

Les processus singuliers d'UBU : masques tragiques et installations ludiques

Entretien avec Denis Marleau et Stéphanie Jasmin

Hélène Jacques

Number 236, Spring 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64186ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jacques, H. (2011). Les processus singuliers d'UBU : masques tragiques et installations ludiques : entretien avec Denis Marleau et Stéphanie Jasmin. *Spirale*, (236), 52–55.

Les processus singuliers d'UBU : masques tragiques et installations ludiques

Entretien avec Denis Marleau et Stéphanie Jasmin

PROPOS RECUEILLIS PAR HÉLÈNE JACQUES

Depuis la création des Trois derniers jours de Fernando Pessoa en 1997, le metteur en scène Denis Marleau explore différentes technologies de l'image et du son dans la représentation théâtrale, en créant notamment des dispositifs scéniques dans lesquels l'image filmée de l'acteur est projetée sur un masque réalisé à partir du moulage de son visage. Dans Les Aveugles (2002) et Une fête pour Boris (2009), pour ne nommer que deux spectacles ayant connu un grand rayonnement, les masques animés ont incarné de manière inédite des chœurs de personnages aux allures tantôt fantomatiques, dans la pièce de Maurice Maeterlinck, tantôt grotesques, dans celle de Thomas Bernhard. Denis Marleau et Stéphanie Jasmin, sa collaboratrice de longue date et codirectrice artistique de la compagnie de création UBU, ont récemment été invités à poursuivre leurs recherches scéniques dans des cadres de production prestigieux : soit au Musée des beaux-arts de Montréal, qui présente une exposition rétrospective (« La planète mode de Jean Paul Gaultier », du 17 juin au 2 octobre 2011) et à la Comédie-Française, où Marleau va mettre en scène Agamemnon de Sénèque Le Jeune (du 21 mai au 23 juillet 2011). À l'occasion de ces créations exceptionnelles dans leur parcours, ils ont bien voulu répondre à mes questions sur l'intégration des nouvelles technologies dans ces projets en particulier.

SPIRALE — Commençons par évoquer les spectacles de votre théâtregraphie. Dans plusieurs mises en scène, l'acteur se trouve face au spectateur, presque immobile, et profère le texte de façon directe au public qui se concentre sur son visage, son regard, sa voix. Lorsque dans certains spectacles l'acteur est remplacé par un masque sur lequel est projetée l'image vidéo de son visage, tandis que tout le reste de son corps disparaît, diriez-vous que la technologie permet d'exacerber ce qui semble être essentiel dans votre démarche, soit la transmission du texte, sans effet de jeu superflu ?

DENIS MARLEAU — En effet, l'immobilité ou la disparition du corps ont marqué plusieurs de mes spectacles qui n'avaient pas recours à la vidéo, par exemple *Oulipo Show* (1988), ou les dramacules de Beckett dans la *Cantate grise* (1990). Plus tard, dans les pièces de Normand Chaurette, les acteurs ont souvent joué dans des espaces restreints comme ces petites cases peu profondes du *Passage de l'Indiana* (1996), ou l'alignement frontal de quatre chaises dans *Le petit Köchel* (2000), ou encore ces coursives autour d'un vide dans *Les reines* (2005), des scénographies de

Michel Goulet qui permettaient surtout l'apparition du personnage plutôt que son entrée en scène. Le fait d'utiliser ensuite le masque vidéo est venu certainement renforcer cette sensation « statique » dans mes mises en scène qui cherchent à mettre en relief une pensée du texte toujours en mouvement.

STÉPHANIE JASMIN — Comment mettre en scène le mouvement de la pensée ? Parfois, l'état du personnage exige une immobilité absolue lorsque sa pensée est introspective, intime. Les masques, en ce sens, exacerbent le gros plan où l'attention est dirigée et concentrée vers le visage. Comme l'écrit Deleuze sur le gros plan comme *image-affection* : « C'est cet ensemble d'une unité réfléchissante immobile et de mouvements intenses expressifs qui constitue l'affect. »

Ce visage placé dans une frontalité obsédante devient ainsi une sorte d'écran de projection vers lequel le spectateur est absorbé, attiré au lieu du trajet inverse, celui de l'acteur vers le spectateur. Ceci dit, il n'y a pas de systématisation du statisme comme seul mode d'existence sur scène. Dans des spectacles comme *Catoblépas* (2001) ou *Jackie* (2010), les actrices se déplaçaient sur scène dans une circulation sans cesse réactivée ou une déambulation perpétuelle comme pour suivre le fil d'une pensée sans fin qui se déplie, une langue en continuelle modulation. En fait, si l'on y pense bien, les masques vidéo ont été jusqu'à main-



Denis Marleau et Stéphanie Jasmin. Photo : Angelo Barsetti

tenant le mode de représentation de personnages déjà contraint à l'immobilité, comme les *Aveugles* immobilisés par l'angoisse sur des rochers, les protagonistes de *Comédie* enfermés dans des jarres, ou les personnages de *Dors mon petit enfant*, qui ne sont pas encore nés... Ce n'est pas tant une volonté préméditée d'un type de jeu qui en convoque le stasisme, mais plutôt un questionnement sur le statut même du personnage qui est contenu et posé d'emblée par le texte.

SPIRALE — Vos spectacles enveloppent le public dans une atmosphère particulière, qui me semble en grande partie due à l'environnement et à la diffusion sonores précisément ajustés, travaillés. Quelle dimension cette technologie apporte-t-elle au spectacle ?

STÉPHANIE JASMIN — La recherche sur le son de la voix en scène a commencé avec *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa*, où l'acteur Paul Savoie jouait avec des effigies ou un masque porté par un autre acteur sur lesquels étaient projetée l'image de son visage interprétant les hétéronymes de Pessoa. Il fallait trouver pour Denis, avec l'apport de la designer sonore Nancy Tobin, une façon d'harmoniser la voix enregistrée et la voix de l'acteur sur scène, c'est-à-dire rendre la première plus naturelle et la seconde plus « artificielle » afin de créer une homogénéité au niveau du son, une rencontre réelle et plausible entre les voix. Paul Savoie a donc porté un micro sans fil qui amplifiait légèrement sa voix

et lui permettait de parler sans devoir la projeter. Ce qui a permis du même coup un accès à l'intimité de la voix dans toutes ses inflexions subtiles jusqu'au chuchotement. Cela a certainement été déterminant pour Denis par la suite dans sa façon d'orienter le jeu des acteurs, toujours vers le plus de modulations possibles de la voix, et d'en développer des registres moins sollicités habituellement sur scène.

Ce travail de sonorisation comme celui de l'image vidéo est à recréer pour chaque projet, autant dans la méthodologie de réalisation que dans le mode de diffusion de celle-ci, car les contextes scéniques ou les cadres de production sont toujours différents. Même si les moyens technologiques, du point de vue du spectateur, se ressemblent d'un spectacle à l'autre, il y a souvent derrière chaque création l'invention d'une manière de procéder, ou un approfondissement ou un renouvellement des moyens utilisés pour obtenir les résultats souhaités. D'où la nécessité des laboratoires techniques, que nous tenons bien en amont du début des répétitions, pour vérifier des méthodes, tester des appareils et développer des prototypes qui définiront leur propre mode de réalisation pour un projet donné.

DENIS MARLEAU — Le travail sur le son est en effet pour nous tout aussi fondamental que celui de l'image. Un mauvais traitement du son peut gâcher une image. Le spectateur ne s'en rend pas toujours compte, car il n'évalue pas de la

même manière le travail sonore et celui de l'image. Lorsque cette dernière ne fonctionne pas, ça lui saute aux yeux, il le voit, alors qu'il ne parvient pas toujours à identifier ce qui le dérange au niveau de son écoute. Lorsque l'environnement sonore fonctionne, le spectateur en fait l'expérience et les outils qui diffusent le son s'effacent. Il s'agit du même travail avec la voix de l'acteur, qui est à doser pour qu'on entende le texte et non l'effort de l'acteur pour nous le transmettre. La technologie répond donc à un besoin et à la nécessité, pour nous, de travailler tout autant le son que l'image dans nos spectacles. Comme spectateur, j'assiste trop souvent à des représentations à grand déploiement technologique où le son est sacrifié au bénéfice de l'image. Et cela donne des images sans âme, et surtout des voix sans profondeur. Mais force est de constater que les budgets de création au théâtre n'accordent pas beaucoup de place à la dimension « sonore » de la représentation. Évidemment, c'est plus facile d'investir dans la part visible et spectaculaire d'une scénographie que dans celle plus intime et impalpable du son. Pourtant, le théâtre, qui n'est pas une affaire de communication, est bien cette caisse de résonance où des voix peuvent s'élever et se faire entendre.

SPIRALE — L'utilisation des technologies de l'image dans vos spectacles n'est jamais gratuite ou tape-à-l'œil ; elle trouve toujours une justification dans l'univers dramaturgique que vous mettez en scène. Qu'est-ce que le dispositif conçu pour incarner *Agamemnon* permettra de mettre en lumière dans le texte de Sénèque ?

DENIS MARLEAU — Dès le prologue de la pièce, il y a le fantôme de Thyeste qui surgit des enfers et parle à son fils Égisthe. Dans la salle Richelieu où sera donné le spectacle, j'ai eu d'abord cette idée de projeter et dupliquer l'image vidéo du visage de l'acteur sur ceux des deux couples d'atlantes en bordure de la scène. Le fantôme, ainsi, peut observer l'action à partir de ce point de vue extérieur, en marge du plateau, tournée à la fois vers le spectateur et vers les protagonistes. De plus, l'acteur qui interprète Thyeste est le même que pour le rôle d'Égisthe, ce qui concrétise la relation entre le père et le fils dont les destins



18 Jacques(imaget) : Moulages pour l'exposition Jean Paul Gaultier. Photo : Angelo Barsetti

sont liés. Le masque ajoute ainsi à la représentation une dimension spéculaire grâce à la duplication du visage de l'acteur qui amplifie sa présence.

STÉPHANIE JASMIN — La pièce de Sénèque ne comporte presque pas d'actions. Il s'agit plutôt d'un drame de la parole, où des monologues s'enchaînent, où les personnages se questionnent sur les actions qu'ils doivent ou non poser, sur les états qui les traversent. La fatalité semble avoir laissé place ici au libre arbitre de chacun. Il y a beaucoup de solitude chez le personnage de Sénèque. Le regard y a une grande importance. Car le crime qui est au cœur de la pièce, l'assassinat d'Agamemnon, advient par la vision qui traverse Cassandre de celui-ci. Il ne se fait pas sous nos yeux mais à travers la médiation du regard intérieur de la prophétesse... Et il y a la question des chœurs. Comment les incarner? Nous avons envie de ne pas envahir le plateau de plusieurs présences autour de ces figures hiératiques, mais plutôt d'accroître leur solitude. Nous avons donc imaginé de grands visages en marge du plateau, un peu à l'instar des atlantes du

cadre de scène, qui feraient irruption à travers le drapé de fond de l'arrière-scène, regardant même parfois le plateau comme un effet miroir avec le public. Des masques surdimensionnés, à une échelle rompant toute possibilité de lien d'espace-temps avec les acteurs sur le plateau. Les chœurs sont incarnés par les visages dupliqués des mêmes acteurs qui interpréteront les protagonistes de la pièce. Par exemple, les Troyennes sont toutes jouées par Françoise Gillard qui incarne aussi Cassandre sur le plateau. En ce sens, l'image de ces présences œuvre comme un écho poétique et impressionniste des protagonistes. Évidemment, le masque mortuaire romain, qui nous avait beaucoup frappés lors de la réalisation des masques des *Aveugles*, que l'on dévoilait aux grandes occasions pour exhiber les figures des ancêtres, autant que le masque du théâtre antique, nous inspire aussi dans cette représentation du chœur en sorte de haut-relief qui surgit du mur...

DENIS MARLEAU — En ce sens, les écrits de Florence Dupont sur la représentation du théâtre latin, qui a traduit le

texte d'Agamemnon et tout le corpus des pièces de Sénèque, ont confirmé plusieurs de nos intuitions. On a souvent dit que le théâtre latin n'a pas été écrit pour être joué; Florence Dupont affirme au contraire que la tragédie romaine est d'abord ludique. Elle parle d'un espace spectaculaire, conçu pour un public avide d'émotions où des masques étranges provoquent « *des mouvements de l'âme hypertrophiés* ».

SPIRALE — Envisagez-vous une nouvelle approche du texte pour ce spectacle, d'une part parce que vous utilisez des technologies de l'image et du son qui modifient certainement le travail avec les acteurs, et d'autre part parce que vous travaillez dans une institution bien particulière, la Comédie-Française, avec les acteurs de la troupe qui ne sont pas nécessairement familiers avec votre approche?

DENIS MARLEAU — En découvrant *Agamemnon*, j'ai d'abord été frappé par la dimension synthétique du texte et aussi par sa structure asymétrique qui correspond à une suite de monologues

et de petites scènes qui s'emboîtent de façon elliptique sans qu'on sache trop où cela mène, même si l'histoire nous est connue. Les personnages semblent incapables de prendre une décision ou de passer à l'action. Chez eux, se succède une variation d'états entre l'humain et l'inhumain qui oscillent entre le *dolor*, le *furor* et le *nefas* d'où ressort la figure centrale du monstre. En lisant le texte, j'ai pensé à la dramaturgie de Sarah Kane et je me suis dit alors que Sénèque pouvait être joué comme un auteur contemporain, d'autant plus que j'y ai découvert des éléments qui m'intéressent depuis toujours, comme le chœur ou encore la représentation de fantôme sur scène. En ce sens, ce projet s'inscrit complètement dans la continuité de ma démarche théâtrale, même si Sénèque est un auteur de l'Antiquité romaine et qui, de surcroît, fera son entrée au répertoire de la Comédie-Française.

STÉPHANIE JASMIN — Le processus de création est forcément différent lorsque nous introduisons de nouvelles technologies, car l'ordre du travail de répétition est chamboulé dès le départ. Là, comme dans *Une fête pour Boris*, nous avons dû procéder d'abord à un découpage du texte de Sénèque et, ensuite, avec certains des acteurs, procéder au tournage vidéo des chœurs bien en amont du travail de répétition en tant que tel. Ce tournage s'est déjà déroulé en partie à la Comédie-Française, l'automne dernier, où nous avons tourné, entre autres, sept fois la trame du chœur de sept Troyennes avec Françoise Gillard. Et une fois le tournage complété, nous nous sommes retrouvés à Montréal pour monter, mixer et parfois réorchestrer ces trames qui ont été tournées à Paris, en reproduisant même pour ce faire, à une échelle plus petite, la disposition des visages dans l'espace. C'est une sorte d'entrée progressive dans le travail sur le texte, qui passe d'abord par la structure des chœurs. Mais avant même ce tournage, un travail de recherche et la réalisation d'un prototype de masque ont eu lieu à Montréal pour matérialiser cette vision des grands masques que nous avons, pour en vérifier les proportions et en dessiner la spatialisation, en étroite concertation avec Michel Goulet qui conçoit la scénographie, puisque c'est un dispositif majeur qui intervient dans l'espace scénique. Nous commen-

çons donc les répétitions avec un espace déjà cerné, une maquette de décor présentée bien en amont et des présences déjà existantes qui viennent ponctuer et structurer la tragédie...

DENIS MARLEAU — Notre projet scénique à la Comédie-Française doit tenir compte aussi de contraintes propres au mode de fonctionnement de l'institution, soit l'alternance, qui entraîne que le montage et le démontage doivent se faire en des temps records et cela dans une salle à l'italienne qui est de surcroît un lieu patrimonial où tout devient assez compliqué pour y introduire un dispositif technologique.

STÉPHANIE JASMIN — Nous avons voulu créer un spectacle qui correspond à notre rêve pour ce texte, tout en restant lucides par rapport à ces contraintes. Heureusement, une bonne partie de notre équipe habituelle de création, en l'occurrence Nancy Tobin au design sonore, Pierre Laniel au montage et au *staging* vidéo, et Michel Goulet à la scénographie, nous suit à la Comédie-Française où nous pourrions compter sur le métier et le savoir-faire considérable de ses équipes.

DENIS MARLEAU — La troupe du Français a aussi une grande pratique de la rencontre avec des metteurs en scène de diverses origines culturelles, dont les approches et les visions esthétiques peuvent être très contrastées les unes par rapport aux autres (Lee Breuer, Matthias Langhoff, Bob Wilson, Alain Françon, Alfredo Arias, Galin Stoev, etc.). Nous avons été impressionnés par l'ouverture autant que par l'engagement artistique des acteurs que nous avons rencontrés pour préparer la distribution.

SPIRALE — Enfin, j'aimerais aborder votre participation au projet de rétrospective consacrée à Jean Paul Gaultier. Vous avez déjà présenté plusieurs spectacles dans des musées, mais ce projet-ci m'apparaît d'une tout autre nature ! Pouvez-vous nous expliquer comment vous avez été invités à contribuer à cette exposition et en quoi consistera votre participation à ce projet *a priori* non théâtral ?

DENIS MARLEAU — Effectivement, ce projet est bien différent des spectacles

que j'ai présentés au Musée d'art contemporain de Montréal ou au Centre Pompidou à Paris. À l'origine, il y a d'abord le désir de Jean Paul Gaultier, puisqu'il avait remarqué notre travail à Avignon avec *Les Aveugles* et ensuite *Une fête pour Boris*, il y a deux ans. C'est à ce moment qu'il m'a parlé d'un projet d'exposition à venir à Montréal. Quelques mois plus tard, Nathalie Bondil, la directrice du Musée des beaux-arts, m'a contacté pour nous proposer de participer à cette première rétrospective internationale sur l'œuvre du couturier français. Ont suivi beaucoup de discussions entre nos équipes, celles d'UBU et du Musée, à partir d'essais et de tests pour cerner au mieux l'angle le plus intéressant et la manière la plus juste de nous inscrire dans un tel événement. Jean Paul Gaultier lui-même est venu à un moment donné apporter sa touche, ce qui nous a d'ailleurs aidés à préciser les contours et l'esprit de ces quelques créations vidéo qui vont jalonner le parcours d'exposition. Aussi, depuis le début de cette aventure, nous avons l'impression de fonctionner un peu à l'envers de ce que nous vivons normalement au théâtre, car il s'agit pour nous d'écrire des textes ou de concevoir des partitions et de fabriquer des « présences vivantes » pour des costumes qui de surcroît sont de véritables œuvres d'art, pleines de théâtralité, puissante et riche.

STÉPHANIE JASMIN — Nous avons conçu des personnages-installations, qui existent en soi dans l'exposition, mais pas nécessairement en interaction avec le visiteur. Des objets poétiques et ludiques, œuvrant en résonances, reprenant de façon impressionniste les tonalités ou les thèmes d'un espace en particulier, ou bien jouant au contraire sur la rupture et le décalage. Ce sont des présences qui se dévoilent telles des surprises, au détour d'une salle ou regroupés en tableaux ; des présences que l'on croise et contemple, non pas comme des petits spectacles avec un récit, un début et une fin, mais des personnages qui s'exhibent plutôt comme des installations dont on capte un moment au cours de la déambulation. Oui, décidément, nous nous sentons plus près de la performance et de l'installation dans ce projet ; ce n'est plus du théâtre, même si nous y introjetons des traces de ce qui nous intéresse au théâtre... |