

De l'inanimé à l'*Anima*. Le fil conducteur entre l'acteur et le spectateur chez Denis Marleau

From the Inanimate to the *Anima*. The Thread Between the Actor and the Spectator in Denis Marleau's Theatre

Ève Irène Therrien

Volume 11, Number 2, 2008

Les arts de la scène au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000524ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000524ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Therrien, È. I. (2008). De l'inanimé à l'*Anima*. Le fil conducteur entre l'acteur et le spectateur chez Denis Marleau. *Globe*, 11(2), 117–133.
<https://doi.org/10.7202/1000524ar>

Article abstract

This article proposes to look at the «sacrificial» work of the actor in Denis Marleau's direction. We will examine two productions, from 2002 and 2004, of Maurice Maeterlinck's *Les Aveugles* in some detail to understand the «disembodiment» process that Marleau's actors carry out through repetitions, and the reactions that the director hopes to elicit from his audience.

Je ne veux juste pas mourir sans avoir posé
cette question-là : pourquoi on disparaît².

Pol PELLETIER, « Voix d'extinction »

Qui se rappelle, pour l'avoir vue en spectacle ou en photo, de l'image de la bouche, seule protagoniste sur la scène de *Pas moi* de Samuel Beckett? L'étrangeté de ce corps abrégé fascine et choque à la fois car sa troncation indique aussi son éventuelle disparition. Nous savons également que Beckett continue ce processus de diminution physique jusqu'au point où ses personnages ne deviennent que des souffles sans corps³. Des décennies plus tard, Denis Marleau, directeur artistique du théâtre UBU à Montréal, conçoit lui aussi un spectacle très dépouillé. En effet, dans la production de 2002 des *Aveugles*, de Maurice Maeterlinck, l'absence de l'acteur est notoire. Marleau s'appuie sur la technologie pour produire des images spectrales de visages, plus précisément un système de masques et de vidéo. Cet effet d'outre-tombe lui permet d'explorer la mort et sa transformation, qui s'effectuent par une préparation exigeante, voire sacrificielle, de ses acteurs. Même dans les pièces où les interprètes sont présents en chair et en os⁴, le metteur en scène préconise une retenue dans le jeu qui « paralyse » l'action, faisant écho à l'aspect fantomatique des personnages des *Aveugles*. Le présent article examinera la valeur sacrificielle du travail des interprètes de Marleau et la façon dont les images de troncation corporelle interpellent le public et l'invitent à une quête existentielle. Pour ce faire, nous comparerons deux productions des *Aveugles* par Marleau : celle de 2002, sous-titrée *Fantasmagorie technologique*, et celle de 2004, qui provient du *Projet Thierry Salmon* et auquel Marleau participe en tant que maître d'un atelier offert aux jeunes professionnels européens. Alors que la première production nie la présence scénique de l'acteur, la seconde explore de nouveaux registres de présence avec la participation des comédiens sur scène.

Depuis la création de sa compagnie montréalaise, UBU, en 1982, la démarche artistique de Marleau est soumise aux lois du texte. Celui-ci demeure toujours l'élément le plus important dans le processus créateur du metteur en scène : « D'abord faire entendre le texte. Et, éventuellement

+ + +

2. Citée dans Jade BÉRUBÉ, « Voix d'extinction », *Voir*, 4 novembre 2004.

3. Je fais référence ici à la fin de la pièce «...But the Clouds... a Television Play», écrite par Samuel BECKETT (*Ends and Odds*, New York, Grove Press, 1986, p. 67-78).

4. Je pense, par exemple, aux mises en scène de l'adaptation théâtrale de *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* d'Antonio TABUCCHI, en 1997, et de la pièce de Jon FOSSE, *Quelqu'un va venir*, en 2003

donner du mouvement aux acteurs⁵. » Au contraire de la tendance théâtrale québécoise de l'époque, qui en général s'investit dans le théâtre d'improvisation au détriment du texte⁶, Marleau compose dès le début avec l'écriture. Chez lui, même le texte est régi par un principe de réduction : il est puisé dans un répertoire dont le langage, souvent raréfié, appartient plutôt à un registre poétique et non théâtral⁷. Le parcours de Marleau compte trois étapes majeures, toutes affectées par ce souci du minimalisme. La première étape commence dans les années 1980. Le metteur en scène s'inspire alors des textes surréalistes français dont on peut saisir l'influence dans la première production, *Picasso Théâtre*, en 1984. Sa préoccupation pour l'aspect plastique marque la deuxième étape de son cheminement, au cours des années 1990. Son association avec le sculpteur-scénographe Michel Goulet donne lieu à deux spectacles, *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1997) et *UrFaust, tragédie subjective* (1999), dans lesquels des éléments de projection vidéo sur des masques commencent à s'immiscer. Aussi, la présence de l'acteur se complique : dans *Pessoa*, les personnages sont accablés par leur propre fin. Ils ne bougent presque plus et la parole devient laborieuse. En 2002, avec *Les aveugles*, l'image technologique remplace la présence réelle de l'acteur, ce qui constitue la troisième phase de l'évolution artistique de Marleau. En fait, la vraie originalité du metteur en scène se situe dans cette nouvelle démonstration du corps scénique marlusien, réel ou projeté, car ses interprètes jouent avec un vocabulaire gestuel très limité, composé d'ébauches et de répétitions. Olivier Asselin voit dans la mécanisation du corps de l'acteur chez Marleau un effet attribuable à l'industrialisation : le corps est réduit en une machine « condamnée à faire et à refaire toujours les mêmes mouvements⁸ ». Nous soutenons que le travail corporel de Marleau constitue non seulement une critique de la modernité, mais qu'il s'inspire d'une poétique métaphysique sur laquelle reposent les questions insurmontables de la vie et de la mort.

+ + +

5. Josette FÉRAL, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, tome 2, Montréal, Éditions Jeu, 2001, p. 229.

6. La compagnie Théâtre Repère (dirigée par Jacques Lessard et Robert Lepage) ou le Théâtre Expérimental de Montréal (dirigé par Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel) peuvent étre considérés comme des exemples de cette tendance. Les artistes nommés utilisent l'improvisation comme point de départ bien que l'écriture doive parfaire l'expression spontanée.

7. Les adaptations de Marleau sont les suivantes : Francis PICABIA, Tristan TZARA, Kurt SCHWITTERS : *Cœur à gaz et autres textes dada* (1981) et *Lecture-spectacle dada* (1984) ; Pablo PICASSO et Guillaume APOLLINAIRE : *Picasso théâtre et Le désir attrapé par la queue* (1984) ; Antonio TABUCCHI : *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1997) ; J. W. GOETHE F. PESSOA : *Urfaust, tragédie subjective* (1999) ; Pierre PERREAULT : *Au cœur de la rose* (2002).

8. Olivier ASSELIN, « Le fantôme et l'automate. De la reproductibilité technique sur la scène », *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, juillet 2002, p. 26.

LES AVEUGLES (2002)

Il n'est pas difficile de comprendre l'engouement de Marleau pour l'auteur Maeterlinck, car tous les deux favorisent l'occulte, sondant les mystères de la vie et refusant de présenter les corps scéniques de façon réaliste. Dans ses réflexions, Maeterlinck souhaite voir au théâtre l'ombre et le reflet, ou les poupées de cire qui semblent avoir « l'apparence de vie sans avoir la vie⁹ ». Particulièrement dans *Les aveugles*, la réduction physique marlusienne s'accorde avec les didascalies de Maeterlinck: « Tous semblent avoir perdu l'habitude du geste inutile et ne détournent plus la tête aux rumeurs étouffées et inquiètes de l'île¹⁰. »

Écrite en 1890, la pièce *Les aveugles* traite de la prise de conscience de la mort. Douze non-voyants égarés sur une île cherchent leur guide qui s'est éteint devant eux. Tour à tour pris de panique et remplis d'espoirs fous, ils réalisent que leur fin approche. Seul un nourrisson doté de la vue semble, par ses pleurs, comprendre le sort qui leur est réservé. Les douze aveugles ne portent aucun signe d'individualité: ils sont regroupés soit par âge (les jeunes et les vieux), soit par leur condition physique ou mentale (aveugle-né et folle). Marleau voit dans cet anonymat l'humanité que l'auteur veut démontrer, ce que reflète d'ailleurs sa mise en scène:

L'idée de ne prendre qu'un seul homme et une seule femme pour interpréter les douze aveugles va dans ce sens, car elle instaure la dimension originelle de l'existence: une femme et un homme face à la vie et à son mystère¹¹.

Pour ce faire, il multiplie par six le visage de deux comédiens, Céline Bonnier et Paul Savoie, à l'aide de projections sur des masques suspendus dans le noir absolu.

L'ambiance d'incertitude dans laquelle baigne le public l'enveloppe dès qu'il entre dans la salle: aveuglé par la lumière de l'environnement qu'il vient de quitter, il éprouve de la difficulté à trouver un siège. Dans l'obscurité, douze visages immobiles accueillent le spectateur, puis il prend conscience des murmures provenant de ces faciès inexpressifs. Durant la représentation, les visages expriment des sentiments, entre autres la peur et la colère. De plus, l'animation de la projection est légèrement tordue, ce qui

+ + +

9. Maurice MAETERLINCK, « Menus propos », *Œuvres I*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 462

10. Maurice MAETERLINCK, « Les aveugles », *Œuvres II*, *ibid.*, p. 285.

11. Denis MARLEAU, « Programme du spectacle *Les aveugles* », Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 28 février au 24 mars 2002, p. 8



Les aveugles (photo: Richard-Max Tremblay)

donne un aspect énigmatique à la pièce, qui se termine dans le noir complet alors que les pleurs de l'enfant diminuent d'intensité jusqu'à ne plus être perceptibles. Pris au dépourvu, le spectateur se demande s'il doit applaudir ou non, car l'absence d'acteurs entrave la convention. Ce n'est qu'après la représentation que, curieux, il gagne un peu d'assurance. En effet, les lumières sont à peine levées, mais il s'aperçoit qu'il y a une rampe qui sépare l'aire de jeu de son point de mire¹². Il détecte tout de suite le masque perché sur une tige qui servait d'écran à l'image.

Pourtant, la curiosité du spectateur ne peut être pleinement satisfaite: Marleau protège le mystère qui entoure la technicité de ses spectacles. Pour le metteur en scène, le travail du spectateur est aussi important que celui de l'acteur. Il ne s'agit pas de tout montrer, mais plutôt de faire réfléchir. Il est clair que le secret sauvegardé provoque des questions de niveau technique qui nous éloignent de la fable. Comment arrive-t-on à cette magie? Par quel moyen peut-on projeter ces images? En même temps, l'énigme oculaire protège l'illusion théâtrale et contribue à renforcer la relation entre la vie, la mort et le théâtre; la vitalité de nos fantasmes comme la fantasmagorie de notre réalité sont imprégnées de mystères qui ne peuvent être élucidés. Cela étant dit, les masques suspendus dans la pénombre procurent une sensation étrange. Les formes faciales des deux acteurs sont bien évidentes, mais il leur manque les yeux et la bouche pour avoir la vie. Tels des totems mortuaires, elles surplombent l'aire de jeu. Impassibles comme des rois, elles ne daignent pas entretenir leur public du haut de leur perchoir de la mort¹³.

Pouvons-nous encore qualifier de théâtre le spectacle où la présence physique des acteurs est complètement évacuée de la scène? Peter Brook suggère qu'il y a théâtre dès qu'une personne traverse un espace et qu'il y en a une autre pour la regarder¹⁴. Chez Marleau, le contrat s'applique sur un espace-temps beaucoup plus vaste: une personne *a traversé* l'espace et le public doit examiner les traces de son passage. Il est certain qu'avec l'utilisation de la vidéo, on élimine le danger qu'encourt la présence physique réelle. On exclut les éléments «accidentels» et «humains», pour reprendre les termes de Maeterlinck¹⁵: les risques de trou de mémoire, de faux pas et de

+ + +

12. En fait, c'est une forme de paravent qui cache les projecteurs.

13. Il est intéressant de noter le parallèle entre la scénographie de Marleau et celle proposée par Maeterlinck. Celui-ci évoque un paysage «extrêmement sombre» composé de «grands arbres funéraires» (Maurice MAETERLINCK, «Les aveugles», p. 285).

14. Peter BROOK, *L'espace vide*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 25.

15. «La scène est un lieu où meurent les chefs-d'œuvre, parce que la représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains est antinomique» (Maurice MAETERLINCK, *Menus propos*, *Œuvres I*, p. 461).

transpiration de l'acteur. La patine du spectacle vidéo soutient l'illusion et le spectateur peut se laisser embarquer par la fable. Mais un péril implicite demeure, car le pacte théâtral est conservé. Seul le jeu est renversé: le danger menace le public autant que l'acteur. Dans *Les aveugles*, la noirceur de l'environnement englobe le spectateur dans l'espace-jeu. Il doit se soumettre à la situation. Il est confronté à sa propre cécité. La perte des repères théâtraux habituels (acteur et décor) suscite peut-être l'angoisse ou, du moins, le désarroi. Ce «renversement des rôles» s'avère un élément important du théâtre contemporain. Marleau indique que la cécité collective des *Aveugles* «devient métaphore de l'incapacité de l'homme à voir l'invisible, c'est-à-dire l'incompréhensible sens de l'existence. Comme si l'homme ou la femme étaient enfermés dans une nuit noire, sans lumière ni guide pour les aider à la traverser¹⁶». La pièce devient un point de réflexion sur notre existence. Le théâtre UBU «engouffre» le spectateur dans l'espace-jeu. J'emploie le verbe engouffrer à dessein, car il implique le gouffre, ce «rien» que constitue l'envers du décor et de notre existence. L'immobilité du geste et l'absence du corps de l'acteur reflètent l'idée que le néant est la substance même de nos vies.

Les interprètes de Marleau doivent se délester de toute mimique ou tic quotidien afin de trouver un moyen de communiquer au-delà des gestes. La ruine du corps (chez l'acteur: le masque mortuaire, les corps tronqués ou les gestes immobilisés; chez le spectateur: l'ablation de la vue) interpelle la vie. Herbert Blau explique que «le silence des choses peut être vaincu par la mystérieuse éloquence de ses ruines, le murmure de l'histoire, et non par la résurrection du corps de l'ancienne communion¹⁷». La transcendance puise sa force non dans la résurrection, mais dans la dégradation physique. Marleau espère ainsi animer l'inanimé afin d'arriver à *l'anima*. Le metteur en scène veut épurer le jeu, le purger de ses affects, pour atteindre une émotion profonde. Il exige par conséquent de ses acteurs un travail de simplification très éprouvant qui empêche l'inclination naturelle vers la facilité des clichés comportementaux. Marleau explique que cette nouvelle approche technologique exige beaucoup de ses comédiens, qui doivent s'investir «dans des démarches qui ne sont pas toujours évidentes. C'est une

+ + +

16. Denis MARLEAU, «Programme du spectacle *Les aveugles*», page 8.

17. «[I]t is not in the risen body of the ancient communion but out of the mysterious eloquence of its ruin, in the murmur of history, that the muteness of matter is overcome» (Herbert BLAU, *The Audience*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990, p. 173). Toutes les traductions sont de l'auteure.

contrainte énorme pour un acteur de se retrouver sur une chaise et de devoir tout faire passer par le jeu du visage, des yeux, de la voix¹⁸».

Pour creuser ces notions, analysons de plus près comment Marleau envisage la préparation d'un spectacle avec ses comédiens, afin de créer l'atmosphère idéale à l'expérience des *Aveugles*. Nous avons mentionné ci-dessus le travail implicite de l'acteur pendant la phase préparatoire de l'installation des *Aveugles* (2002). Il va sans dire que la singularité des répétitions de ce spectacle dépasse les méthodes d'un théâtre traditionnel. Les acteurs de Marleau ont dû répéter seuls. Chaque personnage fut enregistré séparément, sans la présence de l'autre acteur. Le travail solitaire des acteurs se reflète dans l'expression des voix et rejoint la solitude dans laquelle baignent les personnages de la pièce. En effet, le dialogue répond à toutes les qualités du soliloque: des questions sans réponses et la répétition excessive d'une stance. La trame sonore est par ailleurs constituée comme un collage. En effet, Marleau entrecroise les monologues de chacun des personnages, suivant en ceci le texte de Maeterlinck.

De plus, les exigences de l'image numérique sont telles que les interprètes doivent rester immobiles durant l'enregistrement, afin de ne pas créer trop de distorsions sur le masque. Cette contrainte physique requiert une concentration énorme de la part des acteurs, ce qui rappelle les répétitions du spectacle de *Pas moi* dirigées par Beckett dans les années 1970. Le problème majeur du spectacle était de s'assurer que l'actrice qui jouait la Bouche soit complètement immobile, pour que ses lèvres soient uniquement et parfaitement illuminées. Jessica Tandy, première interprète de la Bouche, a évoqué la sensation désagréable d'avoir la tête complètement bloquée¹⁹. Lorsqu'elle était enfermée dans une cage, seules ses lèvres étaient visibles et mobiles. Billie Whitelaw, autre interprète de *Pas moi*, perdit connaissance durant les répétitions, en partie à cause des restrictions corporelles que lui imposait l'auteur²⁰. Tandy et Whitelaw tirèrent cependant de cette expérience une étonnante satisfaction professionnelle, malgré (ou à cause de) la restriction physique. Parallèlement, les critiques remarquent un changement dans le jeu de Céline Bonnier depuis son expérience professionnelle avec Marleau. Ludovic Fouquet note que la contrainte subie dans *Les aveugles* «semble avoir

+ + +

18. Cité dans Mélissa PROULX, «Clair-Obscur», *Voir*, Gatineau-Ottawa, 11 novembre 2004, p. 13.

19. Selon James Knowlson, Jessica Tandy s'opposait initialement aux restrictions crâniennes: «Elle trouvait l'expérience insupportable et inutile» [«*She found it unbearable and unnecessary*»]. Par ailleurs, son immobilité forcée était un défi professionnel à relever. L'actrice avoua: «Pour moi, le défi était époustoufflant» [«*I found the challenge exhilarating*»] (James KNOWLSON, *Damned to Fame*, New York, Simon & Schuster, 1996, p. 524).

20. *Ibid.*, p. 528.



Confection d'un masque pour *Les aveugles* (photo: Richard-Max Tremblay)

nourri l'interprétation de Bonnier qui, récemment au Quat'sous, a développé un jeu puissant alors qu'elle est souvent immobile²¹».

Outre l'enregistrement des voix, la confection du masque des *Aveugles* (2002) marque un moment conflictuel dans l'étape préparatoire des comédiens. Dans le fascicule du Musée d'art contemporain de Montréal qui accompagne le spectacle, une séquence de photos montre l'actrice Bonnier durant le processus de moulage. On lui bande la tête pour protéger ses cheveux et on lui applique des bandes protectrices de tissu sur le visage. Plusieurs couches de pâte suivent minutieusement les contours faciaux. Seuls deux trous au niveau des narines lui permettent de respirer. Après un temps qui permet à la pâte de sécher, on retire le moule du visage. La dernière photo dans laquelle on voit l'actrice sourire de soulagement montre à quel point l'expérience fut éprouvante. Celui qui a déjà été le modèle d'un moulage se rappelle la sensation étouffante du moule sur le corps et l'immobilité qui s'impose pour que la pâte prenne forme. Le modèle se soustrait à l'expression vivante pour représenter la vie, tel le masque mortuaire qui, déposé sur le corps inanimé, évoque la vigueur d'un temps passé. Et c'est exactement sur ce point que se fonde la vision du jeu de Marleau.

LE PROJET THIERRY SALMON

Dans un entretien publié récemment, Marleau parle d'«épreuve» pour désigner tout ce qui touche à l'expérience théâtrale. Il admet que *Les aveugles* (2002) «inscrit une *épreuve* de la représentation seulement pour le spectateur et non pour l'acteur qui est absent» et que, au contraire, le *Projet Thierry Salmon* offre la possibilité «d'une *épreuve* de plateau vécue par l'acteur²²». Alors que les spectateurs seuls se trouvent dans l'arène durant la fantasmagorie des *Aveugles* (2002), le *Projet Thierry Salmon* remet les acteurs dans la fosse aux lions.

Cette vision du travail du comédien explique en partie la préparation à laquelle est initié l'acteur de Marleau lors des ateliers du *Projet Thierry Salmon*. Offert comme un cours de formation théâtrale avancée, le stage donne une expérience enrichissante aux jeunes artistes venus de Belgique, de France, d'Italie, d'Espagne et du Portugal. Ce cours international annuel renouvelle chaque fois ses candidats et ses metteurs en scène. L'objectif

+ + +

21. Ludovic FOUQUET, «Voyages en absence», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111, 2004, p. 154-155. Le spectacle dont Fouquet parle est la *Cloche de verre* de Sylvia Plath, mis en scène par Brigitte Haentjens en 2004.

22. Denis MARLEAU et Stéphanie JASMIN, «La non-action comme terrain fertile pour un travail d'acteur», *L'Annuaire théâtral*, vol. 36, automne 2004, p. 100 (je souligne).

du projet est de mettre en relation de jeunes acteurs et des metteurs en scène renommés pour échanger et confronter des méthodes et des pratiques diverses. Le stage dure deux mois, de juillet à septembre, et se termine avec des démonstrations publiques en Italie. Divisés en deux sections – l'une dirigée par Marleau (*Matériaux Maeterlinck, présence/absence de l'acteur*) et l'autre, par Jan Fabre (*Sang, sueur et larmes – La scène en tant que Laboratoire*) –, trente stagiaires participèrent à ce perfectionnement théâtral en 2004.

D'après les titres évocateurs de leurs stages, il va sans dire que les deux maîtres ont choisi deux approches diamétralement opposées. Contrairement à Fabre, dont la recherche est basée sur la vitalité corporelle et l'improvisation, Marleau se concentre sur la statique et le texte. Pendant les trois premières semaines, de longues séances de lecture du répertoire de Maeterlinck ont constitué le travail de l'équipe de Marleau. Ce travail d'analyse ne se concentrait pas sur la psychologie des personnages, mais plutôt sur ce qui fait jouer la situation. Le choix des participants s'est porté sur des extraits puisés dans *Pelléas et Mélisandre*, *La mort de Tintagiles* et, notamment, *Les aveugles*, qui ont été présentés ultérieurement à Rome²³. Pour des questions pratiques, les scènes ont été jouées une fois en français et ensuite en italien.

Le travail préparatoire du projet exigeait de la rigueur. Ce n'est qu'après cette longue étape de lecture et d'analyse littéraire que Marleau demanda aux acteurs de se mettre en situation, de s'engager dans un travail plus complexe. Le metteur en scène exigea de ses interprètes la « désincarnation » durant les répétitions : « Ils doivent faire confiance au langage et l'investir totalement », expliqua-t-il, « [i]ls doivent rechercher ce masque lisse vers lequel est aspiré le spectateur, sur lequel tout peut apparaître²⁴ ». Ces indications de jeu tendent vers l'absence de l'acteur, qui doit devenir un « réceptacle lisse²⁵ ». Si l'image vidéo marlusienne est une réduction de son original, l'acteur subit le même traitement dans le sens où il doit s'absenter totalement pour laisser passer le texte. L'interprète doit être le plus neutre possible pour que le public puisse y puiser les traces de friction qui ont existé avant son apparition sur scène. Tel le spectre, l'acteur est l'image plus ou moins gommée d'une vie antérieure. Le corps de l'interprète devient un linceul sur lequel le spectateur peut « projeter » ses émotions. Attiré par le vide du « masque », le public y dépose ses propres tourments et peurs. Sophie Cattani, l'une des stagiaires

+ + +

23. Pour l'édition 2004 du *Projet Thierry Salmon*, les démonstrations des équipes de Marleau et de Fabre se sont déroulées au Teatro Valle, à Rome, les 23 et 24 septembre.

24. Denis MARLEAU et Stéphanie JASMIN, *op. cit.*, p. 97.

25. *Ibid.*, p. 96.

françaises²⁶, relate son expérience : « Marleau procède par la négation : il veut nettoyer pour rendre propre afin d'y inscrire quelque chose. » Elle ajoute : « souvent l'acteur donne trop d'informations. Avec Marleau, il faut ramener à l'essentiel²⁷. » Ces phrases rappellent une certaine conception du jeu théâtral qui prétend que la familiarité corporelle entrave les vraies émotions que peut ressentir un public.

Suivant le commentaire de Cattani, l'acteur se proposerait figurativement comme une page blanche sur laquelle l'écrit a disparu à force de gommage. Seules quelques traces d'écriture à peine visibles restent imprégnées sur la feuille et le travail de déchiffrement ou d'imagination revient au spectateur. Cattani avoue que cette approche théâtrale est terrifiante, car le jeu de l'acteur repose souvent sur des tics et des habitudes corporelles qui le rassurent. Par exemple, pour *Les aveugles*, dès le début des répétitions, le metteur en scène demanda aux interprètes qu'ils soient tous debout, immobiles, en gardant les yeux fermés durant toute la scène. L'épreuve est difficile tant sur le plan physique que mental. Cattani, qui jouait le rôle de la vieille folle et qui était muette durant tout le spectacle, trouva l'expérience rigoureuse²⁸. Marleau admet que « cela entraînait des vertiges, des engourdissements ou des états d'impatience sinon de crise qui se sont finalement estompés au fil du travail²⁹ ».

Pour sa part, Cattani souligne : « L'étroitesse du chemin que suggère Marleau fait peur. Du coup quelque chose de très vrai arrive qui vérifie le choix de ce travail³⁰. » Ce « quelque chose de très vrai » s'identifie à une émotion nouvelle et non sollicitée qui fait irruption lors des répétitions ou même de la représentation. Stéphanie Jasmin, l'assistante de Marleau qui a aussi participé au projet, relate son expérience d'un de ces moments extraordinaires durant la dernière représentation de *La mort de Tintagiles* :

L'émotion a surgi, submergeant presque les acteurs à leur insu et provoquant un remous tangible dans l'assistance. La mort sur scène se déroulait sans le spectacle d'elle-même mais dans ses manifestations les plus intimes. Une tragédie sans mouvement, sans action. Que deux acteurs debout, immobiles, dans ce drame de la mort où les gestes sont vains et inutiles et où les mots restent le dernier rapport au monde³¹.

+ + +

26. En 2005, Sophie Cattani travailla encore une fois avec Denis Marleau. Elle faisait partie de la distribution québécoise de la pièce de Normand Chaurette, *Les Reines*, dans laquelle elle jouait le rôle presque muet d'Anne Dexter.

27. Sophie CATTANI, « Entretien avec l'auteur », Rome, 2004.

28. *Ibid.*

29. Denis MARLEAU et Stéphanie JASMIN, *op. cit.*, p. 100.

30. Sophie CATTANI, *op. cit.*

31. Denis MARLEAU et Stéphanie JASMIN, *op. cit.*, p. 99-100.

Pourtant, Cattani, interprète de *La mort de Tintagiles* et des *Aveugles*, relate une version modifiée de ce rapport entre l'acteur et le public. Selon elle, « le spectacle de Maeterlinck n'est pas très séduisant. Il n'y pas d'échange avec le public. En tant qu'acteur, on se sent isolé³². »

Bien entendu, les textes en eux-mêmes se prêtent peu à l'action. De plus, la démonstration du *Projet Thierry Salmon* peut s'avérer ennuyeuse pour un public moins averti; ce n'est pas un spectacle, mais bien le résultat final de trois mois de travail. La répétition du passage en français et en italien par deux couples différents offre peu de variété dans le jeu des comédiens. Les scènes sont jouées dans un clair-obscur. Seuls les mains et le visage du comédien, qui est vêtu de noir, sont éclairés par une lumière blanche. Réduits à la plus simple expression physique et verbale, les acteurs ont peu de marge d'interprétation. Il est vrai aussi qu'il n'est pas donné à tous les comédiens de parvenir à ce genre de dénegation absolue. Malgré tout, quelques scènes réussissent le coup. Mais la remarque de Cattani signale l'extrême isolement dans lequel vit l'acteur. Celui-ci effectue un voyage intime et le spectateur attentif parvient peut-être à en suivre les traces. L'interprète de Marleau ou de Maeterlinck est un artiste a priori séparé de son public; il ne peut que signaler le vide qui à la fois les déchire et les unit.

LES EFFETS DU JEU

Marleau tend vers une poétique gestuelle et textuelle qui fait appel aux forces mentales et sensorielles du spectateur. Le metteur en scène recherche le geste « qui se déploie dans une pulsion intérieure, mystérieuse, et qui ne fait pas de commentaire³³ ». Le mouvement proviendrait d'une source intense d'émotions qui culmineraient non pas en action, mais dans la quasi-immobilité. En effet, le metteur en scène désire produire un sixième sens chez le spectateur; il parle des « ébranlements » ou des « détournements » de sens du spectateur³⁴ pour en arriver à une rencontre spirituelle avec l'acteur, à « ce moment indicible où la pensée se fait immédiatement sensible³⁵ ». Ces références mallarméennes prouvent bien que le metteur en scène recherche une nouvelle façon d'exploiter le théâtre en rendant ses actions moins quotidiennes. Tel Mallarmé qui souhaite que la performance donne l'impression de texte³⁶,

+ + +

32. Sophie CATTANI, *op. cit.*

33. Josette FÉRAL, *op. cit.*, p. 227.

34. Denis MARLEAU, « Programme du spectacle *Les aveugles* », p. 21.

35. Josette FÉRAL, *op. cit.*, p. 227.

36. Pour une analyse judicieuse de la pensée de Mallarmé sur le théâtre, voir Mary SHAW, *Performance in the Texts of Mallarmé*, Philadelphie, Penn State Press, 1993.

Marleau espère qu'au prix d'un corps censuré, le texte touche l'imagination du spectateur.

Marleau définit la pièce *Les aveugles* de 2002 comme une installation théâtrale, dans le sens où le plateau n'est plus réservé aux acteurs, mais englobe aussi le spectateur. Dans un article écrit durant la phase préparatoire des *Aveugles*, Marleau signale que « l'installation-théâtre devient alors une arène où ce ne sont pas les acteurs qui sont dans la fosse mais les spectateurs³⁷ ». En effet, le spectateur suit un parcours tout à fait personnel dans ce jeu du vu et du non-vu. Dès son entrée dans l'espace théâtral, le public, confronté à ses restes d'humanité, subit directement ce conflit. La thèse sur le drame « postthéâtral » de Marie-Madeleine Mervant-Roux affirme que la « praxis dramatisante est d'abord une affaire d'espace » et que, pour se dramatiser, cet espace

se déthéâtralise et sa redramatisation se fonde sur un récit antérieur aux images scéniques proprement dites, plus précisément sur un récit soutenu d'une pulsion musicale: une voix raconte, l'image défile, les sons des instruments bourdonnent³⁸.

Mervant-Roux définit le « postthéâtral » comme le mouvement issu d'une crise du théâtre traditionnel, plus spécifiquement un mouvement qui évolue par rapport à une nouvelle dynamique de la relation entre la scène et la salle. Selon la spécialiste, le paysage théâtral doit être compris dans un contexte spatial global, autrement dit, qui résume non seulement le déplacement des comédiens, mais aussi tous les éléments contribuant à l'atmosphère du spectacle. Mais cette élaboration est interne et personnelle à chaque spectateur. La notion d'« action dramatisante³⁹ » tient compte de l'action dramatique (actants, conflits, etc.) ainsi que du processus global de la représentation. Le travail du metteur en scène actuel s'appuie donc beaucoup plus sur la relation entre le public et la scène.

Le spectateur devient le cobaye de la représentation⁴⁰; l'expérience théâtrale du public qui assiste aux *Aveugles* se poursuit grâce aux sons, aux

+ + +

37. Denis MARLEAU, « *Les aveugles* et l'utopie », *Puck*, n° 13, 2000, p. 85.

38. Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *L'annuaire théâtral*, vol. 36, 2004, p. 20.

39. *Ibid.*

40. Plusieurs metteurs en scène contemporains créent des œuvres où les sons et lumières figurent au premier plan et où la présence physique de l'acteur est éliminée. Parmi ces œuvres, *L'épisode X* de la *Tragédie endogène* (2004) de Romeo Castellucci, directeur du théâtre expérimental italien Raffaello Sanzo, annule l'élément humain. Le dernier épisode analyse le fondement néfaste des phénomènes physiques (« *fondamento negativo dei fenomeni* »). Nous pouvons ainsi déduire que la recherche procède sur des bases quasi-cellulaires et doit renoncer à l'entité corporelle. La seule présence acceptable

lumières et à la noirceur qui l'englobe. Plongé dans les ténèbres, le spectateur partage le même espace que les douze projections de visages. Il vit l'angoisse des aveugles: il n'a pas d'autres repères que ce qu'il entend. Dans le but d'intensifier le malaise chez le spectateur, le paysage théâtral de Marleau réduit la vue, qui est a priori le sens par excellence accordé à un public de théâtre. Cependant, cette cécité le sert bien, car elle pousse l'attention du public vers l'ouïe.

Ce déplacement de la vision à l'ouïe a toujours été une dialectique importante du théâtre en général. Blau mentionne ce phénomène dans un essai sur le public théâtral, *The Audience*. Ce titre en anglais souligne l'importance de la fonction auditive du public, souvent mise à l'écart par la propension à l'image. D'ailleurs, Blau écrit: « Peu importe le langage du corps, la perception est largement déterminée par l'analyse ou l'oscillation ou la synesthésie de l'oeil et de l'oreille⁴¹ ». Ce que les yeux ne peuvent voir, l'oreille essaie de le capter. Dans cette production, il semble que l'ouïe ait la priorité, malgré tout l'appareil vidéographique qui soutient le spectacle. Marleau insiste sur le fait que, dans ses spectacles, l'image se met au service de « sa partition textuelle⁴² ». En somme, on passe par l'oreille pour arriver à percevoir ce qui ne se voit pas. Si « l'essentiel est invisible pour les yeux⁴³ », la voix offre de découvrir un monde invisible à l'œil nu. La partition textuelle devient la carte routière qui sert de repère au public. Seulement, tout n'est pas si simple; la trame sonore qui accompagne la pièce est intentionnellement confuse, car des bruits dont l'origine laisse perplexe accompagnent le dialogue. Alors que les personnages s'inquiètent au sujet du prêtre qui peut les guider sur le chemin du retour, le spectateur, plongé lui aussi dans la même noirceur, essaie de comprendre à travers les murmures si le prêtre dort ou est mort. Malheureusement, il ne peut distinguer le souffle du personnage puisque celui d'un chien (ou d'un loup?) vient interrompre sa recherche. L'auditeur doit donc être très attentif aux moindres inflexions des voix, aux moindres crissements de feuilles qui se répercutent à travers la salle. De plus, l'image fractionnelle du corps ne diminue pas l'impact visuel sur le public. En effet, la multiplication excessive des deux visages augmente l'ambivalence entre l'absence et

+ + +

est celle du spectateur, sur lequel se vérifie l'expérimentation des phénomènes physiques (Romeo CASTELLUCCI, *Fascicule Roma-Europa Festival 2005* pour le spectacle *Episodio X*, Rome, 2005, p. 2).

41. « Whatever the body language, perception is largely determined by the parsing out or oscillation or synesthesia of eye and ear » (Herbert BLAU, *op. cit.*, p. 100).

42. Denis MARLEAU, « Les aveugles et l'utopie », p. 83.

43. C'est le secret du renard, qu'il livre au petit prince au moment de leurs adieux (Antoine DE SAINT-EXUPÉRY, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1999, p. 76).

la présence de l'acteur: les six versions du visage du comédien ont chacune leur vie distincte, leurs propres émotions. Le public s'accroche aux quelques vestiges humains qui lui sont donnés à voir.

UN HÉROS DANS LA SALLE

On peut toutefois se demander si toutes ces réductions physiques et textuelles, chez Marleau, qui vont de la non-action à la disparition totale de l'acteur, favorisent le drame ou si elles empêchent d'exercer les actes de crises, telles qu'elles sont vécues, dans la dramaturgie classique notamment, par le spectateur.

Une question importante que soulève Hans-Thies Lehmann, dans son livre *Le théâtre postdramatique*, porte sur la relation entre le théâtre statique et le drame, quand les images semblent prendre le dessus sur l'action conventionnelle (actants, conflits, etc.) et que le processus rituel semble être évacué de l'expérience théâtrale:

Ici la question doit demeurer en suspens, de savoir si la description des processus rituels de la crise et de la réconciliation par Bateson, Goffman, Turner et autres, est «juste» un point de vue anthropologique et sociologique. La retraite de la représentation dramatique dans la conscience de notre société et chez les artistes est en tout cas indéniable et démontre qu'avec ce modèle quelque chose ne touche plus l'expérience. On doit constater la disparition de l'impulsion du drame⁴⁴.

Deux grandes questions reliées émergent de ce commentaire: premièrement, est-ce qu'il y a vraiment absence de l'étape rituelle crise/réconciliation (dans le drame, conflit/résolution), ou assiste-t-on à une déviation d'un processus conventionnel? Deuxièmement, s'il est vrai que la représentation dramatique telle qu'on la connaissait n'existe plus, est-on vraiment en mesure d'affirmer l'entière disparition de «l'impulsion du drame» et du rituel chez les artistes et leur public?

Pour répondre à ces questions, nous pouvons concevoir que le conflit intérieur dont l'acteur et le public font l'expérience dans les spectacles de Marleau s'oppose au conflit dramatique vécu par les personnages de pièces traditionnelles. Mais cette nouvelle dynamique du théâtre «postthéâtral» ne diminue pas l'expérience théâtrale; au contraire, celle-ci est plus profonde. Romeo Castellucci déclare: «Quant au héros tragique, c'est celui qui fait sur

+ + +

44. Hans-Thies LEHMAN, *Le théâtre post-dramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 287.

lui-même l'expérience de la solitude et du silence. Dans notre monde bouleversé, c'est peut-être le spectateur qui devient le héros car il est devenu anonyme⁴⁵.» L'impulsion du drame se vit d'autres façons. Chez Marleau, le héros est à la fois l'acteur et le spectateur, car tous deux subissent l'isolation et le silence, l'un par son travail de répétition et l'autre par sa participation au spectacle. Cette expérience est intime et individuelle, certes, mais elle n'empêche pas le processus théâtral de s'acheminer vers son but : créer de nouvelles visions qui touchent notre quotidien.

Marleau a, pour ainsi dire, créé une méthodologie du jeu du comédien inspirée entre autres par l'œuvre de Maeterlinck. La réduction des gestes et la « contrition » de l'acteur soulignent la fragilité et, paradoxalement, la puissance de la vie. Dépouillé de son aspect quotidien, le corps de l'acteur marlusien en appelle à ce qui doit l'animer. Depuis Platon, qui décrit le premier théâtre d'ombres, à Marleau, en passant par Maeterlinck, le masque et la projection de formes humaines fonctionnent comme nos doubles qui permettent de mieux comprendre notre existence. Selon Marleau, la cécité des *Aveugles* devient métaphore de l'incapacité collective à réfléchir sur le mystère de nos vies. Troncation des origines, troncations du corps. En effet, Marleau cherche l'humanité par le biais d'un théâtre dépouillé. Cette mise à nu de l'acteur – sa désincarnation – interpelle le public au niveau intellectuel et émotionnel. Dans un contexte moderne, ces images austères proposent un temps d'arrêt et une réflexion sur nos repères collectifs, repères tout autres que ceux de la société de consommation.

+ + +

45. « Entretien avec Romeo Castellucci. Propos recueillis par Jean François Perrier », <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/B03-Berlin-La-Tragedia-Endogonia> (15 août 2008).