

Produire le *Woyzeck* d'UBU en Belgique Entretien avec Daniel Córdova

Michel Vaïs

Number 75, 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28023ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Vaïs, M. (1995). Produire le *Woyzeck* d'UBU en Belgique : entretien avec Daniel Córdova. *Jeu*, (75), 36–42.

Produire le *Woyzeck* d'UBU en Belgique

Entretien avec Daniel Córdova

Daniel Córdova, directeur de production attaché au Centre Dramatique Hainuyer de Belgique, a joué un rôle clé dans l'aventure exceptionnelle qu'a constitué le *Woyzeck* du Théâtre UBU. Cette pièce a été présentée au Capitole de Québec à l'occasion du Carrefour international de théâtre, du 25 au 29 mai¹, puis à la Salle Ludger-Duvernay du Monument-National de Montréal, les 1^{er} et 2 juin 1994. Córdova nous a accordé un entretien à Québec, juste après cette série de représentations.

Quel a été votre rôle dans la production du Woyzeck du Théâtre UBU en Europe ?

Daniel Córdova — J'ai assumé la direction de production selon ce que nous entendons par là au Centre Dramatique Hainuyer. Car je me suis rendu compte qu'ici la direction de production consistait en un tout autre travail. On pourrait dire que j'étais un peu le « directeur de projet ». Cette expression pourrait mieux décrire mon travail. Au Québec, le directeur de production s'occupe de faire des *plannings*, ou des horaires pour les acteurs par exemple. Mon travail a plutôt consisté dans la gestion complète du projet *Woyzeck* : rechercher des partenaires et des ressources, présenter des acteurs au metteur en scène, imaginer un circuit de diffusion pour le spectacle, etc.

En tant que directeur de production — ou de projet —, est-ce que votre employeur était le Centre Dramatique Hainuyer ?

D. C. — Effectivement, je suis employé de façon permanente par le Centre, depuis quatre ans.

Comment devient-on directeur de production en Belgique ? Quel a été votre itinéraire professionnel auparavant ? Étiez-vous un praticien ?

1. Voir l'article de Louise Vigeant, « Un rendez-vous avec la douleur. Carrefour international 94 », *Jeu* 71, 1994.2, p. 120-131.

D. C. — Ma trajectoire est un peu compliquée, comme celle de tous ceux qui travaillent au théâtre, je pense. Je suis d'abord musicien ; ensuite, j'ai fait une école de théâtre et de cinéma à Bruxelles. Puis, je me suis occupé du secteur théâtre dans une maison de la culture, et c'est là que les gens du Centre Dramatique m'ont invité à me joindre à eux. À la maison de la culture, je m'occupais à la fois de programmation et de formation du public. En Belgique, les deux aspects sont toujours liés. Une des choses qui m'ont surpris au Québec, c'est qu'on ne semble pas insister sur cette dernière dimension.

Qu'entendez-vous exactement par « formation du public » ?

D. C. — Il s'agit d'essayer de trouver la façon d'informer au mieux le public par un travail d'animation, par des colloques ; d'aller dans les écoles pour parler du théâtre. Nous accueillons de jeunes étudiants, nous leur donnons l'occasion de monter de petits spectacles, d'organiser des rencontres chez nous, en essayant toujours de lier ce genre d'initiatives aux spectacles que nous accueillons dans notre salle.

Vous occupiez-vous aussi de la rédaction des programmes ?

D. C. — Oui, et je continue à faire cela au Centre Dramatique, même si j'ai de moins en moins de temps. En réalité, je coordonne l'information servant à la fabrication des programmes, comme un secrétaire de rédaction.

L'histoire d'un montage international

Parlons maintenant de la production du Woyzeck. Il s'agissait à l'origine d'une commande passée au Théâtre UBU par le Centre Dramatique Hainuyer, n'est-ce pas ?



Photo : Marie-Françoise Plissart.

D. C. — Ce centre est une modeste structure de production régionale, dont Michel Tanner assure la direction artistique, et qui est surtout axée sur la Communauté française de Belgique et un peu sur la France. Michel m'a dit un jour qu'il était intéressé à faire des ouvertures importantes, à présenter de grands spectacles qui puissent toucher de nouveaux publics. Il a ajouté qu'il voulait inviter un grand metteur en scène qu'il avait rencontré au Festival de théâtre des Amériques, et qui se nommait Denis Marleau. C'était un nom tout à fait inconnu en Belgique, jusqu'à ce que sa compagnie vienne présenter *Oulipo Show*. Michel a donc donné carte blanche à Marleau. Après quelques mois de réflexion et de discussions, celui-ci a proposé *Woyzeck* à Michel Tanner, qui a donné son accord. C'est à ce moment-là qu'a commencé mon travail.

Comme nous connaissions bien l'œuvre de Büchner, qui est un « classique » européen, nous savions qu'il est impossible de monter *Woyzeck* avec une distribution réduite. De plus, la pièce étant écrite en séquences, il fallait songer à un travail scénographique important car elle ne peut pas être jouée dans un lieu unique. Et ainsi de suite. J'ai donc immédiatement vu que nous nous lancions dans une très grosse production. Il fallait trouver des partenaires, beaucoup de partenaires. Nous n'avions jamais réalisé de production aussi importante au Centre Dramatique Hainuyer. Même ailleurs en Belgique, je n'ai pas la mémoire de beaucoup de productions d'une telle envergure. Nous avons donc commencé à établir ce que j'appelle le « cadre de production ».

Il s'agissait en quelque sorte de « vendre » le spectacle à des partenaires qui ne connaissaient pas nécessairement le travail de Marleau ?

D. C. — Oui, mais ce qui était le plus difficile, ce n'était pas tellement de vendre le spectacle mais une coproduction. L'idée, c'était de nous aider à réaliser le spectacle. La somme nécessaire pour arriver jusqu'à la première représentation était assez importante. Or, nous ne l'avions pas. En faisant vite le tour, nous avons constaté que nous pouvions en réunir la moitié, ou les trois quarts, avec des partenaires qui nous font confiance et avec lesquels nous avons l'habitude de travailler. Mais il fallait chercher ailleurs. En France, nous avons contacté Maurice Jondeau de l'Hexagone de Meylan, près de Grenoble. Il connaissait le travail de Denis Marleau, et s'est engagé à chercher l'appui d'autres partenaires français.

En Belgique, nous avons réussi à intéresser le Théâtre National de la Communauté française à notre projet ; il restait à trouver des appuis du côté du Québec. C'est le Carrefour international de théâtre de Québec qui s'est montré intéressé. Le fait que nous avions trois partenaires francophones nous a permis d'adresser une demande à la Commission internationale du théâtre francophone, qui nous a accordé une aide importante. Tout cela nous a permis de définir un cadre financier ; il restait à établir un cadre de diffusion du spectacle.

Il a été joué quarante-cinq fois, fait assez remarquable pour une production de cette envergure. (L'équipe de tournée comportait vingt-quatre personnes.) Mon plus grand

désir était de diffuser la pièce partout dans la région du Centre Dramatique Hainuyer. Je ne voulais pas qu'elle soit réservée aux grandes salles, mais plutôt que ce spectacle international, d'une dimension exceptionnelle, puisse aussi être joué dans de petites salles. Nous avons donc demandé à Denis Marleau d'imaginer un concept scénographique modulable et adaptable dans de petits lieux.

Woyzeck comporte d'énormes exigences techniques et demande une grande précision de montage. Il a donc fallu, dès la conception, prévoir cette diffusion tout à fait particulière, anticiper les problèmes et tenter de les résoudre à l'avance, car nous avions un temps limité pour le montage et le démontage dans chaque lieu. Nous avons donc joué dix-sept jours au Théâtre National, puis dans six autres lieux en Belgique. Quant au Centre Dramatique Hainuyer, il s'agit d'une structure de production qui n'a pas de lieu de diffusion. Nous travaillons en partenariat avec quatre maisons de la culture : celles de Mons, de Charleroi, de Tournai et de La Louvière, qui disposent chacune d'une salle où nous avons présenté la pièce. Nous avons vécu alors quelques aventures extraordinaires, qui, avec le temps, m'apparaissent plus sympathiques que sur le coup !

Par exemple, à Mons, nous avons dû construire complètement la salle, car nous ne voulions pas présenter *Woyzeck* dans un rapport salle-scène que nous trouvions défavorable. Le théâtre de Mons ne se prêtait pas du tout à notre projet ; il comporte d'énormes problèmes d'acoustique, et la scène est beaucoup trop éloignée du public. Nous avons donc décidé de jouer dans un hangar — le Hall des Expositions — et de construire là un théâtre complet avec gradins, scène et tout le reste. Le spectacle a trouvé là un cadre très favorable. C'est une énorme machine, mais qui a besoin d'une certaine proximité du public. Nous avons accueilli à Mons quatre cents spectateurs par jour. Par la suite, nous avons tout démonté. C'était une pure folie.

Finalement, Woyzeck a abouti au Monument-National de Montréal pour seulement deux représentations. Était-il impossible de jouer plus longtemps ?

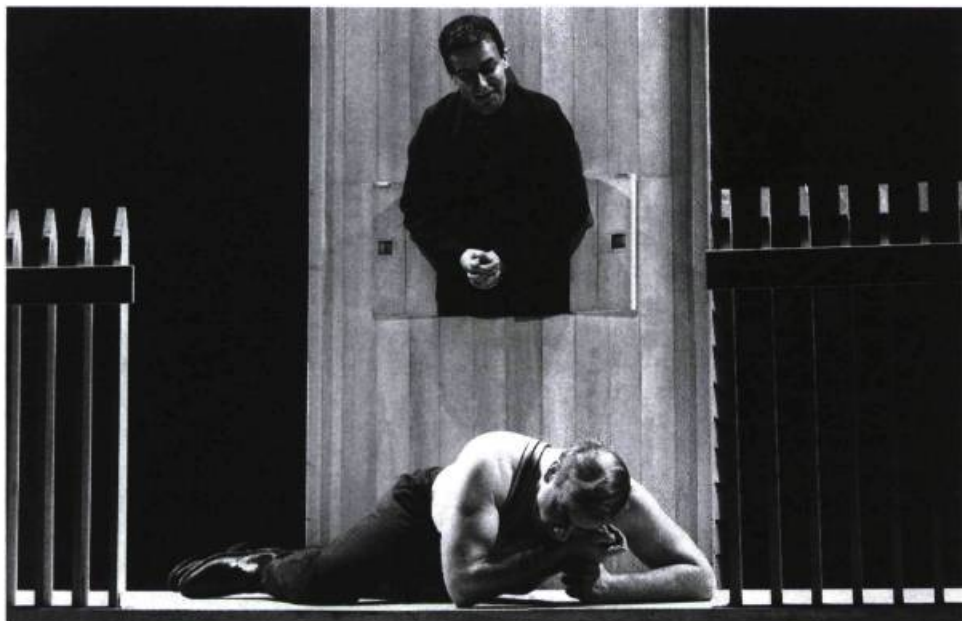
D. C. — C'est un problème inhérent à une production conçue par une série de petites structures. Si deux ou trois grosses structures — françaises, belges ou autres — avaient souscrit au projet à l'origine, nous aurions pu planifier plus à l'avance et courir certains risques. Nous aurions pu décider d'emblée de jouer une semaine à Montréal, par exemple. Mais comme notre montage financier était extrêmement serré, nous avons dû, avec nos partenaires, réduire les risques au minimum. Du fait aussi que la pièce était présentée en fin de saison à Montréal, et que le Théâtre UBU n'a pu compter sur aucun coproducteur dans cette ville, il a fallu jouer de prudence. Deux représentations pour huit cents personnes chaque fois nous apparaissaient déjà comme un défi extraordinaire. Nous n'avions jamais imaginé avoir autant de succès. Trois jours avant la première au Monument-National, il n'y avait déjà plus une seule place !

Difficultés de l'accueil en Belgique

Ce succès exceptionnel a été très important pour nous. Il faut savoir que le spectacle, en Belgique, a reçu de la presse un accueil qui, sans être mitigé, comportait quelques bémols. Certains aspects de la démarche, l'idée même d'une grande coproduction, ont indisposé des journalistes. Le fait d'avoir invité un metteur en scène québécois plutôt qu'un Belge, de lui avoir accordé autant de moyens, a incommodé certaines personnes. Voilà pourquoi l'accueil sans réserves que nous avons reçu à Montréal nous a paru extraordinaire ! Il faut rappeler que Denis Marleau a monté un spectacle exceptionnel par sa rigueur, absent de la moindre concession, d'une qualité que l'on voit peu au théâtre. Au fond, j'ai été un peu fâché par cet accueil en Belgique, même si j'accepte que l'on puisse exprimer des réserves sur le plan artistique.

Le rôle-titre de Woyzeck a été tenu par le Québécois Pierre Lebeau, alors qu'au début il devait être joué par un Belge. Pourquoi et comment ce changement s'est-il opéré, et comment les Belges ont-ils accueilli cette décision ?

D. C. — Je ne pense pas qu'il y ait eu des objections au choix de cet acteur. Il faut quand même être clair. Jamais personne ne s'est vraiment insurgé contre le fait d'avoir engagé des Québécois ; il s'agit uniquement de perceptions. Le changement d'acteur pour le rôle principal vient uniquement d'un problème de santé chez l'acteur belge, qui l'a empêché d'assumer cette tâche. Pour nous, cela a constitué un coup très dur, parce que c'est arrivé le jour même où nous devions commencer les lectures. En plus, nous disposions d'un temps très limité de répétitions, et ce changement d'acteur nous a fait perdre plusieurs jours précieux.



Carl Béchar et Pierre Lebeau. Photo : Marie-Françoise Plissart.

Est-ce que l'entente de coproduction prévoyait à l'origine que le rôle-titre serait joué par un acteur belge ?

D. C. — Oui, mais notre centre dramatique détenait la maîtrise d'œuvre absolue ; tous nos partenaires nous accordaient leur confiance pour nous permettre de prendre les décisions qui s'imposaient. De toute façon, la plupart de nos coproducteurs connaissaient déjà Pierre Lebeau pour l'avoir vu jouer dans des pièces du Théâtre UBU. Si bien que ce choix n'a pas posé de difficultés particulières.

Est-ce le Centre Dramatique Hainuyer qui avait décidé au départ que la distribution serait essentiellement belge ? Était-ce une question de coût ?

D. C. — Chaque élément était important. Nos moyens étant modestes, la solution des acteurs belges s'est imposée financièrement. Elle nous permettait d'éviter les frais de logement pendant les répétitions, ce qui constituait une donnée importante. Mais jamais nous n'avons imposé à Denis Marleau de nous livrer un spectacle à cent pour cent belge. Cela dit, je crois qu'il a été agréablement surpris de trouver en Belgique les acteurs nécessaires. Pour ce qui est d'intégrer un acteur québécois — Carl Béchard — pour le rôle du médecin, cela répondait à la volonté de tous, non pas parce qu'il est québécois, mais parce que nous le connaissions déjà comme un comédien extraordinaire.

En ce qui concerne la présence des acteurs français, nous n'avions pas pu trouver de Belges pour certains rôles, selon la conception de Denis Marleau, aussi avons-nous cherché du côté de la France et engagé deux comédiens, Valentin Traversi pour le Capitaine et Philippe Crubezy pour le Tambour Major. Ce sont deux bons acteurs, mais j'avais toujours estimé qu'intégrer des Français dans la production coûterait cher, même si nous avons essayé de négocier des conditions très favorables compte tenu de nos moyens. Les différences de salaires entre la France et la Belgique vont du simple au double. Les Français ont plus de moyens que les Belges, et les Belges beaucoup plus que les Québécois.

Notre travail a donc consisté aussi à harmoniser ces différences, à essayer d'éliminer d'avance les tensions dans la vie quotidienne, du fait que les participants étaient payés à des tarifs complètement différents. Chaque contrat a été négocié de façon extrêmement consciencieuse, avec une donnée claire à la base : autant les concepteurs que les techniciens et les acteurs ont su l'obligation où je me trouvais, à cause des conditions particulières ayant cours dans chaque pays, de procéder à des négociations séparées avec chacun. Il était impossible d'accorder justice à tout le monde. La seule règle était celle de l'intérêt collectif pour le projet. Or, heureusement, tout le monde a accepté de tenter l'aventure. Nous avons pu travailler presque six mois sans le moindre problème. Une harmonie parfaite a régné jusqu'à la fin.

Je suppose que c'est la présence d'acteurs étrangers qui vous a empêché de jouer plus longtemps au Québec, malgré le succès.

D. C. — Le problème vient plutôt de ce que, ici, aucun partenaire n'a accepté de s'associer au Théâtre UBU. Cette petite compagnie a dû assumer seule la production à Montréal. On sait que la location de la Salle Ludger-Duvernay du Monument-National est très onéreuse, et que les frais techniques et de publicité pour un spectacle de cette envergure sont très élevés. Nous n'avons donc pu faire autrement que de tenter de limiter les risques. Nous étions très tristes, parce que nous aurions voulu au moins donner une représentation de plus. Mais dès le lendemain, il était prévu que les acteurs reprendraient l'avion.

Et le décor ? Est-il exact que vous ayez été obligés de le renvoyer en Belgique pour le faire démolir parce que, autrement, il aurait été considéré comme une importation de bois au Canada, donc soumis à des droits de douane exorbitants ?

D. C. — Oui. C'est vrai. Nous ne savons pas encore vraiment si nous allons le faire démolir, mais nous ne pourrions pas le garder. Nous nous sommes posé un moment la question de savoir si nous reprendrions le spectacle dans deux ou trois saisons. Quelques producteurs français semblaient intéressés.

Denis Marleau me disait qu'il pourrait reprendre lui-même le spectacle au Québec un jour, mais dans une nouvelle production entièrement québécoise.

D. C. — Nous n'aurions alors pas de participation autre que morale, dans un concept qui nous appartient à tous. Je pense que le projet l'interpelle pour deux raisons, si je peux me permettre de parler en son nom. D'abord, parce qu'il a porté le spectacle pendant longtemps, mais aussi parce qu'il doit estimer que les conditions de travail ont été tellement difficiles qu'il aimerait voir si le concept tel qu'il existe peut être poussé encore plus loin. Je suis convaincu que l'idée va lui trotter dans la tête de savoir ce qu'il peut réaliser dans son pays, en travaillant dans les conditions de production qui sont les siennes. Car il faut comprendre ceci, et c'est peut-être l'aspect le plus intéressant de l'aventure : les conditions de production en Europe diffèrent complètement de celles que l'on pratique ici. Cela a aussi représenté un travail énorme que de faire le lien entre Denis Marleau et les différentes équipes. De la conception à la diffusion, tout est différent. Gérer cela, pour Denis, était lourd ; et pour moi aussi, car j'ai joué un rôle de charnière entre tous.

Woyzeck reste encore et toujours une œuvre ouverte. L'accueil qu'il a reçu ici constitue sans doute un encouragement à aller plus loin. ♦