

Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité. Présentation

Marie-Christine Lesage

Numéro 26, automne 1999

Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041390ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041390ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société
québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lesage, M.-C. (1999). Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité.
Présentation. *L'Annuaire théâtral*, (26), 11–15. <https://doi.org/10.7202/041390ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise(CRELIQ)
et Société québécoise d'études théâtrales (SQET),1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des
services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique
d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Marie-Christine Lesage
Université de Montréal

Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité

Présentation

À l'origine, le présent dossier devait explorer l'influence des arts visuels sur les formes actuelles du théâtre. Il s'agissait d'ouvrir la réflexion sur le théâtre contemporain, soit en analysant la façon dont certains praticiens développent une démarche, utilisent des matériaux et instaurent une relation avec le spectateur qui sont caractéristiques des arts visuels ; soit en essayant de penser le théâtre à partir de lieux théoriques empruntés à d'autres disciplines artistiques. Le but de ce dossier n'était pas d'offrir un bilan ; au contraire, il s'agissait d'émettre des hypothèses, de créer des ouvertures en posant un regard oblique sur le théâtre. Le sujet, cependant, n'était pas nouveau : il a été une constante du théâtre occidental du ^{xx}e siècle. Mais avec un intitulé plutôt vague et assez large, j'espérais diriger le regard vers l'expérience physique, psychique et sensorielle, bref, l'expérience perceptive que met de l'avant un théâtre qui se situe au carrefour d'autres disciplines. Théâtre visuel, théâtre de l'image, théâtre du corps, environnements scéniques sont des termes, très actuels, un peu trop en vogue peut-être, qui planaient inévitablement au-dessus de la problématique d'abord élaborée. Or, est-il possible d'appréhender ces formes moins par la voie de l'esthétique que par celle de l'expérience proposée aux acteurs et, surtout, aux spectateurs ? Dans quelle

mesure ce théâtre s'offre-t-il comme une source de connaissance profonde du monde extérieur et intérieur aussi ? Voilà certainement le cœur de ce qui constitue finalement ce dossier : le théâtre en tant qu'expérience perceptive et intérieure du monde, en tant que voie ouverte vers l'inconnu et l'obscur. Et ce sont les collaborateurs qui, par leurs textes, ont révélé cet axe précis qui était une possibilité, parmi tant d'autres, contenue dans le sujet de départ.

Le sujet a donc fait germer des réflexions très diversifiées et surprenantes, qui ont fait dériver l'objet du dossier vers des zones de pensée connexes. Ce qu'il reste de cette idée de départ, ce sont ces regards croisés, interdisciplinaires, qui semblent être la caractéristique fondamentale du théâtre. Que ce soit par le biais de la peinture, de la sculpture d'installation, de la vidéographie, du cinéma, de l'éclairage ou de l'anthropologie, le théâtre est toujours relié à un autre art ou à une autre discipline. Cet art à la fois archaïque et impur assimile les avancées des arts visuels et de la technologie de façon à en faire la synthèse sur scène, tout en demeurant un art fondamentalement organique, basé sur la présence humaine vivante. Entre le visible et l'invisible, entre l'hybridation artistique et le dépouillement, le théâtre s'offre aujourd'hui non plus comme un miroir du monde mais comme une expérience et une ouverture sur d'autres perceptions du monde.

Point de départ de ce dossier, le texte de Serge Ouaknine revoit l'héritage que cinq siècles ont laissé au théâtre occidental, afin de mieux saisir ce que le *xx^e* siècle finissant en aura fait. Prenant le contre-pied de la problématique de départ, il démontre comment le rapport du théâtre et des autres arts a surtout été relié à une volonté de toujours mieux figurer le réel ; le virtuel, le multi-média, l'introduction des technologies de pointe au théâtre ne serviraient qu'à perpétuer ce désir de figuration qui hante le théâtre occidental depuis la Renaissance. Autrement dit, l'introduction des autres arts dans le discours théâtral aurait davantage servi à consolider la véracité du lieu que celle de l'imaginaire. La question existentielle aurait du coup été évacuée, et l'effet de présence organique serait devenu désuet. « La scène peuplée d'interfaces dépouille le visage de son épaisseur humaine » (p. 22), écrit-il, son texte étant un plaidoyer pour le retour à l'imaginaire et au travail organique de la présence, hors des points de fuite réactivés par la technologie. À l'envahissement par les écrans virtuels sur scène, en guise de succédanés de présence, l'auteur oppose une autre virtualité, qui n'est pas numérique mais psychoaffective, celle du difficile travail intérieur de l'imaginaire et de la présence.

Si le premier et le dernier texte du dossier offrent des points de vue qui remettent en perspective l'importance de la présence et du théâtre comme expérience vitale, ceux qui en forment le centre explorent davantage différentes formes d'hybridations artistiques tant dans les écritures dramatiques contemporaines que dans les espaces scéniques. Ces regards font se croiser différentes disciplines sur les plans artistique et théorique, de façon à mettre en lumière des problématiques qui, par un heureux hasard, abordent la question de la perception et son rapport aux espaces physique et mental du spectateur.

Je m'attarde, pour ma part, à la question de l'influence de l'installation sur les scénographies de Michel Goulet au Théâtre UBU et d'Émile Morin chez Recto Verso. Le langage visuel développé dans ces installations scéniques se distingue de la scénographie en ce qu'elles offrent des constructions autonomes sur le plan esthétique, qui travaillent le champ de la perception du spectateur. L'intérêt de ces créations réside dans le fait qu'elles présentent des univers plastiques et visuels qui constituent des métaphores d'un espace mental et perceptif. Dans le cas du Théâtre UBU, les installations scéniques sont davantage de l'ordre du modèle iconique qui renvoie à un espace subjectif, alors que chez Recto Verso elles font vivre concrètement au spectateur des états perceptifs sous la forme d'expériences sensorielles. Ces constatations m'ont amenée à poser quelques hypothèses théoriques inspirées, entre autres, des sciences cognitives.

Le texte qui suit, de Manon Blanchette, se situe dans la continuité de cette réflexion sur l'expérience perceptive provoquée par certaines œuvres d'art actuelles. L'assise est l'œuvre vidéographique de Bill Viola ; il me paraissait intéressant d'inverser la proposition de départ en allant voir comment le théâtre s'inscrit dans un art très actuel. Ce regard croisé pose la question de la mise en scène et du rapport au spectateur dans les œuvres de cet artiste. La théâtralité manifeste de ces installations vidéographiques fait en sorte d'intégrer le visiteur au sein des espaces créés, de manière à le maintenir dans un constant état de déséquilibre sensoriel et perceptif. On retrouve, dans la description de l'œuvre faite par Blanchette, des points communs avec les installations scéniques de Recto Verso, notamment en ce qui a trait aux chocs perceptifs engendrés, chez le spectateur, par la surimposition d'espaces sonores et visuels très intenses, de façon à le saturer de *stimuli*. Ces stratégies visent à agir directement sur le spectateur en le plongeant dans des états excessifs et, parfois, insoutenables.

Joseph Danan offre une réflexion connexe, qui prend appui sur les écritures dramatiques que le « cinéma travaille ». La référence à l'image filmée, qui apparaît

de plus en plus comme un incontournable du théâtre actuel, est prise ici dans son sens métaphorique. L'écriture dramatique d'auteurs actuels comme Bernard-Marie Koltès ou Michel Vinaver emprunte certaines formes à l'écriture cinématographique, dont les effets du montage, de la description en travelling, de la discontinuité spatio-temporelle. Mais il ne s'agit pas seulement, selon Danan, d'emprunts formels, car ceux-ci permettent à l'écriture de se détourner de la figuration et du spectaculaire, afin d'explorer une dimension essentiellement mentale, « qui est de l'ordre de la pensée » (p. 64). Encore une fois, le croisement des disciplines au théâtre aboutit à une réflexion sur l'espace subjectif, intérieur, et plus invisible de l'image mentale.

L'article de Shawn Huffmann traite également du texte dramatique dans son rapport, cette fois, à sa représentation. Son étude de cas porte sur la question de l'ombre dans *Quai ouest* de Koltès, mis en scène par Alice Ronfard. Tout comme dans l'article précédent, l'ombre y est prise dans un sens métaphorique pour le texte dramatique, alors qu'elle est analysée à la lumière de théories empruntées aux arts visuels en ce qui concerne la scène. Cette double articulation de l'étude permet de faire ressortir le rapport entre le traitement visuel créé par l'éclairagiste Guy Simard, qui a développé un environnement basé sur les jeux d'ombres, et l'ombre métaphorique représentée par les personnages et l'espace du texte. Cette étude propose, à titre d'hypothèse, une première ouverture prometteuse pour l'analyse d'une caractéristique sur laquelle les théoriciens se sont encore peu penchés, soit la question de la lumière au théâtre. Et il semble bien que, encore là, l'apport théorique des arts visuels puisse offrir des avenues intéressantes.

Le texte de Marco De Marinis vient boucler ce détour emprunté vers les autres arts en développant une réflexion fort stimulante autour de la question de l'identité et de l'altérité. Par la voie de l'anthropologie, il met en question cette idée du théâtre comme miroir de la réalité – rejoignant par là le texte de Serge Ouaknine en ouverture – et comme reconnaissance du même et du déjà connu, en rappelant les modèles contraires développés par les maîtres contemporains, dont Antonin Artaud et Jerzy Grotowski. Le théâtre qui peut mener à une découverte et à une transformation de soi-même est celui qui confronte l'altérité, l'inconnu et l'obscur, qui les explore aussi. Le théâtre doit permettre, tant à l'acteur qu'au spectateur, d'aller au-delà des perceptions de la vie de tous les jours, de manière à déplacer la problématique théâtrale de la représentation de l'action à l'action directe sur le spectateur. Le théâtre devient du coup une expérience et un acte de connaissance. On rejoint, ici, la question de l'expérience

perceptive que certains créateurs contemporains tentent de faire vivre au spectateur de diverses façons ; l'auteur parle d'ailleurs de l'importance des influences pluridisciplinaires dans cette volonté de créer des images scéniques qui provoquent un effet sur le système nerveux du spectateur.

Si le présent dossier propose diverses approches autour de la question des croisements interdisciplinaires, une idée ressort cependant clairement de tous ces textes : celle du théâtre en tant qu'expérience concrète, physique et sensorielle, et du théâtre en tant que source de connaissance et d'exploration d'un espace intérieur.