

Article

« *Maîtres anciens* : texte scénique et mise en scène de Denis Marleau »

Annie Poirier

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 18, 1995, p. 251-257.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041273ar>

DOI: 10.7202/041273ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

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 à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Annie Poirier

Maîtres anciens

texte scénique et mise en scène de Denis Marleau

Bilan premier de l'édition du dernier Festival de théâtre des Amériques: événement sociopolitique. Poétique de l'emboîtement de l'individu empesé par les contraintes sociales (*Choral*); histoire sanguinaire du Chili dans la mémoire des corps (*Historia de la Sangre*); comédie musicale kitsch de la répression sociale (*Heavy Nopal*); théâtre musical de l'opprimé américain (*I was looking at the ceiling...*); poésie de la construction et déconstruction de l'identité à travers l'histoire d'un père chinois n'ayant pas fait la bonne révolution (*Dossier Zéro*): les choix de Marie-Hélène Falcon défendaient principalement des points de vue politiques. *Maîtres anciens* de Denis Marleau, d'après le roman de Thomas Bernhard aurait pu s'inscrire dans cette lignée. Le traitement théâtral de la haine intarissable que vouent Bernhard et son personnage Reger à l'Autriche et à l'art d'état se détourne cependant vers une mise en scène de la recherche formelle elle-même: construction d'une forme autour d'uns sens qui la déconstruit. En effet, le fondateur du théâtre UBU, préoccupé de servir la forme de *Maîtres anciens* tout autant que son contenu, voire davantage, a traduit l'œuvre romanesque en un langage artistique dont le discours principal vise à démolir l'art: convertir la grande Histoire de la peinture et de la musique en petite histoire de la vieillesse d'un critique d'art dont la femme est morte il y a dix ans. Cette transformation s'articule principalement autour de la fragmentation du texte théâtral. Aliénation ou éclatement de la forme en un tourbillon de répétitions confondues en fausses citations (répétitives par définition). Trouble dans l'esprit du spectateur: s'agit-il d'une répétition réelle ou d'une illusion de la répétition?

Bien qu'on considère d'abord Thomas Bernhard comme un virulent critique de société, on lui attribue aussi l'*effigie* de romancier de l'autodestruction. *Maîtres anciens* combine ces deux aspects de sa personnalité littéraire. Le narrateur Reger, critique d'art viennois, démolit l'art par des accusations incisives tout en réduisant sa propre image sociale: il anéantit l'Art dont il se définit critique et par lequel il existe socialement. Paradoxalement, son rôle de critique ne tient que dans cette démolition accusatrice sans laquelle la critique et Reger n'auraient plus leur raison d'être. Ainsi, *Maîtres anciens* se construit dans une chaîne circulaire autodestructrice autour d'un point central: le langage.

Ce cercle autodestructeur en construction convient absolument à l'approche artistique de Denis Marleau qui interroge le théâtre par la déconstruction de la forme. Sa version théâtrale du roman de Bernhard explore la fragmentation de l'art, de la pensée et du discours. Son approche paraît quasi mathématique: la division, la multiplication et la circularité. Davantage préoccupé de traduire le roman en images théâtrales, il s'est consacré presque exclusivement à l'œuvre romanesque de Bernhard, n'accordant que très peu d'importance au théâtre de ce dernier. Le processus d'assimilation du roman, sa conversion en un autre langage enclenche déjà un mécanisme de déconstruction. Marleau doit décortiquer sa propre pensée par rapport à l'œuvre pour ensuite la décupler en un même tableau théâtral.

Plus proche, à première vue, de l'image fixe d'une peinture classique (la scénographie), *Maîtres anciens* s'articule pourtant autour d'une structure en mouvement: déconstruction et reconstruction de personnages et d'idées, dans un discours théâtral dont le fil apparemment toujours perdu recoud la pièce en bout de ligne.

Le personnage central, Reger, critique d'art âgé, vieillit chaque jour davantage devant une toile dite de Tintoret et dont le thème est un autre vieil homme: «L'Homme à la barbe blanche». Décomposition du critique en rides et en rhumatismes. Pour illustrer la décomposition de l'autre Reger (le Reger fragmentaire), Marleau le divise en deux personnages distincts, tout comme Bernhard a introduit un faux «Homme à la barbe blanche» dans son roman. Chacun des Reger a droit à son propre porte-parole, un autre double en quelque sorte (couleurs des costumes): les deux Atzbacher. Par eux, la pensée de Reger prend une forme exponentielle dont le lien est assuré par une navette parlante, Irzigler, l'illustration corporelle de la circularité du discours répétitif et fragmenté.

«Transformer les chefs d'œuvres en fragments, trouver le punctum qui cloche [...], voilà le sens de l'humanisme esthétique, certes pessimiste, certes désespéré, mais immensément ouvert à la parole» (*Thomas Bernhard*, p. 63). Marleau sert habilement cet «humanisme esthétique» du critique. Et son théâtre laisse, dans ses cassures, toute la place à la parole. Cassures de rythmes et de texte. L'ordre des mots varie à chaque réplique qui en apparence semble dire la même chose que la précédente. Les accents toniques disloqués et les mutations de syntaxe créent chaque fois un trouble dans la mémoire du spectateur qui, de plus en plus attentif à ce qui devient des failles de répétition, cherche en quoi le discours se transforme depuis la réplique précédente. Le texte change-t-il réellement ou s'agit-il simplement du passage du temps sur la mémoire?

Le style de Thomas Bernhard impose le choix d'un langage déconstruit où

[...] le dérèglement systématique des chaînes de raisonnement entraîne une écriture de la rature, en reprises et corrections perpétuelles, un entrecroisement d'annihilations réciproques, qui débouche [...] sur un théâtre de la dérision et de l'accusation qui seul permet d'universaliser la querelle autrichienne [...]. La répétition cyclique du temps étend le grotesque des personnages au grotesque du monde dans lequel toute tentative est vouée à l'absurde» (*L'Attente est la fête*, p. 224).

Dans son absurdité, le discours confirme sa pertinence. La conjonction de la voix railleuse et de la voix cynique se fonde sur une répétition dont les stéréophonies introduisent «l'aliénation du langage par la citation et l'aliénation de la pensée, les œuvres littéraires d'auteurs venant remplir la tête du citateur, se superposant à ses propres pensées ou es évacuant par manque de place», comme le suggère la métaphore de l'intérieur d'une tête proposée par la scénographie (*L'Attente et la fête*, p. 106).

Selon J.-M. Rabaté, l'écriture de Bernhard explore la modernité du monologue, l'osmose entre la troisième et la première personne. «Nous vivons à l'époque des monologues, écrit Bernhard. L'art du monologue est [...] un art infiniment supérieur à l'art du dialogue [...], mais quoique infiniment moins absurde que le dialogue, le monologue n'en est pas moins une absurdité. L'art de la conversation est un art de la diffamation, l'art de la conversation avec soi-même est l'art de la diffamation la plus atroce qui soit» (*Un enfant*, p. 157). Ainsi, le monologue, absurdité moindre que le dialogue, réunit peut-être mieux que ce dernier les individus isolés et aliénés par la défaillance du langage. Il devient central dans le cadre de la pièce, le propos de Reger se transposant dans chacun des personnages, mais n'en demeure pas moins vide de sens. «Depuis Kant, la philosophie explore ses propres impasses qui laissent celui qui voudrait trouver la vérité dans une aporie mortelle: ou bien parler, ou bien se répéter à l'infini, ou bien se taire et sombrer dans le mutisme et la folie» (*Thomas Bernhard*, p. 15). Le choix de Bernhard, par Marleau, et de tout artiste qui prend le risque de son art, doit se diriger vers cette parole infinie. Marleau, en mettant en scène l'écriture de Bernhard, sert tout de même le propos de celle-ci, mais en parallèle: la critique de la peinture et de la musique se travestit, au niveau formel toujours, en critique textuelle et théâtrale. Les œuvres du musée deviennent des mots et les mots deviennent des rythmes et des partitions scéniques. L'inverse s'effectue aussi puisque «le monde est essentiellement textuel (et) dans son essence identique aux bois de rayonnages d'une bibliothèque» (*Thomas Bernhard*, p. 15). La scénographie de *Maîtres anciens* le rappelle.

Le lien étroit entre la déconstruction du texte et du temps porte tout le sens de la pièce qui se découpe en trois temps courts principaux: hier, cet après-midi et l'heure du rendez-vous présent. Ces temps s'entrecroisent et se chevauchent et, par l'entremise du discours, s'ouvrent sur une autre trilogie temporelle: le temps des «maîtres anciens», celui de la construction du critique d'art qu'est devenu Reger avant de rencontrer sa femme (l'enfance) et le temps de cet autre homme qu'il devient depuis la mort de sa femme (la vieillesse). La mise en forme de cette chronologie suscite des questions sur une troisième trilogie temporelle, celle du temps de la création: réflexion et écriture de la pièce (transformation de l'Anglais en Anglaise par exemple), mise en scène de l'écriture (scénographie crânienne, musée dont les œuvres sont des mots) et représentation présente de la pièce (en conclusion de la pièce, Reger invite Atzbacher à voir une représentation qu'il sait déjà mauvaise).

Provoquer des interrogations sur le processus créateur apparaît comme l'un des buts premiers du roman de Bernhard. Toujours le «Qu'est-ce que l'art?» déclencheur de la pensée critique, laquelle engendre le même «Qu'est-ce que l'art?», producteur d'un discours considéré comme acte de création, puisqu'il engendre à la fois le mécanisme de la parole et de la réflexion. Ce cercle se concentre en matière textuelle chez Bernhard et prend la forme du langage théâtral pour Marleau. En exposant leurs points de vue dans leurs formes personnelles respectives, ils ont pris le risque de l'art. Sans exposition, l'acte créateur n'accède jamais au rang de l'art. Or *Maîtres anciens* suscite un autre questionnement: en quoi l'art se différencie-t-il de la critique, acte d'écriture et/ou de parole par définition exposé? Marleau répond par l'absence de tableau: aucune exposition de l'«Homme à la barbe blanche». Les autres œuvres se sont métamorphosées en mots et l'œuvre centrale, subterfuge complet, n'existe ni dans la pièce, ni dans l'Histoire de l'Art. L'art ne se voit pas, il n'existe que par le discours, par la critique. Marleau utilise le même processus d'aplatissement que Reger et confond l'art et la critique sur un même plateau.

Reger aborde l'art du point de vue de la raison. Il supporte mal l'insécurité de la vie suscitée par une œuvre d'art. En évoquant la vie, l'art rappelle aussi la mort. La mort que Reger approchait toujours intellectuellement avant la mort de sa femme. Reger égaré dans la solitude, lutte entre le grotesque, le significatif, le néant et le tout, le chaos et l'art. «Les modèles philosophiques, politiques et intellectuels ont échoué: ils sont incapables de fournir un point d'appui ou un repère, une orientation dans cette décadence généralisée» (*L'attente et la fête*, p. 225). Même l'art ne constitue plus un refuge pour

Reger, l'art l'a déçu; il ne lui a pas permis d'échapper à la vie et à l'angoisse de la mort. Il fuit désormais celle-ci dans l'obstination. «Sa contemplation hallucinée du Tintoret vise à découvrir un défaut [...] qui devienne «défaut rédhibitoire» et mette à distance l'horreur mortelle de la fascination narcissique qu'incarnerait la perfection» (*Thomas Bernhard*, p. 63).

L'approche artistique de Reger, avant l'Anglaise (sa femme?), demeure au stade de la raison. L'Anglaise, équivalent «sans doute» de Reger, installe le doute. Sa certitude remet en cause celle de Reger. Elle dérange, mais séduit. Curieusement, penser que son refuge pictural, «L'Homme à la barbe blanche», puisse être un faux séduit Reger. L'art prend une place secondaire. Reger peut envisager l'ambivalence de l'œuvre et son intérêt pour celle-ci se décuple. Il découvre aussi un second Reger, court le risque de se perdre lui-même, de ne pouvoir plus différencier le vrai Reger du faux. L'existence de l'un compromet-elle l'existence de l'autre?

Tintoret a existé, mais pas «L'Homme à la barbe blanche», pure invention de Bernhard. L'Histoire confirme l'existence de l'artiste, mort depuis longtemps, mais pas celle de l'œuvre. Du moins Tintoret ne l'aurait pas peinte. Reger revêt tout son caractère fictif puisque son histoire s'est définie à partir de «L'Homme à la barbe blanche». Son discours critique, fondé à partir d'une œuvre irréaliste, puise dans l'Histoire des maîtres anciens la source de sa propre histoire. «Il y a toujours une enfance plus originelle que l'origine» (*Thomas Bernhard*, p. 61). L'enfance témoin de l'ébauche des rides sur son visage. Celle qui sait l'histoire de la construction du vieux Reger. Enfance dont on n'est plus tout à fait sûr de l'existence. Qui, tout comme le tableau, a existé mais dont il ne reste qu'un nom.

Reger, en nous racontant l'histoire d'un vieil homme, nous parle de l'enfance. De l'enfance d'un vieux, d'une seconde enfance recréée avec des souvenirs et des mots qui n'appartiennent déjà plus à l'enfance. Nous assistons à la construction de ce second passé (le seul, puisque l'autre n'existe plus), nous nous dirigeons vers l'enfance de Reger sans jamais la toucher; l'enfance ne peut exister comme un tout que si elle se termine et qu'elle renvoie au souvenir de l'enfance (lesquels, tentant de la reconstruire, la déconstruisent). Et comme chaque reconstruction se confronte à des mémoires différentes (celles des auditeurs, bien sûr, mais aussi celle de Reger qui se décuple autour de ses multiples enfances qu'il s'est reconstruites au fil du temps), il apparaît même impossible

à Reger de recréer le souvenir qu'il a lui-même formulé. Même en réduisant le monde et les mots pour le décrire.

Maîtres anciens joue dans cet espace réduit de mots et d'images. Nous ramène à l'essence même du théâtre: un jeu de mémoires toujours renouvelé(es). Un jeu qui triche. Si ouvertement qu'il nous pousse aux limites de la pensée: différencier les vraies ruses des fausses jusqu'à se confondre soi-même... À un tiroir près de la compulsion mentale de Reger où le mécanisme de l'accusation s'accélère jusqu'à la maladie de l'accusation. L'art est tué par le bavardage, les répétitions et les superpositions de citations (répétitions d'ordre culturel). S'agit-il de réelles citations ou Reger se fait-il le double de Thomas Bernhard qui avouait avoir inventé des citations de Heidegger pour donner plus de poids à ses articles dans sa carrière journalistique? Créer par incapacité de demeurer totalement fidèle à ses maîtres? Par incapacité de répétition due à la mémoire déficiente ou à la paresse intellectuelle qui nous condamne aussi à la répétition? Toujours la même circularité: la création engendre la répétition et vice-versa; circularité ouverte encore une fois sur la parole. «Le langage comble la vacuité consécutive à l'impossibilité de l'action: le théâtre devient musique, le langage défaillant s'organise en partition» (*L'Attente et la fête*, p. 105). Ainsi, le langage se substitue à l'action: il devient l'action théâtrale. Reger se réfugie dans le bavardage et la répétition constante de ce bavardage par Irzigler et Atzbacher. Lorsqu'il cessera son bavardage à la fin de la représentation pour inviter Atzbacher au théâtre, et que le rideau se fermera sur un silence, le spectateur quittera le confort de son rôle de spectateur de l'art théâtral pour se réfugier, comme Reger, dans le bavardage. Le spectateur, comme Reger, prend ainsi le risque du présent et crée lui-même son propre discours confondu entre les citations et autres répétitions, et sa propre pensée qu'il tente de reproduire fidèlement.

Marleau, fidèle à Bernhard et à Reger, crée un art de la critique et de l'autocritique de grande échelle. «La vie d'un individu peut devenir une histoire universelle de l'humanité et de la nature pourvu que l'observation et la mémoire tissent un réseau entre un discours légiférant [...] et une sensibilité qui ose souffrir et rire de la comédie» (*Thomas Bernhard*, p. 32). La fragmentation du texte et des autres signes théâtraux fait de la tragédie de Reger une comédie absurde dans laquelle tout est voué à la répétition cyclique des choses. Un tourbillon dont on ne peut échapper, mais par lequel chacun de nous, au plus profond de soi, espère éviter le plus absurde, le plus grotesque, cela même qui nous tirerait de la fatalité mortellement répétitive de la vie: la mort grave et parfaite.

Bibliographie

- BERNHARD, T., *Maîtres anciens*, trad. G. Lambrichs, Paris, Gallimard, 1988.
BERNHARD, T., *Un enfant*, trad. A. John, Paris, Gallimard, 1990.
BERNHARD, T., «Monologues à Majorque», trad. D. Petit, *Événements*, Paris, L'Arche, 1988.
RABATÉ, J.-M., *Thomas Bernhard*, Paris, Merval, 1991.
WINKLER, J.-M., *L'Attente et la fête*, Paris, Éd. Peter Lang, 1989.