

ETC



Théâtre d'androïdes

Maurice Maeterlinck, *Les aveugles (Fantasmagorie technologique)*; conçu et réalisé par Denis Marleau, Musée d'art contemporain de Montréal. 28 février - 24 mars 2002

Sylvain Campeau

Number 59, September–October–November 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9704ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Campeau, S. (2002). Review of [Théâtre d'androïdes / Maurice Maeterlinck, *Les aveugles (Fantasmagorie technologique)*; conçu et réalisé par Denis Marleau, Musée d'art contemporain de Montréal. 28 février - 24 mars 2002]. *ETC*, (59), 41–42.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2003

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Montréal

THÉÂTRE D'ANDROÏDES

Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles* (Fantasmagorie technologique);
conçu et réalisé par Denis Marleau, Musée d'art contemporain
de Montréal, 28 février - 24 mars 2002

es expérimentations d'intégration vidéo ont toujours été perçues avec une certaine inquiétude dans le milieu théâtral. Même si de nombreux créateurs ne se sont pas fait faute de s'y risquer. D'abord, évidemment, parce que cela coûte cher; ensuite, plus fondamentalement, parce que cette intrusion technologique sur la scène de formes de médiatisation de la présence humaine va à l'encontre de ce qui fait l'essentiel du théâtre comme spectacle vivant : la présence, justement.

Il faut tout de même remonter près de 20 ans en arrière pour voir apparaître les premières tentatives d'intégration vidéographique au spectacle théâtral. Yves Desgagnés, si je ne m'abuse, avait été un des premiers à tenter sérieusement le coup avec un exercice amorcé à l'École nationale de théâtre. Puis, *Le facteur réalité*, de René Gingras, avait intégré de façon plus organique, structurellement essentielle, la vidéo à la pièce. Bien sûr, à la même époque, la scène grillagée de *Marat-Sade*, dans une mise en scène de Gilles Maheu, avait été tapissée de moniteurs-télé d'où fusaient les images, en gros plan, de visages grimaçants (de Jean-Pierre Ronfard récitant son texte). Mais la vidéo occupait alors une fonction un peu décorative; elle était partie prenante d'une scénographie démente, où les spectateurs étaient emprisonnés pour être protégés des crises délirantes des fous et où la cacophonie ambiante se mêlait au déferlement d'images, répétées d'un moniteur à l'autre. *Le facteur réalité* rompait avec cette instrumentalisation du médium vidéo. Il y avait bien quelques scènes où il servait à représenter des scènes extérieures (la piscine) mais l'impact véritable de cette intégration résidait dans la finale de la pièce lors d'une confession définitive d'un coupable en cavale. Dans cet extrait conclusif, la vidéo

trouvait tout son sens alors qu'elle validait une absence essentielle à la clôture finale de l'histoire.

Le travail récent de Denis Marleau montre lui aussi une exploitation assez organique du médium. Dans *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa*, il avait aussi résolu de convoquer les *persona* littéraires du poète aux multiples alias, par le biais de reduplications par image vidéo. Ce recours touchait non seulement à la grande spécificité du médium mais il allait en plus au cœur de ce qui a établi la renommée de Pessoa : ses avatars littéraires, ses pseudonymes et les multiples personnalités d'auteurs qu'il arrivait à endosser.

Les Aveugles est une pièce de Maurice Maeterlinck qui envisageait, en 1890, la possibilité d'écarter entièrement l'être vivant de la scène, le remplaçant « par une ombre, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ». On ne pouvait trouver sujet plus approprié pour Marleau, qui a effectivement choisi de bannir toute présence humaine de la scène pour la remplacer par des projections vidéographiques. Le dispositif se présente comme suit, bien qu'il faille, notons-le, attendre la fin de la pièce pour pouvoir le mettre à jour. Au départ nous attendent, dans le noir, douze personnages immobiles. Ils semblent dormir, tout de même traversés d'une sorte de frémissement moiré qui n'est peut-être rien d'autre qu'un effet de l'onde vidéo. L'effet est saisissant. Ils nous apparaissent d'abord comme des visages frappés par la lumière, têtes ayant largué leur corps propre. Puis, une sorte de vide humain, l'absence d'une sorte de palpitement, la pénurie de tous ces petits riens qui trahissent la présence humaine; froissement léger, souffle presque indétectable, légère oscillation, les tics de l'organisme qui auréolent le corps de sa vibration vitale, nous conduisent à ad



Les Aveugles, de Maurice Maeterlinck. Fantasmagorie technologique
conçue et réalisée par Denis Marleau, 2002, (détail).



Les Aveugles, de Maurice Maeterlinck; Fantasmagorie technologique conçue et réalisée par Denis Marleau, 2002, (détail).

mettre qu'aucune présence n'occupe cette scène. En place et lieu, comme on l'apprend à la fin, il n'y a que des masques conçus à partir du visage même des comédiens, ici au nombre de deux (Paul Savoie et Céline Bonnier). Sur ces sculptures « visagières » sont projetées les images de deux comédiens avec tout juste ce qu'il faut de maquillage et de divergences dans les prises de vue pour que de minimes différences viennent marquer le visage de chacun des personnages. Du coup, même sous la coupe de tout ce qui en fait des sosies, diverses personnalités se constituent, que viennent accentuer encore le ton de la voix, son débit, son rythme.

L'histoire se délie tranquillement à partir des dialogues légèrement en porte-à-faux de personnages innommés, uniquement identifiés par une particularité de leur handicap (aveugle-né ou pas, sourd, muet, folle à l'enfant). Ce sont là douze aveugles, d'âges différents, appartenant au même centre d'hébergement, qui ont été menés par leur guide au bord de l'eau et qui attendent son retour. Comme il leur semble tarder quelque peu à se manifester, ils s'inquiètent, d'autant plus qu'ils n'ont rien d'autre que de vagues pressentiments, liés à leurs perceptions auditives, olfactives et tactiles pour essayer de deviner ce qui se passe autour d'eux. Chaque pas crée un espoir et la course tombante du soleil, le froid montant provoquent des moments d'affolement. Tous ces personnages, du cercle limité de lumière dont ils émanent et par lequel seulement ils en viennent à exister pour nous, ne sont qu'attente. Une attente grâce à laquelle advient un moment de théâtre qui pourrait bien se résumer ici à l'inquiétude du vivant, dépassé par un environnement où il ne peut que se perdre et être à l'affût de cette perte inévitable.

Or, cette inquiétude ici n'est pas palpable dans le frémissement des corps (puiqu'il n'y en a pas). Ce n'est pas ici le spectacle de subjectivités inquiètes, bavardes et remplies d'elles-mêmes que nous examinons. C'est une inquiétude sans battement, aux répliques inchoatives, comme de guingois; une inquiétude sans autre frémissement que celui du moiré de l'image vidéo. Un malaise sans personnification réelle, marqué comme

pure transcendance, comme si on nous avait fait l'économie du médium humain, de l'impossible identification, de toute l'expérience, en définitive, de catharsis. Nous sortons de cette pièce et nous ne sommes libérés de rien du tout. Nul personnage n'a pris sur lui nos angoisses. Nous n'avons pas connu un moment d'alègement. Les seuls glissements que nous ayons entendu dévoiler la présence de l'humain sont les nôtres. Devant cet humain sans humanité tangible sur scène, nos percepts incontrôlables ont enregistré, bien que notre attention soit dirigée vers la scène, les flottements de nos pairs, cette humanité inquiète en quête d'un spectacle qui ne se déroulera que dans l'attente de l'événement, que dans notre désir d'une présence, d'un guide qui puisse, comme pour les aveugles, nous ramener à bon port, là où les pièges tendus dans (ou de) l'obscurité ne nous menaceront plus.

Le guide, on l'apprendra vers la fin, est mort. Il gît là, pas très loin, à côté des aveugles. C'est un chien qui les conduit à son cadavre. La pièce s'achève donc sans qu'on les ait ramenés à bon port. Le rideau se ferme (façon de parler car, de rideau, il n'en est pas !) sur un crépuscule de ces figures sans yeux.

Denis Marleau rencontre ici Maeterlinck car nul doute que celui-ci se reconnaîtrait dans cette pièce. Le théâtre auquel les spectateurs sont conviés est bel et bien, comme le désirait Marleau, délesté « de ses affects et de ses lourdeurs ». C'est un théâtre de figures, autant dans le sens des ébauches de personnages qui y transitent que dans celui d'une figuration plus transcendante de certaines questions aux accents métaphysiques. C'est un théâtre de présences incomplètes où suinte l'inquiétude de ne pas « être » tout-à-fait, de ne pas habiter le monde tel qu'on le devrait ou pourrait. C'est un théâtre pour que notre inconsistance ne nous accorde pas, par procuration, un surcroît de présence, qui nous leste d'un monde fictif saturé de subjectivités crédibles et bavardes. Pour que nous nous mesurions enfin à notre propre attente d'un avènement qui nous comblerait et nous ramènerait à notre essence propre.

SYLVAIN CAMPEAU