

Mise en scène de l'absence

Les aveugles, fantasmagorie technologique de Denis Marleau,
À partir du texte de Maurice Maeterlinck. *Les aveugles*, une
création d'UBU en coproduction avec le Musée d'art
contemporain de Montréal et le Festival d'Avignon, Musée d'art
contemporain de Montréal, du 28 février au 24 mars 2002.

Pierre L'Hérault

Imaginaires du numérique

Number 188, January–February 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18089ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

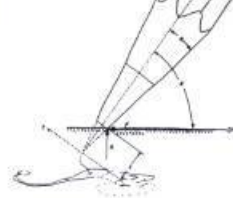
0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Hérault, P. (2003). Mise en scène de l'absence / *Les aveugles, fantasmagorie technologique* de Denis Marleau, À partir du texte de Maurice Maeterlinck. *Les aveugles*, une création d'UBU en coproduction avec le Musée d'art contemporain de Montréal et le Festival d'Avignon, Musée d'art contemporain de Montréal, du 28 février au 24 mars 2002. *Spirale*, (188), 20–21.



MISE EN SCÈNE DE L'ABSENCE

LES AVEUGLES. FANTASMAGORIE TECHNOLOGIQUE de Denis Marleau

À partir du texte de Maurice Maeterlinck, *Les aveugles*, une création d'UBU en coproduction avec le Musée d'art contemporain de Montréal et le Festival d'Avignon, Musée d'art contemporain de Montréal, du 28 février au 24 mars 2002.

A PROPOS des images produites par la technologie numérique, Edmond Couchot note ici même : « *Leurs utilisateurs, s'ils ne veulent pas en devenir les serviteurs, doivent se maintenir sans relâche dans un état de constante et vigilante expérimentation. Sans toutefois se complaire dans une recherche qui se satisferait de ne rien "trouver", qui ne donnerait pas une forme sensible à leur imaginaire.* » Chez Denis Marleau, comme en témoignent ses vingt ans de recherche théâtrale, cet état en serait un de nature. Sa « fantasmagorie technologique » construite sur *Les aveugles* de Maeterlinck n'a rien de l'effet de mode ni de la soumission euphorisante au numérique. Elle manifeste la direction d'un parcours dont le fil conducteur est l'attitude critique envers les formes et les pratiques théâtrales acquises. Les moyens qu'y utilise le metteur en scène d'UBU et la façon dont il s'en sert permettent de l'assimiler aux artistes numériques dont Jean-Pierre Balpe écrit dans notre dossier qu'ils provoquent une « *interrogation non du sens obtenu mais des systèmes symboliques qui font sens et des conditions qui leur sont inhérentes* ».

Théâtre virtuel

Il faut, me semble-t-il, parler d'abord de pertinence. Si Marleau emprunte ses masques-écrans au vidéaste américain Tony Oursler, il les adapte aux nécessités particulières des pièces qu'il met en scène, qu'il s'agisse de rendre les cinq hétéronymes des *Trois derniers jours de Pessoa* d'Antonio Tabucchi (1997) ou, dans *Urfaust*, tragédie subjective, sur des textes de Goethe et de Pessoa, de « *dupliqu[er] des figures sur des bustes et des statues [...] qui lui permettraient de "faire jouer à l'autre, l'acteur et le personnage."* »¹ La mise en scène des *Aveugles* donne son plein sens au mot « pertinence », car elle est une réponse à l'interrogation de Maeterlinck, dans ces *Menus propos sur le théâtre* : « *Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène. Il n'est pas dit qu'on ne retournerait pas ainsi vers un art de siècles très anciens, dont les masques des tragiques grecs portent peut-être les dernières traces. L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie? Je ne sais; mais l'absence de l'homme me semble indispensable.* » Avec un décalage d'un siècle, Marleau réalise, « actualise », pour reprendre son propre terme, le rêve de

Maeterlinck en supprimant effectivement de la scène les comédiens pour ne retenir que leurs voix et la projection de leurs visages animés sur des têtes de mannequins. Est-il besoin d'insister sur le fait qu'il n'est pas ici simplement question d'une utilisation conventionnelle ou accessoire de la vidéo, mais d'un recours exigé par le projet lui-même à une technologie complexe nécessitant « *la contribution des outils et du personnel qui ont permis aujourd'hui le fonctionnement d'une pa-*



Les aveugles, de Maurice Maeterlinck. Fantasmagorie technologique conçue et réalisée par Denis Marleau, Musée d'art contemporain de Montréal, 2002. Photo : Richard-Max Tremblay

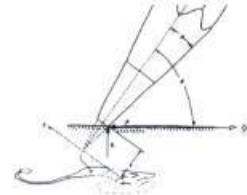
reille forme scénique : ordinateur, logiciels, graveurs, DVD, projecteurs, consoles électroniques, mais aussi les techniciens, informaticiens, vidéastes, monteurs, sonorisateurs qui ont passé beaucoup de temps à la réalisation de ce projet ludique et complexe ». La description que fait Marleau de son rôle et du processus de fabrication de la pièce est à cet égard sans ambiguïté : « *Dans ce contexte, mon travail se compare davantage à celui d'un compositeur qui enregistre séparément plusieurs bandes de parties instrumentales pour ensuite les orchestrer. Car les deux acteurs, qui ont répété un seul personnage à la fois, ne se sont jamais rencontrés au cours des répétitions. La pièce s'est reconstruite comme totalité et comme partition seulement après que l'ensemble des trames eut été enregistré.* » Théâtre virtuel donc, non seulement en ce sens que les comédiens ne sont pas présents sur la scène, mais également en ce sens que leurs visages et leurs voix ne sont pas mis en présence, autrement dit que la pièce n'existe que par le

truchement d'un montage numérique. Ainsi la parabole de Maeterlinck, dont Marleau respecte le dialogue, devient-elle une « fantasmagorie technologique » sans pour autant cesser d'être « métaphysique ».

« Je vois des songes »

La fable en est fort simple. Douze aveugles d'un hospice, six femmes et six hommes, sont perdus en forêt, épuisés par l'excursion qui les a amenés jusque-là. Ils attendent le guide disparu, incapables de se situer dans l'espace et le temps, n'osant bouger de peur de s'égarer encore davantage et de ne pas être retrouvés quand leur guide reviendra. Mais il ne reviendra pas. Ils se rendront compte avec angoisse qu'il est mort. Que leur reste-t-il d'autre à faire que d'attendre la mort? Prise au premier niveau, celui du réalisme, la fable ne tient pas, car on peut lui trouver toutes sortes d'in vraisemblances, à commencer par le fait que les aveugles n'arrivent pas à s'orienter les uns vers les autres par la voix, chacun restant fixé en son lieu. La lecture métaphorique offre plus de prise. La situation des aveugles devient alors la figure de l'expérience humaine, de l'angoisse de la vie devant la perte du sens et la mort. Suivant, comme il l'écrit, l'esthétique de Maeterlinck, proche de celle d'Artaud dans sa « *récusation de la psychologie, de la subjectivité des sentiments et d'une rhétorique du discours* » et sa proposition d'« *un théâtre de la cruauté* », Marleau dépasse le niveau métaphorique pour faire des aveugles des projections, des figures de l'imaginaire. La désignation « *fantasmagorie technologique* » trouve ainsi une double justification, le terme renvoyant à la « *représentation imaginaire* » et au « *procédé* », de cette représentation « *qui consiste à faire apparaître des figures irréelles dans une salle obscure à l'aide d'effets optiques* ». En remplaçant le mot « *fantômes* », généralement utilisé dans la définition, par « *figures irréelles* », le metteur en scène établit la distance qui sépare le « *fantoscope* » de l'époque de Maeterlinck des techniques numériques à sa disposition qui ont moins à voir avec le pouvoir de créer l'illusion qu'avec celui de rendre réel l'irréel et virtuel le réel.

Dès son entrée dans la salle, le regard du spectateur est saisi par douze masques vivants — six d'hommes et six de femmes — accrochés sur le fond noir comme des lanternes d'Halloween.



ÉCRIRE L'ÉMOTION PORNOGRAPHIQUE

Visages sans corps. À la fois masques, donc immobiles, et visages, donc mobiles et parlants. Si bien que l'on hésite, même en le sachant, à admettre que ces visages ne soient pas de chair. On pourra mettre du temps aussi à admettre que ces douze visages n'en sont que deux, ceux de Céline Bonnier et de Paul Savoie, chacun multiplié six fois, les angles de saisie étant si subtilement étudiés que la frontière entre l'identique et le différent est indécise. L'hybridation du masque et du visage, du mobile et de l'immobile, du vivant et de l'inerte, de l'un et du multiple, pouvait difficilement être réalisée — rendue (comme) réelle —, avec autant d'efficacité, sans les techniques numériques qui rendent possible la matérialisation de nos rêves : un masque parlant, un même visage se multipliant. Ce n'est pas sans intention que l'on cite, sur le programme du MAC, quatre vers d'un poème de Maeterlinck, dont celui-ci : « Je vois des songes sous mes yeux ». C'est sur le fond noir de notre boîte à illusions que les masques vivants sont accrochés, d'où ils nous regardent. Il y a un puissant effet de miroir produit par la disposition des visages qui pourraient être ceux de spectateurs nous regardant sans nous voir. Je suis seul et tous les personnages, amputé de mon corps de spectateur, puisqu'il n'y a plus de corps d'acteurs. Les conventions théâtrales sont, non pas supprimées, mais radicalement déplacées vers l'ailleurs, comme l'indique le passage du lieu théâtral au lieu muséologique. Le rapport à l'altérité, à l'étrangeté qui fonde le théâtre, exprimé traditionnellement par le rapport comédien/spectateur, s'exprime ici par un rapport aux comédiens absents auxquels ne peuvent que renvoyer les masques-écrans. « [C]e que l'œuvre numérique donne à percevoir, c'est une absence », écrit Balpe. C'est-à-dire la question du sens. Dans le texte cité plus haut, Maeterlinck faisait référence aux masques des tragiques grecs. Le travail de Marleau sur *Les aveugles* nous rappelle, paradoxalement par l'utilisation des technologies les plus récentes, que le théâtre occidental est né du besoin de comprendre l'absence figurée par les masques — les projections — de la mythologie. C'est là une réponse intelligente, et sans naïveté, aux contempteurs de la nouveauté. L'Association québécoise des critiques de théâtre l'a reconnu par l'attribution aux *Aveugles* du Prix du meilleur spectacle 2001-2002, soulignant que le « metteur en scène transcende ici la technologie pour la mettre au service d'une parabole métaphysique dont il libère la charge émotive » et que cette production « marque l'aboutissement d'une démarche aussi exigeante que novatrice, qui repousse les limites du théâtre ». Le reconnaît de façon plus décisive encore l'intérêt que suscite la fantaisie technologique de Marleau en Europe comme ici.

PIERRE L'HÉRAULT

1. Louise Ismert, *Denis Marleau Les aveugles. Fantasmagorie technologique*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2002, p. 5. Les citations de Denis Marleau sont tirées de cet ouvrage.

Nous vivons entassés sur la rétine d'un œil bleu gigantesque et baignons dans des humeurs intra-oculaires faites d'images. Cette condition demeure notre jusqu'au glaucome écologique des systèmes. L'univers de la consommation est le dispositif qui retarde en chacun la décision suicidaire. Un peu de la manière d'un enfant secoué par une crise de larmes qui, recevant tour à tour des jouets de diverses couleurs et formes, serait maintenu continuellement dans une surprise artificielle, comme on dit : tenir en vie branché à des appareils. Une suite de minuscules effets pyrotechniques fait palpiter la conscience du spectateur comme autant de raisons extérieures de vivre. Nous sommes décollés du temps vécu, emportés par une coulée impure d'images nécessairement anachroniques.

Il n'est pas d'industrie qui réussisse mieux que la pornographie à produire ce choc sans penser à soustraire cette situation à quelque tentative de traitement par la conscience. Nous vivons à nu, sans pare-excitation, dans le ressac perpétuel des images mêlées aux impressions fugaces. Rien n'existe en dehors du terminal d'images qu'est devenu le moi.

Jamais n'aura existé dans l'histoire des relations entre les êtres une aussi totale mise en forme, une pareille folie exhaustive dans des sédiments classifiés de scènes de toutes natures. L'expansion d'un corps mystique de pornographie en expansion se développant dans les imaginaires personnels, surnageant à l'épanchement de tous les autres tubes écrans de cette planète. Nous supposons que ce déploiement à dimension astronomique porte à conséquence dans le développement des relations intersubjectives. Il infléchit par avance le registre des attentes et des attentes de gratifications : inflation, surenchère dans la poursuite de l'obtention de la jouissance. Il s'ensuit une fascination à l'égard des images sans signification autre que celle qui consiste dans la représentation de scènes, toujours à peu près les mêmes, et pour lesquelles une parfaite indifférence paraît difficile.

Ce que rend visible le phénomène pornographique : la coexistence indifférente des sentiments humanitaires et de la rectitude politique avec une mise à disposition du cru, de l'excrémentiel et de la déjection. Contrepartie monstrueuse de la normalité apparente des sujets comme l'est la violence spontanée, imprévisible du couple sans histoire dont la séparation se termine dans un bain de sang. Meurtre suivi d'un suicide. Collision de l'image d'une adolescente à genoux dans une arrière-boutique, se faisant éjaculer au visage, et des commentatrices qui

emploi, dans le déroulement ordinaire des médias, des expressions comme « personne de couleur », « personne non voyante », « rationalisation d'entreprise » ou même « peaux exigeantes » pour désigner la tronche parcheminée d'un consommateur à l'épiderme reptilien, etc. Mêmes visages interchangeables de l'économie marchande défilant dans d'autres contextes, même utilisation pour distraire, de la pythonisse chaste mais lippue de la météo à l'adoratrice de larges méats.

Envahissement sans genèse, emportement sans objet. La concaténation des jugements rapides, des milliers d'impulsions minuscules, recèle l'émotion plaisante pour la vue ou pour l'audition du matériel pornographique qui guide la satisfaction du voyeur ordinaire. L'état d'excitation perceptuelle aussi, comme jouissance immédiate et sans devenir, caractérise la promesse toxique, la transe banale avant la phase réfractaire. Cette promesse s'accomplit surtout dans l'impression apaisante de s'être débarrassé de sa propre activité psychique : une image sans lien avec la prochaine déplace l'attention sur d'autres détails de l'anatomie dans une empathie délicate. Un océan démonté d'entrecuisses, de raies, de petites bourres pelucheuses, de mains ouvertes, d'instant sortis de la continuité tranquille des corps qui passent.

Émotion esthétique d'un second ordre, nous ne sommes pas avec l'imaginaire commercial de la pornographie placé devant le *Moïse* de Michel-Ange. Pourtant, il n'est encore aucune observation gênée pour le phénomène de la femme quelconque, une poétique des corps, des visages anonymes, de cette quotidienneté inépuisable du désir sexuel transmis sur les écrans d'une toile à dimension planétaire. L'anonymat d'une rousse de quarante ans photographiée nue au fond de sa roulotte du Nouveau-Mexique n'a pas le caractère d'une personne marque, n'a finalement rien de l'obscène logo, de la compagnie qui sous-traite en Malaisie et déverse en Amérique du Nord. Élévation du temps qui passe sur les corps, des bras ouverts, du léger fouillis des aisselles. Profondeurs des sillons vrais sous les yeux, près du sexe, du temps passé au soleil, en allant au bureau, en montant dans une auto, rides des plaisirs anciens.

Personne ne souhaite être surpris à regarder, à décomposer le fonctionnement de cet émerveillement ordinaire. Plutôt préfère-t-on ordinairement aborder la pornographie sous l'angle statistique du nombre de sites, de visiteurs, de la prolifération économique de ses réseaux. Évitements obliques. Réification de l'émotion dans l'objet de recherche et la mécanique académique stérile.