
**« Je sentais de plus en plus que je ne deviendrais pas un
acteur »**
Entretien avec Denis Marleau

Josette Féral

Number 62, 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27789ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Féral, J. (1992). « Je sentais de plus en plus que je ne deviendrais pas un
acteur » : entretien avec Denis Marleau. *Jeu*, (62), 101–120.

Théâtre
UBU

«Je sentais de plus en plus que je ne deviendrais pas un acteur»

Entretien avec Denis Marleau

Faisons d'abord un parcours rapide de votre cheminement. Au Conservatoire vous avez reçu une formation d'acteur. Comment êtes-vous devenu metteur en scène ?

Denis Marleau — Le théâtre a toujours été ce qui importe le plus pour moi. J'ai toujours su que ce serait mon métier. Par contre, je ne me suis jamais vraiment senti à l'aise dans la peau d'un acteur. Je crois pourtant avoir reçu une bonne formation de jeu, mais c'est davantage la mise en scène qui m'a intéressé. Déjà, au Conservatoire, je faisais les deux à la fois; le jour, je suivais les cours, et le soir, je travaillais à la mise en scène de *Bonsoir, Monsieur Erik Satie*, mon premier spectacle-collage, un théâtre musical, à légère tendance dadaïste, à l'image du compositeur des *Morceaux en forme de poire* et de *Musique d'ameublement*. Je garde un assez bon souvenir de cette période d'apprentissage et, entre autres, de Gérard Poirier, un merveilleux pédagogue et un passionné d'histoire. Comme professeur d'interprétation, Poirier était très attentif à nos problèmes de jeu; peu dogmatique, doté d'un grand sens de l'humour et d'un esprit ouvert sur tout, il était capable de mettre en perspective le théâtre avec les autres arts. On a même organisé avec lui une petite exposition de sculptures, créées par les étudiants de la classe, dans le but de représenter les œuvres que nous avions à jouer en fin d'année. En ce sens, il a été pour moi une sorte de modèle. Après le Conservatoire, j'ai passé deux ans à Paris où j'ai suivi des stages de mime corporel et travaillé à la Mandragore.

Un jour, j'ai mentionné à Wolfram Mehring que je voulais faire surtout de la mise en scène. Il m'a permis de m'initier à l'éclairage, et j'ai eu la possibilité d'observer des répétitions à Darmstadt et à Manheim où il mettait en scène *la Mort de Danton* et l'opéra *Il Trovatore*. C'était très excitant de voir le fonctionnement théâtral de ces grandes organisations allemandes.

Donc, si je refais votre cheminement, vous étiez au Conservatoire en 1973, d'où vous êtes sorti en 1976. Vous avez passé deux ans en Europe et vous avez fait des stages à la Mandragore.

D. M. — J'ai aussi suivi quelques cours d'histoire du décor et d'esthétique théâtrale parce que j'avais rencontré André Veinstein qui était venu donner des conférences à Montréal. Il m'a invité à m'inscrire à l'Université de Paris VIII, mais cette expérience d'étudiant fut plus que brève.

De retour à Montréal, en 1978, j'ai joué un peu et j'ai fait quelques apparitions à la télé. Le réalisateur Paul Blouin m'a confié un rôle dans un téléthéâtre : une pièce de Mauriac, *les Mal-Aimés*. Il était plutôt en désaccord avec le fait que je joue en même temps que je m'adonne à la mise en scène. Il

s'attendait à ce que je m'investisse davantage dans le jeu. Il m'avait dit — ce qui m'a beaucoup effrayé — que je devais jouer le plus possible, tout accepter, petits et grands rôles. Moi, j'étais fasciné par sa manière de nous écouter et de donner des indications; en somme, par sa direction d'acteurs. Au fond, c'est un peu lui qui m'a incité à choisir entre le jeu et la mise en scène.

Puis, j'ai fondé, avec Carl Béchard, Anne-Marie Rocher et quelques autres comédiens, le Théâtre de la Nouvelle Lune, où j'ai réalisé mes premiers spectacles professionnels. Le premier fut *Littérature, un spectacle*, joué à Sherbrooke. Il s'agissait d'un montage de textes d'auteurs québécois, une commande faite à Marcel Sabourin par l'Union des écrivains; pour les décors, j'avais fait appel au peintre Marcelle Ferron. Le deuxième, *Entre nos mots, d'autres paroles*, autre collage de textes tirés des œuvres d'Anne Hébert, Nicole Brossard, Gabrielle Roy, etc., fut ma dernière mise en scène au sein de cette compagnie. En 1981, pour le Musée d'art contemporain, j'ai créé *Cœur à gaz et autres textes Dada* dans le cadre de la rétrospective Sonia Delaunay. Avec un tout petit budget, nous avons réussi à faire un joli spectacle qui reproduisait les conceptions de costumes de Delaunay et qui contenait également des textes de Schwitters, Breton, Tzara, Ball et autres artistes dada. Le spectacle a été très bien reçu, tant du côté du public que de la critique; il a été rejoué à la Polonaise, et un an plus tard, au Quat'Sous. C'est à ce moment-là, en 1982, que j'ai fondé, avec Anne-Marie Rocher et Denis Leclerc, le Théâtre UBU. En somme, *Cœur à gaz* a été un révélateur et m'a donné l'impulsion de continuer.

Et vous n'avez pas du tout envie de remonter en scène?

D. M. — Non, je ne pense pas. Sauf pour un projet spécial. Dans deux ans, j'aurai trente-neuf ans, et je me suis promis qu'à ce moment-là j'enregistrerais la partie du texte de *la Dernière Bande* où le vieux Krapp s'écoute sur bande magnétique raconter sa vie à partir de cet âge. Et quand je serai vieux à mon tour, je jouerai la pièce de Beckett avec cet enregistrement de ma voix qui aura été réalisé vingt-cinq, trente ans plus tôt.

Le théâtre passe par l'oreille

Le rapport au texte est fondamental dans votre théâtre. Vous le présentez comme l'essence même du théâtre. Vous avez dit à Pierre Leroux (Journal de Montréal, 1^{er} juin 1991) : «Le langage, c'est de la matière. Il y a des mots constitués de briques et d'autres qui sont davantage des voiles. L'essentiel de mon travail consiste à rechercher le juste retentissement des mots. Voilà pourquoi j'aime travailler avec des comédiens qui ont un rapport direct et intime avec le langage.» Est-ce que ce rapport au texte est absolument premier dans votre démarche?

D. M. — Le texte est certainement important dans ma démarche. Mon désir part surtout de là. Quoi qu'il en soit, en salle de répétition, je cherche le spectacle dans sa totalité, avec le texte et au-delà du texte. Pour moi, le théâtre passe autant par l'oreille que par la vue. D'ailleurs, je n'adhère pas à cette notion de théâtre visuel ou de théâtre de l'image qui, par déformation, provient probablement de la conception américaine des *Visual Arts*. Il me semble évident que le théâtre ne peut se laisser réduire à une seule dimension. Sur un texte qui est mis en scène se superposent plusieurs langages ou écritures; c'est comme une accumulation de couleurs sur une toile. Autrement dit, une représentation se matérialise avec le concours de tous les sens, d'une manière réelle et symbolique, donc complexe... comme on peut visualiser des voix, toucher les choses du regard, faire voir les mots entendus.

Ce qui frappe dans vos sources d'inspiration, vos choix de textes, c'est qu'ils sont marqués par la dérision des fausses valeurs : Cœur à gaz de Tzara (1981), le Désir attrapé par la queue de Picasso (1985), Merz Opéra d'après des textes de Schwitters (1987), Oulipo Show (1988), Ubu Cycle, (1989), Cantate grise

sur des textes de Samuel Beckett (1990) et les Ubs d'après Jarry (1991). «Ce sont les vieilles avant-gardes», a dit Luc Boulanger dans Voir : dada, merz, le surréalisme, la Pataphysique, l'Oulipo (OUvroir de Littérature POtentielle). Pourquoi ces choix? Et pourquoi vous en tenir à cette unique forme de texte? Envisagez-vous un travail sur d'autres textes du répertoire?

D. M. — Oui, j'ai envie, par exemple, de monter Sophocle, Büchner, Tchekhov, Brecht, Gauvreau, Bernhard. L'opéra moderne et le théâtre musical me passionnent depuis longtemps : Berg, Schoenberg, Kagel, Nono... Je continuerai aussi de poursuivre mon travail sur les «ismes» qui ont fait la modernité au début du siècle. Quant à Beckett, il ne faut pas assimiler les œuvres et les dramaticules qui composaient *Cantate grise* à cette notion d'avant-garde. Beckett lui-même ne serait pas d'accord avec cette étiquette. Pour moi, la notion d'avant-garde relève toujours du manifeste et d'une volonté de rejet ou de rupture. D'ailleurs, il peut être stimulant de travailler sur ces textes, soit pour tourner en dérision quelques-unes des valeurs véhiculées par ces avant-gardes, soit pour détourner de leur objectif originel leurs techniques et procédés. Kantor illustre bien cette approche quand il dit : «Les dadaïstes faisaient rire, moi je suis un dadaïste qui fait pleurer.» On peut aussi se prendre pour un vrai dadaïste, suivre les indications au pied de la lettre, ce qui est dérisoire. Jarry se situe davantage dans le prolongement du symbolisme, à cause de sa défiance du théâtre et de l'acteur ainsi que du romantisme noir, à cause de son imaginaire morbide, cynique. Cela a été mon point de départ pour *les Ubs*. Mais il est vrai que Jarry est considéré comme un précurseur de l'avant-garde. Au fond, j'ai, comme metteur en scène, une attirance pour des textes dont les propositions poétiques et esthétiques ont ébranlé les idées reçues d'un théâtre qui se faisait à un moment donné, des œuvres ancrées dans un moment fort de l'histoire de l'art ou du spectacle. Ce qui ne veut pas dire que j'adopte une attitude idéaliste vis-à-vis de ces avant-gardes et même à l'égard de n'importe quelle pièce de théâtre. Dans *Ubu Cycle*, on a joué avec Jarry certes, mais aussi contre lui : en

«Au fond, j'ai, comme metteur en scène, une attirance pour des textes dont les propositions poétiques et esthétiques ont ébranlé les idées reçues [...]» Sur la photo : Carl Bécharde dans *Ubu Cycle*. Photo : José Lambert.





Ubu Cycle : «Jarry se situe davantage dans le prolongement du symbolisme, à cause de sa défiance du théâtre et de l'acteur ainsi que du romantisme noir, à cause de son imaginaire morbide, cynique.»
Sur la photo : Danièle Panneton. Photo : Josée Lambert.

représentation, on sautait ostensiblement des scènes, pour ne pas dire des actes entiers. Dans plusieurs de mes spectacles, j'ai utilisé aussi des textes qui n'avaient pas été écrits pour le théâtre.

Pourquoi choisir (et préférer) des textes qui n'ont jamais été écrits pour la scène?

D. M. — Parce que dans ma recherche d'une partition idéale, cela permet de créer de nouvelles ouvertures et d'aborder globalement une œuvre sous un autre éclairage. Cela, de toute façon, s'applique à n'importe quel texte que «j'ouvre» pour essayer de le mettre en vie sur scène; pour essayer d'en extraire le théâtre qu'il contient potentiellement. Reprendre, coller d'autres fragments de textes, des extraits de poèmes ou de romans, c'est aussi un moyen de contextualiser l'œuvre que je monte, ou de faire l'inverse. Et toutes ces opérations vont forcément remodeler l'œuvre. Parce que je considère qu'il est plus important d'être en osmose avec l'esprit d'une œuvre, théâtrale ou non, qu'avec son squelette extérieur. Mais, avec le texte non théâtral, on frôle aussi certaines limites; *Merz Opéra*, par exemple, est à la frontière de plusieurs genres : théâtre, cabaret, récital de poésie sonore, revue. Lorsqu'on se retrouve devant une page remplie de borborygmes de Schwitters, on est à mille lieux d'une pièce psychologique et des habituelles conventions dramaturgiques. Il faut alors, avec les acteurs, expérimenter de nouvelles approches; relever le défi d'inventer une gestualité à la fois orale et dramatique. Au cours d'un tel processus, il faut conserver un minimum de confiance en son intuition de départ. J'ai d'ailleurs dirigé *Merz Opéra* comme un chef d'orchestre. Mais un chef d'orchestre qui garde les yeux ouverts pour entendre ce qui se joue, parce que cette partition est avant tout scénique. Elle englobe le geste, le corps qui s'écrit dans un espace, lequel s'inscrit à son tour dans une proxémique et doit tenir compte du lieu, et ainsi de suite. Ce théâtre-merz, je ne l'avais jamais entendu ou vu et il a fallu le chercher sans arrêt. Et puis, ça n'existe pas, une manière définitive d'interpréter un texte. C'est pourquoi je reste toujours en état de recherche sur la manière de jouer, celle qui pourra le mieux entrer en connivence avec tous les déplacements qui se créent, les situations — que je précise au fur et à mesure —, les décors et les lumières, etc. C'est la raison pour laquelle, en répétition, je n'arrive pas à diriger mon attention uniquement sur les acteurs ou sur le texte.

Intérieurement, je suis en déconcentration permanente sur toutes les composantes de la représentation. Car je pense qu'à trop « focaliser » sur un seul aspect de la représentation, on risque de perdre l'identité du spectacle qu'on monte. C'est une des leçons que j'ai retirées de l'art merz de Schwitters : pas de hiérarchie dans le choix et l'utilisation des matériaux d'une œuvre.

À travers ce parcours que vous effectuez depuis près de dix ans avec certains acteurs, y a-t-il une méthode de travail qui se dégage et qui vous soit propre?

D. M. — Comme je travaille avec le même noyau de comédiens depuis un bon moment, il y a forcément un vocabulaire ou une manière de faire qui s'est développée dans le jeu. Inévitablement, certains des signes sont récurrents. Malgré cette continuité, à chaque nouvelle création je me dis qu'il faut essayer d'oublier ce qu'on a fait. On n'y réussit pas toujours. Qu'on le veuille ou non, on recommence des choses, on répète inconsciemment des formes et des procédures. Plus on fait du théâtre, plus les dangers sont grands de se répéter car, au fond, la capacité d'oubli des créateurs est assez limitée. Peut-être aussi à cause du confort que le succès procure, en équipe, avec des collaborateurs réguliers, il s'avère encore plus difficile de s'autocritiquer, de se dégager de ses habitudes de travail. C'est délicat, parce qu'il s'est installé un climat familial qui comporte certainement des avantages. Et aussi de faux avantages, par exemple : tenir pour acquis l'usage des mêmes règles de jeu; avoir le sentiment de maîtriser une méthode, une technique qui risquent cependant, à la longue, de scléroser la création. Mais je ne crois pas avoir vraiment une méthode et je me refuse à cette idée qu'on puisse enseigner un art du jeu chez UBU. Même si, inévitablement, une ligne de pensée se trace d'un spectacle à l'autre. Ainsi, au bout de ces dix années, je trouve normal d'avoir envie de rebondir sur d'autres matières, de repartir ailleurs en faisant intervenir de nouveaux concepts artistiques, différentes approches du jeu. C'est probablement la seule manière d'empêcher qu'une démarche théâtrale ne se fige. L'apport de la musique de Jean Derome dans l'expérience de *Cantate grise* a été enrichissant à cet égard. Et presque tous les acteurs ont accepté d'entrer dans l'univers de Beckett, dont les exigences, les règles de jeu contrastaient avec nos spectacles précédents. Carl Béchar, par exemple, dans « Cette fois », qui ouvrait *Cantate grise*, accomplissait avec conviction

« Mais, avec le texte non théâtral, on frôle aussi certaines limites; *Merz Opéra*, par exemple, est à la frontière de plusieurs genres : théâtre, cabaret, récital de poésie sonore, revue. » Sur la photo : Danièle Panneton, Pierre Chagnon, Carl Béchar et Bernard Meney.
Photo : Josée Lambert.



et rigueur un acte de virtuosité très complexe, sans que cela ne soit souligné par la mise en scène. Je ne trouverai peut-être pas toujours une telle attitude courageuse. De toute façon, je ne demande pas à un comédien de ressentir le spectacle comme un metteur en scène. Ce n'est pas possible, même si j'ai remarqué que des acteurs de métier arrivent à développer une très grande conscience de la capacité de leur corps à pouvoir habiter la scène. Quelquefois, ils revendiqueront, à tort ou à raison, plus d'espace pour jouer, et c'est normal.

Vous dites à propos des textes que vous montez que vous jouez québécois (La Presse, 1^{er} juin 1991). Que veut dire «jouer québécois» quand on parle de textes de cette nature?

D. M. — Si j'ai dit cela, c'est justement parce que je me méfie de ces notions de théâtre ou de dramaturgie nationale quand elles sont utilisées pour exclure d'autres pratiques. Monter Jarry, Müller, Beckett ou Maïakovski à Montréal, ça peut être aussi créateur que de monter un texte de Michel Garneau. Par contre, en ce qui a trait au jeu d'acteur à proprement parler «québécois», je suis perplexe. Parce qu'un peu partout on assiste à une uniformisation du jeu chez l'acteur. La télévision et ses possibilités de diffusion à l'échelle planétaire ont favorisé cela. Quand je regarde aujourd'hui une série télévisée en France, aux États-Unis, en Espagne et au Québec, j'ai souvent l'impression que c'est du pareil au même, qu'au-delà de la langue ou de quelques accents et des approches télévisuelles et encore..., les acteurs sont interchangeables.

Il n'y a pas longtemps, le directeur d'un festival de théâtre en Europe me disait qu'il est de plus en plus difficile de trouver dans le monde des compagnies théâtrales qui ont une manière vraiment particulière ou différente de jouer. Il y a peut-être encore quelques exceptions du côté des pays de l'Est. Mais à l'Ouest, le cinéma, la télévision et cette importante mise en place des marchés, des circuits de communication ont presque entraîné l'idée d'un standard international du jeu d'acteur, une idée faussement universelle, hautement digestible de la performance d'acteur. C'est pourquoi je deviens de plus en plus nostalgique d'un certain archaïsme dans la manière de jouer ou de mettre en scène le comédien. Sur le jeu québécois, on peut évidemment invoquer la langue et ses accents particuliers, l'histoire, on peut parler aussi des ambiances culturelles, des approches pédagogiques dans les écoles de théâtre... Mais, dans le contexte actuel, il n'y a pas, à mon avis, des raisons sérieuses pour donner à l'art de «jouer québécois» un caractère d'exception. Et comme partout ailleurs, on peut voir ici du merveilleux, du moyen et du médiocre.

Il vous arrive de travailler avec un dramaturge. Cette fonction est-elle nécessaire, et quel rôle remplit ce dernier?

D. M. — J'ai pris cette habitude, depuis *Merz Opéra*, d'avoir à mes côtés une personne qui agit comme un interlocuteur. Je trouve que le mot dramaturge contient encore beaucoup d'équivoques, et c'est pourquoi je parle plutôt d'un conseiller littéraire ou artistique. Ces cinq dernières années, le rôle du conseiller au sein d'UBU s'est modifié selon les circonstances et selon la nature des projets. En ce qui me concerne, je préfère réunir moi-même les principaux éléments de documentation et d'iconographie. C'est ma façon d'amorcer le projet, d'avancer sur le plan intellectuel. Évidemment, le conseiller complètera ces informations. À partir de là, un match de ping-pong d'idées dramaturgiques, de concepts scénographiques pourra débiter. Ce travail à deux, c'est pour moi un espace de réflexion, une antichambre à la création du spectacle qui existe pour mettre à l'épreuve des idées, les critiquer ou les renforcer. En réalité, c'est une question d'équilibre : une préparation minutieuse va me donner la possibilité de travailler à l'intuition, de créer dans un flou logique. Par contre, la présence d'un deuxième «penseur du spectacle», en salle de répétition, risque d'entraîner quelques confusions. Aussi je juge nécessaire de préciser à chaque production le champ de nos interventions respectives.

Les fonctions et les objectifs ont quelquefois changé suivant les divers conseillers avec qui j'ai travaillé. Pour *Merz Opéra*, je dirai que la tâche de Friedhelm Lach, biographe et spécialiste de Schwitters, a été surtout de nous aider à entrer dans l'esprit merz, de faire les distinctions qui s'imposent entre cet art d'essence constructiviste, positif, et celui de Dada, négateur, anticonformiste. Dans le cadre d'*Oulipo Show* et d'*Ubu Cycle*, Line Mc Murray a été d'une grande importance pour définir et départager ce qui procédait de Queneau, de l'Oulipo, de Jarry et de la 'Pataphysique. Son apport a été aussi primordial quant à l'esprit ludique à entretenir avec ces œuvres. En plus, c'est Line qui a conçu et assumé la rédaction générale des deux premières publications dramaturgiques de la compagnie : «Les almanachs du Théâtre UBU», qui sont pour moi une réussite. Avec *Cantate grise* et *les Ubs*, j'ai travaillé différemment : j'ai fait appel à Zaven Paré, un plasticien qui a été lui-même concepteur de costumes et de décors, en danse surtout, avec Edouard Lock et Marie Chouinard. Dans l'esprit de beaucoup de gens de théâtre, l'action d'un dramaturge est limitée aux lectures — dans un ordre tout à fait intellectuel —, pour documenter, alimenter et poser des questions au metteur en scène. Alors, quand j'ai engagé un conseiller praticien, quand je l'ai invité à prendre part aux réunions de production, cela a déstabilisé certains concepteurs, au début surtout. Néanmoins, ça correspondait pour moi à un besoin réel : celui de provoquer le dialogue, de stimuler la réflexion. Développer une intervention transversale qui s'adresse au metteur en scène en même temps qu'à tous les intervenants de la création. Je suis un enragé de l'échange et je trouve que, dans nos métiers, nous sombrons assez facilement dans un fatalisme d'entreprise, fonctionnel mais pas toujours créatif. Il me semble qu'en création, il faut rester vigilant, ne pas figer trop vite nos conceptions. Et remettre en question nos choix jusqu'au soir de la première.

Et comment travaillez-vous avec votre décorateur?

D. M. — Normalement, lors d'une première rencontre avec Claude Goyette ou un autre décorateur,

Oulipo Show : «Les comédiens ont vraiment eu de grandes difficultés à apprendre ce texte, à tel point qu'à une des générales, je leur ai fait porter des verres fumés parce qu'ils avaient les yeux complètement révoltés dans leur effort de mémorisation. On a ensuite intégré les lunettes au spectacle.» Sur la photo : Danièle Panneton, Bernard Meney, Carl Béchard et Pierre Chagnon. Photo : Josée Lambert.



je suis en mesure de lui fournir une bonne quantité d'informations sur l'œuvre et aussi sur mes envies de développer des aspects plastiques particuliers. Je m'oppose à l'idée qu'un décorateur ne travaille que de son côté, en faisant sa propre investigation du texte pour ensuite proposer au metteur en scène une conception avec laquelle le spectacle sera répété et joué. Sur le concept global d'un décor, sur les grandes lignes de force du projet, je peux finalement être assez directif, dans la mesure où je suis capable d'en identifier les principes formels ou de préférer et de choisir des matériaux qui correspondent à l'esprit du spectacle que je veux monter. Mais un décorateur qui se rend compte de la machine à jouer que nous sommes en train de créer en salle de répétition va pouvoir apporter de nouvelles idées et trouver des solutions qui ne peuvent être que de son ressort et qui vont nous aider à poursuivre ce jeu. Dans l'absolu, j'aurais envie de dire qu'il faudrait là aussi pouvoir tout remettre en question jusqu'à la fin des répétitions et avec légèreté. Mais quand il est question de décor, c'est rarement possible.

Vous avez dit que vous étiez directif avec le décorateur. Est-ce qu'on peut dire que vous êtes directif avec les acteurs?

D. M. — Oui et non. Je crois avoir un rapport assez ouvert avec les comédiens. Par exemple, je ne leur imposerais pas une mise en place que j'aurais conçue d'avance; non plus le ton d'une réplique, si ce n'est que c'est mon rôle d'éclairer, de convaincre le comédien sur la signification d'un texte, par conséquent de son interprétation. Et puis, un spectacle, ça se monte progressivement, et je pense que si les options sont discutées d'avance, si nous nous sommes tous mis au même diapason sur l'esprit du travail à accomplir, ça ne pourra jamais être perçu comme une direction rigide. Je sais surtout ce que je ne veux pas voir sur scène, mais il ne faut pas croire pour autant que j'ai toujours des idées précises sur ce qui doit être fait. Maintenant, je ne me censure plus là-dessus : je demande carrément à l'acteur de prendre le relais, de se lancer. Ses idées comptent autant que les miennes, et il faut les mettre à contribution et à l'épreuve. À l'occasion, il surviendra un moment de désaccord, et je devrai alors être persuasif, tenir mon bout sur les points qui risquent, selon moi, de porter atteinte à l'intégrité du projet. C'est une lutte incontournable si l'on ne veut pas distordre l'idée directrice du spectacle. Avec les comédiens, c'est également une question de personnalité et de vibrations, et je dois dire que je fais ce métier avec beaucoup de ferveur. Cette confiance, il faut aussi l'avoir pour soi-même, car il m'est arrivé, dans *Merz Opéra*, d'avoir l'impression que tout allait foutre le camp, que je ne contrôlais plus rien, que j'allais perdre jusqu'à l'idée principale qui avait motivé le projet. Dans ces cas-là, je me raccroche au détail — il faut toujours être d'accord avec ce qu'on fait dans le détail — jusqu'à ce que l'impulsion initiale revienne et puisse s'épanouir dans le travail. C'est normal de douter.

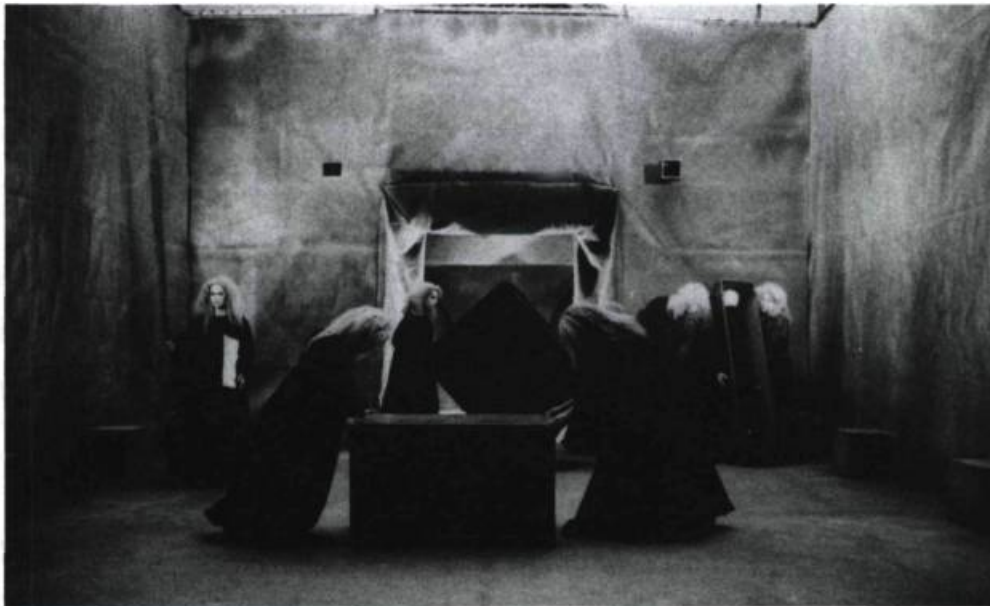
Vous avez dit : «C'est un mythe, le metteur en scène qui contrôle tout : j'ai plutôt l'impression que ce sont les acteurs et les actrices qui décident du sort du metteur en scène.» (Almanach 1, p. 8)

D. M. — Eh oui, c'est vrai. Parce qu'un acteur qui met toute sa confiance en toi, qui s'investit dans ton projet, cela fait avancer le théâtre que tu réaliseras avec lui. En art, on risque toujours de se planter, de faire fausse route. Un metteur en scène qui ne sait pas susciter cette confiance ne peut pas faire grand-chose. Il a les mains liées.

Parlons maintenant des contraintes que vous imposez à l'acteur. Pour l'Oulipo, dont vous vous inspirez, la littérature s'accommode fort bien des contraintes, elle les désire même. Est-ce qu'on peut dire que vous avez fait, au Théâtre UBU, une règle de ce principe?

D. M. — Quand on fait du théâtre, il y a d'abord les contraintes imposées par la production et les budgets. Il y a, en plus, celles que l'on se crée en cours de route et dont les effets peuvent ressortir

«Je m'oppose à l'idée qu'un décorateur ne travaille que de son côté [...]. Sur le concept global d'un décor, sur les grandes lignes de force du projet, je peux finalement être assez directif [...]. Mais un décorateur qui se rend compte de la machine à jouer que nous sommes en train de créer en salle de répétition va pouvoir apporter de nouvelles idées et trouver des solutions qui ne peuvent être que de son ressort [...]»
Cantate grise, dans un décor conçu par Claude Goyette. Photo : Josée Lambert.



d'un spectacle à l'autre. On appelle cela le style, mais avec le style il faut être prudent. Je préfère me les créer consciemment, ces contraintes, en essayant toujours d'évaluer leur pertinence, en évitant autant que possible les redondances. La scénographie des *Ubs* est un bon exemple de contrainte constructive au théâtre : sans mobilier ni accessoires, nous avons été forcés d'inventer une gestuelle précise pour toutes les actions et situations, en jouant tout debout, à la verticale. Pour donner cette idée d'un lieu fermé et à la fois ouvert, Goyette a déposé ce décor sur le plateau, sans l'envelopper de frises ou de pendrillons, et avec des coulisses à vue, ce qui a imposé également une circulation et une manière précise d'entrer et de sortir. Je pense que la plupart des grandes œuvres d'art sont toujours l'aboutissement d'une contrainte poussée à l'extrême. Mais au théâtre, qui est un art vivant, imprévisible, il ne faut quand même pas être tyrannique au point de s'empêcher de rectifier un tir en cours de processus, de briser des règles qu'on s'est imposées et qui deviennent plus des entraves que des objets de stimulation.

Est-ce que les acteurs improvisent? Où est leur part d'improvisation?

D. M. — Je ne crois pas que l'on puisse parler d'improvisation. Cela fait longtemps que je n'ai pas eu recours à l'improvisation comme telle. Quand on répète un texte, je souhaite que l'acteur propose quelque chose, une interprétation sur laquelle je pourrai construire. Mais, cela n'est pas de l'improvisation parce que, d'abord, la distribution du rôle et le texte à jouer n'ont pas été improvisés. Pour interpréter un rôle, en extraire les différentes significations, ses ressources musicales et rythmiques, il faut rester logique par rapport à l'ensemble des composantes du spectacle, être congruent vis-à-vis de l'idée dramaturgique qui, elle, ne découle pas de l'improvisation. Mais en répétition, l'acteur doit pouvoir s'investir autant que s'il réalisait une improvisation. Il doit rester créateur, même si rien n'est laissé au hasard.

Par rapport au geste, vous avez dit : «Je ne veux pas de gestes-mouvements. Le moins possible. Il ne faudrait pas entendre les acteurs bouger. Pas un bruit.» Est-ce valable pour toutes vos pièces? Que sont ces gestes-mouvements?

D. M. — C'est dans *Cantate grise* que je ne voulais pas de gestes anecdotiques. Je cherchais le geste qui n'est qu'un signe. Un signe sans valeur psychologique. Un geste qui ne fait pas de commentaires. À vrai dire, j'ai essayé d'empêcher la pose affectée comme le beau geste de théâtre; ce geste d'acteur qui revient d'une interprétation, d'un rôle à l'autre, et qui est souvent banal et descriptif; un geste-mouvement qui ne cherche pas à projeter toutes sortes d'émotions vers les spectateurs. Dans l'ensemble, je cherche toujours à éliminer les maniérismes — d'abord ceux que je n'ai pas sciemment développés —, mais surtout les attitudes sans intensité et ces gestes rarement simples qui font du charme.

Giorgio Strehler dit qu'un acteur n'est pas un créateur mais un artisan; seriez-vous d'accord avec cette vision?

D. M. — Oui et non. Oui, parce que l'acteur est l'artisan qui modèle la matière : le personnage qui lui pré-existe. De la même façon qu'un metteur en scène, le comédien doit pouvoir entrer dans la création de quelqu'un d'autre. Non, parce que, face au spectateur, c'est l'acteur qui fera le théâtre, s'il sait exister en tant que créateur.

À partir de toutes ces réflexions, quelles sont les qualités nécessaires à l'acteur dans le genre de mise en scène que vous faites?

D. M. — Un acteur, c'est un ensemble de savoir-faire. C'est un vrai métier qu'il exerce. Et ce mot de métier a beaucoup de sens pour moi. Il n'est pas sans relation avec l'artisan-comédien que vous venez d'évoquer. L'acteur qui m'intéresse n'est certainement pas ce bloc d'âme, d'instinct ou d'inspiration qui dit : «Ouvrez-moi sans problème, je peux jouer n'importe quelles gammes d'émotions», et qui passe son temps à plier et déplier son éventail.

Celui qui m'intéresse, c'est celui qui n'arrête jamais de travailler sur lui-même en dépit de son expérience, un acteur qui connaît ses limites et qui n'arrête jamais de progresser. C'est aussi un

*Les Ubs : «Pour donner cette idée d'un lieu fermé et à la fois ouvert, [Claude] Goyette a déposé ce décor sur le plateau sans l'envelopper de frises ou de pendrillons [...]»
Photo : Pierre Desjardins.*



homme ou une femme qui, au lieu de mettre en avant son expérience, la cache pour l'intégrer dans son art. Et qui parvient à s'oublier quand il le faut, à se faire oublier quand il le veut. Quand il y a là, réunies, de telles tensions, je pense qu'il y a un acteur de métier.

Mais je ne crois pas qu'il faille des dispositions particulières pour jouer dans mes spectacles. Au fond, ce qui est important pour moi, c'est qu'un acteur garde en toute circonstance le respect de ce qu'il fait, qu'il soit intègre à l'égard de son propre travail, qu'il respecte aussi l'apport des autres.

Peut-on dire qu'il y a des personnages dans vos pièces? On a l'impression que ce sont plutôt des récitants. Bien sûr, toutes les pièces ne sont pas identiques mais, de façon générale, on peut dire que les personnages que l'on y voit n'ont pas vraiment d'individualité : ce sont des types, sans psychologie, et qui se réalisent le plus souvent dans un seul acte : parler, se lever, observer son voisin... Donc, comment travaillez-vous le personnage? Et que pensez-vous de cette notion comme outil de travail pour le metteur en scène?

D. M. — Dans le répertoire jarryque et post-jarryque, les personnages sont la plupart du temps des êtres embryonnaires, certainement pas aussi structurés que peuvent l'être les personnages d'un théâtre réaliste. Ils n'offrent pas les habituels repères psychologiques. C'est pourquoi je mets souvent l'accent sur le jeu formel. Par contre, pour les acteurs, le personnage reste le principal levier pour qu'ils puissent, en scène, se rendre présents à eux-mêmes et aux autres. Il faut donc que je leur fournisse du matériel, des éléments, pour bâtir ce personnage. Une de mes stratégies, c'est de me rabattre sur l'idée d'un acteur idéal, un prototype d'acteur qui pourrait jouer ces textes. Par exemple, je m'inspirerai ouvertement de comédiens connus, de cinéma surtout, comme les Marx Brothers du film *Duck Soup*, que nous avons visionné à la première répétition des *Ubs*, ou encore Denise Filiatrault, à laquelle je me suis référé avec la complicité de Carl pour qu'il puisse composer certains emportements de la Mère Ubu. Sur un tout autre plan, un personnage non écrit d'avance peut également s'avérer être un outil de travail pour un metteur en scène. C'est ce que j'ai réalisé avec Danièle Panneton dans *Ubu Cycle* et *les Ubs*, en inventant ce « Régisseur de l'Œuvre » qui s'intègre à la structure théâtrale et qui semble pourtant relever de cette fantasmagorie de l'auteur. Ce n'est pas Jarry, ni le metteur en scène, ni la Conscience du Père Ubu, mais un peu tout cela à la fois.

À chaque pièce, nous avons procédé de manière différente. Dans *Oulipo Show*, nous avons créé des personnages de base, des fous littéraires, en nous appuyant autant que possible sur la contrainte spécifique du texte. Dans *Merz Opéra*, c'étaient des vieillards un peu séniles qui répètent en radotant les numéros d'un ancien cabaret berlinois.

La création d'un personnage ne repose donc pas toujours sur une structure psychologiquement cohérente. Cela découle tout aussi bien d'un esprit de jeu, d'une organisation poétique. Je ne crois pas non plus le personnage indispensable pour les spectateurs. On peut assister à un théâtre sans personnage du tout.

Vos spectacles se distinguent par une certaine forme de jeu très spécifique : travail surtout sur la parole et la voix, diction très nette, un peu ampoulée, rythme rapide... Quels sont vos repères et vos objectifs?

D. M. — Un de mes objectifs est de donner du mouvement à ces personnages. Parce qu'une de leurs caractéristiques, c'est qu'ils se retrouvent souvent face au public, presque immobiles. Alors, pour créer ce mouvement, ou du moins en donner l'illusion, je demande aux acteurs de se concentrer sur leurs bouches, de faire jouer les lèvres, la langue, les mâchoires très rapidement. La vitesse d'élocution, la qualité du timbre de la voix et ses intensités peuvent engendrer sur scène toutes sortes d'espaces, comme dans *Oulipo Show*. Le fait d'exagérer des aspects de la diction, de se concentrer sur l'articulation confère aux acteurs une présence supplémentaire.

Mon travail, qui n'est pas forcément analytique, s'appuie sur l'exploration des jeux de langage, sur les capacités de ce langage à résonner, à créer des rythmes, à faire chanter des mots, des syllabes, à accentuer des voyelles... Sur ce plan, les pièces de Jarry offrent d'énormes possibilités. C'est grosso modo ce que je peux dire sur ma recherche vocale, qui emprunte d'ailleurs aux proférateurs dadaïstes et futuristes.

Sur un tout autre plan, il me semble que ce qui pourrait être considéré comme étant particulier aux spectacles d'UBU, c'est le travail corporel et le dessin gestuel. Dans mes quatre premiers spectacles, de 1981 à 1985, étaient insérées des chorégraphies d'Edouard Lock, de Daniel Léveillé et de Ginette Laurin. Je suis sûr qu'il reste des traces de ces collaborations.

Ces pièces demandent un travail d'acteur peu commun, un travail précis, presque maniaque : un travail sur la voix, le souffle, la diction. Comment les acteurs travaillent-ils et comment les faites-vous travailler?

D. M. — On a travaillé d'une manière différente selon les spectacles. Pour *Oulipo Show*, l'approche fut en grande partie individuelle. La mise en place, qui était davantage une chorégraphie, s'est réalisée à la toute fin, une ou deux semaines avant la première, ce qui nous a permis de nous concentrer sur l'interprétation rythmique et sonore de ces «exercices de style». Durant les répétitions, j'ai pensé tout le temps à une chose musicale, un quatuor qui se transformait en trio, en duo et en solo.

Le «Comment nous avons joué une de nos pièces», une adaptation d'un texte de Calvino que j'ai écrite par ordinateur, a d'abord été mal reçu par les acteurs. J'ai dû l'imposer parce que c'était pour moi la seule façon de commencer le spectacle. Les comédiens ont vraiment eu de grandes difficultés à apprendre ce texte, à tel point qu'à une des générales, je leur ai fait porter des verres fumés parce qu'ils avaient les yeux complètement révoltés dans leur effort de mémorisation. On a ensuite intégré les lunettes au spectacle.

Souvent, je demande aux comédiens de surmémoriser leurs partitions. Il y a toujours des acteurs qui apprennent superficiellement leurs textes; ils prétextent que ça les protège contre l'ennui, que c'est pour ne pas répéter des interprétations, pour pouvoir redécouvrir à chaque fois le texte, etc. Je ne peux m'empêcher de sourire. C'est de la paresse. En fait, l'acteur, comme fondamentalement toute personne, a tendance à vite sauter sur l'effet le plus «payant» et le plus facile à reproduire. C'est normal de privilégier le chemin le plus court pour arriver à son but. Moi, qui suis de nature impatiente, je n'échappe pas à cette règle. Faire du théâtre, c'est comme escalader une montagne : on est obligé de faire des détours.

Sur le côté maniaque du Théâtre UBU, je dirai que c'est d'être précis qui m'importe, parce que le théâtre que je fais cherche aussi le moyen d'accéder à une plus grande musicalité et, pour y arriver, il faut de la précision. Un acteur ne doit pas être l'esclave de sa mémoire. En répétition, l'acteur doit d'abord distinguer plusieurs niveaux de jeu : par exemple, le jeu formel (un geste gratuit, fou, vide), le jeu codé (le burlesque ou le jeu expressionniste) et le jeu psychologique. Au début, il est impossible de tout jouer librement sans problème d'enchaînement. Une façon d'y parvenir, c'est de répéter par bribes, par petites unités. Il n'y a pas vraiment de recette, et j'ai remarqué que les acteurs développent leur technique personnelle, pour transcrire et répéter tous les éléments de la partition. Moi, je n'arrive jamais à fixer quoi que ce soit sur papier.

Je recours aussi à cette notion brechtienne d'«effets d'étrangeté». Au milieu d'une situation précise, un monologue ou un échange, alors que la vitesse du débit peut être extrêmement rapide, je demande, par exemple, à un acteur de casser le rythme, comme s'il appliquait brusquement les freins,

cela pour détourner l'interprétation de son impulsion initiale, et aussi dans le but de créer de nouvelles intensités. Ou encore, je fais adopter un jeu schématique à l'ensemble en faisant place, dans *les Ubs*, par exemple, à une énumération monocorde, ce qui a pour effet de briser la linéarité du récit et de provoquer un effet de décalage ou de distance. Ce genre de travail oblige l'acteur à être extrêmement présent à tout ce qu'il fait. Mais pour réussir de tels effets, il faut de sa part une grande connivence et un esprit de jeu indéfectible.

Ce travail demande beaucoup d'énergie, pour soutenir le rythme, pour dire simplement le texte, pour être là avec tant de force et de présence. La notion d'énergie est-elle importante dans votre méthode de travail?









D. M. — En répétition ou en représentation, un acteur qui pénètre dans une aire de jeu entre en relation avec un monde imaginaire. Alors, il doit pouvoir allier sa concentration à l'imagination et faire acte de croyance. Croire vraiment en ce qu'il imagine; se rendre réellement présent à ce qui est proposé. De là peut venir, je crois, la présence. Mais la concentration ne suffit pas à définir l'énergie, qui est en soi un mystère. C'est quelque chose de très personnel, ça peut venir du dedans comme de l'extérieur et c'est, en plus, mouvant. Je ne sais pas vraiment ce que c'est que l'énergie. Mais je peux la ressentir comme une lueur qui émergerait du noir. Pour être un peu plus terre à terre, je me dis que c'est à l'acteur d'y voir en premier, de réchauffer ses centres d'énergie, d'établir les contacts. Ensuite, j'essaie de l'aider à conserver cette énergie, de ne pas la bloquer. Parce qu'un metteur en scène peut aussi rendre un acteur absent. Ça se vérifie assez souvent.

Une caractéristique importante de vos mises en scène, et du choix des textes, c'est qu'il y a du plaisir. On y prend plaisir et on a l'impression que les acteurs aussi y ont du plaisir. Il vous est arrivé de dire que la scène est un terrain de jeu (Voir, 15-21 novembre 1991). Diriez-vous que cette composante est fondamentale dans toute théorie du jeu de l'acteur, autrement dit qu'il faut que l'acteur ait du plaisir pour qu'il y ait jeu et pour que ce plaisir passe au spectateur?







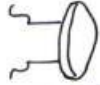

















































D. M. — Je pense que le plaisir est essentiel; en répétition, il est indispensable quand une création se cherche, s'éprouve, même s'il y a des moments difficiles où tout le monde a l'impression de tourner



«La scéno des *Ubs* est un bon exemple de contrainte constructive au théâtre : sans mobilier ni accessoire, nous avons été forcés d'inventer une gestuelle précise pour toutes les actions et situations [...]»
Photo : Yves Dubé.

pascale moupetit	 commode	 coiffeuse	 table de nuit	 table de toilette
	 feu	 lit	 porte	 fenêtre
	↑ debout	↓ pieds en l'air	← sur le ventre	→ sur le dos
	↙ sur le flanc	La chambre de monsieur Knott dans <u>Watt</u> de Samuel Beckett		

Cette chambre était meublée solidement et avec sobriété. Ce mobilier solide et sobre était soumis par Monsieur Knott à de fréquents changements de position, tant absolus que relatifs. Ainsi il n'était pas rare de voir le dimanche la commode debout près du feu, et la coiffeuse pieds en l'air près du lit, et la table de nuit sur le ventre près de la porte, et la table de toilette sur le dos près de la fenêtre; et le lundi la commode sur le dos près du lit, et la coiffeuse sur le ventre près de la porte, et la table de nuit sur le dos près de la fenêtre, et la table de toilette debout près du feu; et le mardi la commode sur le ventre près de la porte, et la coiffeuse sur le dos près de la fenêtre, et la table de nuit debout près du feu, et la table de toilette pieds en l'air près du lit; et le mercredi la commode sur le dos près de la fenêtre, et la coiffeuse debout près du feu, et la table de nuit pieds en l'air près du lit, et la table de toilette sur le ventre près de la porte; et le jeudi

DIM								
LUN								
MAR								
MER								
JEU								
VEN								
SAM								

la commode sur le flanc près du feu, et la coiffeuse debout près du lit, et la table de nuit pieds en l'air près de la porte, et la table de toilette sur le ventre près de la fenêtre; et le vendredi la commode debout près du lit, et la coiffeuse pieds en l'air près de la porte, et la table de nuit sur le ventre près de la fenêtre, et la table de toilette sur le flanc près du feu; et le samedi la commode pieds en l'air près de la porte, et la coiffeuse sur le ventre près de la fenêtre, et la table de nuit sur le flanc près du feu, et la table de nuit debout près du lit, [...]. (Extrait de *Watts* de Samuel Beckett).

Exercice mnémotechnique préparé par Pascale Montpetit pour mémoriser un texte de Beckett. L'extrait et les dessins sont tirés des *Almanachs du Théâtre UBU*, n° 2, novembre 1990, p. 47-49.

DIM							
LUN							
MAR							
MER							
JEU							
VEN							
SAM							
DIM							
LUN							
MAR							
MER							
JEU							
VEN							

en rond. Moi, d'ailleurs, j'ai beaucoup de plaisir à répéter, j'adore ce travail, c'est le métier que j'ai choisi de faire, et je conçois mal qu'il puisse en être autrement pour ceux qui le pratiquent. En représentation, ma position de metteur en scène ne me permet pas réellement de dire grand-chose sur le plaisir qu'éprouve l'acteur quand il joue. En revanche, à titre de spectateur, je suis en mesure de ressentir si son plaisir prend le dessus sur l'effort, le travail ou même la fatigue. Cela dit, le plaisir de jouer n'est pas forcément un critère de qualité. Il m'est arrivé un jour d'assister à une mauvaise représentation d'un de nos spectacles. Les acteurs ont pourtant eu beaucoup de plaisir et ils ont eu l'impression d'avoir donné une bonne représentation. Et il est vrai que, d'après les réactions, la salle avait apprécié. Mais, cela non plus n'est pas un critère de qualité... Le danger qui nous guette, c'est d'en arriver inconsciemment à faire ce que le public attend du spectacle, de jouer de telle manière parce que nous croyons savoir ce que les spectateurs attendent de la représentation. Ou plus bêtement encore, c'est de tomber dans les effets propublic. Aucune production théâtrale n'est à l'abri de cela, surtout quand les attentes sont grandes ou quand la rumeur est bonne... Il faut donc pouvoir corriger ces dérapages en cours de route. En somme, il y a toujours un équilibre à maintenir parce que le théâtre est un art conjoncturel et une pratique aventureuse.

Vous avez dit : «La notion de plaisir commence déjà par notre envie de travailler ensemble. Quand on vient voir un spectacle d'UBU, on sent que les acteurs ont du «fun». J'ai pas envie d'aller voir des fonctionnaires du théâtre jouer et sentir qu'ils gagnent leur vie. J'aime qu'un comédien s'investisse dans quelque chose de complètement inutile, de gratuit et de généreux.» (Voir, 15-21 novembre 1991). N'est-ce pas impossible parfois?

D. M. — Oui, je sais. C'est une belle profession de foi sur l'essence même du jeu théâtral. Quand je me sens déprimé, je me dis qu'il est absurde de consacrer sa vie, et autant d'efforts, à une activité si improductive, si enfantine. Mais je crois aussi qu'il faut une bonne dose d'humour pour pratiquer sérieusement un tel métier.

Et puis certaines questions me hantent. Par exemple, quels sont les moyens que l'on se donne pour faire du théâtre? C'est une question des plus préoccupantes, surtout à l'heure actuelle, où les compagnies théâtrales au Québec éprouvent de sérieuses difficultés. J'ai parfois l'impression, sans vouloir généraliser, qu'aujourd'hui le défi, c'est de fabriquer le plus rapidement un produit et de l'exploiter le plus longtemps possible : répéter deux semaines, jouer deux ans.

Un fait demeure, c'est qu'au Québec, à cause de l'étroitesse du marché, il est impossible de gagner sa vie en se consacrant exclusivement au théâtre. Pour survivre, les comédiens doivent diviser leur journée de travail en autant de tranches horaires que celles qui correspondent aux diverses activités qu'ils vont mener de front : enseignement, télévision, doublage, publicité, auditions, tournage, etc.

En dehors de la dimension pécuniaire, il y a assurément des comédiens qui adorent ça, et quelques-uns d'entre eux parviennent d'une manière admirable à maîtriser toutes ces techniques. Par contre, pour la création théâtrale, ce n'est pas la meilleure façon de travailler. Je constate que de nos jours, c'est de plus en plus miraculeux de pouvoir réunir régulièrement une distribution complète. L'art dramatique est un art de groupe, qui devient de plus en plus impraticable. Certes, les acteurs n'en sont pas responsables mais, en ce qui me concerne, je ne comprends pas pourquoi notre système de production ne paie toujours pas les répétitions. C'est pourtant du travail. L'acte de création au théâtre, avant d'aboutir à la représentation, doit passer par une somme importante d'heures de répétition. Et je ne vois aucune bonne raison de ne pas valoriser et de ne pas honorer ce travail.

Vous avez dit ne pas aller au théâtre et vous y ennuyez souvent. C'est une réponse que donnent souvent les metteurs en scène. Où prenez-vous alors votre inspiration?

D. M. — Il faut relativiser. Je ne m'ennuie pas tout le temps, et même si je ne suis pas d'accord avec ce que je vois, je peux toujours en tirer des leçons. Récemment, j'ai vu *le Temps et la Chambre* de Botho Strauss monté par Chéreau. J'ai été entièrement séduit par la pièce, le jeu et la mise en scène. J'avais assisté à d'autres œuvres de Strauss mises en scène par Claude Régy, et je n'avais pas beaucoup apprécié. Voir d'autres spectacles, cela pose à nouveau la question de la formation d'un metteur en scène. Pour ma part, assister à de grandes représentations a été aussi formateur que de suivre des cours. En 1977-1978, j'ai dû voir cinq spectacles du Piccolo Teatro de Milan, de Strehler, dont *la Cerisaie*, qui m'a émerveillé. Au cours de ces mêmes années, j'ai eu la chance de voir *Partage de midi* monté par Vitez, *la Dispute* par Chéreau, *la Classe morte* de Kantor, autant de spectacles qui ont été importants pour mon apprentissage de la mise en scène.

Et au Québec, avec qui vous sentez-vous des affinités, quels sont les créateurs qui peuvent aussi vous inspirer?

D. M. — Au Québec, c'est un peu différent, quoique je n'aie certainement pas vu moins de spectacles ici qu'en Europe. À Montréal, où je travaille, je me protège probablement davantage. Au fil des ans, avec les difficultés de reconnaissance que la compagnie a connues, j'avoue avoir développé vis-à-vis du milieu théâtral un réflexe de retrait, pour ne pas dire de clandestinité, dont encore aujourd'hui j'ai du mal à me départir.

Il n'empêche que je me sens assez proche de ceux qui s'inscrivent ici dans des parcours fragiles, qui font peut-être ce qu'on peut appeler de la mise en scène d'auteur, je pense à Robert Lepage ou à Gilles Maheu et à quelques autres aussi qui, à chaque création, vont prendre beaucoup de risques. En ce sens, Jean-Pierre Ronfard reste toujours une personnalité stimulante.

En fin de compte, mes sources d'inspiration, je les trouve un peu partout, quoique je me sente plutôt proche de la musique, et mes goûts dans ce domaine sont tout à fait éclectiques. Ces dernières années,

Pour *Cantate grise*, «[...] je ne voulais pas de gestes anecdotiques. Je cherchais le geste qui n'est qu'un signe. [...] À vrai dire, j'ai essayé d'empêcher la pose affectée comme le beau geste de théâtre [...]». Photo : Josée Lambert.



je me suis éloigné du cinéma, à l'exception de quelques cinéastes dont je vois et revois les films : Chaplin, Kurosawa, Bergman, Tarkovski, Satyajit Ray... et quelques classiques de western. Il y a évidemment les arts plastiques, la peinture et la sculpture que je fréquente régulièrement dans les musées et dans les galeries.

Avez-vous subi une influence des théories de l'art ou des sciences humaines?

D. M. — J'essaie de rester ouvert à tous les domaines de la pensée. Mais si je lis des textes théoriques, ce n'est pas pour les étudier. Je sélectionne et utilise ce qui peut être circonstanciellement pertinent pour moi et pour mes projets.

On a parlé de cérébralité froide au sujet de votre théâtre (Robert Lévesque, Le Devoir, 3 juin 1991), mais c'était en termes élogieux. Quel lien peut-on faire entre cette cérébralité qui est certaine et cette vie qui émane non pas des personnages mais de la pièce comme totalité?

D. M. — Je préfère mettre une forme sur une émotion que de faire l'inverse. Mais ça ne veut pas dire que mon approche du théâtre soit froide, détachée ou intellectuelle. Au contraire, je convoque tout ce qui m'interpelle, venant de moi ou de l'extérieur, avec des désirs souvent irrationnels, pour décider de faire une chose plutôt qu'une autre. Je tente de faire des spectacles qui sont à la fois ouverts et complexes. Et ça ne me dérange pas que mes créations laissent place à une certaine ambiguïté, ou encore que le spectateur y perçoive des parties obscures. Car, sur scène comme dans la vie, se chevauchent et interfèrent toutes sortes de situations qui additionnent une multitude de regards, diverses perceptions. Et le théâtre, dans chacun de ces essais, c'est autant de questions que de réponses vis-à-vis d'un héritage culturel ou de la pratique actuelle : que ce soit Stanislavski, Meyerhold, Dada, Tchekhov, Beckett, Michel Tremblay ou Normand Chaurrette.

Vos spectacles circulent énormément et ont du succès en Europe. Vous faites partie, avec Gilles Maheu de Carbone 14 et quelques autres, de ces metteurs en scène qui font systématiquement des tournées. Pourquoi ce choix? Est-ce par nécessité ou parce que le public est limité, que le réseau culturel est insuffisant ici?

D. M. — Pour ces raisons, et d'autres également. D'abord, je dirai que le fait de pouvoir jouer à l'étranger a été extrêmement important pour le Théâtre UBU. C'est seulement à partir de ce moment-là, en 1988, que la compagnie a obtenu un appui réel, plus que symbolique, des services du théâtre, appui qu'elle n'aurait d'ailleurs jamais pu revendiquer autrement, vu la situation du théâtre qui prévalait il y a cinq ans. Depuis, la situation du théâtre québécois n'a guère évolué, sinon qu'elle est plus critique que jamais. Ce qui signifie que je ne peux créer qu'un spectacle par année, dont je donnerai péniblement vingt représentations à Montréal, parce que je n'ai pas de lieu fixe pour me produire.

À mon sens, il ne suffit plus d'évoquer le problème d'insuffisance de spectateurs, de justifier cette situation par l'étendue du territoire à couvrir, tout en se rassurant par des statistiques qui affirment, en termes de pourcentage, que les Québécois vont plus au théâtre que les Français. Au fond, c'est une simple question de choix politiques, de priorités culturelles. J'ai baissé les bras quand j'ai vu nos politiciens accorder, à coup de millions, des subventions à un musée de l'humour alors que la création vivante, qui elle, évidemment, est moins drôle, moins payante et moins proche de la base... survit péniblement. C'est une situation absurde, pour ne pas dire ubuesque! Et je ne parle même pas du problème de réciprocité, d'accueil, que nous avons vis-à-vis de la création venant d'ailleurs... et un ou deux festivals, ce n'est pas suffisant.

Pour en revenir au Théâtre UBU, il est vrai que notre position en Europe, surtout dans les pays



«Dans le répertoire jarryque et post-jarryque, les personnages sont la plupart du temps des êtres embryonnaires, certainement pas aussi structurés que peuvent l'être les personnages d'un théâtre réaliste.»
Les Ubs. Photo : José Lambert.

francophones, a passablement évolué depuis notre première tournée avec *Merz Opéra*. On a tissé là-bas des liens avec des gens de théâtre, des directeurs de salles ou de programmation qui soutiennent maintenant notre travail, qui se déplacent chez nous pour voir les nouvelles créations et qui peuvent, s'ils le désirent, nous accueillir chez eux dans des conditions qui sont tout à fait respectables.

Cependant, je précise que lorsque nous montons un spectacle, il n'est jamais question de tournée, parce qu'il est dangereux de travailler en fonction d'une éventuelle exploitation à l'étranger. Cela équivaldrait à censurer notre création parce qu'elle devrait avoir les qualités techniques requises pour voyager. *Cantate grise* n'est pas sortie, pour *les Ubs* rien n'était prévu d'avance sauf que, malgré l'envergure de cette production, il y aura cette année une grande tournée en Europe. La compagnie mène donc de front ces deux activités : créer et tourner. Aujourd'hui, nous en sommes même au stade de la coproduction internationale avec des organismes européens. Le problème, c'est qu'à part notre potentiel de création, nous n'avons pas grand-chose à offrir. C'est une situation complètement paradoxale.... Le Théâtre UBU depuis cinq ans connaît une croissance exponentielle que nous avons de plus en plus de difficulté à gérer. Nous possédons à peine les outils adéquats pour réaliser notre projet artistique à Montréal et pour assurer notre fonctionnement quotidien. Nous sommes d'autant plus démunis, sans ressources, pour répondre aux propositions qui nous sont faites de collaborer, de coproduire et d'échanger. On a beau se dire que la priorité actuellement, c'est de continuer à faire ce qu'on aime, du théâtre et des spectacles, je me sens de plus en plus piégé. Piégé chez moi, où le combat devient de plus en plus inégal, où les «Ubs» ont peu de chance de vaincre les «Miz» et autres fantômes...



Que recommanderiez-vous aux jeunes acteurs d'aujourd'hui?

*Les Ubs, du Théâtre
UBU. Photo : Josée
Lambert.*

D. M. — Je ne saurais recommander quoi que ce soit. Sinon, une ou deux petites choses. De ne pas chercher à faire de l'art. Pratiquer ce métier du théâtre avec beaucoup de ferveur. Et lire les poètes, ceux d'hier et d'aujourd'hui. Parce que j'aimerais bien, moi, que le théâtre soit d'abord un événement poétique.

Propos recueillis par **Josette Féral** ●