

LA VOIX ET L'IMAGE : LE THÉÂTRE DE GUY CASSIERS

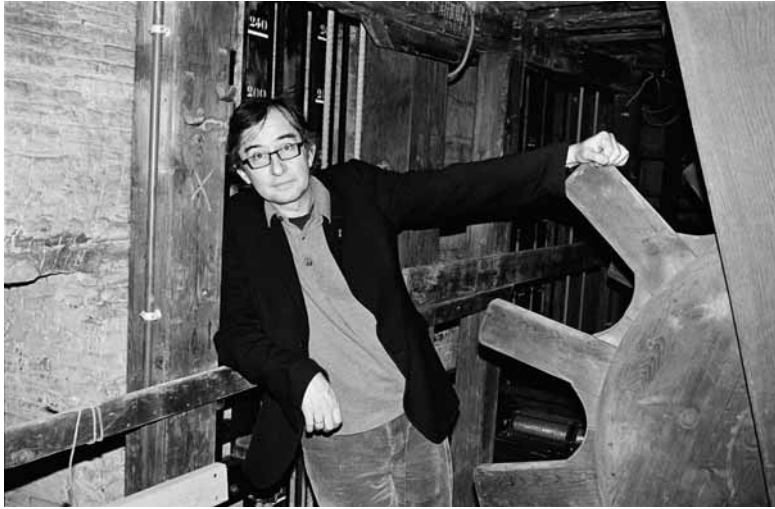
Publié dans *Septentrion* 2010/2.

Voir www.onserfdeel.be ou www.onserfdeel.nl.

C'est dans le sillage de la grande génération des années 1980, responsable de la percée du théâtre flamand sur la scène internationale, que Guy Cassiers (° 1960) débuta sa carrière. Mais alors que Jan Decorte faisait un tabac dans le théâtre de répertoire avec sa *Maria Magdalena*, qu'Ivo Van Hove attirait la foule en jouant dans le port d'Anvers¹, qu'Anne Teresa De Keersmaeker² présentait au *Kaaitheater* à Bruxelles une chorégraphie minimaliste fort appréciée et que Jan Fabre³ soumettait son public à un spectacle qui durait huit heures, Guy Cassiers travaillait loin de tout tapage. Il créait des spectacles en solo dans des coins oubliés d'Anvers, sur des personnages vivant dans l'isolement et toujours pour un public restreint. Aujourd'hui, trente ans plus tard, il est depuis quelques années directeur artistique de la plus grande compagnie théâtrale flamande, *Het Toneelhuis*, le cœur de la vie théâtrale en Flandre. Comment en est-il arrivé là ?

Comparé à l'évolution de ses contemporains, le cheminement de Guy Cassiers à travers les institutions est assez original. La plupart des metteurs en scène des années 1980 cherchaient avant tout à élaborer leur propre cellule de production pour en assurer d'année en année la stabilité et la continuité. Ainsi Jan Fabre, Jan Lauwers⁴, Anne Teresa De Keersmaeker et Wim Vandekeybus ont créé leurs propres compagnies devenues petit à petit les grands acteurs des arts de la scène en Flandre. Leur autonomie conditionnait le fondement de leur identité artistique. En tant que telles, elles se sont donc indissociablement identifiées à l'artiste qui en est à la base. Ce n'est pas le cas chez Guy Cassiers. Il fit ses débuts en tant qu'artiste autonome, mais en 1987, il fut récupéré par la troupe gantoise de théâtre pour la jeunesse *Oud Huis Stekelbees* et prit son essor dans les années 1990 en tant que metteur en scène indépendant. En 1997 il s'installa aux Pays-Bas comme directeur artistique du *Ro-Theater* pour devenir, près de dix ans plus tard, la personnalité centrale de l'ensemble *Het Toneelhuis*.

Cette vie nomade oscillant entre le fixe et le free-lance, entre la grande et la petite compagnie, est peut-être inhérente à la quête permanente de ce metteur en scène. Son œuvre est pour ainsi dire imprégnée d'une sorte de fébrilité incessante. Il semble vouloir chercher sans cesse



Guy Cassiers (° 1960), photo A. Salinas.

son inspiration auprès de nouveaux auteurs. Il cherche aussi en permanence d'autres possibilités dans son exploration du média théâtral. Ainsi, outre la langue, la musique est devenue essentielle dans son œuvre. En mai 2010, il a mis en scène pour la *Scala* de Milan la première partie de *L'Anneau du Nibelung* de Wagner et il commence aussi à utiliser dans son œuvre toutes sortes de nouvelles formes de médias.

Il résulte de cette agitation de nomade une œuvre très diversifiée, tout en nuances et en variantes. Cassiers aime voyager, dans sa tête, sur scène, dans les matériaux qu'il utilise. Pourtant dans le fond, son œuvre présente une vraie continuité. Comme tout grand artiste, il aime la répétition, toujours à la recherche de la forme juste, du cadre exact et du dosage approprié.

PENSER TOUT HAUT

Cependant, dans la quête de Cassiers, l'ingrédient le plus important est incontestablement la langue. Les mots sont au cœur de son imaginaire et par conséquent la parole fuse dans ses représentations. Il ne s'agit pourtant pas de bavardages, mais plutôt d'une manière de penser tout haut. Les personnages auxquels il donne la parole ont toujours un degré de réflexion très développé. Ils considèrent la vie d'un point de vue bien déterminé et ne manquent pas d'y ajouter leur commentaire. Cette fascination prend des formes très diverses. Dans sa première représentation de *Kaspar* (d'après le texte de la pièce *Kaspar Hauser* de Peter Handke), il met en scène un personnage (le «sauvage») qui doit encore apprendre la langue et découvre dans ce processus d'apprentissage non seulement la difficulté d'accorder langue et pensée, mais aussi à quel point la langue n'offre à chaque individu qu'une liberté d'expression limitée. Dans *Le Seigneur des guêpes* (2001) d'après le roman de Ian Banks, nous regardons la vie à travers les yeux de Tom, un adolescent solitaire, dont l'existence est totalement dénuée de normes et qui a plusieurs meurtres sur

la conscience. Il raconte son histoire par à-coups entre deux silences, son arme la plus puissante. *Sous le volcan* (2009) par contre est une réflexion aussi lucide qu'écrasante sur l'autodestruction de son protagoniste, un consul britannique qui se noie dans l'alcoolisme. L'intrigue et le langage sont empruntés au roman lyrique de l'auteur anglais Malcolm Lowry, brillamment transposé en néerlandais par l'auteur et homme de théâtre Josse De Pauw⁵.

Ce sont là quelques exemples prouvant la fascination de Cassiers pour la langue. Une constante dans ce parcours: il s'agit toujours d'œuvres littéraires très particulières. Cassiers a une nette préférence pour les auteurs qui transposent dans le langage leur vision personnelle des choses. C'est le cas de l'écrivain néerlandais Jeroen Brouwers⁶, qui, pour transcrire les souvenirs traumatisants de son enfance dus à son séjour dans les camps de concentration japonais, use d'un superbe néerlandais, comme si la beauté des mots pouvait offrir une consolation pour l'atrocité de l'expérience. Exemplaire aussi la performance de Cassiers dans la mise en scène de *À la recherche du temps perdu* de Proust, cycle théâtral en quatre volets. Là encore on découvre avant tout la fascination pour la manière dont les souvenirs sont exprimés en paroles, avec les goûts et les odeurs qui s'y rattachent. Il s'attaque également au discours politique comme dans *Wolfskers* (Belladone), la seconde partie de son *Triptiek van de Macht* (Triptyque du pouvoir), où il donne la parole à trois personnages historiques, Lénine, Hirohito et Hitler, ou encore dans *Méphisto*, la première partie de cette même trilogie où Cassiers fait un gros plan sur le metteur en scène et collaborateur Kurt Köppler, en s'inspirant de la carrière du grand acteur Gustav Gründgens. Dans ce cas ce sont Klaus Mann et l'auteur flamand contemporain Tom Lanoye⁷ qui lui prêtent les munitions langagières pour mettre à nu le discours politique.

Guy Cassiers transpose la littérature au théâtre sous une forme relativement pure, partant uniquement de l'intérêt pour l'expression de la pensée. Il théâtralise à peine: ses adaptations de ces perles littéraires n'ont pas pour but de transposer les qualités littéraires de ces textes en langage théâtral parlé. Au contraire, le public est invité à écouter attentivement et à s'intéresser à la musicalité de ces paroles chargées de sens. L'obsession attachée aux sons des mots explique en outre la raison pour laquelle il s'est consacré au théâtre musical: mêlée à l'orchestration et au chant, la langue se transforme spontanément en musique et devient rythme. Un des nombreux sommets dans l'œuvre de Cassiers est sa production de théâtre musical *The Woman who Walked into Doors* (2001). Il est clair entre-temps que Guy Cassiers utilise la langue et la littérature non seulement pour raconter une histoire, mais partant d'un désir de porter sur la scène un événement sensitif dont la langue est un élément essentiel, à côté de l'image et au même niveau.

PROJECTION DE L'IMAGE

À part sa prédilection pour la littérature, l'attention portée à l'image est une seconde caractéristique de Guy Cassiers. Depuis sa découverte, tôt dans sa carrière, des possibilités de la projection d'images, il a intégré la numérisation de l'image dans son œuvre et ainsi posé les jalons d'un tout nouveau langage pour le théâtre. Ses décors comprennent inmanquablement des écrans sur lesquels, avec lesquels et dans lesquels il raconte son histoire. À première vue un moyen à la mode, car un grand nombre de metteurs en scène contemporains succombent à la tentation de la projection d'images et recourent à tort et à travers aux charmes indiscrets de ce média qu'ils utilisent comme un gadget. Il n'en va pas de même chez Cassiers. La projection d'images s'est développée chez lui en tant qu'ingrédient nécessaire de son vocabulaire théâtral, dans la mesure même où il en a fait



Scène d'Atropa.
*La Vengeance de la
paix*, dernier volet du
«Triptyque du pouvoir»,
photo K. Broos.



Scène de *Das Rheingold*, première partie de *L'Anneau du Nibelung*, Teatro alla Scala de Milan, mai 2010, photo M. Brescia.

le centre de son récit. Il pense ses histoires en images, il développe son intrigue à partir d'une dramaturgie visuelle. En d'autres mots, la projection d'images n'est pas un ajout marginal, elle crée le point où ses productions théâtrales se nouent et se dénouent.

Tout comme pour ses choix littéraires, il est frappant de voir à quel point cette mise en images opère de façons diverses sur la scène. *Sous le volcan* trouva sa forme scénique grâce à des images d'ambiance recueillies au Mexique, où l'histoire se déroule. La projection des images sur des écrans multiples plonge le public dans des coloris mexicains, dans les *cantinas* où le consul se soûle, dans l'explosion de toutes ces sortes de verts si typiques de la nature de ce pays. La caméra semble implantée dans le crâne du consul, nous obligeant à regarder en même temps que lui et à enregistrer toutes les impressions qu'il capte. En tant que spectateur, on se trouve donc littéralement au beau milieu de l'événement. Pour cette représentation, Cassiers a travaillé avec des écrans placés à différentes hauteurs afin de créer un certain relief dans la projection d'images. L'écran n'a plus l'air d'être une surface plate à deux dimensions, il est devenu un environnement sensoriel qui respire et permet au monde du consul de s'animer.

Avec *Méphisto*, sa première production pour la *Toneelhuis* à Anvers, Cassiers réalisa sa représentation la plus politique, une déclaration sans détour à l'adresse de la ville dont il dirigerait désormais la plus grande compagnie. La pièce se focalise sur la position de l'artiste dans un environnement politique virant à droite et montre subtilement à quel point les images peuvent manipuler la masse. Point culminant de la représentation: le discours de Göring (basé sur des documents historiques) multiplié une centaine de fois sur des écrans. Cassiers dénonce ici la technologie comme étant clairement l'instrument d'une idéologie et se frayant, sans le moindre filtre, un chemin dans le cerveau des spectateurs (à la fois les autres acteurs et le public). En 2006, une année d'élections très importantes pour la ville d'Anvers, cette production était un avertissement pertinent adressé au monde politique, à la population et au public du spectacle.

Néanmoins Cassiers est tout sauf un tribun politique ou un agitateur radical comme son prédécesseur historique Erwin Piscator, «l'inventeur» de l'utilisation des multimédias au théâtre. Le recours à la technologie est principalement un moyen esthétique par lequel le metteur en scène donne de la couleur à ses récits. Il s'agit bien plutôt de créer subtilement une ambiance et de provoquer une immersion sensitive qui peut se réaliser beaucoup plus efficacement à l'aide d'images et de projections. L'objectif de Cassiers ne se limite pas à montrer des images. Grâce aux technologies nouvelles, il brûle de créer sa propre structure dans son récit. Sa formation d'artiste graphique n'y est sans doute pas étrangère. Une des caractéristiques majeures de son langage visuel est incontestablement la qualité de son graphisme. Dans *Sous le volcan*, il est fasciné par le volume de l'image et par le rapport entre elle et la personne de l'acteur. Ses images jouent avec ces différents volumes, projetés à des profondeurs différentes, faisant ainsi sans cesse contrepoids à l'apparition stable de l'acteur sur la scène.

Certes, Guy Cassiers n'est pas un pionnier de la nouvelle technologie sur la scène, mais il est bien un de ces metteurs en scène qui, par une exploration incessante des possibilités de la projection d'images et par la recherche approfondie de son impact sur la spécificité du théâtre, offrent à ce média de nouvelles voies. Il ouvre des perspectives nouvelles aux futures générations d'hommes et de femmes de théâtre.

Cassiers s'intéresse en outre à la manière dont les images s'accordent avec la présence effective des acteurs sur la scène. Il est incontestable qu'il a chassé ses acteurs du centre de la scène, comme le prétendent certains commentaires critiques, mais ce qui compte bien plus: il leur a donné littéralement une nouvelle voix. Son théâtre est avant tout récit et beaucoup moins drame. Il est fascinant de voir et d'entendre comment des conteurs nés vous emmènent dans un voyage mental où rien ne doit être représenté ou dramatisé, mais où l'image et la parole créent un monde sensoriel dans lequel vous êtes en quelque sorte aspiré. Le *double-bill* qu'ambitionne Cassiers, l'extase par la voix de l'acteur et les multiples projections d'images, imprime chez le spectateur des représentations mentales plus durables que toute gestuelle théâtrale.

Luk Van Den Dries

Enseigne les sciences du théâtre à l' *Universiteit Antwerpen*.

Adresse : Van Geertstraat 73, B-2140 Borgerhout.

Traduit du néerlandais par Nathalie Callens.

Notes :

- 1 Voir *Septentrion*, XXXVII, n° 2, 2008, pp. 105-107.
- 2 Voir *Septentrion*, XXXI, n° 3, 2002, pp. 68-70.
- 3 Voir *Septentrion*, XXXIV, n° 2, 2005, pp. 5-11.
- 4 Voir *Septentrion*, XXIX, n° 3, 2000, pp. 49-55.
- 5 Voir *Septentrion*, XXX, n° 1, 2001, pp. 191-193.
- 6 Voir *Septentrion*, XXXVI, n° 3, 2007, pp. 81-82.
- 7 Voir *Septentrion*, XXXVII, n° 4, 2008, pp. 81-83.