

# DENIS MARLEAU

Introduction et entretiens  
par Sophie Proust



*ACTES SUD - PAPIERS*  
*LEMÉAC*

## INTRODUCTION

### UN THÉÂTRE DE RECHERCHE

*... chacun n'apprend que ce qu'il peut apprendre ; mais celui qui sait profiter du moment, c'est là l'homme avisé.*

GOETHE, *Faust*.

Denis Marleau, né en 1954 au Québec, est directeur artistique de la compagnie de création UBU, fondée à Montréal en 1982. En trente ans d'activité de metteur en scène, scénographe, concepteur et adaptateur, il a créé plus de quarante spectacles dont la moitié ont tourné en Europe. Avant d'être véritablement reconnu à la fin des années 1990 en France, il était déjà un metteur en scène incontournable au Québec.

Entré en 1973 au Conservatoire d'art dramatique de Montréal pour une formation d'acteur de trois ans, il y découvre rapidement sa vocation de metteur en scène. Contrairement à d'autres, il n'est pas passé par un parcours d'assistantat à la mise en scène et n'y a pas pensé. En effet, au Québec, même s'il existe des exceptions, la fonction de l'assistant est similaire à celle du *stage manager* aux Etats-Unis ou en Angleterre, c'est-à-dire relevant davantage de la technique et de l'organisation des répétitions avec les acteurs, plutôt que d'une collaboration artistique. En revanche, l'école du spectateur s'est révélée décisive. Fortement marqué par les metteurs en

scène européens qu'il découvre à Paris et à Nancy entre 1976 et 1978, comme Giorgio Strehler et particulièrement Tadeusz Kantor, Denis Marleau ne cesse de visiter des répertoires différents, guidé par ses seules envies, des découvertes et des rencontres, jamais en voulant élaborer une carrière spécifique. Il est au service d'une approche ludique et poétique du théâtre, où transparait sa sensibilité à la philosophie, à la littérature, à la musique et aux arts plastiques. Son parcours est celui d'un metteur en scène curieux de l'Autre. Aussi son théâtre a-t-il questionné la plupart des avant-gardes qui ont bousculé notre conception de l'art depuis un peu plus d'un siècle : de Tzara à Beckett en passant par Schwitters, le grotesque de Jarry et les constructivistes russes. Il a également travaillé les grandes œuvres du répertoire allemand : *Woyzeck* de Büchner, *Lulu* de Wedekind, ou encore *Nathan le Sage* de Lessing, créé dans la Cour d'honneur au Festival d'Avignon en 1997, festival qui l'accueille à six reprises.

A l'intérêt pour ces textes il faut ajouter l'approche de quelques classiques – Tchekhov, Maeterlinck, ou récemment Shakespeare –, et des fidélités à des écritures, qu'elles soient ou non contemporaines. Des auteurs l'accompagnent effectivement tout au long de son parcours, comme Thomas Bernhard ou Samuel Beckett. Plutôt que de piocher des textes de manière éparse, il aime véritablement visiter une œuvre et y revenir pour en approfondir la connaissance.

Même s'il développe très tôt une curiosité envers des textes méconnus et des auteurs contemporains, lorsqu'il crée *Le Passage de l'Indiana* de Normand Chaurette à Villeneuve-lès-Avignon en

1996, il se met pour la première fois au service d'une écriture théâtrale québécoise dont il favorise le rayonnement à l'étranger. Il ouvre ainsi une voie dramaturgique inexplorée à son travail, qui se poursuit en l'an 2000 avec une nouvelle création mondiale de Chaurette au Festival d'Avignon : *Le Petit Köchel*. Une importante collaboration s'instaure avec cet auteur : Denis Marleau monte *Les Reines* en 2005, *Ce qui meurt en dernier* en 2008 ; il suscite aussi sa complicité pour réviser la traduction d'*Urfaust, tragédie subjective* en 1999 et lui demande de traduire *Othello* lorsqu'il met en scène Shakespeare pour la première fois en 2007. Il convie également le romancier québécois Gaétan Soucy à écrire sa première œuvre dramatique. Dernièrement, l'auteur franco-béninois José Pliya a aussi retenu son attention. Il assure en 2007 la création mondiale de *Nous étions assis sur le rivage du monde...* et monte *Le Complexe de Thénardier* l'année suivante, présenté notamment aux Francophonies en Limousin.

Dès ses premiers spectacles, tout en se focalisant minutieusement sur le texte, Denis Marleau montre un goût certain pour un décloisonnement des arts en mêlant théâtre, danse et arts plastiques. Il réalise déjà un théâtre de recherche, et se démarque de la production théâtrale québécoise de l'époque. Au fil des années, il intègre dans son travail sculpture, musique, danse, arts visuels et nouvelles technologies, et tente de rendre possible la rencontre de ces disciplines dès le début des processus de création. Son goût pour les arts plastiques est très prononcé, et il fonde d'ailleurs sa compagnie suite à la reprise du spectacle *Cœur à gaz & autres textes dada* que lui avait commandé

le musée d'Art contemporain de Montréal en 1981. Onze ans plus tard, *Luna-Park*, qu'il réalise d'après des textes de Khlebnikov, Blok, Maïakovski et Kroutchonych, sera conçu pour l'inauguration du nouveau musée d'Art contemporain de Montréal, ce même musée qui verra la création mondiale des *Aveugles* en 2002. Le spectacle *Picasso Théâtre* et *Le Désir attrapé par la queue* sera, lui, monté au musée des Beaux-Arts de Montréal (1985), tandis que *Merz Variétés* (1995) sera présenté à Paris au Centre Georges-Pompidou.

La fin de l'année 2000 marque une nouvelle étape dans sa carrière, puisque à la veille des vingt ans du Théâtre UBU en 2002, il est nommé directeur artistique du Théâtre français du Centre national des arts à Ottawa (CNA). En 2007, Wajdi Mouawad devient son successeur. Au sein de cette institution, Denis Marleau met en place les Laboratoires du Théâtre français et invite André Markowicz à être l'un des formateurs, ainsi que Wajdi Mouawad, Stuart Seide, Alain Françon, Daniel Danis, Brigitte Haentjens, Galin Stoev ou encore Normand Charette. Cette initiative prouve encore une fois son engagement envers les auteurs contemporains et, au sein du CNA, il monte *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse (2002), *Au cœur de la rose* de Pierre Perrault la même année, *La Fin de Casanova* de Marina Tsvetaïeva (2006), etc.

#### METTEUR EN SCÈNE CHEF D'ORCHESTRE

Chef d'orchestre opérant de ludiques et savants collages textuels dans ses premières mises en

scène d'influence dadaïste, avec, entre autres, *Merz Opéra*, avec des textes de Kurt Schwitters (1987), et *Oulipo Show* d'après Queneau, Pérec, Calvino (1988), Denis Marleau a aussi réalisé de subtiles adaptations (*Maîtres anciens*, d'après le roman de Thomas Bernhard, *Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa*, d'après le récit d'Antonio Tabucchi, ou encore *Urfaust, tragédie subjective*, d'après l'*Urfaust* de Goethe et le *Faust* de Pessoa).

Selon la lecture qu'il fait d'une œuvre, il peut convoquer les musiques originales de compositeurs contemporains et les nouvelles technologies. Une recherche particulière avec ces dernières commence à véritablement se développer sur les masques vidéo avec *Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa* en 1997, jusqu'à aujourd'hui, avec pour point d'orgue *Les Aveugles* de Maeterlinck en 2002.

La fidélité développée envers des auteurs dramatiques se retrouve aussi dans son compagnonnage artistique, puisqu'il travaille de longues années avec les mêmes collaborateurs ou acteurs. Cet esprit de complicité et d'échanges s'incarne depuis plus de dix ans dans sa collaboration avec Stéphanie Jasmin, codirectrice artistique d'UBU en 2002. Elle l'accompagne sur tous les projets, comme conseillère artistique et dramaturge, et conçoit l'intégration de la vidéo dans les spectacles. Tout ne peut être mentionné ici mais dans son rapport avec les scénographes, par exemple, on peut évoquer la connivence de Denis Marleau dès les années 1990 avec le sculpteur québécois Michel Goulet. Celui-ci a réalisé une dizaine de scénographies pour UBU. Parmi elles, figurent

celles des quatre pièces citées de Chaurette, celle du seul texte de Bernard-Marie Koltès que Denis Marleau ait mis en scène, *Roberto Zucco*, présenté au Festival de théâtre des Amériques\*, en passant par celle de *Nathan le Sage* dans la Cour d'honneur et celle du *Château de Barbe-Bleue* au Grand Théâtre de Genève, première mise en scène d'opéra du metteur en scène québécois. Les scénographies de Goulet, épurées, avec des lignes claires, proposent de multiples espaces de jeu, la plupart du temps praticables sur plusieurs niveaux. Cette construction architecturale de l'espace, dépouillée, souvent sombre, avec des escaliers, visibles ou invisibles pour le public (*Les Reines*), des plateaux coulissants (*Nathan le Sage*) ou circulaires (*Urfaust, tragédie subjective, Le Château de Barbe-Bleue*), épouse totalement les partis pris esthétiques du metteur en scène, visant souvent avec une grande sobriété et peu d'accessoires à se concentrer sur le contenu sémantique et sensible de l'œuvre et sur la seule présence de l'acteur.

Comme les arts plastiques, la musique revêt une grande importance pour Denis Marleau. Mélomane, il sollicite l'écriture de musiques originales de la part de compositeurs contemporains : Nicolas Bernier, Denys Bouliane, Jean Derome, Denis Gougeon, Robert Normandeau, John Rea... Sa conception de l'interprétation des acteurs peut d'ailleurs être assimilée à celle de

\* Créé en 1985, le Festival de théâtre des Amériques (FTA), devenu le Festival TransAmériques (FTA) en 2007, est l'un des plus importants du continent américain. Il a accueilli une dizaine de productions d'UBU.

la rigueur de l'interprétation musicale, qu'il y ait ou non l'intervention de nouvelles technologies. Effectivement très attaché à une compréhension aiguë des textes, sa direction d'acteurs entraîne un certain brio chez l'interprète. Une partie de son travail avec les comédiens vise à les empêcher d'extérioriser leur interprétation ou de surjouer. Nous sommes en présence d'invariants qui passent par le refus d'explications psychologiques, la nécessité de ne pas projeter le texte, de ne pas en accentuer le sens par le marquage de certains mots, avec une mise en garde contre toute illustration des répliques par des actions ou gestuelles redondantes.

Adeptes du travail à la table pendant des années, il favorise aujourd'hui ce qu'il appelle "l'expérience" de la répétition. Aussi aborde-t-il le travail dramaturgique d'une autre manière et laisse-t-il davantage la construction du sens s'opérer sur le plateau avec la présence des concepteurs dès le début des répétitions. Cette évolution montre la nécessité de ne jamais enfermer un metteur en scène dans une conception rigide de son processus de création.

Pratiquement à chaque fois qu'il monte un texte, Denis Marleau semble nous en offrir la "substantifique moelle". Il donne l'impression d'avoir trouvé "LA" lecture de l'œuvre tout en ne cautionnant pas cette vision erronée qu'une œuvre n'aurait qu'une mise en scène inscrite dans le texte. *Les Aveugles*, par exemple, donnent cette impression très étrange d'une mise en scène idéale du texte en laissant littéralement et donc physiquement le spectateur en apnée, par la



communication de l'angoisse qui habite les personnages.

#### LES NOUVELLES TECHNOLOGIES : UN MOYEN ET NON UNE FINALITÉ

Incontestablement reconnu comme un metteur en scène utilisant brillamment les nouvelles technologies avec *Les Aveugles* de Maeterlinck au musée d'Art contemporain de Montréal en 2002, Denis Marleau a pourtant pour mot d'ordre d'être avant tout au service de la dramaturgie, le recours à la technique n'étant qu'un moyen pour la servir, et non une fin en soi.

Cette pièce de Maurice Maeterlinck, écrite en 1890, raconte l'histoire de douze aveugles, six hommes et six femmes, conduits par un prêtre qui leur sert de guide pour une promenade en forêt. Durant une halte, le prêtre semble s'être momentanément éloigné. Ils l'attendent pour rentrer à l'hospice. Cette attente les amène à comprendre la disparition de leur guide, treizième personnage de la pièce. Ils sont alors pris de désarroi face à leur incapacité à rentrer seuls. Pour mettre en scène ce texte, Denis Marleau donne à voir et à entendre douze visages humains disséminés dans un espace noir, indéterminé, renforcé par des sons difficilement identifiables. L'une des particularités de ce spectacle est que les acteurs, bien que visibles par le public, sont néanmoins absents. L'illusion de leur présence, au service du bouleversement des âmes égarées et délaissées dont l'œuvre traite, a été engendrée par une "fantasmagorie technologique", c'est-à-dire

un “art de faire voir des fantômes par illusions d’optique dans une salle obscure” (*Le Petit Robert*). Le metteur en scène concevra deux autres fantasmagories technologiques dans le cadre de Lille 2004, Capitale européenne de la culture : *Comédie* de Samuel Beckett et *Dors mon petit enfant* de Jon Fosse.

La fantasmagorie des *Aveugles* est composée de masques en relief recevant une image vidéo qui donnent à voir les visages des personnages comme si les acteurs étaient en face de nous. Toutefois, ce travail repose bien sur l’interprétation des comédiens. Pour le metteur en scène, la technologie a été un procédé pour rendre compte de sa lecture de l’œuvre et non une finalité en soi. L’utilisation du masque et de la vidéo s’est alors imposée comme une évidence permise par ses précédents travaux mais également par ses lectures de Maeterlinck qui rêvait d’un “théâtre d’androïdes” remettant en cause la médiation de l’acteur, le souhait de l’auteur consistant à “écarter entièrement l’être vivant de la scène\*”. Denis Marleau s’est alors voué à une “recherche d’une matérialité du texte théâtral malgré l’immatérialité des acteurs\*\*”.

Les nouvelles technologies ont eu finalement plus d’impact sur la mise en scène que sur la direction d’acteurs, mais le recours à ces masques animés par l’image a bien permis une perception ambiguë de la présence et une “théâtralité du

\* M. Maeterlinck, *Menus propos – 1890 – Le Théâtre*, in *Œuvres II, Théâtre 1*, éd. établie et présentée par P. Gorceix, éd. Complexe, Bruxelles, p. 462.

\*\* D. Marleau, “*Les Aveugles* et l’utopie”, *Puck*, n° 13, 2000, p. 85.

spectre\*\*” propre à l’écriture de Maeterlinck. Cette figure du fantôme n’est d’ailleurs pas sans hanter le metteur en scène dans son théâtre. Elle est à relier à la problématique du double, figure poétique récurrente dans son œuvre. La sonorisation des acteurs peut être mise au service de cette poétique, comme cela a été le cas pour *Urfaust, tragédie subjective*, par exemple. Ces manipulations opérées sur la voix ne visent pas spécifiquement à produire des effets spéciaux mais à harmoniser le dessin sonore (*design sonore*) du plateau, ce dont le spectateur n’a généralement pas conscience. Il est vrai qu’une partie du travail de ce metteur en scène, comme en écho à la définition de la pataphysique par Alfred Jarry, consiste, en quelque sorte, à se livrer à une “science des solutions imaginaires”.

Aujourd’hui, alors qu’il s’intéresse à l’œuvre d’Elfriede Jelinek, Denis Marleau aborde encore une nouvelle étape. Il va mettre en scène à la Comédie-Française *Agamemnon*, tragédie de Sénèque, dans une traduction de Florence Dupont, en 2011, et va concevoir des installations vidéo pour la première rétrospective internationale Jean-Paul Gaultier au musée des Beaux-Arts de Montréal.

Le texte qui suit est le résultat d’un montage de deux entretiens. Le premier a eu lieu le 30 avril 2009

\* D. Marleau, L. Ismert, Entretien, “*Les Aveugles, fantasmagorie technologique*”, catalogue du musée d’Art contemporain de Montréal, 2002, p. 18.

à Montréal ; le second s'est déroulé le 30 novembre 2009 à Paris, alors que Denis Marleau suivait la tournée d'*Une fête pour Boris* de Thomas Bernhard en Europe.

SOPHIE PROUST\*

\* Sophie Proust a été stagiaire à la mise en scène pour *Nathan le Sage* (1997), puis assistante à la mise en scène à Montréal pour *Urfaust, tragédie subjective* (1999) et *Le Petit Köchel* (2000). En 2004, elle a été l'interprète français-italien de Denis Marleau lors du Projet Thierry Salmon, la Nouvelle Ecole des maîtres, dirigée par Franco Quadri. Elle est maître de conférences en études théâtrales à l'université de Lille-III et cherche au CEAC, chercheuse associée au CNRS (ARIAS) et secrétaire générale francophone de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (FIRT). Elle a aussi été assistante à la mise en scène d'Yves Beaunesne et de Matthias Langhoff. Elle est l'auteur de *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine* (L'Entretemps, 2006). De 2008 à 2010, elle a été chercheur invité au Martin E. Segal Theatre Center (City University of New York) et a obtenu une bourse Fulbright pour sa recherche sur les processus de création.