

ETC



Comment c'est finir

Denis Marleau

Number 11, Spring–Summer 1990

Parler de l'art

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36276ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

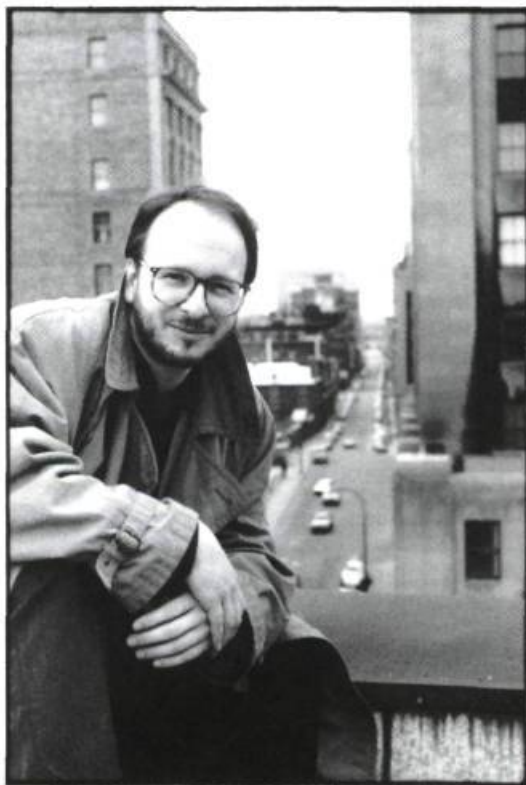
Marleau, D. (1990). Comment c'est finir. *ETC*, (11), 19–20.

Comment c'est finir

Pour commencer, je dirai qu'au théâtre, comme dans toute œuvre d'art, il est impossible d'affirmer qu'un spectacle est indépendant des discours qui l'accompagnent. En fait, dès la première répétition, un spectacle prend place dans une économie et une multiplicité de discours, soit avec un ou plusieurs auteurs soit avec les comédiens et les concepteurs, en somme, toute une équipe artistique qui relève du metteur en scène. Ce dernier agissant en quelque sorte comme un organisateur, puisqu'il est responsable de la représentation qui doit être envisagée comme une totalité. Je crois donc que le théâtre est toujours le produit d'un collectif même si le metteur en scène, les comédiens et les concepteurs doivent absolument trouver le moyen d'exister en tant qu'individu. Je ne pense pas qu'il existe une recette pour que le «je» devienne un «je» collectif. C'est plutôt difficile d'y parvenir car chacun sait qu'il n'est qu'une portion de la totalité qui risque à tout moment de s'écrouler. Mais l'acte théâtral relève, à mon avis, de cette exigence; d'une prise en charge collective du jeu. Aussi ai-je donc essayé de faire du Théâtre UBU un lieu qui cherche à entretenir avec les matériaux et avec ce qui inspire ses artisans, le rapport le plus élémentaire possible. Un lieu qui puisse transmettre une forte volonté ludique. C'est là que réside pour moi la fonction première du théâtre: le jeu, la transformation, la perturbation d'une certaine réalité.

Et la fonction du metteur en scène ne se limite pas au seul fait d'indiquer, du doigt, par où les comédiens doivent entrer, sortir, et à quel moment ils doivent faire ce qu'ils veulent faire. D'autant plus qu'avec l'apparition de la notion de dramaturgie prise dans son acception allemande, le metteur en scène d'aujourd'hui tend à s'appuyer sur une logistique théorique (recherche, constitution et analyse du/des texte/s théâtral(aux) allant parfois même à l'encontre de sa résistance naturelle à la théorisation. Comprenons-nous, il ne s'agit pas ici de revendiquer la théâtralisation d'une quelconque théorie esthétique, mais plutôt de faire reposer le théâtre sur l'exploration, la découverte, l'extrapolation ludique voire l'imprévisible. Et les discours tenus autour d'un projet théâtral participent à ce travail dramaturgique bien que la création d'un spectacle ne commence pas dès la première répétition avec les acteurs. Tout commence, pour moi, lorsque j'entrevois l'ambiance singulière qui devra se retrouver toute entière sur scène.

Je pars d'une impulsion initiale que l'on pourrait aussi qualifier d'émotion de base ou encore d'idée première, directrice. Puis, je la développe dans ses grandes lignes comme pour mieux en saisir l'essence et, paradoxalement, la potentialité. Sur une période d'un mois et demi de répétitions, je peux consacrer avec les comédiens, jusqu'à deux semaines à la lecture et à l'examen de textes qui ne sont pas toujours destinés au jeu. Parce que pour moi, il est essentiel que toute



Denis Marleau. Photo : Josée Lambert

l'équipe, en passant par ce que je pourrais appeler un stade d'immersion, puisse être en mesure de saisir cette émotion ressentie à l'origine du projet théâtral. Et cette immersion correspond à chercher toutes les résonances du texte non pas uniquement par le biais de l'analyse littéraire, ce qui personnellement ne m'intéresse pas, mais par de multiples véhicules. Des livres d'art, monographies d'artistes, biographies, thèses, morceaux de musique, aux images que je découpe, aux photos tirées de journaux, aux griffonnages de décor, aux maximes et titres provisoires du spectacle jusqu'aux idées épinglées sur le mur...

Chacun des participants à ce processus dramaturgique se retrouve avec un volumineux dossier, pour ne pas dire une espèce de classeur mental — il va sans dire que je procède de la même façon avec les créateurs de décors, d'éclairages et de costumes. Alors suivront des discussions lors desquelles il faut être capable d'écouter, d'assimiler l'information, de comprendre l'argumentation de chacun. Cela peut entraîner des moments d'impatience chez les acteurs qui ont souvent

envie de chercher tout de suite dans l'espace. Dans mes relations avec ces derniers, il doit exister une dimension de «mise en cause», de recherche. Et sur ce point, je suis inflexible, ne pouvant travailler qu'avec des comédiens qui aiment comprendre.

Ce processus est des plus importants pour moi car je m'autorise toutes sortes de considération tant au niveau de l'histoire que du théâtre. Et, plus on en fait, plus ça se complique. L'on transporte avec soi de plus en plus d'expériences et l'on est forcément obligé de se «positionner» en fonction d'un savoir (même pragmatique) si ce n'était que le sien et de le dépasser.

Les répétitions sont pour moi et pour les acteurs une mise à l'épreuve d'où il ressort inévitablement de l'inédit, de l'imprévisible. L'acteur, au sein du Théâtre UBU, doit avoir un rapport très fort avec la parole, un rapport combatif, intrépide, car il lui faut le courage de jouer une écriture où la théâtralité n'est pas toujours apparente et où elle est, plus souvent qu'autrement, à créer de toute pièce. Dans cette perspective, je peux dire que j'ai été «merzien» avant la création de *Merz Opéra*, et le demeure. Car même avec d'autres textes que ceux de Schwitters, il s'agit encore pour moi de coller, bricoler, recoller.

La référence à Kurt Schwitters tient une place insigne dans mon travail de mise en scène, fondé, certes, sur un antipsychologisme, et lié surtout à cet enjeu: le théâtre comme une sorte de constructivisme artisanal qui ne se joue pas seulement à partir des personnages ou des situations dramatiques, mais qui trouve également son inspiration dans les sons, les lumières, les rythmes, la gestuelle. L'ensemble réuni grâce à une opération de montage, c'est-à-dire à une sélection, un assemblage et un ajustement d'éléments, opération inhérente à tout acte créateur. Toutefois, je ne crois pas qu'on puisse m'identifier à un théâtre de l'image même si je fais référence ici à un Schwitters, peintre et sculpteur. Comme on ne peut pas dire, non plus, que le théâtre sans texte apparent ne peut pas être fortement textualisé.

Une autre figure importante et très inspirante pour moi est certainement Alfred Jarry. Plus particulièrement quand il énonce ce postulat de «l'inutilité du théâtre au théâtre», par lequel il remet en question plusieurs des composantes de la représentation dont le décor, affirme-t-il, sera réalisé par un mauvais peintre. J'avoue que je me méfie de la perfection en art et même de sa recherche. C'est une des raisons pour laquelle je n'aime pas le côté léché d'une certaine scénographie actuelle, encore moins celle qui cherche à entretenir l'illusion de la nouveauté en accumulant, par exemple, des procédures modernistes qui épateront à coup sûr les abonnés.

Je crois que le théâtre est un jeu, jeu social et jeu avec soi-même impliquant liberté, passion, ironie, mais également engagement total et risqué où la logique d'une démarche artistique ne passe pas nécessaire-

ment par des chemins logiques. Malgré le fait que cela puisse paraître dépassé, je pense qu'un artiste doit essayer de maintenir une position épique, novatrice. L'art n'a que faire d'une clôture sur lui-même. À ce propos, Schwitters et Jarry confirment d'une manière exemplaire qu'au théâtre, dont la fonction est d'abord le jeu, tous les objets peuvent être valables. Pas de hiérarchisation dans le choix des matériaux. Trop souvent, nous nous prémunissons contre certaines œuvres, difficilement «catalogables» en affirmant que c'est de l'art passéiste avec lequel il semble que nous n'ayons plus de rapport. Par exemple, si l'on réduisait *Merz Opéra* à de la muséologie en prétextant que Schwitters n'est pas un écrivain dramatique majeur, mais un peintre d'une certaine époque ou en invoquant que Beckett et Handke auraient fait plus que lui dans la déconstruction du langage. Cela n'équivaut-il pas à se demander si Bertolt Brecht est meilleur que Picasso? Autant de préjugés qui empêchent de regarder tout simplement le spectacle.

Pour conclure, je crois qu'un artiste peut difficilement rester à l'écart de la prolifération des discours, ceux des spectateurs comme ceux des critiques, qui cherchent à cerner ses influences, le pourquoi de ses matériaux et le comment de son processus créatif, voire à le théoriser. Mais, à cet égard, la responsabilité d'un metteur en scène est toute autre et assurément plus importante que celle d'esquisser une nouvelle théorie de la représentation qui d'ailleurs ne pourra jamais rendre compte entièrement d'un événement théâtral. Parce qu'à la différence de la peinture, une création théâtrale ne peut pas être enfermée dans un musée dont l'exposition se réduirait alors à une collection de masques ou de costumes, de cahiers de régie, de photos et vidéos, ou de maquettes de décor. Il y a au théâtre quelque chose de l'ordre du jamais circonscrit. Plus le théâtre est organique, vivant, en mouvement, plus l'acte théâtral est, par effet de retournement, impalpable. Il trouve son inscription dans le corps de l'acteur, dans le présent de la représentation. Une fois le spectacle terminé, plus de traces visibles. Et cela veut dire quelque chose pour le metteur en scène qui, au moment de la «première» donnée en public, se fait invisible et muet, omniprésent sur toute la scène. Car, «c'est ça le spectacle, attendre seul, dans l'air inquiet, que ça commence, que quelque chose commence, qu'il y ait autre chose que soi, qu'on puisse s'en aller, qu'on n'ait plus peur, on se raisonne, on est peut-être aveugle, on est sans doute sourd, le spectacle a eu lieu, tout est fini». Samuel Beckett, *L'innommable*.

Denis Marleau

Directeur artistique du Théâtre UBU