

Le « théâtre des oreilles » de Denis Marleau

Hélène Jacques

Numéro 129 (4), 2008

Jouer autrement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23527ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jacques, H. (2008). Le « théâtre des oreilles » de Denis Marleau. *Jeu*, (129), 93–98.

Le « théâtre des oreilles » de Denis Marleau

1 1987. Dans *Merz Opéra*, collage de textes de l'artiste allemand Kurt Schwitters, quatre acteurs récitent en chœur des fragments de poésie sonore. Variant les rythmes de leur profération, les tonalités de leur voix, ils accompagnent cet étrange récital d'une série de gestes non référentiels – lever la main, tourner la tête, changer l'angle du corps, rouler le bassin, s'asseoir, etc. – en les exécutant de manière saccadée, sans rechercher le naturel du mouvement quotidien.



Merz Opéra, mis en scène par Denis Marleau (UBU, 1987). Sur la photo: Danièle Panneton, Pierre Chagnon, Carl Béchar et Bernard Meney. Photo: Josée Lambert.

1994. Un vieil acteur écoute avec attention sa propre voix émaner d'un magnétophone dans *la Dernière Bande* de Beckett. Durant ces moments d'immobilité silencieuse, la physionomie de l'acteur-auditeur est animée de mille et un micro-mouvements: défilent sur son visage les impressions que suscite la voix lui remémorant des souvenirs tendres ou durs, sous forme de froncements ou de haussements de sourcils, de moues, de rictus, de sourires, de regards absents, mélancoliques ou habités d'une tristesse profonde.



Le Petit Köchel de Normand Chaurette, mis en scène par Denis Marleau (UBU, 2000).
Sur la photo : Christiane Pasquier, Louise Bombardier, Louise Laprade et Ginette Morin. Photo : Marlène Gélinau-Payette.

2000. Les quatre actrices du *Petit Köchel* interprètent le texte de Normand Chaurette, tout entier constitué de répétitions de scènes, de répliques, de motifs. Elles sont face au public, souvent immobiles et assises sur des chaises, récitant avec vélocité leurs répliques en faisant l'économie des gestes superflus.

2002. Deux acteurs sont réduits à leur voix et à la projection de l'image vidéographique de leur visage sur un masque. Ces figures, démultipliées, représentent les douze personnages des *Aveugles* et murmurent les mots inquiets de Maeterlinck. Le spectateur se retrouve ainsi face à face, dans la pénombre, avec un chœur de voix.

Cette énumération de spectacles, qui me semblent exemplaires du travail de Denis Marleau, permet de mesurer la nette rupture qui marque son parcours. Explorant d'abord une pratique où la théâtralité est exacerbée, où l'acteur, interprétant principalement des textes issus des avant-gardes historiques, adopte une gestuelle et une diction mécaniques et exagérées, le directeur d'UBU tend plutôt à privilégier, à partir des années 90, une approche du jeu déterminée par l'épuration de l'interprétation. Entre l'exposition ostentatoire de la théâtralité dans les premières œuvres et le dépouillement qui caractérise les spectacles plus récents, s'est effectuée une profonde réflexion sur le jeu de l'acteur. Tous les spectacles, cependant, reposent sur un même principe qui forge le style singulier du jeu chez UBU : celui de la profération du texte envisagé comme une matière concrète.

Pour définir le jeu dans les mises en scène de Denis Marleau, au cœur d'une esthétique où le texte est central, une multitude de formes ou de modalités pourraient être évoquées, parmi lesquelles, notamment, l'amplification parodique du mouvement et de la diction, le jeu grotesque – au sens meyerholdien du terme – que les acteurs déploient dans de nombreux spectacles¹. Ici, je ne m'attarde qu'à quelques-unes de ces formes, choisies parce qu'elles concernent précisément la profération du texte,

1. Ceux qui ont suivi le parcours de Marleau se souviendront par exemple des compositions exacerbant les conventions avec humour des Carl Béchar, Pierre Lebeau, Danièle Panneton, etc., dans *Oulipo Show* (1988) ou *les Ubs* (1991), ou celui d'Alexis Martin dans *Maîtres anciens* (1994).

qu'elles me paraissent récurrentes et, me semble-t-il, qu'elles touchent l'essence d'une pratique du jeu non fondé sur une approche psychologique du personnage.

Matérialité du langage et virtuosité de l'acteur

Denis Marleau a déjà affirmé chercher, au théâtre, à « faire entendre le texte. [...] Les vitesses d'élocution, la qualité du timbre et de la voix, les variations d'intensité peuvent engendrer sur un plateau toutes sortes d'espaces². » Grâce au travail de l'acteur et à sa profération du texte, le metteur en scène souhaite « faire entendre » les mots, c'est-à-dire, si l'on se rapporte à deux acceptions du terme, tout à la fois faire *comprendre* le sens des mots et faire *percevoir* leur sonorité. Les acteurs accordent ainsi une attention toute particulière au rythme de la phrase, recherchent les tonalités et intensités, la diction à développer pour la préférer.

Cet intérêt pour la matérialité du langage apparaît de manière évidente dans un spectacle comme *Merz Opéra*, où le texte devient littéralement musique. Les acteurs y interprètent la « Ursonate », poème sonore de Schwitters composé de syllabes et de mots décomposés – de sons, en d'autres termes –, en formant un chœur. Ils récitent en duo, en trio ou en quatuor des mots qui, dans leur gratuité sonore, n'incarnent aucunement l'intériorité d'un personnage. La voix haut perchée ou explorant des tonalités plus graves, débitant le texte à vive allure ou au contraire étirant les sonorités, les acteurs varient et modulent leur interprétation quasi musicale de ce texte dépourvu de signification.

Alors que la « Ursonate » constitue une exception dans le parcours de Marleau, dans la mesure où il s'agit de l'expérimentation sur la matérialité du langage la plus radicale à laquelle il se soit confronté, le travail sur le « signifiant » demeure central dans toute la démarche du directeur d'UBU. En parlant du processus de création des *Aveugles*, Marleau a prétendu que « l'écriture avec ses motifs, ses thèmes et ses répétitions qui passent d'un personnage à l'autre a [...] été [son] seul appui dans la direction de jeu³ ». La forme du texte – le rythme de la phrase, les répétitions, les leit-motifs – importe tout autant que le sens des mots dans la construction du personnage et l'élaboration de la mise en scène. Plus précisément, parce qu'un texte symboliste comme celui de Maeterlinck, tissé de mystères et de significations latentes, est aux antipodes de la poésie sonore de Schwitters, étudier la matérialité du langage permet, au-delà du jeu avec les sonorités, d'éclairer, de révéler les sens et les symboles que recèle cette dramaturgie.

Le metteur en scène exige ainsi de l'acteur qu'il soit un réel virtuose de la langue, capable de jouer avec les mots, d'élaborer une partition complexe, composée de ruptures et de modulations. Dans *le Petit Köchel*, par exemple, les actrices changent fréquemment de registres de jeu et modulent leur vitesse d'élocution. Si elles profèrent le texte, globalement, à une vitesse extraordinaire, grâce à leur diction impeccable, le

2. Denis Marleau cité par Josette Féral « Une approche ludique et poétique », *Mise en scène et jeu de l'acteur*, tome 2, Montréal/Carnières, Éditions Jeu/Éditions Lansman, 2001, p. 229.

3. Marleau cité par Louise Ismert, dans « Denis Marleau : les Aveugles. Un entretien réalisé par Louise Ismert », *Denis Marleau. Les Aveugles, fantasmagorie technologique*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2002, p. 10.

spectateur ne se perd pourtant pas un instant dans l'intrigue. Paradoxalement, le débit rapide, dans ce spectacle, ne nuit pas à la compréhension du texte ; au contraire, il permet de faire émerger avec clarté le sens et la structure de la pièce – soit, ici, une mystérieuse mise en abyme –, et ce, en évitant de plaquer sur le texte une pensée, un effet, une intention qui s'avèreraient redondants.

La voie négative : dépouillement, frontalité, statisme⁴

Car Marleau cherche justement à éviter d'ajouter des effets superflus dans l'interprétation de l'œuvre, de redoubler avec un jeu trop emphatique ce que contiennent déjà les mots. Pour « faire entendre le texte » chez UBU, l'acteur déleste son jeu, dépouille son interprétation ; il emprunte en quelque sorte une « voie négative » durant laquelle il travaille à retrancher les mouvements, expressions et effets de voix inutiles, à épurer, à désencombrer sa composition, à l'élaguer du superflu. Bien entendu, on retrouve moins cette attitude de jeu dans les spectacles des années 80, où les conventions sont exposées avec outrance comme dans *Merz Opéra*. La « voie négative » se traduit plutôt dans les spectacles des années 90 par un jeu mesuré, contenu, grâce auquel les acteurs réfrènent le pathétique ou l'affectation, et par une profération limpide, c'est-à-dire à l'opposé d'une déclamation grandiloquente du texte.

Pour illustrer ce dépouillement du jeu, je ne retiens que l'exemple des *Aveugles* où, semble-t-il, la « voie négative » ne concerne pas que la profération du texte : en effet, c'est l'acteur lui-même, du moins son corps de chair et d'os, qui est retranché de la scène, tandis que ne demeurent que sa voix et l'image de son visage. Ces « fragments » d'acteurs font entendre, à travers des voix feutrées, l'inquiétude contenue des personnages pressentant leur mort imminente. Laisant poindre la détresse des aveugles sans jamais l'exposer, les voix dénudées ne visent à l'évidence aucunement le degré zéro de l'interprétation, le jeu complètement neutre, « blanc » ; elles cherchent plutôt à présenter au spectateur une interprétation « ouverte » du texte afin d'en offrir les sens possibles.

Dans la mesure où il importe à Marleau de bien « faire entendre le texte » en explorant sa matérialité et en délestant l'interprétation de ce qui nuit à son appréhension, la question de la transmission du texte se situe au cœur de sa démarche. Ainsi, il semble que le metteur en scène crée, invente des conditions pour permettre aux acteurs de transmettre le texte avec clarté et au public d'en saisir toutes les nuances et sous-entendus. J'interprète ainsi l'usage récurrent de l'adresse frontale sur les scènes d'UBU : Marleau place en effet souvent ses acteurs face au public, à qui ils adressent directement le texte. Tous les spectacles évoqués ici jusqu'à présent pourraient servir d'exemples, au sens où, qu'ils profèrent de la poésie sonore ou dialoguent avec d'autres personnages, les acteurs dirigent très fréquemment leurs mots vers le spectateur, et non vers les acteurs en scène. Sans le détour de l'adresse à un acteur, sans la recherche d'un effet de réel où le dialogue quotidien serait représenté, les mots sont

4. Pour cette section du texte, je m'appuie sur des entrevues accordées par Marleau, sur mon étude des spectacles, mais également sur mon expérience d'observatrice du processus de création des *Reines*, en 2005, dans le cadre de mon travail doctoral, expérience à laquelle je ne fais pas directement référence mais qui m'a beaucoup influencée.

transmis, présentés directement aux spectateurs, destinataires premiers de la parole des acteurs. Le quatrième mur reste présent, puisque les acteurs n'attendent pas de réponse ou d'intervention des spectateurs; leur regard, dirigé vers la salle, demeure souvent presque absent, fixé sur un point entre les spectateurs et la scène. Ce mur s'efface, s'amenuise cependant, percé par les mots adressés au public, les acteurs affichant l'artificialité de la profération théâtrale.

Marleau choisit aussi, très souvent, d'éliminer les gestes qui commentent ou redoublent la parole, au point de confiner ses acteurs à l'immobilité; il essaie « en tout

temps d'empêcher la pose affectée comme le beau geste de théâtre; ce geste d'acteur qui revient d'un rôle à l'autre, et qui est souvent banal et descriptif. Il faut éliminer les maniérismes – d'abord ceux qui ne sont pas sciemment développés –, et surtout les attitudes sans intensités, ces gestes rarement simples qui font du charme⁵. » L'acteur précise sa construction du personnage sans recourir au geste banal, à la « pose affectée », à une interprétation maniérée. De ce parti pris résulte un statisme où nul geste n'interfère avec la parole, alors transmise plus directement. Si, dans plusieurs spectacles, Marleau conçoit de véritables chorégraphies, composées de mouvements mécaniques dans les chœurs de *Merz Opéra* ou de déplacements sur des chaises dans *le Petit Köchel*, l'acteur demeure souvent longtemps immobile face à la salle, tandis que l'attention du public est tout entière concentrée sur un point focal, qui lui est au contraire animé: la bouche du comédien. À titre d'exemple, dans la mesure où les

acteurs sont réduits à des masques animés, la « fantasmagorie technologique » conçue pour *les Aveugles* incarne de manière éloquente l'immobilité que privilégie Marleau. À l'évidence, puisque les corps ont disparu, nul geste ne brouille ni ne redouble plate-ment la parole, que le spectateur accueille sans être distrait. Malgré la complexité du dispositif élaboré⁶, il s'agit d'un théâtre minimal, qui ne préserve que l'essentiel: une bouche, une voix, un texte, et un spectateur qui le reçoit.

L'écoute

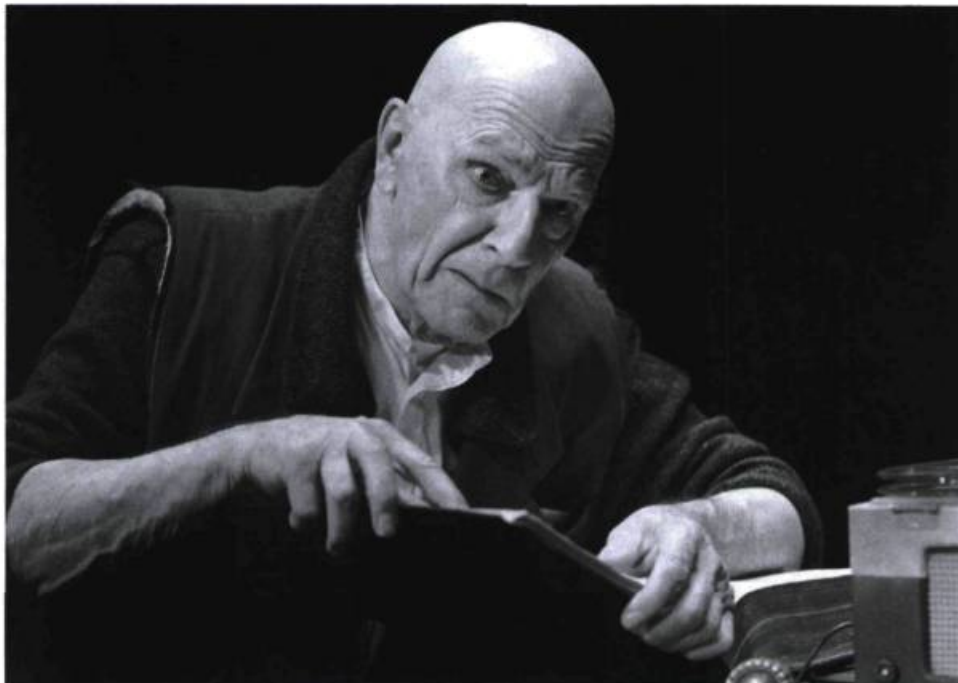
Contrepartie de la profération, l'écoute est représentée dans plusieurs spectacles de Marleau, écoute qui correspond, en miroir, à celle du spectateur que souhaite favoriser le metteur en scène. Bien qu'il se transforme souvent en machine parlante ou se révèle habituellement très bavard, l'acteur adopte également chez UBU la posture de l'auditeur. Gabriel Gascon incarnant le Krapp de Beckett en constitue sans doute le meilleur exemple, en ce sens que durant une grande partie du spectacle, il ne parle pas et, assis près de sa table, il écoute la bande de son magnétophone. Malgré son

5. Denis Marleau cité par Josette Féral, *op. cit.*, p. 226.

6. Ce dispositif comprend l'installation de masques et de projections vidéographiques, mais aussi un riche environnement sonore accompagnant la partition vocale des acteurs.



Les Aveugles, fantasmagorie technologique de Denis Marleau (UBU, 2002). Sur la photo: Céline Bonnier et Paul Savoie. Photo: Richard-Max Tremblay.



Gabriel Gascon (Krapp) dans *la Dernière Bande* de Beckett, mise en scène par Denis Marleau (UBU/Quat'Sous, 1994) (photo de la reprise au Théâtre du Rideau Vert en 2002). Photo: Richard-Max Tremblay.

statisme et son mutisme, Gascon demeure présent dans l'action d'écouter grâce à tout son corps en tension, à son visage animé par les émotions que provoque l'audition. Semblablement, le spectateur est entraîné à écouter avec la même attention le discours de la bande. Tous les yeux, toutes les oreilles, sur scène comme dans la salle, sont rivés sur la machine de laquelle surgissent les mots enregistrés. La bande sonore préparée au préalable s'avère d'ailleurs précisément construite, Gascon proférant avec clarté, nuances et modulations la partition du Krapp plus jeune qu'écoute le vieillard.

Ainsi, les modalités du jeu de l'acteur chez UBU concernent tout autant la profération du texte, primordiale, que son écoute. Gascon incarne dans *la Dernière Bande*, comme d'autres acteurs le font dans plusieurs créations⁷, la perception de la parole de l'auteur qui, sans doute, correspond sensiblement au rapport de Denis Marleau avec le texte, à son propre désir d'« entendre », en les mettant en scène, les textes qui le fascinent. Les acteurs représentent aussi, dans le même mouvement, la perception du spectateur qui, lorsque Marleau le convie à ses expériences théâtrales, assiste à un véritable « théâtre des oreilles⁸ » : un théâtre de la transmission de la parole, de la profération et de l'écoute du texte. **■**

7. Les personnages d'Atzbacher et d'Irrsigler qui écoutent Reger dans *Maîtres anciens* (1995), l'auditeur assistant au discours de la bouche dans *Pas moi* (1994), les personnages attentifs aux bruits de la forêt dans *les Aveugles* (2002), Anne Dexter la muette qui entend le bavardage de la cour dans *les Reines* (2005), etc., constituent autant de figures de l'écoute qu'interprètent les acteurs sur les scènes d'UBU.

8. L'expression est tirée d'un texte de Valère Novarina : « Entrée dans le théâtre des oreilles », dans *le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L. éditeur, 2007.