

Singularité et résistance

Entretien avec Denis Marleau et Stéphanie Jasmin, codirecteurs d'UBU

Christian Saint-Pierre

Number 138 (1), 2011

Mission et transmission

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63155ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Saint-Pierre, C. (2011). Singularité et résistance : entretien avec Denis Marleau et Stéphanie Jasmin, codirecteurs d'UBU. *Jeu*, (138), 62-71.

CHRISTIAN SAINT-PIERRE

SINGULARITÉ ET RÉSISTANCE

Entretien avec Denis Marleau et Stéphanie Jasmin,
codirecteurs d'UBU

Quelles idées ont présidé à la création du Théâtre UBU en 1982 ?

Denis Marleau – Au départ, c'était très intuitif. Je sortais d'une démarche personnelle de formation après le Conservatoire, un séjour de deux ans à Paris où j'avais pris conscience qu'il y avait diverses manières de faire et de vivre le théâtre. Je savais aussi que je voulais être metteur en scène, mais je ne savais pas trop comment y parvenir. En 1981, le Musée d'art contemporain de Montréal m'a proposé de signer un spectacle en marge d'une rétrospective Sonia Delaunay, *Cœur à gaz & autres textes Dada*. J'avais déjà une inclination pour l'interdisciplinarité, qui m'a conduit ensuite dans une mouvance de création qui puisait surtout ses inspirations dans l'histoire de l'art. J'étais fasciné par les mouvements de rupture et par tout ce qui mettait en cause la tradition théâtrale. Tout cela m'a amené à bidouiller mes premiers spectacles, à considérer la scène comme un lieu de bricolage, à introduire, par exemple, de la danse ou à faire de la musique avec des mots. Il va de soi, avec cette recherche formelle et un pareil choix de textes, que les premiers spectacles d'UBU occupaient une position assez impertinente dans le paysage théâtral où on m'a considéré parfois comme un anachronisme.

C'est ce qui explique que vos références esthétiques aient été dès lors étrangères ?

D. M. – J'étais surtout captivé par ce qu'on appelait la modernité, ses avant-gardes et par des démarches atypiques comme celle de Tadeusz Kantor. Au fond, si j'ai pu développer un rapport spécifique au théâtre, pour ne pas dire une posture intellectuelle, c'est parce que j'ai



pu m'appuyer sur un noyau d'acteurs et en même temps bénéficier de rencontres avec des chercheurs et universitaires comme Friedhelm Lach, Line McMurray, Wladimir Krysinski, Marcel Bénabou et quelques autres. C'est ainsi que j'ai abordé la 'Pataphysique de Jarry, l'art Merz de Kurt Schwitters, les futuristes russes, l'Oulipo, le théâtre musical de Mauricio Kagel. Puis, au début des années 90, le texte comme matériau sonore a laissé place à d'autres voix, celles de Beckett, de Koltès et de Büchner. Je me suis donc assez tôt entraîné à déterritorialiser ma pratique et à la concevoir toujours en mouvement. Il va de soi que le partenariat primordial d'UBU avec le FTA m'a permis de rester connecté à ce qui se créait à l'étranger, car je voyageais en Europe avec mes spectacles et particulièrement au Festival d'Avignon entre 1996 et 2002.

Denis Marleau et
Stéphanie Jasmin.
© Angelo Barsetti.

Quand est venue l'heure de jeter tout ça sur papier, de fonder une compagnie en bonne et due forme, comment cela s'est-il concrétisé ?

D. M. – Il ne faut pas se raconter d'histoires : les mandats n'étaient pas une grande préoccupation au début des années 80, du moins pour les compagnies émergentes. Mon seul désir avec la cofondatrice d'UBU, Anne-Marie Rocher, qui était, comme Carl Béchar, de la même promotion que moi au Conservatoire, c'était de faire du théâtre un lieu de recherche et d'exploration sans trop savoir en réalité à quoi correspondaient de telles notions. C'est seulement au début des années 90, quand on a commencé à être subventionnés « au fonctionnement », qu'il a bien fallu énoncer des principes et établir des modes de fonctionnement. L'exercice consistait au fond à identifier le fil conducteur qui avait été tiré jusque-là.

Sur le site de la compagnie, on ne trouve que quelques lignes qui s'apparentent à un mandat : « Une pratique singulière de la scène qui croise la musique et l'histoire de l'art, l'installation et les nouvelles technologies, dont l'enjeu est toujours le texte en relation avec le monde et la présence humaine. »

D. M. – Cela dit, pour moi, le mandat d'une compagnie de création peut être remis régulièrement en question. Il doit être un énoncé rempli de fenêtres et de permissions. J'ai touché avec UBU des univers que je n'aurais jamais pensé rencontrer au début, et l'avenir me réserve sûrement d'autres surprises. Il n'y a pas de répertoire intouchable et, franchement, je rêve de tout monter (*rires*). La vraie question, c'est l'attitude intérieure, la vision de l'art qu'on veut défendre ; c'est surtout de savoir si, dans chaque situation de production qui se présente, je peux être le créateur que je suis, intégralement.

Autrement dit, le mandat de la compagnie fait figure de gardien de cette vision ?

Stéphanie Jasmin – Ces deux mots me semblent contradictoires. Être gardien signifie garder quelque chose. Alors que ce serait plutôt de manifester cette liberté de vision, le désir de faire éclater le cadre. Les créateurs sont fondamentalement libres. La signature qu'on apprécie chez un artiste, elle existe par le regard qu'il pose sur les choses, sur le monde, sur le réel qu'il recrée. La signature va toujours être là, peu importe l'objet ou le texte observé. Si jamais un jour Denis monte du Molière, il va le faire avec son regard à lui. Il faut faire confiance à la vision des artistes.

D. M. – Un mandat, c'est d'abord relié à la potentialité créatrice d'une personne ou d'un ensemble, pas seulement aux statuts d'une compagnie à but non lucratif ou d'une fondation. UBU, c'est mon véhicule de production, qui se déplace au rythme d'une petite équipe permanente et d'une équipe volante de création. Ce qui fait que lorsque je travaille à l'étranger, une partie d'UBU m'accompagne parce que, justement, c'est la synergie de toutes ces collaborations régulières et fidèles qui a constitué avec les années la spécificité de ma démarche.

Comment s'est produite l'arrivée de Stéphanie Jasmin au sein de la compagnie ?

D. M. – J'ai rencontré Stéphanie, après sa formation en histoire de l'art à l'École du Louvre, au moment où elle terminait ses études en cinéma à Concordia. Elle m'avait envoyé une lettre dans laquelle elle avait élaboré une réflexion sur *Maîtres anciens*. Ce que j'ai lu m'a impressionné parce qu'elle mettait le doigt sur tellement d'aspects essentiels, conscients et inconscients, de ma démarche. Comme stagiaire à la mise en scène sur *Urfaust*, je lui ai demandé ensuite de faire un *story-board* pour la captation vidéo dont je voulais renouveler l'approche. Et, surtout, on a énormément parlé, échangé à propos de différents ouvrages en cinéma, en philosophie et en littérature. Un peu plus tard, parce qu'il n'y avait plus personne pour le faire au sein de la compagnie, j'ai demandé à Stéphanie de rédiger l'ensemble des demandes de subvention au triennal. En une semaine, elle avait lu tout ce qui s'était écrit jusque-là sur UBU, en avait fait une synthèse après avoir jeté ses lumières là-dedans, et c'était parfait. Puis, en travaillant sur Maeterlinck, *Intérieur* et *Les Aveugles*, notre collaboration s'est confirmée et s'est développée progressivement dans une connivence qui nous surprend encore. Si je devais un jour prendre ma retraite (*rires*), je lui céderais sans hésitation les deux rôles de la compagnie.

Vous avez des tempéraments et des savoir-faire qui sont très complémentaires ?

S. J. – Oui. Nous sommes rarement dans la superposition des rôles. C'est un dialogue permanent qui se tient entre nous. Nous partageons plusieurs références, davantage en philosophie, en littérature et en arts plastiques qu'en théâtre d'ailleurs. Cela dit, nous ne



Cœur à gaz & autres textes Dada, collage et mis en scène de Denis Marleau (Théâtre UBU, 1981).
SUR LA PHOTO : Pierre Chagnon, Bernard Meney et Carl Béchar. © Gabriel Lefebvre.



Oulipo Show,
collage de textes
et mise en scène
de Denis Marleau
(Théâtre UBU, 1989).

SUR LA PHOTO :
Pierre Chagnon,
Bernard Meney,
Danièle Panneton
et Carl Béchar.
© Josée Lambert.

parlons pas à partir du même point de vue, de la même expérience personnelle du monde. D'où une complémentarité qui s'exprime rarement par le conflit, mais plutôt dans la construction commune d'un lieu, d'une forme, d'une création qui résulte de ce dialogue. Denis est quelqu'un qui est très à l'écoute. Il aime être surpris, étonné. Il est capable d'accorder énormément de place à l'autre, dans la mesure où il y a cette possibilité de construction, de liberté de penser, d'essayer. Ces échanges sont donc très stimulants en général, parce qu'on n'a pas à se convaincre l'un et l'autre, mais plutôt à jouer librement et en confiance avec les idées et les concepts, les interroger, les transformer, les inventer. Notre façon d'intervenir au cours du processus diffère aussi : par exemple, je mets des mots très tôt sur nos intuitions, je définis l'évolution de notre travail vis-à-vis les autres durant le trajet, alors que Denis a tendance à tout nommer à la fin du parcours. On n'a pas la même vitesse de réaction, et c'est bien comme ça. Cet échange permanent fait que le travail de table est moins long qu'il ne l'était, les concepteurs arrivent plus tôt en répétition et la documentation dramaturgique est moins lourde qu'elle ne l'a déjà été. Le texte lui-même est devenu le principal terreau, la matière qu'on creuse sans relâche, jusqu'au dernier moment, comme des archéologues, des sculpteurs. L'approche est plus plastique, plus sensorielle.

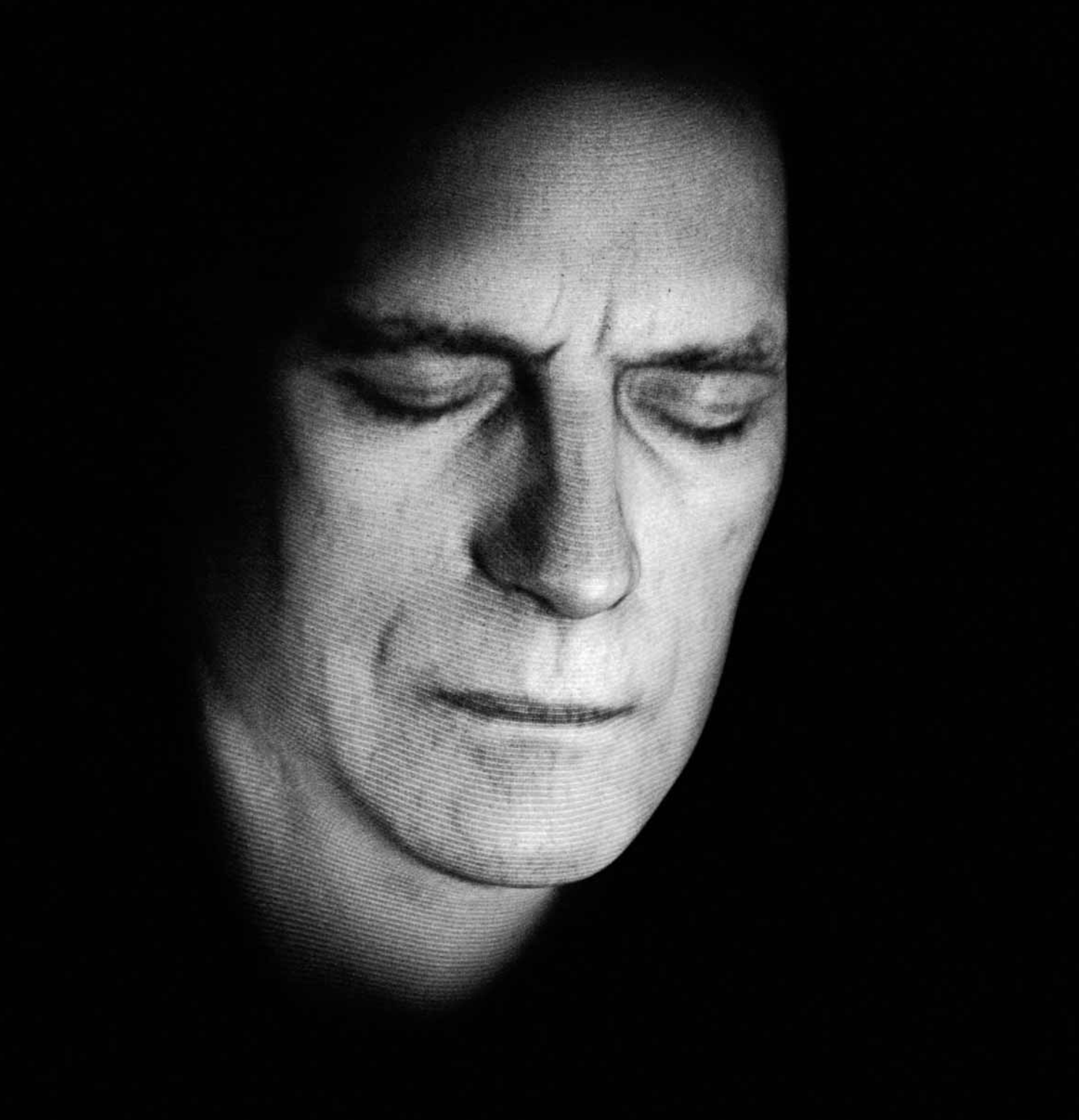
Ce n'était pas planifié, mais l'arrivée de Stéphanie a donné un nouvel élan à la compagnie ?

D. M. – Il n'y avait rien de prémédité dans tout cela. Stéphanie est arrivée à un moment où je devais mettre un terme à un monologue intérieur qui risquait de devenir stérile. Faire sa



rencontre m'a permis d'approfondir, de me déplacer vers d'autres univers de fiction et de création. Il faut dire qu'à ce moment-là, après les tournées européennes de *Maîtres anciens*, de *Nathan le sage* et des *Trois derniers jours de Fernando Pessoa*, on a commencé à me proposer des mises en scène à l'étranger, en Allemagne notamment, où j'avais été approché par une grande structure. UBU traversait alors une crise de croissance à la fin des années 90. C'était compliqué, car il y avait presque un choix à faire entre ce qui se présentait pour moi à l'étranger comme metteur en scène et mon envie de trouver un véritable ancrage à Montréal pour la compagnie. Avec Hélène Dumas qui terminait son mandat chez UBU comme directrice à la diffusion, nous avons parlé d'une réorganisation de l'équipe que j'ai même envisagé de saborder. Puis, j'ai compris, en échangeant avec Stéphanie, que c'était ma nature profonde de créer avec une garde rapprochée autour de moi, en petit collectif formé d'interprètes, de concepteurs et de techniciens. De cette manière, j'ai pu évoluer et me réinventer en travaillant sur d'autres plates-formes de création, comme celle du Musée d'art contemporain avec *les Aveugles* et dans la foulée au Centre national des Arts, où j'ai dirigé le Théâtre français pendant sept ans. Rétrospectivement, au cours de cette première décennie de codirection, il s'est naturellement installé une nouvelle dynamique au sein de la compagnie qui a entraîné son lot de changements, en particulier pour ce qui est du processus de production. Son apport a été, par exemple, d'approfondir l'intégration de la vidéo dans l'espace scénique dont nous avons conçu parfois ensemble les décors ou encore sur le plan dramaturgique, dans le choix de certaines œuvres. Sa présence confère véritablement une nouvelle dimension aux spectacles d'UBU et, comme metteur en scène, je trouve ça très bien. Les tandems comme Ronfard et

Maîtres anciens
de Thomas Bernhard,
mis en scène par
Denis Marleau
(Théâtre UBU, 1995).
SUR LA PHOTO :
Pierre Lebeau et Pierre Collin.
© Josée Lambert.



Les Aveugles de Maurice Maeterlinck, « fantasmagorie technologique » conçue et réalisée par Denis Marleau (UBU, 2002).
SUR LA PHOTO : Paul Savoie. © Stéphanie Jasmin.

Gravel ou Brassard et Tremblay ont été très inspirants pour nous, mais il en existe d'autres en dehors du paradigme metteur en scène-acteur ou metteur en scène-auteur. Au cinéma, il y a bien les frères Dardenne, Taviani et Coen ou encore le couple Straub qui ont signé ensemble leurs films. En arts plastiques, on trouve chez nous les Cozic, et ailleurs Gilbert et George, et bien d'autres.

Est-ce que la compagnie a souffert de son nomadisme ?

D. M. – Cette possibilité du voyage est devenue constitutive de notre manière d'aborder la création chez UBU et probablement que, comme metteur en scène, j'étoufferais sans elle. Ce n'est pas tant le nomadisme qui fragilise UBU, mais nos conditions de création à Montréal qui ne peuvent toujours pas s'inscrire dans un lieu permanent de production. J'ai perdu beaucoup trop de temps à échafauder des projets de lieu. C'était presque devenu mon dada à un moment donné. Comprenons-nous bien, je n'ai jamais cherché à devenir le directeur d'un nouveau théâtre à Montréal. Ce que j'espérais, c'était un centre de production, un lieu de fabrique conforme à mes rêves de création, un peu dans l'esprit de ce qu'on a érigé pour les Deux Mondes ou Robert Lepage. Il s'est donc présenté plusieurs scénarios d'implantation au fil des ans. On est passé à deux doigts d'investir deux ou trois lieux, notamment la gare Dalhousie, qu'on devait partager avec O Vertigo Danse et qui nous a échappé à cause d'un changement de gouvernement.

Ce désengagement du politique envers les arts, il n'a cessé de croître depuis.

D. M. – L'ingénierie culturelle au Québec et même au Canada me semble bien sclérosée. Historiquement, je pense qu'on a été assez paresseux dans notre façon de concevoir le fonctionnement des institutions à trop de niveaux. On a appliqué ce qui existait déjà à Ottawa, un Conseil des arts à Québec, alors qu'on avait la possibilité de repenser les choses à cause de notre spécificité culturelle. On s'est certes professionnalisé, mais on a beaucoup standardisé la production théâtrale, ce qui fait que, pour la relève théâtrale d'aujourd'hui, c'est maintenant plus difficile que ce le fut pour nous il y a trente ans. Aujourd'hui, force est de constater qu'il n'y a plus vraiment d'intercesseurs aux conseils des arts, d'où semble exclue toute relation de proximité avec le milieu artistique, au bénéfice surtout d'une approche comptable prétendument rationnelle s'appuyant sur des statistiques et des tableaux dressés pour des jurys composés de pairs bien intentionnés que sur la dimension et la spécificité artistiques, ce qui a l'effet pervers aussi de tenir à distance toute réflexion ou question de fond sur notre pratique, par exemple celle du théâtre comme « service public ». Des artistes diront : pourquoi perdre son temps avec de pareilles discussions puisqu'on fonctionne comme ça depuis des années ? Des spectateurs affirmeront que le gouvernement accorde suffisamment d'argent aux artistes. Ou encore quelques administrateurs expliqueront que l'institution théâtrale, même largement subventionnée, est au fond une entreprise privée puisqu'elle va chercher plus d'argent encore aux guichets et en commandites. En ce moment, c'est le règne de la confusion. On est colonisé plus que jamais par l'industrie culturelle, le Montréal des festivals, le Quartier des spectacles, colonisé par de grands ensembles qui n'ont rien, mais alors là rien à voir du tout avec la création et ses processus. C'est du pur marketing, du commerce et du tourisme, de la consommation et du divertissement. Dans son *Journal de galère* que je suis en train de lire, Imre Kertész décrit bien ce phénomène, en parlant du « théâtre comme une usine à distraire. Le plaisir esthétique aliéné comme jouissance et plaisir d'un public transformé en masse : on n'apprécie pas le contenu poétique, mais la ruse et la technique mises en œuvre pour nous dominer. La main velue qui noie sa victime dans le sirop. L'esprit de la comédie donne naissance à la terreur¹. »

1. Ouvrage traduit du hongrois par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, Arles, Actes Sud, 2010, p. 16.

Malgré cette situation, l'anti-intellectualisme ambiant, le désistement des médias envers la culture, vous ne perdez pas courage.

D. M. – On est restés au plus près de ce qui nous tenait à cœur. Nos énergies, on les a consacrées à chercher et à trouver les moyens de créer : en menant des combats sur plusieurs fronts, en suscitant des coproductions, des fidélités de partenariats, pas seulement pour des raisons financières, mais surtout pour permettre la recherche, l'expérimentation et donner une réalité à nos rêves de création. Notre courage mais surtout notre plaisir de créer, nous les puisons aussi dans les rencontres avec des artistes d'ici et de l'étranger, des auteurs, des traducteurs, des interprètes et des concepteurs qui viennent parfois d'autres disciplines, avec des directeurs de structures et même des critiques ou des spécialistes, et des publics qui nous accueillent de saison en saison et qui nous ont permis de diversifier de façon qualitative les influences et de multiplier les résonances et les échos de notre travail. Plus concrètement, il y a des défis stimulants comme celui de mettre en scène pour la Comédie-Française une pièce de Sénèque², un auteur que je n'aurais jamais imaginé monter il y a quelques années. Je suis tout à fait conscient que nous sommes privilégiés. Mais ça ne m'empêche pas d'être inquiet pour l'avenir, préoccupé surtout par l'apparition de cette droite ultraconservatrice dans nos gouvernements. Inquiet de constater que la culture est un mot qui n'a plus sa place dans le discours politique d'ici et d'ailleurs.

Vous avez déjà pensé à vous exiler ?

D. M. – Il y a eu une ou deux occasions qui auraient pu faire qu'on parte. À un moment donné, je suis même allé jusqu'à rencontrer des élus et un haut fonctionnaire en France, et puis j'ai décidé avec Stéphanie de ne pas poursuivre ces démarches. Cette période de ballottage nous a surtout permis d'évaluer ce que nous étions en train de vivre et d'accomplir à Montréal. Du reste, on n'est pas obligé de quitter son pays pour se sentir en exil, et il y a bien entendu des contraintes partout. Sur le territoire de l'Hexagone en particulier, elles existent à des niveaux tellement complexes sur le plan politique ! Lorsque des collègues français, directeurs d'un centre dramatique ou d'un théâtre national, me décrivent tout ce qu'ils doivent accomplir en dehors de leurs activités de création, je ne trouve pas toujours enviable leur situation. Au Québec, malgré nos ressources plus restreintes de production et de diffusion, malgré le fait aussi que je fonctionne toujours au projet d'une saison à l'autre, j'ai l'impression de creuser une démarche artistique qui se complexifie et s'enrichit et qui, de surcroît, trouve la possibilité de rayonner à l'étranger, même en ces temps difficiles pour la diffusion internationale.

Avoir un lieu de création et de représentation bien à vous, c'est encore un rêve ?

D. M. – Je ne perds pas espoir. La situation pourrait changer au cours des prochaines années car, depuis 2006, nous avons développé une belle complicité avec Ginette Noiseux. Au fil de nos projets communs, Ginette m'a souvent dit que nous pouvions considérer l'Espace GO comme notre maison. Franchement, Stéphanie et moi sommes très encouragés par son attitude d'ouverture et celle de son équipe, leur façon d'accueillir, de nous coproduire et de s'engager pleinement, sans esprit comptable. Actuellement, nous travaillons conjointement sur un projet d'association dont le cadre et la forme restent à inventer, qui s'appuie au moins sur des expériences concluantes et des désirs bien concrets dont celui, entre autres, de la mise sur pied d'une plate-forme de transmission à Montréal, un projet que je caresse depuis longtemps. Ensemble nous aimerions aussi creuser une relation forte et continue avec des auteurs contemporains que nous aimons.

². *Agamemnon*, qui sera présenté en mai 2011. NDLR.



Est-ce que vous pensez à la pérennité de la compagnie ?

S. J. – Une compagnie de création, c’est un organisme vivant. Tant qu’il évolue et qu’il se développe, c’est ça, la pérennité. Nous n’essayons pas de trouver des projets pour remplir une mission, c’est l’inverse : ce sont les projets qui définissent et ne cessent de redéfinir la mission. Nous sommes dans le présent de la création. UBU, ce n’est pas un lieu, ce n’est pas une école de théâtre, c’est un véhicule. Le flambeau ne peut être repris tel quel, le flambeau à passer, c’est pour les prochaines compagnies de création qui surgiront et chercheront à établir leur propre singularité, à la maintenir et à résister dans le temps, comme UBU continue à le faire maintenant. En théâtre, les œuvres passées appartiennent à la mémoire de ceux qui les ont vues ou à ceux qui prolongent cette mémoire dans des essais et des écrits ; elles se fondent à des apprentissages et à des expériences individuelles et collectives... Les artistes qui les créent sont déjà ailleurs lorsqu’une création apparaît aux yeux du public. Les créations se posent comme des expériences qui en viennent à composer un chemin singulier ; une œuvre que l’artiste lui-même regarde rétrospectivement pour y constater le sens et la cohérence. C’est pour cela que nous n’avons pas envie de revenir sur nos anciens spectacles. Artistiquement, nous sommes ailleurs. Ce serait de la nostalgie.

D. M. – Comme on n’est jamais à l’abri d’une contradiction, je vous annonce que pour fêter les 30 ans de la compagnie, on va remettre techniquement à niveau *les Aveugles*, qui voyagent depuis dix ans à travers le monde, on va aussi reprendre *Oulipo Show*, que je remettrai en scène dans un esprit *vintage*, avec les mêmes comédiens, comme en 1988. Un spectacle que je n’ai pas envie d’approfondir, mais que j’aimerais retrouver juste pour le plaisir, comme un ami qu’on a perdu de vue en cours de route. ■

Le Château de Barbe-Bleue
de Béla Bartók,
mis en scène par
Denis Marleau et
Stéphanie Jasmin (Grand
Théâtre de Genève, 2007).
SUR LA PHOTO : László Polgár.
© Grand Théâtre de Genève.