

La non-action comme terrain fertile pour un travail d'acteur. Témoignage

Denis Marleau et Stéphanie Jasmin

Numéro 36, automne 2004

Mutations de l'action

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041579ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041579ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Marleau, D. & Jasmin, S. (2004). La non-action comme terrain fertile pour un travail d'acteur. Témoignage. *L'Annuaire théâtral*, (36), 95–102.
<https://doi.org/10.7202/041579ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2004

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Denis Marleau et Stéphanie Jasmin

La non-action comme terrain fertile pour un travail d'acteur

Témoignage

... trifouillant dans le passé... petites scénettes éclair... ballades surtout... toute sa vie à se balader... tous les jours de sa vie... jour après jour... deux trois pas puis halte... les yeux dans le vide... puis allez encore deux trois... halte et le vide à nouveau... ainsi de suite... à la dérive... jour après jour... ou la fois qu'elle pleura... seule fois à sa souvenance... depuis les langes... du pleurer dans les langes... peut-être pas... pas indispensable à la vie... la survie... vagir un point c'est tout...

Samuel BECKETT, *Pas moi*, 1972

- Tu ne dois pas faire entendre une seule voix. Chez Maeterlinck, tout est polyphonie langagière, parole multiple. Et c'est à travers elle que tu pourras mettre en orbite les conflits intérieurs qui traversent le personnage.
- Ce qui développe une tension, c'est ce qu'on ne peut pas prévoir.
- Avec ton visage et ta voix ne commente pas ce qui se passe, il faut apprendre à être lisse, à devenir un réceptacle lisse.
- Chez l'enfant, il y a une façon d'être au monde, sans jugement, une capacité d'entrer en soi, de s'absenter.
- Pour faire entendre le travail de la pensée chez Maeterlinck, il faut commencer par jouer jusqu'au bout les questions du texte qui ne sont jamais rhétoriques, car sans elles il n'y a plus de débat intérieur.
- Sensations de torpeur, d'angoisse et d'inquiétude. Pour y parvenir, cherches-en la dimension exacte et concrète. Le personnage chez Maeterlinck est un réseau de sensations, souvent contradictoires, traversé par le froid et le chaud, le déterminé et l'indéterminé, la lumière et l'obscurité...

- Le texte exprime une pensée inquiète et en mouvement. Il n'est pas un discours de connaissances et de savoirs, et en ce moment tu joues comme si tu savais tout, comme si tu comprenais tout ce qui se passe en toi et autour de toi.
- Le personnage ressent beaucoup plus qu'il ne comprend.
- Il faut vous absenter davantage quand vous parlez.
- Laisser résonner les silences en vous.
- Que chaque phrase, chaque segment qui parle d'éléments liés à la nature se transforme en expérience visuelle, tactile, auditive et non pas en information. Sinon tout devient météorologie, bulletin météorologique.
- Dire une phrase c'est la chercher.
- La ponctuation chez Maeterlinck se compose presque exclusivement que de suspensions, interrogations et exclamations. Trois façons d'exister dans la phrase qu'il ne faut pas confondre.
- Quand le discours n'est pas sous-tendu par un état, ici un état d'incertitude, il ne fait pas sens, on ne l'entend pas.
- Avec ces silences et pauses, qui ne sont pas inscrits dans la partition, tu fais entrer d'autres pensées qui viennent parasiter sa profération.
- Quelque chose d'extérieur semble agir sur le personnage maeterlinckien et cela arrive par petites touches, par imprégnation. Laisse ton œil, ta peau, ton oreille s'imprégner du monde que le langage met en orbite. De cette façon, tu pourras peut-être expérimenter de nouveaux registres de présence.

Ce sont là quelques une des indications de jeu données par Denis Marleau lors du stage qu'il a dirigé en août et en septembre 2004; un stage qui s'adressait à quinze jeunes acteurs professionnels provenant de cinq pays européens et qui portait le titre *Maeterlinck : présencelabsence de l'acteur*. Invité par Franco Quadri pour cette première édition du Projet Thierry Salmon qui remplace désormais l'École des Maîtres, cette plate-forme de formation a comme inestimable avantage la durée (deux mois) et le bouillonnement stimulant provoqué par le mélange des langues et des cultures théâtrales de ses participants. Le Projet Thierry Salmon invite ainsi deux metteurs en scène par édition, qui donnent leur stage en parallèle, dans quatre pays différents, pour se rencontrer à la fin dans un cinquième pays. Cette année, Jan Fabre, l'autre « maître » invité, a travaillé avec son groupe en Espagne et au Portugal, tandis que Denis Marleau donnait son stage en Italie et en Belgique. À la fin, les deux groupes se sont rencontrés à Limoges, puis à Rome où se clôturait l'aventure. Cette expérience fut des plus intéressantes pour Denis Marleau; en effet, avoir l'occasion d'entreprendre une recherche théâtrale avec des acteurs, hors des

cadres académiques habituels, sur une si longue durée et sans finalité de production en bout de ligne, est rarissime et unique à ce projet.

Denis Marleau a donc choisi d'aborder des matériaux de l'auteur symboliste belge dont il a monté deux pièces : *Intérieur* en 2001 puis *Les aveugles* en 2002, une « fantasmagorie technologique » qui tourne partout dans le monde depuis sa création. Dans celle-ci, les acteurs ne sont plus présents en chair sur scène, mais par la projection vidéo de leur visage sur des masques et leur voix qui installent une relation troublante avec le spectateur. Pièce pour le moins emblématique d'un théâtre statique et sans action qui est ici la plus réduite possible (des aveugles immobilisés dans l'obscurité attendent leur guide), elle construit néanmoins une longue et lente catharsis qui aboutit sur l'arrivée de la mort... Ce travail fut très important dans la démarche de Denis Marleau qui a essayé de résoudre une question impossible par une réponse aux moyens techniques certes modernes, mais qui utilisent un dispositif rappelant à la fois l'origine du théâtre (les masques de la tragédie grecque) et celle du cinéma (la fantasmagorie).

Désireux d'approfondir cette question de la présence de l'acteur, il a voulu ainsi retravailler *Les aveugles*, mais avec les quinze acteurs stagiaires sur le plateau, sans recours à d'autres moyens scéniques, sonores ou vidéographiques. Avec eux, il a aussi abordé des textes qu'il connaissait moins : *La mort de Tintagiles* et *Pelléas et Mélisande*, deux pièces du premier théâtre de Maeterlinck des années 1890. Ces textes ont en commun une action minimale, des traits psychologiques architénus, des répliques au lexique simple, répétitif, et un langage troué, rempli de béances. Pour les acteurs, cela représente un travail exigeant car il reste très peu de marges de manœuvre et d'indices pour construire leur interprétation. Ils doivent faire confiance au langage et l'investir totalement. Ils doivent rechercher ce masque lisse vers lequel est aspiré le spectateur, sur lequel tout peut apparaître : des plus infimes sensations aux plus violentes angoisses. Et avoir le sentiment que chaque mot est une découverte, une naissance au monde.

Assistante de Denis dans cette aventure, j'aimerais partager un moment parmi beaucoup d'autres tout aussi intéressants de ce stage, un moment dans le travail de répétition qui me paraît révélateur des problématiques que peut entraîner cette réduction essentialiste de l'action, chez l'acteur et chez le metteur en scène. Puis, je poserai quelques questions à Denis Marleau en guise de bilan et de poursuite de réflexion, encore dans la résonance de ce stage.

Qu'est-ce donc que j'ai dit? Je me rappelle... je n'y crois pas non plus... on peut dormir... Tout cela n'a pas d'importance et ce n'est pas possible... Je ne sais plus ce que je pense... On vous éveille et puis... Au fond, voyons, au fond, il faut que l'on réfléchisse... On dit ceci, on dit cela; mais c'est l'âme qui suit un tout autre chemin. On ne sait pas tout ce que l'on déchaîne. Je suis venue ici avec ma petite lampe... Elle ne s'est pas éteinte malgré le vent dans l'escalier... Au fond, que faut-il en penser? Il y a trop de choses qui ne sont pas fixées...

MAETERLINCK, extrait de *La mort de Tintagiles*, 1804

Jouer le vertige de la mort sur scène

17 septembre 2004. Répétition de l'acte V de *La mort de Tintagiles*. Dernier acte de la pièce, il met en scène une Ygraine hagarde et égarée, à la recherche de son petit frère Tintagiles enlevé pendant une nuit cauchemardesque. Elle entend sa petite voix perçant faiblement à travers une porte énorme et impossible à ouvrir. Tintagiles la supplie de lui ouvrir très vite, car *elle* s'approche implacablement et il va mourir. *Elle*, c'est la reine, personnage menaçant qui règne sur le royaume mais que personne ne semble avoir jamais vu. *Elle*, c'est la mort qui va étreindre le petit Tintagiles, malgré les efforts d'Ygraine pour tenter d'ouvrir cette porte qui la sépare à jamais de l'enfant. La structure de la scène s'articule ainsi : un dialogue aux répliques brèves entre l'enfant et Ygraine, encadré par deux longs monologues de cette dernière. Les points de suspension dominent nettement sur les points, conférant un achèvement impossible des phrases dans le dialogue et trouant les monologues d'Ygraine dont les phrases comme les pensées ne peuvent se fermer, chaotiques et composites. Il n'y a donc aucune action sinon que deux solitudes, dont l'une est hors champ, ne pouvant se voir et se toucher. C'est une expérience de l'agonie violente et de la mort d'un enfant, vécue en direct autant par celui-ci que par sa sœur. Il ne se passe rien d'autre que ce drame total qu'est la mort.

Voilà plusieurs semaines que cet acte difficile est travaillé par deux couples d'acteurs. À la veille de la démonstration publique de Limoges, nous répétons dans la salle ensoleillée liée aux ateliers de décors du Théâtre de l'Union. Un de ces couples refait la scène. Ils ont le sentiment que le travail ne cesse d'avancer et de reculer. Ils se sentent perdus, conscients d'en comprendre les enjeux mais sans arriver à mettre cette compréhension au service de leur interprétation qui peine à se construire. La dernière piste de travail pour l'actrice interprétant Ygraine est de creuser la notion de délire particulièrement dans les deux monologues. En effet, l'organisation des phrases et leur ponctuation créent un flot de paroles qui, soit se contredisent, soit se juxtaposent de façon abrupte et discontinue. Les mots surgissent en elle, la surprennent elle-même, il n'y a aucune stratégie rhétorique. C'est une pensée brute qui circule avec ses propres raccords allusifs et inconscients. Denis a utilisé l'image « d'un moteur de recherche qui entraîne une pulsion constante » pour parler du discours d'Ygraine. Il évoque aussi ces gens que l'on croise parfois dans la rue et qui

entrent dans des délires prolixes, seuls dans leur bulle... Il faut trouver cette impulsion où le moindre mot devient important en établissant une tension extrême dès le commencement de la scène : « Ça parle à travers elle, malgré elle » dit-il. Les acteurs refont la scène, mais semblent éprouver de la difficulté à s'abandonner et à ne pas se laisser perturber par leurs positions corporelles. Ils sont encore en recherche et un peu hors d'eux-mêmes en jouant. À la fin de la scène, Denis ne commente pas tout de suite, il semble réfléchir et chercher que dire. Pendant de longues minutes, il y a un silence, un temps vide, un flottement. Puis, il leur demande de reprendre toute la scène, mais cette fois d'une toute autre façon : debout, côte à côte, sans bouger et le plus rapidement possible. Les acteurs s'exécutent et il se passe quelque chose de fascinant. Le langage apparaît, tridimensionnel dans toute sa clarté, sa force et son humanité. Denis évoque soudain *Pas moi* et il se dit que Beckett a probablement lu *La mort de Tintagiles*... Même respiration haletante, même emballement du discours, mêmes points de suspension qui le maintiennent en état d'équilibre, sans chute et sans repos; même vertige qui engendre tout à coup une forte émotion. Ygraine commence à exister. Toute l'action, tout le mouvement de la pensée se met à nu, avec ses modulations et ses vacillements. Tout le drame d'Ygraine et de Tintagiles jaillit de deux corps qui deviennent tout à coup aussi fragiles que les figures de Giacometti.

Les acteurs sont réticents, se sentent entravés par un obstacle technique : acquérir de la vitesse de façon virtuose et ce, la veille d'une démonstration publique du travail. Le lendemain, nous répétons brièvement et ils sont en état de crise. Comment avoir le temps de maîtriser cette vitesse et ensuite y intégrer l'émotion pour ne pas tomber dans une interprétation mécanique, réduite à une performance? Mais Denis rétorque que ce processus ne doit pas se faire en deux temps, que l'émotion est inscrite au sein même de la partition, par ses mots, par sa ponctuation, par ses cris. Ygraine, par exemple, dit qu'elle ne sait pas, elle dit qu'elle crache, qu'elle blasphème, qu'elle supplie, qu'elle implore... Ygraine parle comme elle respire, il n'y a rien de caché, de prémédité. Le langage dit ce qu'il est et ce qu'il n'est pas. Cela relève de la simultanéité, l'émotion est le langage et vice-versa.

Après la démonstration de Limoges qui confirmera cette piste de travail, nous partons pour Rome pour l'ultime démonstration publique de ce stage européen itinérant. Ils ont acquis plus de vélocité et d'assurance dans cette nouvelle prémisse de jeu. Et à partir du moment où le vertige des comédiens devant la contrainte de vitesse a laissé place au vertige des personnages face à la mort, l'évidence s'est créée. L'émotion a surgi, submergeant presque les acteurs à leur insu et provoquant un remous tangible dans l'assistance. La mort

sur scène se déroulait sans le spectacle d'elle-même mais dans ses manifestations les plus intimes. Une tragédie sans mouvement, sans action. Que deux acteurs debout, immobiles, dans ce drame de la mort où les gestes sont vains et inutiles et où les mots restent le dernier rapport au monde.

Dans la résonance du stage

Est-ce que le fait de monter de nouveau *Les aveugles*, mais avec un groupe d'acteurs présents sur le plateau a modifié ou nuancé ta perception de cette pièce que l'on a souvent qualifiée d'injouable?

Il y a parfois le désir de retourner aux auteurs qui ont manifestement jalonné mon parcours de metteur en scène comme on a envie de relire des livres qui ont marqué notre enfance. C'est ce qui s'est passé avec Schwitters, Beckett, Koltès et Bernhard dont j'ai réactivé quelques textes à travers des expériences de stages comme à Florence avec *Roberto Zucco* ou même à Montréal dans le cadre de reprises comme *La dernière bande*. Avec *Les aveugles*, j'avais envie de vérifier le fonctionnement de l'œuvre sur scène, tout simplement, car dire « sur scène » dans le cas de cette fantasmagorie technologique que j'ai réalisée il y a quatre ans au Musée d'art contemporain n'est pas vraiment juste. C'est plutôt une installation qui englobe autant la salle que la scène et qui inscrit une épreuve de la représentation seulement pour le spectateur et non pas pour l'acteur qui est absent. J'ai voulu ainsi aborder cette question du temps réel et vécu par *Les aveugles* sur cette base d'une épreuve du plateau vécue par l'acteur. Au cours du stage, il m'a semblé que *Les aveugles* n'était pas aussi injouable qu'on le laisse entendre, que ce texte au contraire est magnifiquement écrit pour des acteurs. Mais pour arriver à l'exhiber, on doit en assumer totalement la structure poétique et langagière, puisqu'il n'y a rien d'autre qui agit dans l'espace, hormis quelques petits gestes ou déplacements. Les acteurs ont donc joué la partition dans un statisme presque intégral, avec seulement quelques mouvements de tête vers le ciel ou des mains. À cette contrainte du texte, j'ai rajouté celle des yeux qui devaient rester fermés durant toute la représentation, ce qui nécessita presque deux semaines d'adaptation pour les élèves qui ne pouvaient ni bouger ni regarder ce qui se passait autour d'eux. Cela entraînait des vertiges, des engourdissements ou des états d'impatience sinon de crise qui se sont finalement estompées au fil du travail. En contrepartie, l'écoute entre les acteurs qui occupaient toute la largeur d'un grand plateau, a produit quelque chose de très intense, une formidable tension dans un clair-obscur qui ne laissait entrevoir que des

silhouettes humaines et le jeu des labiales. L'œuvre a pris ainsi la forme d'un oratorio où résonnaient des mouvements d'angoisse, de désarroi, des états de confusions qui passaient d'un corps à l'autre des personnages tous debouts, immobiles et dont l'exécution a fini par développer une émotion perceptible dans la salle. Au fond, une telle expérience confirme qu'il n'y a pas de réponse scénique définitive à une œuvre qu'elle soit écrite ou non pour le théâtre.

Quelles sont tes conclusions sur le choix du thème de la présence pour un stage comme celui-là?

Dans le prolongement de mes travaux sur Bernhard, Beckett, Fosse, Maeterlinck où j'ai abordé la scène à la fois comme plasticien et homme de théâtre, avec des acteurs, des lumières, des musiques, des décors et des nouvelles technologies, j'avais envie de vérifier comment je pourrais élaborer une pratique scénique du texte maeterlinckien en recourant à un minimum d'artifices. J'avais aussi sans doute besoin moi-même de cette plate-forme de rencontre avec des acteurs disponibles sur une aussi longue durée, pour approfondir cette recherche sur le langage qui m'anime depuis toutes ces années. Comme metteur en scène, je suis obsédé par la langue, par le travail qui consiste à voir comment peut s'effectuer le passage du texte dans des corps et des voix. Car, ce qui m'importe au théâtre, c'est d'arriver à mettre en espace les sonorités du texte comme une matière concrète à travers la profération de l'acteur. Et comment dans ce théâtre statique de l'obscurité, celui-ci peut faire voir de l'invisible, et même « faire entendre une voix qui parle en se taisant », pour paraphraser Maurice Blanchot.

Au fond, la question de la présence reste une problématique que je ne peux affronter que de biais, à travers celles de la voix et du corps et je ne vois pas comment il pourrait en être autrement. Il s'agit surtout d'accompagner l'acteur dans des trajets parfois contradictoires en apparence, mais qui peuvent déclencher de nouvelles modalités de présence ou d'absence sur scène en dehors des approches réalistes prétendument naturelles. J'aborde aussi la notion de présence en posant le problème de la pensée du texte qui me semble souvent manquer sur scène où le texte ne nous parvient que par à-coups, sans éclairage sur sa construction, sa structure poétique. Pendant le stage, le travail de la table a duré presque trois semaines et je me suis aperçu que les acteurs pour la plupart séparaient complètement cette étape de celle qui suivait dans l'espace. Et je leur disais que pour moi c'était la même chose, que ce travail de repérage des motifs et des structures d'une pièce, qui déterminent le fonctionnement du personnage et celui de sa pensée ne devait surtout pas s'interrompre parce que nous passions de la position assise à celle de jouer debout dans l'espace. En fait, je crois qu'il

faut toujours creuser en sachant que les appuis et les solutions peuvent aussi venir de ce qui nous semble éloigné ou en dehors du naturel. De ce point de vue, je leur ai parlé de Kantor qui prenait la marionnette ou la poupée de cire comme modèle pour l'acteur vivant. Mais la difficulté aujourd'hui, c'est que ce théâtre n'existe déjà plus pour eux, qu'ils sont trop jeunes pour avoir été confrontés à cette expérience d'un théâtre entre la vie et la mort que Kantor nous révélait à travers ses créations.

Denis Marleau, metteur en scène, adaptateur, scénographe est le fondateur et directeur d'UBU, compagnie de création, à Montréal. Il a monté au sein de cette compagnie plus d'une trentaine de spectacles dont la plupart ont tourné en Europe. (Les Ubs, Maîtres anciens, Les trois derniers jours de Fernando Pessoa, Nathan le Sage, Les aveugles, etc.) Depuis 2001, il est également directeur artistique du Théâtre français du Centre national des Arts, à Ottawa.

Stéphanie Jasmin, diplômée de l'Université Concordia (film production), et après avoir complétée sa formation en histoire de l'art à l'École du Louvre, a collaboré sur toutes les créations d'UBU depuis 2000, œuvrant aussi bien en tant que conseillère artistique, dramaturgique et conceptrice.