

EN SPECTACLE

(IN)INTERROMPU: PESSOA, MAETERLINCK ET BECKETT D'APRÈS DENIS MARLEAU¹

Maria de Jesus Cabral²
Centro de Literatura Portuguesa -
Universidade de Coimbra

*La fiction affleurerait et se dissiperait,
vite, d'après la mobilité de l'écrit.*

(Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*)

RÉSUMÉ:

Avec des créations dramatiques comme *Les Trois jours de Fernando Pessoa* (1997), *Les Aveugles* (2002), de Maeterlinck, ou *Comédie* (2004), inspirée de Beckett, Denis Marleau (UBU) a exploré des voies dramaturgiques nouvelles qui, tirant parti des possibilités techniques et performatives offertes par les technologies contemporaines, tissent des liens *sui speciei* entre textualité, corporalité et sonorité. Du vidéomasque mis au service du dédoublement scénographique du "drame mental" du personnage des hétéronymes aux "fantasmagories technologiques" créées à partir des textes de Maeterlinck et de Beckett, les créations UBU misent sur une représentation minimaliste et onirique de souche symboliste, où dispositif scénique et langage dénudent le caractère fragile et illusoire de la nature humaine. Le but de cette étude est de mieux comprendre la façon dont les choix scénographiques et dramaturgiques de Denis Marleau, déjouent et déplacent, tout en les débordant, les frontières et les systèmes de représentation dramatiques pour livrer, de l'intérieur et comme en écho, un tragique existentiel que "rien de simplement humain" ne saurait rendre, comme l'a écrit Mallarmé à propos du théâtre de Maeterlinck.

RESUMO:

Com as recreações dramáticas *Les Trois jours de Fernando Pessoa* (1997), *Les Aveugles* (2002), de Maeterlinck, ou *Comédie* (2004), inspirada de Beckett, Denis Marleau (UBU) explorou novas vias de criação dramatúrgica com recurso a tecnologias contemporâneas, (desa)fiando ligações *sui speciei* entre textualidade, corporeidade e som. Desde a *videomáscara* utilizada para o desdobramento cenográfico do "drama mental" do personagem

MOTS-CLÉS:

drame symboliste, UBU, performativité, fantasmagories technologiques, tragique existentiel, Pessoa, Maeterlinck, Beckett

>>

PALAVRAS-CHAVE:

drama simbolista, UBU, performatividade fantasmagorias tecnológicas, trágico existencial, Pessoa, Maeterlinck, Beckett

dos heterónimos às “fantasmagorias tecnológicas” criadas a partir dos textos de Maeterlinck e de Beckett, as criações UBU pautam-se pelos princípios da representação minimalista e onírica, em estreita sintonia com o projecto simbolista, criando espectáculos em que o próprio dispositivo cénico desnuda a fragilidade ou a ilusão da natureza humana. Trata-se neste estudo de compreender como as opções cenográficas e dramaturgicas de Denis Marleau deslocam e questionam – transbordando-os – sistemas e fronteiras de representação dramática para desvelar, do interior e como em eco um trágico existencial que “nada de simplesmente humano” poderia figurar, como o escreveu Mallarmé sobre o teatro de Maeterlinck.

Au fil des temps, le théâtre a évolué en art vivant et en mouvement perpétuel, ouvrant des configurations toujours nouvelles, parfois improbables. Son statut de *pratique* artistique qui “privilégie la théâtralité aux dépens de la littérarité” (Pavis 2007: 317) pour reprendre les mots de Patrick Pavis, permet ou même suscite le *débordement* des paradigmes et paramètres qui lui sont communément associés et interpelle son spectateur à identique défi, au niveau de la forme comme à celui du fond. Je voudrais aujourd’hui m’attacher à l’entreprise de mise en scène de Denis Marleau et de la compagnie théâtrale québécoise UBU qui, malgré la radicale nouveauté de ses moyens et de ses supports, s’offre en ‘spectacle (in)interrompu’ avec les conceptions symbolistes de Stéphane Mallarmé et de Maurice Maeterlinck. Voilà l’hypothèse que je voudrais explorer ici.

L’intervention du drame

Dans ses propositions pour un théâtre issu des “traits concis” du Livre, et sans autre loi que l’“explication de l’homme”, Mallarmé a défini les bases d’une nouvelle dramaturgie susceptible de dessaisir la représentation de l’apparat matériel – jusqu’à la “vieille rampe” –, pour le rendre à la nudité originelle de ses *concepts*, pour *céder* “corps, voix et chair” à “la musicale

célébration de la vie, confiant le mystère au langage seul et à l'évolution mimique" (Mallarmé 2003: 193). Ce théâtre de l'âme et de l'idée (Cabral 2007), indifférent au "temps, lieux et personne sus" (Mallarmé 2003: 157) a vu le jour dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck,³ où se promet et promet, en spectacle destiné à "la scène de l'esprit", la vie profonde des êtres et des choses. Mallarmé l'a ressenti face à la *Princesse Maleine* (1890), à ses dialogues troués de silence et de mystère, dont l'écho persiste pourtant, faisant entendre, par-delà les répétitions et les brisures, un tragique nouveau auquel, comme le signale le poète français dans sa page critique sur cette pièce "rien de simplement humain ne convenait".⁴ Ce "Tragique quotidien" que Maeterlinck appelle de ses vœux dans l'essai homonyme de 1896, "bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures" (*O*, I: 487), ne peut s'appréhender, paradoxalement, que dans le vide, le silence et l'absence. C'est ainsi vers "les larmes silencieuses, invisibles et presque spirituelles /des hommes" (489), vers l'"l'humble existence quotidienne" (*ibidem.*) et "le recueillement des heures tranquilles de la vie" (491) que s'est dirigée sa quête poétique et philosophique dont on ne peut que souligner l'inséparabilité.⁵ Son entreprise proprement dramatique se donne pour mission essentielle la représentation de cette arrière-scène de l'existence, impliquant le spectateur dans un rapport inédit entre voir et sentir, entre le théâtre et la vie. Pas la vie sublimée de la tragédie antique et classique, mais le *tragique* de la vie de tous les jours: "il s'agirait plutôt de *faire voir* ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre" (491) résume-t-il.

Le drame maeterlinckien s'offre ainsi quasi exempt "de l'action extérieure" (*O*, I: 535) au profit d'une action "des paroles" – "ce n'est pas dans les actes mais dans les paroles que se trouvent la beauté et la grandeur des belles et grandes tragédies" (491), écrit-il toujours dans le même texte. Pour mieux rendre ce tragique invisible et latent, le dramaturge belge propose d'évincer toute plantation décorative ou descriptive de la scène – comme les

>>

machineries du Vaudeville et des pièces naturalistes contemporaines. Il est important aussi, dans ce préambule ou avant-scène de souligner – par la similarité avec les options de Denis Marleau – que Maeterlinck a envisagé un théâtre “d’androïdes”, de “marionnettes” ou de “fantoques” pour ses premières pièces. Dans ses “Menus Propos - le théâtre” (1890), le poète-dramaturge a postulé qu’ “il faudrait écarter entièrement l’être vivant de la scène” (462) et substituer le corps de l’acteur d’un masque, d’une ombre, ou d’un simple reflet. Et de compléter: “l’absence de l’homme me paraît indispensable” (*ibidem*). On ne peut que mesurer, déjà, les (res)sources de ses idées dramaturgiques et, en amont, celles du Mallarmé de “Crayonné au théâtre” et d’*Hérodias*, déjà (Cabral 2007), sur les théories et les expériences d’un Jarry, d’un Craig, d’un Artaud, et, plus proche de nous, d’un Claude Régy, partisans tout à la fois d’une restriction de la représentation dramatique que d’une forte implication du récepteur au spectacle, d’une “imaginative compréhension” (Mallarmé 2003: 349). Au seuil de ce que Peter Szondi dénomme le “drame absolu” (1956) et Jean-Pierre Sarrazac “drame de la vie” par opposition au “drame dans la vie” (Sarrazac 1999).

“L’expression verbale en scène” (Mallarmé “Planches et Feuilletts”)

Les principes qui régissent les créations théâtrales de la Compagnie UBU de Denis Marleau se rapprochent de ce théâtre pensé au-delà des frontières sues et les débordant. Les moyens qu’il utilise sont pourtant tout autres, au diapason avec les mutations et les évolutions technologiques de notre époque. Tirant parti des moyens vidéo, utilisés pour son adaptation des *Trois derniers jours de Fernando Pessoa* (d’Antonio Tabucchi) en 1997, le metteur en scène québécois a monté, au cours de la dernière décennie, des ‘fantasmagories technologiques’ qui valent à UBU une place incontournable dans la sphère théâtrale mondiale. Ses créations à partir de Maeterlinck – *Les Aveugles* (2002) –, de Samuel Beckett – *Comédie* (2004) – et, plus récemment, de Thomas

Bernhard – *Une fête pour Boris* (2009) –, utilisent les nouveaux supports (DVD, projecteurs vidéo, ordinateurs) pour rendre performante l'ambiguïté entre texte et réalité, entre scène et spectateur. Plus d'acteur 'en chair et en os' mais une orchestration de son et image projetés sur des masques, un jeu dramaturgique tissant des liens inédits entre textualité, corporalité et sonorité et où, aspect essentiel, est installé le spectateur. "L'œil du spectateur est désormais habitué à de nouveaux effets" constate-t-il (Lutaud 1994: 102). Du vidéomasque au service du dédoublement scénographique du "drame mental" du personnage des hétéronymes aux "fantasmagories technologiques" à partir des textes de Maeterlinck et de Beckett, Denis Marleau poursuit la démarche minimaliste consolidée en 2001 avec *Intérieur*, de Maeterlinck toujours, auteur-phare dont les textes lui permettent de valoriser ce qu'il appelle l'"espace intermédiaire", "lieu de transit" ou "zone trouble entre le drame qui est arrivé /.../ et le drame qui arrivera" (*ibidem*). Les créations sonores et visuelles qu'il nous propose insufflent une dimension désincarnée, presque mécanique aux pièces représentées, les situant *anywhere out of the world*, mais dans un temps dont les limites sont estompées au profit d'une simultanéité. Dans notre temps, où les transmutations technologiques ont apporté de nouveaux rapports à la matérialité, et de nouveaux sens à la lecture et aux notions de mobilité et de vitesse, d'énonciation ou de rythme qui s'y rapportent.⁶

>>

Il est à cet égard significatif que le réalisateur québécois situe lui-même sa ligne de pensée dans le sillage des utopies symbolistes, notamment celle qui concerne le paradoxe d'un théâtre sans mise en scène. En ce sens, sa technique vidéographique, relevant de procédés du cinéma – telle que la projection vidéo sur des masques, dans le cas des *Trois derniers jours de Fernando Pessoa*, l'écran noir et la voix en contre-jour pour les *Aveugles* – est une manière de démonter et de déborder la forme théâtrale canonique. En ce qui concerne *Les Aveugles*, l'option *intermédiaire* annule la traditionnelle rampe pour rapprocher la "scène" des spectateurs, qui se trouvent comme devant une page

noire faite de signes blancs – les masques actés des personnages Aveugles qui s'allument et s'éteignent au gré d'un éclairage interne. Il en résulte une dimension symbolique du plateau, un jeu d'identité extrêmement troublant entre spectacle et spectateur, sous le double signe du théâtre et de la lecture: "un lien plus immédiat entre le spectateur et le texte, sans intermédiaire, comme dans l'acte intime de lire un livre" (Ismert 2002: 106) explique le metteur en scène, dans un entretien à propos de cette pièce. Aucune transition, par ailleurs, entre une 'scène' et l'autre, entre un 'acte' et le suivant: tous ces repères sont abolis pour le public placé devant un plateau noir et vide. Une telle démarche réhabilite celles de ses prédécesseurs lorsqu'il déclare, dans le même entretien, à propos des *Aveugles*: "au fond, le pantin chez Jarry, le 'Livre' de Mallarmé, la super-marionnette de Craig" (*ibide.*). Cette 'page', en l'occurrence, fonctionne comme un miroir qu'on tend au spectateur, un 'miroir sonore' de résonance mallarméenne qui rend vivants les mots cachés derrière les apparences, à intervalles égaux du rythme mystérieux de l'existence. [Fig. I]

S'il est clair que sa conception de la représentation "à la limite du théâtre" (*ibidem*) donne lieu à des créations très originales, il est significatif que son entreprise récupère des préceptes symbolistes aussi fondamentaux – aussi fondateurs – que la déconstruction de la forme théâtrale, la dématérialisation de l'espace scénique, de l'acteur et jusqu'au "bouleversement du dialogue" (*idem*). Plus que tout, et malgré l'écart de plus de cent ans, ce qui rapproche UBU des symbolistes c'est la suprématie accordée au langage comme vecteur de la matérialité du texte – la célèbre "initiative donnée aux mots" prônée par Mallarmé – là où, pour le metteur en scène québécois aussi, se joue véritablement "le sens, la voix, le corps, les formes, le rythme" (*ibidem*). Dans cette perspective, c'est le discours qui "réalise" le texte – au double sens du mot: l'article et le rend concret – et la voix sonore est véritablement le support du jeu et le principal véhicule de l'interaction *sui speciei* qui s'établit avec le spectateur. Ce faisant le

jeu multidimensionnel de Denis Marleau invente une forme nouvelle, d'une performativité exemplaire. Contrariant "l'expressivité émotive" du théâtre vériste ou réaliste, il s'agit de donner "une présence théâtrale au texte littéraire" (Ismert 2002: 104), explique-t-il dans l'entretien avec Louise Ismert, et, ce faisant, de tout ramener au point de convergence essentiel, c'est-à-dire le lieu où se rencontrent et d'où se détachent signes et sens. De ce point de vue, et en pensant particulièrement à la création des *Aveugles*, l'écran ou le miroir est aussi la surface où les mots viennent s'inscrire, viennent s'offrir, blanc sur noir, en demande de sens.

>>

"Le théâtre, inhérent à l'esprit /.../ quiconque/le/porte avec soi, résumé de types et d'accords" (Mallarmé)

Préférant les textes courts, denses et réputés injouables, la méthode *vidéoscénique* privilégiée par Denis Marleau permet en outre de retreindre la gestualité, et l'action réelle sur scène au profit d'une action déplacée dans les paroles, proche en cela de "l'intuition de Pirandello qui en 1899 théorise 'l'action parlée'" note Wladimir Kryszynski 2002: 22,. On observera aussi qu'une telle mise en valeur de la parole procède en continuité de la poétique théâtrale explicitée à plusieurs reprises par Maeterlinck, comme quand il écrit, dans "Le Tragique quotidien": "Aussi n'est-ce pas dans les actes, mais dans les paroles, que se trouvent la beauté et la grandeur des belles et grandes tragédies" (*O*, I: 491). Une telle parenté se trouve d'autant plus confortée que le dessein de Marleau est de valoriser cette "zone intermédiaire, entre la vie et la mort" (*Patch* 2009: 12), seul lieu où se manifeste la part *sensible*, souligne-t-il (Ismert 2002: 104), la part intérieure, la part véritablement humaine de la vie. Le "Trésor des humbles" dont relève strictement la poétique maeterlinckienne.

Ceci est d'autant plus pertinent que dans les textes des auteurs comme Maeterlinck, Bernhard ou Beckett, le discours, plus qu'émotion, est *motion*, expression d'une solitude obsessive, douloureuse, ressassante. Un pathos somme toute moderne,

celui de la passivité de l'homme impersonnel, décentré, désindividualisé – qui rejoint les conceptions de Mallarmé et de Maeterlinck. Marleau est bien conscient d'œuvrer dans "un théâtre de la mort, dérisoire, intemporel, clos sur lui-même et qui se rejoue à l'infini", comme il l'a dit à propos d'"Une fête pour Boris" (*Patch* 2009: 2). Un tel théâtre, non de l'action mais de la paralysie, non du dit mais du *second degré*, nous le voyons, va de pair avec les conceptions mentionnées de Maeterlinck. Le créateur d'UBU admet lui-même cette filiation dans ses entrevues (Ismert 2002: 105). Se déclarant attentif avant toute chose à l'intimité du texte, Marleau précise sa démarche: "quant au texte, je ne pense pas le travailler, je l'éprouve plutôt, mon premier souci étant de l'entendre et de trouver de bonnes stratégies pendant les répétitions pour le faire entendre" (Ismert 2002: 104). C'est qu'au-delà du texte, l'entreprise exhibe comme en secret une autre dimension, qui peut se relier au concept brechtien d'identification / distanciation: donner à sentir, sinon à penser, une parole ouverte à la tragédie humaine, qui la traverse de partout et se manifeste sous le double signe de la présence et de l'absence. Ceci est particulièrement troublant dans *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa*, adapté du récit d'Antonio Tabucchi sous-titré *Délire*, crée au Théâtre de Dijon-Bourgogne en 1997, et repris successivement à Lisbonne, Berlin, Rome, Paris et Montréal. On y découvre Pessoa in *extremis* dans le huis-clos d'une chambre d'hôpital, la nuit de sa mort, affecté des 'visites' de cinq de ses hétéronymes. Ils apparaissent à tour de rôle, sous des masques tamisés de lumière, grâce à ces projections qui animent les visages figés, tels des fantômes sortis d'une zone traversière entre la vie et la mort. Le personnage alité se laisse successivement capter par ces visiteurs – on distingue des caractéristiques physiques et (comporte)mentales propres à Alberto Caeiro, à Alvaro de Campos, à António Mora, à Ricardo Reis –, et à tel point qu'à un certain moment les rôles malade/visiteur sont inversés, par le même jeu des projections, ce qui, in *fine*, crée un effet de concert et un jeu de réciprocité autour de celui dont le nom est "Personne". [Fig. II]

La multiplication des masques vidéo sur un même et seul acteur retentit et met en abyme le procédé hétéronymique éminemment psychotique du poète portugais, qui avait pour seule vérité la "fiction congénitale de tout", comme il le fait dire à son semi-hétéronyme Bernardo Soares dans le *Livre de l'intranquillité*. Ce qui rend l'effet mental particulièrement agissant, c'est tout l'appareil technique mis en place par Marleau – et à peine perceptible par le spectateur. En effet, un seul acteur (Paul Savoie) est réellement vu et entendu, puisque c'est sa voix préalablement enregistrée qui est utilisée dans les répliques des hétéronymes et c'est son visage filmé qui est projeté sur la face des visiteurs. Par ce procédé, l'acteur est non seulement présent par son image vidéographique et sonore projetée sur le masque d'un autre acteur-effigie, mais il est aussi présent physiquement tout au long de la représentation, jouant Pessoa ou un des ses hétéronymes, jouant, de fait, avec "lui-même". Le deuxième acteur, Daniel Parent, est ainsi un support de la voix de l'autre, du visage de l'autre. Et lorsque s'écarte le panneau qui scande l'apparition de chaque visiteur, l'acteur mannequin est parfois celui qui est alité, et Pessoa-Savoie se trouve debout ou assis, confrontant l'autre de sa présence presque humaine – mi-homme mi-spectre, voire mi-robot en ce qui concerne le personnage de Ricardo Reis. D'où la gageure de cette désincarnation du corps / incarnation de la parole qui, comme l'a écrit Robert Abirached réfléchissant à *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, amène "le personnage /.../ au degré zéro de la personnalité. [...]. D'une part, il est débarrassé de sa première apparition sur la scène; et d'autre part, en ce qu'il est le porte de voix d'une réalité obscure et irréelle" (Abirached 1994: 393).

>>

Privilégiant 'l'action parlée', le théâtre UBU est ainsi ce lieu d'une "énigmatique mécanique analogique" (Lefebvre 2002: 6) au sein duquel le corps de l'acteur "est avant tout un accumulateur d'énergie" comme l'a observé Wladimir Kryszinski (Kryszinski 2002: 22). C'est en opérant un travail minutieux de focalisation

que Marleau entend "saisir l'essence des choses, aller en profondeur au lieu de rester à la surface" explique-t-il dans l'entretien mentionné (Ismert 2002: 106). Le recours à la sonorisation des comédiens, via l'enregistrement préalable des répliques – jusqu'à la pratique du play-back – lui permet d'évincer tout trait d'élocution et de travailler la voix, qui est alors moins celle du locuteur que celle de la *persona*, du masque. Ce procédé récurrent dans la représentation du personnage double – figure récurrente de ses recreations – va de pair avec tout le travail de dématérialisation de la scène. Il est d'autre part intrinsèquement lié à sa démarche d'écoute et de respect du texte sur lequel, technologie à l'appui, le metteur en scène se penche, comme si d'une partition musicale il s'agissait, le rythmant, réglant, ralentissant ou recombinaison selon les effets recherchés. On peut dire que la théâtralité d'Ubu trouve son efficacité dans ce "déplacement de l'œil vers l'oreille" (Ismert 2002: 106) que Marleau renvoie lui-même à Maeterlinck, conférant ainsi une plus grande ouverture à l'imagination du spectateur qui ne saurait se cristalliser dans des images établies.

"On dirait que nous sommes toujours seuls"
(Maeterlinck, *Les Aveugles*)

Pour *Les Aveugles* – *fantasmagorie technologique* (2002), adaptée de la pièce de Maeterlinck, Denis Marleau a affiné sa méthode. C'est tout le corps de l'acteur qui est à présent remplacé par une image vidéographique de la seule tête des personnages, et celle-ci est projetée sur des masques préconstruits à partir de son visage, comme l'explique Stéphanie Jasmin, qui coordonne ce travail à la fois technique et artistique: "À partir de ce masque de plâtre, la sculpteure modèle sur une motte de terre un visage légèrement démesuré, plus grand que nature" (Jasmin 2002: 40). Les acteurs sont préalablement filmés et jouent leurs partitions respectives aidés par une oreillette qui reçoit les répliques des autres personnages. La part individuelle est ainsi déterminée par la contribution que chaque voix apporte à l'orchestration

d'ensemble avec laquelle elle interagit.

Le mécanisme développé rend ainsi plus intense ce qu'il y a de véritablement caractéristique – et irréprésentable – dans les drames maeterlinckiens, et auquel Denis Marleau a été sensible: "la part muette de nos pensées, le désarroi, l'inquiétude et le doute" (Ismert 2002: 104). Les douze personnages aveugles (six hommes, six femmes) sont limités à deux acteurs, un homme et une femme, et leur image est réduite à ces têtes démultipliées, isolées les unes des autres, aux limites du solipsisme. "De ces gestes millénaires qui moulaient le visage des défunts – explique Stéphanie Jasmin – la technologie a refait simplement le chemin inverse, celui de remettre un ersatz de vie dans l'enveloppe des visages éteints" (Jasmin 2002: 40). [Figs. III et VV]

>>

Tous les repères traditionnels – décors, costumes, accessoires – sont effacés, la représentation ne s'appuie pas sur des références mais sur des masques, qui semblent surgir de nulle part, et se doublent d'une sorte de performance orchestrée de visages et de voix, comme nous l'avons déjà mentionné. Les douze masques en trois dimensions qui sont installés dans l'espace (une salle très obscure, qui inclut le dispositif et les bancs des spectateurs) reçoivent chacun, individuellement, la projection d'un visage. L'image devient ainsi "tridimensionnelle" grâce au support utilisé.

En cela, le metteur en scène décline un procédé lié directement au mot "fantasmagorie" qu'il définit comme "consistant à faire apparaître des figures irréelles dans une salle obscure à l'aide d'effets d'optiques" (Ismert 2002: 106). L'isolement des personnages les uns par rapport aux autres, saisissant déjà dans la pièce de Maeterlinck, gagne dans la création fantasmagorique de Marleau une variation singulière, par ces masques blancs périlissant et ressuscitant sous fond noir, passeurs du sentiment de deuil qui enveloppe ce drame.

Poursuivant la "propédeutique de la vie intérieure" évoquée à propos de la mise en scène d'*Intérieur* de Maeterlinck, en 2001, *Les Aveugles* nous oriente ainsi vers la réalité ténébreuse

et malveillante qui sous-tend le drame, annoncée dans la didascalie liminaire:

58>59

Une très ancienne forêt septentrionale, d'aspect éternel sous un ciel profondément étoilé. Au milieu, et vers le fond de la nuit, est assis un très vieux prêtre enveloppé d'un large manteau noir. Le buste et la tête, légèrement renversés et mortellement immobiles, s'appuient contre le tronc d'un chêne énorme et caverneux. La face est d'une immuable lividité de cire où s'entr'ouvrent les lèvres violettes. Les yeux muets et fixes ne regardent plus du côté visible de l'éternité et semblent ensanglantés sous un grand nombre de douleurs immémoriales et de larmes. Les cheveux, d'une blancheur très grave, retombent en mèches raides et rares, sur le visage plus éclairé et plus las que tout ce qui l'entoure dans le silence attentif de la même forêt. Les mains amaigries sont rigidement jointes sur les cuisses. A droite, six vieillards aveugles sont assis sur des pierres, des souches et des feuilles mortes. À gauche, et séparées d'eux par un arbre déraciné et des quartiers de roc, six femmes, également aveugles, sont assises en face des vieillards. Trois d'entre elles prient et se lamentent d'une voix sourde et sans interruption. Une autre est très vieille. La cinquième, en une attitude de muette démente, porte, sur les genoux, un petit enfant endormi. La sixième est d'une jeunesse éclatante et sa chevelure inonde tout son être. Elles ont, ainsi que les vieillards, d'amples vêtements, sombres et uniformes. La plupart attendent, les coudes sur les genoux et le visage entre les mains; et tous semblent avoir perdu l'habitude du geste inutile et ne détournent plus la tête aux rumeurs étouffées et inquiètes de l'île. (*O*, II: 285)

Ayant effacé tous ces repères dans sa mise en scène, Marleau investit cette atmosphère funeste dans le tissu sonore enveloppant qui devient l'écho – principe directeur de la dramaturgie maeterlinckienne – de "la présence infinie, ténébreuse, hypocritement active" de la mort, ce "troisième personnage/ qui/ remplit tous les interstices du poème", comme l'explique Maeterlinck dans la "Préface" à son *Théâtre* (*O*, I: 496). L'amplification des bruits suggérés dans le texte minimaliste de

Maeterlinck – les vagues, le vent, la prière – et tout le jeu de reprises et de rappels, bref tout ce que Marleau appelle “l’influx sensitif” de cette pièce est rendu par le rythme et l’orchestration des voix qui renchérit tout le travail de ‘sublimation de la forme’ (Krysinski 2002: 22) aux dépens des ressorts dramatiques usuels.

La tension métaphysique de ce drame statique fondé sur une attente absurde – nombreux critiques, comme on le sait, y ont vu une anticipation du théâtre beckettien – actualise ainsi avec des outils modernes un message intemporel, qui a trait à la condition de l’homme, à son “entretien infini” avec l’Inconnu. Il est symboliquement présent dans cette réplique du “Premier Aveugle-né”: “oh! oh! oh! Je ne sais pas encore ce que c’est... Il y a un mort au milieu de nous!”. [Fig. V]

>>

“Il semble que toute notre vie se passe à vivre en effigie” (Maeterlinck, “Menus Propos”)

Si deux ans plus tard, en 2004, Marleau pousse plus loin encore sa technique du simulacre humain dans sa création inspirée du texte *Comédie* (1963) de Beckett, c’est, là encore, pour faire entendre la voix humaine, dans sa banalité comme dans ses fractures, suivant un procédé qu’il avait déjà expérimenté pour *La Cantate grise* (1990), *La dernière bande* et *Pas moi* (1994) du dramaturge dublinois. Mais *Comédie* (2004) tient lieu de confirmation de l’efficacité dramatique du procédé de “fantasmagorie technologique” pour rendre, là encore sans la présence physique de l’auteur et avec un minimum de moyens, le flot discontinu, les empiétements, le vide de la parole, bref la dislocation irrépressible des textes beckettien. ‘L’action’ dans cette pièce – qui se résume à une orchestration syncopée des répliques des trois personnages – se coule dans un discours ressassé, minant tout entendement entre les trois personnages (le mari, sa femme et sa maîtresse), pour devenir une machinerie de mots que le flux électronique intensifie. Deux choses frappent dès lors: les personnages apparaissent enclos dans des jarres géantes (selon le vœu de Beckett lui-même), sans aucune possibilité de se

toucher et à peine de se voir. Seul leur masque est rendu visible et devient le support d'une parole vertigineuse (induite par le mixage informatique), aux limites de l'intelligible. Il en résulte une représentation symbolique de l'adultère – motif qui relie et sépare les personnages à la fois. Leurs répliques sont scandées au rythme des projections lumineuses sur les visages inertes, passant sans cesse de l'un à l'autre. Le projecteur les allume ou éteint, par des changements brusques de lumière et de parole, créant l'effet grotesque typiquement beckettien, mais non moins désarçonnant pour le spectateur, aux prises avec une mécanique qui traduit le défaut de la parole comme moyen de communication. Cette dénégation renvoie aux apories de *L'innommable*, ainsi formulées par le narrateur: "dans ma vie, puisqu'il faut bien l'appeler ainsi, il y eut trois choses, l'impossibilité de parler, l'impossibilité de me taire, et la solitude, physique bien sûr" (Beckett 1953: 183). Malgré l'enchaînement rapide des répliques, il s'agit de trois soliloques qui se croisent pour dévoiler l'inanité de l'action, la faillite du dialogue et l'incommunicabilité "informe et immensurable" (Beckett 1961: 80) entre les êtres, prégnante dans l'univers beckettien, et que Marleau a su reverser dans sa 'fantasmagorie technologique'. Comment ne pas songer au monde *quotidien*, plein d'idées reçues et de dialogues tout faits? Le parallèle s'impose avec l'auteur du "Tragique quotidien" qui demandait un théâtre statique capable de "faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre" (*O*, I: 487). [Fig. VI]

Avec des créations de plus en plus appuyées sur les techniques virtuelles, UBU est devenue une référence incontournable pour le théâtre contemporain *débordant à l'infini* les cadres du théâtre traditionnel. Combinant une palette de recours – sonores, vidéastes, informatiques –, Denis Marleau recrée avec les outils d'aujourd'hui les chefs d'œuvre dramatiques qu'une mise en scène traditionnelle ne saurait rendre dans leur portée significative, signifiante et symbolique. Avec leur spécificité respective, *Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa*, *Les Aveugles* et *Comédie* ont pour dénominateur commun une théâtralité qui

procède d'un travail subtil et, pour le dire avec W. Krynski "polydimensionnel" (Krynski 2002: 22), sans jamais mésestimer le texte auquel est conféré le "jeu suprême" comme le prônait Mallarmé. Le *modus operandi* de Denis Marleau rend théâtrales et poétiques les créations UBU, en "l'absence/ des/ notions visibles, palpables, transparentes et transpirantes" (Lefebvre 2002: 6), et en dialogue étroit avec l'évolution technique de notre époque. La ressource vidéo notamment fait désormais partie de sa "boîte à outils, de façon plus libre comme si elle s'inscrivait dans une rhétorique plus large de la représentation" (*Patch* 2009: 13) confie-t-il dans un entretien à *Patch, revue numérique* qui l'a distingué ainsi que Stéphanie Jasmin de la "Carte Blanche", pour de leur co-création *Une Fête pour Boris*, inspirée de T. Bernhard. Pour révolutionnaire qu'elle nous apparaisse, même en contexte de développement numérique, son entreprise rejoint celle d'autres 'rénovateurs' tels que Mallarmé, Maeterlinck, Jarry, Artaud qui ont œuvré au tournant des XIXe et XXe siècles. L'apport et l'importance de ces pièces tient au "continu ininterrompu" (Maeterlinck 2002: 317) avec Mallarmé ou Maeterlinck qui se proposèrent d'interroger l'homme, aux confins d'une dramaturgie de l'âme opposant l'ouverture de l'interrogation aux limites de la réponse. Ce faisant, il donne un seul fait comme vrai: la fiction, par laquelle texte acteurs et spectateurs confondus triomphent de la *mort* et ont le dernier mot. Le spectacle est total. <<

>>



FIG. I
Les Aveugles – fantasmagorie technologique (UBU, 2002).
Photo Richard-Max Tremblay

62>63



FIG. II
Les trois derniers jours de Fernando Pessoa (UBU, 1997).
Photo Josée Lambert





FIG. III

Moulage du masque sur le visage de l'actrice. *Les Aveugles- fantasmagorie technologique*

Photo Stéphanie Jasmin



>>



FIG. IV

Ajustement du masque vidéographique.

Photo Richard-Marc Tremblay



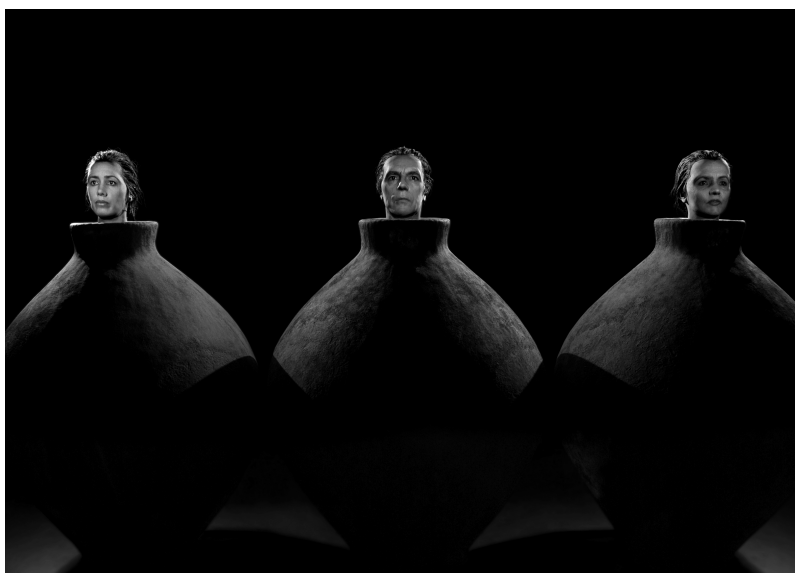


FIG. V
Les Aveugles – fantasmagorie technologique (UBU, 2002).
Photo Stéphanie Jasmin

64>65



FIG. VI
Comédie – fantasmagorie technologique (UBU, 2004).
Photo Maryse Boulanger



NOTES

[1] Cet article a été élaboré dans le cadre du projet de recherche "Rumos do teatro poético, dos impulsos novistas finisseculares às viragens de Orpheu", subventionné par la *Fundação para a Ciência e a Tecnologia* et intégré dans le Programme européen POPH/FSE.

[2] Je remercie très vivement Stéphanie Jasmin, conseillère dramaturgique et artistique de la Compagnie UBU de m'avoir cédé les photos des spectacles et faculté leur gravation vidéo, tout comme de ses précieux éclaircissements techniques.

[3] La critique établit habituellement une distinction entre un premier et un deuxième théâtre maeterlinckien, la pièce *Aglavaine et Sélysette*, publiée en 1896, constituant un tournant dans l'évolution dramatique de l'écrivain. Cette distinction est motivée par les propos mêmes du dramaturge dans sa "Préface" à l'édition du *Théâtre* de 1901. Il y explique en effet qu'à partir de cette pièce il a voulu limiter le rôle prépondérant que joue la mort dans les pièces antérieures, l'écartant "de ce trône auquel il n'est pas certain qu'elle ait droit" in *Œuvres*, I, *Le réveil de l'âme. Poésie et essais*, éd. établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles: Complexe, 1999, p. 487. Nous désignerons par les sigles O, I et O, II les tomes I et II (*Théâtre...*) de cette édition.

>>

[4] La conception dramaturgique du poète d'*Hérodias*, du *Faune* et de "Crayonné au Théâtre" peut s'éclairer à la lecture des pages critiques qu'il consacre au théâtre de Maeterlinck dans "Planches et Feuilles" (1893) où la singularité de l'auteur belge – "qui inséra le théâtre au Livre" – est synthétisée par la formule "la poétique de l'écho". Pour une lecture de ces textes, je me permets de renvoyer à mon article "La poétique de l'écho chez Maeterlinck: (en)quête des arrières-textes" à paraître in *Déclinaisons de l'arrière-texte, Approches interdisciplinaires de la lecture*, 6, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims.

[5] Voir à ce propos mon article "Entre théâtre et philosophie: notes sur la poétique de Maurice Maeterlinck", in Husch, Sebastian (org.), *Philosophy and Literature and the Crisis of Metaphysics*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2011, pp. 130-148.

[6] Qu'ils y soient résistants (Frédéric Beigbeder) ou militants (François Bon), les discours autour du numérique se font l'écho d'une problématique actuelle, riche d'enjeux et d'implications au niveau de la production littéraire, de la lecture et de la diffusion des œuvres. Voir à ce propos la discussion entre ces deux auteurs dans un numéro de novembre 2011 de la revue *Express*, disponible en ligne: http://www.lexpress.fr/culture/livre/frederic-beigbeder-face-a-francois-bon-le-livre-numerique-est-il-une-apocalypse_1051089.html. Consulté le 5 janvier 2012.

BIBLIOGRAPHIE √

Abirached, Robert (1994), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, "Tel".

Beckett, Samuel (1953), *L'innommable*, Paris, Minuit.

-- (1961), *Comment c'est*, Paris, Minuit.

Cabral, Maria de Jesus (2007), "Mallarmé, Maeterlinck, un théâtre d'entre-deux", *Les Cahiers Stéphane Mallarmé*, Automne 2007, vol. 4, Oxford, Berlin, Bern, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, 5-46.

-- "La poétique de l'écho chez Maeterlinck: (en)quête des arrières-textes" in *Déclinaisons de l'arrière-texte, Approches interdisciplinaires de la lecture*, 6, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims (à paraître).

-- (2011), "Entre théâtre et philosophie: notes sur la poétique de Maurice Maeterlinck", in Husch, Sebastian (org.), *Philosophy and Literature and the Crisis of Metaphysics*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 130-148.

"Carte Blanche. Denis Marleau, Stéphanie Jasmin" "Acteur / Machines, Denis Marleau, Christophe Huysman", *Patch, la revue du Centre des écritures contemporaines et numériques*, octobre 2009.

Ismert, Louise (2002), "Une fantasmagorie technologique. Entretien avec Denis Marleau", *Modernité de Maeterlinck*, "Denis Marleau", *Alternatives théâtrales*, Paris, juillet 2002, 104-106.

Jasmin, Stéphanie, "Parcours du personnage vidéo. Miroir, multiplication et effacement de l'acteur", *Modernité de Maeterlinck*, "Denis Marleau", *Alternatives théâtrales*, Paris, 40-42.

Krysinski Wladimir (2002), "Denis Marleau ou la sublimation de la forme", *Modernité de Maeterlinck*, "Denis Marleau", *Alternatives théâtrales*, Paris, juillet 2002, 22-23.

Lefebvre, Paul (2002), "En porte-à-faux. Denis Marleau dans le contexte du théâtre québécois", *Modernité de Maeterlinck*, "Denis Marleau", *Alternatives théâtrales*, Paris, Alternatives théâtrales, juillet 2002, 6-13.

Lévesque, Robert (1997), "Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa" *Parachute, revue d'art contemporain*, n° 88.

Lutaud Christian (2002), "Une propédeutique à la vie intérieure. Denis Marleau met en scène *Intérieur*, "Modernité de Maeterlinck", "Denis Marleau", Paris, Alternatives théâtrales, juillet 2002, 102-104.

Maeterlinck, Maurice (2002), *Carnets de Travail*, I (Edition établie et commentée par Fabrice van de Kerckhove), Bruxelles, AML / Labor, "Archives du Futur".

-- (1999), *Œuvres I, Le Réveil de L'Âme, Poésie et Essais*, Éd. établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe.

-- (...), *Œuvres Théâtre I: La Princesse Maleine (1890), L'Intruse (1890), Les Aveugles (1890), Les Sept Princesses (1891), Pelléas et Mélisande (1892), Trois petits drames pour marionnettes, Alladine et Palomides, Intérieur, La Mort de Tintagiles (1894), Aglavaine et Sélysette (1896)*, Éd. établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, tome II. >>

Mallarmé, Stéphane (1998), *Divagations, Igitur, Un Coup de dés*, éd. Yves Bonnefoy, Paris: Gallimard, "NRF".

-- (2003), *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II.

-- (1995), *Correspondance, Lettres sur la poésie*, éd. Bertrand Marchal (Préface d'Yves Bonnefoy), Paris, Gallimard, Folio-Classique.

-- (1973), *Correspondance*, IV (1890-1891), édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard.

Pavis, Patrice (2007), *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*, Presses Universitaires du Septentrion.

Sarrazac, Jean-Pierre (1999), *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé/poche.

Szondi, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme.