Document généré le 6 mai 2024 05:51

Jeu
Revue de théâtre

Écrire sur la peau

Entretien avec Mladen Materic, metteur en scène de « Tattoo Theatre »

Diane Pavlovic

Numéro 48, 1988

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28356ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Pavlovic, D. (1988). Écrire sur la peau : entretien avec Mladen Materic, metteur en scène de « Tattoo Theatre ». *Jeu*, (48), 130–140.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1988

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/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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.

https://www.erudit.org/fr/

écrire sur la peau

entretien avec mladen materic, metteur en scène de «tattoo theatre»

Né en 1953, Mladen Materic a d'abord pratiqué les arts visuels avant de se tourner, désireux de partage et de tridimensionnalité, vers le théâtre. Scénariste et superviseur de programmes pour la télévision yougoslave, il a conçu, parallèlement à cet emploi, divers spectacles expérimentaux, avant d'être invité, lors de la réouverture de l'Académie des arts de la scène à Sarajevo, à y enseigner le mouvement. C'est alors qu'il a fondé, en 1981, «The Open Stage Obala», après avoir monté dans le passé des textes de García Lorca et de Beckett (*Pas* et *Souffle*). Il y a développé une forme de théâtre non verbal qui devait le mener à écrire ses propres spectacles: *Ples 80ih* [*Danse des années 80*] et *Tetovirano Pozoriste* [que l'on pourrait traduire par *Théâtre tatoué*]. Ce dernier, créé en novembre 1986, a eu un retentissement considérable. Après avoir été joué à Londres et à Édimbourg, où il méritait à l'été 1987 le Premier prix du Fringe Festival, il a entrepris une tournée internationale qui le mena, entre autres, à Toronto, au Du Maurier World Stage de 1988, et à Montréal, lors de l'événement «Théâtre d'ailleurs» organisé par l'Espace libre.

Tattoo Theatre retrace l'histoire d'un couple depuis sa formation jusqu'à sa vieillesse, évoquant conflits, ruptures, désir, tendresse et blessures au moyen d'une gestuelle hyperréaliste appuyée par un constant commentaire musical. Aucune parole n'intervient dans cette fascinante hybridation des genres et des codes parcourue d'éléments oniriques: tout, sentiments et anecdotes, passe dans les regards, les actions et la tension des corps, à l'image des tatouages qui marquent la peau des personnages, traces inscrites dans leur chair de tous les incidents infimes dont ils sont pétris. L'État pèse sur toute leur existence; ayant percé une fenêtre dans le mur de leur appartement sordide afin de se donner un horizon, ils y voient apparaître, par intermittences, la silhouette massive d'un policier omnipotent. C'est après avoir vu *Tattoo Theatre* à Toronto que j'ai rencontré, à Montréal, Mladen Materic.

Je voudrais que vous me parliez d'abord de la préparation de ce spectacle, du processus selon lequel il s'est élaboré: le projet, l'écriture, les répétitions...

Mladen Materic — J'avais en tête, depuis très longtemps, certaines images de cette production. Ainsi, la vision d'un lapin venant du ciel, de la lune, où il vivait, m'a servi en quelque sorte de point de départ; je me suis demandé de quelle manière ce lapin intervenait dans un milieu relativement normal, modeste, demeurait avec des gens et partageait leurs problèmes... Cette figure m'a habité avant que j'aie quelque idée que ce soit à propos de l'intrigue. J'étais également hanté par l'image de quelqu'un perçant une fenêtre dans un mur sur scène; cette possibilité que quelqu'un offre une fenêtre à quelqu'un d'autre — qu'il lui ménage une ouverture sur le monde — comme un cadeau, un présent, ce fut l'autre amorce de cette histoire. Ce sont ces deux visions, plus que des idées, qui m'ont motivé, avant même que la structure narrative ou que les personnages ne soient développés.

L'intrigue, assez simple, est arrivée plus tard. J'ai souvent remarqué à quel point les gens se ratent les uns les autres, et à quel point certaines choses peuvent être dures tout en ne l'étant pas. Mais un événement dont j'ai été témoin me semble entretenir un rapport particulier avec le spectacle. Un jour, à Sarajevo, j'ai vu un couple d'âge mûr dans un terrain de stationnement; la femme était hors de la voiture tandis que l'homme tentait maladroitement de se garer entre deux véhicules; l'espace dont il disposait était vraiment très étroit. Elle lui faisait des signes, lui indiquant quand reculer, avancer, et il n'était visiblement pas très doué pour cela. J'ai alors senti combien ils se détestaient mutuellement à ce moment précis. Elle devait se répéter pour la millième fois qu'il était gauche, se demander pourquoi elle avait un mari si malhabile, ce genre de réflexions. Je le sentais très nerveux et aussi amer qu'elle; à cause même, peut-être, de cette haine qu'elle avait pour lui, et de ce genre d'examen qu'elle persistait à lui faire subir après tant d'années. Bien sûr, leur comportement ne laissait rien paraître; tout se déroulait sous la surface... Quand ce fut fini, il est sorti de l'auto et, tandis qu'ils se dirigeaient vers les magasins du centre-ville, il lui a pris le bras pour marcher à côté d'elle. Je sentais, entre eux, quelque chose comme un mur de verre et, en même temps, un lien extrêmement fort. Ce fut l'élan fondamental de l'intrigue de *Tattoo*.

Nous avons été très honnêtes envers ce scénario, respectant l'importance de cette sorte de rapports étroits entre les gens, mais ni moi ni les acteurs ne nous sommes vraiment souciés, du moins exclusivement, du contenu anecdotique du spectacle, qui est, somme toute, assez banal. Dans une certaine mesure, l'intrigue était une excuse pour nous concentrer sur autre chose, surtout en ce qui me concerne. J'étais préoccupé davantage par une sorte d'énergie globale incluant celle des gens, leurs rapports, mais aussi celle des murs, des tapis, des fenêtres, du ciel, des étoiles, de tout ce qui se trouvait sur scène, car j'ai toujours pensé

L'appartement exigu où vivent les protagonistes de *Tattoo*, et où douceur et compassion se mêleront aux luttes et à la cruauté. «A love life love life love story», disait le programme anglais de la tournée. Photo: George Smid.

que ces choses nous conditionnent aussi, déterminent notre comportement et nos sentiments. Je me souciais également de la direction de ces impulsions extérieures, de leur effet sur les personnages. Il y a probablement une raison à cela, mais nous nous comportons habituellement d'une façon qui nous protège — de l'émotion, de l'excès. Même avec les gens qui nous sont très proches, nous posons un nombre incalculable de barrières, comme avec les matériaux, les objets, les paysages... Je ne veux pas dire que tout est beauté : nous nous gardons des choses immensément horribles comme des choses extrêmement belles; le fait de rester endurcis, attentifs, nous masque la beauté comme la laideur. Je crois préférable d'être ouvert et d'éprouver les deux quotidiennement; un équilibre finit sans doute par s'établir.

Sur un plan technique, avant qu'on ne commence à répéter, j'ai élaboré, à partir de tout ce que je viens de dire, une suite de situations, que j'ai explorées selon certains points de réfraction : qui fait quoi, à qui, non sur le plan des petites actions ponctuelles, mais sur celui des grandes articulations essentielles. Nous avons alors commencé à travailler à partir de cela, presque tout de suite sur scène; j'avais en tête le traitement des personnages, et nous avons peut-être consacré une journée, pas plus, à en parler au début. Pour ce qui est de définir notre travail, le mot «improvisation» est sans doute trop large; c'était par le biais d'une certaine improvisation, mais dans un cadre très clairement établi car, moi autant que les acteurs, nous savions exactement quel genre de sensibilité nous voulions trouver. Et quel genre d'imagerie générale, d'imaginaire, de mécanismes; il s'agissait donc d'explorer ce champ précisément défini. Pour diverses raisons, le processus fut assez long : nous avons répété un peu plus de quatre mois et demi, presque cinq mois.

Vous avez donc écrit les structures, laissé vos acteurs improviser et choisi parmi leurs propositions?

M.M. — Oui, j'ai écrit les structures, au moyen de dessins, de flèches, de vecteurs. Mais ce n'était pas véritablement de l'improvisation, non seulement à cause de la précision de cette structure que nous avions élaborée, mais aussi parce que nous avions une certaine habitude de travailler ensemble. La plupart des acteurs avaient travaillé dans un de mes spectacles précédents, il y a trois ans. Nous possédions donc en commun le vocabulaire que nous avions construit ensemble.

Vous avez dit tout à l'heure que l'intrigue était très simple, presque un lieu commun. Mais votre façon de la présenter n'est pas, elle, habituelle... J'aimerais que vous me parliez du silence dans votre spectacle : condamne-t-il l'artificialité des paroles, est-il privilégié à cause de la menace qu'il contient, cherche-t-il à mettre en relief le non-dit entre les gens? Quel genre d'atmosphère vouliez-vous créer? Pourquoi avoir choisi — j'ignore si c'est un choix de départ — le silence?

M.M. — Quelques-uns de mes proches amis pensent que j'ai été trop paresseux pour écrire des dialogues [rire], mais ce n'est pas vrai! Je crois qu'il y a un million de bonnes raisons pour ne pas utiliser les mots; il y en a vraiment trop. D'ailleurs, il y a aussi beaucoup trop de sollicitations visuelles : trop de télévision, trop d'images dans les villes... Il faudra faire quelque chose avec cela aussi : peut-être une sorte de théâtre dans l'obscurité... Mais pour en revenir à la parole, je n'aime pas, de façon générale, utiliser les mots. Je suis conscient, bien sûr, que certaines personnes en ont une connaissance intuitive et travaillent fort bien avec eux. Mais personnellement, je trouve qu'ils perdent beaucoup des qualités qui font la subjectivité d'une oeuvre d'art, quelle que soit la signification du mot art... Je veux dire que

dans notre façon de les utiliser, les mots perdent une grande part des qualités sensuelles; nous ne les traitons pas comme une matière, nous les savourons rarement. Nous ne nous en servons que pour transmettre de l'information; cet usage fonctionnalisé — reconnaître, juger, conclure — évacue toute l'essence des choses. Je crois aussi que quotidiennement, nous nous trompons nous-mêmes beaucoup avec les mots, nous mentons. Si on veut croire à ce qu'on a entendu, on se dupera et on y croira... Mais nous réagissons quand même davantage aux autres signes que nous recevons des gens. Vous pouvez me dire que vous appréciez cette entrevue, et si j'ai la foi je vais y croire, mais si vous balancez la jambe en disant cela, je vais m'en rendre compte aussi... De votre côté, vous prêterez réellement foi en ce que font mes mains, en la position de ma poitrine... Nous avons utilisé cela dans le spectacle, que nous avons tenté de placer en entier sur ce plan. Il y a tant de mots, même les pires, que les couples se disent et qu'ils oublient ensuite. Ce qu'ils garderont réellement en mémoire, ce sont les actes. Nous étions donc intéressés aux gestes des gens; non à ce qu'ils prononcent ou à ce qu'ils tentent de s'expliquer — que la nuit dernière il n'était pas si soûl, si laid, qu'il avait eu des problèmes au travail —, car ça ne veut rien dire. Nous voulions nous concentrer sur les choses que les gens se font, et qui laissent une trace sur le corps ou sur l'âme — je crois, sincèrement, que c'est la même chose. Il est très facile d'imaginer que si nous mettons des mots dans *Tattoo*, cela va sombrer dans la banalité, le réalisme, et les gens vont se concentrer sur l'histoire plus que sur ce qui nous intéressait: ces énergies, ces images, cette sorte de beauté et ces terribles impossibilités avec lesquelles les personnages sont aux prises...

La musique constituait-elle un commentaire, un texte implicite? Quel était son rôle pour vous, comment l'avez-vous choisie?

M.M. — Je l'ai choisie moi-même, mais ce n'était pas mon idée, au départ, et mon intention n'était pas d'en faire un commentaire. J'ai pensé à la musique, en premier lieu, comme à un environnement presque naturel; elle est partout dans nos vies, sans même, comme c'est le cas dans les magasins, qu'on la perçoive consciemment. Cela a beaucoup influencé mon choix; la musique dans *Tattoo* est parfois assez... Je veux dire qu'elle est principalement du genre pop, vraiment kitsch. Et je ne l'ai surtout pas utilisée pour les paroles que contenaient les chansons; j'ai découvert seulement après qu'elles concordaient parfois avec le spectacle, comme *This Is the Story of my Life*... J'ai commencé à écouter du rock and roll à l'âge de dix ans, à peu près, et je ne savais pas l'anglais à l'époque; pour cette raison, sans doute, je n'ai toujours pas d'habileté pour comprendre les paroles d'une chanson rock — et j'en suis probablement plus heureux ainsi [rire]: je peux imaginer sans peine combien les paroles des chansons que j'aimais étant jeune sont stupides! Donc, je n'ai réellement rien tenté dans cette voie. J'ai choisi la musique en fonction de l'atmosphère générale, de l'émotion, au besoin pour contrer cette émotion et exprimer son contraire, mais pas sur un plan intellectuel; pour créer un espace, une profondeur. Une atmosphère de terreur ou de déception peut accueillir une musique qui va dans le même sens, mais elle s'accommode mieux, parfois, d'un air agréable, léger, qui donne plus d'épaisseur. Seul *Feelings*, sans doute, peut être considéré dans le spectacle comme un commentaire ironique; mais encore là, je ne pense pas vraiment les choses sur ce plan-là. Je voulais seulement créer une échappée par cette plaisanterie — car c'est drôle —; fuir ce sentiment d'écroulement sous le plancher... Toute la situation étant assez dure, je désirais en changer la direction pour éviter qu'elle ne craque.

Vous avez installé trois espaces différents pour ce spectacle: quel rapport établissez-vous entre eux? Y en a-t-il un pour le théâtre, un autre pour la «vraie vie»? Pourquoi la pièce

Le personnage principal (interprété par Haris Burina), dans le décor kitsch où se déroule son existence. Le metteur en scène, voulant le situer dans le «contexte de la communauté environnante», l'a ancré dans un «niveau social précis[;] cet homme est quelqu'un qui a volé et qui fomente parfois des troubles...» Photo: George Smid.

commence-t-elle dans un lieu distinct?

M.M. — Je ne me souviens pas de toutes les raisons qui ont présidé à ces choix. Peut-être entrait-il là-dedans des questions assez pratiques, et cela ne m'effraie pas dans la mesure où j'aime bien être confronté à ce genre de provocation matérielle. De façon générale, cependant, c'était l'idée, pas prétentieuse du tout, de faire de la soirée entière une entité, un événement distribué en divers lieux et divers moments. Au théâtre, les gens arrivent normalement quinze minutes avant la représentation, boivent quelque chose, fument une cigarette, attendent, et j'ai voulu que le spectacle commence dès cet instant, que la soirée forme un tout. C'est la même chose pour les deux scènes qui ont lieu simultanément pendant l'entracte. Je ne voulais pas obliger tout le monde à y assister; au contraire. Je n'insiste pas non plus pour que la scène du prologue soit vue par tous; quand il y a foule, plusieurs ne peuvent voir, mais je pense tout simplement que ça crée une sorte d'énergie, d'atmosphère particulière, que ça oriente les choses.

Et cette séparation entre les hommes et les femmes à l'entracte?

M.M. — Lorsqu'on veut créer un événement, il faut le faire d'une façon quelconque... Et puisque la relation entre les deux personnages, au moment de l'entracte, arrive à un point de rupture, j'ai pensé que chacun avait manifestement besoin d'autre chose, et qu'ils tenteraient tous deux de résoudre leurs problèmes ailleurs. La séparation du public me semblait découler logiquement de cela, et du moment de la représentation où se trouve l'entracte. Il y a visiblement une femme et un homme sur scène, il y a un problème entre eux, et je suppose que les femmes et les hommes de l'auditoire voient le spectacle d'un

Son mari ayant rapporté de la bière plutôt que des vivres, la femme de *Tattoo*, imperturbable, lui sert un plat de découpures de papier et d'oignons hachés arrosés de ketchup. Photo tirée du programme du deuxième Du Maurier World Stage, qui s'est tenu à Toronto en juin 1988.

oeil légèrement différent. Je voulais simplement — mais je répète qu'il n'y a là aucune prétention; je l'ai fait un peu, je dis bien un peu, pour m'amuser — souligner un fait que nous oublions parfois: que nous sommes tous, autant que nous sommes, soit des femmes, soit des hommes, et je trouve cela bien ainsi... Mais quand je parlais d'amusement, je faisais allusion à quelque chose de précis. Habituellement, les lieux où nous jouons ne sont pas très grands mais une fois, à Zagreb, le théâtre où nous étions comportait un très grand foyer d'où je pouvais voir le moment exact où l'auditoire, quittant la salle, est séparé en deux par les placeurs, les femmes d'un côté et les hommes de l'autre. La salle était bondée et j'ai trouvé cela tellement extraordinaire [rire]: les placeurs, le public, tout le monde était très joyeux; quelque chose se passait. Et j'aimais particulièrement voir comment des couples, quel que soit leur âge, étaient en quelque sorte heureux de se séparer, de façon légitime, pour dix minutes... Ils souriaient, ils se regardaient de loin, c'était vraiment quelque chose, un moment carnavalesque, particulier.

Avez-vous tenté, à cause de ce silence, à cause de cette musique qui est présente du début à la fin, d'élaborer un type particulier de jeu corporel, un langage très précis des corps sur scène?

M.M. — Je ne sais pas; lorsqu'on dit langage, je pense à un système cohérent de signes, ce que je n'ai pas réellement essayé de faire. Mais nous n'avons pas fait beaucoup d'efforts sur ce plan de la communication, de l'information, car en quelque sorte, ça allait de soi. Bien sûr, je me suis demandé parfois s'il était possible de comprendre certaines parties de l'action, ou quelque chose que nous venions tout juste de mettre à l'épreuve. Mais comme nous étions à l'affût du genre de signes non verbaux dont je parlais tout à l'heure, nous étions plus préoccupés par l'échange des énergies, des impulsions, des provocations et des réactions, que par l'élaboration d'un langage.

Mais le corps est important dans votre spectacle, ne serait-ce que du fait des tatouages, qui sont une sorte de marque sur la peau de tout ce que l'âme a emmagasiné. Tout est imprimé sur le corps; tous les événements de la vie, toutes les rencontres sont traduits d'une façon charnelle, physique. Toute l'intériorité est visuellement représentée...

M.M. — Oui; et je crois que c'est assez normal. Tous les travaux de ce genre tentent un peu la même chose: spiritualiser une matière, ou matérialiser quelque esprit...

Est-ce le même sentiment qui vous a poussé à tatouer les spectateurs, comme si vous vouliez les marquer par ce spectacle? Comme les personnages de la pièce, qui sont marqués par ce qu'ils vivent, ce qu'ils pensent, le public reçoit quelque chose de tangible, de concret...

M.M. — Oui, en ce sens, oui, c'est lié, même si la chose la plus importante demeure celle qui se passe sur scène. Nous voulions entrer en contact avec les gens; j'apprécie ce genre de rapports étroits entre humains. Nous aurions pu les saluer, mais c'est en quelque sorte trop direct. Nous avions fait de petites étampes pour différents matériaux, afin de marquer les choses comme les acteurs, et quelqu'un a proposé de les destiner aux spectateurs; ce fut exploré dans cette voie, pour contribuer à créer l'événement, l'entité dont je vous ai parlé.

Cet événement est fait d'un mélange de magie et de réalisme. Certaines choses y sont très stylisées, d'autres très mimétiques. Et vous mêlez également un certain type de provocation au traditionnalisme, au symbole, à l'allégorie... Vous m'avez parlé au début de votre vision d'un lapin venant du ciel, et de l'anecdote qui avait donné lieu à une idée d'intrigue; comment avez-vous organisé ces deux niveaux?

M.M. — Je ne peux vraiment pas dire grand-chose à ce sujet. Je n'ai pas fait d'effort intellectuel pour mettre tout cela ensemble, j'ai seulement senti que c'était possible de cette façon, et sans doute une grande part de mes observations allaient-elles dans cette voie. Je n'ai rien contre les contenus kitsch des histoires d'amour ou de certaines cartes postales[1], car d'un certain point de vue elles sont pleines de vérité. Elles touchent des mécanismes fondamentaux, les mêmes que ceux auxquels les Grecs se sont confrontés. Ces cartes postales vieillottes représentant des couples, des jeunes filles, étalent des désirs communs à tous. Tout le monde veut avoir de belles dents, un ciel bleu; il y a là quelque chose de très humain. C'est la mixture que je vis quotidiennement. Je ne peux pas vraiment l'expliquer...

Mais l'incursion d'éléments magiques comme le lapin, dans un scénario très réaliste, était-elle spontanée ou volontairement dissonante?

M.M. — Ma première image était celle-là et, pour moi, c'était par conséquent quelque chose d'aussi normal que la lumière ou l'eau... Je n'ai pas senti le besoin de choisir entre le réalisme et des formes plus métaphoriques.

L'enfant constitue dans votre spectacle un lien très fort entre les deux protagonistes, et ce lien a une tendresse, une douceur qui ne sont pas fréquentes dans le théâtre actuel. Ce que

1. Les murs, les portes et les escaliers du théâtre, lors de la représentation, étaient ornés de plusieurs cartes postales du style des vieux calendriers présentant invariablement des images kitsch: filles aux seins proéminents et au sourire invitant, paysages «idylliques», etc.

j'ai aimé le plus de Tattoo *est sa simplicité, sa sincérité, cette sorte de tendresse impulsive... Le théâtre récent, ici du moins, est volontiers agressif, violent, très dur; les choses y sont très noires, on y parle beaucoup de mort, d'oppression... Je ne crois pas que ce retour à une certaine fondamentalité soit une provocation de votre part, bien que je ne connaisse pas votre travail; va-t-il toujours dans ce sens?*

M.M. — Pas toujours. Comme tout le monde, je suppose, j'ai connu plusieurs phases, bien que ma démarche soit restée sensiblement la même. Mais si j'ai bien compris votre question, ou plutôt, le cadre que vous venez de tracer, en un sens, ce changement de cap de ma part a été provoqué par le fait que dans les dernières années, je sentais intensément que quelque chose n'allait pas dans mon travail, comme dans celui de certains autres créateurs. Nous fabriquions des objets pleins d'art. L'art, avec un grand «A», est un mot que je n'aime pas, mais probablement convient-il à ce dont nous parlons actuellement; l'art est devenu une chose isolée, déconnectée du reste, comme un casier dans un bureau de poste: il y a le football, il y a la télé, il y a l'art. Le travail artistique vous place toujours dans une certaine marge, et c'est normal — c'est peut-être même bien —, mais la marge a tendance à devenir élitiste; cette élite a son public, ses produits, et cet ensemble se déploie en parallèle, hors du mouvement général. Quelque chose s'est passé qui a fait que les oeuvres d'art sont devenues principalement provoquées par des oeuvres d'art antérieures; elles prennent leurs impulsions dans le champ de la culture, pas dans celui de la vie. Je trouvais cela, du moins pour moi, assez mauvais, car je perdais contact avec l'essentiel. Il serait normal, à mon sens, que l'activité artistique nous rende plus larges, plus grands en tant qu'êtres humains, qu'elle nous fasse sentir davantage les choses, respecter plus, être plus responsables, percevoir plus avant, avoir des connexions avec tout. Ça n'arrivera pas si l'on s'isole dans une spécialisation qui n'a plus aucun rapport avec l'expérience quotidienne. Je ne suis pas en train de faire la propagande d'une sorte de théâtre populaire, mais je crois que, quelle que soit la forme d'art que l'on pratique, quelque radicale, quelque extraordinaire qu'elle soit, il est légitime d'attendre qu'elle soit liée à un être particulier, et à l'épreuve de *sa* vie particulière. En un sens, cette conviction est l'une de celles qui ont donné sa forme à *Tattoo*. Quelqu'un peut venir sur scène, s'asseoir pendant une demi-heure et juste lever un doigt, et ça peut être bon; si c'est l'acte vrai d'un homme, le public le reconnaîtra, je le crois toujours, et l'appréciera. N'êtes-vous pas d'accord? Et cette question me semble liée à l'incitation dont nous parlions pour le travail artistique; non?

Oui, en effet... Sur un plan différent, et compte tenu de ce que vous venez de dire, je voudrais savoir quelle est dans Tattoo *la part de la violence, de l'État. La présence de la police dans le spectacle, de l'inspection, bien que peu insistante en apparence, n'en est pas moins constante. Dès le début, au bar, un policier arrive, et dans la deuxième partie, l'homme va en prison... Quel est le rôle de cette menace continuelle?*

M.M. — Probablement le rôle de la société autour de nous, de la communauté, laquelle, habituellement, ne vous aide pas [rire] et vous invente toujours de nouveaux problèmes, vous donnant divers jouets et vous contrôlant par eux. Il s'agissait seulement, pour moi, de situer les protagonistes dans ce contexte de la communauté environnante. Sur le plan du contenu, c'est aussi rattaché au fait que les personnages appartiennent à un niveau social précis, que cet homme est quelqu'un qui a volé et qui fomente parfois des troubles. Ce café du tout début en est un où il est possible qu'un policier survienne et demande à voir des cartes d'identité...

Puisque ce policier apparaît au tout début et presque à la fin, c'est comme s'il était...

M.M. — Toujours là! Bon, en un sens, oui. Je ne sais pas, peut-être cela a-t-il aussi un lien avec mon expérience quotidienne [rire]. Ils sont toujours quelque part, et ils me demandent toujours, lorsque je m'en vais, lorsque je reviens tard en voiture, si j'ai mon permis, si je suis ivre, que sais-je encore?...

Souhaiteriez-vous, avant de conclure sur le contexte plus large de votre travail à Sarajevo, ajouter quelque chose au sujet de ce spectacle particulier?

M.M. — Peut-être puis-je ajouter une chose. Je n'aime pas la «production»; quand on mesure le théâtre à l'aune du rendement, il faut «produire». Au cours des deux ou trois derniers mois, nous avons joué dans six ou sept pays, je ne sais plus, et il m'a fallu définir pour moi-même le sens de mon travail. Peut-être suis-je prétentieux, mais ça ne me suffit pas de penser que nous allons présenter notre spectacle au Canada, en Espagne, en Hollande. J'aime sentir que les choses se passent sur un autre plan, qu'il circule une sorte de fluide plus important que le nombre de représentations et de spectateurs, que le jugement des critiques... Quand on trouve, comme nous avons souvent le bonheur de le faire, la réponse adéquate, quand on réalise que les gens ont compris et ont senti ce qu'on a tenté de réaliser, c'est quelque chose, vraiment. Et c'est la chose qui me fait sentir qu'il y a une raison de faire cela. Je veux dire, d'un certain point de vue c'est bien, voir de nouvelles villes, de nouveaux théâtres, mais ce qui m'importe, c'est de rencontrer des gens, des gens qui comprennent, qui sentent, avec qui on peut échanger quelque chose sans se soucier de savoir s'il en émergera du concret — cette question relèverait précisément de la production, du «faire»... Je n'ai jamais aimé penser à moi, par exemple, comme à un metteur en scène, vraiment jamais. Quand on pense qu'on est un metteur en scène, on commence à penser qu'il faut produire au moins trois spectacles par année... C'est difficile de rester dans cette voie, mais ça me semble essentiel; c'est ce que je voulais ajouter, peut-être, à notre entrevue.

Tous les événements de la vie, dans *Tattoo*, sont imprimés sur la peau. «Nous voulions nous concentrer sur les choses [...] qui laissent une trace sur le corps ou sur l'âme — je crois, sincèrement, que c'est la même chose.»

Voudriez-vous me parler un peu, en terminant, de votre groupe? Quelle est sa place sur la scène yougoslave, que je ne connais pas, mais qui semble assez dynamique, ouverte aux échanges, curieuse de voir ce qui se fait ailleurs? Quelle est la situation là-bas; y a-t-il une dominance nette du théâtre établi? Quelle est l'importance des jeunes compagnies?

M.M. — Sur un plan vraiment essentiel, c'est-à-dire celui de l'argent et de la position dans la structure, dans la société, les théâtres nationaux établis occupent une place infiniment privilégiée. Mais sur le plan de l'intérêt du public — ou des médias, ce en quoi je ne crois pas trop non plus —, les quelques groupes libres jouissent davantage, depuis quelque temps, de l'attention générale. Il y a un groupe à Ljubljana qui sort également beaucoup du pays, et un autre à Subotica; ces deux compagnies et la nôtre sont peut-être, dans le moment, les plus en vue.

L'expression «Open Stage» tente de dire que nous sommes ouverts à toutes sortes de formes. Depuis le début, nous sommes guidés par une éthique plus que par une esthétique: il faut que notre travail soit honnête en lui-même, et qu'il soit dans une sorte de relation claire avec, ne disons pas la société, mais l'environnement, le public possible. Nous ne voulions pas faire un théâtre d'illusion ou de divertissement, du genre «allons passer la soirée quelque part», mais un théâtre actif quant à la communauté dont il est issu et quant à ce qu'on y sent autour de soi; s'il propose une évasion, ce sera une évasion de ce cadre-là. J'ai fait deux spectacles avec cette troupe: *Dance of Eighties* et *Tattoo Theatre*, explorant une ligne que nous appelions parfois, pour nous amuser, «l'aile gauche» de la scène yougoslave. Nous ne sommes toujours pas très acceptés par les institutions culturelles, car nous avons été associés depuis nos débuts à une forme de subversion. Nous avons joué partout en Yougoslavie; comme d'habitude, nous avons été accrédités d'abord dans d'autres villes [rire] et après seulement, chez nous. Certains spectacles ont eu une très grande popularité au pays. Et maintenant que *Tattoo* est allé à Édimbourg, à Londres et ailleurs, que notre horaire de tournée est chargé — nous sommes plus actifs sur ce plan en ce moment —, nous occupons une bonne position dans le théâtre yougoslave. Dans notre propre communauté, les choses ont changé. Notre spectacle précédent attirait des demi-salles et en ralliait peut-être le tiers. Mis à part des admirateurs revenant quinze ou vingt fois, je n'avais pas la sanction d'un plus grand public et lorsque j'ai fait *Tattoo*, je m'attendais un peu à ce genre d'accueil. J'ai été très étonné de ce qui nous est arrivé avec ce spectacle. Les médias respectent davantage notre travail à présent, ils y sont intéressés, nous faisons toujours salle comble; et c'est très exactement là, à mon sens, qu'il nous faut commencer à avoir peur...

propos recueillis, traduits et mis en forme par **diane pavlovic**