

La parole du corps

Diane Godin

Number 84 (3), September 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25465ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Godin, D. (1997). La parole du corps. *Jeu*, (84), 125–129.

FTA La parole du corps

Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa,

THÉÂTRE UBU

Trys Seserys,

LITHUANIAN INTERNATIONAL FESTIVAL THEATRE LIFE

Oresteia (Una commedia organica ?),

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO

Matines : Sade au petit déjeuner,

NOUVEAU THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL

Pour de nombreux metteurs en scène, le texte, qu'il s'inscrive dans le répertoire littéraire ou théâtral, constitue une matière de premier choix dans l'élaboration et l'épanouissement du langage scénique. Aussi ne s'agit-il pas vraiment, pour moi, de questionner ici la pertinence des relectures qui nous ont été proposées lors de cet événement ; ce qui m'intéresse d'abord et avant tout, c'est la façon dont le texte était, à travers quatre démarches fort différentes, incarné ou traduit par le corps.

Les mondes de Pessoa

Poète de génie, Fernando Pessoa a laissé une œuvre magistrale et extrêmement touchante, confiant sa plume à ses nombreux hétéronymes, cette multitude de voix qui, dans le vertige du dédoublement, ont su incarner toutes les virtualités poétiques et psychiques de cet écrivain hors du commun. Que Denis Marleau se soit intéressé à celui qui, à travers « les lunettes de l'âme », voulut être à la fois lui-même et les autres n'a rien d'étonnant : ceux et celles qui ont fréquenté son théâtre connaissent l'intérêt du metteur en scène pour quelques-unes des figures littéraires les plus marquantes de ce siècle (Tzara, Koltès, Bernhard, etc.) et pour le « motif », en quelque sorte, du

Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa, Théâtre UBU. Sur la photo : Paul Savoie et Daniel Parent. Photo : Josée Lambert.



dédoublement, déjà présent dans *Maîtres anciens*. Avec *les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa*, d'après un récit de l'Italien Antonio Tabucchi, Marleau démontre toute la délicatesse dont il est capable pour qu'ait lieu cette rencontre *a priori* improbable entre la littérature, la scène et le monde de Pessoa. Car il s'agit bien d'une rencontre, presque d'une fusion, en fait, tant les éléments scéniques et la gestuelle orchestrée par le metteur en scène traduisent, au sens le plus fort du terme, la vie et l'œuvre d'un écrivain qui, de son abandon à l'Autre jusqu'à son penchant pour les phénomènes occultes, a fait de son existence une inépuisable traversée des apparences. Deux acteurs (Daniel Parent et Paul Savoie) jouaient tour à tour le personnage de Pessoa ainsi que les différents doubles de l'écrivain venus le visiter durant ses trois derniers jours, au moment, donc, où il se meurt dans un hôpital de Lisbonne. Étaient donc convoqués à son chevet les poètes Ricardo Reis et Alberto Caeiro, le nihiliste Alvaro de Campos, Antonio Mora, fervent adepte d'un retour au polythéisme, et Bernardo Soarès, auteur du *Livre de l'intranquillité*.

C'est ce regard,
en fait, qu'il fallait
suivre, ce créateur
d'images émanant
d'un corps à
l'agonie [...]

Un large panneau coulissant sur lequel étaient projetées une date et une page manuscrite découpait le spectacle en tableaux et tenait lieu de repère temporel. Le spectateur accompagnait ainsi Pessoa, jour après jour, dans une sorte de veillée funèbre qui se voulait aussi un hommage. La sobriété du décor, des éclairages (très doux, parfois nimbés de bleu) et de la mise en scène attestait la volonté, chez Marleau, de faire voir, entendre, sentir cette étrange multiplicité de l'être, de lui donner un écho charnel, tant par le truchement d'une certaine distorsion des voix, dont on ne saurait dire à quel monde elles appartenaient, que par celui du regard de l'écrivain, le plus souvent rivé vers l'horizon de la salle comme dans les recoins les plus sinueux de son âme. C'est ce regard, en fait, qu'il fallait suivre, ce créateur d'images émanant d'un corps à l'agonie ; troublant et touchant regard, qu'un éclat inattendu et éphémère illumine, parfois, comme lors de cette conversation sur la préparation du « homard sué ». Spectacle sobre, donc, presque éthéré, où la présence du corps, entre deux mondes, se confond aux mirages de l'esprit et s'abandonne peu à peu à la mort. Les gestes de Pessoa, couché sur son lit d'agonisant, sont d'une extrême lenteur et rappellent parfois une certaine esthétique du théâtre japonais (je pense notamment au butô). On voit ainsi l'écrivain se caresser lentement les bras ou ramener vers lui, comme dans une pelote, la couverture de laine qu'il serre tout contre sa poitrine. Les visiteurs qui viennent s'entretenir une dernière fois avec lui sont également incarnés par ces deux merveilleux acteurs que sont Daniel Parent et Paul Savoie ; à ceci près que Marleau, au fur et à mesure que la mort de l'écrivain approche, les dépouille de leurs corps, en quelque sorte, qu'il remplace par des mannequins dont seul le visage s'anime, grâce à une technique de projection d'images. Si ces apparitions fantomatiques traduisent la part de l'occulte dans l'univers de Pessoa (mais tout acte créateur, particulièrement l'écriture, est occulte, dans la mesure où il implique un certain dédoublement), leur aspect statuaire nous rappelle que ces hétéronymes, seuls signataires de l'œuvre, en sont aussi les monuments. De cet hommage à l'écrivain et à son œuvre, Denis Marleau ne rate pas l'occasion, du reste, de signer lui aussi son spectacle par l'entremise de la discrète et serviable infirmière (Daphné Thompson) qui, lors d'une de ses rares présences sur scène, se dirige vers Pessoa en pliant exagérément les genoux, adoptant ainsi une posture très typée, propre à l'esthétique du Théâtre UBU.

Trys Seserys, Lithuanian
International Festival
Theatre Life.
Photo : D. Matvejevo.



La vie intérieure

Loin du statisme qui caractérisait le spectacle de Marleau, la production lituanienne, qui nous présentait *Trys Seserys* (*les Trois Sœurs*) de Tchekhov, affichait la volonté de faire parler les corps haut et fort. Fidèle à cette particularité du théâtre tchekhovien, dont les personnages, lorsqu'ils s'expriment, semblent continuellement assaillis par d'autres pensées, le metteur en scène Eimuntas Nekrosius crée ici un véritable théâtre de l'inconscient où la gestuelle des acteurs, le rapport particulier qu'ils entretiennent avec l'espace et les différents objets qu'ils manipulent nous révèlent tous les non-dits du texte. La scène apparaît tel un vaste espace peuplé d'objets de toutes sortes (des billots de bois, un cheval d'arçons, deux horloges, une table, quelques chaises, un traîneau à neige, des draps blancs, des papillotes en forme d'oiseaux, une maisonnette faite de bois rond, etc.). Le réalisme de la pièce est ainsi rompu au profit d'une vision qui privilégie la mise en place d'un décor intérieur où les personnages, accablés par le sentiment du vide et le désir d'un ailleurs, habitent moins un lieu physique qu'ils n'évoluent sur la scène de leur propre subjectivité. Aussi la maison des trois sœurs devient-elle, dans cette production, une image tout à fait extérieure à elles, réduite à cette simple maisonnette en bois installée au fond de la scène, et dans laquelle elles n'entrent jamais.

Le jeu des acteurs traduit la vie intérieure des personnages, qui se joue indépendamment des dialogues. La première partie du spectacle révèle cette fébrilité, liée à l'espoir d'un renouveau, qui agite les trois sœurs à l'arrivée des militaires venus s'installer dans la terne petite ville de province qu'elles habitent depuis toujours. Le metteur en scène a opté pour une vision fantasmagorique, où les corps sont les véritables instruments du sens. Rien de statique ici ; les gestes et les mouvements des acteurs sont autant de signes illustrant à la fois les désirs des personnages et le drame qui les enserre. La scène du déjeuner, où règne une atmosphère de fête et d'insouciance, est ainsi représentée par un jeu de sauts sur cheval d'arçons, auquel s'adonnent les trois sœurs,

André et sa fiancée Natacha, qui célèbrent toute la vitalité d'une jeunesse encore mue par l'espoir. De même, l'attirance que Macha et Verchinine éprouvent l'un pour l'autre se traduit par un léger tressaillement des corps, suivi d'un échange de sifflements entre les deux tourtereaux qui, au moment de la déclaration d'amour, tiennent chacun le bout d'une ceinture qu'ils manipulent dans un mouvement de va-et-vient. Tous les accessoires contribuent, en fait, à la mise en place d'un réseau symbolique qui illustre le combat entre la force du désir et un destin impitoyable ; tel ce drap blanc qui sert à recouvrir certains objets, comme s'ils étaient destinés à l'abandon, et dans lequel s'enroule, au dernier acte, une Macha défaite et résignée.

Brutale machine

Avec *Oresteia* (*Una commedia organica ?*), présentée par la Societas Raffaello Sanzio d'Italie, le corps n'est ni plus ni moins qu'une matière animée, ou actionnée, s'inscrivant dans un ensemble qui tient davantage de l'installation que d'un langage proprement théâtral. Les fondateurs de ce groupe de recherche sont d'ailleurs issus du milieu des arts visuels ; de là cette démarche particulière qui, s'éloignant de toute lecture ou relecture, explore un langage formel et conceptuel visant non pas tant à représenter la force tragique de *Oresteia* qu'à en présenter les effets macabres et la brutalité. On peut à peine, du reste, parler ici d'un travail d'adaptation de l'œuvre, puisqu'elle a surtout servi de point de départ autour duquel le metteur en scène Romeo Castellucci a brodé un texte surréaliste qui emprunte à l'univers d'Eschyle comme à celui de Lewis Carroll. En fait, c'est une certaine vision de l'horreur que nous propose le metteur en scène, une vision mécanique et désarticulée, où le rêve d'Alice bascule dans le cauchemar des Atrides.

Castellucci fait ses choix de distribution en fonction d'aspects physiques particuliers qui, dans l'optique du metteur en scène, contribuent à souligner le caractère archétypal des personnages. Campé par un trisomique, Agamemnon est entouré de deux femmes obèses, de singes-Erinyes, d'un Apollon manchot, d'hommes dont la maigreur cadavérique rappelle les pires images de l'holocauste et du lapin blanc d'*Alice au pays des merveilles* qui, ici, apparaît telle une espèce de coryphée portant une tunique du Ku Klux Klan. La nudité et la monstruosité des corps, les cris d'une Cassandre enfermée dans un cube de verre dans lequel se déversent des

Oresteia (*Una commedia organica ?*), Societas Raffaello Sanzio.
Photo : Marco Caselli.



cascades de sang, la présence d'un cadavre de chèvre que l'on réanime artificiellement à l'aide d'une pompe à air, un dispositif de tubes émettant des électrochocs, le son amplifié de battements cardiaques..., voilà seulement quelques exemples de ce que nous réservaient les concepteurs de cette machine meurtrière. À partir d'une vision plastique de *l'Orestie*, ils ont extrait une matière « organique » faite d'images et de sons desti-

nés à reproduire le sens de l'œuvre et à créer un effet de synergie chez le spectateur. Or, si certaines images étaient saisissantes, cette *commedia organica*, à force d'insister sur ses effets, se mordait vite la queue.

Sade diurne

Il y a quelque chose de passablement agréable à déguster un croissant et un café aux petites heures du matin, en compagnie de Sade. Bien sûr, se lever à l'heure des poules fait tout d'abord violence au corps, mais ce n'est somme toute qu'un mauvais moment à passer, une petite résistance qu'il faut bien combattre si l'on veut accéder à ces plaisirs inusités

que nous réserve parfois le théâtre. À 7 h 30 du matin, à l'Espace Libre, notre regard encore tout embrumé de sommeil rencontre d'abord une scène déserte, les acteurs de *Matines : Sade au petit déjeuner*¹ étant occupés à l'enregistrement d'extraits de *la Philosophie dans le boudoir*. Nous les attendons en nous disant que le café est reconfortant, que les confitures sont bonnes, et que cette voix *off* reprenant sans cesse l'appel du marquis « Aux libertins » (« Femmes lubriques... ») aurait de quoi réveiller d'autres sens si ce n'était des circonstances. Mais la part d'érotisme, dans ce Sade diurne, restera dans l'ombre, loin d'une démonstration *de visu* des acrobaties sadiennes ; les acteurs s'étendent plutôt sur le sujet, si je puis dire, de manière tout à fait conviviale, y allant de quelques aveux sur leurs goûts en la matière et de réflexions autour d'une pensée qui fut longtemps éclipsée par sa sulfureuse incarnation.

Assujettie à son expression raisonnée, l'excessive liberté qui caractérise l'œuvre de Sade demeure ainsi soigneusement contenue par le discours ; l'expérience du corps, quant à elle, est refoulée dans la sphère du fantasme et n'entre en jeu que de manière furtive, par le truchement du son, l'effet suggestif que produisent certains gestes des acteurs et le télescopage, entre les lectures ou les discussions d'ordre philosophique, de courtes scènes illustrant les leçons du marquis. Si la parole du corps, ici, se voulait plus discrète que dans les productions précédentes, c'était pour le plus grand plaisir de l'esprit. ¶

1. Pour un compte rendu détaillé de ce spectacle, voir l'article de Benoît Melançon dans *Jeu* 81, 1996.4, p. 162-166.



Matines : Sade au petit déjeuner, Nouveau Théâtre Expérimental. Sur la photo : Jean-Pierre Ronfard, Chantal Bisson et Danielle Proulx. Photo : Mario Viboux.