Document généré le 29 avr. 2024 01:37

Jeu
Revue de théâtre

Dépasser la vie
Entretien avec Denis Marleau

Pierre Lavoie

Numéro 69, 1993

« Roberto Zucco »

URI : https://id.erudit.org/iderudit/29162ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer cet article

Lavoie, P. (1993). Dépasser la vie : entretien avec Denis Marleau. *Jeu*, (69), 22–29.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1993

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/

Pierre Lavoie

Dépasser la vie

Entretien avec Denis Marleau

Un chemin de traverse

Après Alfred Jarry, Dada, Kurt Schwitters, Samuel Beckett, les futuristes russes, pourquoi Bernard-Marie Koltès, un auteur contemporain?

Denis Marleau — Parce qu'il y a eu aussi, dans mon cheminement, Mishima et Pasolini. Quant à Beckett, lorsque j'ai demandé, en 1989, les droits pour créer *Cantate grise,* à partir des *Dramaticules,* celui-ci était encore vivant! Évidemment, Beckett était un auteur contemporain immensément reconnu, un auteur qui appartenait déjà à l'histoire universelle du théâtre. Alors que Koltès est un auteur jeune, qui n'a eu le temps d'écrire que six pièces mais qui, heureusement, ont presque toutes été montées avec retentissement par Patrice Chéreau. Pourtant, je n'ai pas eu la chance d'assister à une pièce de Koltès avant d'avoir vu à Bruxelles, en 1990, la première création française de *Roberto Zucco,* dans une mise en scène de Bruno Boëglin. J'ai eu alors un choc comme homme de théâtre et comme simple spectateur. D'abord, j'ai été bouleversé par l'histoire et par la dimension poétique du sujet de la pièce, qui recoupait des émotions antérieures que j'avais eues par le biais de Pasolini et de Mishima, des auteurs qui traitent dans leur théâtre des extrêmes, de la vie, de la mort, et cela, toujours d'une manière très chargée, iconoclaste. Ensuite, c'est la force poétique du langage de Koltès qui m'a touché, sa manière de construire une œuvre dramatique. Ironie du sort, cette représentation de *Roberto Zucco* que j'ai vue était donnée au Théâtre National de Belgique, là où j'ai mis en scène *Woyzeck,* au cours de la même saison. Avec Büchner et Koltès, je me suis donc retrouvé face à des œuvres dramatiques ayant beaucoup de points communs, tant sur le plan formel que sur celui du contenu : construction fragmentaire du récit, personnages qui sont des anti-héros, des meurtriers et des bourreaux-victimes; enfin, deux faits divers que se réapproprient, en état d'agonie, deux jeunes auteurs qui parlent de folie et d'exclusion sociale.

[...] j'ai eu envie [...] de m'ouvrir à cette dramaturgie et de tracer un chemin dans le corps même de la langue de Koltès.

Par rapport à votre parcours, cette production n'est pas une dérive mais un chemin de traverse.

D. M. — Je conçois le théâtre comme un chemin rempli de traverses, entre deux rives ou deux montagnes. Chaque spectacle que je monte me renvoie à quelque chose d'autre et de différent, même si on peut déceler dans ce parcours une ligne directrice ou des

tendances. À vrai dire, je devais monter *Woyzeck* avant *Zucco,* mais un concours de circonstances a voulu que je réalise le Koltès avant le Büchner. Rétrospectivement, je constate que j'ai abordé ces deux œuvres comme des œuvres tragiques et poétiques. Par contre, à la différence de *Woyzeck, Roberto Zucco* n'est pas une pièce ouverte qu'on pourrait agencer comme on veut. J'ai la conviction profonde que c'est une œuvre achevée, que Koltès y a travaillé comme jamais probablement il n'a travaillé un autre texte, parce que c'est un texte testamentaire, non pas de commencement ou d'expérimentation, mais un texte qui contient toute son œuvre et qui relève d'un état d'urgence.

Le fait que ce soit un auteur contemporain vous a-t-il amené à utiliser une approche différente?

D. M. — Je n'ai jamais pensé que je devais avoir une approche particulière parce que je monte un auteur vivant ou non, classique ou contemporain. Évidemment, on peut réfléchir sur cet aphorisme d'Alan Berg : «Il faut monter les classiques comme des auteurs modernes et monter les auteurs modernes comme des classiques.» En effet, que peut-on faire aujourd'hui avec une œuvre comme *Roberto Zucco?* Peut-on sans vergogne utiliser cette pièce comme prétexte à une expérimentation théâtrale qui risquerait d'occulter la force du texte? En ce qui me concerne, j'ai eu envie plutôt de m'ouvrir à cette dramaturgie et de tracer un chemin dans le corps même de la langue de Koltès.

Le fait d'avoir créé ce texte à la Nouvelle Compagnie Théâtrale, devant un public composé en grande partie de jeunes, d'adolescents, a-t-il influencé votre approche?

D. M. — Pas du tout! C'était d'ailleurs une des conditions de mon engagement, car pour moi comme pour la directrice artistique, Brigitte Haentjens, il fallait monter l'œuvre comme je la ressentais, sans aucun compromis au regard de la clientèle de la N.C.T., aller au bout de l'aventure théâtrale pour la partager avec ces spectateurs à part entière que sont les étudiants, jeunes et moins jeunes. En revanche, j'ai beaucoup regretté que le spectacle ne soit présenté au grand public que neuf fois.

Photo : Josée Lambert.

Après Roberto Zucco, *êtes-vous intéressé à monter une autre œuvre de Koltès?*

D. M. — J'y reviendrai peut-être un jour, dans les prochaines années. Mais je crois qu'il est

bon de prendre une distance, d'évoluer parallèlement avec d'autres auteurs dans le prolongement d'une expérience qui a vraiment été importante pour moi. Et la vie nous transforme toujours un peu... Il faut dire que c'est *Roberto Zucco* qui m'a permis d'entrer dans l'imaginaire de Koltès, et peut-être qu'avec une autre de ses pièces, cela n'aurait pas été aussi bien. Aussi, quand je monte une pièce d'un auteur, je ne me demande pas quelle place elle occupe dans l'ensemble de son œuvre. Avec *Roberto Zucco*, je ne me suis pas senti obligé de le faire, car je crois que je n'en aurais pas appris davantage que ce que la pièce me donnait elle-même. Une partie de mon travail consiste justement à comprendre comment fonctionne le théâtre que j'ai à mettre en scène, à repérer ses structures pour voir comment elles opèrent les unes par rapport aux autres. C'est une appréhension de l'œuvre qui est à la fois analytique et intuitive.

Plusieurs commentateurs ont parlé de filiation ou de similitudes avec l'œuvre de Jean Genet, un auteur que vous n'avez jamais approché.

D. M. — J'ai déjà songé à mettre en scène *le Balcon*, qui me semble l'une des pièces les plus intéressantes de Genet. Il y a là un excès de théâtre très séduisant pour un metteur en scène, quelque chose qui touche au surréalisme également. Il est vrai que le langage de Genet, comme celui de Koltès, pose sensiblement le même type de difficulté de mise en bouche pour le comédien. Par contre, je ressens une certaine désuétude dans les images poétiques de Genet, même s'il y a une force réelle dans ce théâtre, qui ne peut me laisser indifférent.

Un théâtre poétique et postmoderne

Dans un entretien que vous accordiez à Paul Lefebvre pour les Cahiers de la NCT[1], *vous parliez des trois enjeux qui ont guidé votre mise en scène : l'expressionnisme, le lyrisme et le vaudeville.*

D. M. — On peut presque lire cette pièce comme un vaudeville, c'est-à-dire qu'on y trouve à peu près toutes les qualités inhérentes au genre : rythme, humour, reparties absolument extraordinaires, changements de situation, surprises, changements de vitesse, etc. De plus, Koltès a très bien imaginé le fonctionnement spatial de ses tableaux, par exemple, ces passages du père et de la mère qui se répondent en miroir, ou encore ses alternances de scènes de cuisine et de ville. Mine de rien, on y décèle une mécanique théâtrale des entrées et des sorties bien réglée, bien huilée. Tout se répond, tout s'explique d'une séquence à l'autre, et cela requiert pour la mise en scène la plus grande précision pour faire ressortir le rythme musical de la pièce. En fait, Koltès a écrit *Roberto Zucco* comme un cinéaste pour qui chacun des tableaux démarre toujours dans un mouvement de caméra, pour qui l'action est déjà entamée par les personnages qui prennent la parole, sans présentation ni préambule. Je pense, par exemple, au tableau où la gamine annonce qu'elle veut quitter le clan familial. Dans cette scène mouvementée, on assiste à une fuite en avant du personnage de la gamine qui tente d'échapper à sa sœur aînée. On y trouve des répliques désespérées et, quelquefois, terrifiantes de dureté.

1. Paul Lefebvre, «Fait divers, tragédie, transgression : théâtre. Entretien avec Denis Marleau», *les Cahiers de la NCT*, n° 9, automne 1993, p. 17-19.

Pourtant, il circule beaucoup d'humour. Un humour féroce qui se tisse en creux, à même cette écriture lyrique, fortement poétisée. En me concentrant sur la profération de ce texte, j'ai donc été amené à resserrer le rythme de la représentation, dont la durée était finalement d'une heure trente-cinq par rapport à la création en France, qui durait, je crois, deux bonnes heures.

Quant à l'expressionnisme, il découle surtout de la construction de la pièce, faite de ruptures abruptes, brutales, qui marquent les passages d'une scène à l'autre. Sur le plan scénique, les transitions étaient vraiment intéressantes comme, par exemple, celle de la cuisine au bar, lorsque la table se renverse subitement pour disparaître sous le plancher, alors qu'émerge du sol, un peu plus loin, une cabine téléphonique, en même temps qu'apparaissent ailleurs les lumières du bar et le quartier des putes... C'est une esthétique des ombres et de la nuit que j'ai voulu développer avec *Roberto Zucco,* un théâtre du lieu imprévisible. Le lyrisme, lui, relève de la dimension poétique de la langue de Koltès, qui est une écriture très musicale et contrapuntique. Il fallait quasiment aborder ce texte mot à mot, syllabe par syllabe, comme du Racine.

Est-ce que cette approche musicale du texte a posé quelques difficultés pour les comédiens?

Au Québec, on trouve une forte tradition de théâtre psychologique, issue de la grande école strasbergienne, parfaitement adaptée au répertoire naturaliste nord-américain et aux émotions des personnages des séries télévisées. Je sais aussi que quelques spectateurs et praticiens ont trouvé trop distancié le parti pris de notre *Roberto Zucco.* Je pense que c'est un problème qui relève davantage d'une perception d'ordre culturel et non pas artistique. Je prétends que l'émotion est aussi présente dans ce type de représentation, sauf qu'elle déjoue ici les horizons d'attente. Le théâtre qui me passionne en tant que

Marie Michaud (la sœur) et Pascale Montpetit (la gamine). Photo : Josée Lambert.

metteur en scène, c'est justement celui qui me permet de travailler sur la notion d'étrangeté avec toutes les composantes du spectacle, ce qui, en effet, détonne par rapport aux codes plus conventionnels de la représentation mimétique ou traditionnelle. La psychologie, je ne la réfute pas dans l'absolu, mais je ne vois pas vraiment l'intérêt d'en reproduire les effets sur une telle dramaturgie. Par exemple, jouer Racine de façon naturaliste, je trouve ça encore plus faux que tout, parce que cela n'apporte pas un nouveau regard sur le réel. Cela provoque seulement une distorsion entre le jeu et le texte, le support de la représentation théâtrale. Il n'y a aucune invention quand un artiste ne fait qu'appliquer des codes connus d'avance, et par lui et par le spectateur. Pour moi, un des objectifs du théâtre, c'est de faire voir et entendre un texte qui raconte ce réel d'un autre point de vue, qui arrivera peut-être à transformer, sinon à perturber la perception du spectateur. Une des tâches de l'acteur, c'est d'arriver à restituer dans son corps, par sa voix, toute la force et la complexité du langage poétique, dans son émotion certes, mais aussi dans sa structure, dans son intensité et dans sa forme. Il doit faire voir l'ouverture et la différence sur laquelle il travaille. Sinon, avec un texte comme celui de Koltès, on risque d'aplatir ce qui constitue l'originalité même de sa poétique. Pour le metteur en scène, la plus grande difficulté de cette approche est de ne pas nuire à la circulation de cette énergie de forces physiques et psychiques qu'un comédien peut développer à partir de ce texte différent. Il faut savoir rester concret.

Peut-on vraiment parler de cette pièce comme d'une tragédie moderne, d'une sorte de prolongement de la tragédie antique?

D. M. — Je la vois comme un bon exemple d'une tragédie postmoderne, qui emprunte à plusieurs dramaturgies passées ou plus récentes : Shakespeare, Büchner, les tragiques grecs, Beckett, sans compter les influences littéraires dont, souvent, Koltès s'est

Henri Chassé (Roberto Zucco) et Christiane Pasquier (la dame élégante). Photo : Josée Lambert.

réclamé : Conrad, le roman noir américain. Aussi, *Roberto Zucco* est traversé par ces obsessions et archétypes qui circulent dans les œuvres de ces auteurs : l'infanticide, le parricide, le matricide. Koltès joue avec tout cela à outrance. En se réappropriant ces tabous et leur transgression, il crée une tension très particulière entre l'imaginaire du spectateur et sa façon très moderne d'écrire le théâtre, même si son écriture relève d'une espèce de néo-classicisme dont les impulsions restent tout de même authentiques et puissantes, archaïques et souterraines. C'est donc pour moi une œuvre d'aujourd'hui, qui superpose plusieurs niveaux de théâtralité et qui prolonge, en effet, beaucoup d'écritures théâtrales du passé.

Comme pour Büchner, l'impulsion créatrice de Koltès écrivant *Roberto Zucco* relève peut-être [...] d'une volonté de conjurer le réel, de dépasser la vie.

Peut-on voir cette pièce comme un système philosophique, métaphysique?

D. M. — De ce point de vue, j'ai été beaucoup plus touché et bousculé par Beckett, qui dialogue dans chacune de ses œuvres avec ce qui ne m'est pas encore accessible ni vraiment acceptable et qui pourtant me concerne totalement, la mort. En revanche, j'ai l'impression que Koltès a écrit sa pièce dans un état de fièvre intérieure. Car il s'agit bien d'une allégorie de son propre combat avec le sida, ce microbe qui s'est incrusté en lui et qui le ronge, comme il le fait dire par l'inspecteur mélancolique, un microbe qui détruit son corps physique, comme Zucco est lui aussi un microbe qui ronge le corps social. Comme pour Büchner, l'impulsion créatrice de Koltès écrivant *Roberto Zucco* relève peut-être davantage d'une volonté d'exorciser ce mal qui l'épuise à mort, d'une volonté de conjurer le réel, de dépasser la vie.

Dans de nombreux commentaires sur Zucco, *on parle de la folie du héros, de cette schizophrénie qui est la sienne, mais ce n'est manifestement pas une voie que vous avez suivie.*

D. M. — Koltès n'a certainement pas voulu illustrer un cas de folie, au sens clinique du terme. Il parle plutôt de la folie généralisée de ce monde, et de celle qui nous guette tous. C'est ce que le vieil homme explique à Zucco quand il lui dit que, de toute façon, n'importe qui à n'importe quel moment peut dérailler... pour les petites choses comme pour les grandes... et que ça peut survenir n'importe où, dans une cuisine... Mais si cette pièce touche tant, c'est aussi parce que Koltès ne tombe pas dans le piège de la catégorisation; il ne fait pas le procès d'une classe de gens contre une autre classe de gens. La folie atteint la sœur de la gamine, comme elle guette le vieil homme, la dame élégante, ou la mère de Zucco.

Le rêve de Zucco

Dans l'ensemble des œuvres de Koltès, la présence de l'autre, de l'étranger, de l'étrangeté, de la menace est toujours très marquée; dans Zucco, *comment avez-vous perçu ce rapport à l'Autre?*

D. M. — Zucco représente et incarne une menace pour l'Autre et pour l'ensemble du tissu social. Mais c'est un peu différent lorsque, dans son imaginaire, il intègre la représentation animale, comme dans la première scène de sa rencontre avec la gamine, qui est une magnifique envolée lyrique qui crée des images inattendues sur l'Afrique. Son étrangeté, son animalité se transforme alors en séduction, d'où se dégage parfois un

sentiment amoureux. Cela se produit également avec la dame élégante et même avec le vieil homme. Cela joue donc sur un terrain beaucoup plus affectif et ambigu, entre la menace et le pouvoir d'attraction. Parce qu'au fond, par son étrangeté, Zucco attire tout le monde dans ses filets. Il ressemble à l'ours polaire de l'affiche du spectacle, cette bête semblable à un gentil toutou mais qui, en réalité, ne supporte aucun regard sur elle et qui, si elle croise les yeux de l'humain, tue alors sans avertissement et sans aucune pitié.

Dans votre travail, vous avez toujours accordé une importance extrême à l'expression, au langage, qu'il soit oral, visuel ou gestuel. Comment avez-vous réussi à amalgamer tous ces langages pour en proposer un tout très cohérent?

D. M. — Lorsque j'aborde une production théâtrale, j'ai toujours en tête une idée centrale ou primordiale qui me semble capable de guider et de contenir toutes les composantes du spectacle, de les souder et de les faire progresser ensemble. Il n'y a pas vraiment de secret pour que collent entre eux tous ces matériaux. Il faut questionner sans cesse leur pertinence, leur fabrication et leur signification. Il faut toujours rechercher la plus grande congruence des formes et y mettre toute l'application nécessaire. Avec *Roberto Zucco*, je pressentais que l'idée qui allait s'avérer déterminante pour ma mise en scène était que je devais réaliser cette pièce comme une approche introspective d'un monde imaginaire. C'est-à-dire qu'il fallait inventer un monde qui pouvait faire entrevoir ce que percevait Zucco, ce qu'il se représentait subjectivement du monde en tant que personnage. Comme si lui-même, finalement, nous faisait entrer dans son monde intérieur, dans sa pensée et dans son cauchemar. De cette façon, j'ai pu aborder la pièce comme une partition, une matière polyphonique où se jouaient différentes variations de cette écriture théâtrale. Une des comédiennes, Pascale Montpetit, avait aussi utilisé cette métaphore de l'orchestration pour s'expliquer le fonctionnement de la pièce. Avec les concepteurs et les interprètes, j'ai donc essayé de monter *Roberto Zucco* en juxtaposant ces matières à la fois musicales et architecturales, et qui relèvent d'une vision subjective et poétique, avec ses lieux répétitifs, ses images récurrentes et ses obsessions qui voyagent d'un personnage à l'autre. En somme, j'ai voulu créer avec le décorateur Michel Goulet un espace labyrinthique qui renverrait le spectateur à la pensée de Zucco, au rêve de son errance, de sa vie et de sa mort.

Cité labyrinthique imaginée par Piranesi.

Certains spectateurs ont été étonnés, choqués, bouleversés par la réaction outrancière de certains jeunes à la violence du «héros meurtrier». Le texte et la mise en scène n'activaient-ils pas ce sentiment de violence chez eux, latent ou réel?

D. M. — Les applaudissements après le meurtre de l'enfant étaient troublants, dérangeants, il est vrai, pour les adultes dans la salle. En fait, je pense que les étudiants ont très bien compris la pièce. Ils ont bien vu qui était cet enfant que sa mère, la dame élégante, qualifie elle-même de «petit morveux». C'est pour cela que j'ai tenu à ce qu'il soit costumé comme un guerrier, avec des genouillères, un casque, etc., afin qu'il soit clair pour Zucco qu'il constituait virtuellement une menace sérieuse pour lui, que l'enfant était en quelque sorte son alter ego, son double. À ce moment, la mise en place laissait voir tout un jeu de regards, presque à la manière d'un western. Si le public étudiant a applaudi au moment du meurtre de l'enfant, c'est, je pense, parce qu'il a réagi au fait que Zucco débarrasse la scène d'«un petit con qui ne pense qu'au sport», comme le dit sa mère. Mais ce qui va suivre, un peu plus tard, est encore plus révélateur. La dame élégante, qui est assise sur un banc de gare avec Zucco, revient sur l'infanticide. Cette scène provoque alors sur le public une impression très forte, un silence remarquable d'intensité, au moment où elle dit : «Et si j'aimais les petits morveux? Et si j'aimais les petits morveux plus que tout au monde, plus que les grands cons?» Grâce à la sensibilité de la comédienne, Christiane Pasquier, il régnait dans la salle un silence à couper au couteau. Pour moi, c'est une vraie belle émotion de théâtre, rendue possible aussi par le jeu magnifique d'une dramaturgie, qui sait jouer à la fois sur le réel et sur la convention. ◆