

Table ronde publique des créateurs

Modérateur : Jean-Pierre Simard

Jean-Pierre SIMARD : Je vais présenter mon invitation aux créateurs sur ce plateau. Une idée, qui pourrait ouvrir le débat, présente aussi dans un texte de Brigitte Pougeoise, vise la fonction de la vidéo en scène. Marc Badiou de *Trouble théâtre*, ou Philippe Zarch, avaient utilisé à divers moments, la marionnette de taille réelle en scène. Avec la marionnette, Marc a utilisé la vidéo dans ses spectacles. Il semble qu'aujourd'hui la distanciation ou l'intellection, via la planéité irréaliste de l'écran, favorisent une empathie à l'image très réaliste des personnages à l'écran, chère au public. Ce double inerte n'imité-t-il pas une fonction de la marionnette, clône du vivant, associée au corps du comédien ? Pour Alain Besset la vidéo a surgi notamment dans deux spectacles importants *On devrait tuer les vieux footballeurs*, et *Le Monologue de la chasie vide*. *Les vieux footballeurs* a été créé à Saint-Étienne, puis sous chapiteau à Avignon, avec de la vidéo en scène. Pour *Le Monologue*, il a fait appel à Aurélien Cénét, un jeune vidéaste-scénographe qui accompagne diverses compagnies de danse par ailleurs, dont l'apport est capital. P. Zarch aussi associe la marionnette à la vidéo. Ces créateurs, comédiens, metteurs en scène et, pour certains, directeurs de salle, essayent, dans la richesse d'une tradition stéphanoise originale, d'inventer un théâtre actuel hors des grands lieux symboliques. Quant à Brigitte Pougeoise, vous avez à l'instant partagé son travail. En résidence à La Villette elle a, en dehors de sa carrière de photographe et de cinéaste, mis en chantier ou diffusé trois spectacles de cette nature dont un de plus grande ampleur (voir bibliographie). Dans le prolongement des travaux des chercheurs, peut-on questionner votre expérience : pour vous, d'une manière générique, la vidéo en scène, c'est quoi ? Et ensuite, examiner sans doute cette fonction de la vidéo en scène comme substitut à la marionnette ?

Brigitte POUGEOISE : C'est amusant parce que la vidéo n'est pas mon moyen d'expression préféré. Photographe au départ, depuis vingt cinq ans, je n'avais, de plus, aucune expérience du théâtre de marionnettes, ou du théâtre Nô, ou d'un théâtre d'objets. J'étais avant tout portraitiste. Évidemment je fais partie de la famille des photographes qui travaillaient en développant leurs photos en chambre noire. En fait, tout vient d'une idée simple. La pellicule photographique porte la mémoire de notre histoire, de l'Histoire. J'aime maintenant travailler sur la matière végétale, animale, humaine, tout ce qui vit. Et, j'ai fait une découverte toute simple : c'est la pellicule qui chante. Avec la projection d'images sur le

corps d'un danseur, la peau devient pellicule en mouvement, voilà, tout tourne autour de ça, et m'a poussé vers la chorégraphie.

JP. SIMARD : La peau... avec son grain comme le grain du papier photo.

B. POUGEOISE : Son grain, voilà, le papier photo... Comme tu l'as dit, j'étais en résidence à La Villette. On m'a proposé de créer un laboratoire d'objets pour la Biennale Internationale des Arts de la Marionnette 2005, qui rassemble pas mal de genres différents d'ailleurs... J'ai proposé de travailler dans un container. Un container, c'est six mètres de long, deux mètres de large et deux mètres de hauteur. C'est un laboratoire véritable. Comme j'avais peu avant travaillé avec une marionnettiste – un travail déjà de projection d'images et de captation vidéo en direct, j'ai voulu approfondir ce mélange des visions. Tout à l'heure, quelqu'un m'a demandé si derrière la vidéo il y avait un travail de mixage : pas du tout ! C'est une captation directe. Comme je l'ai dit, il y a longtemps que je suis photographe. Je fais corps avec mon appareil photo. La caméra est devenue pareille. Vous c'est la parole, qui est plus difficile pour moi (*nous*). L'image est mon stylo, ma tête : je ressens les choses avec l'image.

JP. SIMARD : Ta présentation introductive lie l'image à la marionnette, au corps, au récit. Elle déclenche des questions. Aurélien, toi qui maîtrises l'ordinateur en scène et ces webcams qui imposent leur présence au comédien, tout en étant discrètes, peux-tu nous expliquer leur usage dans *Le monologue de la chaise vide* ?

Aurélien CENET : Dans *La chaise vide*, avec ce système de caméra de surveillance précis – parce qu'il y a des utilisations différentes – là, il fallait traduire l'incarcération du personnage, son incarcération mentale. Dans le vocabulaire de la vidéo, la caméra de surveillance renvoie vraiment à ça. Mais en scène, elle est aussi reflet du comédien et de ses incertitudes.

JP. SIMARD : Tu travailles également autour d'une vaste chorégraphie.

A. CENET : Ça vient de passer. C'était des projections sur danseurs précisément aussi. La vidéo était utilisée pour créer un décor. C'était de la rétro-projection avec des paillettes de couleur, des effets. Je composais un décor en direct, dans lequel les danseurs évoluaient. Je travaille actuellement sur un autre spectacle, différent, *Promenade*, au Théâtre de Roanne : de la peinture. Un projet proche de celui de Brigitte en somme, en direct. La peinture forme un décor projeté sur scène où tout est blanc. La comédienne est baignée dans une peinture qui se fait en direct, elle est baignée là aussi dans un décor virtuel. Mais cela pourrait devenir un piège. Quand la vidéo est un peu trop décor, elle a un caractère gratuit. Et donc, on cherche une interaction. Par rapport à la marionnette c'est là où c'est

intéressant, c'est un peu ce que vous faites (*à Brigitte Pougeoise*) : on ne sait pas qui est le manipulateur, celui qui filme ou celui qui va faire bouger l'image. Quand on met un comédien dans un décor, comment influence-t-il le paysage, le décor, comment le décor peut-il lui permettre de vivre en tant que personnage ?

JP. SIMARD : Voilà les enjeux situés. Marc, je pense à plusieurs de tes spectacles. Des utilisations, peut-être, dans le même style, avec le spectacle sur le philosophe poète régional Lionel Bourg par exemple : des écrans projetant des lumières et des images et puis la marionnette en taille sur scène aussi. Et d'autres spectacles plus récemment, mais tu les définirais mieux que moi, donc...

Marc BADIOU : J'ai commencé par le cinéma avant d'arriver au théâtre, que je connais bien. L'image, c'est un outil, comme le reste, comme faire un décor, fabriquer une planche de bande dessinée, aussi. Mettre de l'image est essentiel parce qu'on les subit de plus en plus. Dans les supermarchés, ils mettent de grands écrans plats LCD... On voit en plus sur les écrans les marchandises en rayon... On a une mise en abyme du consommateur qui regarde sa propre consommation... L'idée pour moi c'est de mettre ces images-là en scène. Dans mon dernier spectacle, *La furie des nantis* ça peut être de simples images explicatives, de guerre par exemple, qui viennent naturellement. L'image est en même temps un témoignage et un discours, une falsification de l'histoire, chaque fois que des images de guerre sont montrées : les images de la guerre de 14 par exemple, quand on voit les troupes sortir des tranchées. Ça n'existe pas dans les archives, tout a été remonté. Le caméraman ne pouvait pas, sur le champ de bataille, avec le matériel de l'époque en plus, sortir sa caméra pour filmer les poilus qui sortaient des tranchées. Donc, c'est falsifié. Beaucoup d'images ont été refaites : la prise du Palais d'hiver par les Bolcheviks, soi-disant, c'est un film postérieur d'Eisenstein qui a été récupéré... L'image constitue en même temps un témoignage de l'histoire réelle... Mais en la diffusant en scène, on reproduit une falsification... Le spectacle doit proposer des choses. On a fait du dessin d'animation, des petits bonhommes animés qui descendent, avec des marionnettes. On rajoute des choses non réalistes. Pour moi, l'image, c'est une fenêtre de plus, que je peux enlever ou mettre. Donc je suis obligé de la penser au côté du spectacle vivant. On peut s'en priver au théâtre. La mettre, c'est à l'évidence une mise en abyme de ce qu'on dit de la réalité. Elle est là dans cette intention.

JP. SIMARD : Merci. Alain ?

Alain BESSET : Voilà trois éclairages différents. Je suis venu à l'image parce que, dès ma tendre enfance, j'ai été fasciné par le cinéma : Charlie Chaplin, Buster Keaton, puis tous les grands films qui marquent, qui font réfléchir. Ma passion première c'était le théâtre. J'ai monté *On devrait tuer les vieux footballeurs*, un

spectacle sur l'univers carcéral où les deux protagonistes avaient des souvenirs communs. Pour les faire vivre plus fortement, ça a été ma première introduction de l'image dans le théâtre. Je projetais de l'image enregistrée. De la vidéo reprenait en direct aussi certaines choses exécutées sur le plateau. Ça me permettait de faire des zooms, mais le reste c'était vraiment du cinoche. Il y avait un projecteur au milieu des spectateurs. Déjà, le bruit de la bobine est marquant : le souvenir partagé de l'enfance. Même sans les images qui défilent, quelque chose se déclenche chez nous, C'est inscrit dans notre culture aujourd'hui et c'est important. Après, j'ai rencontré des jeunes talents qui savent utiliser les images. Ça m'a permis d'affiner ma réflexion, de me questionner en même temps qu'eux. Avec le *monologue de la chaise vide*, j'ai franchi une autre étape : l'image n'est pas que le fait du souvenir ou documentaire, montrer des pages de l'histoire, des images marquantes, parce qu'un flot d'images nous a marqués. Le pied sur la lune, est-ce que c'était des images réelles, ou fictives ? Il y a encore un doute. Nous, ça nous a permis un écho, puisqu'on parle d'écran. C'est ce qui m'a intéressé. Je l'avais abordé avec un autre spectacle, *Nuit d'automne à Paris*, qui relatait les événements d'Octobre 61 quand on a mis les Arabes à la Seine, lors d'une manifestation pacifiste. Ça permettait d'avoir des images réelles de ce qui s'était passé. En même temps, là, j'avais carrément ce qu'on appelle le quatrième mur au théâtre. C'était un tulle. Ce tulle, suivant un certain éclairage, devenait complètement translucide et n'empêchait pas le spectateur d'appréhender le comédien et le jeu sur scène parce qu'avec un éclairage bien percutant on traverse le tulle aisément. Si on éclaire latéralement avec plus de délicatesse ça met un voile, justement, le voile symbolique de l'Histoire, de la mémoire qui s'efface, et puis sans éclairage du tout, en projetant une image, c'est un véritable écran. On fait disparaître ce qui se joue derrière. Maintenant, collaborer avec des gens qui savent exploiter l'image techniquement et qui ont une véritable réflexion me passionne : introduire un autre vocabulaire, apporter un autre angle de vision et justement arriver à des performances, telles que celle qu'on a vue tout à l'heure. J'ai beaucoup aimé. Je trouve ça vraiment beau et je n'ai pas encore essayé ce genre d'association du corps et de l'image. Voilà où j'en suis de ce travail là, la quête d'une fusion, d'un mélange qui déclenche d'autres émotions, qui amène le spectateur vers d'autres imaginaires et permet de passer d'un vocabulaire à un autre. Mais il faut une vraie réflexion et du talent. Si l'image ne sert qu'à doubler le jeu des comédiens, ça n'a aucun intérêt : même, l'image peut tuer le théâtre ainsi. Je ne voudrais surtout pas que l'image tue ce que j'aime le plus, le théâtre, partagé en temps réel, et qui est charnel. Si c'est un fruit supplémentaire, okay, mais si ça doit prendre le devant et gommer l'essentiel, non. L'essentiel reste le comédien, son corps aussi.

JP. SIMARD : Absolument. Merci Alain. Philippe ?

Philippe ZARCH : J'ai utilisé deux fois la vidéo. En introduction de *Crave* de Sarah Kane, j'avais besoin d'une minute trente, d'une introduction au spectacle, d'une image qui, le coupant totalement de la réalité, permette au spectateur d'entrer dans l'univers que je proposais. C'était une image qui noyait le plateau, les comédiens, le décor, un filet de pêche qui englobait le sol. Pendant une minute trente les images de rais étaient projetées avec une musique assez forte pour dire aux gens : « Acceptez de tout déposer là, venez avec moi. ». La seconde c'était lors du spectacle suivant, *Persona Médée* sur le mythe de Médée. J'ai utilisé la vidéo en tant qu'objet. Une caméra de surveillance achetée 35 euros. Je voulais vraiment une petite caméra à 35 €. (*Rires*) Il y a moins cher et plus pourri. Ça aurait suffi, parce que je voulais un tracé. Avec Médée on a mené un travail de réflexion sur la surveillance. A partir d'une phrase de Deleuze « Nous entrons dans des sociétés de surveillance », je me suis dit : le personnage qui, du plus loin dans l'histoire, me renvoie à cette phrase de Deleuze, c'est Médée qui à un moment donné est mise à l'écart, surveillée. J'ai mis le personnage de Médée sous vidéo-surveillance. Une caméra sur le plateau filmait en direct, et re-projetait l'image de cette femme, enfermée dans une benne et qui ne pouvait pas en sortir. La vidéo, dans ce cas-là, c'était l'objet en tant que tel. Un écho à ces histoires assez justes qui disent qu'un Londonien est filmé sept fois entre chez lui et son boulot. Cette vidéo surveillance devient permanente, elle est dans toutes les rues à Saint-Étienne. C'était ça aussi que je voulais dénoncer.

JP. SIMARD : Avant de donner la parole au public, je souhaiterais interroger Maurice Galland que je remercie chaleureusement. Il nous accueille dans son théâtre autour de la chorégraphie de Brigitte et pour les débats de l'après-midi. Lui aussi a un projet de vidéo dans le spectacle vivant.

Maurice GALLAND : Comme Marc, j'ai fait du cinéma, puis du théâtre. Je suis aussi d'accord avec Alain : l'image au sens large au théâtre, c'est une écriture complémentaire, certainement pas une écriture qui doit faire passer le théâtre à la réforme. Après l'avoir utilisée de différentes manières avec des enfants, sous forme expérimentale de scènes filmées intégrées, le prochain spectacle que je prépare s'appelle provisoirement *De l'art du parapluie pour éviter les excès de courage* (*rires*). Une expérience. J'ai l'idée - l'auteur qui fait ça depuis longtemps - de traiter des prisonniers de longue durée. On va proposer à l'administration pénitentiaire de répéter avec eux, avec une équipe de comédiens professionnels, des marionnettes, des gens du cirque. On fera en parallèle un travail dans la prison, sur des sujets que les prisonniers auront élaborés eux-mêmes. Ce qui va être difficile à faire accepter, c'est qu'on voudrait des personnages féminins et des personnages masculins. Travailler entre deux prisons, en direct avec internet, et, après avoir vu ce que ça donne, se servir de ces images pour voir aussi le

détournement d'image, comment on peut exploiter ces images. Rien n'est acquis. Une prison semble d'accord, il faudra trouver l'autre, c'est loin d'être gagné.

A. BESSET : J'ajouterai que les expériences cinématographiques avec Aurélien, permettent d'être plus exigeant au niveau du travail théâtral. Sur la mise en scène de *Combat de nègre et de chiens* de Koltès, présenté en plein air au musée de la Mine à Saint-Étienne, j'avais le plus beau décor du monde : le puits de mine, les crassiers de Michon, le bâtiment, le chevalement, qui évoquait le mirador dans ma pièce, la végétation. Un lieu formidable et un espace scénique fou de 80 mètres de profondeur. J'ai fait jouer certaines scènes à 80 mètres du public. Ça me permettait d'utiliser une bagnole, de faire vivre un vrai espace cinématographique. Sauf qu'on n'est pas au cinéma. Il y avait un étendage à linge, sur lequel j'ai fait projeter les images, au premier plan, très près du public. Ces scènes-là, on les avait filmées, cadrées très serrées, mais avant, pour l'intérieur, et de très près. On avait les gros plans de ce qui se passait également à 80 mètres. On permettait aux spectateurs de choisir la scène panoramique, vivante quasi cinématographique, à 80 mètres, et de jeter des regards sur l'écran, les mains, les gestes, les visages. Nous, comédiens à 80 mètres, il fallait qu'on soit synchro avec ce qui était diffusé devant. Ça a été plus ou moins réussi, avec la distance. Ça nous a amenés à être très exigeants, parce qu'on a peu de repères. Il aurait fallu tellement de longueur de câbles. On n'avait pas de retour image, juste un retour son. Chacun des comédiens concernés, était obligé d'être très concentré pour être synchro avec les images. Voilà aussi ce que ça peut apporter de travailler image et théâtre : l'exigence d'un travail encore plus pointu.

Ph. ZARCH : Je n'ai pas le sentiment que la vidéo remplace quoi que ce soit. C'est un outil en plus. Le jour où les comédiens ont utilisé un micro HF sur le plateau, ça n'a pas empêché d'autres comédiens de travailler avec la voix. Ça a apporté une autre couleur : Wilson en a utilisé dans beaucoup de ses spectacles. Et ça a continué à être des spectacles de théâtre,

M. BADIOU : Louis Jovet utilisait l'image en 1932 déjà.

M. BADIOU : La vidéo peut être un élément fluctuant qui ait une base de mime. Elle peut être utilisée comme témoignage comme beaucoup de choses; C'est vrai que l'image a été utilisée très tôt en scène. Dès la naissance du cinéma elle a été utilisée au théâtre, vite, avec trois écrans, avec quatre écrans. Ce n'est pas une nouveauté. La nouveauté c'est qu'avant, on utilisait du 16mm car employer du 35 ou du 70mm était hyper compliqué. Maintenant l'image est à la portée de tous. Avec une caméra légère miniaturisée et un bon logiciel, on peut faire du montage et envoyer ça, on peut capter en direct aussi. Tout le monde a un caméscope. Voir les gens en vacances et qui filment tout le temps quand ils sont en train de

voyager me sidère. Ils passent tout à travers le filtre réduit de leur œil. En revenant chez eux ils voient ce qu'a été réellement leur voyage, ils voient ce qu'ils ont filmé. Cette caméra met une interface qui n'est pas forcément la réalité. L'intérêt, du théâtre tient à ce qu'il est profondément immanent, un art qui développe quelque chose qui se sent immédiatement : la sueur, le travail... (je ne sais pas s'il y a aujourd'hui beaucoup de sueur au théâtre, il y en a encore un peu). Il y a des gens présents, il y a la voix - et cette espèce de transcendance du cinéma. Mêler les deux, c'est de l'émotion, qui se sent en même temps, là, et qui crée quelque chose d'inhabituel, je dirais, dans le spectacle aujourd'hui. J'aime bien m'en détacher aussi, faire sans rien du tout et mettre aussi ça à l'épreuve. Je crois que la vidéo gagnant tout le temps du terrain, elle ne peut pas être absente de ce qu'on est et de ce qu'on vit. Comme le téléphone portable. "Éteignez vos téléphones portables"! L'annonce inévitable au début des spectacles, avant d'ouvrir le rideau de scène, me fait frémir. Le premier chose acteur devrait attaquer son rôle dans la pièce avec : "Éteignez vos téléphones portables." La vidéo est apparemment aussi devenue une obligation. J'ai beaucoup de mal à m'interroger, à voir où va cette présence.

QUESTION dans le public : Lorsqu'on introduit de la vidéo enregistrée dans un spectacle, quelque chose nous amène un peu vers l'inconnu, quelque chose qui tient d'un vertige poétique auquel on s'abandonne. Parce qu'on va découper, monter. N'y a-t-il pas quelque chose de cet ordre là ?

A. CENET : Pour répondre et rebondir par rapport à ce que, toi, (*Marc Badiou*) tu disais, pour moi qui suis plasticien, par rapport à la pellicule à la vidéo et aux choses comme ça, par rapport aux nouveaux matériaux légers, par rapport au montage et aux effets spéciaux, je constate qu'on devient plasticien avec la vidéo, à la conception, mais aussi en réfléchissant aux écrans, à la mise en scène, avec quoi on va la fabriquer. Comment on va intégrer la vidéo à la scénographie, avec le décor, les éclairages, le son. Du coup, ça explose complètement le vocabulaire théâtral, mais aussi le vocabulaire cinématographique, parce que tous les choix sont désormais possibles. La question se pose de faire le bon choix. Sur quoi je projette, avec quoi, quelles images effectivement, est-ce que je fais référence aux comédiens, au vécu culturel du spectateur ? Est-ce que c'est de la vidéo réaliste, reflet descriptif, doublage, témoignage, grossissement, ou est-ce que la vidéo est au contraire onirique ou ajoute des choses comme ça ? Ça pose énormément de questions. L'ébauche du spectacle impose tout un travail empirique avec les intervenants, notamment le metteur en scène et le vidéaste, un travail très intéressant de définition de cette richesse de vocabulaire. Quand je suis avec un metteur en scène, c'est passionnant. Il me dit souvent : "je vois ce passage-là en vidéo". Je discute pour le convaincre que là, la vidéo n'est pas indispensable. Des

fois, il ne rappelle jamais. (*Rires*) Il est convaincu. Par contre ça l'oblige à me donner de vrais arguments : pourquoi cette vidéo-là est nécessaire, projetée ici et pas ailleurs, pourquoi ? Du coup, ça devient vraiment intéressant . On a quelque chose à dire et là, la vidéo réunit plein d'outils. On prend vraiment plaisir à être dans le vivant : la vidéo est un outil assez mort, quand même. On est devant des ordinateurs, des caméras, c'est tout petit, de la projection. Rendre ça vivant, grâce à la mise en scène et au jeu du comédien ou des danseurs, est palpitant.

JP. SIMARD : Précisément, par rapport à la vidéo dans les hypermarchés, à la publicité, est-ce qu'un usage poétique, comme dans plusieurs spectacles, ne crée pas cette rupture pour proposer au spectateur un regard autre sur l'irréel de l'écran et l'inviter à revenir au réel grâce à l'artificialité de l'écran ? Au niveau du poétique, ce qui m'a intéressé aussi dans le spectacle présenté aujourd'hui, c'est qu'on part d'une proposition chorégraphique vivante, avec un corps de danseur, qui petit à petit utilise les images projetées comme écran, entre réel et fiction. Entrer dans le jeu des photos de départ, fait décliner une chorégraphie mimétique avec les images projetées. On inverse la proposition, avant de reprendre pouvoir sur l'image, pour finir en dansant de nouveau, libéré de l'image. Nathan, quel était ton discours de danseur dans ce contexte ?

Nathan ISRAEL : Un des éléments, c'est je dirais le dialogue entre l'image et le corps. Ce n'est pas unidirectionnel : l'image m'influence et j'influence l'image. C'est la base même de ce projet : un élément ne prime pas sur l'autre. Il y a inter-influence. A la création parfois on a été dans le sens de l'image et parfois complètement dans un sens différent, pour l'enrichir, pour contraster, pour proposer autre chose. Les modes de jeu possibles avec cette idée simple d'une diapo projetée et d'un corps qui la modifie sont multiples. Nous en avons proposé quelques uns, on pourrait en trouver d'autres.

B. POUGEOISE : C'est marrant ce que tu dis, Jean-Pierre, parce que, ici, on a proposé une nouvelle version. Je me suis permis d'enrichir le projet initial et volontairement, à la fin, j'ai coupé l'image. Pour voir le danseur dans son travail, dans son évolution. Alors que dans la première version, ça terminait sur une belle image. L'intérêt dans cette recherche, c'est que ça travaille à la fois sur la matière, sur le vivant, sur la danse, sur le corps, sur la peau, sur la pellicule. C'est un mélange. En général le public est assez ému.

QUESTION DU PUBLIC : comment les images ont-elles été choisies ?

B. POUGEOISE : C'est un choix commun. Les images qu'on projette dans ce spectacle-là sont des images que j'ai faites il y a des années, associées à des images faites pour le spectacle, donc un travail sur la transformation. Je parlais de cette

idée-là : la transformation des images mises en mouvement par le corps, par ses mouvements. J'ai suivi photographiquement un stage donné par une drag queen, qui invitait les femmes à se transformer en homme. A un moment donné de ce travail sur le visage, on passe d'un visage à un autre, du féminin au masculin. C'était important de mettre ça. La dernière photo est celle d'une danseuse balinaise, prise en 1988. Pour moi c'est toujours très émouvant. Et puis avant aussi, il y a des danseuses des danseurs du Nô. Je mélange des univers complètement différents et je travaille avec Nathan qui a aussi l'intelligence de l'image. Il a su capter quelque chose, le comprendre, l'intégrer dans son corps et le danser. Evidemment, il me demande toujours "Qu'est-ce que je fais là ? Alors face à des images je dis : on fait comme ça. La fin, c'est moi qui lui ai proposée : on va arrêter l'image et on te voit toi, on passe à autre chose. J'avance petit à petit. Photographe au départ, je suis "jeune" metteur en scène (*rires*). Changement de métier.

Ph. ZARCH : Pour *Persona Médée* ça a été un vrai souci pour les comédiens de savoir comment lutter contre l'image. Avec la caméra pourrie (*rires*) on a projeté sur de la tôle, donc on ne voyait pas grand chose. C'était une vraie préoccupation pour eux : « Est-ce que je vais pouvoir combattre le pouvoir d'une image, même pourrie, sur un écran dégueulasse ? » On a passé beaucoup de temps à essayer de se rassurer. Au final, ça a fonctionné, mais c'est vrai que l'image a un pouvoir bien supérieur à un comédien sur un plateau.

Christine KIEHL : Dans le débat, on mélange la photographie et la vidéo : dans le spectacle ce n'est pas une vidéo. On pourrait facilement faire le lapsus parce qu'on a oublié que c'est vraiment une photographie qui est animée, par le corps...

B. POU GEOISE : Oui, c'est de la photographie animée.

JP. SIMARD : Reprise sur écran aussi par la vidéo, ce qui est intéressant.

C. KIEHL : Reprise par la vidéo. Après l'effort intellectuel des communications, pour avoir aussi travaillé la danse, j'ai dû faire un effort de déconcentration, avec un moment de transition, où je me rends compte que la vidéo ne redouble pas, elle donne le particulier par rapport à l'ensemble.

B. POU GEOISE : elle donne le particulier.

C. KIEHL : Dans l'organique.

B. POU GEOISE : Dans le gros plan

C. KIEHL : Dans le gros plan de l'organique. On ne voit pas la même chose, pas au sens de visuel, par rapport à des sensations intérieures, organiques du spectateur. On a l'impression de voir du dedans.

M. GALLAND : J'ai été vraiment sensible au fait que ça ne finit pas sur de l'image.

M. BADIOU : Il y a plusieurs notions. On parle d'image, l'image de la publicité, le film qui est monté, la séquence, etc... dialoguer... Tout ça fait partie de l'image. Mais la vidéo est souvent utilisée comme support, avec des zooms très profonds, vers des taches de couleurs, des lignes, dans une notion plutôt plastique. J'ai vu d'autres utilisations où à un moment donné un des acteurs sortait et se filmait lui-même. C'est-à-dire qu'il sortait du théâtre, ça continuait, il revenait en voiture sur le théâtre. Il y a énormément d'utilisations de la vidéo, à bon escient ou à mauvais escient, comme un support graphique placé là, qui a pas forcément un sens qui se veut pictural, poétique. Moi je l'ai utilisée souvent pour définir quelque chose qui est plutôt de l'ordre de l'oppression. Pour le dernier spectacle, en choisissant de faire descendre des petits bonshommes sur des objets divers servant d'écran de projection, je voulais voir un peu comment nous, en scène, on était dans le dessin d'animation, comment on pouvait travailler ça, avec du dessin d'animation sur des films. J'ai ajouté Rossellini, *Allemagne année zéro*, intégré à d'autres films, c'est-à-dire que j'ai trafiqué moi aussi, la signification, le sens, sur des éléments réels, en mettant dans le film de Rossellini d'autres éléments et en trichant à l'intérieur. J'ai superposé la réalité, et ce qui n'est pas de l'ordre de la réalité, le film d'animation... Et tout ça crée une réalité nouvelle bizarre.

Public : Pierre SADOULET : Lors de deux expériences cette année de spectacles avec vidéo, l'un avait une telle fusion entre la fiction théâtrale et le travail vidéo, qui était un éclairage en même temps, qu'on avait l'impression d'être devant un son et lumières. Les comédiens étaient assez effacés par rapport à la qualité plastique réelle du travail de vidéo et d'illusion. L'autre était une interrogation très individuelle du personnage ou du comédien. Comme le corps était en cause, des caméras filmaient en gros plan, ou en très gros plan ce que faisait le comédien. On n'avait plus le problème du quatrième mur puisqu'on utilisait des méthodes de cinéma, de plans rapprochés etc... pour faire jouer les corps et les voir sous un autre angle. C'est un peu ce que vous avez fait dans le travail sur Médée. C'est une fonction d'illustration, de contrepoint qui peut parfois se mélanger avec le vivant. C'est une vidéo qui remplace l'éclairage. Quand on parle du corps/écran, rappelons-nous quand-même que la plupart des spectacles sont éclairés violemment, souvent sans couleurs et qu'un tel travail transcende les corps en écran. Ce qui est intéressant dans le travail, ici, c'est qu'on voit vraiment un corps en écran. Au théâtre, on voit aussi des corps en écran. L'irremplaçable, c'est que ces corps sont en chair aussi.

N. ISRAËL : Je n'étais pas aux discussions ce matin, mais j'ai l'impression que dans le débat pour l'instant, on entend beaucoup les vertus de la vidéo dans le

travail du metteur en scène, de l'auteur, dramaturgiquement, en termes d'écriture, en termes d'intention, d'apport. J'aimerais qu'on aborde la question pour le spectateur, de savoir s'il est obligé de passer d'un mode de réception à un autre quand il voit des individus jouant ou quand il voit quelque chose sur un écran, s'il passe d'un mode de réception à un autre, quelles sont les caractéristiques de ces deux modes de réception et comment est-ce que vous les combinez ? Sur la réception de ce que vous créez ou de ce que Brigitte crée. Dans mon expérience de spectateur, j'ai l'impression que ça me met à une place différente. Même si ça dépend beaucoup de l'écran, du nombre d'acteurs en scène. On m'appelle à regarder un écran ou un acteur qui joue. Selon la réception par le spectateur : est-ce qu'il y a un sens à tirer, ou des écueils à éviter ?

M. BADIOU : Ça dépend de la permanence de la vidéo, de l'écran, de la dimension de l'écran. On peut projeter sur toute la scène, avec une vidéo relativement faible, en ajoutant de la lumière, quelque chose qui se voit peu, qui n'est pas forcément là en permanence, qu'on devine. On peut mettre un écran où la vidéo prend sa place en fonction de la situation de l'écran sur la scène. On essaye de voir un peu comment on la situe à l'intérieur de ce qu'on est entraîné à faire. La question intéressante que tu poses, c'est pourquoi je mettrais de la vidéo là. À partir d'un moment on se pose la question de sa nécessité. Je fais aussi beaucoup de photos que je mélange. Plus qu'un élément poétique ou d'imagination la vidéo va me servir à démontrer quelque chose. C'est plutôt un élément de contrainte. Ça me semble difficile de parler de la guerre sans inclure ces images vidéos qui sont du témoignage, parce qu'on en voit tout le temps. On a vu le débarquement, ces images-là font partie de nous, on peut les décrire. Il faut les montrer pour dire : ça fait partie de moi. Moi, né en 50, j'ai toujours entendu parler de la Résistance. La Résistance, on en a parlé au cinéma... c'est à notre disposition. On se demande s'il y a des images de ça ? Comment on nous les présente, comment l'image est étroitement intégrée à la pensée ? On ne peut pas maintenant émettre de pensée, d'idées, sans avoir tout de suite quelque chose de l'ordre de l'image. Et non pas comme un événement poétique.

A. CENET : Par rapport à la réception : Est-ce que cette vidéo est obligatoire ou pas. Comment les gens vont-ils percevoir la vidéo ? Comment est-ce que je veux utiliser ma vidéo pour que les gens la perçoivent dans le sens où je veux.

B. POU GEOISE : Au cinéma, même entourée de 400 personnes, je me sens seule. Au théâtre je vis l'expérience collective du spectateur. Dans un théâtre où il y a de la vidéo, en fonction de la place de l'écran, on ne vit pas la même chose.

Ph. ZACH : Cette vidéo fait cet effet-là : on est seul face à la vidéo. L'image isole. Par contre, une question qui ne se pose pas forcément, mais pour la vidéo elle se

pose souvent : c'est la question de la salle. Si la salle est petite, souvent, c'est plus simple, parce qu'on est proche du plateau : il y a un vrai échange humain. Du coup, en tant que public on est actif. Si la salle est immense, la projection fonctionne avec un effet cinéma : tout est éloigné et le contact public/scène est beaucoup plus limité. La vidéo renforce cet éloignement.

M. BADIOU : Un exemple m'a gêné au festival de jazz à Vienne : il y avait des écrans géants. D'un coup, on s'aperçoit qu'on ne regarde que la télé. Le gars qui joue là-bas est tellement loin qu'on le regarde peu. Au bout d'un moment, comme le vidéaste fait des gros plans sur les mains et sur la guitare, on ne regarde que la télé alors qu'on est au festival de Vienne sur les sièges ! On se dit : pourquoi ne pas rester chez moi avec un DVD ? La vidéo supplée le jeu sur scène parce que je suis trop loin. Derrière il y a : "Je veux vendre 2000 billets plutôt que 1000 ou plutôt que 500". C'est une réflexion intéressante au projet d'image sur un plateau en disant "Attention, de quoi on parle ? Qu'est-ce qu'on fait ? " Cette obligation de l'image là, elle m'intéresse, cet espèce de support aussi contraignant que développeur d'idées.

Ph. ZARCH : Comment finir par l'intégrer et la digérer ? On balbutie tous, on ne sait pas trop si on l'utilise pour ou contre le vivant. Soit on dit "Regardez, l'image c'est chouette, voilà ce qu'on peut en faire, quand on la réinjecte sur un plateau" soit "Attention, l'image, il faut la combattre pour telle ou telle raison".

M. BADIOU : Pas forcément la combattre mais apporter un élément.

M. GALLAND : Il serait bon de remettre en cause, de faire évoluer l'outil théâtre, la maison théâtre, le lieu théâtre. Ce que vous venez de dire est passionnant. On est à l'aube de quelque chose qui va entraîner beaucoup de bouleversements. Y compris dans la conception du théâtre. Je vais expérimenter, avec un planétarium qui va être créé, des alvéoles pour que le théâtre y entre. Je suis allé au spectacle, j'ai vu les gens du planétarium qui se plaignaient de la désaffection du public. Faut dire qu'au bout d'un moment c'est vrai que, allongé, c'est bien, tu vois le ciel, tu rêves, mais quand tu l'as fait une fois. Donc, ils se mettent à faire des films magnifiques en 3D dans une coupole, à 360°. Les gamins entrent là-dedans, et moi aussi, c'est fabuleux. Sauf que, c'est d'une pauvreté d'imagination terrible. Les films, les dessins animés, nous renvoient 60 ans en arrière. Ils ont une technologie fantastique, 210 mm de pellicule, des projecteurs vidéo partout, avec une image d'une netteté absolue. Sauf que les gens ne viennent plus voir les étoiles, mais des films. L'idée c'est de se dire, pourquoi ne pas utiliser le planétarium toujours avec sa possibilité de voir le ciel en direct, de même voir comment il était en 1610 et en même temps faire jouer des comédiens. On retrouve là tout ce qu'on dit sur la vidéo, sur 360°.

M. BADIOU : On parlait de vidéo-surveillance. Beaucoup de gens ont utilisé la caméra au théâtre comme vidéo surveillance : c'est un support. Cette idée là est fortement intéressante. Mais cet outil-là dont les gens de théâtre arrivent à prendre possession comme ils ont pris la peinture et les arts plastiques, avec des gens comme Picasso qui ont travaillé sur le théâtre, qui ont essayé de remettre cet outil-là en cause, il n'est quand même pas anodin, il n'est pas sans structure, il renferme quelque chose qui est déterminant pour nous. Voir à travers la caméra, c'est fondamental aujourd'hui. Ces gens qui prennent dix mille photos de voyage, qui regardent leur voyage à travers leur caméscope. L'idée, elle est là pour moi, fondamentale, déformante. J'essaie de travailler sur cette déformation que renvoie l'image : déformation du social, déformation de la vie, des êtres, des gens et de la pensée. Elle m'intéresse dans ce cadre-là. C'est-à-dire comment je la remets sur le plateau. Cette prolongation déformée du social, de la société et de nous-même, de notre vision de nous-même à travers cet instrument-là. Moi c'est plutôt dans ce sens là qu'elle m'intéresse.

JP. SIMARD : Prenons *Jazz à Vienne*, la crainte justifiée que l'image efface ou supplée ou place au second rang le comédien. Dans *La chaise vide*, avec ses webcams, avec les deux écrans, la projection du film et le doublage du comédien, on réintroduit d'une part le comédien et d'autre part le metteur en scène, parce qu'on maîtrise le discours spectaculaire. On peut diffuser ou non cette image, l'introduire à des moments ponctuels, y compris pour faire ce que tu dis : les gros plans sur les doigts. Il y a un moment où ça devient signifiant par rapport au spectacle vivant, comme l'usage des inserts au cinéma. Non seulement ça n'efface pas, mais ça réintroduit le travail du comédien. Et le spectateur voit à la fois le comédien de face ou de profil dans son jeu réel plus cet insert de son expressivité, on crée une sorte d'aller et retour de message, à condition de l'effacer après et que la vidéo ne supplante pas le jeu physique par son omniprésence.

Ch. KIEHL : C'est vrai que ça met le comédien en danger aussi : du coup il faut que ce soit donné très précisément. Ça fragilise.

A. BESSET : Si ça correspond exactement au parti pris du metteur en scène avec les comédiens, qui ont bien voulu partager sa vision, s'il y a du talent et des artistes, pas de question à se poser. Qu'elle ait une dimension essentiellement esthétique, parce que ça va être le décorum par exemple, avec une détermination réelle, s'il y a du talent, le spectateur ne prendra que la poésie de cet instant-là. Après il y a aussi une dimension de sens. Pour *Le monologue de la chaise vide* c'était presque d'évidence qu'il y ait des images : je parlais de la schizophrénie. Quand j'ai lu l'adaptation de cette pièce, ça m'a séduit et la première vision que j'en avais était

cinématographique. Puis j'ai réfléchi ; je me suis dit "C'est l'occasion d'expérimenter un peu plus loin mon travail et de faire appel à des gens dont c'est la passion. Je vais être un peu négatif, mais je vois tellement de choses minables parce qu'il n'y a pas de volonté, de justification et que c'est fait pour la mode. On peut prendre le texte du plus bel auteur, la vidéo devient gratuitement dangereuse. Le spectateur, lui qui n'est pas crétin, se perd : on le bluffe ! Mais il ne se trompe pas : lorsqu'il sort, il n'a rien ressenti. Il ne faut pas avoir peur du spectateur, au contraire même.

A. CÉNET : la contrainte technique est une fausse contrainte en fait. Ce qui était surtout intéressant, c'était de fabriquer un partenaire de jeu : la vidéo devient un partenaire de jeu. Ça se vérifie complètement ce soir. C'est intéressant pour le vidéaste et je pense que le danseur, ou le comédien, malgré ces contraintes techniques-là, au contraire prend aussi beaucoup de plaisir parce que c'est de la matière de jeu qu'on lui fait.

N. ISRAËL : Ça me fait penser au rapport de la musique dans la danse, si vous faites une chorégraphie médiocre, pas très bien dansée sur une musique qui pallie ce manque chorégraphique. Lorsque la vidéo pallie un manque dramaturgique c'est la catastrophe. Par contre si c'est un élément de dialogue entre divers éléments qui viennent s'enrichir mutuellement, alors pourquoi la refuser ?

Public, C. KIEHL : il faut aussi ne pas faire de la vidéo un outil trop utilitaire. Parce que, comme ce que vous disiez du festival de Jazz, on projette ce que les techniciens enregistrent. Ce n'est pas forcément ce que le spectateur choisit de regarder. Ça peut être un gros écueil.

Public, D. BERTON : Pour répondre à Nathan, uniquement en tant que spectatrice, au niveau de la perception, dans votre configuration, j'ai eu l'impression qu'il y avait trois écrans : votre corps, l'écran en haut, et là-bas dans le coin, des ombres, en négatif. J'avais trois approches différentes et évidemment pas simultanées parce que je ne suis pas une mouche. (*rires*, et B. Pougeoise : « On joue avec le spectateur ».) On ne regarde pas les trois en même temps. Je ne me suis pas posé la question pourquoi, mais à un certain moment on est plus attiré par l'ombre, alors qu'il ne se passe apparemment pas grand chose. En fait, la projection sur votre corps, pour moi c'était poétique et esthétique. L'écran, en haut était énigmatique. À plusieurs reprises je me suis demandé "Tiens, ça signifie quoi, ça représente quoi ?" Ce que je n'aurais sûrement pas dû me demander, ce que je ne me demande pas pour la peinture. Mais là, j'avais tendance à me poser cette question-là. Et pour le troisième écran, en bas, où on voyait des ombres en blanc, c'est le problème de la profession comme disait Christine tout à l'heure, moi ça m'a rappelé les représentations théâtrales du XVII^e siècle entre autres, style 'camera obscura'. Je me suis demandé si votre travail n'était pas une certaine

redécouverte de ce travail-là avec les frères Decaux et leur machinerie spectaculaire qui projetaient des choses fantasmagoriques sur des corps déjà.

B. POUGEOISE : Effectivement, ça a été fait il y a déjà très longtemps. Je me suis posé longtemps la question de la projection sur le troisième écran : est-ce que je la garde, est-ce que je la retire ? Techniquement, c'est très difficile, mais réalisable. Après, je me suis dit : ça donne une nouvelle image aux spectateurs. Effectivement avec ce jeu, ce mélange, caméra/danseur/image, photo/vidéo, souvent le public nous dit cela, on sait plus très bien, on regarde l'écran on regarde le danseur. Le jeu là-dedans, c'est effectivement que le spectateur soit plongé dans plusieurs choses à la fois, pour re-questionner ce qu'il regarde, en premier, ou en deuxième ou en troisième. Provoquer des questions en fait.

D. BERTON : En tant que spectateur, on a l'impression qu'on nous offre des spectacles différents. Et le choix s'opère, je ne sais pas en fonction de quels critères, psychologiques physiques, visuels ...

Agathe TORTI : Là ça fonctionne. Mais j'ai un contre exemple : à côté du mémorial de Caen, sur le site d'Arromanches, il y a un cinéma. On entre comme ça, avec trois écrans, le public est devant. On lui offre trois séries d'images différentes. Des images de la guerre. Juste un truc irregardable, pénible. Je ne suis pas assez au point sur les problèmes de réception, mais le fait est que là ça fonctionne. Il serait intéressant de se pencher là-dessus.

P. SADOULET : Ça fonctionne parce que c'est une performance, il y a le spectacle, il y a la performance, le comédien. Son corps naît. Ce corps est très central. Des gens disaient qu'on est fasciné par ce mouvement du corps. Il crée tout d'une certaine façon : il crée son ombre, comme il crée l'image qui va apparaître sur la vidéo et celle qu'on voit en tout petit d'une certaine façon sur son corps. Toute la mobilité de l'image sur la vidéo est créée par les muscles, par les membres en mouvement. Il y a trois images mais dans une performance.

D. BERTON : On parlait de perception : quand on regarde l'ombre, on n'a pas l'impression de louper quelque chose parce que justement ça fait partie de vous.

B. POUGEOISE : C'est des lectures différentes d'une même chose.

A. BESSET : Oui, il y a un rapport de proximité, il n'y a pas de démesure, on a en tant que spectateur, un vrai choix de regard. A chacun sa sensibilité : moi je revenais plus à ta danse qu'aux images. Mais de temps en temps, j'allais récupérer du fantasme soit sur l'image d'ombre portée, soit sur l'écran. C'était dû à ta mobilité de corps. Parce que, par rapport à ce que disait Marc, c'est là où il y a danger : lorsqu'il y a démesure, par le choix du caméraman aussi. Tu vas entendre

et voir un musicien et du coup tu passes ta soirée à regarder l'écran et pas celui qui crée le son. Là c'est de la dictature de l'image.

M. BADIOU : Et c'est très violent.

A. BESSET : On n'y échappe pas. J'ai eu la même sensation que toi. Et je me souviens du festival de Jazz lorsqu'il n'y avait pas d'écran. J'avais une sensation à la sortie nettement plus pleine.

M. GALLAND : Marc a raison : c'est une tromperie. On a l'impression que sinon on n'entendra rien, mais c'est complètement faux ! On sait très bien que même dans les grandes salles de théâtre on peut avoir un son extra.

A. BESSET : Le théâtre existe depuis combien de siècles ? et les acteurs n'avaient pas de micros...

M. GALLAND : Ici l'image était parfaitement nette, d'une couleur magnifique. J'étais tout le temps attiré par ton corps. Et puis à un moment donné qu'est-ce qu'on voit ? L'oeil est attiré... on voit ton regard qui se perd dans le regard projeté de l'enfant et brusquement tu mets ta main devant et on voit ce regard qui s'en va. On aurait cru ça infaisable mais on voit des choses extraordinaires ! Et puis la main partie, on revient au corps. On ne sait plus trop... cette ombre là-bas, c'est quoi ? On a toutes les techniques rassemblées avec leur usage émotif.

B. POU GEOISE : C'est ce qu'on appelle de la manipulation d'images.

C. KIEHL : Pour moi effectivement c'était un hommage au corps vivant dans le présent de la représentation du spectacle vivant. D'autant plus que les projections d'images ce ne sont que des images de corps sauf une où y a des fleurs.

B. POU GEOISE : Oui, il y a du végétal. Et de l'animal.

C. KIEHL : Du végétal et des animaux, du vivant. Des images de vie, animées.

JP. SIMARD : Cela peut servir de conclusion. Essayons, dans notre champ artistique, de veiller à associer questionnement éthique et expression poétique au service du texte et du corps en scène, des rythmes du vivant dans l'espace théâtral et chorégraphique. Merci à tous ceux et celles qui sont venus assister à cette journée et apporter leur pierre artistique, théorique ou analytique. Merci à *Théâtre Libre* qui a mis à notre disposition un lieu en devenir chaleureux (*applaudissements*) Merci aux professionnels qui renouvellent les perspectives du spectacle vivant, merci enfin à Brigitte, Nathan et Stéphane, venus avec cette proposition différente de ce qu'on connaissait ici, qui nous ouvre des horizons nouveaux sur le corps écran.