

Voyages en absence Quatre propositions de Denis Marleau

Ludovic Fouquet

Number 111 (2), 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25517ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fouquet, L. (2004). Voyages en absence : quatre propositions de Denis Marleau. *Jeu*, (111), 154–160.

Voyages en absence

Quatre propositions de Denis Marleau

La scène comme une machine à L penser la représentation et sa perception, voilà notamment ce que proposaient les deux créations de Denis Marleau (une trilogie technologique, comprenant *les Aveugles* (Maeterlinck), et *le Moine noir* (d'après la nouvelle éponyme de Tchekhov) au Festival Borderline¹ (9-26 mars). Cette notion d'exploration du médium par lui-même n'est pas nouvelle, mais elle fut l'occasion d'un grand plaisir de spectateur et a pris ici une pertinence rare. Marleau poursuivait ainsi sa réflexion sur l'absence et sur la présence vidéo amorcée avec *les Aveugles*². Le terme *machine* est volontaire, car, dans les deux propositions, la technique (la projection d'images notamment) prend une importance essentielle.

La technique de projection fut même la motivation, la seule réponse possible au projet de monter *les Aveugles*, après que le texte de Maeterlinck eut interpellé Marleau (« une dramaturgie du silence, de l'absence d'action³ »), lui suggérant l'idée de masques animés par la vidéo – ce qui rejoint la théorie de l'androïde de l'auteur. L'idée, utopique pour Marleau, mais qui se prêtait à un travail de résidence dans un musée d'art contemporain (celui de Montréal), fut alors d'« essayer de faire du théâtre avec personne sur scène », tout en conservant la tension qui

Dors mon petit enfant, Comédie et les Aveugles, FANTAS-MAGORIES TECHNOLOGIQUES. CONCEPTION ET RÉALISATION : DENIS MARLEAU. PRÉSENTÉE AU FESTIVAL BORDERLINE DU 10 AU 14 MARS 2004.

Dors mon petit enfant DE JON FOSSE, TRADUCTION DE TERJE SINDIN. AVEC CÉLINE BONNIER, GINETTE MORIN ET PAUL SAVOIE. COPRODUCTION D'UBU, DU THÉÂTRE FRANÇAIS DU CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CANADA ET DU MANÈGE, SCÈNE NATIONALE DE MAUBEUGE.

Comédie DE SAMUEL BECKETT. AVEC CÉLINE BONNIER, GINETTE MORIN ET PAUL SAVOIE. COPRODUCTION D'UBU, DU THÉÂTRE FRANÇAIS DU CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CANADA ET DU MANÈGE, SCÈNE NATIONALE DE MAUBEUGE.

Les Aveugles DE MAURICE MAETERLINCK. AVEC CÉLINE BONNIER ET PAUL SAVOIE. COPRODUCTION D'UBU, DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL ET DU FESTIVAL D'AVIGNON.

Le Moine noir

TEXTE D'ANTON TCHEKHOV; TRADUCTION : ANDRÉ MARKOWICZ ET FRANÇOISE MORVAN; ADAPTATION, MISE EN SCÈNE ET SCÉNOGRAPHIE : DENIS MARLEAU. COLLABORATION ARTISTIQUE ET RÉALISATION VIDÉO : STÉPHANIE JASMIN; MUSIQUE ORIGINALE : DENIS GOUGEON; COSTUMES : DANIEL FORTIN; ÉCLAIRAGES : STÉPHANE JOLICÉUR; DESIGN SONORE : NANCY TOBIN; STAGING VIDÉO : PIERRE LANIEL; CONSEILLER TECHNIQUE ET MONTAGE VIDÉO : YVES LABELLE; MAQUILLAGES ET COIFFURES : ANGELO BARSETTI. AVEC ANNE-PASCAL CLAIREMBOURG (TANIA PESSOTSKAÏA), SÉBASTIEN DUTRIEUX (ANDRÉ VASSILITCH KOVRINE), CHARLES-ÉTIENNE MARCHAND (VIOLONISTE), ANDRÉ MARKOWICZ (VOIX DU NARRATEUR), LOUISE NAUBERT (LE MOINE NOIR), MARIE-DANIELLE PARENT (CHANTEUSE) ET GILLES PELLETIER (IÉGOR SÉMYONITCH PESSOTSKI). COPRODUCTION DU THÉÂTRE FRANÇAIS DU CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CANADA, DU MANÈGE.MONS/CENTRE DRAMATIQUE (BELGIQUE), DU FESTIVAL BORDERLINE, DANS LE CADRE DE LILLE 2004 CAPITALE EUROPÉENNE DE LA CULTURE, ET D'UBU, PRÉSENTÉE AU FESTIVAL BORDERLINE DU 11 AU 16 MARS 2004.

1. Le nom de ce festival, qui a invité par ailleurs Marie Brassard cette année et qui reçoit fréquemment les créations de Robert Lepage, évoque la réalité géographique des deux lieux organisateurs, deux théâtres situés de part et d'autre de la frontière, le Manège de Maubeuge (France) et le manège.mons (Belgique).

2. Voir le compte rendu de Louise Vigeant, « Devant le noir, l'éternelle inquiétude », dans *Jeu* 104, 2002.3, p. 151-153. NDLR.

3. Toutes les citations sont tirées d'une rencontre publique avec Denis Marleau et Stéphanie Jasmin, proposée par le Manège de Maubeuge, à l'initiative de Florence Laly, le 14 mars 2004, inédite. À cette occasion, Marleau est revenu sur la genèse et l'évolution permise par la création de ces « spectacles technologiques ».



Dors mon petit enfant de Jon Foss, l'une des fantasmagories technologiques créées par Denis Marleau au Festival Bordeline (Théâtre UBU/CNA/Manège, 2004). Sur la photo: Ginette Morin, Paul Savoie et Céline Bonnier. Photo: Richard-Max Tremblay.

d'installation vidéo. Marleau a vu son regard sur la dramaturgie évoluer avec cette expérience, lui ouvrant de nouvelles perspectives (abordées dans cette trilogie technologique de Maubeuge, et qui seront poursuivies dans un projet à venir avec la possibilité de « déplacer la lecture dramaturgique d'une œuvre » en recourant à l'utilisation d'effigies vidéo; à suivre). Marleau, une fois *les Aveugles* créés, a été sensible à un réseau de correspondances littéraires entre Maeterlinck, Beckett et Jon Fosse (dont il avait précédemment mis en scène *Quelqu'un va venir*), trois auteurs qu'il a voulu faire résonner dans ce qui aurait dû s'appeler « la trilogie de l'absence⁵ », spectacles technologiques déclinant un même principe projectionnel et questionnant les sens. Et l'ensemble fonctionne admirablement, proposant de multiples résonances et nous offrant une expérience rare.

existe habituellement entre le spectateur et l'acteur, conserver ce que l'on pourrait nommer le contrat théâtral (un acteur face à un spectateur dans un instant et un espace partagés). L'aventure des *Aveugles* a alors commencé, avec le succès que l'on sait, un succès qui se manifeste dans le calendrier de tournées de ce spectacle hors norme⁴, mais aussi dans le fait que les acheteurs, depuis la présentation-test à Avignon, sont uniquement des structures théâtrales. On parle bien de représentation, de spectacle et non



Comédie de Samuel Beckett, fantasmagorie technologique créée par Denis Marleau (Théâtre UBU/CNA/Manège, 2004). Sur la photo: Céline Bonnier, Paul Savoie et Ginette Morin. Photo: Richard-Max Tremblay.

La trilogie des « spectacles technologiques » s'ouvre avec le texte de Jon Fosse, *Dors mon petit enfant*, se poursuit avec *Comédie* de Beckett et se clôt sur *les Aveugles*. Le public se déplace entre les représentations (de 15, 25 et 45 minutes respectivement) dans

4. Le spectacle a même été doublé en anglais et le sera bientôt en espagnol pour les besoins de la tournée. On a fait appel à des acteurs de doublage, travail d'une grande précision quasiment imperceptible dans ce spectacle vidéo.

5. Les Éditions de Minuit, toujours vigilantes quant aux exigences de ses auteurs, n'ont en effet pas autorisé l'intégration du texte de Beckett dans ce titre général.

un dédale de pendrillons noirs, qui isolent donc les trois lieux. Dans tous les cas, il va s'agir de spectacles vidéo qui jouent de visages projetés sur des masques (Ginette Morin rejoint le duo des *Aveugles*, Céline Bonnier et Paul Savoie, pour les deux autres textes), tout en troublant le spectateur par la puissance d'incarnation, la précision sonore et visuelle, bref par la sensation de renouer malgré tout avec ce lien – qui est une tension, une captation (sans jeu de mots), voire un rapt – particulier unissant le spectateur à l'acteur.

Derrière un grand cadre noir allongé, une surface blanche intense nous accueille. Une étagère flotte sur ce blanc éblouissant à environ deux mètres de hauteur. Sur cette étagère, trois figurines assises; poupées aux visages blanchis (tour des yeux rose) et quelque peu disproportionnés. Elles rappellent les œuvres de Tony Oursler, qui projette sur des figurines de chiffon des visages humains soliloquant dans le coin d'une pièce, dans une valise, sous un escalier; comme ses *Philosophes*, deux poupées hydrocéphales devisant à haute voix, coincées dans l'angle d'un plafond. Ces trois petits êtres se demandent où ils sont et ce qu'ils voient (« tu trouves que ça ne ressemble à rien, mais moi, je trouve que ça ressemble à mes enfants »). Nous sommes debout face à eux, les suivant dans les méandres quasi pataphysiciens de cette conversation étrange et nous les écoutons. Nous les écoutons et nous les regardons, car il y a quelque chose d'insolite dans le réalisme du visage, une perturbation dérangeante entre la vivacité, l'éclat des yeux (qui fait penser un instant que l'acteur se tiendrait derrière la figurine, qu'il y aurait là un vrai visage – et certains spectateurs le pensent jusqu'au bout!) et les flous que l'on constate sur la bouche de temps à autre. Perturbante aussi la précision sonore qui marque les trois spectacles: la voix est parfaitement spatialisée, tout comme les moindres bruissements et autres informations sonores si importantes pour les aveugles du dernier spectacle. Le texte vient vraiment de ces bouches si proches, confidences cueillies par nos oreilles presque à hauteur. Nancy Tobin (design sonore) réalise là, encore une fois, un travail parfait, rare et confondant. Nous prenons alors conscience de notre résistance, de notre volonté à nier l'absence en injectant ici de la présence humaine, à ne pas croire ou, au contraire, à croire trop vite nos sens. La surface blanche provoque un léger éblouissement qui facilite la confusion et creuse ce blanc étale, nous flottons bientôt avec eux dans ce « nulle part » qui, s'il n'est rien, est au moins une antichambre idéale à la trilogie.

Comédie désamorçe encore plus la confusion éventuelle en jouant ici de l'extinction et de l'allumage (depuis l'intérieur) de masques qui s'illuminent lorsque le protagoniste prend la parole. Marleau respecte les didascalies à la lettre: les trois personnages sont dans des jarres (seule émerge la tête) et chaque réplique est accompagnée d'un coup de projecteur brutal, sortant le protagoniste de l'ombre et le ramenant à la vie, ce vaudeville mille fois ressassé entre l'homme, sa femme et sa maîtresse. La proposition technologique prolonge magnifiquement le texte de Beckett, qui s'ingénie à croiser ou à superposer les répliques, à les mettre en boucle, à prévoir des reprises; et ici les acteurs démarrent au quart de tour! Nous sommes assis sur des gradins et regardons de loin les visages s'animer (les trois jarres sont situées à près de huit mètres des spectateurs); il y a alors quelque chose des jeux du cirque, nous regardons se disputer les protagonistes pour notre grand plaisir! Il y a aussi un jeu de reconnaissance





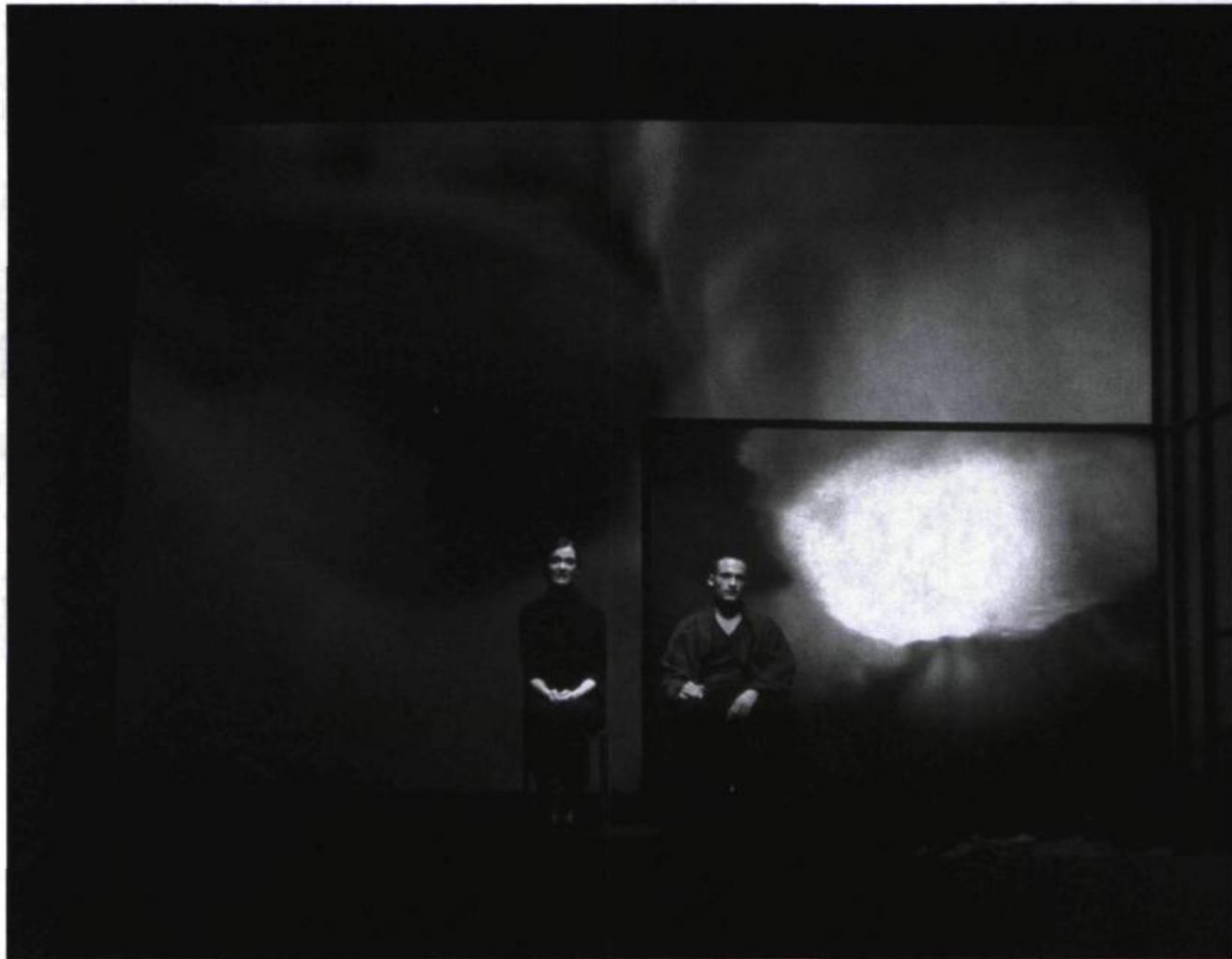
Les Aveugles de Maurice Maeterlinck, fantasmagorie technologique créée par Denis Marleau (Théâtre UBU/CNA/Festival d'Avignon, 2004).
Sur la photo : Céline Bonnier et Paul Savoie. Photo : Richard-Max Tremblay.

de ces bribes de textes, que l'on réentend plusieurs fois, les comprenant alors mieux ou s'amusant au contraire de leur musique (« le mai joli » et « le petit youyou, sur la rivière⁶ »). La contrainte de jeu imposée par la solution technologique choisie pour la trilogie (fixité absolue des acteurs lors du tournage pour ne pas déformer les visages projetés sur les masques en relief) sert admirablement le propos et prolonge la proposition beckettienne de contraindre le corps des acteurs en les plongeant dans une jarre « le cou étroitement pris dans le goulot [...]. Elles [les têtes] restent rigoureusement de face et immobiles d'un bout à l'autre de l'acte⁷. ». En outre, le fait de tourner les répliques de chaque acteur séparément des autres pour en faire ensuite un montage rejoint, dans ces trois pièces, la manière qu'ont les protagonistes de ne pas s'entendre, ou tout au moins de ne pas s'écouter, de parler soi-même pour soi avant tout, comme pour se rassurer, pour ne pas laisser le silence s'instaurer entre soi et l'espace peut-être plus qu'entre soi et l'autre (comme s'il s'agissait plus de capter un écho de sa propre voix ?).

Cela est très net dans *les Aveugles*, spectacle dans lequel chaque visage, qui émerge de l'obscurité, a vraiment un jeu continu, indépendamment des autres, des tics, des

6. Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966, p. 30-31.

7. *Ibid.*, p. 9.



rictus, une mobilité des yeux, une fixité⁸... ; on comprend mieux alors que chaque partie ait été tournée séparément. J'avais déjà vu ce spectacle, mais le revoir en fin de parcours de la trilogie permet de mesurer combien les trois pièces fonctionnent ensemble (sur cette question de l'absence, de la voix, de la non-présence à l'autre...), mais surtout combien les deux premières constituent une parfaite propédeutique, voire un parfait remède (qui va en effet atténuer nos *souffrances* : on sait désormais qu'il s'agit de vidéo, la question du réalisme et celle du comment étant en partie désactivées). Il m'a semblé, en effet, que l'écoute était alors plus fine, l'ouïe et la vue mieux préparées à cette réception théâtrale d'un genre nouveau, qui nous met en tension alors que l'acteur n'est pas là, mais dans un espace sonore, lumineux, scénographique, qui bénéficie lui des présences habituelles ! On embarque alors totalement,

8. Ce jeu très contraint et ténu semble avoir nourri l'interprétation de Céline Bonnier qui, récemment au Quat'Sous, a développé un jeu puissant alors qu'elle est souvent immobile pour *la Cloche de verre* de Sylvia Plath, mise en scène par Brigitte Haentjens. Voir le compte rendu de Philip Wickham, dans ce numéro.

encore surpris de se voir si tenu (j'ai même eu la sensation d'être encore plus pris que la première fois par la montée d'angoisse, ces bruits de mer qui enflent, les pleurs de l'enfant et le terrible silence qui s'abat). Nous ne sommes alors plus *gênés* par l'acteur (l'acteur physique, celui qui pourrait s'arrêter, avoir un trou, me rappeler quelqu'un, me séduire, bref me faire vagabonder en pensée), étant complètement disponibles à son observation, son écoute (qui n'empêche aucunement le travail de l'imaginaire). L'acteur n'est plus là? Vive l'acteur! L'acteur est au plus près, mais surtout il est pleinement dans son image et dans sa voix. Il n'est que spectre, mais un spectre pleinement charnel, d'une absence totalement présente. L'acteur se propose à moi sans parasite, dans une présence pure.

Marleau ne sous-entend pas par cette trilogie que ce mode de présence doit désormais être le seul possible. Il en fait la preuve avec *le Moine noir* (qui recourt de manière classique à des acteurs présents sur un plateau). Mais ce spectacle que j'ai vu à la suite de la trilogie bénéficie de l'expérience de cette dernière et marque une évolution importante du metteur en scène, passé maître dans l'exploration de l'espace mental (sans effet illustratif), en assumant de plus en plus de liberté dans l'expression plastique.

Le Moine noir questionne la normalité sur fond de rêve, de folie et de fantastique, autour de la personne d'un esprit surmené et brillant, Kovrine, de passage dans la propriété d'un vieil horticulteur et sa fille. Le vieil homme protège jalousement son jardin et sa fille (par ordre de préférence!), alors que Kovrine, doucement séduit par Tania, converse avec un étrange moine noir (idéal féminin, double, maître...).

Le plateau est un espace vide, en perspective, comme une boîte posée sur scène, une serre stylisée, à la structure en bois et aux murs de plastique. Un grand écran le ferme, un petit, en milieu de plateau, bouge seul et fait office de coulisse. Quatre portes s'ouvrent ou se ferment parfois d'elles-mêmes, tout comme les séquences qui peuvent s'interrompre ou commencer brutalement, à l'instar des rêves. Nous sommes dans un espace mental et les jeux de transparence avec les cloisons disent cette donnée psychique, en même temps qu'elles illustrent le lieu de la serre. Sur les bordures inférieure et supérieure de cette boîte, comme sur les écrans de fond, on projette des images, motifs décoratifs et floraux. Quelques éléments métalliques viennent ponctuer l'espace; ce sont des structures évidées, très graphiques (table, chaises, lit), posées un instant par des serveurs de plateaux (vêtus de gris puis de noir) dans de beaux jeux de clairs-obscurs.

On se laisse séduire à son insu par la beauté de l'espace, des images, mais surtout des silhouettes, toutes vêtues de blanc, au jeu stylisé, légèrement ralenti pour les deux jeunes personnages, plus vif pour l'horticulteur. Ce dernier, dans sa première apparition, tient un thermomètre sur un long piquet. Il avance penché, comme mû par sa passion, prêt à tout pour défendre son jardin (au point d'en être bancal, ligne oblique qui traverse le plateau). Le jeu bien souvent quitte le réalisme pour évoquer le rêve, mais aussi la vie intérieure des personnages, ruptures qui nous plongent dans le secret même de l'individu (ainsi Tania qui adopte une posture étrange, pliée, extasiée, lorsque que Kovrine lui déclare son amour, ou les pas de danse de ces derniers).

Le Moine noir de Tchekhov,
adapté et mis en scène
par Denis Marleau (Théâtre
UBU, en coproduction,
2004). Sur la photo:
Anne-Pascale Clairembourg
(Tania Pessotskaïa) et
Sébastien Dutrieux (André
Vassilitch Kovrine). Photo:
Richard-Max Tremblay.

Signant l'adaptation de la nouvelle, Marleau a un rapport souple avec le matériau, qui occasionne de beaux effets de montage : narration en voix *off*, reprise en boucle d'une scène sous deux points de vue différents... ; ainsi Kovrine, allongé près de sa femme endormie, converse avec le moine noir, assis sur une chaise près de lui. Le moine se retire, et la scène recommence, mais cette fois avec Tania réveillée, réalisant face à la chaise vide que son mari a des hallucinations.

La vidéo (sous la forme anodine de fleurs en gros plan et de motifs de papier peint) relève ici du travail psychique (oubli, latence, modification) et participe efficacement de ce trouble de présence, permettant là une plongée dans un espace mental qui est aussi un espace à la scénographie marquée (comme dans tous ces projets). *Le Moine noir* témoigne vraiment d'une vision plastique globale, et il n'est pas étonnant que Marleau assume, outre l'adaptation, la mise en scène et la scénographie : l'ensemble atteint une cohérence parfaite – comme celle que l'on peut sentir chez Wajdi Mouawad pour *Incendies* ou Robert Lepage pour *la Face cachée de la lune*. Tous les éléments se sont donc élaborés dans le même mouvement, qui est celui-là même d'une exploration de l'absence. Et c'est en creusant l'absence ou en la posant comme postulat que Marleau atteint, au travers de ses interprètes, cette densité de présence. Plus que des registres différents, il s'agit de tester là des qualités de présence, incluant la nôtre. Le détour technologique questionne bien la perception et nous tend un reflet en même temps qu'un défi. C'est de ce genre de défi que l'on ressort du théâtre plus conscient et émerveillé. La joie de l'absence ? Qui l'eût cru ? **■**