

## Trajet

Denis Marleau

---

Number 32 (3), 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28480ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Marleau, D. (1984). Trajet. *Jeu*, (32), 72–74.



## trajet

Je dois dire tout de suite que je n'ai aucune formation professionnelle en danse ou en mime. Celle que j'ai reçue pendant mes trois années au Conservatoire me préparait à devenir un comédien, mais rien d'autre. Et très vite, j'ai décidé de ne me consacrer qu'à la mise en scène. Aussi, les arts visuels, la performance ont été, je crois, les principales avenues qui m'ont conduit à la danse, et cela d'abord à titre de spectateur. Je pense que mes intérêts, mes goûts ont toujours été multidisciplinaires et, ayant l'impression d'étouffer dans le milieu théâtral, j'avais besoin de m'alimenter ailleurs. C'est en ce sens que je définis ma relation avec la danse et son intégration dans mes spectacles. En fait, tout a commencé avec *Coeur à gaz et autres textes DADA* que j'ai réalisé au Musée d'art contemporain dans le cadre de l'exposition Sonia Delaunay. Pour la pièce de Tzara (qui était précédée d'un collage de textes dadaïstes), j'avais développé une gestuelle sans référence psychologique et dont le rythme pouvait donner l'impression au spectateur d'une chorégraphie spontanée et sauvage. Il y avait également entre deux actes de *Coeur à gaz* une note de Tzara qui indiquait la présence d'un morceau dansé par un des personnages. Nous avons donc fait appel à Édouard Lock qui a réglé la chorégraphie. Et, par la suite, je l'ai intégrée comme un lien entre le collage et la pièce de Tzara.

Dans le spectacle suivant, *la Centième Nuit*, un nô moderne de Yukio Mishima, j'ai voulu faire intervenir, d'une manière plus importante, la danse et la musique. Si, toutefois, je me suis senti assez libre par rapport aux structures du nô traditionnel, il était pour moi important de conserver l'idée de faire jouer le personnage de Sotoba Komachi, la vieille femme, par un interprète masculin. Bernard Meney a joué ce rôle qui correspondait au shite du nô traditionnel; « celui qui danse, qui chante » selon l'expression de Zaemi. J'avais l'intuition que la danse pouvait rendre visible l'aspect fantomatique de la vieille tout en lui conservant cette délicatesse presque métaphysique qui caractérise la plupart des personnages de Mishima. Daniel Léveillé a donc créé cinq chorégraphies sur des lieder de Schumann. Il a fait grimper Meney sur des chaussons de pointe et a élaboré un langage corporel dépouillé, fondé sur une grande retenue du geste et sur des lignes simples et intenses.

Le travail sur *Portrait de Dora* a été plus complexe. Lorsque cette pièce avait été jouée à Paris, on avait inséré dans la représentation des morceaux dansés et chorégraphiés par Carolyn Carlson. Ces morceaux étaient filmés et projetés sur un

Les deux Dora que Denis Marleau a mises en scène, d'après la pièce d'Hélène Cixous (production du Théâtre Ubu). La chorégraphie était de Daniel Léveillé. Photo: Michel Leblanc.

écran pendant les représentations. Ce procédé m'a semblé abstrait, ne produisant que du sens métaphorique. J'ai eu l'idée d'intégrer un double au personnage de Dora; ce double dansant pouvait, à mon avis, témoigner de l'intrasubjectivité du personnage et illustrer les déplacements du discours qui peuvent se manifester dans le « terrain de jeu » d'une analyse. Aussi, le double pouvait rendre compte de la dimension explosive de la parole et du corps de Dora, ainsi que des effets de mouvance et de simultanéité de l'oeuvre de Cixous. Mais l'intégration de la danse a posé certains problèmes. D'une part, la question du vocabulaire. Sans avoir une connaissance des techniques de danse, je devais communiquer à la danseuse (Ginette Laurin) des motivations sur un personnage qui était, en plus, un ajout à la pièce de Cixous. Et Ginette en était à sa première expérience dans une production théâtrale. De son côté, Daniel Léveillé devait voir avec les autres comédiens à une certaine unité gestuelle. Et quelques-uns d'entre eux ont eu l'impression que le texte, dans le travail de répétitions, était gommé au profit de la danse. D'autre part, *Portrait de Dora* posa un problème déjà latent dans *la Centième Nuit*: le rapport danse-texte. Contrairement à l'oeuvre de Mishima où la référence au nô avait guidé notre travail, la pièce de Cixous ne proposait à Daniel Léveillé que peu de choses; sinon de créer à partir de son propre rapport aux personnages et à leurs situations. Pour le chorégraphe, il fallait, à l'intérieur d'une structure textuelle extrêmement forte et d'une mise en espace déterminée par moi, intégrer Ginette Laurin en lui offrant tous les moyens de son expression. Je crois que ces problèmes sont inhérents à tout processus d'expérimentation et qu'il faut donner la chance au « spectacle à venir » de répondre, peut-être, à certaines questions. Ce qui me préoccupe davantage maintenant, c'est l'implication du chorégraphe. Par exemple, je ne voudrais pas qu'il se sente comme un invité. Je pense qu'il est devenu important, dans la continuité de cette démarche, qu'ensemble nous participions à la conception du spectacle et que nous ayons conscience de proposer aux spectateurs une forme, sans laquelle ne peut jaillir l'émotion.

**denis marleau**