

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 267 Sorbonne Nouvelle - Paris 3
ARIAS

Thèse de doctorat Etudes théâtrales

María Teresa PAULÍN RÍOS

**LE THÉÂTRE ÉPURÉ ET SANS
CONCESSIONS DE LUDWIK MARGULES**

Thèse dirigée par
Mme Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Directrice de recherches
au CNRS, Eur'ORBEM

Date prévue pour la soutenance : le 15 avril 2016.

Jury :

M. Jean-François DUSIGNE, Professeur des universités,
Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Mme Christine HAMON-SIEJOLS, Professeur émérite des
universités, Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle

M. Guy FREIXE, Professeur des universités, Université de Franche-
Comté

Mme Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, Directrice de recherches
au CNRS, Eur'ORBEM, Directrice de la thèse

Le Théâtre épuré et sans concessions de Ludwik Margules

Résumé

Il existe une grande controverse autour du metteur en scène polono-mexicain Ludwik Margules (1933-2006), auteur d'une quarantaine de spectacles au Mexique depuis les années cinquante. Célèbre pour sa rigueur et son exigence pendant les processus de préparation, Ludwik Margules se distinguait par ses provocations et ses intimidations envers les comédiens. Sa méthode basée sur la transgression des limites de ces derniers a été mise en doute à de multiples reprises. Cette recherche a pour but de comprendre comment Margules a réussi à créer un théâtre épuré et sans concessions qui l'a poussé à la rencontre de l'essentiel et à la création d'un langage caractérisé par son minimalisme. Nous croyons que c'est grâce à la recherche de l'essence de l'être à travers une méthode de travail basée sur la transgression. En plus d'être metteur en scène de théâtre, Margules a été professeur et directeur dans différentes institutions à Mexico où il a renouvelé et enrichi la pédagogie théâtrale. Son école de petit format, le Foro Teatro Contemporáneo (Forum Théâtre Contemporain) était reconnue pour sa qualité en dépit de sa précarité. Sa vaste connaissance du langage théâtral et son énorme travail pédagogique ont enrichi le théâtre mexicain. Son art de la mise en scène visant un public intellectuel, s'est caractérisé par un langage poétique. Margules a combattu, à travers un syncrétisme entre sa culture polonaise et la mexicaine, le vieux théâtre espagnol pétrifié, qui envahissait les scènes mexicaines. Tout au long de son travail comme directeur du Centre Universitaire de Théâtre de l'Université Autonome du Mexique, il a créé des formations en Direction Scénique et en Scénographie qui ont servi à former plusieurs artistes même si elles n'ont duré que cinq ans.

Théâtre, épuration, ludwik margules, méthode, mise en scène, transgression, essence.

Ludwik Margules' purified and unyielding theater

Abstract

There is a huge controversy around polish-mexican director Ludwik Margules (1933-2006) responsible for more than forty shows in Mexico since the 1950's. Famous for his exigency and rigor during the rehearsals, Ludwik Margules was distinguished by its provocations towards the performers. His method based on transgressing the limits has been called into question multiple times. The objective of this research is to understand how did Margules managed to create a purified and unyielding theater that incited him to find the essential and took him to elaborate a language characterized by its minimalism. Our hypothesis is because it's method is based on transgression which is achieved by looking for the essence of being. Besides being a stage director, Margules was a professor and Dean on different institutions where he renewed and enriched theater pedagogy in Mexico. His independent school the Foro Teatro Contemporáneo (Contemporary Theater Forum) was recognized for its quality in spite of its precariousness. His vast knowledge of theater language and his enormous pedagogical work enriched mexican theater. His art while staging a play for an intelectual audience was characterized for his poetic language. Margules fought, through the syncretism of his polish/mexican culture, the old petrified spanish theater that invaded the Mexican theater scene. Throughout his work as Dean of the Centro Universitario de Teatro at Mexican Autonomous University, he created the stage directing and stage designing school who formed several artists, sadly this schools lasted for only five years.

Theater, refinement, Ludwik Margules, Method, performance, transgression, essence.

Je dédie cette thèse à ma mère

Remerciements

Je tiens à remercier un grand nombre de personnes pour leur soutien précieux, sans lequel cet énorme travail aurait été impossible : Armand ÁLVAREZ, Katia RÍOS, Sylvain DUPONT, María Teresa RÍOS, Eduardo RÍOS, David RÍOS, Hilda VALENCIA, Lydia MARGULES, David OLGUÍN, Laura ALMELA, Alain RAMÍREZ et ma directrice de recherches Marie-Christine AUTANT-MATHIEU pour avoir eu confiance en moi. Merci, de tout coeur.

Sommaire

INTRODUCTION	9
PREMIÈRE PARTIE. L'origine du théâtre de Ludwik Margules	15
Chapitre I : Le théâtre mexicain avant l'arrivée de Ludwik Margules	15
Chapitre II : Qui était Ludwik Margules ?	21
II.1 Biographie	21
II.2 Le parcours pédagogique	27
II.2.1 Le Foro Teatro Contemporáneo (Forum Théâtre Contemporain)	31
II.3 Ses influences et ses collaborateurs les plus proches	37
DEUXIÈME PARTIE. La méthode de Margules dans la conception de la mise en scène	65
Chapitre I : Les outils de travail	65
I.1 Les dessins de costumes	65
I.2 Les cahiers de mise en scène	68
I.3 Le schéma de déplacement	73
I.4 Le schéma de scénographie	76
I.5 Les « cartes-liens »	79
I.6 Le journal de bord	82
I.7 Le journal de bord des répétitions	83
Chapitre II : Conception de la mise en scène	85
II.1 Le comédien	86
II.2 Traduction et adaptation du texte	90
II.3 « Espace-temps-émotion »	94
II.4 Scénographie et costumes	96
II.5 Le mouvement	99

II.6 La musique et le son	101
II.7 L'éclairage	101
Chapitre III : Comment sélectionnait-il les pièces et les auteurs ?	103
Chapitre IV : L'esthétique de Margules	113
IV.1 <i>La Tragique Histoire du Docteur Faust</i> de Christopher Marlowe (1966)	114
IV.2 <i>Huis clos</i> de Jean-Paul Sartre (1969)	117
IV.3 <i>Richard III</i> de William Shakespeare (1971)	119
IV.4 <i>Oncle Vania</i> d'Anton Tchekhov (1978)	123
IV.5 <i>De la vie des marionnettes</i> d'Ingmar Bergman (1983)	125
IV.6 <i>Quartett</i> d'Heiner Müller (1996)	128
IV.7 <i>Les Justes</i> d'Albert Camus (2002)	131
IV.8 <i>La Nuit des Rois</i> de William Shakespeare (2004)	136
TROISIÈME PARTIE. Sa méthode dans la direction des comédiens	141
Chapitre I : Le travail à la table	143
I.1 Première lecture	148
I.2 Définition des objectifs	153
I.3 Stratégies de direction	155
I.4 Le conflit	160
I.5 Le mode de lecture et la construction de la fiction	163
I.6 L'ébauche du personnage	165
I.7 L'intuition et la compression	167
I.8 Ecouter son émotion	169
I.9 Travail sur les contrastes	171
I.10 Comment doser rationalité et intuition	174
I.11 S'éloigner du texte	176
Chapitre II : Le travail dans l'espace scénique	181
II.1 S'approprier l'espace	181
II.2 La direction de Margules	184
II.3 L'élimination de la « situation »	185

II.4 La crise comme possibilité de création	186
II.5 L'instabilité des émotions	188
II.6 La construction du personnage.	190
II.7 Le théâtre comme envol de l'imagination	192
II.8 Les déplacements	194
II.9 Le moment de vérité : stimuler l'émotion	196
QUATRIÈME PARTIE. L'intégration du public	199
Chapitre I: Un public intelligent et imaginaire	199
Chapitre II: Les répétitions générales	201
II.1 Le décollage de la mise en scène	204
II.2 La présence du metteur en scène	205
CONCLUSION	209
BIBLIOGRAPHIE	213
ANNEXES	241
Tableau chronologique	241
Liste des mises en scène	245

Introduction

Il existe une grande controverse autour du metteur en scène polono-mexicain Ludwik Margules (1933-2006), auteur d'une quarantaine de spectacles au Mexique depuis les années cinquante. Célèbre pour sa rigueur et son exigence pendant les processus de préparation, Ludwik Margules se distinguait par ses provocations et ses intimidations envers les comédiens. Sa méthode basée sur la transgression des limites de ces derniers a été mise en doute à de multiples reprises.

Cette recherche a pour but de comprendre comment Margules a réussi à créer un théâtre épuré et sans concessions qui l'a poussé à la rencontre de l'essentiel et à la création d'un langage caractérisé par son minimalisme. Nous croyons que c'est grâce à la recherche de l'essence de l'être à travers une méthode de travail basée sur la transgression.

Pour vérifier notre hypothèse, nous chercherons à définir la méthode de travail utilisée par Ludwik Margules. Est-ce qu'elle a évolué au cours du temps ? Est-ce qu'elle qui l'a poussé à développer une esthétique minimaliste ou est-ce cette esthétique qui l'a amené à mettre en place une méthode aussi rigoureuse et provocatrice ? Nous nous interrogerons également sur le rôle que jouait la transgression dans le théâtre de Margules, d'où venait ce besoin et ce qu'il cherchait à en faire. Était-ce un élément bénéfique pour le processus de création de la mise en scène, aussi bien pour les comédiens que pour Margules lui-même ? Beaucoup de comédiens affirmaient en effet qu'il s'agissait d'un élément pernicieux qui provoquait souffrance et crises, ce qui les poussait à boycotter ou à abandonner le processus de travail¹. Et finalement, nous essayerons de découvrir si la transgression constituait vraiment l'axe central de la méthode de travail de Margules.

Lors d'un Master 1 puis d'un Master 2 soutenus à Paris 3-Sorbonne Nouvelle, nous avons mené une recherche détaillée sur le travail de Jerzy Grotowski et Peter Brook, et nous avons trouvé plusieurs analogies entre les processus de travail de ces metteurs en scène et

¹ Comme par exemple Ana Ofelia Murguía et Luis Rábago qui ont fini par détester travailler avec le metteur en scène.

ceux de Ludwik Margules : ils considèrent le comédien comme la matière première des mises en scène, ils cherchent à réduire les fioritures et à éliminer la banalité, ils tendent vers un théâtre qui utilise peu de scénographie afin de mettre en relief le monde interne du comédien.

Ayant assisté à plusieurs mises en scène de Margules, nous avons pu observer, non seulement l'influence de Grotowski et Brook dans son travail, mais aussi sa recherche acharnée pour atteindre l'essence même du travail du comédien, essence qui à son tour le conduit à l'épuration totale des objets sur scène et au développement d'une esthétique d'un dépouillement extrême.

Ce travail s'appuie sur les carnets de travail, les livrets, les manuscrits annotés de Margules, ainsi que sur plusieurs entretiens que j'ai menés auprès de ses plus proches collaborateurs, notamment Hilda Valencia, Juan Tovar, David Olguín. Cette recherche a permis de mettre en évidence la méthode de travail particulière de Margules, qui l'a amené à épurer les décors et tous les éléments qui ne sont pas nécessaires à la mise en scène, pour laisser l'acteur au centre, comme matière première sur la scène. Bien qu'elle n'ait jamais été documentée en tant que telle, sa méthode était bien établie, notamment pendant les quinze dernières années de sa carrière, où l'on peut identifier plus clairement plusieurs constantes. À travers ces pages, nous présenterons l'ensemble du travail du metteur en scène pour comprendre et analyser les facteurs qui l'ont poussé à choisir et à monter des mises en scène complexes et révolutionnaires qui ont profondément changé le théâtre mexicain.

Ludwik Margules est considéré comme l'un des metteurs en scène contemporains les plus importants des XXe et XXIe siècles au Mexique. Spécialisé dans la direction d'acteurs, il était connu pour avoir la méthode la plus rigoureuse et la plus exigeante. Aucun metteur en scène ne consacrait par exemple autant de temps au travail à la table, de même que personne d'autre que lui n'attachait une telle importance aux répétitions publiques. Ses indications précises et provocatrices cherchaient à affecter l'acteur de manière à ce qu'il se découvre sur scène et expose sa sensibilité aux spectateurs. Il voulait des acteurs qui puissent se sublimer, se surpasser sur scène, qui se donnent sans limites. Pour y parvenir,

il choisissait des textes qui représentaient des défis au niveau de l'interprétation, et il les soumettait à une analyse poussée. Margules a introduit au Mexique Heiner Müller en 1996 et Janusz Glowacki en 1998. Toujours en avance sur les tendances de son époque, il est resté en constante évolution, en cherchant à questionner et à transformer son théâtre, et également à faire évoluer ses outils de travail. Qu'on le hâsse ou qu'on l'aime, force était de reconnaître que Margules était un visionnaire qui faisait grandir et progresser dans le travail d'une extraordinaire manière.

Son intelligence créatrice et sa capacité à mettre l'acteur en conflit dans et hors la scène en font une figure qui a marqué toute une génération du théâtre mexicain. D'origine polonaise, arrivé au Mexique en 1957 à l'âge de 24 ans, il a monté des auteurs aussi différents que Christopher Marlowe, Jean Genet, William Shakespeare, Anton Tchekhov, Janusz Glowacki, Heiner Müller et Oscar Liera, entre autres.

En plus d'être metteur en scène de théâtre, Margules a été professeur et directeur dans différentes institutions à Mexico où il a renouvelé et enrichi la pédagogie théâtrale. Son école de petit format, le Foro Teatro Contemporáneo (Forum Théâtre Contemporain) était reconnue pour sa qualité en dépit de sa précarité. Sa vaste connaissance du langage théâtral et son énorme travail pédagogique ont enrichi le théâtre mexicain. Son art de la mise en scène visant un public intellectuel, s'est caractérisé par un langage poétique. Margules a combattu, à travers un syncrétisme entre sa culture polonaise et la mexicaine, le vieux théâtre espagnol pétrifié, qui envahissait les scènes mexicaines. Tout au long de son travail comme directeur du Centre Universitaire de Théâtre de l'Université Autonome du Mexique, il a créé des formations en Direction Scénique et en Scénographie qui ont servi à former plusieurs artistes même si elles n'ont duré que cinq ans.

Dès le début de sa carrière, Margules s'est interrogé et s'est senti attiré par des thèmes spécifiques dont il a parlé tout au long de son parcours comme créateur : la destruction et la dégradation humaine, la transformation de l'Homme pris dans les mécanismes et les dynamiques du pouvoir, le sens du rituel, le conflit de l'individu et les tourments

intérieurs qui l'accompagnent, l'Homme face à la tragédie humaine. À travers le comédien et ses émotions, Margules exprime sa quête, mais l'interroge en même temps, il cherche constamment à élargir sa vision, à comprendre l'être humain, à exposer et défendre ses idées sur scène, à militer pour elles. Il garde toujours sa posture radicale envers le théâtre, envers ses projets, ce qui rend son œuvre nécessairement complexe, poétique, et explique qu'elle ait besoin d'un langage propre et actuel.

Margules a été un metteur en scène très téméraire, le premier à faire appel au comédien et à son monde intérieur avec une rigueur sans concessions. Il a remplacé la grandiloquence traditionnelle sur les scènes mexicaines par un théâtre plus intime qui communique à un niveau plus profond avec le public. C'est aussi le premier à faire appel à l'intelligence du comédien, en effet il s'est consacré à former des comédiens capables de réfléchir et d'imaginer, ceci en leur donnant des références universelles et en exigeant une discipline stoïque. De même, c'est le premier à épurer son matériel à la recherche de l'essentiel dans la mise en scène et à réveiller les émotions du comédien par sa méthode de transgression pour faciliter la connaissance de soi. Au-delà de la représentation, il s'intéresse aussi à l'être et à l'univers interne du comédien, ainsi, il crée des espaces complètement innovateurs qui découvrent et exposent ce dernier. Ses solutions concernant les espaces se renouvellent à chaque mise en scène faisant de lui un metteur en scène toujours en quête.

Ludwik Margules, comme Peter Brook, cherchait la communion du comédien avec le spectateur et en appelait à un public intelligent, capable de participer activement au moyen de son imagination². Pour cette raison les générales étaient cruciales, il s'agissait d'une étape du processus qu'on ne pouvait pas sauter.

Le metteur en scène détestait et supportait mal les premières, car il se reprochait toujours les solutions qu'il avait choisies dans la mise en scène. Il n'aimait pas non plus assister à celles des autres metteurs en scène car il lui semblait que les spectacles n'étaient pas

² Brook, *les voies de la création théâtrale*, Vol. XIII, Paris, CNRS éditions, 2002, p. 120.

encore assez mûrs. Malgré tout, le metteur en scène assistait à la première et à toutes les représentations, parce qu'à la fin de chacune, il remettait des notes aux comédiens pour qu'ils puissent améliorer et développer leur travail. Les représentations continuaient donc pour Margules à faire partie du processus qui se terminait le jour de la dernière représentation.

Grâce à sa méthode de mise en scène, Margules est passé de pièces montées dans un terrain de pelote basque, avec une scénographie immense faite de tubes, dans un espace de 70 mètres de long et avec plus de 15 mètres de hauteur, à des mises en scène sans aucun élément scénographique. D'ailleurs, avant sa mort, Margules avait manifesté son envie de réaliser une mise en scène jouée par un comédien pour un spectateur, on sait que cette pièce était *Le Misanthrope* de Molière. Le thème ne surprend pas, vu qu'il matérialisait le mode de pensée du metteur en scène, qui manifestait constamment son dégoût pour l'humanité, pour la dévastation de l'être humain.

Cette thèse sur « Le théâtre épuré et sans concessions de Ludwik Margules » est articulée comme suit : dans la première partie nous présenterons la biographie, le parcours pédagogique, les influences et les collaborateurs les plus proches du metteur en scène. Dans la deuxième partie, nous étudierons sa méthode de préparation du spectacle avant le travail directement avec les comédiens. Ici seront décrits ses outils de travail ainsi que sa conception de la mise en scène, son mode de sélection des pièces et des auteurs. Puis nous analyserons les mises en scènes les plus représentatives et importantes de son parcours théâtral. Ces mises en scènes ont marqué le théâtre au Mexique de par leur contenu toujours complexe et leur esthétique novatrice.

Puis, dans la troisième partie le lecteur trouvera la méthode du metteur en scène dans la direction des comédiens qui consistait dans le travail à la table et le travail dans l'espace scénique. Finalement, on trouvera dans la quatrième partie, l'intégration du public, composée par le déroulement des répétitions générales, de la première et de toutes les représentations.

PREMIÈRE PARTIE. L'origine du théâtre de Ludwik Margules

Chapitre I : Le théâtre mexicain avant l'arrivée de Ludwik Margules

Le but de ce chapitre est de présenter le théâtre au Mexique avant l'arrivée de Margules, de montrer ses tendances et ses orientations, afin de montrer les transformations radicales que le metteur en scène a apportées avec son théâtre original.

On possède peu de détails sur le théâtre avant la Conquête espagnole. Les indigènes réalisaient bien des cérémonies religieuses qui représentaient les Dieux et les hommes, mais c'est la musique et la danse qui y prédominaient. Le théâtre au Mexique, tel que nous le connaissons aujourd'hui, a donc commencé en 1521, lorsque les Espagnols ont conquis l'empire aztèque, marquant le début de la colonisation et la naissance du métissage dans le pays. L'un des outils pour évangéliser la population a alors été le théâtre, avec des pièces appelées auto sacramental qui étaient des œuvres religieuses, généralement un drame en un acte, présentées sur le parvis des églises, sur un thème de préférence religieux, illustrant un passage de la Bible.

Lors des siècles suivants, le théâtre a été majoritairement d'inspiration espagnole, cela jusqu'en 1910, année au cours de laquelle éclate la Révolution mexicaine et où le Général Porfirio Díaz quitte la présidence du pays après trente-quatre ans de gouvernement dictatorial. Pendant son mandat (de 1876 à 1910), le Mexique avait grandi au niveau économique et maintenu une certaine stabilité politique. Grâce à cela et sous l'impulsion présidentielle, théâtres et salles de concerts avaient proliféré dans tout le pays, ce qui avait permis aux manifestations artistiques de fleurir et de se renouveler durant la période qui a suivi la Révolution mexicaine, plus précisément dans les années vingt et jusqu'à la

moitié des années quarante. Le répertoire des compagnies reste basé sur les canons du répertoire espagnol en vogue à l'époque.

Les metteurs en scène montent alors des pièces à partir de leurs propres textes, au sein de groupes qu'ils créent dans ce but. Mais bien que les espaces dédiés aux différentes formes d'expression commencent à se multiplier, les systèmes de production des grandes compagnies commerciales, généralement étrangères (françaises ou espagnoles), continuent de prédominer en proposant des pièces qui plaisent à la haute société. Il n'existe donc pas à proprement parler de théâtre national, accessible à tout public. En revanche un autre type de théâtre, ambulant celui-ci, se développe, sous des chapiteaux conçus pour être démontables et facilement transportables. Cette forme de spectacle va de village en village, comme les cirques, et présente des numéros humoristiques, satiriques et musicaux d'une grande simplicité. Le prix d'accès à ces chapiteaux est assez bas, car les pièces ont été créées pour les classes populaires.

À partir de 1939, avec le début de la Deuxième Guerre mondiale, les artistes en exil qui affluent viennent offrir des propositions plus originales et introduire des variations dans les techniques de jeu et l'utilisation de l'espace. Tel est le cas du Japonais Seki Sano, qui va introduire au Mexique de nouvelles théories sur l'interprétation et le travail sur scène. Le metteur en scène allemand Fernando Wagner, arrivé au Mexique quelques années auparavant, est une autre figure qui a transformé le théâtre mexicain à la fin des années trente ; Sano et lui ont effectué un large travail pédagogique dans la ville de Mexico, tous deux ont d'ailleurs été professeurs de Margules, comme nous le verrons plus loin. C'est aussi au Mexique qu'ils ont exercé pour la première fois la fonction de metteur en scène, alors que précédemment c'était les dramaturges, les comédiens ou les producteurs, sans préparation théâtrale professionnelle, qui s'improvisaient metteurs en scène.

De 1940 à 1946 le président Manuel Ávila Camacho favorise la transformation de la capitale et Mexico devient cosmopolite. Le théâtre est alors destiné à la bourgeoisie, et ne cherche pas l'expérimentation. Au début des années cinquante, le théâtre adopte le « stars-système » pour des productions plus rentables. Ce système inclut des mises en

scène sans imagination, avec de la musique enregistrée, des costumes de location ou standard mais en aucun cas dessinés pour les personnages des pièces, généralement mélodramatiques ou réalistes. La finalité n'est pas artistique et toutes les pièces se ressemblent. Les acteurs y déclament leur texte qui sonne faux, mais le public se réjouit de la proximité avec les « stars ». Cependant Fernando Wagner commence à introduire des distributions mixtes, avec des comédiens mexicains et nord-américains. De son côté, Seki Sano réussit à modifier la scène théâtrale de façon à ce que le spectateur soit partie prenante de la pièce. En 1949 le metteur en scène japonais commence à travailler avec le groupe Teatro de la Reforma (Théâtre de la Reforma). Sano est aussi celui qui a amené au Mexique les méthodes de Stanislavski et de Meyerhold, après avoir été l'assistant de ce dernier. C'est cette même année qu'il présente *Un tramway nommé Désir* de Tennessee Williams et qu'il parvient à rapprocher la classe moyenne du théâtre.

En 1950, sept ans avant l'arrivée de Margules au Mexique, le théâtre commence à acquérir une nouvelle vigueur, car jusque-là, la fréquentation des théâtres était basse. On continuait à monter des œuvres réalistes et naturalistes comme *Corona de sombras* (*Couronne d'ombres*), *El gesticulador* (*Le Gesticulateur*), et *Medio tono* (*Demi-ton*) de Rodolfo Usigli, qui imitaient les espaces quotidiens. Mais au cours des années cinquante se sont multipliés les mises en scène non-réalistes comme *Como the Lady's not for burning* de Christopher Fry, *Les Justes* de Camus, *Doña Beatriz* de Carlos Solórzano et *Fin de partie* de Beckett, qui intégraient des techniques symbolistes, expressionnistes et surréalistes, entre autres³.

En raison de l'augmentation de l'activité théâtrale, de nouveaux espaces de représentation se sont ouverts, surtout des théâtres de petit format, à l'exception par exemple du Teatro de los Insurgentes (Théâtre des Insurgés), un grand théâtre inauguré en 1953, et l'Auditorio Nacional (l'Auditorium National), doté de mille huit cents places. Derrière cet Auditorium se crée le complexe culturel appelé Unidad Artística y Cultural del Bosque (Unité Artistique et Culturel del Bosque), au début composé de trois théâtres : le Teatro del Granero, del Bosque et celui de l'Orientación. Cet ensemble, inauguré en

³ Unger, Roni, *Poesía en voz alta*, CONACULTA-INBA, México, D.F., 2006, p. 20.

1955, a été d'une importance vitale et il abrite encore aujourd'hui une grande partie de l'activité artistique. En son sein, on a également construit l'École d'Art Théâtral de l'Institut National de Beaux Arts (INBA)⁴, qui se trouvait au départ dans le Palais des Beaux-Arts.

Ce n'est qu'à la moitié des années cinquante qu'on commence à voir des changements drastiques grâce à l'effort conjugué d'institutions comme l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM) et l'INBA. Ce dernier cherchait à aider le développement du théâtre au Mexique et à se rapprocher du théâtre international, par exemple en invitant le célèbre couple d'acteurs Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault en 1956, en présentant des œuvres réalistes du théâtre américain ou certaines célèbres productions de Broadway, présentées dans leur langue originale. Cet appui au théâtre de la part de l'INBA permet la création de concours régionaux et donne du travail aux créateurs et aux étudiants de théâtre mexicains :

« Le théâtre se joue dans divers locaux en location, et les étudiants s'entraînaient pour le théâtre à l'École d'Art Théâtral. L'INBA donnait du travail à des metteurs en scène nationaux et étrangers, comme par exemple André Moreau, Fernando Wagner, Seki Sano, Salvador Novo et Xavier Villaurrutia, et pas seulement pour monter des pièces (ça allait de Shakespeare au Siècle d'Or espagnol en passant par le théâtre contemporain, dont la plupart des œuvres étaient écrites par des auteurs mexicains et américains), mais aussi pour donner des cours dans leur école. Ainsi, c'était fréquent que les élèves acquièrent la pratique du théâtre en travaillant avec leurs professeurs⁵ ».

L'autre institution qui a beaucoup fait pour l'essor du théâtre au Mexique, avec pourtant beaucoup moins de moyens, a été la UNAM, à travers son Département de Diffusion Culturelle. Une des initiatives, même si elle n'a pas abouti, a été la fondation par le dramaturge Carlos Solórzano du Théâtre Universitaire, en 1952, pour y produire des pièces classiques et modernes. La UNAM a également créé la licence en interprétation théâtrale qui complétait le cycle d'études de l'INBA et en 1953, a été créé le Théâtre Étudiant Universitaire qui recevait l'appui du Département de Diffusion Culturelle de la UNAM et proposait des ateliers indépendants au cœur même des Facultés et Écoles de

⁴ L'INBA est l'organisme culturel du gouvernement mexicain responsable de la production artistique, de la diffusion des arts et de l'éducation artistique sur tout le territoire national.

⁵ *Id.* p. 24.

l'Université. C'est dans cette université que six ans plus tard, en 1959, Margules commencera à étudier le théâtre et qu'il fera la connaissance de plusieurs de ses collaborateurs.

Malgré l'effort de certaines institutions et de créateurs pour développer un théâtre plus artistique, les mises en scène commerciales continuaient à avoir plus de public. Entre 1955 et 1963 surgit un groupe d'avant-garde appelé Poésie à voix haute qui se spécialise dans le théâtre expérimental. Ce groupe d'amis avec des références européennes regroupait de jeunes créateurs de différentes disciplines comme Elena Garro (dramaturge), Leonora Carrington (peintre) et Juan José Gurrola (metteur en scène), entre autres, sous la direction de Juan José Arreola et Octavio Paz. Grâce à sa recherche et au développement d'un théâtre original et poétique, Poésie à haute voix a été un mouvement qui a marqué l'histoire du théâtre mexicain. C'est pendant cette période d'activité de Poésie à voix haute que Ludwik Margules arrive au Mexique en 1957.

Chapitre II : Qui était Ludwik Margules ?

II.1 Biographie

« La vie d'un metteur en scène se déroule en parallèle de son activité au théâtre : mariage, enterrements, naissance des enfants surviennent entre chaque mise en scène ; parfois je ne me souviens plus de l'année de naissance de mes filles, en revanche je me souviens de la pièce que je montais à ce moment-là, alors que ma femme accouchait ⁶ ».



Ludwik Margules

⁶ Ludwik Margules, metteur en scène, enregistrement vidéo, dirigé par Julian Pastor, Canal 11, México, 1986.

La vie de Ludwik Margules, ou l'homme collé à sa pipe, comme beaucoup se souviennent de lui, commence à Varsovie, en Pologne, pendant l'année 1933. Bien qu'il ait des parents juifs, Margules n'était pas croyant. Comme il en témoigne :

« Je suis le fils de parias juifs du quartier juif de Varsovie. Mon père était d'un naturel violent et rebelle, il m'a transmis cela. Si on ajoute à ça une forte dose d'anarchisme, on peut avoir une idée du caractère dont j'ai hérité, bien qu'avec les années j'ai appris à le contrôler ; mais le sentiment d'insubordination, le sentiment d'incessante contradiction définit ma personnalité, ma manière d'être⁷».

Le caractère rebelle et le sens de la contradiction apparaissent tout au long de l'œuvre de Margules, ces caractéristiques définissent le côté transgressif de ses mises en scène.

Ses parents étaient passionnés de théâtre et férus d'opéra, ils amenaient fréquemment le jeune Ludwik voir tout type de spectacles ; le metteur en scène affirme même que dès l'âge de cinq ans, il se rendait parfois seul au théâtre, où il assistait à des pièces pour enfants mais aussi pour adultes, et que tout ce qu'il voyait l'impressionnait beaucoup. Malgré les études de journalisme qu'il effectuera dans sa Pologne natale, Margules gardera toujours cet « amour compulsif » et se définira comme un « consommateur frénétique de théâtre ».

Son père quitte Kozienice, sa ville natale, pour s'installer à Varsovie et y apprendre un métier. C'est ainsi qu'il devient ouvrier imprimeur, et ensuite leader d'un des groupuscules communistes, ce qui, à cette époque, représentait un grand danger.

En 1939, Margules et sa famille émigrent à Magnitogorsk, en URSS, chassés par la Seconde Guerre mondiale. Ils partent en tant que réfugiés de guerre, et espèrent trouver de meilleures conditions de vie, car en Pologne ils meurent de faim. Ils restent un an dans les Monts Oural, et cinq ans au Tadjikistan, l'ex-République Soviétique, située à l'extrême sud de l'Empire, une région désertique entourée de montagnes. Les conditions de vie en Russie ne sont pas meilleures, elles sont même pires qu'en Pologne :

⁷ Obregón, Rodolfo, *Memorias. Ludwik Margules*, México D.F., Ediciones el Milagro, 2004, p.41.

« Nous nous sommes retrouvés là, à Leninabad, où plus de vingt pour cent des gens mourait de faim à cause de la guerre, tout ça parce que le camarade Staline avait entre autres devises : «Tout pour l'armée, tout pour la victoire ». Nous nous nourrissions donc fréquemment d'herbe, et j'ai rêvé de pain pendant les six ans qu'a duré la guerre russo-allemande. Ce rêve a perduré longtemps après la fin de la guerre et il n'a cessé de me hanter que dix ou quinze ans après⁸ ».

En revanche, ce séjour en Russie permet à Margules d'apprendre le russe, il réalisera des années plus tard des traductions de cette langue vers l'espagnol. Par ailleurs, Margules est un grand lecteur d'auteurs russes et cette passion se reflète dans son théâtre. Les références à la littérature russe apparaissent dans toute son œuvre. Comme preuve de son intérêt pour la culture de ce pays, on peut trouver différents exemples de travaux réalisés en 1977, année très fructueuse pour Margules car il commence aussi son activité pédagogique au Centre de Formation Cinématographique (CCC), il réalise *Cuaderno Veneciano (Le Carnet de Venise)*, un documentaire sur la peinture érotique de l'artiste russe Vlady et il traduit en espagnol *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, qui sera publié dans la collection Textes de Théâtre de l'UNAM. En 2002, il monte une pièce qui se déroule en Russie *Les Justes*, de Camus, et crée là l'un de ses chefs-d'œuvre.

En 1945 le père de Margules retourne à Varsovie après avoir été blessé lors d'une grève ouvrière. Six mois après, à la fin de la guerre, Margules accompagné de sa mère et de son petit frère, né au Tadjikistan, le rejoignent en Pologne. Ludwik a treize ans lorsqu'ils abandonnent l'URSS. À la gare de Łódź, son père les attend et, malgré les privations liées à la guerre, leur fait une surprise qui va le marquer toute sa vie :

« La première chose qu'a fait mon père a été de me faire descendre du wagon avant tous les autres passagers et il m'a amené dans une charcuterie où il m'a acheté du pain blanc. Cela faisait six ans que je n'en avais pas vu, l'employé a coupé le pain à la moitié et il a mis une saucisse dedans. Mon père n'aurait pas pu me faire plus beau cadeau⁹ ».

De 1953 à 1957, Margules fait des études de journalisme international à la Faculté de Journalisme de Varsovie. À cette époque il devient un spectateur assidu non seulement de théâtre mais aussi de cinéma. Il admirait le travail du réalisateur et metteur en scène

⁸ *Id.*, p. 43, 44.

⁹ *Id.*, p.44.

suédois Ingmar Bergman. À la Faculté de Journalisme, le metteur en scène étudie la photographie et fait partie d'un groupe de création filmique animé par Téodor Toeplitz¹⁰.

Au Mexique Margules a réalisé quelques projets de cinéma, cependant le nombre de ses mises en scène dépasse largement celui de ses œuvres cinématographiques. Malgré tout, le metteur en scène n'a jamais su dire quel art, cinéma ou théâtre, le passionnait plus. Il lui a souvent été difficile de mener à bien ses projets cinématographiques faute de supports financiers. Parmi ses rares projets de cinéma on trouve le reportage filmique qu'il a dirigé en 1970 sur les Centres d'enseignement et de recherche supérieurs, et un deuxième reportage filmique *Enclave de sol* réalisé en 1981. Il a aussi fait du théâtre filmé, comme par exemple *La Madrugada (L'Aube)*, de Juan Tovar en 1980, plus connue par ses collaborateurs comme *La Margulada*.

Par ailleurs le metteur en scène a travaillé à la télévision sur Canal 11, chaîne sur laquelle il a monté plusieurs pièces adaptées pour la télévision, comme *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre, en 1965, ainsi que *Le Viol de Lucrece*, un poème de William Shakespeare. Il a également produit pour la télévision plusieurs programmes scientifiques et a même animé plusieurs émissions de *La culture et la science au Mexique* (1965-1968). Margules a formé beaucoup de cinéastes mexicains, entre autres le prestigieux réalisateur Carlos Carrera. Toutefois ses collègues Juan Tovar et Alejandro Luna assurent que malgré sa passion pour le septième art, le langage de Margules était sans aucun doute celui de la scène, sa manière de diriger étant plus adaptée à la mise en scène, alors que face à la caméra, il fallait privilégier un langage différent. Les collaborateurs qui ont travaillé avec lui expliquent par ailleurs qu'il était encore plus difficile de le contenter au cinéma qu'au théâtre.

En 1957, Margules finit ses études de journalisme, et il décide de quitter le continent européen, bien décidé à vivre dans un pays plus libre (la Pologne fait partie de la zone

¹⁰ Directeur de l'école de cinéma de Lodz, fondateur de la cinématographie polonaise après la Seconde Guerre mondiale, et quelques années plus tard, fondateur de l'école de cinéma et de l'industrie du cinéma australien.

d'influence de l'URSS) et offrant de meilleures perspectives économiques. Il opte alors pour Mexico, ville où il a de la famille lointaine du côté de sa mère, car il ne veut pas non plus partir aux États-Unis. Il a beau tout en ignorer, ses études de journalisme lui ont donné du Mexique l'image d'un pays libéral, qui a fait une révolution, mais rien d'autre.

Le 1^{er} juin 1957, Margules, âgé de 24 ans, arrive à Mexico. Ne parlant pas espagnol, il se défend avec le peu de latin qu'il sait et qu'il essaye d'adapter au « mexicain », comme il l'appelle. Les cinq premières années sont les plus dures. Margules effectue différents petits métiers pour s'en sortir, il est contremaître dans une usine de briques, employé-livreur dans une blanchisserie, vendeur, tous ces petits métiers lui ont permis d'apprendre la langue tout en découvrant la mentalité du pays :

« J'ai appris l'espagnol dans la rue et je me targue de connaître le Mexique d'en bas. On peut donc dire que j'ai appris la langue tout en faisant mon apprentissage théâtral. Pour moi le théâtre et le Mexique sont inséparables¹¹».

Son entrée dans le monde des arts au Mexique se fait grâce à son amitié avec le peintre Vladímir Víktorovich Kibáltchitch Roussakov, plus connu sous le nom de Vlady. Celui-ci est un peintre et un graveur russo-mexicain d'ascendance belge et russe. Cet artiste est l'un des premiers grands amis de Margules au Mexique, probablement parce qu'ils partagent des références européennes et ont quitté tous deux leur pays natal en raison de problèmes politiques. Margules, qui fut marxiste jusque dans les années 1950, militait pour que l'homme puisse avoir des conditions de vie dignes. Il se tenait au courant des décisions du gouvernement et participait activement en affichant son point de vue dans son théâtre. Apolitique, il était engagé dans son art.

Fermement opposé à la bureaucratie et à tout totalitarisme, dont il avait souffert pendant son enfance en Pologne, Margules remettait souvent en cause la naissance de celui-ci, comme il le fera plus tard dans *Les Justes* de Camus. Et s'il était opposé au communisme, c'est justement à cause de son histoire personnelle, même s'il savait que la situation dans

¹¹ *Id.*, p.15.

son pays n'avait jamais atteint le niveau de cruauté et d'arbitraire qui avait existé en Russie soviétique:

« Je dirais que le totalitarisme polonais était moins dur, sans aller jusqu'à dire qu'il était humain car il n'y a pas d'humanité dans le totalitarisme. On peut le voir comme une forme plus atténuée, plus diluée que celle existant dans l'ancienne Union Soviétique. Pour toutes ces raisons et peu importe sous quelle latitude géographique je me trouve, dès que je sens le moindre signe de totalitarisme, tel que je l'ai vécu, aussi bien en ex Union Soviétique qu'en Pologne, mon organisme réagit sur-le-champ et je peux difficilement lutter contre l'image d'un homme que deux autres emmènent vers l'inconnu et la faim. C'est ce souvenir qui me vient à l'esprit¹²».

Dans le cas du peintre Vlady, sa famille avait été chassée par Staline et accueillie en Belgique. Plus tard Vlady voyagera en France où il sera en contact avec divers artistes européens, mais sa famille et lui seront à nouveau exilés à cause de leur sympathie pour le communisme et de l'occupation de la France par les nazis. C'est alors qu'ils se réfugieront au Mexique.

Vlady a été un grand maître pour le metteur en scène, un modèle d'artiste en exil qui augmentera sa curiosité pour l'art. Plus tard ce sera Vlady qui réalisera le costume pour la mise en scène de Margules *Richard III*, de Shakespeare.

Margules commence des études de cinéma à l'Université Iberoamericana, à Coyoacán, parallèlement de son travail dans une usine de briques. À l'école, certains livres sont interdits, mais Margules avouera plus tard qu'il en avait déjà lu la plupart, et que cette interdiction le poussera au contraire à lire les autres. C'est aussi là que Margules commence à s'intéresser au cinéma, grâce à des professeurs comme Alex Galindo et Julio Alejandro et grâce aussi au réalisateur Walter Reuter que Vlady lui a présenté¹³.

Un an et demi après son arrivée au Mexique et le début de ses études de cinéma à l'École d'Art Cinématographique de l'Université Iberoamericana, Margules s'occupe déjà de

¹² *Id.*, pp. 191 et 192.

¹³ Walter Reuter (1906-2005), chassé par les nazis, il se réfugia au Mexique où il se distingua par son travail de photographe et de réalisateur, scénariste au cinéma. Margules commencera avec lui son apprentissage du cinéma.

mises en scène. Son professeur d'art dramatique est Enrique Ruelas, un passionné de théâtre qui l'invite à se former comme comédien dans le cours qu'il donne à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'UNAM, aux heures où le travail de Margules le lui permet. Ce dernier reste à la Faculté de Philosophie et Lettres de 1959 à 1962, complétant ses études avec le professeur Salvador Novo dans l'École d'Art Théâtral de l'Institut National des Beaux-Arts et avec le professeur Seki Sano dans son École d'Art Dramatique.

« Mon combat pour survivre, pour m'adapter au Mexique à mon arrivée, reste intimement lié à mes premières batailles théâtrales, à mes études théâtrales. J'apprenais simultanément de professeurs qui étaient idéologiquement opposés. Dans mes classes à l'École des Beaux-Arts, Novo m'enseignait la composition scénique, et Fernando Wagner, dont j'ai été l'assistant, m'enseignait ce qu'il ne fallait pas faire en composition scénique¹⁴. »

À cette époque-là, on manque de bons metteurs en scène, même si certains se sont formés dans le groupe de Poésie à voix haute¹⁵.

De 1972 à 1974, Margules donne des cours d'art dramatique et de direction d'acteurs à l'École d'Art Théâtral de l'Institut National des Beaux-Arts, actuellement connue sous le nom d'École Nationale d'Art Théâtral (ENAT). Trois ans plus tard, en 1977, le metteur en scène reçoit la nationalité mexicaine et on lui confie la direction du Centre Universitaire de Théâtre de la UNAM, poste qu'il occupe d'abord pendant un an. Comme on peut le voir, c'est dans les années soixante que Margules commence son parcours de professeur d'art dramatique.

II.2 Le parcours pédagogique

¹⁴ *Id.*, p. 28

¹⁵ Selon les professeurs Fernando Wagner et Salvador Novo, les metteurs en scène demandaient aux acteurs de marcher d'un bout à l'autre de la scène sous prétexte que toute mise en scène devait être dynamique et variée. Avec Fernando Wagner, Margules a travaillé sur : *Mesure pour mesure* de William Shakespeare, *Marie Stuart* de Friedrich von Schiller et *Monsieur Bonhomme et les Incendiaires*, de Max Frisch. Margules a aussi assisté Alvaro Custodio sur *Les Enfances du Cid* de Guillén Castro, et Rafael López Mirna sur *Les Séquestrés d'Altona* de Jean-Paul Sartre et *Un ennemi du peuple* de Henrik Ibsen.

Ludwik Margules n'est pas seulement connu pour être un des meilleurs metteurs en scène au Mexique, son travail comme pédagogue a aussi énormément apporté au développement du théâtre mexicain. Le metteur en scène a été professeur et par moments directeur des meilleures écoles du pays, créant même des programmes pédagogiques qui ont rénové l'enseignement de cet art.

De 1977 à 1978 Hugo Gutiérrez Vega, un académicien mexicain invite Margules à diriger le Centre Universitaire de Théâtre de l'UNAM (CUT), situé encore aujourd'hui dans les installations de la UNAM. Cette fonction permet à Margules de développer une pédagogie théâtrale qui, selon lui, a donné d'excellents résultats. Le metteur en scène dirigera ce centre à deux moments différents, la seconde fois¹⁶ de 1980 à 1985.

Dès le départ, Ludwik Margules a pour but de changer le rôle de la formation théâtrale au Mexique, pour cela il fait appel aux meilleurs professeurs de cette époque, aux meilleurs représentants de chaque domaine d'activité. Lui-même est responsable du département de mise en scène et d'art dramatique.

Grâce à la rigueur de Margules, le CUT atteint un tel niveau pédagogique qu'il rentrera vite en concurrence avec la Faculté de Philosophie et Lettres, autre organe de la UNAM, qui, à la différence du CUT, propose une préparation plutôt théorique. De même, le CUT s'oppose au formalisme de l'École des Beaux-Arts. Le metteur en scène affirme :

« Nous avons essayé de sauvegarder l'essence de la tradition théâtrale mexicaine, le meilleur du groupe de la Poésie à voix haute, des leçons de Seki Sano, et du théâtre européen de l'époque. L'équipe de professeurs mettait les élèves dans des états de création insoupçonnables, partait toujours à la recherche d'horizons nouveaux : pour moi la véritable pédagogie, combinée à une aspiration hautement intellectuelle consiste à ça¹⁷ ».

Avec le CUT, Margules souhaite combler le vide de la préparation théâtrale au Mexique et ouvrir celle-ci à un niveau universel, objectif qu'il remplira avec bonheur. Pour

¹⁶ À cette occasion il reçoit le poste des mains de Luis de Tavira, actuel directeur de la Compagnie Nationale de Théâtre.

¹⁷ *Id.*, p. 111.

l'atteindre, le metteur en scène crée une méthode d'enseignement interdisciplinaire. Les metteurs en scène dirigent les élèves d'art dramatique, ceux-ci assistent aux classes de direction d'acteurs et participent aux mises en scène et aux examens. Par ailleurs, les techniciens du CUT, souvent des pédagogues, s'intègrent à la création des spectacles, et y sont de grand secours. À l'arrivée de Margules au CUT, la formation en art dramatique existe déjà, mais celui-ci instaure la formation en direction d'acteurs et celle de scénographie. Le metteur en scène souhaitait également introduire des classes d'analyse de texte, de musicologie et de composition théâtrale mais il n'en a pas eu le temps¹⁸.

De nombreux élèves et diplômés du CUT de cette époque-là occupent actuellement une place importante dans le théâtre mexicain ou des postes de direction de la culture théâtrale. Malgré tout, le théâtre universitaire n'a jamais récupéré le niveau qui était le sien dans les années 80. Margules avançait que cette agonie du théâtre au Mexique venait du fait que l'État avait renoncé peu à peu à sa mission d'éducation culturelle :

« On s'est mis à produire moins, puis très peu. Nous autres, metteurs en scène, avons commencé à sombrer, mais on s'est vite raccroché à l'idée, pas très judicieuse, de devenir managers et de commencer à gérer nos propres entreprises culturelles. On a pris le relais de l'État avec plus ou moins de succès, pour rester dans l'euphémisme. Par ailleurs, l'ignorance, la superficialité permanents et la prépondérance du théâtre commercial n'ont pas tardé à triompher. Nous n'avons jamais été un empire théâtral, on avait peu de public et l'ignorance s'emparait peu à peu de ces quelques spectateurs, avant qu'elle n'emporte tout sur son passage. Il y a aussi eu une rupture des vases communicants avec le théâtre universel¹⁹ ».

Malheureusement, l'époque néolibérale et l'idée selon laquelle le marché commande l'art a poussé les metteurs en scène à se produire eux-mêmes, ce qui les a rendus fort vulnérables dans leur quantité de production et les a conduit à penser autant à l'art qu'à leur obligation de réunir des moyens de financement. Par ailleurs, en 1997 a été créée l'OCESA, une division de la Corporation Ibéroaméricaine de Divertissement qui se consacrait à la production de pièces et de comédies musicales, mais sans contenu artistique. Cette maison de production faisait généralement appel à des acteurs de

¹⁸ En effet, son mandat à la tête du CUT a pris fin en 1985 et Margules n'a pas été réélu, son départ coïncide avec la débâcle du théâtre universitaire.

¹⁹ *Id.*, pp. 111 et 112.

télévision, beaux et bien bâtis mais dépourvus de préparation solide leur permettant de créer un personnage. Le théâtre de l'OCESA était donc un *théâtre light*, présenté comme un théâtre de qualité mais qui en réalité cherchait à se commercialiser à n'importe quel prix. Etant donné que Margules avait été élève de Sano et de Wagner, et qu'il était amateur de théâtre européen, il recherchait un théâtre ayant du contenu, une certaine vérité. Le metteur en scène n'était pas contre le théâtre commercial, mais il déclarait tout de même à propos des années 70-90 :

« [...] cette période d'adaptation nous a menés à une crise considérable, couplée à la concurrence déloyale de la télévision, et surtout à l'apparition du théâtre *light*. Le théâtre commercial a toujours existé mais le théâtre *light* est sa forme pernicieuse, il navigue avec un pavillon artistique et prive le spectateur de profondeur, de complexité, il l'abreuve de show et de complaisance. Ce théâtre est un ennemi qui est apparu il y a vingt ans. Avant c'était seulement une bouillie commerciale, mais maintenant il a trouvé le moyen de s'embellir, en s'abritant derrière un étendard artistique et en faisant de plus main basse sur les ressources de l'État. C'est l'ennemi qui a le vent en poupe²⁰ ».

En effet, c'est à cette époque-là que non seulement le théâtre *light* s'est développé au Mexique, mais qu'il a surtout détruit les propositions artistiques car beaucoup de théâtres financés par des institutions gouvernementales obligeaient les metteurs en scène à modifier leur offre culturelle pour qu'elle soit facilement digérée par le public. Cette pression des autorités était un problème dans le pays. Margules était conscient que l'aide de l'État était très importante²¹ pour les artistes même si cela lui faisait perdre sa liberté comme créateur.

Pour endiguer cette situation, et pour compenser ce désistement de l'État, Margules et d'autres artistes de la scène mexicaine décidèrent de créer divers centres d'enseignement artistique. En 1987, naquit le Núcleo de Estudios Teatrales NET (Le Noyau d'Études Théâtrales), malheureusement l'institution a eu une existence très courte. Dans le même temps, Margules fut appelé par la productrice Laura Orozco pour diriger le Foro de la Ribera (Forum de la Ribera) :

²⁰ *Id.*, p. 112.

²¹ *Id.*, p. 113.

Conscient qu'il était urgent qu'une bonne école de théâtre existe au Mexique, Margules déclara en 1990 que le pays traversait une crise théâtrale qui venait de la baisse du niveau d'enseignement:

« Il y a un déclin général de la culture... Avec la crise, les institutions d'enseignement théâtral ont touché le fond. Les écoles et les cours de qualité médiocre prolifèrent, mais on ne trouve aucune préparation solide sous forme d'études bien structurées avec de bons professeurs. [...] Les bons professeurs se comptent sur les doigts de la main et sont tous partis à la télévision pour pouvoir survivre. En plus, il n'y a personne qui prépare les professeurs. La mystique autour de la vocation de l'enseignement théâtral a disparu... En vivre n'offre aucune perspective²²».

Dans le but de remettre de l'ordre dans la pédagogie théâtrale, Margules accepte la proposition de la productrice pour diriger l'école²³, mais un an plus tard le Foro Teatro Contemporáneo (Forum Théâtre Contemporain) prendra sa place.

II.2.1 Le Foro Teatro Contemporáneo (Forum Théâtre Contemporain)

Avec deux autres metteurs en scène, Margules a alors créé une société, dont il était l'actionnaire majoritaire, dans le but de contribuer à la création d'un théâtre mexicain de qualité et de rigoureux, qui proposerait des pièces d'un haut niveau de complexité créative: en 1991 s'est donc inauguré le Forum Théâtre Contemporain, dans une modeste maison du quartier Roma au 121, rue de Jalapa.

Le metteur en scène avait choisi le terme Forum car il cherchait un espace de débat où puissent se faire entendre différentes opinions; Rubén Ortíz, qui a été professeur et administrateur du Forum Théâtre Contemporain à deux reprises, nous a confié dans un entretien accordé en 2012 que l'une des raisons qui a poussé Margules à prendre ce nom est que dans un Forum on ne cherche pas à exposer mais plutôt à susciter des débats, en

²² Velázquez Jiménez, Javier, « Hay un descenso general de cultura, opina el director de teatro Ludwik Margules », in *El Nacional*, 23 septembre 1990, p. 12.

²³ Le Forum de la Ribera était une école fondée par David Olguín, José Caballero, Lorena Maza, Enrique Singer, Gabriel Pascal et Benjamín Cann en 1990.

plus de rendre les idées publiques. Par ailleurs, la scénographe Mónica Raya signale que c'est le seul lieu auquel on a ajouté, au mot théâtre, l'adjectif « contemporain ». Personne d'autre à cette époque n'imaginait le besoin de faire du théâtre comme une possibilité de dialoguer avec son temps.

Pour ce faire, Margules pense continuer dans l'esprit du CUT, en faisant appel aux meilleurs professeurs, mais à l'époque il ne bénéficie plus de l'aide de l'État : l'école doit être autosuffisante et vivre des paiements mensuels des élèves. Cette situation économique précaire ne permettra donc malheureusement pas à Margules et à ses associés de maintenir les formations de scénographie et de direction d'acteurs. Par ailleurs le metteur en scène donne régulièrement des ateliers de scénographie, d'amélioration du jeu théâtral et de méthodologie de direction, destinés à des personnes déjà dotées d'une formation artistique. Margules ne recevait pas de salaire pour ce travail, et il reversait l'intégralité de l'argent des cours pour payer les coûts de fonctionnement de l'école.

« Le Forum est un espace pédagogique qui englobe l'enseignement en art dramatique, les productions étudiantes proprement dites et les productions professionnelles ; à ce niveau-là, on peut dire qu'on a élargi le concept pédagogique du CUT, où il n'y avait pas de production professionnelle, alors qu'ici, même si elle est faible, l'offre existe²⁴ ».

Dans le Forum, comme beaucoup de personnes l'appellent, Margules accorde une large place à la « production », c'est-à-dire la régie, la scénographie, les costumes, pour que les acteurs aient une vision intégrale du théâtre. Les élèves devaient construire leur propre scénographie. Margules a déclaré que dans sa vision du théâtre contemporain, tous les éléments ayant une incidence sur le spectacle devaient être utilisés²⁵. Il est probable que de là viennent sa préoccupation et son envie constante de former des comédiens complets, capables de conjuguer les éléments nécessaires pour le développement de la scène contemporaine. Avec le temps, Margules multipliera les cours de production, de perfectionnement du jeu d'acteurs et de méthodologie de la direction d'acteurs. Le

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Peralta, Braulio. « El primer enemigo del teatro es la retórica; y mucho más cuando se ejerce a grito pelado », in *Uno más uno*, México, D.F., 18 mai 1983, p.15.

metteur en scène crée une petite bibliothèque et une cafétéria dans un espace indépendant.

Le lieu, distribué sur trois étages, restait très précaire: au rez-de-chaussée se trouvait un salon, utilisé à un moment donné comme cafétéria, l'administration scolaire, d'autres espaces utilitaires comme le bureau du directeur, Ludwik Margules. Au deuxième étage on trouvait une scène de taille réduite qui possédait une sorte de cagibi fourre-tout. Dans cet espace connu comme la boîte noire, les élèves du Forum présentaient des œuvres de différents metteurs en scène avec des décors créés par eux-mêmes. Finalement, au troisième étage, il y avait une salle de danse, qui sera rénovée deux années avant la fermeture de l'école.



Nous reproduisons ci-dessous des photographies du troisième étage, prises par l'un des élèves du Forum Théâtre Contemporain, quelques mois après sa fermeture :

Salle de danse :



On voit la salle, avec un sol en bois et une barre d'exercices tendue horizontalement.



Le couloir conduit à « l'ascenseur », une petite salle de cours. Les matelas bleus posés contre le mur étaient utilisés comme séparations. La porte au fond a été installée plus tard. Face aux matelas, une petite bibliothèque.

Malgré la précarité du Forum Théâtre Contemporain les professeurs, tout comme les élèves, étaient prêts à travailler dans ces conditions. Au début, plusieurs professeurs ne recevaient pas de salaire ou demandaient une paye symbolique, Margules a donc décidé qu'en compensation ils pourraient utiliser les locaux pour leurs propres mises en scène : la plupart des professeurs étaient de jeunes gens qui avaient besoin d'un espace de travail pour créer et enseigner. Le Forum est donc devenu la tribune de nombreux créateurs qui y ont monté leurs pièces, ainsi que d'une importante quantité d'acteurs, de dramaturges et de metteurs en scène privilégiant l'art au divertissement ; Ludwik Margules lui-même a

monté dans cet espace *Quartett* d'Heiner Müller, *El Camino rojo a Sabaiba* (*Le Chemin rouge à Sabaiba*) d'Óscar Liera et *Les Justes* de Camus entre 1996 et 2002.

Cet espace de création et d'échange de connaissances est devenu la « tanière » de Margules, la scène sur laquelle il « aboyait ses vérités », comme il avait l'habitude de dire. Ce lieu avait principalement deux fonctions très importantes : la première était sans doute de former des gens de théâtre, de leur fournir des références et la capacité nécessaire pour créer un théâtre contemporain de qualité, et la deuxième offrait la possibilité de travailler dans un petit format, qui faisait appel à l'intelligence et à l'imagination, chez les acteurs comme chez les spectateurs, dans une atmosphère d'intimité.

Le metteur en scène pensait que le Forum Théâtre Contemporain puisait dans la meilleure tradition du théâtre mexicain, et qu'il résistait à la crise économique²⁶. Cependant, en juin 2005, le Forum est devenu impossible à financer, les associés ont donc pris la décision de vendre l'édifice, à cause de l'accumulation de dettes. Il a dû fermer ses portes le 27 août de cette même année²⁷.

Durant la semaine qui a précédé la fermeture de l'école, les quatre générations d'étudiants du Forum Théâtre Contemporain ont présenté une pièce tous les soirs à 20 heures²⁸. Le dernier jour, le samedi 27, a été organisé un marathon théâtral, de midi à minuit, au cours duquel on a présenté ou représenté toutes les pièces de la semaine.

De manière paradoxale, malgré toutes ses années d'études dans les centres de formation théâtrale, cinq années d'études à la Faculté de Philosophie et Lettres de la UNAM (1952-

²⁶ *Id.*, p. 114.

²⁷ Sa fermeture s'est faite soudainement, mais les problèmes existaient depuis environ quatre ans. Beaucoup d'élèves ne payaient pas leur mensualité, or les cours et ateliers que Margules donnait servaient en bonne partie à financer l'école. Mais le cancer dont il était désormais atteint l'avait obligé à suspendre toutes ses activités, y compris ces cours et ateliers, et les dettes se sont alors accumulées.

²⁸ Cinq mises en scène ont eu lieu du 22 au 26 août, dans cet ordre: le lundi et le mardi, les quatrièmes années ont clos la saison avec la pièce *Songe d'une nuit d'été*, une version de l'œuvre de Shakespeare dirigée par Ricardo Díaz. Le mercredi, Lydia Margules a mis en scène *Bajo el silencio* (*Sous le silence*), d'Óscar Liera, avec les deuxièmes années. Le jeudi, les troisièmes années ont présenté la première d'une version d'*Électre* appelée *Hermano de sangre* (*Frère de sang*), de María Muro. Le vendredi, la génération qui venait d'entrer a présenté *Le Roi Lear*, de William Shakespeare, sous la direction de Xóchitl López.

1957) et ses cinq années à la tête du département de théâtre du CUT (1980-1985), et bien qu'il ait reçu le prix national des sciences et des arts le plus important en 2013, Margules n'a jamais obtenu de titre universitaire, pour deux raisons : la première vient du fait qu'à cette époque le metteur en scène et ses collègues méprisaient les diplômés en théâtre. Ils pensaient qu'il valait mieux sortir de l'université avec un diplôme d'Histoire ou de Lettres que de Théâtre. La deuxième raison vient du fait que la UNAM n'a jamais voulu lui valider ses études en Pologne car le programme d'études était différent et qu'il n'existait pas d'équivalences. Ce refus aura à terme des conséquences fâcheuses, car le Secrétariat d'Éducation Publique (SEP) refusera d'octroyer aux élèves du Forum Théâtre Contemporain le titre de licence, au motif que plusieurs professeurs, dont Margules, n'avaient pas de diplôme. Et ni son passage à la tête du CUT, ni son expérience comme pédagogue dans diverses institutions comme l'École d'Art Théâtral (EAT) et le Centre de Formation Cinématographique (CCC) ne lui ont permis de faire valider le diplôme de ses élèves par la SEP: tel est l'un des nombreux paradoxes et incohérences des institutions éducatives au Mexique.

II.3 Ses influences et ses collaborateurs les plus proches

Ludwik Margules a monté plus de quarante pièces de théâtre, la quantité de collaborateurs qui ont travaillé avec lui est immense. Il faudrait toute une thèse spécifique pour en faire le tour. Nous ne nous intéresserons qu'à ceux qui l'ont côtoyé pendant plusieurs années, et qui ont eu un rôle important dans son parcours et développement comme metteur en scène.

Les metteurs en scène allemands ont vite attiré l'attention de Margules: Peter Stein, Klaus Grüber. Margules a également évoqué de Frank Castorf, le metteur en scène de la Volksbühne, pendant plusieurs mois lors de cours et séminaires dans le Foro Teatro

Contemporáneo, après avoir assisté à *Endstation Amerika*²⁹, mise en scène qui a été censurée aux États-Unis et que Castorf a apportée à la ville de Mexico en 2008. Il admirait l'énergie des comédiens de cette compagnie et bien sûr, la mise en scène.

Quant à Brecht, il entretenait une relation paradoxale d'amour-haine avec lui, il a déclaré lors d'une interview réalisée par Malkah Rabell³⁰, que les textes de ce metteur en scène et dramaturge étaient une arme à double tranchant, car beaucoup de ceux qui le montaient considéraient la méthode de Brecht comme un traité théorique; ils prenaient ses prémisses idéologiques et politiques au pied de la lettre, en oubliant la poésie et la théâtralité de ses pièces. Chez ces metteurs en scène, l'oeuvre de Brecht servait, selon lui, d'instrument de la lutte de classe, ce qui faisait que la représentation devenait un « catéchisme politique³¹ », une « représentation brechtologique ». Le metteur en scène pensait que Brecht était hautement contradictoire, car ses prémisses idéologiques et politiques étaient en franche contradiction avec son sens poétique et son esthétique³².

La première pièce de Brecht qui a été montée au Mexique par la compagnie des Morelli est *L'Opéra de quat' sous*, en 1957. L'accueil qu'elle a reçu a été plus que mitigée, car le public mexicain habitué aux textes classiques et aux spectacles traditionnels, n'a pas saisi son discours et a critiqué les comédiens pour la mauvaise qualité des « songs ». L'année suivante, une autre mise en scène, *Les Fusils de la mère Carrar*, présentée par une troupe de comédiens vénézuéliens, a connu le même sort, ainsi que la tentative réalisée par Nancy Cárdenas en 1960, avec la pièce *Maître Puntila et son valet Matti*. Mais ce n'est qu'avec la mise en scène de *Grand-peur et misère du III Reich*, par Héctor Mendoza, la même année, que le dramaturge allemand sera reconnu. Les traductions de quelques pièces comme *La Bonne Âme du Se-Tchouan* ou *Mère Courage et ses enfants* ont commencé à être publiées en 1960, aux éditions Aguilar.

²⁹ Adaptation de la pièce de T. Williams, création en juillet 2000 à Salzbourg.

³⁰ Rabell, Malkah, « Brecht en la Universidad », in *El Día*, México, D.F., 23 août 1965, p. 6.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

De son côté, Margules abordera Brecht en 1965, en montant avec des étudiants, non professionnels, *Le Cercle de craie caucasien*, au théâtre d'Architecture de la UNAM, accompagné par son fidèle collaborateur Alejandro Luna. Celui-ci se souvient³³ qu'à cette époque Margules était animé d'un anticommunisme féroce et critiquait Brecht pour son théâtre bâti sur une série de dogmes. Dans sa mise en scène, c'est tout au contraire la dimension poétique qu'il voulait souligner.

Pour illustrer sa pensée il cite au début du programme du *Cercle*, Martin Esslin, auteur d'un ouvrage sur Brecht:

« Brecht voulait être un poète pour les hommes simples... Mais, plus il essayait d'écrire simplement, plus sa pièce était compliquée, au point que seuls les intellectuels savaient l'apprécier [...] il voulait éveiller la capacité critique de son public et il a juste réussi à l'émouvoir aux larmes [...] Il a voulu répandre la lumière claire de l'ambivalence logique et il a créé un enchevêtrement complexe d'ambivalence poétique. Il était contre l'idée de la beauté comme idéal esthétique, et il a créé des oeuvres esthétiquement belles³⁴ ».

Plus de quarante ans après cette mise en scène, Margules affirmait que le paradoxe du processus créatif est si contradictoire que, s'il avait atteint son but, Brecht n'aurait pas été autre chose qu'un simple agent de propagande d'un parti. Il ne l'a pas atteint, et il est devenu l'un des poètes les plus novateurs et les plus originaux de son époque, et aussi l'un des plus significatifs. Pour le metteur en scène, le plus important chez Brecht était son sens de la situation scénique, car le théâtre n'est pas seulement le verbe, mais aussi et avant tout la création de situations, ce pour quoi Brecht est formidablement doué. De son côté Esslin assurait :

« Brecht est un poète même dans ses oeuvres les plus remplies d'intentions didactiques, et la poésie du langage brechtien me fascine... J'appartiens au groupe de ceux qui ne mettent pas en avant la position idéologique de Brecht, mais la partie poétique, le spectaculaire. Bien évidemment, les idées de Brecht transcendent de toute façon, elles font partie de son esthétique. Dire que les idées de Brecht ne m'intéressent pas, c'est dire

³³ Interview d'Alejandro Luna réalisée en 2012. Le scénographe précise que ce spectacle réalisé par les étudiants de la Faculté de Philosophie et Lettres de la UNAM était très réussi.

³⁴ ESSLIN, Martin, *Brecht: The Man and His Work*, New York, Doubleday and company inc., 1971, p. 279.

que je voudrais ignorer leur force motrice, mais c'est le Brecht poète à qui je donne le plus d'importance, celui qui a plus de valeur³⁵».

Le metteur en scène considérait en effet le dramaturge comme un grand auteur d'avant-garde, et comme avec Heiner Müller, il s'est intéressé à la qualité poétique de ses textes avant de s'intéresser à la position politique de l'artiste.

Etudiant de F. Wagner, Margules a appris à concentrer toute son énergie et travailler avec méthode. Le metteur en scène allemand, (né en Allemagne à Göttingen mais arrivé très jeune au Mexique, où il a travaillé dans le théâtre, la télévision et comme professeur), considérait que la principale mission du comédien était d'éliminer ses points faibles grâce à une série d'exercices qu'il devait effectuer sans exception et sans interruption à une heure déterminée de la journée. Margules n'enseignait pas ces exercices, mais il a inculqué à ses disciples l'importance de travailler de façon méthodique et d'apprendre des disciplines telles que la musique et les techniques vocales, entre autres, qui leur permettraient de s'améliorer encore et de s'attaquer à leurs points faibles.

Wagner proposait aussi de supprimer l'excès de gestes chez les comédiens, il critiquait ceux qui disaient leur texte en abusant de fioritures et de mouvements. Il écrivait dans son livre *Théorie et technique théâtrale* :

« [...] le comédien doit faire moins de gestes mais avec plus d'intensité. En général la plupart des dialogues – s'ils ne sont pas de caractère dramatique – ne requièrent aucun mouvement. L'acteur dit ce qu'il a à dire sans gesticuler et il garde les gestes pour les mouvements indiqués³⁶».

Il est très probable que c'est de cette méthode que vient la célèbre phrase de Margules : « Moins c'est plus », qu'il répétait continuellement à ses élèves pour leur indiquer de faire seulement les mouvements justes et nécessaires, afin de mieux protéger et contenir leurs émotions.

³⁵ Rabell, Malkah, « Brecht en la Universidad », in *El Día*, *op. cit.*, p. 6.

³⁶ Wagner, Fernando, *Teoría y Técnica Teatral*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1970, p. 38.

L'influence des idées de Wagner sur la suppression des mouvements superflus apparaît clairement, sur les dernières créations de Margules : *Le Chemin rouge à Sabaiba*, *Les Justes* et *La Nuit des Rois*. Dans cette dernière mise en scène, les comédiens traversaient un espace vide et se retrouvaient près du public pour déclamer leur texte pratiquement sans bouger.

Fernando Wagner critiquait aussi la précipitation des acteurs, idée que Margules défendait à corps et à cris, insistant sur le fait que les acteurs devaient prendre le temps nécessaire pour que l'action se déroule et se développe. Cette idée apparaît de manière plus concrète dans *La Nuit de Rois*, le trajet que les acteurs effectuent pour arriver face au public, de même que le temps qu'ils mettent à développer l'action, est un temps paisible, calme qui leur permet de créer et de faire naître des images en eux et chez le spectateur.

Wagner était également contre la mémorisation mécanique, aspect que combattait Margules avec une phase de travail à la table, durant laquelle les acteurs apprenaient le texte grâce à une série de lectures qui leur permettrait de commencer à assimiler les dialogues d'une manière organique. Cette phase de travail incluait aussi une analyse de l'œuvre comme nous le verrons plus loin. Cette analyse était impérative selon Wagner et elle devait se faire en profondeur.

En général, le travail du metteur en scène allemand se basait sur une recherche rigoureuse et méthodique durant laquelle les personnages et la mise en scène se construisaient et s'élaboraient. Pour insister sur la différence entre la vie et l'art, Wagner citait le dramaturge Anouilh : « Le naturel, le vrai, celui du théâtre, est la chose la moins naturelle du monde [...] »³⁷ et ajoutait que « la vie, c'est très joli, mais cela n'a pas de forme. L'art a pour objet de lui en donner une précisément et de faire par tous les artifices possibles plus vrai que le vrai »³⁸.

³⁷ Anouilh, Jean, *La Répétition où l'amour puni*, Paris, Gallimard, 1951, p. 46.

³⁸ *Ibid.*

Le metteur en scène allemand soulignait que les artifices doivent provenir d'une technique maîtrisée par l'acteur, qu'on ne remarque pas :

« [...] une technique capable d'harmoniser et d'amalgamer le ton, les mouvements, les gestes, les pauses, les réactions, de sorte que le dialogue ait l'air de naître sur l'instant, ce qui donne l'illusion du plus parfait naturel³⁹».

Margules partageait cette idée et la mettait en pratique, il répétait souvent que le naturel doit se construire, que le théâtre n'est pas la vie et que les petites actions qui se déroulent sur scène ne sont pas suffisantes. Pour cette raison, sa méthode visait à ce que le comédien arrive à construire un personnage parfaitement crédible et complexe à partir de la technique. Toutefois la vérité qui surgit des entrailles de l'acteur et dont parlait Fernando Wagner, Margules ne la connaissait que plus tard, autour de 1963, matérialisée dans le travail du metteur en scène Seki Sano.

Margules a étudié pendant trois ans avec ce metteur en scène japonais, également chef d'orchestre et qui a été formé principalement au théâtre de Meyerhold et de Stanislavski. Au Japon, Sano était un étudiant révolutionnaire, appartenant à un groupe de jeunes qui se servaient du théâtre pour défendre la cause ouvrière et paysanne. Engagé à 100% dans son travail, Sano a étudié différentes langues et s'est intéressé au théâtre et aux techniques théâtrales étrangères, notamment celles de l'Union Soviétique, considérée alors comme le « berceau de la méthodologie théâtrale contemporaine⁴⁰ ». En homme de gauche, qui avait adopté le marxisme-léninisme comme doctrine, il a participé à différents mouvements politiques et présenté des pièces antimilitaristes, raisons pour lesquelles il a été jeté en prison puis expulsé du pays en 1931. Le metteur en scène a alors profité de cet exil pour voyager dans plusieurs pays et connaître le savoir-faire théâtral de chacun d'eux. À Berlin, il découvre Erwin Piscator et Bertolt Brecht alors qu'il travaille pour l'Association Internationale de Théâtre Révolutionnaire, celle-ci lui donne l'opportunité d'aller représenter le Japon à Moscou dans le cadre d'un festival de théâtre.

³⁹ Wagner, Fernando, *Teoría y Técnica Teatral*, op. cit., p.58.

⁴⁰ Murillo Trejo, Brijida, *Labor teatral de Seki Sano en México 1939-1966*, México, D.F., UNAM, 1986, introduction.

C'est pendant ce voyage qu'il assiste à la mise en scène de Stanislavski, *Oncle Vania* de Tchekhov, qu'il tombe amoureux de son travail. En novembre 1932, Sano s'installe en Union Soviétique pour rencontrer Stanislavski et Meyerhold⁴¹.

Meyerhold l'accepte comme assistant de mise en scène, ils collaboreront pendant cinq ans (1932-1937), jusqu'à ce que Sano soit expulsé de l'URSS. Parallèlement il a étudié la méthode de Stanislavski avec Gortchakov, disciple de ce dernier et metteur en scène du Théâtre d'Art de Moscou. Avant d'arriver au Mexique, Sano fait aussi du théâtre aux États-Unis avec un groupe de travailleurs⁴². On parle beaucoup des raisons qui ont poussé Sano à venir au Mexique, l'une des explications avancées par Margules était que celui-ci avait été envoyé pour participer à l'assassinat de Trotsky⁴³. À son arrivée dans le pays, Seki Sano a rencontré différents groupes expérimentaux comme *Ulises* (1928), *Teatro Orientación* (1932) et *Teatro Mexicano de Masas* (1939). Seuls les deux premiers connaissaient et diffusaient sommairement la méthode de Stanislavski, mais voyant l'intérêt de ces groupes pour acquérir davantage de connaissances théâtrales, Sano crée l'École du Théâtre des Arts (1939), l'École d'Art Dramatique de Mexico (1943) et le Théâtre de la Réforme un peu plus tard (1948), dans lesquelles il commence à enseigner les techniques de théâtre russe.

Dans son plan d'études Sano consacrait 17 cours à l'enseignement des méthodes du travail de Stanislavski et de Meyerhold : « Exposition détaillée de la célèbre méthode de Stanislavski comme base indispensable de l'école moderne du jeu d'acteurs. Sa répercussion dans la méthode de Meyerhold et autres importantes écoles contemporaines du théâtre⁴⁴ ». En dépit de son intérêt pour ses théories sur le jeu d'acteur, Margules n'a jamais été attiré par l'esthétique réaliste comme la pratiquait Stanislavski. Il lui paraissait au contraire important, pour lui et les comédiens, de pouvoir se référer à plusieurs

⁴¹ Il y avait eu plusieurs tournées d'artistes japonais en Russie et en URSS, en particulier en 1928, la tournée du Kabuki Ichikawa Sadanji qui avait fasciné Meyerhold.

⁴² Pour de plus amples informations sur Seki Sano on consultera la thèse suivante : Murillo Trejo, Brijida, *Labor teatral de Seki Sano en México 1939-1966*, UNAM, 1986.

⁴³ En 1940 à Mexico.

⁴⁴ Fuentes Ibarra, Guillermina, *Cuatro propuestas escénicas en la Ciudad de México*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 266.

méthodes et de choisir ce qui servirait à la création. Comme Sano, Margules faisait appel à l'intelligence et à la culture du comédien pour construire des personnages complexes, mais en sélectionnant :

« Avant tout, la passion pour le théâtre et la recherche de l'authenticité, de la vérité. Je ne suis pas un fervent partisan de Stanislavski –contrairement à Seki Sano–, mais ce dernier m'a laissé comme enseignement la recherche de l'authenticité, à travers l'intuition et l'imagination de Stanislavski et d'autres grands penseurs encore en vigueur dans l'enseignement théâtral⁴⁵».

Sano a lancé les bases de certaines caractéristiques du théâtre de Margules : la recherche de la vérité dans l'interprétation, la quête de l'essentiel dans la mise en scène, le rejet des ornements et la recherche de la profondeur dans le conflit du personnage, la nécessité de créer à partir d'une interprétation organique pour atteindre l'authenticité, ainsi que le goût de stimuler l'imagination du comédien :

« Il a été un grand metteur en scène. Les autres apportaient différents aspects de l'art théâtral, mais de manière fragmenté : Novo apportait la poésie, Wagner la composition scénique, et ainsi de suite. L'essence, la recherche d'organicité et d'authenticité comme objectif essentiel d'une mise en scène et d'une interprétation, la recherche d'une construction, d'une manière de construire le personnage, tout cela a été introduit pour la première fois au Mexique par Seki Sano⁴⁶».

Sano a donc été le plus influent dans le développement artistique de Margules, bien que ce dernier reconnaisse l'influence d'autres professeurs. Un autre aspect qui rapprochait le metteur en scène japonais et le metteur en scène polonais était le sens de la discipline et une rigueur qui demandait au créateur un engagement total⁴⁷ : c'était un pilier capital dans l'enseignement de Sano. Enfin, l'intérêt de Sano⁴⁸ pour la musique, un apport de l'esthétique de Meyerhold, a laissé des traces dans le travail de Margules.

⁴⁵ Murillo Trejo, Brijida, *Labor teatral de Seki Sano en México, op. cit.*, p. 167.

⁴⁶ *Id.*, p. 168.

⁴⁷ *Id.*, p. 169.

⁴⁸ Le système de Sano prévoyait 36 cours de « Gymnastique. Rythmique. Biomécanique basée sur la méthode de Meyerhold⁴⁸ », car cela lui paraissait un parfait complément pour qu'un comédien acquière des connaissances pour préparer au mieux l'univers interne du personnage, avant de les mettre en pratique grâce à la méthode de Stanislavski. Il le voyait aussi comme un entraînement indispensable pour qu'il développe ses capacités créatives. Sano pensait qu'il était plus facile d'effectuer cette préparation interne si le comédien affrontait également son rôle en intégrant des éléments extérieurs : avec le concours de la biomécanique par exemple, car la méthode permettait qu'un comédien arrive à effectuer un mouvement

« [L'apport de Sano] est considérable en terme de travail à la table, au niveau de la musicalité dans l'expression corporelle, de la musicalité à travers le jeu d'émotions, tout cela inséré dans une structure musicale. Il disait que tout comédien devait savoir jouer d'un instrument. La musicalité était pour lui une question de rythme, une question de structure. Il en parlait beaucoup [...] La question des rythmes était essentielle pour lui, et cela venait de Meyerhold⁴⁹».

Autrement dit, la musique et le mouvement font partie d'une même partition, « la pause ne signifie pas un manque ou une interruption du mouvement, mais comme dans la musique elle servira à marquer la progression⁵⁰ [...] ». Margules reprend l'idée de Sano de la mise en scène vue comme « [...] un fait poétique conçu en termes de structure polyphonique musicale⁵¹ ». Margules se souvenait des mots de Sano qui le suivraient pendant toute sa carrière : « Si vous voulez être metteur en scène, apprenez les notes et apprenez à penser comme Bach⁵² ». Margules exigeait l'organisation du matériau théâtral à la manière d'un compositeur, pour lui les deux matières les plus importantes dans l'enseignement de la mise en scène étaient : le jeu et la musique.

« Une pièce de théâtre est comme un petit concert polyphonique où confluent tous les sujets, qui se trouvent et se poursuivent comme dans une fugue, mathématiquement organisés. Par cela, une pièce de théâtre tout comme une structure musicale, est aussi conçue comme une partition, dans laquelle le metteur en scène suit toujours le thème de l'œuvre⁵³».

Une autre caractéristique que Margules reprend du metteur en scène japonais, sans doute la plus importante, consiste à faire du comédien la partie essentielle de l'art scénique, celui qui doit posséder certaines qualités et les utiliser comme ses instruments de création. En effet, tout élève de Sano, avant d'apprendre la mise en scène, devait se former au jeu. Margules ne s'intéressait pas à toutes les qualités que Sano exigeait d'un comédien, mais il appréciait l'intuition, l'intelligence, la capacité d'imagination et

d'une efficacité maximale avec un minimum d'énergie. Nous ne développerons pas le thème sur la biomécanique, car Margules ne s'y est jamais intéressé, en revanche le concept de musicalité, l'attirait beaucoup.

⁴⁹ *Id.*, p. 52.

⁵⁰ Ceballos, Edgar, *Meyerhold. El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*, México, D.F., Escenología, 2005, p. 220.

⁵¹ Brennan, Juan Arturo, « Stravinsky-Margules en Bellas Artes: El progreso de un libertino », in *Revista de la universidad de México D.F.*, (Le numéro de la revue n'apparaît pas), février – mars 1985, pp. 25-28.

⁵² *Id.*, p. 128.

⁵³ *Boletín CITRU*, México, INBA, 1987, p. 39.

l'acquisition d'une riche culture. Il avait aussi l'idée de conflit du personnage entre vouloir et ne pas pouvoir ou ne pas vouloir et avoir. Apparaissent aussi dans sa méthodologie le travail à la table et l'usage du cahier de mise en scène.

Sur le plan social et politique, les deux créateurs partageaient aussi la haine pour les régimes oppresseurs. Sano a toujours été intéressé par la situation sociale du pays où il vivait, comme on l'a vu avec ses expériences théâtrales en URSS. « J'étais convaincu que l'artiste ne peut être indifférent à la société et à l'époque dans laquelle il vit mais qu'il doit au contraire être un agent actif dans la prise de conscience sociale et politique⁵⁴ ». Margules, on l'a vu, n'a jamais été indifférent à la situation du Mexique, et a toujours critiqué les systèmes totalitaires.

Pendant la période où il a suivi le cours de Sano, Margules a fréquenté différents artistes de la scène contemporaine, et notamment les membres du groupe expérimental de création artistique Poésie à haute voix (1955-1963), qui avaient étudié à l'étranger et qui avaient donc pris comme références culturelles des Européens tels que Reinhardt, Piscator, Appia, Craig, Stanislavski, Grotowski, entre autres. Dans les années soixante, Margules s'est rapproché de deux metteurs en scène qui ont fait partie de ce mouvement, des metteurs en scène qu'il admirait et qu'il considérait comme les pères du théâtre moderne au Mexique⁵⁵, Héctor Mendoza et Juan José Gurrola⁵⁶. Margules pensait que le nouveau théâtre se faisait avec Gurrola, car celui-ci rompait avec toute norme formelle et conservatrice du théâtre mexicain.

⁵⁴ Tanaka, Michiko, « ¿Quién fue Seki Sano antes de llegar a México? », in *Seki Sano 1905-1966*, México, D.F., CNCA-INBA, 1996, p. 5.

⁵⁵ García Flores, Margarita, 1977, « ¿Quiénes son los mejores directores de teatro? », in *Novedades*. (Mexico D.F.), Section de théâtre, 10 mars, p. 12.

⁵⁶ Juan José Gurrola (1935-2007) était un acteur, metteur en scène, décorateur de théâtre, traducteur, professeur et dramaturge mexicain. Il a fait des études d'architecture aux États-Unis et au Mexique dans la faculté d'architecture de la UNAM. C'était un artiste complet, il avait suivi une spécialité de direction d'acteurs et de production théâtrale dans la Kalita Humphrays School, à Dallas, aux États-Unis, une de décoration et technologie théâtrale à l'Université de Yale, une autre de scénographie dans The Schoolspark Theatre, puis dans le Berlin Opernhaus ; il avait pu observer le processus de la mise en scène de Rosamunde Floris, de Boris Blancher sur une scénographie d'Erwin Piscator ; il avait aussi étudié la peinture au Kunstzentrum Martin Hof et la photographie avec Ruth W. Ward. Un hommage national lui a été rendu en 2002 et il a reçu le Prix National des Arts en 2004.

Cet enfant terrible qui s'intéressait à diverses disciplines telles que le dessin, le cinéma, la photographie, la performance et la musique, était connu pour son irrévérence. Il s'était lancé dans le théâtre d'abord comme comédien, auprès du groupe Poésie à haute voix, puis avait pris en charge la mise en scène du groupe de théâtre de la Faculté d'Architecture de la UNAM, tout en effectuant régulièrement des voyages aux États-Unis et en Europe. Margules mentionnait souvent une mise en scène qui l'avait captivé, *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind, un auteur alors inconnu au Mexique. Le 19 janvier 1960, cette pièce avait été montée par le groupe de théâtre de la Faculté d'Architecture, composé d'étudiants et dirigé par Juan José Gurrola⁵⁷. Comme il n'y avait pas d'argent pour la mise en scène, Gurrola avait aussi assumé la réalisation du décor et de l'éclairage. La pièce ne possédait pas une scénographie à proprement parler, si ce n'est les rideaux bleus du théâtre et quelques accessoires déjà présents sur scène. Mais au lieu de nuire à la pièce, ce dépouillement a été un « plus » pour le spectacle : Gurrola reçut la bourse Rockefeller à cette occasion.

Pour Margules, cet événement a donc été un moment scénographique très important car il a appris que « la scénographie c'est ce que l'on n'a pas ». Plusieurs années après, il se remémorera l'influence que ce spectacle a eu sur lui :

« Le langage déployé sur la scène, était complètement nouveau, et n'avait rien à voir avec la grandiloquence du théâtre que les compagnies itinérantes espagnoles nous avaient léguée et qui s'était enracinée au Mexique : langage grandiloquent constitué de gestes exagérés et de courses-poursuites inutiles sur scène⁵⁸ ».

En plus d'un magnifique traitement spatial et un usage « presque magique du langage », comme disait Margules, Gurrola n'utilisait que le strict nécessaire sur la scène, à savoir qu'il se passait de décors. Cette caractéristique ainsi que le goût du sarcasme, le travail rigoureux dans la direction des acteurs et la quête de nouveaux chemins et langages sur scène, seraient partagés par Margules. Pour tous les deux, l'acteur était tout au théâtre. Gurrola a déclaré pour sa part :

⁵⁷ À l'occasion de l'inauguration du premier théâtre à l'Université Autonome du Mexique, le Théâtre d'Architecture.

⁵⁸ Obregón, Rodolfo, *Memorias. Ludwik Margules, op. cit.*, pp. 23, 24.

« L'acteur a la scénographie dans la voix, il l'a dans l'esprit et c'est lui qui invoque la scénographie, il invoque le temps avec le ton, avec sa voix⁵⁹».

Aussi bien Margules que Gurrola étaient des hommes au bagage culturel peu commun, ils voyageaient et connaissaient le théâtre européen, ils étaient conscients que le théâtre au Mexique était à la traîne, « il en est encore à ses premiers balbutiements » a un jour commenté Margules. Gurrola assurait en 2004 :

« Le niveau culturel au Mexique est presque nul. Quant au théâtre, il est nul. Il existe très peu de personnes qui puissent parler de théâtre au Mexique à un niveau décent, parce que nous parlons d'un art en mutation, nous parlons de la relation entre le pays et la scène, d'une réalité qui se détruit elle-même mais qui cherche sa propre identité⁶⁰».

Tandis que d'autres metteurs en scène recherchaient uniquement la gloire et la fortune grâce au divertissement, Juan Gurrola et Ludwik Margules cherchaient à développer un langage propre à travers le théâtre. Ce langage leur permettrait d'exposer et de mettre en question la situation actuelle du pays, les conditions des citoyens et le fonctionnement du gouvernement.

Margules pensait qu'avant Gurrola, personne ne s'était intéressé à l'espace, les compositions étaient conventionnelles, comme au XIXe siècle. Juan José Gurrola a rompu avec tout ce qui précédait et il a construit un langage national mexicain pour le théâtre, il a laissé derrière lui la vision archaïque espagnole où les costumes et les perruques d'époque, et les mises en scène pseudo-documentaires étaient la norme. Margules en témoigne:

« [...] avant on était dans le règne, le règne néfaste du cadre en plastique, généralement statique et dans le culte, un culte nécrophile de l'historicisme et du documentarisme dans les costumes⁶¹».

⁵⁹ Reccia, Giovanna, *9 Escenógrafos Mexicanos*, INBA-CITRU, 2004.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Obregón, Rodolfo, *Memorias. Ludwik Margules, op. cit.*, p. 25.

Ludwik Margules pense qu'avec Héctor Azar, Juan Ibañez et José Luis Ibañez, Juan José Gurrola a réussi à placer le théâtre du Mexique « dans la même ligne de pensée que le théâtre européen et la meilleure expression du théâtre américain⁶² ».

De son côté Gurrola admirait le théâtre de Margules, il assistait à ses mises en scène pour connaître les solutions spatiales, le traitement du texte et la direction des acteurs que le metteur en scène avait créés. Ensemble ils discutaient des résolutions qu'ils avaient prises dans leurs mises en scène respectives.

Margules a travaillé avec des architectes tels que Giulia Cardinali et Oscar Roemer, qui lui ont enseigné à sentir l'espace de l'intérieur, ainsi qu'avec des scénographes reconnues comme Monica Kubli, Tere Uribe et Mónica Raya, qui est aussi architecte. Cependant, l'un des collaborateurs et amis les plus proches de Margules a été le scénographe, le chef-décorateur et l'éclairagiste Alejandro Luna, une figure très importante qui l'a accompagné dans son travail pendant vingt-cinq ans. Margules est resté très touché par la manière dont ce décorateur concevait l'espace d'une manière poétique:

« Ma rencontre avec Luna m'a permis de comprendre l'idée de respiration de l'espace que doit comporter tout fait scénique⁶³ ».

De son côté, Alejandro Luna déclara en 1987:

« Nous inventions la panacée, moi de manière gaie et Margules à travers d'indicibles angoisses. Nous avons appris quelque chose ensemble : la composition théâtrale, du moins celle qui nous intéressait, ne consistait pas à habiller un spectacle, ni à l'accompagner d'un cadre plastique⁶⁴ ».

Alejandro Luna est l'un des scénographes les plus importants au Mexique, il a travaillé sur des projets de théâtre, de danse et d'opéra, également dans la création de projets

⁶² *Ibid.*

⁶³ Obregón, Rodolfo, *Memorias. Ludwik Margules, op. cit.*, p. 54.

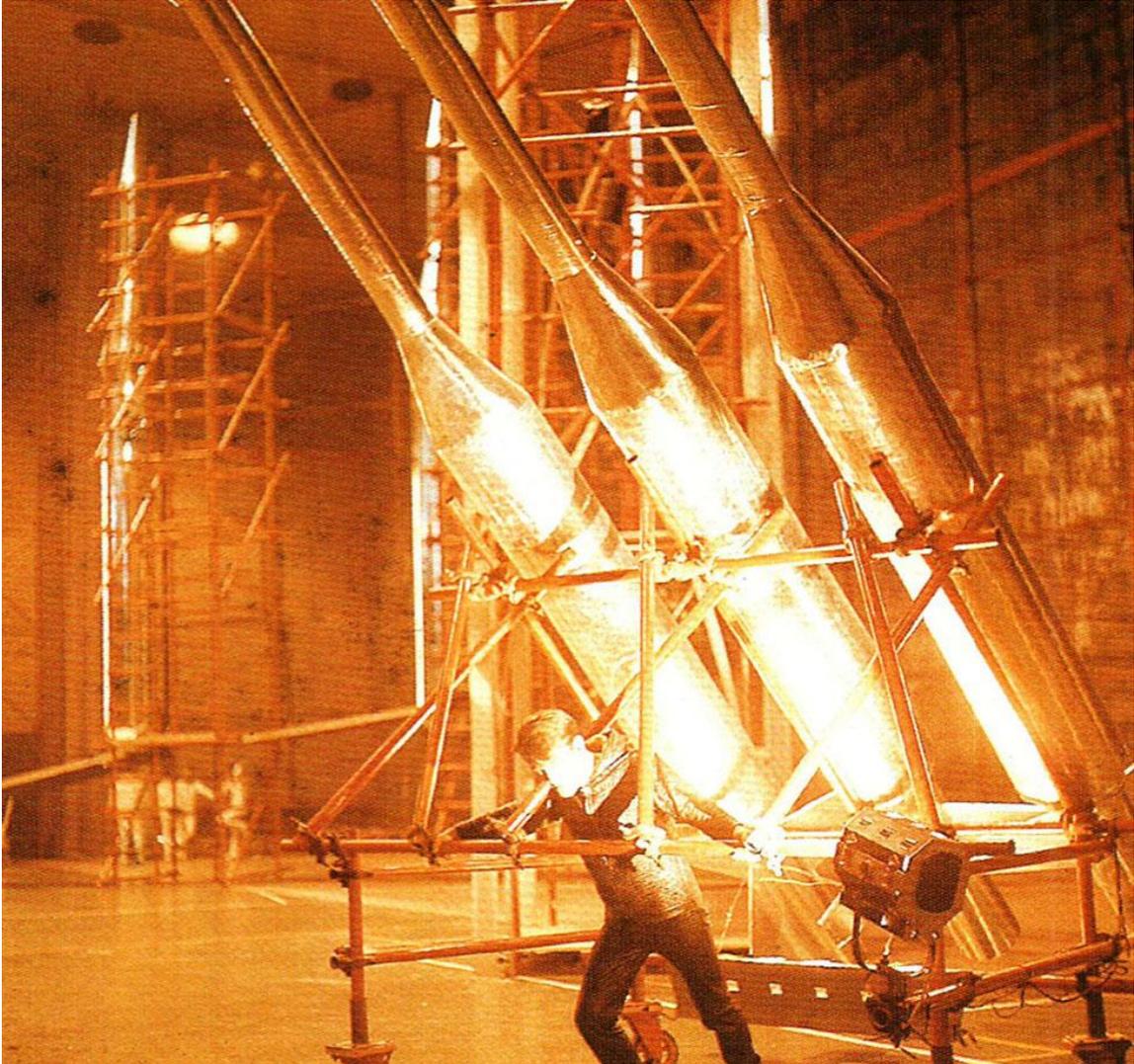
⁶⁴ Boletín CITRU, México D.F., DIDA, 1987, p.55.

d'architecture théâtrale⁶⁵. Il avait connu Margules à la Faculté de Philosophie et Lettres de la UNAM, à la fin des années 50. Tous deux intégrèrent un groupe auquel participait également Eduardo García Máynez qui venait juste de rentrer d'Allemagne et qui se suicida quelque temps après. C'est ainsi qu'ils ont commencé à monter des pièces ensemble et à aller les présenter dans des usines. Pour ouvrir un théâtre public les trois créateurs avaient proposé *La Tragique Histoire du Docteur Faust* de Christopher Marlowe. La mise en scène fut réalisée au Teatro isabelino⁶⁶ et ensuite à l'Université Autonome de Mexico (UNAM) sur un terrain fermé de pelote basque, sous la direction de Margules, assisté de Luna pour la scénographie. Nous reviendrons sur cette mise en scène très importante dans le parcours de Margules.

Sous l'influence de Luna, Margules a commencé à monter des pièces dotées de grandes scénographies au début de sa carrière. L'éclairage chaleureux et changeant reposait sur des clairs-obscurs mettant en valeur les comédiens, comme le faisait le photographe Manuel Álvarez Bravo, dont Margules admirait l'utilisation des noir et blanc.

⁶⁵ Alejandro Luna (1939-) est un architecte, scénographe et enseignant mexicain. Il a monté la scénographie et l'éclairage de plus de deux cents pièces de théâtre et de vingt opéras au Mexique, aux États-Unis, en Asie et en Europe. En 2001 il a reçu le Prix National de Sciences et Arts.

⁶⁶ C'est dans ce théâtre que Grotowski a présenté *Le Prince constant*, de Pedro Calderón de la Barca, à l'occasion des Jeux Olympiques de 1968.



La Tragique Histoire du Docteur Faustus de Christopher Marlowe.

Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) a été le photographe mexicain le plus important du XXe siècle et l'un de ses plus grands représentants à l'échelle latino-américaine. Il fut l'un des fondateurs de la photographie moderne, à contenu social. En 1930 il prend la place laissée vacante par Tina Modotti, qui avait été expulsée du Mexique à cause de ses affiliations communistes, et devient le photographe des peintres muralistes comme Diego Rivera, Frida Kahlo et David Alfaro Siqueiros, entre autres. Son œuvre s'étend de la fin des années 1920 jusqu'aux années 1990.

Que ce soit chez Álvarez Bravo ou chez Margules, on retrouve l'obsession de la recherche de la vérité, l'intérêt pour les relations complexes entre les êtres et la volonté de peindre l'actualité de leur époque. Tous deux cherchaient à montrer l'être humain en contact avec l'espace ou avec d'autres individus. Tous deux étaient des visionnaires, dotés d'une intuition poétique extraordinaire.

Canasta de Luz Flor Garduño, 1989 (Corbeille de Luz Flor Garduño, 1989).

Exemple de l'utilisation du clair-obscur qui permet de mettre en relief le bras et le visage d'une petite fille indigène qui porte une corbeille de fleurs.



L'utilisation d'ombres et de lumières peut servir soit pour cacher soit pour mettre en avant une forme. Margules travaillait tout le temps sur de forts contrastes entre les volumes, certains éclairés et d'autres dans l'ombre. Le clair-obscur faisait partie non seulement de sa conception des costumes mais aussi de celle de la mise en scène, ce qui

permettait au corps et au volume des acteurs de se détacher dans l'espace. Toutefois, le metteur en scène a fini par utiliser dans ses dernières créations, *Les Justes* de Albert Camus et *La Nuit des Rois ou comme il vous plaira* de William Shakespeare, une lumière blanche qui exposait les acteurs, car il ne voulait pas créer d'espace pour les cacher et pensait que les acteurs devaient créer l'atmosphère par eux-mêmes.

Margules avait l'habitude de prendre des photos de ses mises en scène. En 2004 il a présenté, en parallèle aux représentations des *Justes*, une exposition intitulée *Bosquejos Teatrales III* au Foro Teatro Contemporáneo (Forum de Théâtre Contemporain).



INVITACION

El Foro Teatro Contemporáneo tiene el honor de invitarle a la inauguración de la **exposición de fotografía Bosquejos Teatrales III, Bitácora de trabajo de la puesta en escena *Los Justos de Albert Camus***, versión libre y dirección de Ludwik Margules

Desde hace muchos años documento mis puestas en escena con una bitácora de fotografía, que con frecuencia convierto en una exposición dedicada a la obra que dirijo.

Me acuerdo que la primera bitácora fue dedicada a la puesta en escena, *Woyzeck de Georg Büchner*, que dirigió Luis de Tavira, en el viejo Centro de Estudios Universitarios de la calle de San Lucas en Coyoacan.

Intento asir con la cámara el momento en que el actor logra ser poseído por la emoción. El momento al que me refiero se ha vuelto la obsesión de mi vida, tanto en la puesta en escena, como el instante que quiero captar con la cámara. El actor que logra asir la emoción, se ha vuelto el tema de mi actividad fotográfica.

La presente exposición es la bitácora que seguí con la cámara en mano, esta dedicada a mi puesta en escena *Los Justos de Albert Camus*.

Exposición que muestra 36 imágenes en blanco y negro, que tome a lo largo de los ensayos.

A partir de aquella primera bitácora de *Woyzeck*, fotografió mis puestas en escena y las de otros.

Ludwik Margules.

Fotografía: Ludwik Margules

Impresión: José Jorge Carreón y Joel Martínez

**Inauguración con la presencia de:
Teresa del Conde y Enrique Singer.**

Jueves 19 de junio del 2003, a las 20:00 horas.

Jalapa 121, Colonia Roma, teléfono: 55 74 64 20

Vino de honor: El Zorzal

Jalapa 121 • Col. Roma • C.P. • 06700 • México D.F. • Tel. 5574 6420 • Fax. 5264 0873
E-mail. info_elforo@yahoo.com.mx Página. www.kreart.com.mx/elforo

INVITATION

Le Forum Théâtre Contemporain a l'honneur de vous inviter au vernissage de l'**exposition de photographie Ébauches théâtrales III, Journal de travail de la mise en scène *Les Justes* d'Albert Camus**, version libre sous la direction de Ludwik Margules.

Cela fait déjà plusieurs années que je rassemble la documentation de mes mises en scène dans un recueil de photos que je transforme souvent en exposition dédiée à l'œuvre que je dirige.

Je me souviens que mon premier recueil de photos était dédié à la mise en scène *Woyzeck* de Georg Büchner dirigée par Luis de Tavira, dans l'ancien Centre d'Études Universitaires de la rue San Lucas à Coyoacan.

J'essaie de capter avec mon appareil le moment où le comédien est possédé par l'émotion. Ce moment précis est devenu l'obsession de ma vie, aussi bien quand je mets en scène que quand je photographie. Ce comédien saisi par l'émotion est devenu le thème de mon activité photographique.

La présente exposition vient des photos que j'ai prises, appareil photo en main, lors de ma mise en scène *Les Justes* d'Albert Camus. L'exposition montre 36 clichés en noir et blanc, que j'ai pris tout au long des répétitions.

Depuis ce premier catalogue pour *Woyzeck*, je prends en photo mes mises en scène et celles des autres.

Ludwik Margules.

Margules était aussi un témoin attentif de l'œuvre de deux metteurs en scène européens qui l'avaient profondément marqué dans son travail :

« Brook et Grotowski sont ceux qui ont ouvert le plus de chemins aux metteurs en scène contemporains. Je me sers beaucoup de leur travail bien que mon langage se veuille personnel⁶⁷».

Grotowski appelait son théâtre « laboratoire » et Margules disait de même que chaque mise en scène était une expérimentation, une recherche. Après un long processus, Margules a fini par présenter ses œuvres face à un public réduit, mais il n'a jamais eu l'intention de se passer de lui, sur ce point il ressemblait plus à Brook qui cherchait une communion entre l'acteur et le public.

Brook dit de Grotowski: « L'intensité, l'honnêteté et la rigueur de son travail peuvent ne nous laisser qu'une chose: un défi⁶⁸. » Curieusement les mêmes mots sont souvent utilisés pour décrire Margules. Les acteurs qui ont travaillé avec lui savaient qu'accepter un rôle était un défi, un risque qui changerait sûrement leur vie.

Brook pense que le travail du comédien est l'œuvre d'une vie : « [...] pas à pas l'acteur étend la connaissance qu'il a de lui-même à travers les situations douloureuses, toujours renouvelées, créées lors des répétitions, et les extraordinaires signes de ponctuation que sont les représentations⁶⁹ ». De la même manière, Margules expliquait à ses élèves qu'avec les années, les acteurs acquéraient une plus grande expérience de vie et devenaient plus complexes et intéressants. Il a toujours insisté sur l'importance de prendre le temps de voyager, d'étudier un autre métier et de vivre les expériences à fond, sans ignorer la douleur ou tout autre sentiment que cela provoque. L'expérience du comédien enrichissait l'univers du personnage.

Pour sa part, Grotowski utilise les mots « transgresser » et « pénétrer », il pense que le comédien doit se laisser pénétrer par le rôle. L'intention et le choix des termes sont exactement les mêmes. L'un et l'autre attendaient que le comédien se livre et s'engage totalement. Brook déclare au sujet du théâtre de Grotowski :

⁶⁷ García Flores, Margarita, « ¿Quiénes son los mejores directores de teatro? », in *Novedades, op. cit.*, p.12.

⁶⁸ Brook, Peter, *Avec Grotowski*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009, p. 20.

⁶⁹ *Id.*, p. 21.

« L'« autopénétration » par le rôle est en relation avec le fait de s'exhiber. L'acteur n'hésite pas à se montrer tel qu'il est, car il se rend compte que, pour dévoiler le secret d'un rôle, il faut qu'il s'ouvre totalement, qu'il révèle ses propres secrets. Si bien qu'en jouant il accomplit un sacrifice : il sacrifie ce que la plupart des hommes préfèrent cacher. Ce sacrifice est son offrande au spectateur⁷⁰ ».

Dans *Le Prince constant* de Calderón (1965), l'acteur Ryszard Ciésłak s'expose complètement, se transgresse pour pouvoir se livrer entièrement à sa création. Il en va de même dans *Quartett* d'Heiner Müller monté par Margules, et de manière plus subtile pour les interprètes des *Justes* de Camus. Margules voulait des comédiens qui se dévoilent sans restriction. C'est pour cela que la transgression jouait un rôle important et permettait aux comédiens de grandir et de travailler la connaissance d'eux-mêmes. Comme le rappelle Peter Brook à propos de Grotowski :

« [Son] travail le mène de plus en plus profondément dans le monde intérieur du comédien, jusqu'au point où le comédien cesse d'être comédien pour devenir l'homme essentiel⁷¹ ».

Le processus de création chez Margules était douloureux, comme chez Grotowski, surtout à cause d'un autre facteur: il n'existait pas de théâtre sans conflit intérieur, c'est-à-dire, sans que des envies ou des besoins opposés cohabitent, c'est cela qui complexifiait l'être humain et enrichissait la scène: Margules accordait donc une grande importance à cet aspect. Dans son travail, les comédiens laissaient de côté leurs préjugés et affrontaient leurs conflits, qui étaient aussi ceux du personnage. Le théâtre de Margules confrontait les spectateurs, matérialisait le conflit à travers le comédien. Si Brook avait pu voir le théâtre du metteur en scène polonais, il est très probable qu'il l'aurait considéré comme « sacré », car selon lui :

« Le « théâtre sacré » est un théâtre de phénomène, un théâtre magique parce que de vagues abstractions –l'amour, le mal, etc. – en viennent tout à coup à exister. Et vous vous retrouvez confronté à quelque chose, au moment où vous vous risquez dans ce théâtre, à quelque chose que vous n'aviez encore jamais rencontré nulle part. Vous l'avez bien vu, comme si vous y étiez déjà rendu⁷² ».

⁷⁰ *Id.*, pp. 21-22.

⁷¹ *Id.*, p. 38.

⁷² *Id.*, p. 33.

Comme Grotowski, Margules utilisait le manque de ressources comme un avantage, en se focalisant plus sur les éléments qui lui paraissaient essentiels pour la scène et concentrait son énergie à la direction d'acteurs. Comme on le sait, Grotowski a développé le concept de « théâtre pauvre », autrement dit, un théâtre qui repose sur le comédien en tant que pilier essentiel de la mise en scène et qui n'utilise ni des ressources externes ni des artifices. Éliminant la musique, Grotowski a découvert qu'avec leurs voix, les acteurs organisaient leur propre musique. L'utilisation faite par les comédiens des objets est également devenue un élément important de la mise en scène, puisque pour lui, la transformation de ces objets sur la scène était beaucoup plus intéressante.

Comme Grotowski, Margules s'est avec le temps consacré à faire du théâtre en petit format, et les deux metteurs en scène en sont venus à faire des séances pour trente spectateurs. Bien qu'il ait disparu avant de pouvoir réaliser son projet, Margules, comme on l'a vu, souhaitait monter *Le Misanthrope* de Molière, avec un acteur, Arturo Ríos, pour un seul spectateur.

L'autre influence que Grotowski a pu avoir sur Margules concerne sa profonde obsession pour la recherche de la vérité. Lorsque Grotowski a décidé de cesser de présenter son théâtre au public et de s'employer à l'exploration et au développement d'outils de théâtre à huis clos, il s'est d'abord concentré sur la recherche de l'essence et la vérité sur la scène. Les deux metteurs en scène poussaient le comédien à faire appel à sa propre vérité sur scène, répétant à la suite de Stanislavski « Je n'y crois pas ». Cette phrase redite par Margules sans relâche lors des répétitions mettait hors d'eux beaucoup d'acteurs. Mais jusqu'à ce que le metteur en scène les croie, ils devaient recommencer encore et encore.

Une autre caractéristique que Margules partageait avec Grotowski, était la recherche de la précision et du tempo chez le comédien. Un des exercices qu'il donnait consistait à réaliser une improvisation en une minute pile. Il leur était interdit d'utiliser de la musique ou autre aide externe leur permettant de calculer le temps, l'important était qu'ils parviennent à développer un tempo intérieur. Pour Grotowski comme pour Margules, tout

ce qui concernait le jeu des acteurs faisait partie d'une partition musicale valorisant le temps et la précision.

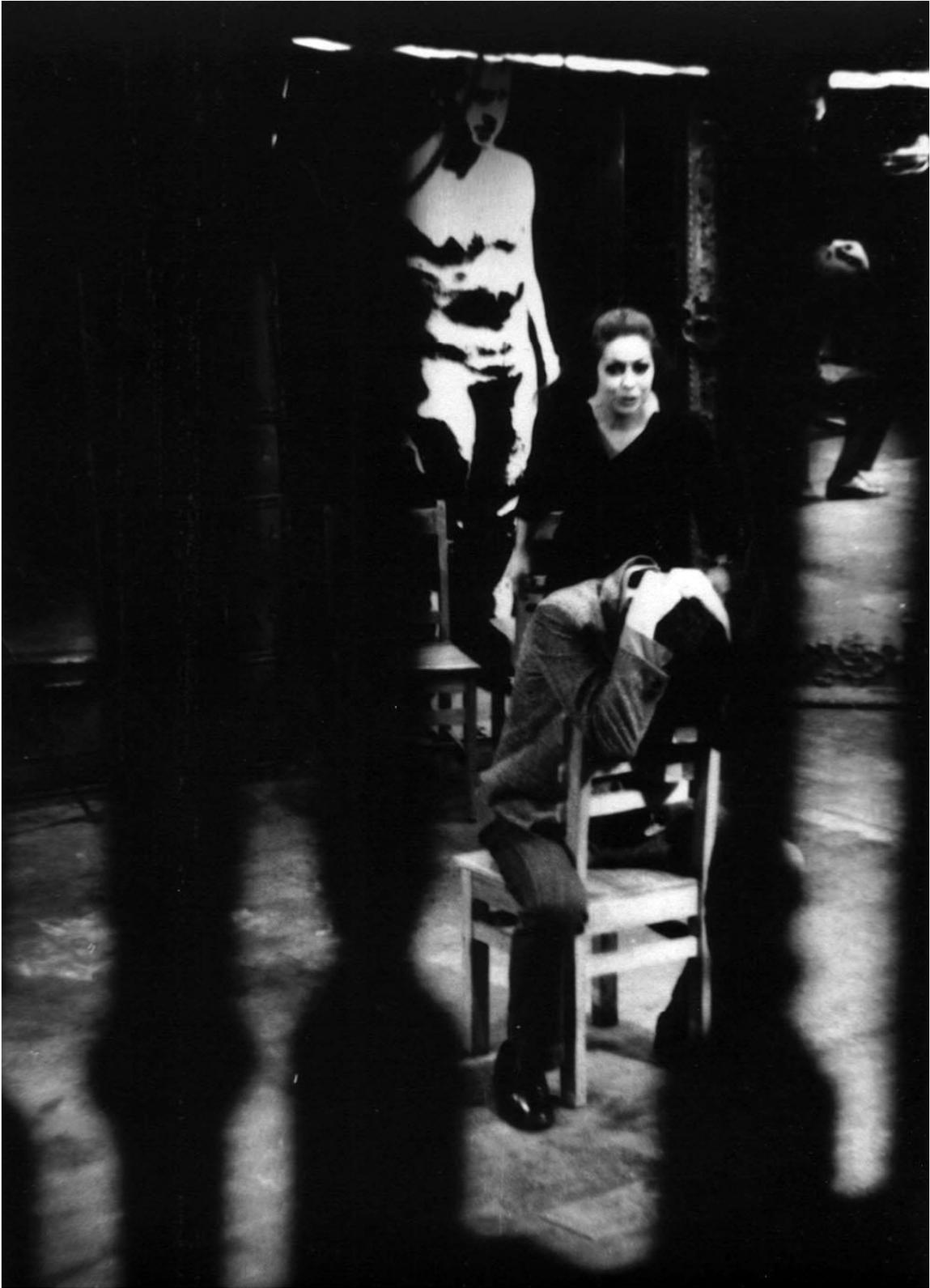
Cette recherche de l'essentiel, de la vérité, du besoin d'exposer le comédien sur scène, le goût pour la recherche et l'expérimentation, le développement d'un théâtre dans un petit format, Margules les partage avec le metteur en scène polonais avec lequel il a suivi un stage, probablement en 1967, selon sa propre fille, soit quelques dix ans après son arrivée au Mexique. C'est cette année-là que le metteur en scène monte *l'Histoire tragique du Docteur Faust* de Marlowe, sans doute influencé par le stage de Grotowski qui a monté la même pièce en 1963, dans une mise en scène qui durait onze heures et où le public interprétait le rôle des invités au banquet du docteur Faust.

Mais c'est sans doute la passion pour le rite qui est l'une des caractéristiques qui apparaît tout au long de l'œuvre des deux metteurs en scène, aspect qui intéressait fortement Margules comme il l'expliquait en 1974 :

« Je suis athée, par la grâce de Dieu. Mais le rite est l'un des sujets qui me passionnent. L'ascension spirituelle en tant que fin est le moteur de base de toute recherche théâtrale. Dans mes mises en scène le rite occupe une place essentielle⁷³ ».

L'influence de Grotowski est très évidente en 1969 quand Margules a monté *Huis clos* de Jean-Paul Sartre et il a fait preuve d'intérêt pour les éléments de rituel tout en organisant un jeu scénique qu'il a conçu comme le dit lui-même : « [...] comme un spectacle qui cherche l'union spirituelle entre l'acteur et le public¹² ». Parmi ces éléments de rituel, on peut voir, comme le montrent les photos suivantes, un des personnages prostré sur une chaise, en train d'être torturé par une femme.

⁷³ Garcia Flores, Margarita, « ¿Quiénes son los mejores directores de Teatro? », in *Novedades, Sección de Teatro*, 10 mars 1974 *op.cit.*, 12.



Huis clos de Jean Paul Sartre mise en scène de Margules, México, D.F. (1969).

Sur la suivante, on observe le corps de celui-ci au milieu de la scène, complètement offert, comme un bouc émissaire à ses deux bourreaux. La position de l'homme, torse nu, fait penser à la mise en scène de Grotowski, *Le Prince constant*, dans laquelle le personnage principal souffre mille tourments pendant que les autres l'observent. L'union spirituelle repose sur l'exposition et le fait que le comédien se donne sans réserves au public.



Huis clos de Jean-Paul Sartre mise en scène de Margules, México, D.F. (1969).

Cette union spirituelle, pas forcément douloureuse, est également intéressante pour Brook, qui cherche dans son théâtre une « communion entre l'acteur et le spectateur ». Margules dira en 1969 :

« Je pense que Grotowski est l'un des créateurs qui a laissé une marque dans le théâtre des dix dernières années. Mais j'essaie de me trouver non pas dans Grotowski, mais dans moi-même. Je l'admire énormément. Je pourrais dire que j'ai six maîtres : Grotowski-Brook, Grotowski-Brook, Grotowski-Brook⁷⁴».

Alors que la recherche de Grotowski se basait sur le comédien et le metteur en scène, celle de Margules et de Brook faisait grand cas, aussi, du public, et il ne leur est jamais venu à l'esprit de se passer de ce dernier. Margules aurait pu reprendre ces paroles de Brook :

« Pour moi, le public est ce qui donne le plus d'énergie aux comédiens et les pousse à donner ce qu'ils ont de meilleur, et le théâtre, la vraie nature du théâtre, est d'être un compromis⁷⁵».

Pour Brook comme pour Margules, le théâtre était une expérience collective dans laquelle le comédien et le public devaient exercer leur imagination, travailler ensemble. Par conséquent, si au début de sa carrière, Margules a pris Grotowski comme exemple, il s'est rapproché au fil du temps du travail de Brook. Margules a déclaré en 2004: « [...] ses idées, son théâtre, ont mis de l'ordre dans ma tête; sa quête de l'essentialité théâtrale, son agressivité contre tout ce qui est conventionnel, dans *Le Roi Lear*, m'ont ébloui, m'ont étonné, je me suis senti éclairé par lui, je m'attache à ses enseignements jusqu'à aujourd'hui quand Brook est déjà un octogénaire⁷⁶».

La recherche de l'essence a conduit Margules aussi loin que Brook dans le dépouillement des ressources scéniques. Dans ses deux dernières mises en scène, il s'est passé de tout objet et il s'est risqué à mettre en valeur le comédien sur la scène sans aucun accessoire mais avec une lumière intense.

Ainsi, depuis le début, le théâtre de Ludwik Margules a cherché ses marques en référence aux grands maîtres du théâtre mondial, tout en cherchant à se situer dans l'actualité de

⁷⁴ [s.n.], Leo, Interview de Ludwik Margules. « *A Puerta Cerrada Sigue Siendo Actual* », in *Nacional*, 8 septembre 1969.

⁷⁵ Brook, Peter, *Avec Grotowski*, op. cit., p. 78

⁷⁶ Obregón, Rodolfo, *Memorias Ludwik Margules*, op. cit., pp. 30, 31.

son temps. À un metteur en scène qui l'interviewait en 1969, Margules confiait qu'il n'avait pas encore vraiment affirmé son originalité :

«Pour moi, l'engagement d'un homme de théâtre est la recherche d'un langage esthétique qui corresponde à notre éthique. Brook, Grotowski et Artaud, ont été de grands révolutionnaires théâtraux parce qu'ils ont trouvé des expressions théâtrales qui correspondaient à notre époque. Oh! Cette peur de ne pas utiliser le langage de nos jours, le langage de notre temps, qui, en fin de compte, ne veut rien dire parce qu'à chaque époque correspond autant de langages que d'artistes, et le vrai artiste authentique est celui qui sait reconnaître son propre langage, sans la crainte d'aller à l'encontre des tendances de la mode. Peut-être quand j'aurai atteint ma maturité finale, au lieu de rechercher « le langage de notre temps » je trouverai « le langage de mon propre cœur⁷⁷».

Ce n'est qu'à la fin des années 80 que Margules commencera à affirmer son esthétique, de plus en plus dépouillée, afin d'exercer pleinement, dans les dix dernières années de sa carrière artistique, le «langage de son cœur».

Nous n'aborderons pas ici le travail de Margules dans le domaine de l'art lyrique où il s'est pourtant investi en montant trois opéras: *The Rake's Progress* de Stravinski (1985), *Faust* de Gounod (1985) et *Aura* de Lavista (1989). S'il aimait l'opéra, c'est peut-être parce qu'il s'y sentait à l'aise, sa marge d'erreur en tant que metteur en scène étant limitée par le tempo musical. Il a dû cependant affronter la résistance des chanteurs, peu habitués à exprimer leurs émotions à travers la gestuelle et les contraintes qu'il leur imposait et la difficulté des grands espaces empêchant une relation intime avec le public⁷⁸.

Margules meurt le 10 mars 2006, son héritage repose sur l'apprentissage transmis aux étudiants des différentes écoles où il a enseigné, l'apport des références européennes qu'il a semées dans le pays et le développement d'une orientation esthétique qui a influencé le théâtre mexicain tout au long des cinquante dernières années. C'est grâce à Margules que

⁷⁷ Leo, Interview de Ludwik Margules, « *A Puerta Cerrada Sigue Siendo Actual* », in *Nacional*. 8 septembre 1969.

⁷⁸ V.G.T., « Ludwik Margules: el rigor de la ficción teatral », in *El Universal cultura*, México, D.F., 2006.

la mise en scène au Mexique a trouvé une complexité et un niveau que beaucoup de critiques et de metteurs en scène considéraient jusque-là comme inaccessibles.

DEUXIÈME PARTIE. La méthode de Margules dans la conception de la mise en scène

Chapitre I : Les outils de travail

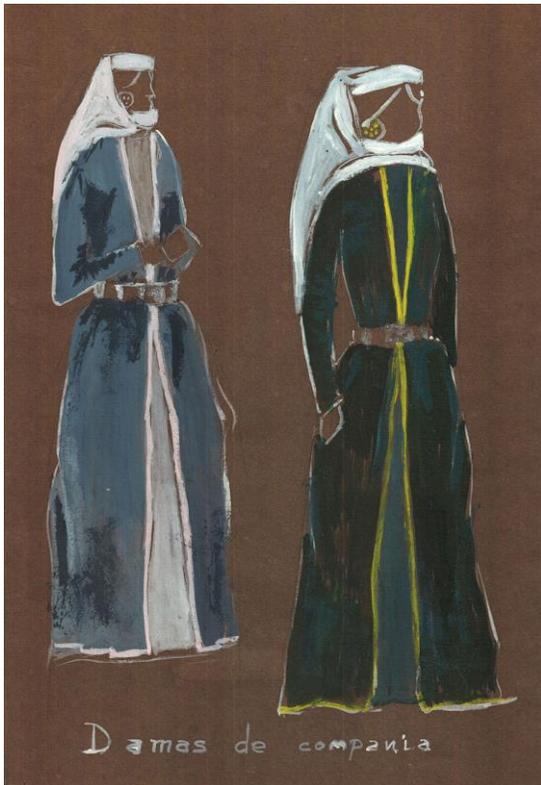
Au cours de sa carrière artistique, Margules a introduit différents outils de travail qui ont complété et simplifié sa manière de mettre en scène. Certains ont fini par disparaître mais d'autres ont évolué au fil du temps. Les archives de Margules montrent certains de ces outils, parmi lesquels des cahiers de mise en scène, des schémas de déplacement, des schémas de scénographie, des « cartes-liens », les journaux de bord des répétitions et des dessins des costumes.

I.1 Les dessins de costumes

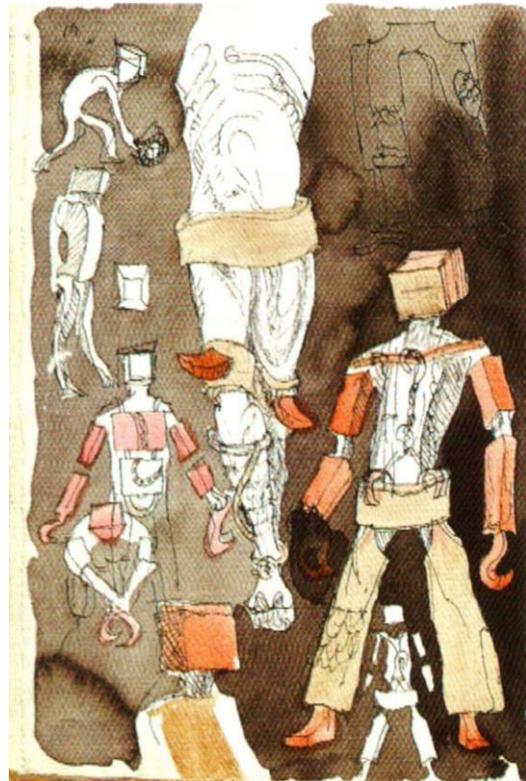
Les dessins de costumes, ont été réalisés pour la première fois pour *Le Cercle de craie caucasien* (1965) par Alejandro Luna, lors de leur première collaboration. Ils étaient simples pour que le metteur en scène puisse avoir une idée claire de la combinaison des couleurs, du volume et de la texture des costumes. Avec le temps, les dessins de Luna se sont complexifiés et sont devenus esthétiquement plus élaborés, à l'exception par exemple de l'opéra *Faust* (1985).

D'autres dessins de costumes ont été significatifs, ceux du peintre russe Vlady notamment, pour *Richard III* (1971) de Shakespeare. Possédant eux aussi une grande qualité artistique, ces dessins restaient abstraits et n'avaient que peu à voir avec les costumes finis.

Pour *Oncle Vania* (1978), Margules demande une nouvelle fois à Alejandro Luna de faire les dessins des costumes, celui-ci les présente cette fois-ci de manière beaucoup plus élaborée. Les couleurs sont sombres et restent dans une gamme de marron, orange, gris et blancs. Même après la fin de leur collaboration, Margules continuait à confier la réalisation des dessins de costumes à Luna, les derniers qui apparaissent dans ses archives étant ceux d'*Antigone à New York* (1998).



Dessins de costumes pour *Le Cercle de craie caucasien* (1965), par Alejandro Luna.
« Dames de compagnie ».



Dessins de costumes pour *Richard III* (1971), par Vlady.



Dessins de costumes pour *Oncle Vania* (1978), Alejandro Luna.



Dessins de costumes pour *Quartett* (1996), Mónica Raya.

À la différence de la synthèse recherchée par Margules sur scène, il est intéressant de constater que celle-ci n'existe pas dans les costumes, qui ne sont pas véritablement minimalistes : ils sont en général élaborés avec plusieurs couches de vêtements et différentes textures. Cela s'explique par le fait qu'il est difficile de synthétiser les costumes car ils font partie intégrante de la construction du personnage et de l'espace de fiction. Cependant, dans la dernière mise en scène de Margules, *La Nuit des Rois*, de Shakespeare, les costumes sont simples, discrets et ne sont pas ancrés dans l'époque élisabéthaine, et pourraient même renvoyer à n'importe quelle époque : cela donne plus de force au discours de Margules, qui affirme ainsi le paradoxe du comportement humain, indépendamment de l'époque dans laquelle il vit.



La Nuit des Rois, de Shakespeare (2004).

I.2 Les cahiers de mise en scène

Le premier cahier de mise en scène de Margules, a été réalisé en 1966 pour la mise en scène *La Estrella de Sevilla* (*L'étoile de Séville*) de Lope de Vega : c'était un carnet de notes pour les comédiens, avec des indications pour le déplacement, le ton de la voix, le rythme et une ébauche de scénographie.

Margules utilise encore le cahier de mise en scène de façon plus complète en 1969, mais d'autres outils ont été ajoutés. Le cahier de mise en scène inclut habituellement la division en actes, en scènes, des documents de référence (photos, suggestions de lecture...), les sous-textes des dialogues, la corrélation avec d'autres dialogues, le dessin de la scénographie au début de chaque acte, les schémas de déplacement et les observations sur certains aspects de la mise en scène. Parfois, comme dans *Faust* (opéra), le cahier contient la durée des scènes ainsi que le temps écoulé depuis le début de la pièce. À partir de 1980, apparaissent aussi, dans le cahier des *Vaincus* de Juan Tovar, le

titre des scènes, les références et les schémas de scénographie par acte sur chacun des versos, qui détaillent les déplacements des personnages.

Le dernier cahier de mise en scène, *La Nuit des Rois* (2006), est beaucoup mieux agencé et par conséquent beaucoup plus clair. Nous présentons ci-dessous quelques exemples de cet outil, pour *Oncle Vania* et *La Nuit des Rois* :

	- 19 -
	<u>ESCENA II</u>
	Sonia Elena Andreievna <u>Serebriakov</u>
	Indicaciones: Entra Sonia. <u>Hora: La Una. Pasaron cuarenta minutos.</u> <u>Tiempo: más sofocante, a punto de estallar la tormenta.</u>
	<u>Contenido:</u> Sonia reclama al padre de que ha llamado al médico, para luego no recibirlo. El prof., encaprichado cada vez más, expresa su total desprecio al dr. a. Las medicinas. -----
	Con su actitud Sonia muestra que no está dispuesta a tolerar los caprichos de su padre, al enfrentarse a una actitud firme, Serebriakov estalla, en un grito histérico. Sonia no le entregó las medicinas que el prof, pedía, sino otras.
1-	<u>Observación:</u> Serebriakov usa subconscientemente el pretexto de las medicinas, para estallar Su autotortura llegó al límite.
	Réplica inmediata de Sonia. Firmeza contra la histeria del padre.
2.-	<u>Observación:</u> Señalar de que a la única persona a la que respeta y teme, un poco, como un niño es su propia hija.- -----
	<u>Nota:</u> Destacar la angustia y el tedio, después del choque Serebriakov-Sonia, mediante el aumento del tic-tac del reloj, que barrá al entrar Voinitski.

Cahier de mise en scène d'*Oncle Vania* (1978) d'Anton Tchekhov.

Traduction du cahier de mise en scène d'*Oncle Vania* :

SCENE II

Sonia

Elena Andreievna

Serebriakov

Indications : Sonia entre.

Heure : Une heure. Quarante minutes sont passées.

Climat/Ambiance : plus suffocant, l'orage est sur le point d'éclater.

Contenu : Sonia reproche à son père d'avoir appelé le médecin puis de ne pas le recevoir. Le prof. de plus en plus entêté, montre son mépris absolu envers le médecin.

a. Les médicaments.

Avec cette attitude, Sonia montre qu'elle n'est pas prête à tolérer les caprices de son père, face à cette attitude ferme, Serebriakov explose dans un cri hystérique. Sonia n'a pas donné au prof. les médicaments qu'il a commandés.

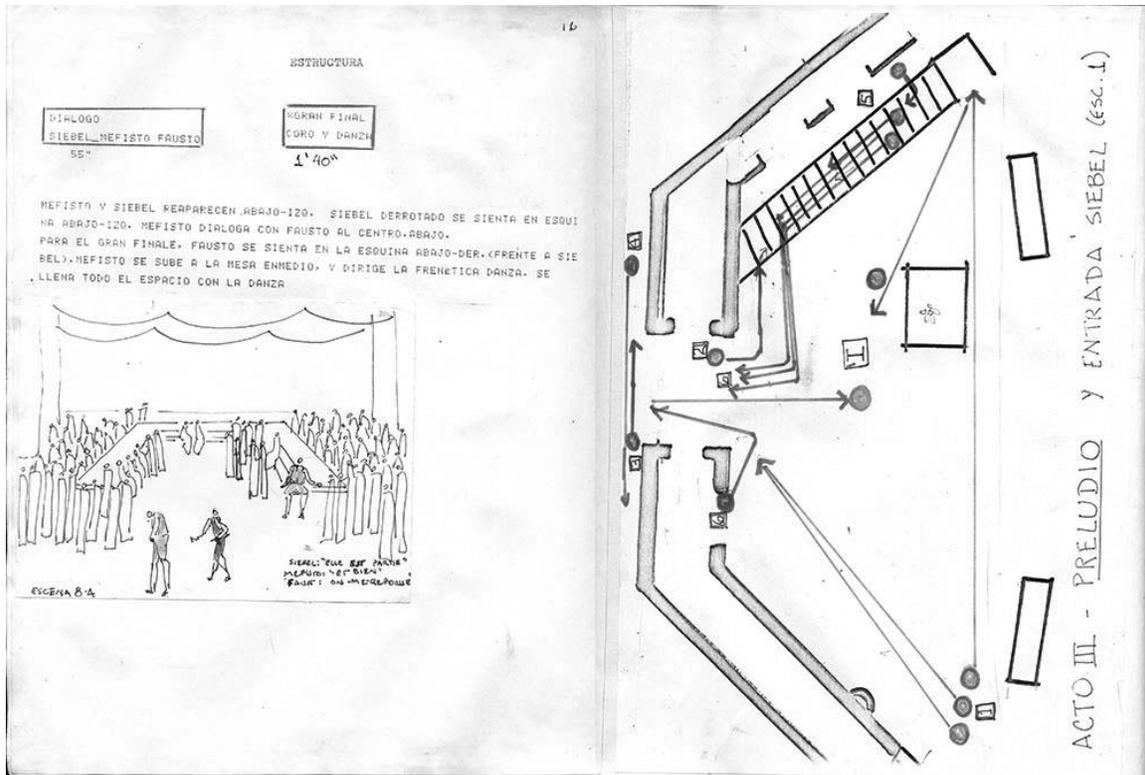
1- Observation : Serebriakov utilise inconsciemment le prétexte des médicaments pour exploser. Son auto-torture atteint sa limite.

Réplique immédiate de Sonia. La fermeté face à l'hystérie du père.

2- Observation : Il faut signaler que le père agit comme un petit enfant et que la seule personne qu'il respecte et de qu'il craint est sa propre fille.

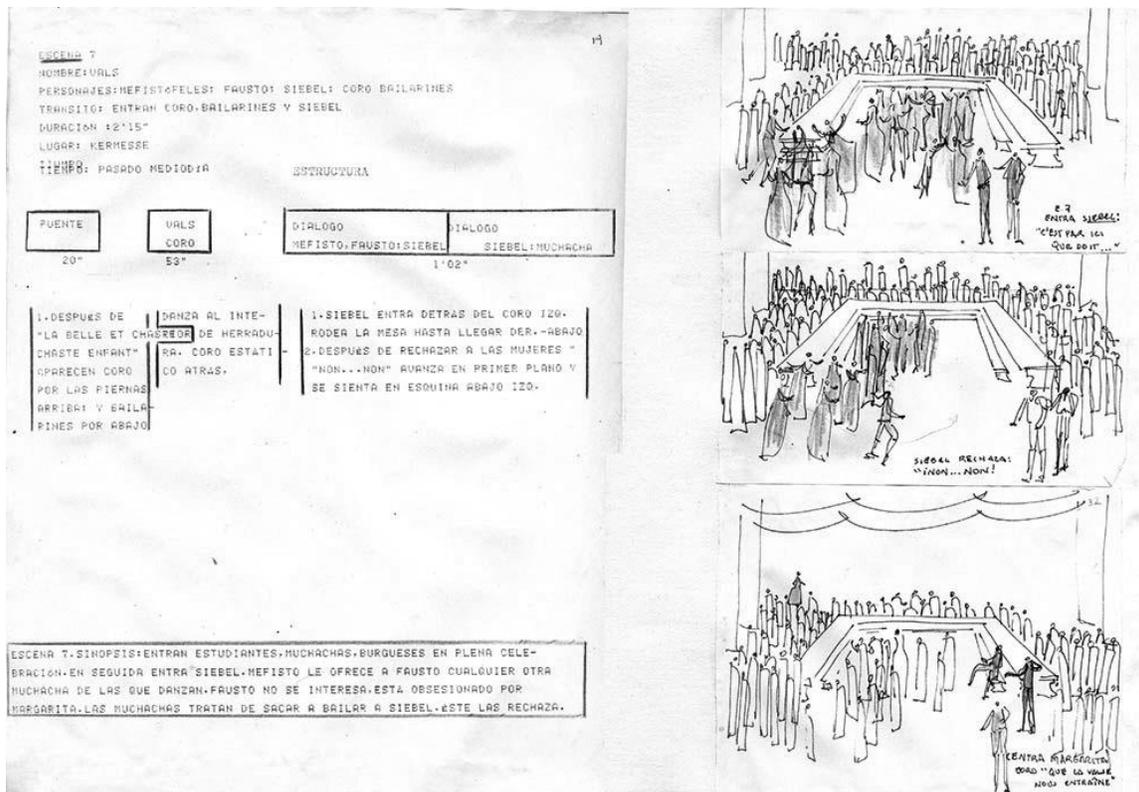
Remarque : Faire ressortir l'angoisse et la lassitude après le choc Serebriakov-Sonia, en augmentant le tic-tac de la montre. Celui-ci diminuera lorsque Voinitski entre en scène.

Sur cette première page du cahier d'*Oncle Vania* (1978), on trouve le temps qui s'est écoulé entre une scène et la suivante, ainsi que les commentaires de Margules, notamment son interprétation des actions physiques des personnages : « Serebriakov utilise subconsciemment le prétexte des médicaments pour exploser. Son auto-torture arrive à sa limite ». Margules note les comportements subconscients, les réactions face au comportement de l'autre, et les sentiments qui émergent pendant les dialogues.



Cahier de mise en scène avec le schéma de déplacements pour *Faust* (opéra, 1985) de Charles Gounod.

En haut à gauche, le déplacement des personnages est indiqué comme dans cet exemple : « Méphisto dialogue avec Faust au centre en bas ». Sur la page de droite, chaque personnage est représenté par un cercle avec ses flèches respectives qui marquent sa trajectoire.



Cahier de mise en scène avec l'explication de déplacements pour *Faust* (opéra, 1985) de Charles Gounod.

Sur la page de gauche en haut, le numéro de la scène est indiqué, ainsi que les personnages présents, les déplacements, leur durée, le lieu et le temps (présent, passé ou futur). Dans les cases qui apparaissent au milieu de la feuille, Margules indique la durée des dialogues et de la valse, ainsi que la description du mouvement des personnages. Dans le cadre du bas, on peut finalement lire le synopsis de la scène.

ACTE II : « SCÈNE 7. SYNOPSIS : ENTRENT DES ÉTUDIANTS, DES JEUNES FILLES, DES BOURGEOIS EN TRAIN DE CÉLÉBRER⁷⁹. SIEBEL ENTRE JUSTE DERRIÈRE. MÉPHISTO OFFRE UNE FILLE PARMİ CELLES QUI DANSENT À FAUST. CELUI-CI N'Y PRÊTE PAS ATTENTION, IL EST OBSÉDÉ PAR MARGARITA. LES JEUNES FILLES ESSAYENT DE FAIRE DANSER SIEBEL, CELUI-CI LES REJETTE ».

⁷⁹ Ils célèbrent la kermesse, une fête paroissiale, patronale, de bienfaisance.

Sur la page de droite, en revanche, on observe trois moments distincts de la même scène, dans lesquels apparaissent les positions des personnages.

I.3 Le schéma de déplacement

Le schéma de déplacement est un autre de ses outils de travail, utilisé la première fois pour la mise en scène de *L'Étoile de Séville* (1966). Le premier dessin réalisé à cette occasion, élémentaire, décrit la distribution de l'espace et des personnages sur scène, ce qui lui permettra de savoir exactement où se placera chaque comédien dans chaque scène.

En 1987, le célèbre cinéaste Carlos Carrera est assistant de réalisation de Margules pour la première fois et réalise un « storyboard » du schéma de déplacement pour *Chère Lulú* d'après Wedekind (1987) et immédiatement après pour *Jacques et son maître* de M. Kundera (1988). Cet outil, normalement utilisé au cinéma, sera inclus dans le cahier de mise en scène des deux pièces. Le storyboard est un guide créé sur la base d'illustrations séquentielles pour suivre la structure du mouvement, et dans ce cas de la mise en scène.

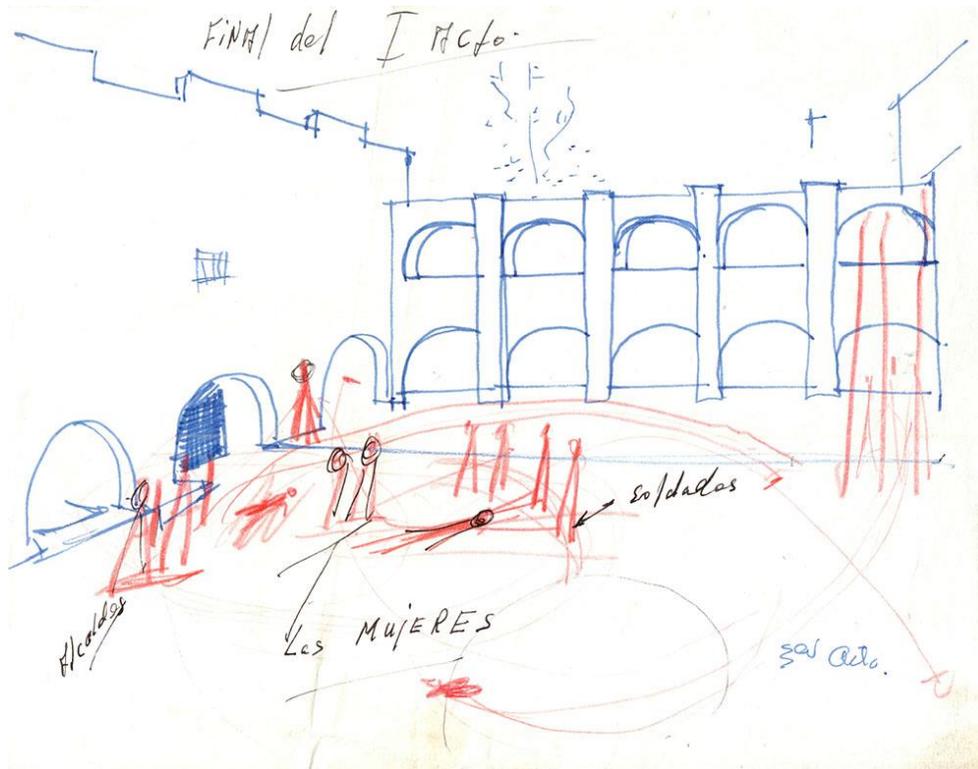


Schéma de déplacement créé par Alejandro Luna pour la fin du premier acte de *L'Étoile de Séville*.

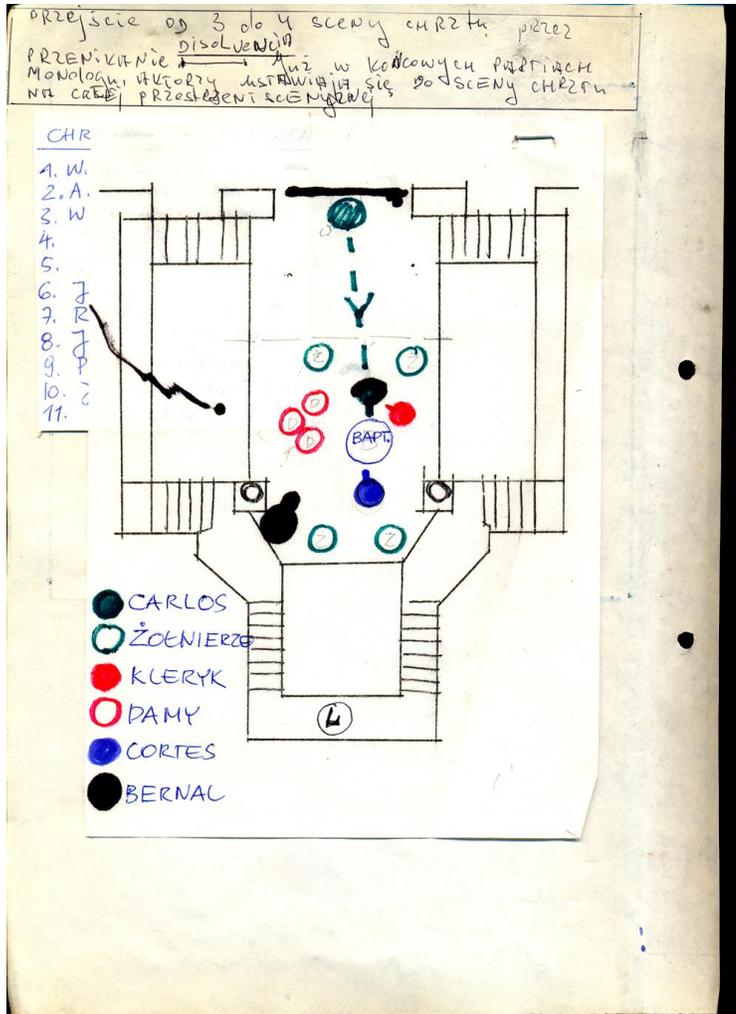


Schéma de déplacement des *Vaincus* (1980) de Juan Tovar, avec des indications en polonais.

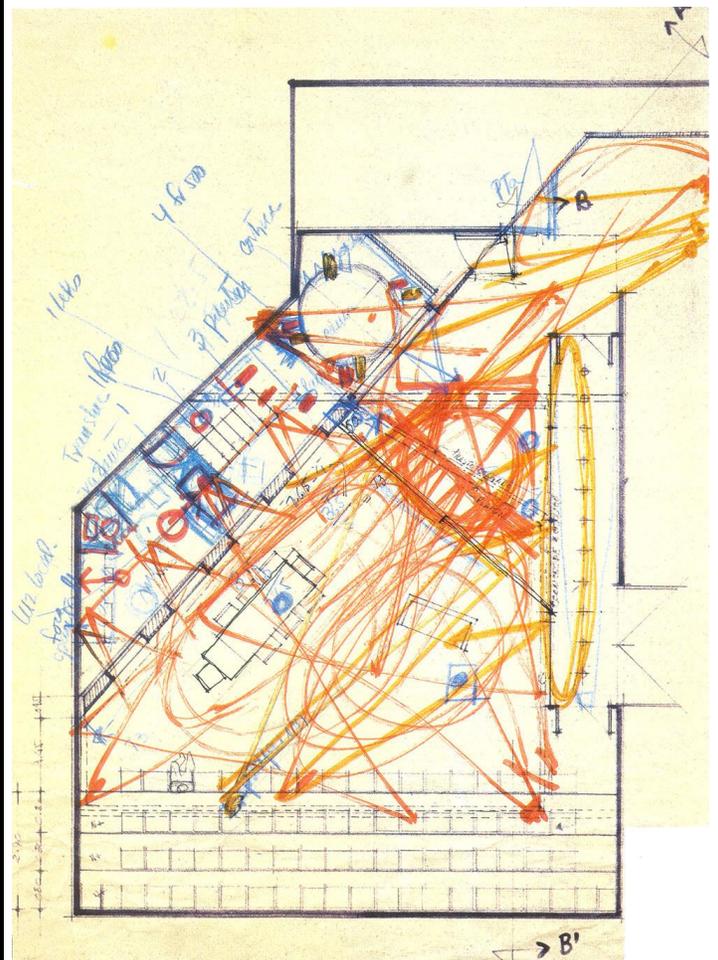
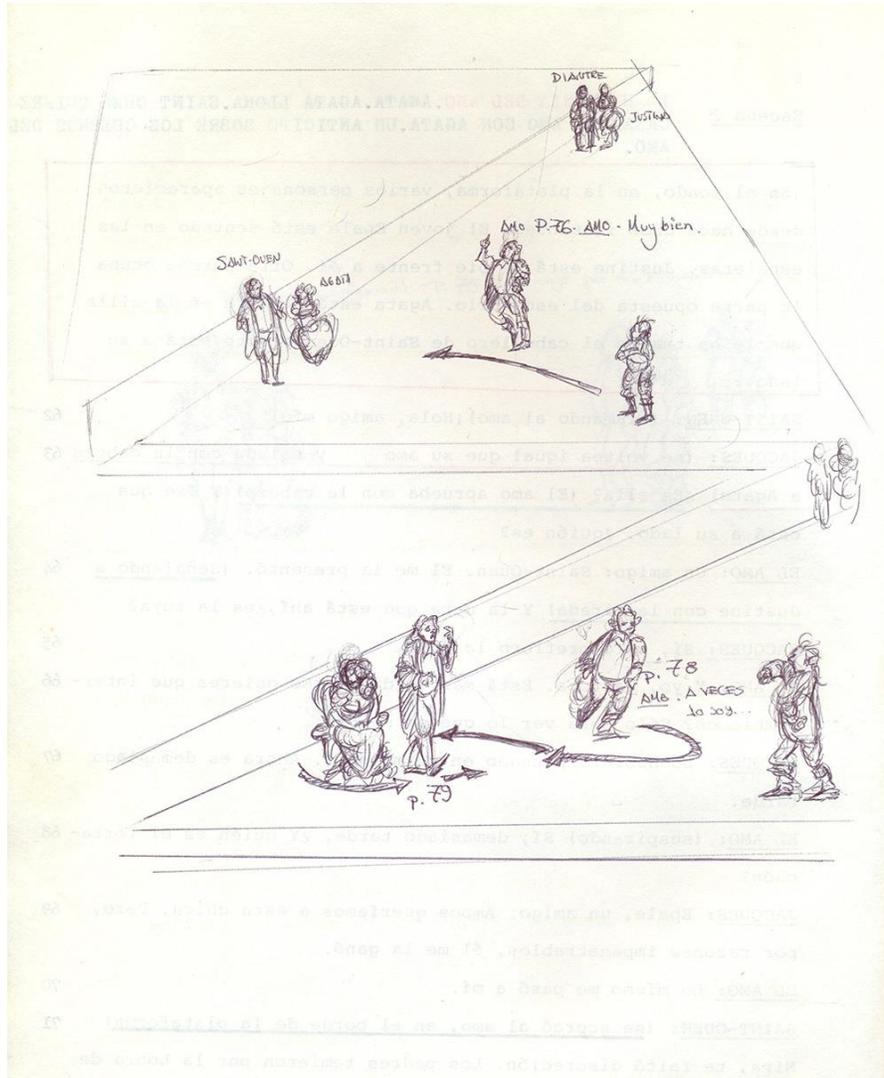


Schéma de déplacement *De la vie des marionnettes* (1983) d'Ingmar Bergman.

À différence du schéma de déplacement, où les personnages sont symbolisés par des points de couleur différents et des lignes, le storyboard contient des dessins beaucoup plus élaborés, sur lesquels on peut trouver des détails concernant aussi bien les costumes que les gestes des personnages.

Comme on peut le voir, les schémas ont connu des changements drastiques, leur évolution dépendant cependant beaucoup de qui les dessinera : il n'y a pas à proprement parler une méthode précise, les schémas varient suivant chaque mise en pièce. Pour *Les Vaincus*, par exemple, il est très basique, mais reste clair, sans apporter beaucoup

d'information au lecteur. Celui créé pour *De la vie des marionnettes* est plus complet mais il en devient presque illisible car une très grande quantité de déplacements y sont dessinés.



Storyboard pour *Jacques et son maître* (1988) de Milan Kundera.

I.4 Le schéma de scénographie

Un autre outil qu'il avait l'habitude d'inclure dans son cahier de mise en scène était le schéma de scénographie, précédé par les photographies de l'espace scénique que Margules a utilisé parfois comme dans la mise en scène *L'Étoile de Séville*. Les photographies servaient à Margules pour travailler sur la conception spatiale et en général sur son projet de mise en scène avant de commencer le travail. Dans le cas particulier de *L'Étoile de Séville*, la pièce avait été montée dans un ex-couvent, Margules a donc redonné un sens à l'espace et s'est seulement appuyé sur les accessoires et sur les costumes.

Après 1966, Margules s'appuiera majoritairement sur les schémas de scénographie élaborés essentiellement par Luna. Il en existe de nombreux dans ses archives, dont la plupart possèdent une qualité artistique remarquable, comme par exemple ceux pour *La Tragique Histoire du Docteur Faust*, *Oncle Vania*, *The Rake's Progress* et *Aura*. En général, ces dessins représentaient les personnages dans l'espace avec leurs costumes respectifs, ils donnaient une référence à Margules pour visualiser les proportions et savoir comment son idée se matérialiserait dans l'espace. Plus tard, il en viendra même à travailler avec des maquettes pour avoir une meilleure perspective de la scénographie, comme cela a été le cas avec *Les Adorations* de Juan Tovar (1993).



Photo de l'ex-couvent de Tepoztlán, espace scénique de *L'Étoile de Séville*, probablement réalisée par Margules.

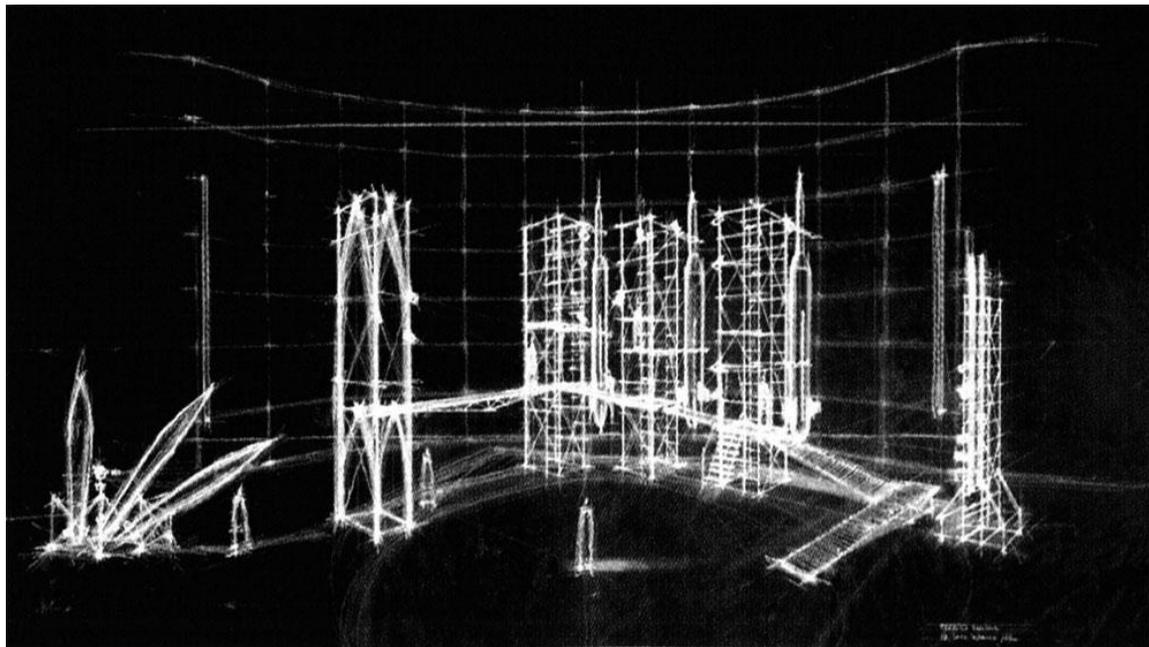


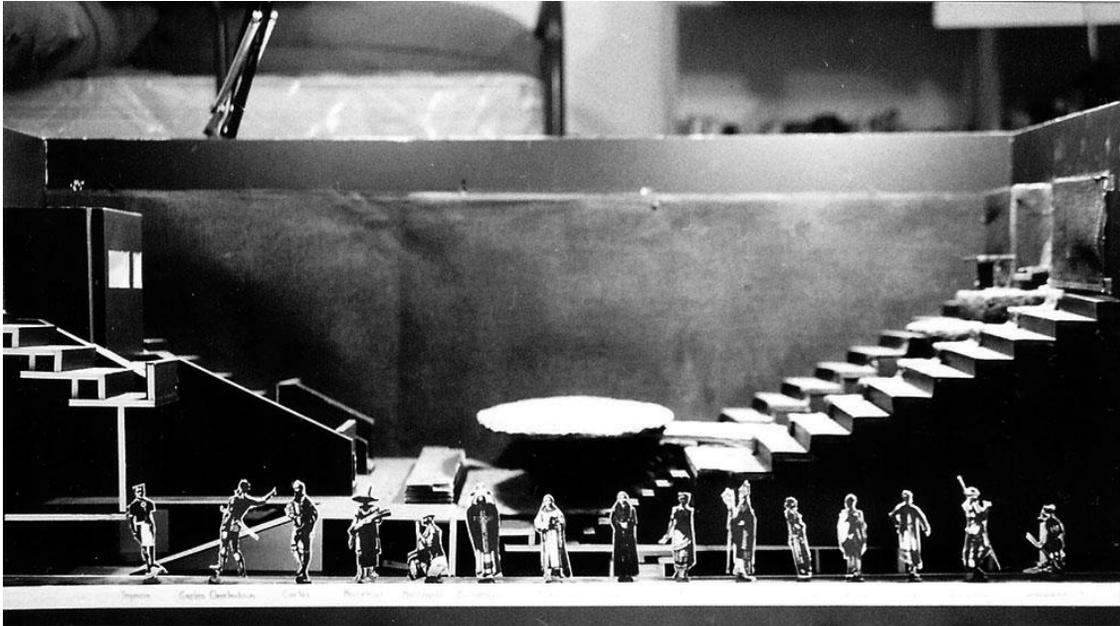
Schéma de scénographie pour *La Tragique Histoire du Docteur Faust* (1967) de Christopher Marlowe, réalisé par Alejandro Luna.



Schéma de scénographie pour *Oncle Vania* (1978) de Anton Tchekhov, réalisé par Alejandro Luna.



Schéma de scénographie pour l'opéra *The Rake's Progress* (1985) de W.H. Auden, réalisé par Alejandro Luna.



Maquette réalisée par Carlos Trejo pour *Les Adorations* (1993) de Juan Tovar.

I.5 Les « cartes-liens »

Les « cartes-liens » sont d'abord apparues comme des feuillets agrafés au verso des pages du cahier de mise en scène, et ce n'est qu'en 1980 que Margules les nomme de cette façon. Plus tard, dans des pièces comme *Chère Lulú*, *Moonlight*, *Quartett*, *Jacques et son maître* et *Ante varias esfinges*, (*Devant quelques sphyx*), le metteur en scène les sépare du cahier de mise en scène pour pouvoir les consulter une par une pendant les premières répétitions. Ces cartes contiennent l'information la plus importante de la mise en scène et peuvent être considérées comme l'outil primordial utilisé par Margules, étant donné qu'on peut y trouver les dialogues des personnages avec le sous-texte, les relations entre les dialogues, la justification de certains déplacements et mouvements, l'analyse des personnages et leur description, le schéma de déplacement utilisé pendant certains dialogues et les objectifs recherchés par Margules à un instant précis de la scène.

PAG. 14.

ESTELLE. Dirigiendose a Inés: Y usted?
INES El gas
ESTELLE. Dirigiendose a Garcin: Y usted?
GARCIN Doce balas en el cuerpo.
Dispenseme no soy un muerto que haga buena compañía.

En realidad, entre Inés y Garcin ya existe el pacto para torturar a Estelle. Los dos se dieron cuenta de que Estelle sufre cuando se llama las cosas por su nombre y con expresiones fuertes. Cada respuesta de Garcin e Inés, hieren a Estelle en carne viva.

MONOLOGO DE GARCIN. Es una exposición de las relaciones entre Garcin y su mujer. El relato de ~~xxxx~~ la llegada de la mujer a la cárcel se transforma en una descripción sádica con matices caústicos sobre la mujer. Garcin se siente provocado en sus sentimientos sádicos por la pasividad de la mujer. El tono de caustico, ~~pasado~~ ^{al nivel de} odio puro.

« Carte-lien » de *Huis-clos*, intégrée au cahier de mise en scène (1969).

Dans la première partie de la « carte-lien », on trouve les dialogues suivants :

ESTELLE, s'adressant à Inés : Et vous ?

INES : Le gaz.

ESTELLE, s'adressant à Garcin : Et vous, monsieur ?

GARCIN : Deux balles dans la peau. Excusez-moi, je ne suis pas un mort de bonne compagnie.

Plus bas, le metteur en scène écrit le sous-texte ainsi que les véritables émotions et intentions des personnages : « En réalité, il existe déjà entre Inès et Garcin un pacte pour torturer Estelle. Tous deux se sont rendu compte qu'Estelle souffre dès que l'on appelle les choses par leur nom et éprouve de fortes émotions. Chaque réponse de Garcin et d'Inès blesse Estelle dans sa chair ». Et à la fin, Margules écrit la nature cachée du monologue de Garcin, son évolution et sa transformation : « Voilà une exposition des relations entre Garcin et sa femme. Le récit de l'arrivée de la femme se transforme en description sadique avec des remarques caustiques sur la femme, Garcin se sent provoqué dans ses désirs sadiques par la passivité de la femme. Le ton caustique passe alors à un niveau de pure haine » :

Pag.10.-
 enlace con pag.32.-24 -la PRIMERA MUERTE DE GOLL.REALIDAD OBRA(7)
 enlace con pag 32.REALIDAD ENSAYO.LULU ROMPE LA FIGCION.NO ACEPTA NO SDR AFE
 CTADA POR LA MUERTE,ESTALLIDO DE ANGUSTIA.REALIDAD ACTRIZ-25- (8) enlace con
 pag.33. -26 -LA SEGUNDA MUERTE DE GOLL.REALIDAD OBRA(9) enlace con pag,34;
 - 27 -LULU INSENSIBLE ANTE LA MUERTE.REALIDAD OBRA.(10);NOTA:El bloque de
de los nueve capítulos(salvo 22a, en el cual tendremos acción simultánea,y
por lo tantoLUZ CORREDOR) del 17 al 27;pag.del script,23 al 34,que se llevan
a cabo en el estudio del pintor Schwarz,con LUZ ESTUDIO PINTOR.
 enlace pag.35; - 28 - ACTRIZ VERSUS ACTOR - DIRECTOR.LA ANGUSTIA SE TORNA
 FURIA.Lulú malhumorada vá hacia el camerino.REALIDAD ACTRIZ.-Lugar de acción
 tránsito hacia el camerino de Lulú.Pleito actriz-director en movimiento.
 N^ota:Todo el capítulo 28, en movimiento.El pleito termina al entrar Lulú a su
 camerino. *Le DA a Lulú un portazo en las narices.*
 VERSION I : Si el estudio de Schwarz, queda construido en el escenario, el
 pleito entre la actriz y el director se llevará a cabo en la plataforma, he-
 cha en el primer plano del escenario, y que corre a su largo.
 VERSION II : Si el estudio del pintor queda hecho, integrando camerinos, o ca-
 merino, entonces, el pleito Alwa - Lulú, se llevará en el área del corredor de
 los camerinos.OJO:En ambos casos, en movimiento, en ambos casos:LUZ DE TRABAJO.

« Carte-lien » de *Chère Lulú*, d'après Wedekind (1987), conçue séparément au cahier de mise en scène.

Dans la carte-lien de *Chère Lulú*, Margules associe certaines actions physiques des personnages avec leurs répercussions dans plusieurs scènes. Il consigne aussi les indications techniques d'éclairage et de mouvement.

« Tout le chapitre 28 en mouvement. La dispute se termine au moment où Lulú entre sa chambre. Elle claque la porte au nez d'Alwa ». Dans chacune des deux versions pour la scénographie, Margules a prévu un lieu différent pour la dispute entre la comédienne et le metteur en scène :

« VERSION I : Si on construit finalement l'atelier de Schwarz sur la scène, [elle] se fera sur la plateforme construite sur le devant de la scène ».

« VERSION II : Si l'atelier du peintre possède une ou plusieurs chambres, la dispute Alwa-Lulu se fera dans le couloir des chambres. Attention : dans les deux cas, en mouvement, et LUMIÈRE DE TRAVAIL ».

Le metteur en scène souhaitait pour cette scène une lumière qui illumine aussi la salle, et le soulignait avec les majuscules. Grâce à ces cartes-liens, une idée qu'il avait prise du réalisateur Andrzej Wajda qu'il admirait profondément, le metteur en scène pouvait clairement consulter les relations entre les scènes et les actions physiques de chacune, sans perdre de vue l'éclairage et la scénographie de l'ensemble. Pour Margules, les transitions étaient très importantes, afin de saisir le va-et-vient du comédien entre une émotion et une autre, et ces cartes-liens lui permettaient de ne pas perdre de vue ce qu'il cherchait.

I.6 Le journal de bord

On sait comment fonctionnaient ces fiches de liaison, ainsi que certains autres outils grâce au journal de bord que le metteur en scène tenait lors de la préparation des spectacles. Il existe deux types de journal, le premier est un journal des réunions de travail, dont Margules se servira pour *De la vie des marionnettes*, et le « journal des répétitions » plutôt utilisé dans des mises en scène comme *Chère Lulu*, *Jacques et son maître*, *Quartett*, *Les Justes* et *La Nuit des rois*.

Le premier type de document, le journal des réunions de travail, nous permet de connaître les intérêts et les priorités du metteur en scène, ainsi que ses objectifs. Pour de *De la vie des Marionnettes* on voit clairement comment Margules et Luna cherchent à résoudre spatialement et chronologiquement les scènes. Les discussions nous permettent de comprendre les raisons pour lesquelles ils ont décidé d'éliminer ou de représenter certains espaces.

I.7 Le journal de bord des répétitions

Sí le journal de travail nous donne des informations importantes sur le processus de création, le journal de bord des répétitions nous fournit des renseignements sur le travail de direction des comédiens. Margules en confiait toujours la rédaction à un de ses collaborateurs, afin de se consacrer aux répétitions. Le premier exemple complet de ce type de document est donné par la pièce *Jacques et son maître* (1988) de Milan Kundera. Il en existe d'autres, le seul à avoir été publié est celui que Rubén Ortiz⁸⁰ a réalisé pour la mise en scène de *Quartett* de H. Müller⁸¹.

Le journal de *La Nuit des Rois*, écrit par María Muro, n'inclut pas les réflexions à la fin de chaque répétition entre le metteur en scène et l'assistante de mise en scène. L'outil de ce type le plus complet est le journal écrit par Leonor Fuentes pour *Les Justes*.

Dans ces journaux, apparaissent le lieu et la date des répétitions, on peut donc connaître les explications que Margules donnait aux comédiens sur les objectifs de mise en scène. On en apprend aussi davantage sur leur implication, sur les dynamiques de travail par scène, l'analyse des personnages, ou encore sur les questions qui se posaient. Il y a les concepts, les points de vue, les conflits, les intérêts, les objectifs, les trouvailles et les

⁸⁰ Ancien élève de Margules et assistant de mise en scène pour *Quartett*.

⁸¹ Celui-ci contient un article de Juan Villoro, une interview de l'auteur, une autre de Margules, une introduction et le texte de la pièce ; cependant, ce document sera coupé lors de sa publication, car le document original était très long.

remises en question de Margules. Nous reviendrons sur tous ces contenus plus loin, lorsque nous développerons le travail de direction du metteur en scène.

Dans les dernières années, à partir de *Quartett* (1996), Margules synthétise et épure ses outils de mise en scène.

« L'épuration, bien sûr, se fait de manière instinctive. En fait c'est la vitalité du metteur en scène, l'instinct qui le pousse consciemment ou inconsciemment à épurer son matériel. Si d'une part, l'idée d'essentialité est ancrée pendant toute sa vie artistique, et que d'autre part, le rejet de l'apparence, du bavardage, du mensonge sur la scène se fait sentir, il n'y aura pas d'autres solutions, tant bien que mal, que d'épurer les choses. Au fur et à mesure et tant que l'instinct vit⁸²».

Le cahier de mise en scène et le journal de travail sont des outils auxquels Margules ne renoncera jamais, même dans ses deux dernières mises en scène, *Les Justes* et *La Nuit des Rois*. Et bien qu'apparaissent d'autres types d'appuis comme des photocopies et ponctuellement des registres de réunions de travail avec l'équipe créative, ce n'était en aucun cas une constante. L'épuration dans le travail de metteur en scène ne se fait pas seulement au niveau de ses outils, mais aussi dans ses mises en scène, comme nous le verrons.

⁸² Quezada Granados, Verónica, « Ludwik Margules. La poesía de la dirección », CITRU/ Biblioteca Digital 4, Serie Creadores de la escena, México 2013.

Chapitre II : Conception de la mise en scène

Pour Margules le plus important de la mise en scène était de créer un fait poétique et de réussir à le transmettre à travers l'invention d'un langage. Il cherchait à obtenir une écriture scénique à partir de la relecture du texte pour ainsi lui donner un style propre. Pour y parvenir, il intégrait différents éléments qui participaient à sa conception scénique: le comédien, la traduction et adaptation du texte, l'« émotion-espace-temps⁸³ », la scénographie et les costumes, les mouvements, la musique et le son, et finalement l'éclairage.

« Les matériaux essentiels sont l'espace, l'acteur, le temps, le matériel verbal, le mouvement et l'émotion humaine avant tout. La mise en scène sera donc comme est l'acteur : si celui-ci est consistant, s'il a de l'imagination, s'il est poète, le spectacle atteindra le niveau poétique. Dans le cas contraire, il sera étouffé et il n'y aura donc pas de fait poétique ni de style⁸⁴ ».

La conception de la mise en scène dans le théâtre de Ludwik Margules a évolué tout au long de sa carrière, de telle sorte que les éléments fondamentaux de celle-ci se sont synthétisés au fur et à mesure : « Les ornements et les fioritures ont été éliminés. Maintenant je vais plus à l'essentiel. Le superflu est pour moi le contraire de l'évidence, c'est même plutôt quelque chose qui l'altère⁸⁵ ».

Plusieurs caractéristiques de son théâtre se sont accentuées au fil du temps, particulièrement l'humour sarcastique, que le metteur en scène utilisait pour présenter la tragédie humaine sans pour autant en faire un mélodrame. Selon lui, le sarcasme permettait une résistance, une réflexion, l'expression d'une douleur tout en montrant la dimension de la tragédie. Margules créait un théâtre qui se distinguait aussi par une

⁸³ Cette notion chère à Margules sera définie plus loin.

⁸⁴ Corona, Martín, « La transgresión del teatro », in *Almacén de oportunidad*, México, D.F., 6 octobre 2000. (s/p).

⁸⁵ Margules, cité dans Solana Olivares, Fernando, « Margules : El salmo de la batalla », in *Milenio diario*, México, D.F., 22 mai 2005, pp. 42, 43.

constante innovation ; la recherche de la connaissance le poussait à s'actualiser et à ignorer des formules pouvant figer son développement artistique.

Ennemi de la quotidienneté dans son travail, il a lutté contre lui-même pour sublimer chacune de ses mises en scène au bénéfice de la création artistique : « J'insiste pour que la sélection des éléments ne tombe jamais dans le naturalisme et qu'elle se maintienne si possible dans une réalité poétique⁸⁶ ». Cette aspiration à la poésie poussa Margules à créer un style particulier qui s'affina tout au long de sa carrière.

II.1 Le comédien

L'élément le plus important de la mise en scène était le comédien, auquel Margules vouait une profonde admiration. Il choisissait ceux dont il avait vu le travail auparavant, mais selon lui, il demeurait difficile de composer une troupe au Mexique car les rares bons comédiens étaient pris par d'autres projets hors théâtre, comme la télévision, le cinéma, le doublage, etc, ou bien ils étaient surchargés de travail. Il devait donc souvent se résoudre à prendre un comédien un peu moins doué ou le moins éloigné du rôle⁸⁷. Un autre problème se présentait à lui au moment de la sélection : beaucoup de comédiens craquaient au bout de trois semaines de répétitions, étant donné que leur formation théâtrale, et leur vision artistique, leurs projets de vie et de carrière différaient de ceux du metteur en scène⁸⁸.

Margules concevait le comédien comme un instrument, mais aussi comme un créateur qui avait besoin de son imagination pour produire des images venant du plus profond d'eux-mêmes.

« [...] ça me dérange de dire que le comédien est un instrument d'expression, pourtant il l'est. Il agit comme un autre instrument de l'activité théâtrale, il en est l'élément central

⁸⁶ Margules cité dans Peralta, Braulio, « El primer enemigo del teatro es la retórica; y mucho más cuando se ejerce a grito pelado », in *Uno más uno*, México, D.F., 18 mai 1983, p.15.

⁸⁷ « El conflicto como estímulo para la creación », in *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Vol. 2, Colección Escenología, UNAM-Gaceta, México, D.F., 1985, pp. 262-282.

⁸⁸ *Ibid.*

grâce à sa psychologie, sa constitution intellectuelle, sa présence face aux proportions de l'espace, et il est aussi important que le texte, et si dans des cas extrêmes, on peut se passer du texte, on ne peut pas se passer du comédien. Je me bats avec moi-même sur cette base : le comédien est et n'est pas pour moi le centre d'un spectacle ; je sais toutefois qu'il y a en lui un poète de l'âme, c'est-à-dire que c'est lui qui compose la mise en scène grâce à sa propre intimité⁸⁹».

Tout en étant très sélectif pour choisir ses comédiens, il cherchait chez eux certaines caractéristiques, en dehors du physique, qu'il considérait essentielles, notamment une forte intuition, une aptitude à se mettre en danger et un engagement total dans le travail. Le comédien devait se connaître pour être conscient des atouts dont il disposait, et plus important encore pour savoir comment les mettre en pratique. En effet il ne pouvait pas transcender ses limites s'il ne se connaissait pas. Par ailleurs, le metteur en scène devait connaître ses comédiens pour savoir à quel point il pouvait miser sur leur potentiel, autrement dit il lui fallait soit décider dès le début de changer de comédien, soit travailler avec lui jusqu'à obtenir de celui-ci ce qu'il voulait. Il considérait en effet qu'il était possible de développer les qualités et les attributs des comédiens, sauf dans certains cas où la partie était vraiment perdue d'avance.

Margules pensait également que le comédien devait toujours chercher à se préparer davantage, pour construire des personnages toujours nouveaux et plus complexes. Il leur conseillait donc d'étudier la musique et de voyager, car il souhaitait des comédiens cultivés et informés. Pour la même raison, il avait la ferme conviction que ceux-ci devaient étudier la direction scénique et la scénographie, pour ne pas se sentir éloignés du travail en général dans la mise en scène⁹⁰.

«L'intuition que je recherche actuellement doit être cultivée, structurée. Je ne veux pas avoir affaire à des comédiens idiots et sensibles, mais au contraire à des êtres structurés, qui connaissent leur travail et qui sont en plus cultivés. Ces derniers sont des interlocuteurs valables pour moi. Les autres, les étriqués, qui sont à court d'imagination, ceux qui ont la pensée paresseuse et qui aiment être dominés, maternés, ne servent à rien car ils ne sont pas entreprenants. Moi, je cherche dans mon travail des comédiens pleins

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

d'imagination et qui ont de la répartie. Il n'y a pas de limite à l'investissement que peut avoir le comédien⁹¹».

Il recommandait par ailleurs à ses comédiens comme à ses élèves de prendre des temps de pause pour laisser partir et s'effacer les personnages qu'ils avaient interprétés, afin qu'ils n'interfèrent pas dans les futurs processus de création. Une autre des qualités que le comédien devait posséder était la confiance en lui, car dans le cas contraire, il commençait à illustrer, soit avec les gestes, soit avec la voix, ce qui rendait le texte plat et banal.

Le comédien dans le théâtre de Margules devait engager complètement son monde intérieur dans le fait scénique. Le metteur en scène lui demandait de convoquer des émotions non épidermiques, beaucoup plus profondes, ce qui l'obligeait à bien se préparer, car l'arrivée de l'émotion est toujours douloureuse : il avait donc besoin de se plonger dans son expérience et de dialoguer avec elle. Le comédien devait aussi, développer sa capacité à libérer sa sensibilité. Plus qu'entrer en contact avec son interlocuteur, il devait créer une communion avec le public. Une fois qu'il avait libéré son vécu, le comédien passait à un autre niveau, à un autre degré de réalité qui lui permettrait d'arriver à la hauteur de son personnage.

Un autre facteur capital pour le jeu consistait à travailler l'imagination. Tous les hommes le font d'une certaine manière, mais la conception de l'imagination scénique chez le comédien était tout autre pour Margules. L'imagination selon lui venait de la capacité du comédien à générer des images dérivées de l'esprit de la mise en scène. Margules travaillait dur pour leur présenter des images qui les inspireraient à créer les leurs. C'était une imagination qui devait être gérée et contrôlée, et non pas le produit de la création instantanée : cela nécessitait un processus d'élaboration et de préparation.

⁹¹Obregón, Rodolfo, *Memorias. Ludwik Margules*, México, D.F., Ediciones el Milagro/Conaculta, 2004, p.154.

Pour cette raison, il demandait aux comédiens de venir aux répétitions avec tout un arsenal d'images, et ils travaillaient en parallèle sur leur capacité à apprendre à les développer. On fait ici référence à des images qui ne sont pas statiques, qui fonctionnent au contraire comme les images d'un film, et sont en mouvement permanent. Elles possèdent leur composition, leur temporalité, leur couleur, elles ont leur propre vie et leur organisation. Malgré tout, cela ne veut pas dire que toutes les images fonctionnent, elles ne devaient pas être superflues et possédaient obligatoirement une envergure, un poids dramatique, ce qui n'était pas tâche aisée, car le comédien devait être assez fin pour savoir choisir celles qui pourraient entraîner une richesse d'émotions.

« J'aime que le comédien articule, construise, structure son imagination profonde, pas celle qui est en surface, pas l'immédiate. Le plus haïssable dans le théâtre, je crois que c'est l'immédiateté, la sensation que le personnage a été survolé parce que le comédien est superficiel et spontané, parce qu'il n'arrive pas à se transgresser. Le potentiel d'un comédien est essentiel pour moi, on le perçoit dans son imagination, dans l'expression de son expérience et dans sa manière de sentir les choses. C'est peut-être la chose à laquelle je suis le plus attentif pour élaborer ma mise en scène⁹²».

L'imagination servait aussi à créer des situations scéniques et à les résoudre, comme par exemple pour passer du présent au passé ou au futur avec un simple changement d'attitude. En plus de pousser son imagination à son paroxysme, le comédien devait la déployer et la transmettre au public, en laissant derrière lui la réflexion. En résumé, tout ce que faisait le comédien était le fruit de son imagination.

Outre le fait de s'investir intérieurement dans le processus de création, le comédien devait aussi être totalement disponible. D'abord pour participer aux répétitions de nuit dont le metteur en scène était coutumier, mais aussi pour être capable de se donner à 100% dans son travail scénique. Pour Margules, il n'y avait pas de limite à cet engagement, le comédien devait se consacrer tout entier. Cela ne signifiait pas pour autant qu'il ne pouvait pas séparer la réalité de la fiction : Margules veillait à ce que les comédiens ne deviennent pas des êtres exhibitionnistes qui s'amusaient sur scène, le travail devait être subordonné à la création scénique.

⁹² *Id.* p.153.

« C'est plutôt une question d'hygiène émotionnelle. Le comédien offre son imagination, son corps, son visage au public, il s'expose devant lui, il doit donc connaître les règles les plus basiques et aussi les plus importantes du comportement et de l'application de l'hygiène mentale, cela fait partie de son entraînement. Le meilleur comédien intuitif, celui qui contruit une fiction sans avoir une hygiène mentale continuera à vivre dans la fiction en dehors du théâtre ou entrera dans un délire permanent, il deviendra sa propre victime en étant en tous points exhibitionniste, sur scène et en dehors. Le comédien doit développer autant que faire se peut une certaine profondeur, la matérialiser, donner de la hauteur à la fiction qu'il expose sur scène⁹³».

Les attentes de Margules envers les comédiens n'étaient pas simples à combler, d'autant que lorsque les comédiens s'engageaient dans le projet et dans l'acte de création, le metteur en scène leur en demandait toujours plus. On développera et on analysera plus loin sa méthode de direction d'acteurs.

II.2 Traduction et adaptation du texte

Margules a trouvé dans le théâtre une voie lui permettant d'exprimer sa position et en même temps de l'interroger, un espace de débat et de dialogue avec lui-même, avec les dramaturges et les créateurs. C'est pour cela que ses mises en scène ont toujours été des créations à part entière s'appuyant sur le discours du dramaturge, ou le mettant en évidence. Au cours de sa carrière, Margules a monté les textes de quatre dramaturges mexicains : Juan Tovar, Jorge Ibargüengoitia, Elena Garro et Óscar Liera, qu'il considérait comme les meilleurs.

Pour Margules, le texte devait être rendu sur scène de manière efficace, ce qui était possible lorsqu'il avait un contenu émotionnel et un environnement spatial adapté. Le texte était aussi vu comme une composante de la mise en scène, comme pouvait l'être l'éclairage ou le traitement de l'espace. Le metteur en scène devait donc travailler longuement sur le texte, afin de visualiser la manière dont il fonctionnerait, le langage qui serait utilisé, les mouvements, la plasticité entre autres, tous les éléments qui serviraient au fonctionnement dramatique de l'histoire.

⁹³ *Id.*, pp. 154 et 155.

Malgré le fort accent polonais qui le trahissait lorsqu'il parlait, Margules possédait une écriture qui démontrait une forte connaissance de l'espagnol, ce qui lui a permis de participer activement à ses mises en scène en intervenant directement sur les œuvres, en modifiant leur code pour adapter sa vision du monde à la scène : « Un autre de mes objectifs a été de créer une dramaturgie scénique à partir d'une relecture du texte, afin de lui donner un style propre⁹⁴ ».

Il a ainsi eu recours à différents textes étrangers, pour lesquels il réalisait souvent ses propres traductions, même si parfois il demandait à des personnes de confiance de le faire, tout cela dans le but de replacer la langue des pièces dans une réalité contemporaine.

La traduction et l'analyse des oeuvres le poussaient à introduire certains textes de référence pour construire la mise en scène, pour mettre en relief les points les plus importants de son discours. Dans la mise en scène de *Richard III*, Margules introduisit par exemple des commentaires du shakespearologue polonais Jan Kott⁹⁵. Selon lui ces commentaires avaient une double fonction : donner de l'intensité au développement de l'action, et constituer un élément rationnel dans le travail scénique. Le metteur en scène voulait déchiffrer Shakespeare à travers l'époque actuelle et voir l'époque actuelle à travers la littérature dramatique de l'époque élisabéthaine. Cela a été aussi le cas des *Justes* de Camus en 2002. Il avait créé sa version de l'œuvre afin que le public puisse faire une comparaison entre le terrorisme des « meurtriers délicats » (ces assassins dotés d'une éthique personnelle et d'un code d'honneur comme le décrit Camus) et la déraison, la violence et le terrorisme des années 2000⁹⁶.

« J'avais depuis des années envie de régler mes comptes avec Camus, j'ai donc fait ma propre version des *Justes*, dans laquelle j'ai essayé d'éliminer ce qui caractérise les Occidentaux, y compris Camus. En effet, ils ne peuvent pas s'empêcher de faire une

⁹⁴ Hernández, Juan, « Incurrir en ornamentaciones para montar una obra, es a estas alturas una frivolidad », in *Uno más uno*, Ciencias, cultura y espectáculos, México, D.F., 20 juin 1994, p. 27.

⁹⁵ Campbell, Federico, « Marculey y la perversión del poder político », in *Siempre*, La cultura en México, México, D.F., 21 juillet 1971, p. XIV.

⁹⁶ Ortíz, Rubén, « Por un teatro sin maquillaje », in *Cambio*, Sección teatro, México, D.F., 17 novembre 2002, pp. 88-90.

version sentimentale, extrême, bruyante et avant tout masochiste de ce qu'est la mentalité russe. Je suis donc allé à l'encontre de cette pratique. Cette mise en scène est aussi une révérence, une sorte d'hommage, la possibilité de me pencher sur la mentalité russe : Tolstoï, Dostoïevski, Babel ou Soljenitsyne⁹⁷».

Margules ne considérait pas Camus comme un grand dramaturge, notamment parce qu'il n'avait pas pris en compte le principe de Pirandello dans cette pièce : « L'écriture dramatique a lieu lorsque le personnage guide la main de l'écrivain, et pas le contraire. L'anti-drame a lieu lorsque l'écrivain met dans la bouche du personnage des idées qui illustrent sa posture philosophique. C'est ça l'anti-théâtre. Voici la vérité que m'a apprise Pirandello⁹⁸».

Au fur et à mesure des répétitions, Margules a ressenti le besoin d'ajouter d'autres textes faisant partie de ses références et il a consacré une session de travail entière à réaliser des coupes collectives dans le livret : les comédiens présentaient leurs propres propositions de coupes dans les dialogues de leur personnage respectif, et le metteur en scène les acceptait ou pas. C'est finalement Margules lui-même qui a effectué les coupes les plus importantes, et même après avoir éliminé dix minutes de la pièce, il avait envie de couper encore. Au final, la mise en scène est donc une réécriture de Camus faite par Margules, crue, nette, sans sentimentalisme et surtout synthétique, dans laquelle deux personnages se fondent en un seul : le chef du groupe de terroristes est en même temps le directeur de la police. Dans la version de la pièce, Margules souligne le fait que les systèmes de pouvoir sont corrompus et qu'ils font partie d'un mécanisme irrépessible.

Douze ans auparavant, en 1990, Margules avait popularisé le texte de Nicholas Wright, *Mme Klein*⁹⁹, ce qui lui avait valu les critiques de l'écrivain Fernando de Íta, qui lui

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Leonor Fuentes, Journal des répétitions de la pièce *Les Justes* de Camus, México, D.F., 2002, p. 202.

⁹⁹ Texte de 1988. Dans la fiction, Madame Klein se prépare à se rendre à Budapest, pour l'enterrement de son fils, quand arrivent sa fille et une ancienne collègue, également psychanalyste. Les trois femmes se mettent alors à s'interroger sur le suicide du fils et cherchent à comprendre si ce n'est pas la psychologie de Madame Klein qui a poussé ce dernier à commettre ce geste. Margules affirmait avoir réussi à mettre en valeur le texte à travers cette mise en scène car il lui semblait que la fiction était plus puissante que toute psychanalyse, et qu'en rester à ce niveau réduisait considérablement les choix de mise en scène. Pour cette raison, Margules pensait par exemple que l'écrivain Jorge Luis Borges était le plus puissant de tous les psychanalystes argentins.

reprochait de « s'en être pris à un texte mineur », qui ne boxait pas dans la même catégorie que les dramaturges « majeurs », que sont Bergman, Tchekhov, Strindberg, Shakespeare, entre autres. Ce à quoi Margules avait répondu que *Mme Klein* était un texte bien construit qui pouvait être considéré comme « un costume bien coupé », et que sans être forcément un grand texte, il lui semblait intelligent et doté d'un degré de sarcasme intéressant¹⁰⁰.

En 1988, Margules adapte la pièce de Kundera, *Jacques et son maître*, inspirée du texte de Diderot, *Jacques le fataliste*, et crée à partir des deux textes une version libre dans laquelle il ajoute à l'œuvre de l'écrivain tchèque des fragments du texte de Diderot :

« Je pars de Kundera et je reviens à Diderot, tout en me sentant complice de l'humeur douloureuse de Kundera, dont le texte est truffé de réminiscences à toute l'œuvre de Diderot (en particulier *La Valse aux adieux*, *L'Insoutenable légèreté de l'être*). Ce qui m'intéresse chez Kundera, c'est non seulement la recreation de l'esprit de Diderot, mais aussi la stigmatisation de cet esprit, comme un remède contre tous les maux existentiels de la vie, et c'est ça que j'aime chez lui¹⁰¹».

Le metteur en scène était notamment attiré par la manière non conventionnelle dont Kundera avait adapté *Jacques le fataliste*, en brisant les conventions narratives du schéma dramatique aristotélicien, avec notamment une déconstruction de toute la structure. Margules voulait faire sur scène d'énormes digressions, « renarrativiser » la pièce pour la rapprocher du roman.

« Le défi de ma mise en scène, de ma proposition scénique ou comme on l'appelle parfois pompeusement, de ma conception scénique, est basé sur le rejet d'une image grandiloquente, contre le refuge dans le folklore et dans un jeu scénique excessif. Il s'agit d'une protestation ou d'une tentative d'arrangement du folklore scénique afin de rejeter les minuties psychologiques, de parvenir à un dénuement théâtral racontant des fictions complexes... »¹⁰²

¹⁰⁰ Íta, Fernando de, « Parte 1 (Mi relación con el psicoanálisis es de absoluta neutralidad antropológica) En cada una de mis obras envejezco 10 años: Ludwik Margules », in *El financiero*, sección cultural, México, D.F., 13 mars 1990, p. 62.

¹⁰¹ Espinosa, Pablo, « Reflejos de Don Quijote y Sancho en Jacques y su amo », in *La Jornada*, Cultura, México, D.F., 9 novembre 1988, p. 19.

¹⁰² *Ibid.*

Le texte était pour Margules un des éléments fondamentaux pour développer la mise en scène. C'est pour cela qu'il était vigilant et qu'il adaptait précautionneusement chacun des mots du texte.

Margules considérait que construire un spectacle qui se base sur un texte bien organisé, à la structure parfaite, facilitait le travail du metteur en scène¹⁰³ : « Je conçois la mise en scène comme l'expression d'un écrivain, c'est pour cette raison que pour moi, un texte écrit pour le théâtre est un texte dans lequel le dramaturge aide ou stimule le metteur en scène à s'exprimer dans son langage scénique¹⁰⁴ ». Le texte n'a pour Margules absolument aucune valeur s'il n'est pas transposé sur scène, dans « l'espace-temps-émotion » de la représentation.

II.3 « Espace-temps-émotion »

Pour Margules l'espace était un élément très important de la mise en scène. Même si les indications du texte signalaient quelque chose de concret, la partie primordiale pour lui restait les relations humaines qui s'établissaient entre le comédien et l'espace, par conséquent il avait pour habitude de ne pas suivre les indications scéniques des auteurs et penchait plutôt pour un travail d'exploration.

« Je dirais que la véritable création théâtrale est celle qui relie l'émotion humaine à l'espace; un gramme, un gramme, un gramme d'émotion humaine pour un centimètre d'espace! C'est ça le théâtre!¹⁰⁵ ».

L'espace dans le théâtre de Margules était inséparable des concepts de temps et d'émotion. Le metteur en scène déclarait à un journaliste en 1994, lorsqu'il présentait *Party time* de Pinter : « [...] l'essence de la direction scénique est la relation espace-temps-

¹⁰³ Margules, Ludwik, « Chejov ¿Por qué? », in *La Cabra*, México, D.F., 1er août 1978, p. 3.

¹⁰⁴ Peralta, Braulio, « El primer enemigo del teatro es la retórica; y mucho más cuando se ejerce a grito pelado », *op. cit.*, p.15.

¹⁰⁵ Íta, Fernando de, « El teatro comienza en el espacio y no en la literatura », in *El Financiero*, México, D.F., 14 mars 1990, p.72.

émotion humaine, de manière directe. Ce sont des notions inséparables.¹⁰⁶». Autrement dit, Margules était convaincu que le théâtre ne naissait pas dans l'espace, mais que c'était le comédien qui créait l'espace à partir de son univers intérieur, l'atmosphère était créée par la tension générée par les conflits entre les personnages.

« L'espace est la sensibilité de la mise en scène, ce qui rend possible le mystère, le lieu de l'événement scénique où évolue le comédien. Le fait poétique a lieu là où la respiration de l'espace se confond avec la respiration du comédien. Je parle ici de l'espace intérieur de l'homme basé sur la durée scénique [...]»¹⁰⁷.

Le temps était le résultat du travail interne du comédien, il n'était pas conditionné ni préfabriqué. Si l'espace-temps se matérialisait à travers la substance du texte, le rythme était lié aux émotions du comédien :

« Les rythmes sur scène sont la somme des durées des espaces-temps, des temps internes, des temps passés et futurs. La spécificité de l'art dramatique, c'est précisément la multitude des temps qui ont lieu dans le présent, dans la simultanéité de la perception du spectateur et de la production des comédiens. J'élabore le rythme à partir des comportements des personnages, car on ne peut pas imposer un rythme de l'extérieur, il dérive, au contraire, de la vie émotionnelle des personnages»¹⁰⁸.

Obsédé par l'espace, Margules cherchait les meilleures conditions pour que le comédien puisse créer et maintenir une atmosphère d'intimité. *De la vie des marionnettes* a été de ce point de vue une pièce cruciale. Pendant le travail, Margules ne savait pas comment mettre en scène le monologue de Peter Eggerman, et il a finalement résolu le problème par une solution spatiale, en plaçant les comédiens à sept mètres du premier rang, construisant un espace que De Íta¹⁰⁹ qualifierait d'« oppressant ». Dans *Les Justes*, son avant-dernière pièce, Margules reprendra encore ce risque et placera les comédiens à quatre-vingts centimètres des spectateurs, créant ainsi une atmosphère d'intimité mémorable.

¹⁰⁶ Leyva, José Ángel, « La puesta en escena es un hecho poético », in *La Jornada*, La Jornada Semanal, México, D.F., 15 mai 1994, p. 20.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Íta, Fernando de, « El teatro comienza en el espacio y no en la literatura », *op. cit.*, p.72.

Un autre souci de Margules était de partir du réalisme pour le transcender, c'est en cela que consistait l'envol poétique selon lui; il avait ainsi l'impression que l'espace respirait davantage et qu'il mettait en évidence la problématique, tout en cherchant à créer une atmosphère d'une plus grande intimité, par la proximité avec le public¹¹⁰. La mise en scène *Devant divers Sphinx* (1991) de Jorge Ibarguengoitia, est un bon exemple de cette pratique : Margules a travaillé avec les comédiens en imprimant un traitement réaliste psychologique dans un espace non réaliste. Alors que dans le texte original, on a affaire à un immeuble de deux étages, l'espace se résume chez Margules à une pièce avec deux lits et une salle à manger. Bien que la pièce ait été écrite dans les années cinquante, avec une esthétique scénique où les espaces sont fragmentés et les murs sont en contreplaqué, Margules synthétise l'espace et l'adapte à 1991 pour que la pièce ne fasse pas penser à un costumbrismo¹¹¹ au réalisme plat.

Mme Klein répond aussi à cette logique, Margules monte une pièce relevant du réalisme psychologique dans un espace qui n'a rien de réaliste, dans le but d'utiliser un dispositif qui fonctionnera comme un verre grossissant et lui permettra d'exposer plus dans le détail la condition humaine.

II.4 Scénographie et costumes

Les premières mises en scène de Margules étaient chargées de figures géométriques, autant dans les costumes que dans les objets présents sur scène (tableaux, lignes sur les murs...). Nous observons aussi l'utilisation de perruques et, en 1965, dans *La vie est un songe*, de Calderón de la Barca, de masques.

Avec les années, ses espaces commencent à respirer et deviennent plus limpides, et très lisibles. Sa collaboration avec le scénographe Alejandro Luna est vitale pour comprendre l'évolution de la scénographie car c'est à partir de son arrivée que les espaces chargés en

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Le costumbrismo est un courant artistique né au XIX^e siècle prétendant faire de l'œuvre d'art un reflet fidèle des coutumes et usages sociaux. Bien que lié de près au réalisme folklorique, le costumbrismo ne mène aucune analyse des usages qu'il relate, se limitant à une simple description sans jugement.

éléments commencent à s'épurer, l'illustration par des figures géométriques disparaît. Comme en témoigne Luna :

« [...] Margules et moi travaillons ensemble pour sélectionner la pièce qui nous permettra de nous exprimer. Il existe une intention profonde, commune, qui nous permet de concilier, ensemble, des points de vue sur la pièce que nous montons. Une dialectique de travail qui a pour but une synthèse esthétique¹¹²».

Mais le travail en équipe ne consiste pas seulement à choisir le texte, Luna assurait¹¹³ également qu'il créait des scénographies directement avec Margules, car la scénographie n'existait pas en soi : elle avait beau être une grande œuvre architectonique, sculpturale, elle n'était rien théâtralement si elle ne s'intégrait pas à l'ensemble : « Je n'accepte pas l'idée de scénographie, pour moi l'idée de décoration et de scénographie n'existe pas, ce qui existe c'est le traitement de l'espace en fonction d'une idée dramatique¹¹⁴ », affirmait Margules. Pour ce qui est de la méthode de travail, le metteur en scène prévenait Luna des besoins fonctionnels pour le déroulement de la mise en scène, parfois il intégrait même des exigences topographiques. Mais il réclamait surtout des conditions scénographiques (en rapport avec le traitement de l'espace) qui permettraient la création d'atmosphères et de climats poétiques.

« La scénographie est le fondement de la mise en scène [...]. Le metteur en scène décide de l'espace dans lequel se déroule la représentation à travers le temps, à travers ses comédiens. De cette manière il façonne son expression poétique; à ce niveau-là, la participation d'Alejandro Luna a consisté en la création de territoires architectoniques organiques admirablement simples. L'élaboration scénique qu'il réalise permet de lier les émotions avec la dimension des espaces scéniques, en transformant et en enrichissant les exigences de la direction¹¹⁵».

Margules détestait que les vêtements des comédiens fassent penser à des costumes, qu'on sente qu'ils avaient été conçus juste pour la pièce. Il avait donc l'habitude de les tacher, de les délayer et de leur infliger divers traitements pour donner l'impression qu'il

¹¹² Cité par Bazna, Norma, « Entrevista con Ludwik Margules », in *Revista Mexicana de Cultura*, 15 de août, 1971, p. 4.

¹¹³ García Flores, Margarita, « ¿Quiénes son los mejores directores de teatro? », in *Novedades. Sección teatro*, 10 mars 1974, p. 12.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Serna, Alejandro, « Entrevista a Ludwik Margules. La crisis teatral en México », in *Excelsior*, México, D.F., 13 août 1989, p.3.

s'agissait de vêtements usés, un peu comme le faisait Brecht. On peut par exemple citer les costumes utilisés pour *Las adoraciones (Les Adorations)* de Juan Tovar, pièce pour laquelle Margules avait demandé au responsable des costumes, Carlos Roses, de repasser plusieurs fois les vêtements pour qu'ils aient l'air vieux et usés, et ainsi donner une impression de vraisemblance à la pièce. Les costumes ont aussi évolué avec le temps, ils sont devenus plus synthétiques, et se composaient de vêtements unis, dans les tons mats, ainsi que dans une gamme allant du gris au café en passant par une couleur ivoire.

Avec l'idée que la scénographie était un élément de plus pour la construction de la mise en scène et qu'elle ne se suffisait pas à elle-même, il réprouvait le « décorativisme ».

« Il n'y a rien de pire au théâtre qu'un décor, quelque chose qui ne parvient pas à se transformer en scénographie et qui en reste au stade de l'ornement sans endosser un rôle, ce qui se passe de plus en plus fréquemment, et domine notre théâtre à cause de la prolifération de metteurs en scène aveugles qui ne voient et ne sentent pas l'espace, qui agissent comme des hommes de lettres dans la pire acception du mot ou comme des ersatz de psychologue amateur¹¹⁶».

Cependant, il est significatif qu'au cours de cette longue période de travail avec le scénographe, Margules se soit passé de lui pour la mise en scène *Jacques et son maître* de Kundera, dans le but de présenter des espaces encore plus synthétiques. Cette pièce était sous la responsabilité de la scénographe Tere Uribe et présentait presque dans sa totalité un espace vide, même si à certains moments on utilisait quelques meubles. Après cette mise en scène, Margules connaîtra sa dernière collaboration avec Luna et débutera alors une étape de travail dans laquelle il alternera entre les scénographes Carlos Trejo et Tere Uribe¹¹⁷.

En 1996, la scénographe Monica Raya collabore pour la première fois avec le metteur en scène sur la mise en scène de *Quartett*, d'Heiner Müller, puis elle participera à ses trois dernières réalisations. Le résultat esthétique de ce duo sera spectaculaire, sous la forme

¹¹⁶ Margules, Ludwik, « El espacio de la creación », in *Paso de gato*, Ensayo, No. 16/17, México, D.F., Avril-juin 2004, pp. 44 et 45.

¹¹⁷ Carlos Trejo a été un dessinateur et un scénographe mexicain. Son travail dans le théâtre se caractérise par l'utilisation pertinente de la couleur et des structures sur scène. Tere Uribe, scénographe et éclairagiste du théâtre mexicain, directrice d'Art et diplômée de la UNAM.

d'un style propre qui caractérisera le travail synthétique des dernières pièces de Margules: des espaces vides qui accentuent les conflits et les désirs des personnages. Bien que dans *Quartett* soient présentes deux chaises et une table d'opération, dans un espace encore théâtral, la synthèse deviendra plus radicale dans les mises en scène suivantes où participe Raya, et les meubles disparaîtront.

En éliminant les meubles, les accessoires et tout élément scénographique derrière lesquels le comédien peut se cacher, Margules l'oblige à créer des espaces intérieurs et extérieurs à travers le dialogue, à utiliser son corps et l'action scénique¹¹⁸. Dans un espace vide, le comédien ainsi exposé ne doit pas hésiter, car ses mouvements et ses intentions sont magnifiées par l'immense loupe que constitue la scène. Pour cette raison, Margules travaille en détail sur chaque mouvement et déplacement, qui deviennent une partie du discours et par conséquent un élément important de la conception scénique.

II.5 Le mouvement

Au début, dans le théâtre de Margules, la gestuelle était ample et théâtrale, les corps effectuaient des mouvements illustratifs comme nous le verrons plus loin avec *Sur la grand'route* d'après Tchekhov en 1961. Au fil du temps, les comédiens se rapprocheront de plus en plus de l'avant-scène, et leurs corps se dé-contracteront, permettant ainsi à leurs visages d'être exposés et davantage visibles, comme dans *Richard III* de Shakespeare (1971).

A partir de l'année 1980, le metteur en scène fut accusé de réaliser des spectacles statiques. Mais Margules reprenait aux journalistes ce mot pour définir son théâtre en expliquant que le statisme naissait en cas de vide dans l'âme du comédien, vide qui se transmettait au spectateur, car dans ce cas-là il n'y avait pas d'action. En revanche, tant que le comédien générait une émotion, il y avait forcément de l'énergie qui se

¹¹⁸ Margules, Ludwik, « La riqueza del escenario vacío », entrevista a Héctor Mendoza, in *Excelsior*, Diorama de la cultura, México, D.F., 28 mars 1976, pp. 6 et 7.

transmettait comme une action physique¹¹⁹. Le metteur en scène argumentait ainsi en 2000: « Pour moi, la plus grande expression du mouvement et de l'action c'est le corps immobile ou plus exactement statique du comédien, dans lequel se produit une vie spirituelle, émotionnelle, palpitante, pour moi c'est ça le mouvement¹²⁰ ». Cela permet au contenu émotionnel ou au sous-texte sur lequel se pose le dialogue de prendre une valeur transcendante. De cette manière on évite également de gaspiller l'énergie en mouvements inutiles, car selon Margules la chorégraphie et le ballet ne sont pas synonymes d'action, et leur utilisation vient de celui qui fait le spectacle.

En 1985, Margules définissait le mouvement des comédiens à partir de leurs propositions, et choisissait celui qui lui paraissait convenir le mieux : « Personnellement je cherche à ce qu'il y ait le moins de mouvements possible, je pousse donc et j'encourage le comédien à ce que le mouvement et l'émotion viennent de lui¹²¹ ». Contrairement aux autres metteurs en scène, il ne consacrait pas beaucoup de temps aux improvisations, et si parfois il en demandait, c'était uniquement et toujours après avoir réalisé le travail d'analyse du texte :

« Je fais [les improvisations] souvent au fur et à mesure, mais sur des situations précises. Je ne fais jamais les improvisations comme un bloc à part, je les conçois plutôt en fonction d'une situation qui doit être résolue au niveau scénique. Les répétitions, quand on travaille les situations ou la situation scénique, cherchent toujours à trouver un terrain d'entente entre le mouvement que j'ai décrit dans mon cahier et le mouvement qui naît du comédien¹²²».

C'est ainsi qu'il abandonnait fréquemment les mouvements scéniques qu'il avait prévus en privilégiant les propositions venant du comédien, car pour lui, le mouvement scénique était bon lorsqu'il naissait de l'émotivité du comédien de manière organique. Toutefois sa vision sur le sujet évoluera au fil du temps.

¹¹⁹ Corona, Martín, « La transgresión del teatro », *op. cit.*, (s/p).

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Jimenez, Sergio/Ceballos, Edgar, *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, « El conflicto como estímulo para la creación », Vol. 2, Colección Escenología, UNAM-Gaceta, México, D.F., 1985, p. 266.

¹²² *Ibid.*

Le mouvement est donc toujours plus synthétisé, les comédiens en arrivent à se déplacer seulement lorsque c'est absolument inévitable. Concentrant ainsi sur eux le regard du spectateur, comme dans *Les Justes*. Dans *La Nuit des Rois*, la dernière mise en scène de Margules en 2004, les comédiens effectuent de grands déplacements pour entrer et sortir, néanmoins ils ne parlent que lorsqu'ils sont arrivés à leur place, face au public.

II.6 La musique et le son

Margules ne supportait pas la musique de fond, d'accompagnement, destinée à créer une ambiance ou à illustrer les mises en scène. En revanche il était un partisan de la musique fonctionnant comme un personnage autonome, ou composée spécifiquement pour la pièce. Pour *La Nuit des Rois*, il commande une musique originale et engage un acteur-musicien, ancien professeur du Forum Théâtre Contemporain, pour donner des conseils musicaux aux comédiens.

Le metteur en scène détestait aussi les voix off et tout type d'enregistrement. Dans *Oncle Vania*, le public écoutait la pluie : de l'eau que l'on faisait réellement couler dans les coulisses, et dans *Dom Juan*, les coups de feu tirés étaient à balles à blanc.

Par ailleurs admirateur des songs de Brecht, il était attiré par les chants dissonants, qui perturbaient l'écoute et provoquaient des cassures. Cela a été le cas du leitmotiv de *El Camino rojo a Sabaiba (Le Chemin rouge vers Sabaiba)*. Dans cette mise en scène, le son des tambours accompagnait l'entrée de trois acrobates nus pour rompre l'atmosphère de mystère. La musique était vue comme un moteur de l'action, comme un élément pour confondre le public, comme un élément de rupture ou comme un personnage de la pièce.

II.7 L'éclairage

Le dernier des éléments, l'éclairage, était devenu un trait fondamental pour la conception de sa mise en scène, au point que Margules finira par en faire sa marque de fabrique. Ses premières pièces abusaient de clairs-obscurs, les ombres étaient récurrentes et couvraient

souvent le visage des comédiens. Avec le temps, Margules ressent le besoin de travailler avec une lumière plus intense qui lui permet d'effacer les ombres sur le visage des comédiens, afin qu'on puisse apprécier chacun de leurs gestes. Avec l'aide de cette lumière intense, fonctionnant comme un compagnon peu charitable, les mystères les plus sombres et enfouis de l'être humain se révélaient. Les variations de lumière s'achèvent au moment où le metteur en scène comprend que les nuances viennent de l'intérieur du comédien, de son complexe univers personnel. L'éclairage devient alors un outil indispensable, tel les forceps d'un médecin qui s'apprête à ouvrir les entrailles de son patient. Les lumières servent à Margules pour l'accouchement –douloureux– du comédien : qui se livre totalement dans un éclairage intense et froid qui permet au spectateur d'être à la fois témoin et participant de cet acte d'amour.

On pourrait facilement comparer l'éclairage utilisé par le metteur en scène avec celui d'une salle d'opération, car il doit être assez puissant pour qu'on ne puisse pas perdre de vue l'action en cours ou confondre les éléments entre eux.

Dans ses trois dernières mises en scène entre 2000 et 2004, *Un hogar sólido* (*Un foyer solide*), éclairé par Jorge Rodríguez, *Les Justes*, *La Nuit des Rois*, tous deux éclairés par Mónica Raya, des lumières blanches et froides sont placées de manière à ce qu'il n'y ait pas d'ombre sur scène.

L'éclairage présente la même caractéristique que le texte, la scénographie, les costumes et le mouvement, c'est-à-dire qu'il va se synthétiser avec le temps. Bien qu'au début il existait une alternance entre la lumière intense et d'autres changements de lumière de moindre intensité, celle-ci finit par être fixe, surtout dans les deux derniers spectacles, *Les Justes* et *La Nuit des Rois* : « J'ai dit à Monica que je voulais une lumière blanche comme celle des aéroports. Pas question d'être dans la pénombre¹²³ ». La lumière agressive révèle la vérité, expose le visage des comédiens et révèle leurs secrets les plus intimes.

¹²³ Muro, María, Cahier de travail pour la mise en scène de *La Nuit des Rois*, p. 51.

Chapitre III : Comment sélectionnait-il les pièces et les auteurs ?

« Je ne pense jamais à l'illustration plastique d'un écrit pour la scène, mais à un moyen d'expression personnelle ; la dernière chose à laquelle je pense du texte que je choisis c'est à la didactique, à l'enseignement que procure une pièce, ou plutôt, je n'y pense jamais¹²⁴».

Margules ne choisissait pas le thème de ses pièces au hasard, ni de façon arbitraire, bien au contraire, il y avait dans chacune de ses mises en scène un besoin profond de comprendre et de réorienter le comportement de l'être humain et ses conséquences. La douloureuse expérience vécue lors de la Deuxième Guerre Mondiale et l'invasion de la Pologne ont troublé la vision du metteur en scène qui déclarait en 2000 :

« En premier lieu, ces événements représentent pour moi l'exil de six ans en Russie. L'expérience de la guerre et de l'invasion révèle une enfance torturée ou plus précisément une absence d'enfance en termes conventionnels. Lorsque je rentre en Pologne en 1946, je trouve un pays envahi par les nazis puis ravagé par le totalitarisme soviétique. Tout ceci provoque en moi un scepticisme par rapport à l'Homme et à la possibilité infime d'atteindre une organisation parmi les êtres humains, une quête redoublée, essentialiste – dirais-je¹²⁵».

Dans ses premières mises en scène, Margules ressentait le besoin de purger son passé, les expériences vécues pendant la guerre, ce qu'il avait souffert en compagnie de sa famille. C'est bien pourquoi les sujets abordés au début avaient une relation directe et intime avec ses « racines et histoire polonaise ». Ces premières créations sont composées de *Le Dibbouk* de An-Ski (1960), *L'Ours* d'Anton Tchekhov (1960), *Le Premier pas dans les nuages* de Marek Hlasko (1961), *Sur la grand'route* d'Anton Tchekhov (1961), *Le Docteur Korczak et les enfants* d'Erwin Silvanus (1962), *Le Mur* de Millard Lampbell

¹²⁴ Margules cité par Basna, Norma, « Entrevista con Ludwik Margules », in *Revista Mexicana de Cultura*, México, D.F., 15 août 1971, p. 4. Beaucoup des notes de journaux relevées pour ce chapitre ont été extraites de l'archive détériorée de Margules, ainsi, certains numéros de page et noms d'auteurs, entre autres références, ne sont pas lisibles ou n'apparaissent pas.

¹²⁵ Tarriba Unger, María, « Encuentro con el espíritu trágico », in *Revista de la universidad de México*, D.F., novembre 2004, p. 92.

(1963), *Les Noms du pouvoir* de Jerzy Broszkiewicz (1964), *Il était une fois un homme juste*, collage de contes hassidiques (1970).

Ces pièces ont plusieurs points communs : beaucoup ont des auteurs polonais, juifs ou les deux. *Le Dibbouk* est par exemple truffé de concepts théologiques judaïques et de références prises dans la Torah. À cette époque le metteur en scène cherche à dénoncer et aussi à s'interroger sur son histoire, sur les régimes totalitaires. Ses mises en scène l'aident donc dans sa quête d'identité.

« Toutes ces œuvres, bien sûr, renvoyaient à mes racines polonaises. La Pologne est ma passion, ma douleur, mon essence. Et j'ignore si ces mises en scène étaient une manière de tourner la page, de me soulager, d'éteindre la nostalgie qui m'avait mortifié des années durant au Mexique, la nostalgie d'un paradis perdu¹²⁶ ».

Un autre exemple est *Le Docteur Korczak et les enfants*. Cette mise en scène parle d'un pédagogue polonais d'origine juive mort dans une chambre à gaz. Le Docteur a fondé des revues et des programmes pour les enfants et les jeunes, il a été le précurseur du théâtre de l'absurde et un pédagogue actif jusqu'à la fin de sa vie. L'auteur de cette pièce est allemand mais il donne la parole à un personnage antagonique qui est fasciste. Les interrogations de Margules sont diverses et sont directement liées au comportement de l'homme face au mécanisme du pouvoir. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait monté *Le Premier Pas dans les nuages*, une nouvelle de l'auteur polonais Marek Hlasko¹²⁷, qui dénonce le totalitarisme en Pologne et l'oppression des hommes. Son auteur, qui a fui le communisme en 1958 et voyagé par le monde, se trouve, comme Margules exilé, à cause de la répression politique. Margules, avec cette mise en scène, se dresse contre les injustices du régime deshumanisé qui détruit la personnalité des individus, et il lance un appel pour lutter contre l'indifférence.

« [...] je pense que ça a été de ma part un cadeau et une révérence nécessaire à mon passé, à mon histoire russe pendant la guerre, que peut-être je n'ai pas liquidé tout à fait,

¹²⁶ Obregón, Rodolfo, *Memorias; Ludwik Margules*, México, D.F., *Conaculta- El Milagro*, 2012. pp. 39 et 40.

¹²⁷ Écrivain polonais (1934-1969), son oeuvre critique le système socialiste.

mais à laquelle j'ai rendu hommage par la suite dans *Sur la grand'route de Tchekhov*¹²⁸».

La nostalgie de son passé et de son histoire ne disparaîtra jamais, d'une façon ou d'une autre, de manière directe ou pas, elle continuera à émerger dans ses mises en scène. En effet, les textes choisis par Margules ont toujours gardé une relation avec sa condition d'exilé juif¹²⁹.

Au fil du temps, Margules s'est attaché à refléter la situation de la société contemporaine à travers un langage poétique. Pour atteindre ce but, le metteur en scène s'appuyait sur les dramaturges qui lui permettraient de fouiller, selon la thématique, les questions qui le tourmentaient. Souvent ces auteurs étaient des classiques universels : « La grandeur des textes classiques est qu'ils nous aident à nous voir en nous reflétant. Ce sont les grands chroniqueurs de notre contemporanéité, et ils le font souvent même mieux que les dramaturges contemporains¹³⁰». C'est ce qu'a dit Margules en 1997 lorsqu'il a monté *Dom Juan* de Molière, un dramaturge, selon lui, incompris, car tout le monde cherchait dans ses œuvres de quoi provoquer un rire facile et superficiel auprès du public. Mais, le metteur en scène se sentait attiré par cette pièce qui parle de la misère humaine, car le prix que paye Don Juan pour sa liberté est la mort.

« La paradoxe de cet auteur réside dans le fait qu'il écrivait des comédies, alors qu'il a un esprit tragique. Pour cette raison il n'y a pas de sérénité dans son œuvre; l'abus de pouvoir assassine la sensibilité. Molière est donc à la fois un classique et un auteur contemporain, et Don Juan est un insoumis qui se rebelle contre l'ordre des choses, contre les êtres qui gouvernent et l'ambiance qui règne dans ce monde¹³¹».

Margules assurait que Don Juan, comme son créateur, étaient peu optimistes quant à l'humanité, car ils la sentaient gangrenée par la corruption morale et la banalité. Comme Don Juan, Margules était un insoumis en guerre contre la société et qui attaquait aussi ses ennemis avec ses propres armes, ses mises en scène. Il pensait que les victimes de Don

¹²⁸ *Id.*, p. 40.

¹²⁹ Bien qu'il ne s'est jamais considéré comme exilé puisqu'il avait quitté son pays de sa propre initiative.

¹³⁰ Margules cité par Gámez, Silvia Isabel, « Descubren al Don Juan maduro », in *Reforma*, Cultura, México, D.F., 26 septembre, 1997, p. 1C.

¹³¹ Garcilazo, Silvia, « Ludwik Margules y su mirada a la escena », México, D.F. (Sans source).

Juan méritaient d'être abusées par lui à cause de leurs vices. Afin de dénoncer ces défauts dans la société mexicaine de son temps, il a situé la pièce à deux époques distinctes. L'œuvre commençait en 1997, date de la mise en scène, et dans un aéroport, et elle se terminait au XVIIe siècle, à l'époque de Molière.

Le metteur en scène considérait Molière comme l'un des grands classiques universels qui critiquait et analysait dans son œuvre l'insensibilité, la répression sociale, le conventionnalisme omniprésent dans les relations humaines. Il pensait que Don Juan brisait l'équilibre d'une société qui le méritait bien, en conquérant, dénigrant, agressant et détruisant ses représentants. Don Juan se libérait par transgression. Le metteur en scène, assurait que personne n'échappait au châtement molieresque, qu'il n'y avait ni bons ni méchants dans ce type de société où la décadence et la corruption avaient planté leurs griffes¹³².

La dernière mise en scène de Margules a été *La Nuit des Rois*, mais le metteur en scène songeait, comme nous l'avons mentionné plus haut, à monter *Le Misanthrope* de Molière. La maladie l'en a empêché. En 2005, presque à la fin de sa vie, Margules a été interviewé par un de ses grands amis et collaborateurs, l'écrivain Fernando Solana qui lui demandait pourquoi il s'intéressait à Molière, ce à quoi le metteur en scène a répondu :

« Parce qu'il reflète notre vie en ce moment. Je ne le conçois jamais comme une joyeuse comédie, mais comme un traité sur la vie actuelle¹³³ ».

Shakespeare était donc l'un des autres écrivains préférés de Margules, il faisait partie d'un groupe de dramaturges qui l'intéressait particulièrement, les élisabéthains. Fréquemment, le metteur en scène avouait sa préférence pour ses « bien-aimés et sanguinaires auteurs élisabéthains », comme il les appelait¹³⁴.

¹³² Jiménez, Maricruz, « Pasado y contemporaneidad conviven en la puesta en escena *Don Juan* », (sans source).

¹³³ Solana Olivares, Fernando, « Margules: El salmo de la batalla », in *Milenio Diario*, 22 mai 2005, p. 43.

¹³⁴ Son amour pour ces écrivains s'accompagnait d'une profonde identification car ils parlaient du désespoir et Margules lui non plus ne croyait pas en l'être humain, malgré le profond amour qu'il ressentait pour lui. On peut dire que toutes ses pièces étaient choisies à partir de ce principe : le désespoir. Margules donnait un cours intitulé *Shakespeare et les Élisabéthains* au Forum Théâtre Contemporain, cours auquel

« [...] Marlowe, Molière et Shakespeare, sont les meilleurs auteurs contemporains pour ce qui est de la description de notre réalité¹³⁵ ».

En 1971 le metteur en scène monte Shakespeare pour la première fois au Théâtre del Bosque. Il choisit *Richard III* en pensant que c'est la seule manière d'exprimer ce qu'il ressent au plus profond de lui-même, le dégoût pour toutes les dictatures politiques¹³⁶.

« Dans *Richard III*, j'ai trouvé un aspect contemporain, car à vrai dire je ne monte jamais une pièce si je ne trouve pas en elle des éléments de contemporanéité qui m'apportent quelque chose du thème que je traite. Par exemple, ce qui m'a intéressé dans *Richard III*, c'est le fonctionnement des mécanismes du pouvoir, et le fonctionnement de l'homme dans ce système, et l'homme est identique à toutes les époques¹³⁷ ».

Margules pensait que Shakespeare avait capté de manière poétique la lutte pour le pouvoir, il exprimait la situation de son époque et des prochaines, les privant ainsi de toute caractère rhétorique. Par conséquent il cherchait une approche particulière, différente. Si, dans la plupart des mises en scène, le Duc de Buckingham, mourait avec dignité sur scène, ou était assassiné en coulisses avec des accessoires de théâtre, dans l'interprétation de Margules, il n'avait pas le droit à cette noble fin, et mourrait par des coups de pieds dans les testicules. Désireux d'actualiser, Margules voulait toucher le spectateur en montrant une violence bien contemporaine :

« Il était très important pour moi dans cet essai scénique de représenter notre époque à travers l'expérience élisabéthaine, et de me référer à celle-ci à travers la nôtre. Shakespeare est un contemporain de toutes les époques et toute époque historique trouve en lui son reflet. Moi j'ai juste tenté de le sortir du placard dans lequel on est habitué à le voir, et j'ai essayé de voir à travers lui notre réalité¹³⁸ ».

En 2005, avec *La Nuit des Rois*, Margules a une intention bien précise :

devaient assister les élèves de toute l'école. Il monta une pièce de Marlowe en 1966, et deux pièces de Shakespeare en 1971 et 2004.

¹³⁵ Obregón, Rodolfo, *Memorias; Ludwik Margules, op. cit.*, p. 62.

¹³⁶ Basna, Norma, « Entrevista con Ludwik Margules », in *Revista Mexicana de Cultura*, México, D.F., 15 août 1971, p. 4.

¹³⁷ Rabell, Malkah, « Ludwik Margules y su obsesión por las reacciones del hombre. La preparación de un espectáculo requiere una entrega absoluta, dice el director de teatro », in *El día*, 4 de juillet 1974, p. 18.

¹³⁸ Basna, Norma, « Entrevista con Ludwik Margules », *op. cit.*, p. 4.

« On va faire une pièce sur un pays de crapules, qui transforment un homme sage en déséquilibré. En plus de le rendre fou, ils le torturent, ils lui mettent la camisole de force, ils le mettent dans des oubliettes sombres. On peut parler de répression sexuelle et de répression politique. Shakespeare unit génialement les deux¹³⁹».

En menant une réflexion sur la nature humaine et la notion de normalité, Margules fustige les conventions sociales : le mariage, l'hétérosexualité.

« On parle souvent de la normalité de notre époque. Il n'y a rien de tel. C'est nous qui nous sommes mis des habits de normalité. Il existe une autre perception des traditions, que les cinq cents ans qui viennent de passer nous ont apportée. Une autre perception du comportement humain alors que celui-ci n'a pas vraiment changé. On continue à sentir le même sentiment d'échec, la même soumission par rapport aux sensations. Sauf que c'est devenu normal pour nous¹⁴⁰».

Un autre auteur classique universel qui a particulièrement intéressé Margules est Anton Tchekhov, un auteur souvent considéré comme le chantre du désespoir :

« L'homme sans espoir, produit de notre temps, est le héros typique de Tchekhov. Ce qui m'intéresse surtout, c'est la possibilité qu'offre ce dramaturge car il observe et analyse cette attitude désespérée comme un processus anthropologique, évoluant depuis la conscience du désespoir et le désenchantement jusqu'à la prise de conscience de tous les personnages que la condition basique chez l'homme est d'être condamné¹⁴¹».

Margules se sentait attiré par Tchekhov aussi car il trouvait dans son œuvre certains éléments qui le renvoyait à son histoire personnelle. Enfin, la difficulté à monter Tchekhov lui paraissait un défi qu'il voulut relever des 1960 avec des pièces courtes comme *L'Ours* et *Sur la grande route*, puis en 1978 avec *Oncle Vania*.

« Dans la vie d'un metteur en scène, monter une pièce de Tchekhov représente toujours un grand défi, et c'est comme ça que je l'ai pris : la possibilité de me lancer un défi à moi-même avec la mise en scène d'une pièce aussi complexe qu'*Oncle Vania*. Accepter ce challenge a été une manière courageuse de mesurer ma maturité¹⁴²».

¹³⁹ María Muro, Journal des répétitions de la pièce *La Nuit des Rois*, de Shakespeare, México, D.F., 2004, p. 2.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ (s/a), « Chejov ¿Por qué? Ludwik Margules acepta el reto y monta El Tío Vania », in *La Cabra*, 1 août 1978, p. 3.

¹⁴² *Ibid.*

Il s'agissait de construire un spectacle cohérent sur la base d'éléments qu'il décrivait comme « très peu définis¹⁴³ » comme les atmosphères.

D'autres thèmes ont passionné et intrigué Margules tout au long de sa vie : la dégradation humaine, le désespoir, l'autodestruction, l'échec, les mécanismes de survie et les mécanismes de l'homme face au pouvoir, et surtout la préservation de la dignité.

« Observer l'homme en toutes circonstances et voir ses réactions m'obsède, et toujours avec plus de passion, je déteste le mépris pour la vie et la dignité de l'homme. Quand j'étais enfant j'ai vu tant de fois comment on frappait les hommes que je ne peux pas l'oublier¹⁴⁴».

La dignité est au centre d'*Antigone à New York*, qu'il monte en 1998 parce qu'il s'identifie pleinement au texte de Janusz Glowacki :

« Il s'agit d'une pièce sur la préservation de la dignité humaine dans des situations extrêmes. L'action se déroule à Tompkins Square Park à New York, où vivent les marginaux du monde entier. Cette pièce parle de mon passé et du Mexique actuel. C'est pour cela que je m'identifie profondément à elle¹⁴⁵».

Le passé et le présent du metteur en scène se conjuguent dans le texte de Glowacki. Mais la pièce ne touche pas seulement une partie de son histoire, c'est selon Margules un texte universel avec une portée tragique et contemporaine : l'Antigone de notre époque livre la bataille, insiste-t-il¹⁴⁶.

Anita-Antigone est une portoricaine analphabète exilée aux États-Unis à la recherche du pain quotidien et qui échoue dans un parc de New York. Elle n'est pas une fille de rois, mais une déracinée, qui dort sur un banc tout en rêvant de retourner dans son pays natal, bien qu'elle sache que ce rêve ne se réalisera jamais. Margules pensait que le Mexique

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Rabell, Malkah, « Ludwik Margules y su obsesión por las reacciones del hombre. La preparación de un espectáculo requiere una entrega absoluta, dice el director de teatro », *op. cit.*, p. 18.

¹⁴⁵ Hernández Islas, Juan, « ¡/ Esta es una obra que me habla de mi pasado, de la preservación de la dignidad en situaciones extremas », in *Uno más uno*, Cultura, México, D.F., 21 mai 1998, p. 1.

¹⁴⁶ Hernandez, Juan, « Antígona en Nueva York, sentido de humor macabro », in *Tiempo libre*, México, D.F., 28 mai 1998, (s/p).

était peuplé d'Antigones, de même que les États-Unis et le Rwanda. Mais l'Antigone de notre époque, comme celle de Glowacki, était une SDF conservant des valeurs essentielles de justice, de bonté, de profonde solidarité humaine.

« La condition tragique de cette Anita réside dans le fait qu'elle élève la dignité humaine à un rang inhabituellement grand, comme chez Gorki ou chez Beckett. En fait, elle nous fait penser que la dignité humaine se trouve, comme l'ont montré Beckett et Gorki, dans les bas-fonds, dans l'enfer de l'existence humaine. Dans ce sens Glowacki nous rappelle que l'aspiration à la dignité n'a pas disparu, que c'est une affaire d'homme, et que sans elle on ne peut pas vivre¹⁴⁷ ».

Le thème de la dignité dans le texte de Glowacki va de pair avec le thème de la dégradation humaine, deux constantes dans l'œuvre du metteur en scène :

« La dégradation humaine n'est pas exclusive à New York, elle se produit sous toutes les latitudes géographiques. Situer l'action [...], dans une des grandes capitales du monde occidental permet à Glowacki de souligner le contraste entre cette opulence et la pauvreté des indigents¹⁴⁸ ».

La pièce permet donc à Margules de parler du Mexique actuel et de la société contemporaine comme avec *Le Chemin rouge à Sabaiba* du dramaturge mexicain Oscar Liera en 1999.

Margules a régulièrement été accusé de mépriser le théâtre national au profit du théâtre étranger. En 1999, l'écrivain Fernando de Íta lui a reproché sa préférence et lui a rappelé que les auteurs mexicains des années cinquante et soixante qualifiaient de traîtres les metteurs en scène qui avaient un penchant pour les auteurs étrangers. Ce à quoi Margules répondit :

« Je ne comprends pas ce que signifie « théâtre étranger ». La patrie de tous les gens du théâtre est Sophocle, Shakespeare, Tchekhov. Et pour moi, l'appartenance à un sentiment national dans l'art se fait dans la mesure où l'artiste arrive à communiquer avec le public. Le reste, c'est du nationalisme à deux sous. Pinter appartient à tout le monde. Genet n'est pas propriété exclusive des Français. Tous ces auteurs universels

¹⁴⁷ Rivera, Héctor J.P., « Antígona en Nueva York de Janusz Glowacki, escenificada en todas las capitales teatrales del mundo, llega al Julio Prieto de la mano de Ludwik Margules », in *Revista Proceso.*, México, D.F., (il n'y a plus d'information).

¹⁴⁸ (s/a), « Sienten por la vida optimismo trágico », in *Periódico Reforma*, México, D.F., 3 juin 1998. (s/p).

sont nationaux dans la mesure où la mise en scène reflète les préoccupations du public, du pays où on la présente¹⁴⁹».

C'est la raison pour laquelle Margules a monté *Le Chemin rouge à Sabaiba*, car si la pièce était mexicaine, elle n'était pas ancrée dans un contexte local, ni traditionnel, ni folklorique. Par ailleurs la pièce était dépourvue, selon lui¹⁵⁰, de toutes les tentations qui hantent le théâtre mexicain, telles que l'excessivité, la rhétorique, les fioritures.

Margules a monté une autre pièce d'un auteur mexicain, *Devant quelques sphinx* de Jorge Ibarguengoitia en 1991. La pièce l'avait attiré par son écriture, en 1959, à l'époque où il montait Tchekhov. Trente ans plus tard la mise en scène, qui était une commande, lui a permis de s'intéresser aux racines de la mentalité de la classe moyenne mexicaine. La pièce parle d'une famille mexicaine des années 1954 qui attend la mort du patriarche malade. Autour de lui, les différentes générations de la famille intéressées par l'héritage patientent comme des sphinx. La médiocrité, le mensonge et l'immoralité les empêchent de quitter la maison où ils ont grandi, leur liberté et leurs aspirations sont donc limitées.

Le metteur en scène choisissait aussi une pièce quand elle lui paraissait être en mesure de se lancer un défi. C'est le cas par exemple de Sartre et aussi de Camus qu'il considérait comme mauvais dramaturge, mélodramatique, et d'une sensibilité insupportable.

Les Justes était aussi une commande d'Otto Minera, à l'époque directeur de la Coordination Nationale du Théâtre des Beaux Arts. La pièce touchait directement l'histoire du metteur en scène, elle était liée à son passé et Margules ressentait le besoin urgent d'exprimer sa position par rapport au totalitarisme et aux mécanismes du pouvoir.

« Nous vivons dans une époque de déraison, avec des totalitarismes qui ont été détruits mais qui vivent dans la mentalité contemporaine. Cette pièce parle des origines du terrorisme, lorsqu'il existait encore une éthique. Notre devoir est d'apporter des éléments de réflexion sur notre mentalité, qui comporte déjà des aspects totalitaires, avec son ingrédient le plus important : la destruction¹⁵¹».

¹⁴⁹ De Íta, Ferando, « El teatro mexicano está en pañales », in *Reforma*, Sección cultura, México, D.F., 9 de diciembre 1999, p. 1c.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Fuentes, Leonor, Journal de travail de la pièce *Les Justes*, p. 1.

Margules pensait que si le spectateur parvenait à faire une comparaison avec le terrorisme actuel, avec ses origines, la mission serait accomplie. Mais il s'agissait non pas de donner une leçon de philosophie, mais de faire de l'art, en collaboration avec l'équipe créative. Même s'il se sentait souvent attiré par d'autres pièces, Margules était conscient de l'importance et de la concentration que requérait chaque projet, c'est la raison pour laquelle il ne montait pas plus d'une pièce. Il choisissait minutieusement chaque projet en travaillant avec beaucoup d'engagement et de rigueur pour que tout fonctionne comme prévu :

« Un metteur en scène n'a pas à être une usine à mises en scène. Pour moi, chaque pièce est la somme des réflexions menées autour de la pièce précédente, de l'expérience qu'on y a acquise, et des choses que je veux dire dans la pièce suivante. Un temps de réflexion est nécessaire, pour mettre de l'ordre dans ses idées et pour digérer ce que l'on a fait. Sans compter que je consacre tant d'énergie vitale dans la mise en scène que je tombe malade à chaque fois, et que j'ai besoin de repos pendant un bon bout de temps. Il faut préparer et préparer dans son laboratoire personnel, ou dans son atelier, la mise en scène suivante, il faut la méditer, la visualiser, la travailler énormément¹⁵²».

Margules était attiré par certains auteurs et certains thèmes, mais il existe aussi d'autres motivations qui l'ont poussé à choisir une pièce : un acteur capable et sensible, une question, une contradiction. Et même quand Margules a accepté répondre à des commandes, il l'a toujours fait dans un véritable souci du texte lui offrant un défi et une opportunité d'exprimer sa position, car comme il le répétait à ses comédiens et élèves : «Si un metteur en scène n'a rien à dire, alors il ne dira rien ».

¹⁵² « Rompiendo el tiempo. La pervivencia el hombre en estado de devastación ». (Sans source).

Chapitre IV : L'esthétique de Margules

Les photographies en noir et blanc des quatre premières mises en scène (1960-1962) qui se trouvent dans les archives de Margules montrent des comédiens maquillés revêtus de costumes encombrants qui gênent la visibilité de leur corps. La représentation des personnages est peu crédible car les comédiens n'ont pas l'âge du rôle (chose qu'il évitera par la suite, en cherchant exactement le comédien qui correspond au personnage, pour donner toute la sincérité à la représentation), ce qui les oblige à porter des perruques qui sont trop voyantes.

À partir de 1962, Margules commence à introduire des « figures géométriques » que ce soit dans les costumes comme dans la scénographie, peut-être pour souligner l'universalité de la condition humaine. Malgré tout il ne parvient pas à filtrer et à matérialiser son discours d'une manière artistique, il reste juste illustratif.

Tout au long de son parcours, à la recherche d'un langage propre. Margules passe ainsi par différents formats parmi lesquels le grand format où on trouve des mises en scènes telles que : *La Tragique Histoire du Docteur Faust* de Christopher Marlowe (1966), *The Rake's Progress* (opéra) de Stravinsky (1985), *Aura* (opéra) de Mario Lavista, (1989) et *Dom Juan* de Molière (1997). Nous avons choisi de développer *La Tragique Histoire du Docteur Faust* car c'est l'une de ses mises en scène les plus représentatives compte tenu de son impact dans le théâtre mexicain de par son innovation aussi bien spatiale que scénographique. Pourtant, comme le confessera Margules plus tard, cette mise en scène est une espèce d'« erreur de jeunesse », car il cherchait en elle la théâtralité, la grandiloquence et un grand déploiement de moyens expressifs, tout ce qu'il éradiquera dans ses dernières réalisations. Margules souhaitait « respirer en grand », mais plusieurs années après, il qualifiera¹⁵³ cette respiration d'artificielle et de superficielle. La pièce a

¹⁵³ *Ibid.*

été montée sur un terrain de pelote basque, de 60 mètres de profondeur sur 15 mètres de hauteur dans la scénographie de Luna.

IV.1 La Tragique Histoire du Docteur Faust de Christopher Marlowe (1966)

Dans cette pièce de Marlowe, il existe des ressemblances entre Margules et le personnage principal. En effet, le metteur en scène semblait avoir les mêmes inquiétudes que Faust, c'est-à-dire qu'il voulait invariablement rompre les chaînes qui l'enchaînaient à l'ignorance et il cherchait à s'opposer aux normes sociales établies en les mettant en cause, en se lançant dans des jugements critiques et des polémiques pour analyser le comportement humain. Par ailleurs, même si la pièce de Marlowe se situait au Moyen Âge, il lui semblait que la curiosité scientifique et la soif de connaissances généraient toujours de grands risques d'autodestruction pour l'homme qui, avec son arrogance, son audace et son insatiabilité, osait défier les lois naturelles. On trouve dans le programme cette remarque de l'écrivaine Margarita Quijano¹⁵⁴ :

« L'interprétation que le metteur en scène Ludwik Margules fait de *Faust* de Marlowe montre que le problème persiste aujourd'hui. Des tas de dangers assaillent l'individu qui refuse lui-même de se dépouiller de son individualité et d'obéir aux contraintes de la société. Le rebelle est harcelé par la critique dévastatrice, l'envie, le doute et la société¹⁵⁵ ».

Dans ce spectacle, Margules suit les pas de Meyerhold, et s'inspire du constructivisme et de la biomécanique en plaçant de grandes plateformes entre d'énormes échafaudages. Les personnages y montent et en descendent continuellement comme des acrobates, un des comédiens se tient en équilibre sur les mains et parle pendant dix minutes dans cette position, un autre est pendu par les pieds et prononce un monologue en latin.

¹⁵⁴ Enseignante à la UNAM et spécialiste de Shakespeare.

¹⁵⁵ Quezada Granados, Verónica, « Ludwik Margules; La poesía de la dirección ». CITRU/ Biblioteca Digital 4, Serie Creadores de la escena, México 2013.

Le metteur en scène parlait régulièrement de ce texte, même dans ses dernières années comme pédagogue. L'image que Marlowe y présentait, celle d'un homme conduit par des dragons qui explorait les mondes supérieurs, renvoyait à l'image actuelle de l'homme navigant en navette spatiale. Dans ses cours, il expliquait que cette pièce lui faisait penser à la photo où l'on voit Einstein faire une grimace amère et tirer la langue, car selon lui cette photo avait été prise alors qu'un journaliste demandait au scientifique si son invention avait contribué à la création de la bombe atomique. C'est donc pour cela que la scénographie de cette mise en scène faisait une large place à des fusées et à de longs échafaudages distribués sur toute la longueur et la largeur de la scène.

« La réflexion de Marlowe selon laquelle l'homme creuse sa propre tombe et prépare sa propre destruction, l'idée que ce qui est destructif est atavique chez lui et que cela se reflète dans son désir de posséder le pouvoir, dans son désir de sagesse, de connaissance, m'a ébloui par son actualité¹⁵⁶ ».

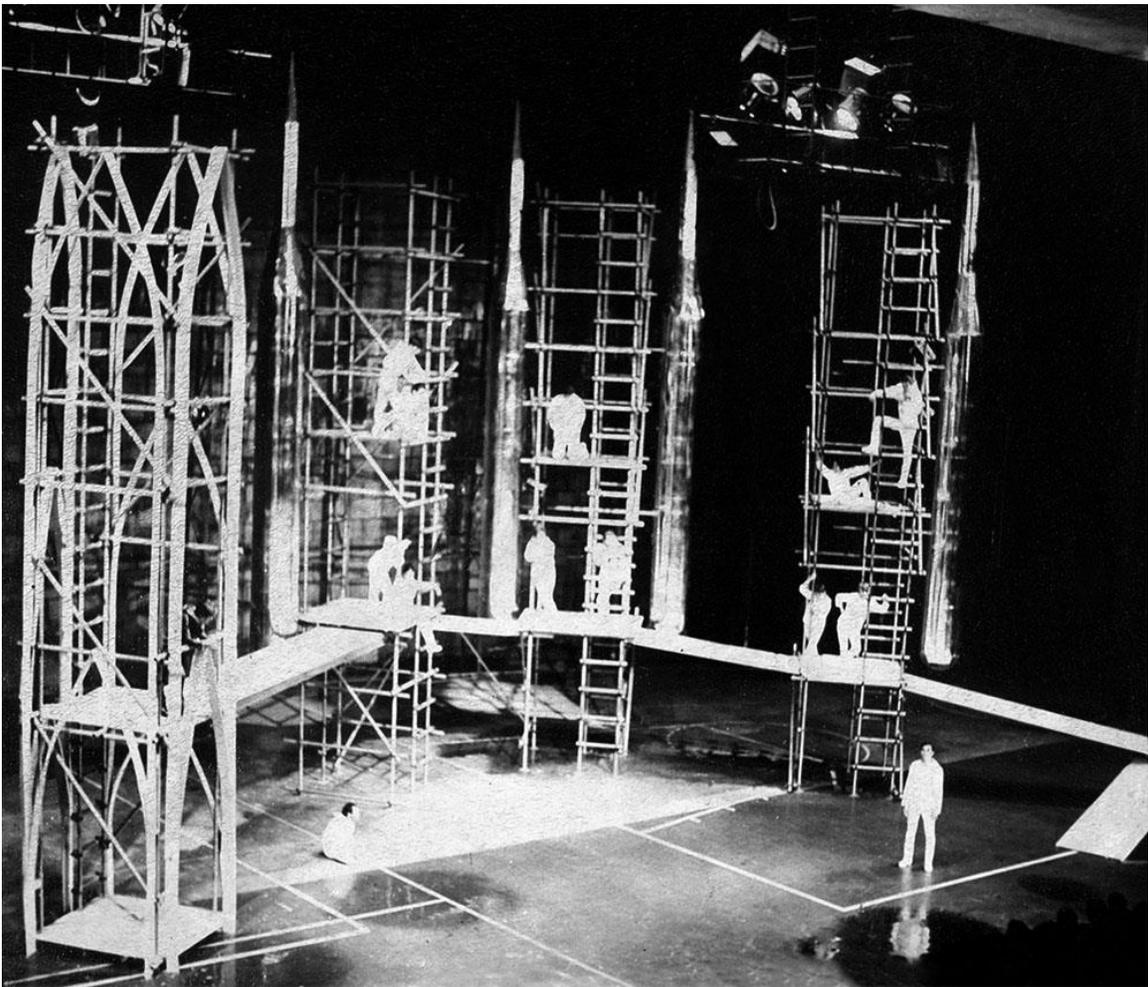
L'esprit rebelle de Faust et le désir continu de sonder l'inconnu est aussi présent chez Margules ; alors que l'auteur veut conquérir l'univers, le metteur en scène construit une mise en scène aussi risquée qu'ambitieuse, puisque monter une pièce sur un terrain de pelote basque est une idée provocatrice et audacieuse pour le théâtre mexicain de cette époque.

Dans cette mise en scène, Margules est encore assez conventionnel, il ne s'éloigne pas de la thématique de Marlowe et il respecte l'intégrité du récit, bien qu'il épure certains dialogues qu'il juge « burlesques ». À la différence de ses dernières créations, dans *La Tragique Histoire du docteur Faust* l'anecdote est importante pour lui car elle pousse le public à s'interroger et à réfléchir sur le comportement humain. Un autre aspect qui apparaît dans cette mise en scène, et que Margules éliminera plus tard, est l'utilisation de la symbolique du Moyen Âge. Cette pièce aura un impact considérable dans la carrière de Margules car son côté spectaculaire et l'importance des moyens utilisés dans la mise en scène lui ont permis de comprendre qu'il devait passer par cette grande étape

¹⁵⁶ Obregón, Rodolfo, *Memorias; Ludwik Margules, op. cit.*, p. 60.

d'expansion, « le besoin de penser en grand¹⁵⁷ » pour voir que « dans un grand espace il faut construire un petit espace de fiction scénique¹⁵⁸ », tel qu'il le fera plus tard. Par ailleurs, dans cette mise en scène Margules joue et expérimente avec l'articulation du mouvement et du texte

La pièce de Marlowe a été une étape dans la voie qui le conduira plus tard à définir sa préférence pour le petit format, plus intime, où la respiration du comédien se confond avec celle du public.



Sur cette photo nous pouvons observer les plateformes posées entre les échafaudages et inspirée du travail de Meyerhold, notamment dans *Les Bains* de V. Maïakovski.

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ Quezada Granados, Verónica, « Ludwik Margules; La poesía de la dirección ». CITRU/ Biblioteca Digital 4, Serie Creadores de la escena, México 2013. Interview audio sur la pièce *Faust*.

IV.2 *Huis clos* de Jean-Paul Sartre (1969)

Après avoir monté une pièce de grand format, le metteur en scène prend un virage à cent quatre-vingts degrés et pour sa mise en scène suivante il monte une pièce composée uniquement de quatre personnages sur la scène d'un théâtre de petit format. La pièce avait été créée en 1948 au Mexique par le metteur en scène Jerbert Darien. Suite à l'énorme intérêt qu'elle avait éveillé dans le pays et à la polémique soulevée par Sartre, plusieurs mises en scène avaient suivi au cours des années suivantes, dont celle de Ludwik Margules en 1969. La traduction de la pièce réalisée par Álvaro Arauz, le premier traducteur de Jean-Paul Sartre au Mexique.

À cette époque, Margules qui ne croyait plus à une idéologie ou à une théorie politique, s'est senti attiré par cette philosophie:

« Quand j'ai abandonné le marxisme, un sentiment de manque est apparu, j'ai ressenti à l'instar de toute ma génération ce besoin d'adhérer à un système de pensée ; est alors apparu l'existentialisme qui exaltait la possibilité de choisir et qui adoptait une posture non conventionnelle, d'affrontement de la société conventionnelle. De là a surgi cette attirance pour Camus, Sartre et Genet. Ce dernier est le vrai dramaturge, le dramaturge de la renaissance d'un monde élargi, poétique suprême. Camus et Sartre illustrent leurs idées philosophiques de manière directe. Les personnages sont les porte-paroles de leurs postures philosophiques¹⁵⁹».

Dans *Huis Clos*, l'enfer privé se matérialise dans les personnages, qui, enfermés dans une pièce, deviennent les bourreaux de leurs camarades. Face aux autres, ils dissimulent qui ils sont vraiment et cachent les actes qu'ils ont commis, mais au fond ils se sentent rongés par la culpabilité.

La pièce révélait le credo de Sartre, mais le metteur en scène déclarait se méfier « des philosophes qui illustrent leurs idées à travers le théâtre¹⁶⁰ ». De plus, l'extrémisme et l'enfer représentés par une lesbienne, une mère infanticide et un déserteur sadique lui semblait enfantin. Dans *Huis Clos*, Margules chercha à « développer les éléments de

¹⁵⁹ Ross, Jaime, « Entrevista con Ludwik Margules », in *El Universal*, México, D.F., 19 juillet, 1999, p. 11.

¹⁶⁰ *Ibid.*

l'absurde et de la cruauté¹⁶¹» qui lui semblaient être une matière première pour les auteurs contemporains : « D'une certaine manière, *Huis Clos* est pour moi une matrice qui a exercé une influence sur la dramaturgie des vingt dernières années¹⁶²».

D'ailleurs le metteur en scène affirmait avoir choisi la pièce par « esprit de contradiction » pour se prouver à lui-même qu'il était possible de prendre n'importe quel texte et d'y refléter les idées que chacun possède du théâtre¹⁶³, ainsi que pour travailler sur les éléments de théâtre rituel. Nous avons déjà signalé l'influence capitale de Grotowski dans l'évolution de Margules qui a développé un intérêt pour la transgression et la rigueur que l'acteur et le metteur en scène devaient exercer dans leur processus de création.

Il est très probable que l'idée existentialiste selon laquelle l'essence précède l'existence a d'abord mené Margules à se poser une série de questions sur la véritable constitution de l'être humain et ensuite sur celle du théâtre. À partir de cette mise en scène on commence à noter chez lui un besoin de créer des gros plans qui permettent au spectateur d'observer de manière plus évidente les gestes qui traduisent le monde intérieur des comédiens.

La scénographie de *Huis clos*, réalisée par Luna, cumule un grand nombre d'objets: chaises, voiles, trépieds, lumières, qui sont reproduits à l'infini grâce à des miroirs qui créent un effet de répétition dans chaque scène, comme si l'homme se répétait encore et encore, avec ses mêmes enfers et les mêmes conflits. Margules installe par ailleurs dans l'espace l'image d'un enfant bombardé au napalm et commence se servir de la lumière blanche et froide qu'il utilisera tant par la suite :

« Cette accumulation d'éléments n'empêche pas de sentir la scène nue et froide, les projecteurs créent un plafond de lumière qui frôle la tête des acteurs, la lumière blanche incisive et aseptisée est semblable à celle d'un bloc opératoire¹⁶⁴».

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Meneses, Jorge, « Huis clos », in *El Universal, Primera sección*, México, D.F., 19 août, p. 8.

Pour la première fois, le metteur en scène modifie l'ordre du texte et commence par la fin de façon à « mettre en évidence le sens cyclique et fataliste de l'être humain¹⁶⁵ ». Une autre découverte qui sera cruciale dans la progression du travail du metteur en scène c'est son attrait pour la direction des comédiens, l'importance de la profondeur des émotions, et la communion spirituelle entre les comédiens et les spectateurs.

IV.3 *Richard III* de William Shakespeare (1971)

Avec *Richard III* (1971) de Shakespeare, Margules trouve ce qui est clairement la caractéristique la plus importante de son théâtre : l'acteur comme matière première, qui doit s'affronter avec lui-même, sortir des lieux communs, de sa zone de confort, sans quoi il n'y a pas de création possible, car il n'y a pas de conflit ni d'option pour grandir.

« À partir de *Richard III*, j'ai abordé chaque mise comme on part à l'attaque, baïonnette au fusil. Je réfléchis pendant le travail, je cherche l'objectivité, j'essaye de communiquer avec le comédien, en terme de réalité objective et de références subjectives... pour le laisser dépourvu de tout confort, de toute tricherie, afin de le rendre auteur de ses propres défis et propositions de jeu. J'ai compris cette réalité : le comédien qui se transgresse est celui qui entre dans la bataille, s'affronte à lui-même, et c'est à moi, metteur en scène, de l'aider dans cette tâche¹⁶⁶».

Sa volonté d'aider le comédien à se montrer pousse Margules à éliminer tout ce qui peut contrarier ses desseins. C'est pour cette raison qu'à partir de *Richard III*, la théâtralité commence à disparaître. Il ne s'agit plus seulement de rompre avec les accessoires, la scénographie pompeuse, sa recherche va au-delà de l'épuration de la matière dans l'espace. Par contre, le comédien va rester invariablement présent sur la scène :

«Le comédien se trouve de cette manière assis sur scène et participe émotionnellement au spectacle, bien qu'il ne joue que lorsqu'il entre dans l'espace de la représentation, dans le centre scénique où se déroule son dialogue avec les spectateurs. De plus, être

¹⁶⁵ LEO, « A puerta cerrada sigue siendo actual », in *El Nacional*, México, D.F., 8 septembre 1969, p. 8.

¹⁶⁶ Quezada Granados, Verónica, « Ludwik Margules; La poesía de la dirección ». CITRU/ Biblioteca Digital 4, Serie Creadores de la escena, México 2013. Interview audio sur la pièce *Richard III*.

assis et être à l'attente de ses dialogues pour entrer dans le centre de la représentation sont des éléments de la composition scénique¹⁶⁷».

Margules monte cette pièce avec l'intention de manifester sa « haine pour toutes les dictatures politiques¹⁶⁸ » et de réfléchir sur l'homme saisi dans un mécanisme de pouvoir, soit comme victime, soit comme bourreau. Le thème a un lien étroit avec l'histoire du metteur en scène qui questionne et dénonce les crimes et les atrocités commises par tous ceux qui ambitionnent la domination: « [...] pour gouverner, un dirigeant doit toujours avoir du sang sur les mains¹⁶⁹ ». Mais le metteur en scène dépasse son histoire personnelle et interroge la condition humaine :

« En aucune façon je n'entends l'art comme un reflet de la lutte politique, mais plutôt comme un reflet de la vie. Seuls les pouvoirs totalitaires exagèrent le rôle de l'art et lui attribuent un caractère de militantisme direct. Je vois l'art comme un compte rendu et un apport de connaissance sur l'expérience humaine. Finalement ce qui m'intéresse au théâtre c'est l'esthétique théâtrale¹⁷⁰ ».

Ainsi, il ne va pas ne se contenter de présenter de façon conventionnelle un personnage sinistre et médiéval dont la déformité de l'âme se reflète dans la déformité de son corps, il va chercher plutôt à dresser le portrait des hommes engagés dans l'histoire, des bourreaux et des victimes qui deviennent des bourreaux, c'est-à-dire qu'il va faire un spectacle sur l'humiliation et l'orgueil, sur le pouvoir vu à travers l'expérience totalitaire¹⁷¹.

Cet « essai théâtral¹⁷² » basé sur les textes et l'interprétation de Jan Kott, bousculait la temporalité et l'ordre du récit.

« En principe, la mise en scène n'est pas la présentation de la pièce mais un essai scénique sur Shakespeare, sur l'histoire et finalement sur les possibilités de recherche

¹⁶⁷ Bazna, Norma, « Entrevista con Ludwik Margules », *op. cit.*, p. 4.

¹⁶⁸ Bazna, Norma, « Entrevista con Ludwik Margules », *op. cit.*, p. 4.

¹⁶⁹ Campbell, Federico, « Marculey y la perversión del poder político », in *Siempre*, La cultura en México, D.F., 21 juillet 1971, p. XIV.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Cortes Camarillo, Félix/ Campbell, Federico, « Ricardo o la complicidad y Marculey y la perversión del poder político », in *Siempre*, La cultura en México, México D.F., 21 juillet 1971, p. XV.

d'une esthétique théâtrale plus en accord avec nos besoins actuels. L'essai me donne beaucoup de possibilités. Par exemple : essayer de gérer le temps et l'espace à la manière d'un tournage filmique ; ou en modifier la chronologie dans la littérature contemporaine. Puis, présenter dans la même mise en scène plusieurs versions d'interprétation du texte shakespearien¹⁷³».

La scénographie se composait d'un énorme tapis rouge et de barreaux en diagonale qui faisaient songer à une prison. Au fond de la scène, le public pouvait observer la projection des visages, défigurés par la douleur. Sur la scène vide, les comédiens portaient des costumes rouges, noirs et gris, sans relation avec l'époque élisabéthaine. Le metteur en scène avait dépouillé la scène d'accessoires et présenté les comédiens en collants, ce qui faisait penser à des corps nus. Margules voulait voir « [...] une tragédie élisabéthaine dans sa plus grande nudité, dépourvue de toute rhétorique et de bavardage littéraire, exempte de psychologie, de caractérisations naturalistes et de costumes sortis tout droit de musées¹⁷⁴». C'est la première fois que le metteur en scène prononçait le mot « nudité », qui reviendra tout au long de sa carrière en tant qu'élément de recherche.

« Ce qui s'est passé c'est qu'après avoir monté de nombreuses pièces, j'ai voulu arrêter de me tromper moi-même et j'ai commencé à mettre en place des mouvements scéniques qui remplaçaient le côté spectaculaire du jeu et l'imagination indéterminée qui apparaissaient sur scène par hasard, ainsi que les tours de cirque et la violence gratuite.¹⁷⁵».

Margules avait commencé avec *Richard III* à chercher l'effet de multiplicité de plans. Le même procédé apparaîtra dans *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Juan Tovar, en 1984 et arrivera à maturité en 1988 avec la mise en scène *Jacques et son maître* de Kundera¹⁷⁶.

¹⁷³ Basna, Norma, « Entrevista con Ludwik Margules », *op. cit.*, p. 4.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*



Richard III (1971). Margules utilisera de même dépouillement dans *Les Justes* en 2002.

L'esthétique de *Richard III*, avec le placement des comédiens sur l'avant-scène, sera reprise par Margules trente ans plus tard pour la mise en scène de la pièce de Camus. Il est possible qu'en 1971 le metteur en scène ait cherché la nudité non seulement à partir de l'exposition des émotions mais aussi des formes physiques, c'est la raison pour laquelle il utilisa les collants. Plus tard il découvrira que ce choix n'était pas utile et il adoptera des vêtements plus conventionnels ou plus en rapport avec la réalité car il les jugera plus justes, révélateurs. Une autre pièce liée esthétiquement à *Richard III* est *La Nuit des Rois*. Dans les deux cas, Margules a recours à l'avant-scène comme espace où se déroule l'action, bien que dans *Richard III* les comédiens restent en permanence sur la scène et ne parlent que lorsqu'ils se trouvent à l'endroit désigné par Margules pour interpréter leur personnage.

IV.4 *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov (1978)

En 1978, Margules traduit du russe en espagnol *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov. Alors qu'il est directeur du Département des Activités Théâtrales de la UNAM, il y fonde la troupe de théâtre de répertoire avec lequel il réalise cette mise en scène qui explore « [...] la disjonction entre l'action et l'intention, entre le dialogue et son contenu émotionnel, ou sous-texte, et c'est ce qui fait la matière première de ma mise en scène : la rupture entre ce qui se dit et ce qui se sent¹⁷⁷ ». Margules assurait que dans la dramaturgie universelle il n'y avait pas de meilleur observateur et connaisseur de la souffrance humaine, qui poussée à l'extrême, démontrait son absurdité et son inutilité dans nos vies¹⁷⁸.

« Tchekhov affaiblit l'anecdote et prouve que celle-ci et ses actions constituent le détonateur du comportement humain. L'action ne vient pas de l'action elle-même, l'anecdote ne vient pas de l'anecdote, elles fonctionnent comme un tremplin pour découvrir le comportement humain. Beaucoup de metteurs en scène s'enferment dans les actions, les anecdotes¹⁷⁹ ».

En résulte un mise en scène de deux heures et demie, dans laquelle règne une atmosphère de désespoir. Les acteurs s'y exposent et chaque mot ou silence du texte se répercutent directement chez le spectateur. Après son voyage au Mexique, Heiner Müller déclarait qu'une seule mise en scène de Tchekhov lui avait réellement plu : *Oncle Vania*, présentée à la UNAM. Et concluait : « Je n'avais jamais ressenti aussi fort ce qu'attendre la révolution voulait dire¹⁸⁰ ».

¹⁷⁷ Interview réalisée par Hugo Hiriart à Ludwik Margules pour le programme « Entrevistas », Chaîne 4, Televisa, México, D.F., 1987.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

Margules était convaincu que « [...] tout le sens et tout le drame de l'homme se trouvent en lui et non pas dans ses manifestations extérieures¹⁸¹ ». La mise en scène déclenche le processus de connaissance du comportement humain et en fait découvrir les états d'âme.

« *Oncle Vania* m'a définitivement poussé à chercher, pour toujours, le profil de tout personnage que je mets sur scène dans sa complexité humaine. C'est pour cela que je suis amoureux de Tchekhov, pour sa capacité à présenter, sans anecdotes faciles, la situation dans toute sa complexité et relativité, chaque situation que peut vivre l'homme. Le metteur en scène doit par conséquent découvrir les facettes de la complexité et dire ce qu'il en pense avec sa mise en scène. Tchekhov l'oblige réellement à devenir auteur [...]»¹⁸².

En montant Tchekhov, ce dramaturge qui réduit l'anecdote et l'utilise presque comme un prétexte, Margules devient un écrivain scénique. Non content de traduire la pièce en espagnol, il crée sa propre version du texte, en adaptant le langage à celui du Mexique de l'époque, bien décidé à faire éclore sans réserve les émotions des comédiens, sans avoir recours à aucun effet ni artifice. Mais pour être capable de montrer et d'exposer leur univers intérieur, les comédiens doivent être disposés à se laisser pénétrer par le texte et diriger par le metteur en scène. Les années soixante-dix vont être utiles à Margules pour découvrir l'importance du comédien dans ses mises en scène, et par conséquent le choix de la distribution sera déterminant dans ses créations suivantes.

Ainsi à la fin des années 1970 commencent à se définir de mieux en mieux les priorités esthétiques de Margules. Il découvre la beauté dans l'être humain et dans sa relation avec les autres, il traduit le désespoir qu'il éprouve pour l'humanité et il réfléchit au sens de la vie à travers les personnages des pièces qu'il choisit, adapte et actualise.

¹⁸¹ Ita, Fernando de, « Tchekhov 1978 con "El tío Vania" de Ludwik Margules en el Teatro UNAM », in *Uno más uno*, México, D.F., samedi 5 avril 1978, p. 17.

¹⁸² Quezada Granados, Verónica, « Ludwik Margules; La poesía de la dirección ». CITRU/ Biblioteca Digital 4, Serie Creadores de la escena, México 2013. Interview audio sur la pièce *Oncle Vania*.

IV.5 De la vie des marionnettes d'Ingmar Bergman (1983)

De la vie des marionnettes est perçue comme un de ses chefs d'œuvre par beaucoup de critiques, parmi lesquels l'écrivain Fernando de Íta. La violence y est présente d'abord de manière contenue, puis de façon plus libérée, à travers un assassinat perpétré par un homme incapable d'assumer son homosexualité et d'un psychologue qui est incapable de comprendre et d'expliquer la problématique de son patient. Ici, le metteur en scène va au-delà d'un assassinat commis par des personnages isolés ou la pratique homosexuelle de marginaux. Margules voulait sans doute étudier la conduite de répression chez un homme bien établi socialement, pouvant même être un exemple à suivre.

Sans jamais trahir Bergman, le metteur en scène modifie l'ordre des scènes et crée un montage assez original, qui est loin d'être une copie du téléfilm. Presque cinq ans s'étaient écoulés depuis sa dernière mise en scène, ce qui a poussé Margules à parler de « quelque chose comme d'un retour à la vie ».

« [...] je me suis dit, cette mise en scène est ma mise en scène [...] Et Bergman est arrivé au moment et à l'endroit indiqués : mes tourments, le moment où je sentais que l'angoisse personnelle de mes spectateurs au Mexique se reflétait dans leurs actes envers la société. Je sentais la ville terriblement angoissée à cette époque-là¹⁸³, je pouvais voir dans les yeux des gens la solitude qu'ils abritaient, mais aussi autre chose, provenant peut-être d'un monde extrasensoriel, le mien peut-être. [...] Je crois qu'un metteur en scène, un artiste fait ce qu'il fait pour expulser ses démons, sinon ça ne sert à rien. [...] Je dirais donc que les forces motrices de cette mise en scène ont été, en premier lieu, mon énorme envie de revenir à la vie et de pouvoir partager mon angoisse sur scène, angoisse que j'ai identifiée chez les personnages de Bergman¹⁸⁴ ... »

Cinq ans auparavant, *Oncle Vania*, avait été le préambule d'une exploration du monde intérieur que Margules poursuit ici en s'appuyant sur la scénographie et la lumière. Par ailleurs, le public était intégré à l'espace à cause de la petite taille de la salle qui

¹⁸³ Époque troublée pendant laquelle les grèves étaient nombreuses et l'opposition grandissante (création de l'Armée Zapatiste de Libération Nationale, EZLN).

¹⁸⁴ Obregón, Rodolfo, *Memorias*; Ludwik Margules, *op. cit.*, pp. 94 et 95.

comprenait seulement quatre rangées de sièges. Les comédiens parlaient à voix basse, ce qui les rendait inaudibles aux derniers rangs. *De la vie des marionnettes* a appris à Margules ce qu'était réellement la tragédie humaine depuis une perspective intimiste. Le metteur en scène a limité le nombre de spectateurs et a organisé l'espace de telle manière que le public était happé par la mise en scène¹⁸⁵.

« Pour moi, il est logique que tous les personnages soient dans ce même espace et que l'espace les unisse. Il y a quelque chose qui les identifie : le fait d'appartenir au même milieu de la haute bourgeoisie. Le psychiatre, la mère, l'épouse, tournent autour de Peter. Seul le cabaret est à l'écart. Cette scène qui est commune à tous les personnages devait être neutre. Le plus évident aurait été une chambre noire, mais il fallait personnaliser un peu plus le scénario qui possède deux formes d'architecture rationalisée. Et puis l'idée c'est de faire voir le monde comme on le voit actuellement [...]»¹⁸⁶.

Le lupanar devait se situer dans une cave « comme pour *La Descente d'Orphée*¹⁸⁷ », mais surtout, Margules a cherché à ce que l'espace soit calme, profond, éclairé par une lumière douce. Quant aux costumes, ils étaient élégants, mais pas trop car le metteur en scène ne voulait pas un défilé de mode. Parallèlement, Margules reprend une caractéristique découverte et exploitée auparavant dans *Oncle Vania* : la rupture entre le mot et son sens. Pour lui, la conception du monde de Bergman est « [...] la condition de condamnation de l'homme, les relations humaines qui ont été ravagées. Et puis le commissaire et le psychiatre sont les porte-paroles d'un même pouvoir. Bergman se moque de la psychiatrie qui n'y connaît rien à l'être humain¹⁸⁸ ». Dans cette création, Margules montre que l'homme se détruit s'il ne fait pas ressortir à la surface l'ombre qu'il a en lui.

« J'ai longtemps cherché l'émotion chez le comédien et dans le spectacle et, en même temps, sa capacité d'analyse de ce qui se passe sur la scène. De là viennent les références brechtiennes, telles que l'utilisation de pancartes pour refroidir l'agitation émotionnelle, ou plutôt, pour doser l'émotion sans chercher à l'éviter¹⁸⁹ ».

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Capbell, Federico, « De la vida de las marionetas al teatro, un Bergman para el que todos los caminos están cerrados », in *Proceso*, México, D.F., 14 mars 1983, p. 53.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Peralta, Braulio, « El primer enemigo del teatro es la retórica; y mucho más cuando se ejerce a grito pelado », *op. cit.*, p. 15.

Cette contrainte avait pour Margules deux raisons : il lui semblait qu'à cette époque de dévaluation culturelle, de destruction des valeurs individuelles et de désastre généralisé, la tragédie ne pouvait pas s'exprimer par des cris, des sentiments et des attitudes romantiques, et encore moins au théâtre. La deuxième raison consistait à sauver le théâtre des habitudes de déclamation qui avaient fortement marqué l'expression scénique du comédien mexicain. Le premier ennemi du théâtre était pour Margules la rhétorique, surtout lorsque le comédien l'employait en recourant à des cris¹⁹⁰.

Dans son carnet de notes, il avoue avoir pris du recul dans son activité théâtrale depuis *Oncle Vania* afin de concevoir une atmosphère poétique réussie grâce à l'utilisation d'effets naturels, ce qui aboutissait à des ambiances presque impressionnistes. Margules voulait aussi approfondir l'utilisation d'espaces extérieurs à travers lesquels les personnages accèdent aux espaces intérieurs, l'utilisation de la pluie, des personnages vus à travers la fenêtre qui marchent dans la rue, la neige, le vent.

« De nos jours, la tragédie est d'autant plus accentuée lorsque la beauté est un élément de contraste, c'est là que se déroule l'histoire. La tragédie humaine est beaucoup plus implacable quand elle est revêtue d'un environnement merveilleux, accompagné d'un climat agréable. Juan José Gurrola disait que ma mise en scène de *De la vie des marionnettes* était enclavée dans un super ou hyperréalisme. Moi, j'insiste sur le fait que la sélection des éléments ne prétend tomber en aucune circonstance dans le naturalisme et s'efforce de se maintenir dans une réalité poétique. Je voulais que la tragédie humaine puisse vraiment s'observer mais sans la limiter à la quotidienneté.¹⁹¹ ».

Dans *Oncle Vania* est apparue la tendance à l'organicité, même si Margules affirme que ce n'est qu'à partir de la mise en scène de *De la vie des marionnettes* qu'il a réussi à fusionner les éléments essentiels et c'est aussi à ce moment-là qu'il en arrive à concevoir la mise en scène sans aucun élément mécanique, ceci dans le but d'une essentialité palpable.

Un autre élément important de cette mise en scène est l'échange des rôles que Margules demande, pour la première fois aux comédiennes, elles peuvent aussi bien jouer le

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

personnage de la femme et de la prostituée. De plus, les deux personnages féminins portent le même prénom, ce qui ajoute à la confusion du public. Mais Margules ne demande pas à une même actrice de représenter les deux personnages, ce qui confondrait la réalité avec la fantaisie. La pièce s'est avérée un succès pour la classe moyenne mexicaine, car d'après Margules, ce public trouvait un reflet de sa solitude dans celle des personnages bergmaniens.

« *De la vie des marionnettes* est une pièce qui parle de la catastrophe, de son imminence et son ineluctabilité. En fait il existe quelque chose comme un cycle néfaste : l'altération et le désastre des valeurs qui gouvernent la vie, l'hypocrisie dans les manières de se comporter, la mort des systèmes politiques, le pressentiment d'un monde d'insectes. À partir de ces affirmations, on tombe dans l'isolement et l'absence de communication humaine. Le résultat de tout cela c'est la solitude et la lassitude¹⁹² ».

Bien que cette déclaration de Margules fasse référence à la pièce de Bergman, il est intéressant d'analyser qu'elle peut très bien s'appliquer à *Quartett* ou à *Les Justes*, des pièces qui touchent au monde intérieur non seulement des personnages mais de Margules lui-même.

IV.6 *Quartett* d'Heiner Müller (1996)

Le projet qu'avait Margules de créer un acte poétique ne s'accroît pas seulement, il devient aussi le fondement et le point de départ de toutes ses mises en scènes, y compris *Quartett* d'Heiner Müller (1996). La pièce est jouée par deux comédiens, qui représentent à tour de rôle différentes personnalités dans la fiction afin de provoquer le désir et l'érotisme de leur partenaire. La relation amour-haine se construit sur une dynamique de plaisir et de souffrance. Sur scène, toujours insatisfaits et pris dans leur fuite en avant, les personnages parviennent à la limite du jeu : l'assassinat.

¹⁹² Campbell, Federico, « De la vida de las marionetas al teatro, un Bergman para el que todos los caminos están cerrados », *op. cit.*, p. 53.

Margules se sentait attiré par le grand défi que constituait cette pièce, à savoir structurer un spectacle en inventant des situations scéniques, à partir d'images poétiques¹⁹³. Le metteur en scène pensait que le texte possédait le langage de la synthèse qui se produit seulement dans la poésie. C'est pour cette raison et parce qu'il se sentait obsédé par la transformation de la fiction scénique en synthèse poétique pour représenter la réalité¹⁹⁴ que Margules convoqua deux de ses anciens collaborateurs, pour qu'ils participent à ce projet¹⁹⁵. Une autre raison qui le poussa à monter cette pièce est qu'il s'identifiait à l'aversion de Müller pour le genre humain. Avec ce texte inspiré des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, le metteur en scène se pose la question: « Peut-on et doit-on mettre en scène la poésie ?¹⁹⁶ ».

Comme pour la plupart des mises en scène précédentes, il confie la traduction à un dramaturge, cette fois-ci Juan Villoro. Margules sera enchanté par son travail :

« La traduction est d'une grande beauté poétique et les mots sont précis, ce qui stimule l'imagination; c'est une raison en soi pour mettre en scène une pièce : souvent je me demande ce qui est le plus beau, la poésie de Müller ou la traduction de Villoro. Le texte passe de la grande métaphysique aux expressions de maisons de passe sans aucune transition. Avec ce texte, on aspire au ciel mais on descend dans les enfers les plus profonds¹⁹⁷ ».

De son côté, Villoro déclare à la presse que la pièce rompt avec la structure du théâtre mexicain :

« Il s'agit d'une mise en scène qui porte la patte de Margules, sans aucun doute. Ça fait longtemps qu'il est à la recherche de synthèse, et c'est ce qui me semble exceptionnel dans la pièce. Il explore le domaine des grandes pauses, de l'immobilité, de l'hyper-énergie concentrée, des images qui appuient chaque mot. Beaucoup de personnes se sentiront gênées et diront qu'il ne se passe rien sur scène, mais en réalité, la pièce possède beaucoup d'aspects qui pourraient favoriser l'histrionisme et les effets. Mais on est tout le temps dans l'anti-paroxysme. Je crois qu'avec ce texte et avec l'espace utilisé,

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Laura Almela et Álvaro Guerrero. Ces deux acteurs avaient travaillé avec lui sur des mises en scène comme: *Petits poèmes en prose, Jacques et son maître, Devant quelques sphinx, L'Anniversaire et Moonlight.*

¹⁹⁶ Hernández, Juan, « La enfermedad finisecular es la del espíritu », in *Uno más uno*, cultura, México, D.F., 18 avril 1996, p. 21.

¹⁹⁷ Hernández, Juan, « La enfermedad finisecular es la del espíritu », *op. cit.*, p. 21.

le public en arrive à s'ennuyer: il souffle, tousse, se gratte, est mal à l'aise. Mais il ne s'agit pas d'un élément de distraction, au contraire, parce que nous sommes vivants – vivants pour pouvoir mourir –, car en plus c'est ça la philosophie de la pièce¹⁹⁸».

Continuant dans sa volonté d'épuration et bien décidé à chercher « une organicité dans le texte et non pas un ornementalisme scénique¹⁹⁹ », Margules fait donc aussi appel à Mónica Raya pour qu'elle travaille sur la scénographie et l'éclairage de la mise en scène. La scénographe crée un bunker post-troisième guerre mondiale et des costumes qui rappellent les corsets du XVIIIe siècle, placés par-dessus les vêtements, mais qui n'ont pas grand chose à voir avec l'époque. Le bunker construit avec des parois en métal annonce les mises en scène ultérieures de Margules, plus précisément *Les Justes* de Camus. L'esthétique des deux mises en scène est semblable, le public se trouve très près des comédiens : un mètre de séparation dans *Quartett* et quatre-vingts centimètres dans *Les Justes*.

« L'image, l'émotion, l'intensité des dialogues étaient le matériel prédominant dans *Quartett*. Je dirais que je me suis concentré sur l'idée de la survie de l'homme dans un état de dévastation. En ce sens, il s'agit du point culminant d'un thème récurrent dans mon œuvre. En termes d'esthétique, aussi bien *Les Justes* que *Quartett* représentent selon moi le point culminant de l'épuration du matériel scénique, dans un processus dépouillé de tout obstacle pour l'imagination, pour l'image, pour la matière scénique²⁰⁰ ».

Cette mise en scène a été une triple production entre l'Institut National de Bellas Artes (INBA), l'Institut Goethe et le Forum Théâtre Contemporain. Néanmoins ce sera la première fois que Margules effectue ses représentations au Forum Théâtre Contemporain. Le choix de cet espace pour y présenter *Quartett* n'est pas surprenant, car le forum de l'école du metteur en scène était de petit format, ce qui favorisait la création d'une atmosphère d'intimité entre les spectateurs et les comédiens, comme dans *De la vie des marionnettes*. Ces derniers étaient exposés tout près du public, ce qui, selon Margules,

¹⁹⁸ Solórzano Tazzer, Fernanda, « En esta esquina... Laura Almela », México D.F., (sans source).

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Quezada Granados, Verónica, « Ludwik Margules; La poesía de la dirección ». CITRU/ Biblioteca Digital 4, Serie Creadores de la escena, México 2013. Interview audio sur la pièce *Quartett*.

leur demandait du courage et les obligeait à mobiliser au maximum leur imagination²⁰¹. Mais le fait de présenter la pièce dans ce lieu avait aussi un autre objectif :

« En choisissant le Forum, un lieu où on prépare les gens à faire du théâtre, la pièce *Quartett* fonctionnera intramuros car elle aidera à la formation de futurs comédiens et metteurs en scène. Et également extramuros en entrant en contact avec le public intéressé par le fait théâtral, par quelque chose qui aspire à la poésie²⁰²».

Avec cette pièce, qui sera l'un de ses chefs-d'œuvre, Margules continue de polir sa conception de la mise en scène à partir des idées qu'il avait explorées par le passé : « [...] une très grande économie de moyens, le refus de tout type d'ornements, l'organicité essentielle, et l'accent mis sur les acteurs et le travail sur l'espace²⁰³». Il lui semble par ailleurs que la dramaturgie de Müller ouvre un éventail de possibilités pour le langage théâtral²⁰⁴. Désireux de rester cohérent avec le texte de Müller tout en le bousculant, il a cherché à se rapprocher du public, non seulement spatialement mais aussi par une interprétation honnête, où chaque phrase est chargée de vérité.

IV.7 *Les Justes* d'Albert Camus (2002)

L'économie de moyens sur des espaces pour public réduit était devenue une position de principe et un besoin dans le travail de Margules. Un position de principe parce qu'il fait appel à l'intelligence et la participation du public à travers l'imagination. Et un besoin parce que les quelques éléments qui apparaissent sur scène sont redimensionnés de telle sorte que leur potentiel communicatif puisse être exploité au maximum. Il arrive ainsi, en gardant cette même ligne, à son chef d'œuvre, *Les Justes* de Camus, en 2002. Pour cette mise en scène, le metteur en scène fait appel à d'anciens collaborateurs (assistante de direction, responsable de la scénographie et éclairages, costumière, comédiens) qui connaissent et comprennent son langage.

²⁰¹ Hernández, Juan, « Mi búsqueda, traducir a una estética escénica la condición trágica del hombre », in *Uno más uno*, Cultura, México, D.F., 19 avril 1996, p. 23.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Obregón, Rodolfo, « Entre yunque y martillo », in *La Jornada*, La Jornada Semanal, México, D.F., 26 mai 1996, p.5.

Margules est alors au sommet de son art. Montée dans sa « tanière », le Forum Théâtre Contemporain, et destinée à un public de maximum trente personnes, cette pièce synthétise sa conception scénique, et place le comédien au centre, en tant qu'élément prioritaire de son théâtre.

« Dans *Les Justes* j'ai essayé de franchir un pas décisif dans ma recherche : éliminer la situation scénique, surtout celle qui vient du costumbrismo. Je n'y crois plus, je trouve ça naïf. Ça ne m'amuse plus de construire des espaces avec une esthétique de contreplaqué et de me consacrer à la pyrotechnie, à la recherche de la *situation appropriée*. Ça me fatigue. Je me sens comme un fardeau pour la pièce, pour le travail du comédien. En contrepartie, je pense que l'élimination de tout ce qui est superflu stimule le conflit. J'aimerais réduire à néant la situation et traiter encore plus le conflit humain, puissance huit; je crois que cela permettrait de faire voler encore davantage l'imagination du comédien. Il faut que le conflit vive et que la situation meure²⁰⁵ ».

Par la situation, il entendait l'histoire du personnage, les circonstances, les faits qui l'entouraient, l'intrigue. C'est pour cela qu'il n'était pas fidèle aux textes et qu'il ne respectait pas les indications scéniques, car elles lui semblaient descriptives et donc illustratives. Pour Margules, l'important était de connaître les réactions et les sentiments qui se créaient chez l'être humain lorsqu'il affrontait un conflit, c'est-à-dire lorsque deux tendances contradictoires, deux idéaux s'opposaient en lui.

Mais le comédien n'était pas le seul en danger dans le théâtre de Margules. Dans cette mise en scène, Margules définit la situation du public face au comédien : tous deux étaient comme des êtres qui se défiaient mutuellement.

« J'ai placé le public à une telle distance du comédien que le défi est inévitable. Bien sûr, c'est une distance qui oblige le comédien et le public à une grande activité mentale, dans laquelle il n'y a pas de place pour le sentimentalisme, dans le but de trouver l'essence de la matière théâtrale. Je dirais que cette posture oblige le comédien à jouer comme s'il n'avait plus de déguisement, et ce défi est mutuel chez le comédien et le spectateur. La mise en scène est donc une tentative de leur enlever leur confort, la possibilité d'échapper au fait artistique, et avant tout aux apparences²⁰⁶ ».

La scénographie de Mónica Raya se compose de deux parois transversales en métal usé, l'une d'elle se déplace et pousse les comédiens vers l'avant-scène, très près du public. Au

²⁰⁵ Ortíz, Rubén, « Por un teatro sin maquillaje », *op. cit.*, pp. 88 et 90.

²⁰⁶ *Ibid.*

sol se trouve un rectangle délimité avec du scotch, à l'intérieur duquel se déroule une grande partie de l'action. La paroi de métal s'ouvre pour simuler l'espace de la prison, dans cette scène le gardien se met à parler plus lentement, comme si le cours du temps se ralentissait. La gestuelle des comédiens est minimale, ils restent debout pendant la majorité de la pièce, face aux spectateurs, appuyés contre la paroi métallique qui représente l'univers carcéral. De cette manière, Margules parvient à éliminer tous les mouvements superflus, les comédiens entrent et sortent de scène, rien d'autre. Exposés à la lumière froide qui dure jusqu'à la sortie du dernier spectateur, *Les Justes* sont confrontés au public, qui lui-même se retrouve confronté à sa propre situation. Les costumes de Beatriz Russek sont intemporels, suggestifs, sans motifs ou figures.



Les personnages de *Les Justes*, certains dans une attitude contestataire, provoquant le public de façon directe sans le regarder dans les yeux.

Quant au texte de Camus, Margules fait faire comme à son habitude une traduction²⁰⁷ et réalise une adaptation en y incorporant des textes du récit *Mémoires d'un terroriste*, de

²⁰⁷ A Leonor Fuentes.

Boris Savinkov, chef de militants du Parti Socialiste Révolutionnaire, dans lequel ce dernier raconte l'attentat qu'il a commis contre le grand-duc de Russie. Le metteur en scène élimine rigoureusement du texte tout ce qui lui semble être du sentimentalisme mielleux, ainsi que l'innocence des personnages. Il supprime aussi : « [...] les passages dans lesquels Camus raconte les événements avec une bonne dose de romantisme doublée d'une discursivité cartésienne gênante [...], en revanche il a tenté de maintenir l'essence du genre tragique que l'auteur maîtrise magistralement²⁰⁸». Margules est toutefois loin de contredire Camus, il complète le discours du dramaturge et le rend plus cru, l'essence du texte a ainsi tendance à ressortir. Une autre trouvaille de Margules est de réunir en un seul personnage le chef révolutionnaire Boris Annienkov et le chef de la police Skuratov. Avec ce stratagème, Margules réaffirme sa thèse selon laquelle l'idéalisme et le totalitarisme ne sont que les deux faces d'une même pièce, la victime devient le bourreau.

« La raison la plus importante qui m'a poussé à faire ma propre version des *Justes* et d'offrir dans cette mise en scène une esthétique différente est peut-être le désir que le public fasse la distinction entre 'les assassins délicats'²⁰⁹ -ces justiciers dotés d'une éthique sociale, personnelle et humaine-, comme disait Camus, et le terrorisme actuel, avec une violence injuste et un mépris de la vie humaine. C'est l'un des points les plus importants pour moi²¹⁰ ».

Alors qu'autrefois il existait une possibilité de rédemption à travers la mort, le metteur en scène évoque le manque d'intérêt pour la réflexion éthique à notre époque et démontre que l'humanité est plus décadente que jamais. Pendant plus de vingt ans, Margules a travaillé sur ce texte, cependant ce n'est qu'en 2002 qu'il a trouvé la clé pour le monter : « Je travaillais à ce projet et je l'abandonnais, car sa vision sentimentale s'opposait à mon scepticisme. Pendant tout ce temps, je pensais à la meilleure manière de faire la mise en scène, jusqu'à ce que je trouve la clé : il fallait reprendre les situations limites dans lesquelles Camus place ses personnages et la valeur éthique d'une décision²¹¹ ».

²⁰⁸ Sevilla, María Eugenia, « Hurga Margules en el terrorismo », in *Reforma*, México D.F., 24 octobre 2002, p. 6C.

²⁰⁹ Des assassins qui avaient un code d'honneur, qui consistait à offrir leur vie quand ils voulaient laver un crime qu'ils avaient commis.

²¹⁰ Ortíz, Rubén, « Por un teatro sin maquillaje », *op. cit.*, pp. 88 et 90.

²¹¹ Paul, Carlos, « Ahora el terrorismo carece de rostro humano », in *La Jornada*, México, D.F., 28 octobre 2002, p. 3^a.

Margules s'interroge sur l'irrationalité de l'homme qui doit répondre à la violence par davantage de violence, et sur la lutte que celui-ci doit mener pour vivre de manière éthique. Si Camus maintient dans ce texte des traits idéalistes, le metteur en scène se charge de complètement les détruire avec sa version radicale et subversive contre le totalitarisme, quel que soit son visage.

« Une des raisons pour cette mise en scène est que je trouve dans cette pièce et d'autres œuvres de Camus la limite de la possibilité humaine, ou plutôt de l'impossibilité humaine, quand l'humaniste tombe dans le totalitarisme en raison de l'absence de réponse à ses actions. Camus me permet de voir à l'intérieur de l'œuf du serpent : comme quand aux débuts de l'aspiration à la justice on voyait apparaître les utopies totalitaires à travers des actions radicales que Dostoïevski a génialement décrites dans *Les Démons*, après avoir découvert un futur totalitaire qui se prétendait humaniste²¹²».

La thématique de l'œuvre fait évidemment et encore une fois, écho à l'histoire du metteur en scène.

« Cela m'intéresse de savoir comment, à partir de bases justes, de principes de justice, on peut arriver au totalitarisme. J'ai voulu transposer sur scène ma réflexion sur mon passé dans un régime totalitaire. J'ai donc utilisé du matériel contextuel, du matériel historique, littéraire, avec lequel j'ai enrichi le texte de Camus. Ce qui est curieux, c'est que plus j'ajoutais de matériel factuel au texte originel, plus la fiction fleurissait²¹³».

Avec cette mise en scène, Margules remet en cause les valeurs humaines, mais également le comédien et le théâtre dans une société en déclin. En s'attachant à casser l'illusion du théâtre et de la théâtralité, il parvient à une expression créative extrêmement riche en faisant appel à très peu de ressources scéniques, mais en leur donnant plus de force, en mettant le comédien en première ligne. Toute la mise en scène était organisée pour atteindre cet objectif.

²¹² Ortíz, Rubén, « Por un teatro sin maquillaje », *op. cit.*, pp. 88 et 90.

²¹³ Quezada Granados, Verónica, « Ludwik Margules; La poesía de la dirección ». CITRU/ Biblioteca Digital 4, Serie Creadores de la escena, México 2013. Interview audio sur la pièce *Les Justes*.

IV.8 La Nuit des Rois, de William Shakespeare (2004)

La dernière création du metteur en scène, se fera en 2004 à partir d'un texte d'un de ses très « chers et sanguinaires auteurs élisabéthains », *La Nuit des Rois* de Shakespeare. La pièce reprend les murs de métal utilisés précédemment pour *Quartett* et *Les Justes*, dans lesquels intervenait aussi Mónica Raya comme scénographe et chef-éclairagiste. Ces trois mises en scène ont l'air de faire partie de la même famille. Il existe de grandes similitudes entre *Les Justes* et *Nuit des Rois*, telles que l'éclairage froid et sans changements, pour exposer le monde intérieur des acteurs, l'absence d'accessoires et de meubles pour n'avoir à utiliser sur scène que le matériel textuel et humain, et finalement les entrées et sorties des comédiens sur les côtés de la scène. Mais contrairement à *Quartett* et aux *Justes*, *Nuit des Rois* était une comédie, et elle reposait sur davantage de déplacements des comédiens.

« Je monterai probablement une pièce de Shakespeare, qui comme d'habitude parle de l'identité humaine, de comment l'homme affronte sa propre identité et les conséquences que cela entraîne. C'est un grand spectacle et maintenant que je le prépare, tout me pousse à en faire du théâtre intime, tout me pousse autre part... ce sera sûrement une mise en scène intime, mais j'espère qu'il contiendra des éléments de grand spectacle ludique, car ça va être une comédie. Je fais bien sûr référence à la *Nuit des Rois*, que ma traductrice Angelina Muñiz a traduit, à ma demande, *La Nuit des Rois ou ce que vous voudrez*²¹⁴ ».

L'espace dans *Nuit des Rois*, était formé par un énorme rectangle de bois posé au sol et de douze lampes fixes placées au plafond. Les comédiens entraient et sortaient par les extrémités du mur en marchant sur des lignes imaginaires; ils entraient en scène en longeant le mur et quand ils arrivaient au centre, ils s'avançaient vers le devant de la scène. Avec cette astuce stimulante pour l'imagination, Margules a représenté spatialement l'Ile d'Illyrie, sans l'illustrer, de telle sorte que les comédiens se déplaçaient vers le centre, en laissant une grande partie de l'espace libre, pour ensuite ressortir

²¹⁴ *Ibid.*

comme ils étaient entrés, mais cette fois-ci en regagnant le mur du fond et en le suivant jusque sur les côtés.

Les costumes, de nouveau sous la responsabilité de Russek, étaient atemporels. La musique, sporadique, servait à accompagner les chants irrévérencieux des personnages ivres. Tout était fait pour que le spectateur se concentre sur l'expressivité du comédien, sur une communication avec lui, aucune distraction ne perturbait l'imagination du public.

Cette mise en scène, contrairement à la dernière en date, sera présentée au théâtre El Galeón ainsi qu'en dehors de Mexico, aux XXVe Rencontres Nationales du Théâtre²¹⁵, à Tijuana dans l'État de Basse Californie.

Comme on a pu le constater à travers cette brève présentation de ses principales mises en scène, la carrière de Ludwik Margules n'a pas suivi une trajectoire linéaire. Quand il découvre un élément important, il bifurque et prend un autre chemin, qu'il explore pour vérifier sa valeur et son utilité. À la manière d'un scientifique, il effectue des recherches et mène des expériences diverses, dans sa quête de l'essence de son théâtre. Le metteur en scène va donner priorité à certains éléments par rapport à d'autres, en privilégiant ceux qui lui paraissent essentiels: le comédien et ses émotions qui deviennent la matière première, créatrice d'atmosphères et d'espaces intimes. C'est grâce à l'univers intérieur du comédien qu'une bataille personnelle s'engage, celui-ci s'affronte à lui-même et se dépasse à la recherche de la vérité, ce qui permet au metteur en scène de toucher le public et de le rendre vulnérable.

Par ailleurs, le texte est un élément important dans son oeuvre, même s'il n'est pas considéré comme indispensable. Margules l'utilise dans toutes ses pièces comme un tremplin qui permet au comédien d'aller puiser dans les plus profonds recoins de son être, d'y aller chercher le poète qui est en lui, pour qu'il devienne lui-même un créateur.

²¹⁵ Dans le cadre de ces rencontres, une exposition de photographies et une présentation des livres *Ludwik Margules, con todo y pipa* et *Memorias. Ludwik Margules*, ont été réalisées en hommage au metteur en scène, qui très affaibli par la maladie allait mourir quelques mois plus tard.

Motivé par la réalisation d'un théâtre poétique, Margules se met à l'épreuve dans chaque pièce, avec une prise de risque plus ou moins grande. Il a construit son propre langage et sa propre esthétique, qui se manifestent surtout dans ses dernières mises en scène, concrètement à partir de *Quartett* : bien aidé par Müller, qui transgresse la forme et les canons de l'écriture dramatique, Margules ose utiliser les comédiens comme des éléments incisifs.

Toutefois il ne se risquera à déstabiliser totalement le public qu'avec *Les Justes* de Camus, où comédiens et spectateurs seront face à face. Assis au premier rang, particulièrement attentif et étouffant un rire sarcastique, Margules jubile en observant les altérations que provoquent les comédiens sur les spectateurs. Ces derniers toussent, se grattent, respirent profondément ou finissent par jeter l'éponge, et à sortir du théâtre en maudissant le monde entier et en premier lieu Margules.

Le théâtre de grand format laisse aussi sa place à un spectacle plus petit. Margules entame un dialogue avec les auteurs à travers le comédien, qui devient un instrument pour débattre avec lui-même. Mais comment le metteur en scène parvenait à transformer le comédien en instrument poétique ? De quelle manière dirigeait-il le comédien pour l'aider à se transgresser et à s'exposer sur scène ? Nous allons présenter sa méthode afin de comprendre le difficile travail que Margules réalisait avec une rigueur implacable.



La Nuit des Rois. Au final, les personnages sortent et laissent Feste, le bouffon, sur le devant de la scène pour dire son monologue.

TROISIÈME PARTIE. Sa méthode dans la direction des comédiens

Comme on l'a déjà souligné, Margules confiait toujours la rédaction d'un journal des répétitions à une personne de confiance, qui devait être toujours présente et noter tout ce qui se passait pendant les sessions, y compris l'état de concentration des comédiens.

Cette méthode de travail, nous commencerons à la déchiffrer en nous basant sur les œuvres postérieures à *Quartett* d'Heiner Müller (1996), pour deux raisons: d'une part, c'est avec cette mise en scène qu'apparaissent les journaux de travail les plus complets, qui nous permettent d'avoir une connaissance précise du processus de mise en scène et de direction des comédiens, des thèmes principaux et des objectifs de chaque mise en scène. D'autre part, c'est qu'en 1996 Margules était à l'apogée de sa maturité de metteur en scène : les concepts et les indications qu'il délivrait aux comédiens étaient précis et beaucoup plus complexes qu'à ses débuts, ce qui fait de ses journaux de travail une source d'informations intéressante. Le journal de *Quartett*, même s'il est partiel, nous révèle des constantes dans sa manière de faire. Mais c'est surtout le journal des *Justes* de Camus qui sera la base de cette analyse, parce qu'il est le plus complet et un outil de travail essentiel dans la réalisation d'un de ses chefs d'œuvre.

Deux autres journaux, bien qu'incomplets, nous ont servi pour établir une comparaison entre la méthode utilisée par Margules entre 1987-1988 et celle qu'il a développée à l'époque de sa maturité artistique : celui de *Chère Lulu* en 1987 (une adaptation à partir de deux pièces²¹⁶ de Frank Wedekind) est une ébauche de journal tenu par Margules pour la pièce, mais n'y figurent pas toutes les répétitions, et le metteur en scène y donne peu de détails. L'autre est celui réalisé à l'occasion du travail sur *Jacques et son maître* (1988) de Milan Kundera. Grâce à ces deux exemples, on peut observer que les

²¹⁶ *L'esprit de la terre* et *La Boîte de Pandore*, l'adaptation a été écrite par quatre auteurs: Juan Tovar, David Olguín, Beatriz Novaro et Ludwik Margules.

références bibliographiques consultées par Margules lors des répétitions ont pris de plus en plus de poids avec le temps.

Rappelons que sa méthode de direction d'acteurs comportait deux étapes: *le travail à la table* et *le travail dans l'espace scénique*. À la différence d'autres metteurs en scène comme Seki Sano ou Fernando Wagner qui utilisaient peu la première étape, Margules était le seul qui faisait travailler les comédiens sur le plateau après un long travail à la table, quand l'analyse de la pièce était pratiquement achevée.

Chapitre I : Le travail à la table

Une fois la distribution choisie, les comédiens travaillaient à la table. Margules pensait que le comédien devait travailler comme un artisan, soucieux de soigner chaque élément. À la fin de sa vie, il considérait que le temps de préparation idéal pour une pièce était de quatre mois, dont deux étaient exclusivement consacrés au travail à la table.

En 1985, au milieu de son parcours, Margules a déclaré qu'il s'efforçait de réduire le travail à la table pour plutôt privilégier le travail pratique du comédien, ajoutant même que, pour certaines pièces, ce travail à la table n'était pas nécessaire: « Le metteur en scène doit partir de l'espace, du mouvement et de l'analyse de la pièce. L'analyse du texte se fait au fur et à mesure, dans la pratique²¹⁷ ». Cette décision pourrait sembler arbitraire, mais il faut prendre en compte que cette année-là, Margules montait deux opéras, produits par le Palais des Beaux-Arts, et l'institution exigeait que le temps de préparation soit réduit, avec le moins de répétitions possible. Il changera pourtant d'avis avec le temps et prendra peu à peu le chemin opposé, en allongeant la durée du travail à la table, à tel point que pour sa dernière mise en scène, *La Nuit des Rois*, il consacra deux tiers du temps à cette étape. Lors de ce processus, il était important que soient présents, dès le premier jour de travail, les comédiens ainsi que l'assistante de direction ou le metteur en scène assistant, poste qu'occupera à plusieurs reprises Hilda Valencia, pendant la période de gloire de Margules, sur des pièces comme *Les Justes* et *La Nuit des Rois*.

Le premier jour, Margules commençait par distribuer le texte aux comédiens et définissait la stratégie de préparation, qui variait légèrement selon la date de la première, et selon la durée du processus d'appropriation des comédiens. Parfois, une pièce plus complexe sur le plan littéraire l'obligeait à faire davantage de travail à la table. Dans d'autres occasions, lorsque les comédiens jouaient plusieurs rôles, la stratégie devait être ajustée. La dynamique de travail sur *Les Justes* répondait à ce principe : Margules l'avait

²¹⁷ Margules, Ludwik, « El conflicto como estímulo para la creación, in *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Vol. 2, Colección Escenología, UNAM-Gaceta, México, D.F., 1985, p. 266.

présentée le premier jour en donnant la possibilité de l'accepter ou de la refuser, et il avait dû adapter les répétitions pour que les comédiens puissent travailler à temps égal sur les deux personnages qu'ils interprétaient; un jour la comédienne jouait Dora et l'autre elle interprétait la Duchesse.

Ensuite, Margules introduisait la pièce, en expliquait la thématique et sa portée dans l'actualité, ainsi que les raisons qui l'avaient poussé à la mettre en scène. Pour *La Nuit des Rois* il déclara :

« On va faire une pièce sur le délire amoureux. Le délire et la transformation sexuelle. On va faire une pièce sur les besoins biologiques, et pour le dire clairement, sur le besoin de sexualité chez les gens, ce qu'ils font avec, vers où ça les mène²¹⁸ ».

Il exposait les objectifs et les intentions de la mise en scène, qui étaient toujours liés à différentes réflexions sur le comportement humain :

« Si le spectateur parvient à établir une comparaison avec le terrorisme actuel, avec le radicalisme extrémiste de notre époque, avec ses propres racines, notre objectif sera atteint. Mais il ne s'agit pas d'une leçon de philosophie car à partir de ce cadre de référence, nous cherchons à faire de l'art, nous faisons une composition théâtrale²¹⁹ ».

Tout de suite après, le metteur en scène communiquait aux comédiens l'objectif de son travail, ce qui lui semblait essentiel dans la mise en scène. Cet objectif n'a jamais bougé d'un iota : Margules cherchait à ce que les comédiens soient capables de se transgresser et de se laisser transgresser par le texte et ses indications, afin que puissent surgir les émotions dont ils doteraient leurs personnages :

« [...] l'idée est de briser les barrières. On sait tous où en sont nos parcours de comédiens, où en est notre cheminement sur le travail de mise en scène. Il ne s'agit pas d'obtenir une interprétation raisonnable, belle, splendide, ce n'est pas le but. Il faut au contraire atteindre nos propres limites et les bousculer, arriver jusqu'au point le plus extrême. Je ne veux pas dire qu'il est possible de l'atteindre (en aucun cas, car nous sommes en constante évolution), mais il faut dépasser les limites où nous sommes parvenus, et s'offrir un véritable exercice d'imagination, qui permette à chacun de nous

²¹⁸ Maria Muro, *Journal des répétitions de la pièce La Nuit des Rois de Shakespeare*, México, 2004, p. 1.

²¹⁹ Leonor Fuentes, *Journal des répétitions de la pièce Les Justes de Camus*, México, D.F., 2002, p. 1.

de se transgresser. À partir de là, c'est une nouvelle articulation de l'imagination qui va avoir le plus d'importance²²⁰».

Mais pour que les comédiens puissent articuler leur imagination, le metteur en scène les mettait d'abord dans le contexte grâce à différentes références, principalement bibliographiques. Chaque phrase possédait selon Margules un concept qu'il fallait étudier, c'est pourquoi celui-ci apportait ces références dès le premier jour des répétitions: c'était souvent des interviews des dramaturges, des articles ou des livres écrits par ou sur lui, ainsi que des ouvrages d'histoire et de politique. Le plus souvent, Margules demandait aux comédiens de se passer le texte à tour de rôle, pour que chacun ait l'occasion de le lire à voix haute; il les interrompait lorsqu'il sentait que c'était nécessaire d'apporter un éclaircissement. Dans le cas de *Quartett* d'Heiner Müller, les comédiens ont ainsi lu l'interview que Fernando de Ita avait fait de lui en 1994, tandis que Margules leur fournissait des notes sur les points importants pour nourrir la mise en scène. Pour *Les Justes*, c'est le texte de Camus, « Les Meurtriers délicats », qui avait été choisi, alors que pour *La Nuit des Rois*, il avait sélectionné des extraits de *Fiction and Friction* de Greenblatt²²¹.

Pour un créateur comme Margules qui choisissait des comédiens possédant une forte intuition, à quoi servaient ces références ? La plupart du temps, les textes que Margules distribuait aux comédiens contenaient les clés pour comprendre la mentalité et le comportement des personnages. La vision de tel ou tel écrivain permettait au comédien d'avoir une meilleure compréhension des indications fournies par le metteur en scène, mais dites avec d'autres mots. Parfois Margules apportait même quelques phrases de différents auteurs qui exprimaient la même idée, pour que le comédien la comprenne plus clairement.

On peut également se demander si ces références fonctionnaient réellement ou si les comédiens ne se retrouvaient pas si saturés de concepts qu'ils n'arrivaient pas à les mettre en pratique. Pour que cela n'arrive pas, Margules alternait les lectures de la pièce avec

²²⁰ *Id.*, p. 2.

²²¹ Chapitre extrait du livre: Greenblatt, Stephen, *Shakespearean Negotiations*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 1998, pp.66.

ses notes et les références. En parallèle, il effectuait une analyse minutieuse de toute l'information et prenait le temps de discuter avec chaque comédien pour voir s'il avait compris et assimilé le tout. Après quoi, il était sûr que l'intuition leur permettrait de ne pas retomber dans leurs travers, de ne pas recourir à des solutions immédiates. Pendant le travail à la table de *Quartett*, on retrouve par exemple l'indication suivante de Margules après avoir fait lecture d'un chapitre de *Justine* de Sade dans lequel est démontrée l'importance accordée à chaque mot comme partie de la construction d'un langage propre au personnage:

« Regardez, la manière dont elle parle de la vertu montre que la femme vertueuse est un objet de transgression. Quand elle dit "Mettons de l'ordre dans nos pensées", elle utilise le langage bureaucratique des transgresseurs. Le mot férocité est une autre clé de la relation: on parle ici de possession, d'humiliation, de transformation du sujet en objet. "Anéantie, désespérée": voici la position de la victime. "Classification des plaisirs" : là, on parle de l'organisation méticuleuse du crime, de l'ordre pour obtenir le plaisir privé de l'amour²²²».

Malgré ce travail d'analyse des lectures et de l'information que Margules apportait, ce dernier prenait toujours soin de ne pas transformer ses pièces en manifestes, ni en leçons d'histoire. Disons qu'il cherchait plutôt à documenter les comédiens, à renforcer leur sance du sujet, pour qu'ils puissent avoir une position claire lors de la mise en scène et pas seulement « balbutier leurs émotions²²³». Il fallait éviter le manque de nuances et de complexité à cause d'une analyse incomplète²²⁴. Un cas très concret s'est présenté lors de la mise en scène des *Justes* : Margules avait notamment dû donner des informations sur l'Histoire de la Russie et la révolution française, pour que les comédiens puissent comprendre le conflit de la mise en scène.

« À cette époque, dans les années 1870-1880, tout l'empire russe, ainsi que l'Europe occidentale, sont le théâtre d'attentats contre la tyrannie; on a donc affaire à une époque de terrorisme, et à des personnages qui sont des régicides, des déicides. C'est avec ça qu'on va travailler, c'est cette matière qu'on va disséquer²²⁵».

²²² Ortíz, Rubén, *Cuarteto. Heiner Müller*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., 1997, p. 38.

²²³ *Id.*, p. 30.

²²⁴ Leonor Fuentes, Journal des répétitions de la pièce *Les Justes* de Camus, *op cit.*, 112.

²²⁵ *Id.*, p. 7.

Le metteur en scène faisait une petite analyse des personnages, décrivait leurs aspects fondamentaux : leurs aspirations, leurs points faibles, leur état d'esprit, leur personnalité, leur idéologie et les circonstances, ainsi que les changements qu'il apporterait à chacun d'eux pour appuyer le discours de sa mise en scène. Il étudiait également avec les comédiens la relation et les conflits entre les personnages. Une fois l'analyse de la pièce et des personnages effectuée, une fois les références lues et digérées, le projet de Margules devenait compréhensible.

Le premier jour, Margules présentait également les éclairages ainsi que les costumes qu'il avait imaginés, cela permettait aux comédiens de comprendre et de contextualiser leur personnage, et de rendre plus consistant le processus de création. Et même si parfois certains détails étaient modifiés par la suite, cette présentation initiale permettait à l'équipe de partir d'une idée concrète, car le metteur en scène expliquait pourquoi il était intéressé par ce type de scénographie et quel rapport elle avait avec les objectifs de la mise en scène. Pour cette raison il était préférable que le scénographe et la costumière, qui étaient souvent la même personne, soient présents à la première répétition pour qu'ils exposent leur vision des choses. Mónica Raya expliquait ainsi le prototype qu'elle avait conçu pour *Quartett* :

« Dans cette logique, on aura pour Valmont une chemise blanche sans col, très virile. Pour mettre en valeur l'essence de la masculinité, il portera un pantalon et des bottes de cowboy, caractéristiques de l'animalité qui est en lui. Les deux personnages²²⁶ seront corsetés ; leurs corps sont détériorés. Pour lui, on aura un corset comme celui que Casanova utilisait pour son maintien. Ainsi, on obtiendra une formidable posture toute en retenue. Sinon, on a aussi pensé à un corset orthopédique : le corps humilié, le dos détruit. Tout cela dans les tons gris²²⁷ ».

À la fin de chaque répétition, le metteur en scène avait une petite réunion avec son assistante ou sa directrice adjointe, pour discuter de ce qui s'y était passé, ils échangeaient des impressions, faisaient des observations et élaboraient un plan pour définir les objectifs de la répétition suivante, ainsi que la méthode de travail qui serait utilisée.

²²⁶ Il s'agit du Vicomte de Valmont et de la Comtesse de Merteuil.

²²⁷ Ortíz, Rubén, *Cuarteto*. Heiner Müller, *op.cit.*, p. 29.

I.1 Première lecture

Une fois que les comédiens possédaient en partie le contexte, Margules procédait à la première lecture. Lors du travail sur *Quartett*, la première lecture s'était effectuée le premier jour de travail, ce qui n'a pas été le cas avec d'autres pièces telles que *Le Chemin rouge à Sabaiba*, *Les Justes* et *La Nuit des Rois*, pour lesquelles ce sont uniquement quelques scènes ou extraits de la pièce, accompagnés des commentaires du metteur en scène, qui ont été lus.

Les instructions que donnait Margules pour effectuer la première lecture étaient simples : ne pas interpréter et ne pas surjouer, mais ne pas non plus lire mécaniquement comme si on récitait le bottin ou tomber dans la banalité²²⁸. Il demandait « [...] une neutralité raisonnable afin de se plonger dans la matière de l'image, la matière de l'idée, la matière verbale et des situations²²⁹ ». Une autre exigence importante était de ne pas interrompre et de ne pas corriger les erreurs de leurs camarades. Seul Margules pouvait interrompre la lecture pour évaluer la durée de la pièce et pour décider si certaines coupes étaient nécessaires. En effet, Margules calculait le temps global dès la première lecture, il demandait donc au comédien de lire lentement.

« Ici, l'astuce c'est de ne pas faire une interprétation aux trois quarts et de parvenir à une intensité en donnant son maximum de potentiel à l'émotion. Trouver la technique du discours de la mise en scène. Maintenant lisons. Je ne veux pas que vous interprétiez. Essayez de voir les images, ne cherchez pas les idées²³⁰ ».

Lorsque Margules parlait de l'interprétation aux trois quarts, il faisait référence aux comédiens qui s'adressaient à leurs camarades avec le buste partiellement tourné vers le public, ce qui lui semblait complètement faux puisque, lorsqu'on parle à quelqu'un, on se met face à lui. Ce type d'interprétation, sans regarder son partenaire, était une constante dans le théâtre mexicain, conséquence de l'influence du théâtre espagnol, et Margules la combattait farouchement. D'autre part, la première lecture devait être un important filon

²²⁸ Leonor Fuentes, Journal des répétitions de la pièce *Les Justes* de Camus, *op cit.*, p. 91.

²²⁹ Leonor Fuentes, Journal des répétitions de la pièce *Les Justes* de Camus, *op cit.*, p. 33.

²³⁰ Ortíz, Rubén, *Cuarteto*. Heiner Müller, *op.cit.*, p. 30.

pour que les comédiens construisent leur personnage, les images devaient surgir d'elles-mêmes à partir du texte. C'est pour cela que si un comédien imposait une idée préconçue ou un jugement de valeur, il mutilait son imagination.

La première lecture lui permettait de déterminer quels éléments il devait mettre en valeur chez les personnages, l'innocence, la vanité, tout ce qui renforçait le discours et le rendait plus complexe. Parallèlement cette lecture était aussi un indice important qui lui montrait où en étaient les comédiens, c'est-à-dire qu'elle lui indiquait les tendances qu'il devrait combattre, les blocages qu'il devrait supprimer.

C'est là que la transgression entre en jeu : en quoi consistait-elle dans son théâtre? Que cherchait-il à transgresser chez ses comédiens? Cette transgression était elle vraiment essentielle pour la mise en scène? Et surtout comment l'obtenait-il?

Lorsque Margules parlait de l'importance pour un comédien de se dépasser sur scène, il se référait à sa capacité à se mettre en danger et à se laisser affecter par les stimuli internes et externes. En d'autres termes, le comédien devait mettre ses préjugés et ses blocages psychologiques et émotionnels de côté, se rendre vulnérable et cesser de s'autocensurer pour que le metteur en scène puisse le conduire à la création de son personnage tout au long du processus de mise en scène. La rupture de ces blocages permettait au comédien d'entrer en contact avec ses émotions les plus profondes, de « toucher le fond » comme avait l'habitude de dire Margules, puisque les mots dépourvus d'énergie et d'émotion n'ont pas de sens.

Mais la transgression ne fonctionne pas seule, elle va de pair avec l'imagination, elle en a besoin : « Le comédien qui se transgresse dans la construction du rôle, qui obtient des images profondes, qui offre l'antithèse d'un travail en surface, crée de l'art sur scène²³¹ ». On voit par là que la transgression est intimement liée au monde intérieur du comédien :

²³¹ « El espacio de la creación », in *Paso de Gato*, Ensayo no. 16/17, México D.F., Avril- juin 2004, p. 44-45.

« Je crois que les comédiens lâches, ceux qui ne veulent pas se laisser toucher dans leur propre chair, dans l'ultime recoin de leur intimité, sont ceux qui s'arrêtent à la rationalité, aux sentiments feints et aux émotions préfabriquées. Je cherche un comédien qui puisse se transgresser, voler en éclats, perdre sa structure rationnelle à chaque répétition, à chaque mise en scène, et qui puisse entrer dans son subconscient, c'est-à-dire au plus profond de lui-même, là où dort son expérience, là où dort son instinct personnel, pour qu'il en sorte, grâce à la mémoire, une émotion, une autre émotion, un flux d'émotions. Ensuite il laissera le temps aux émotions de remplir son organisme, de cette façon ce n'est plus lui qui conduira les émotions, au contraire il se laissera emporter par elles et sera conduit comme un cavalier sur le cheval de l'émotion, et il passera de l'une à l'autre facilement. C'est ce que j'appelle la couleur²³² ».

Cette couleur est le résultat de la richesse des images, elle donne une complexité et une vitalité au personnage. Sans la couleur, le personnage reste plat et souvent il n'est qu'un archétype, le metteur en scène cherchait donc patiemment à le conduire dans ce processus de construction. Il arrivait pourtant qu'un comédien ne parvienne pas à mettre ses blocages de côté, Margules le provoquait pour l'affecter profondément. Pour le metteur en scène tous les coups étaient permis si cela servait la mise en scène. Le procédé n'était pas à proprement parler bienveillant, loin s'en faut, mais cette violence permettait la plupart du temps à Margules d'atteindre son but.

« Le comédien est héroïque car il doit se dépasser pour émouvoir l'ensemble du public. Un comédien pourrait refuser de « mourir, de se prostituer », mais il s'agit au contraire d'arriver à ces extrêmes, de les faire sortir du plus profond de nous-mêmes, car ils sont en chacun de nous. Et le plus important et dangereux à faire, c'est de mettre dans son travail toute son honnêteté. En tant que comédien, je peux atteindre tout l'inconnu qui est en moi. L'astuce c'est de ne pas s'y noyer, de ne pas le mettre au service de l'exagération, mais de la créativité et de la construction d'une fiction qui doit être, par-dessus le marché, vraisemblable²³³ ».

De nombreuses anecdotes circulent dans le monde théâtral de Mexico, selon lesquelles Margules puisait dans la vie intime des comédiens pour qu'ils se fâchent et finissent par exploser, en laissant sortir leurs émotions sans aucune réserve. La transgression fournissait cependant une certaine connaissance de soi, qui permettait au comédien d'explorer des postures, des sentiments, ainsi que des zones méconnues ou enfouies de son être, à travers des actions qu'il ne serait pas capable d'effectuer dans la vie quotidienne : « Grâce à la fiction, on peut pousser l'imagination jusqu'à des limites

²³² Obregón, Rodolfo, *Memorias; Ludwik Margules*, México, D.F., *op. cit.*, p. 35.

²³³ Ortíz, Rubén, *Cuarteto. Heiner Müller*, *op. cit.*, p.35.

insoupçonnées²³⁴», pensait Margules, qui incitait ses comédiens à rechercher l'inconnu en dépit de la colère, de la lâcheté, de la tristesse, de l'auto-compassion ou de tout ce qui les affectait : « Voyez jusqu'à quels niveaux de transgression vous pouvez aller²³⁵ ».

On suppose que le fait de noter l'état de concentration des comédiens dans le journal des répétitions lui permettait aussi de savoir à quel point il pouvait continuer à jouer avec les sentiments de ceux-ci, et de connaître les avancées ou les régressions qu'ils avaient connues après avoir été « piqués » par le metteur en scène. Par ailleurs, on peut dire que les comédiens n'étaient pas les seuls à se dépasser lors du processus de travail : Margules lui-même passait par cette étape quand il était à la recherche d'une mise en scène poétique. Après trois semaines de répétitions, il éprouvait souvent un blocage, et pensait qu'il n'avait plus rien à dire. C'est alors que commençait son tourment, il était tendu et furieux, mais c'est cette fureur qui le poussait à donner ce qu'il n'avait pas encore donné. Il s'étonnait ensuite lui-même de la stabilité et des constantes dans son travail.

« En résumé, je crois que l'inattendu survient chez un metteur en scène quand il peut se transgresser, quand il en a la capacité, c'est-à-dire quand il peut se libérer, car la transgression est synonyme de liberté. Il se passe la même chose avec le comédien : si son travail ne stagne pas ou n'est pas routinier, il va devenir la personne la plus libre du monde, vu que chaque soir, il pourra se transgresser et se libérer²³⁶ ».

Sans la transgression, l'inattendu n'arrivera pas, la mise en scène sonnera faux, soit parce que le metteur en scène n'a pas su créer une situation scénique adéquate, soit parce que le comédien ne s'exprime pas avec vérité. On voit donc que pour Margules, la transgression va de pair avec la vérité scénique, sans elle on ne peut pas aspirer à atteindre une expression authentique et originale : « Je ne sais pas si cette recherche permanente de l'originalité est une frivolité de ma part. Je dirais que je cherche à transgresser pour créer un acte poétique²³⁷ ». Ce besoin de ne pas se répéter, cette peur de ne pas réussir à surprendre le public et à ne pas se surprendre soi-même provoquait chez lui de l'angoisse,

²³⁴ *Id.*, p. 32.

²³⁵ Leonor Fuentes, Journal des répétitions de la pièce *Les Justes* de Camus, *op cit.*, p.313.

²³⁶ Margules, Ludwik, « El conflicto como estímulo para la creación », in *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, *op. cit.*, pp. 263.

²³⁷ *Ibid.*

surtout parce qu'il n'existe pas de formule pour atteindre cette transgression, donc personne ne peut être sûr du résultat.

« Bien sûr, on court toujours de grands risques lorsque l'on cherche la transgression, parfois l'efficacité recherchée, la technique du langage utilisée, les signes qu'on commence à employer (je ne veux pas utiliser le terme horrible de « sémiotique ») peuvent devenir le but en soi. C'est là qu'est le piège et le moment où on peut tomber dans la répétition. La condition pour que cela n'arrive pas est probablement d'aiguiser la sensibilité de notre perception pour sentir ce qui nous entoure, et d'avoir la sensibilité nécessaire pour transformer tous les événements de la vie en un acte poétique scénique. Ainsi on peut créer la surprise. Vouloir surprendre subitement est un autre piège à éviter, car dans ce cas, on banalise tout. Et c'est ce qu'un metteur en scène doit à tout prix éviter au cours de toute son activité théâtrale²³⁸ ».

La recherche de nouvelles possibilités, lorsque les comédiens n'arrivaient pas à accéder à leurs émotions les plus profondes, lorsqu'ils « ne touchaient pas le fond » était une souffrance pour Margules. Parfois l'émotion n'était que superficielle, « épidermique » et ne permettait pas la construction d'un personnage complexe. Pour cette raison, sa manière de faire était dure et douloureuse, car il était conscient de la souffrance et de la crise qui devait précéder la création. Le metteur en scène travaillait et s'interrogeait constamment sur ce processus de création. On peut lire son trouble dans le journal de la pièce *Les Justes* de Camus, dans lequel il écrit en lettres majuscules la note suivante :

« TÂCHE ESSENTIELLE POUR MOI : COMMENT LIBÉRER LE VERBE, COMMENT L'HUMANISER, COMMENT TRANSFORMER LA BANALITÉ DES MOTS EN INTÉRIORISATION PROFONDE SANS TOMBER DANS LA PSYCHOLOGIE. JE ME DEMANDE SI C'EST SUFFISANT DE DONNER UNE ÉPAISSEUR À LA BANALITÉ. JE SENS QUE DANS CHAQUE MISE EN SCÈNE C'EST LE POINT À ATTAQUER. RENDRE CELA PROFOND N'EST PAS UN BIEN GRAND DÉFI, IL MANQUE SÛREMENT UN JUGEMENT DE VALEUR SUR CE QUI SE FAIT AVEC ÇA. ÉVIDEMMENT SANS TOMBER DANS UNE TENDANCE MORALISATRICE. ÉVITER SANS DOUTE CE SENTIMENTALISME QUI CONSISTE À AIMER LES PERSONNAGES. ENTRER PEUT-ÊTRE DAVANTAGE DANS L'ESSENCE DE LA NATURE HUMAINE²³⁹ ».

Au fur et à mesure du processus de création, il se demandait comment parvenir à ce que les comédiens comprennent l'arrière-plan du texte pour qu'ils puissent l'extérioriser²⁴⁰. Mais son obsession habituelle restait de faire une mise en scène exprimant le scepticisme

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Leonor Fuentes, Journal de répétition de la pièce *Les Justes* de Camus, *op. cit.*, p 40.

²⁴⁰ *Id.*, p. 41.

par rapport à l'Homme, car cela le ramenait à sa propre déception envers le genre humain²⁴¹. La première lecture l'amenait à réfléchir également aux exigences de la mise en scène et lui offrait un panorama qui lui permettait d'accentuer les points clés dans le comportement des personnages, grâce à la direction d'acteurs ou grâce à de légers changements dans le texte.

I.2 Définition des objectifs

Lors de la deuxième lecture, Margules inversait les rôles, pour le cas où certains comédiens seraient amenés à jouer différents personnages. Il était important dans ces moments-là que les comédiens ne répètent pas ce qui avait été fait auparavant, qu'ils n'imitent pas leur camarade, mais au contraire qu'ils créent leur propre personnage. À partir de cette deuxième lecture, le metteur en scène commençait à interrompre les comédiens, de plus en plus fréquemment, pour leur donner des indications sur la manière de prononcer certains noms propres ou pour commencer à préciser des aspects de leur personnage. Mais il leur demandait surtout de continuer à travailler sur la base des images, de les chercher dans le texte et de commencer à creuser les idées qu'ils voulaient exprimer. Il est important de mentionner qu'au début de chaque lecture de la pièce, Margules donnait un objectif à suivre, comme par exemple la réflexion sur une des caractéristiques du personnage, sur un thème de la pièce, ou sur une exigence plus technique, telle que parler lentement : « Essayez dans cette lecture de ne pas chercher le ton, mais quand vous interprétez, cherchez-vous vous-mêmes. Cherchez la situation et essayez de vous visualiser à l'intérieur de celle-ci. Ne soyez pas informatifs²⁴² ».

Margules craignait constamment de tomber dans une mise en scène sentimentale qui banaliserait le point de vue qu'il souhaitait exposer, il rejetait donc toute scène mélodramatique. En parallèle, il se demandait comment changer le texte sans tomber dans quelque chose d'explicatif qui illustrerait ce qui était déjà dit. La deuxième lecture lui permettait de confirmer les craintes nées lors de la première, il insistait alors sur

²⁴¹ *Id.*, p. 42.

²⁴² Maria Muro, *Journal des répétitions de la pièce La Nuit de Rois de Shakespeare, op. cit.*, 25.

certaines idées comme le besoin de couper encore le texte pour densifier la dramaturgie : « La linéarité du texte m’ennuie. Cette facilité à écrire des tragédies. Ça ne me dérange pas de la détruire, en intervenant plus dans la dramaturgie²⁴³ ». C’est pour cette raison que le metteur en scène est intervenu sur plusieurs textes, par exemple *Les Justes* où il a modifié les scènes où les personnages paraissaient innocents ou ingénus pour accentuer la dureté du conflit. Dans le cas de *La Nuit des Rois*, il s’inquiétait du risque de « tomber dans le ton superficiel d’une *pastourelle*²⁴⁴ » pendant la scène où plusieurs personnages s’amusaient cruellement aux dépens de Malvolio.

Dans les répétitions à la table suivantes, Margules continuait à lire des fragments de textes complémentaires à la pièce qu’il montait. Il montrait des photos, il parlait de certains films, mais il intensifiait surtout les discussions avec les comédiens afin de leur apporter des précisions et des remarques sur le conflit et sur les décisions des personnages. Ainsi dans *Les Justes*, l’affrontement entre la monarchie russe et sa population civile s’accroît et dépasse le cadre du territoire pour devenir peu à peu l’histoire de la nature humaine.

« L’objectif, à travers la mise en scène, est de montrer le fondement du totalitarisme actuel. L’autre but à atteindre, c’est de faire réfléchir : montrer que tout ce qui se passe là-bas en Russie est devenu universel. La même façon de procéder, les mêmes méthodes, et tout devient non plus de l’utopie, mais plutôt une réalisation et une possibilité totalitaire. Voilà l’idée. En fait, ça va beaucoup plus loin. Au-delà de la politique, au-delà de l’idéologie²⁴⁵ ».

Une fois le thème défini, Margules commençait à cerner le but de la mise en scène, qui devait être très clair pour les comédiens. Le but, dans *Les Justes*, consistait à aller à la recherche de deux sentiments en apparence opposés mais qui font finalement partie d’un même mécanisme : « [...] une réflexion sur la nature de l’homme. [...] Il faut aussi arriver à cet endroit où, dans l’amour, commence la destruction²⁴⁶ ».

²⁴³ *Id.*, p. 46.

²⁴⁴ Maria Muro, Journal de répétitions *La Nuit des Rois*, *op. cit.*, p. 85. (La *pastourelle* est une forme musicale qui raconte sur un ton festif les péripéties de personnages de la Bible).

²⁴⁵ Leonor Fuentes, Journal de répétitions de la pièce *Les Justes* de Camus, *op. cit.*, p. 55.

²⁴⁶ *Id.*, p. 56.

I.3 Stratégies de direction

Au fil des répétitions, le metteur en scène continuait à imprégner les comédiens du contexte de la pièce, mais de plus en plus en profondeur, afin de les plonger dans l'univers du personnage; pour y parvenir, il faisait appel à une autre stratégie : distribuer des thèmes à ses comédiens et demander à chacun d'eux de présenter certains textes liés à la mise en scène. Ces exposés faisaient surgir des questions et des commentaires, ce qui les poussait à continuer à chercher et à relier les informations entre elles. Margules prenait également différents exemples d'individus ayant agi de la même manière que les personnages, avec parfois certaines variantes, ce qui permettait de comprendre les causes de leur comportement. D'autres thèmes, sur l'économie, les mœurs de l'époque, l'Histoire, etc, surgissaient également à partir du contexte socio-politique de la pièce, les comédiens et le metteur en scène commençaient à faire des déductions à partir de cela et se rendaient compte que l'Histoire de l'humanité se répète toujours. En comparant le passé et le présent, les comédiens découvraient donc par eux-mêmes l'actualité de la pièce et avec elle son universalité.

Cette manière de guider les comédiens, le metteur en scène l'utilisera pendant tout le processus de travail pour qu'ils puissent découvrir par eux-mêmes les points clés autour desquels s'articulera la mise en scène. Margules ne donnait pas une information déjà digérée, il la présentait et proposait différentes directions, étant sûr que le comédien trouverait sa propre solution, après avoir assimilé le matériel fourni. Il est très probable que si le metteur en scène leur avait transmis directement l'information, les comédiens n'auraient pas été capables de la mettre en pratique, car ils auraient sauté le processus d'appropriation.

La méthode de travail de Margules était très différente de celle utilisée par la plupart des autres metteurs en scène mexicains, qui exigeaient que les comédiens arrivent à la première répétition avec le texte su et une idée du rôle. En tout cas, le metteur en scène était particulièrement patient avec les comédiens, il attendait le temps nécessaire pour qu'ils créent lentement leur personnage. « Le plus patient de tous était Margules lui-

même », affirme Alejandro Navarrete, qui a joué dans deux de ses mises en scène²⁴⁷. La création d'un personnage était quelque chose qui devait s'élaborer sans se presser, se laisser mijoter, ainsi le comédien pouvait comprendre et s'approprier l'information fournie et aussi la pièce. Margules demandait donc à ses comédiens de commencer à dessiner leur personnage, petit à petit, car il savait que l'élaborer et le structurer pouvait prendre presque un mois.

« Toute la subtilité consiste ensuite à aller au-delà de cette construction, qui est un produit de la raison, pour la dépasser, l'élever à un autre niveau. [...] Pour que cette construction ne devienne pas un boulet, pour que ce produit rationnel ne devienne pas un motif de castration, il faut que ce point de départ existe, sinon tout n'est que balbutiement²⁴⁸ ».

Margules s'efforçait de ne pas créer de personnages schématiques et il voulait montrer leurs différents visages :

« Comment est-ce possible que Voinov, qui passe son temps à défendre les juifs -suivant les ordres des organisations de combat qui s'opposent aux pogroms régulièrement organisés par le gouvernement pour détourner l'attention de son inefficacité chronique-, comment est-ce possible qu'il dise ensuite : « Il faut balayer les juifs du Parti » ? Ou comment Dora, qui est une personne qui aime le peuple, en arrive à dire « sales paysans » sans pour autant cesser de l'aimer ?²⁴⁹ ».

Un autre exemple est celui du *Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht où Groucha, la servante du palais, sauve l'enfant royal puis est victime de persécutions; elle renonce à l'amour d'un soldat, elle souffre d'effroyables privations et à un moment donné elle dit, pleine de haine : « Pourquoi t'ai-je donc sauvé la vie ? ». Cela ne veut pas dire que cette expression ne renfermait pas un sentiment d'amour²⁵⁰. Comprendre qu'il n'existe pas de dichotomie chez les personnages était une chose, mais l'assimiler et le représenter sur scène en était une autre. L'information est rationnellement comprise mais il est très compliqué de l'assimiler.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Leonor Fuentes, Journal de répétitions de la pièce *Les Justes* de Camus, *op. cit.*, p. 66.

²⁴⁹ *Id.*, p. 66 et 67.

²⁵⁰ *Id.*, p. 118.

Souvent les comédiens se sentaient désespérés car ils voulaient résoudre au plus vite la contrainte qu'impliquait la création d'un personnage complexe. Ils se sentaient à la dérive, dans un monde inconnu mais c'est cette ignorance qui leur ouvrait la voie vers d'autres possibilités de créations beaucoup plus originales, organiques et non préfabriquées, exigeant intégrité et sensibilité. Margules soulignait l'importance du processus de création du personnage.

« [...] faites donc en sorte d'installer des sortes de capteurs à vos personnages pour appréhender leur structure mentale, leurs projets vitaux, leur évolution, leurs relations avec les autres personnages, le sous-texte, ce qu'on appelle la conscience psychologique, commencez à avoir des doutes sur tout; ça, ça serait splendide, et prenez votre temps s'il vous plaît. Ne suivez pas le célèbre proverbe qui dit : « Ne remets pas à demain ce que tu peux faire aujourd'hui », ici on va adopter la tactique de ne pas faire aujourd'hui ce que l'on peut faire demain. Du calme, il s'agit d'un processus. Aidez-vous de l'intuition, bien sûr, servez-vous de la spontanéité, mais ne vous passez pas la corde au cou avec une création définitive qui peut vous étrangler, vous empêcher de vous envoler²⁵¹».

En effet, si la création n'était pas transcendée par l'imagination, le travail pouvait s'enliser, car le comédien finissait par tomber dans l'illustration. Pour Margules, cela représentait un niveau primaire et basique, car la création devait donner lieu à une recherche, les comédiens devaient créer sur le moment, de manière cohérente. Pour cette raison, les erreurs étaient bienvenues, ce qui ne veut pas dire que le metteur en faisait l'apologie, en revanche cela permettait de travailler sur l'erreur et d'en tirer une discussion enrichissante.

Par ailleurs, Margules poussait les comédiens à continuer le travail de construction par le biais de questions auto-centrées : que voulait-il dire à travers certaines phrases ? Quel sens donnait-il à telle ou telle action ? Comment arrivait-il à certaines conclusions ? Comment fonctionnaient certains mécanismes de sa conduite ? etc. Margules était persuadé de l'importance de cette étape pour étayer l'individualité des personnages. C'est ainsi que les références faisaient sens car c'est grâce à elles que les comédiens connaissaient l'origine des personnages, leur contexte historique et social ainsi que l'avenir dont ils avaient rêvé. Pour vivre pleinement cette étape et en tirer un maximum de bénéfice, les comédiens devaient être sensibles, sans tomber dans l'irrationalité, ils

²⁵¹ *Ibid.*

devaient s'interroger sur la manière dont leur personnage parlerait et se comporterait sur scène.

Une autre stratégie consistait à demander aux comédiens de chercher dans leur entourage celui qui ressemblerait à leur propre personnage et de l'observer. À partir de là, il leur faisait souvent faire des exercices techniques : dans *Richard III*, il avait par exemple demandé à un des comédiens d'entraîner sa main, avant et pendant les répétitions, pour qu'elle semble sèche, raidie, de manière à l'adapter à la gestuelle de son personnage. Ainsi, le mouvement de la main atrophiée devenait tout à fait naturel.

De plus, le comédien devait avoir bien en tête l'un des éléments de base pour la construction du personnage : le sous-texte, ou le contenu émotionnel, comme Margules avait l'habitude de l'appeler²⁵². Celui-ci désignait l'information cachée entre les lignes, ce que le personnage ne disait pas de façon explicite. Pendant le travail à la table, le metteur en scène reprenait toujours le même exemple, celui d'une comédienne polonaise qu'il avait vue dans *La Mégère apprivoisée* à Varsovie²⁵³. Margules expliquait que la plupart des mises en scène, arrivaient à la conclusion que Catharina, femme rebelle, se subordonnait à Petruchio dans la sacrosainte institution du mariage, au nom de l'amour. Mais la comédienne polonaise allait beaucoup plus loin, arguant que toute subordination, même au nom de causes sacrées, signifiait la mort. Au moment où elle disait son monologue, la comédienne ne se subordonnait pas et elle ne s'abandonnait pas à l'amour, c'est plutôt le prix de cet amour qui l'intéressait. Elle avait beau aimer Petruchio, elle disait le monologue et agonisait, sans avoir besoin d'exagérer, sans suffoquer, sans chercher à créer une histoire compliquée. Elle n'avait qu'à interpréter une profonde tristesse, un peu dissimulée, et le spectateur sentait que le sang s'échappait de ses veines, alors qu'elle ne faisait que parler. À voix basse, très près de l'avant-scène, sur l'escalier qui mène aux premiers rangs. Et tandis qu'elle mourait, les personnages masculins qui étaient sur la scène jouaient aux cartes : « C'était présenté de manière géniale. Un des

²⁵² Leonor Fuentes,, Journal de répétitions de la pièce *Les Justes* de Camus, *op. cit.*, p. 68.

²⁵³ On ignore la date de cette représentation, le nom de la comédienne et du metteur en scène.

sous-textes était donc l'abandon au nom de l'amour, un autre s'intéressait à son prix, et un autre était l'agonie²⁵⁴».

Pour arriver à cette extrémité, la comédienne devait avoir emmagasiné toute l'information reçue, y compris les sous-textes, et aller plus loin grâce à l'imagination, et ne pas craindre de s'exposer. Elle devait se situer non pas au niveau de sa vie privée, mais à un niveau profond, celui de son univers intérieur.

« Notez que je n'ai pas dit la vie privée. La vie privée est banale. En plus, il n'est pas question pour un metteur en scène de s'immiscer dans la vie privée d'un comédien. Dans sa vie intérieure, oui²⁵⁵».

Mais comment le comédien rend possible ce processus ? Comment parvient-il à offrir son monde intérieur ? Margules suggérait de commencer par réfléchir sur le but de la mise en scène, sur le rôle de chacun et sur sa signification. Quand le comédien trouvait un trait caractéristique à son personnage, il s'agissait alors de ne pas le montrer ostensiblement, de ne pas le surexposer. Il devait au contraire distiller ce trait dans le comportement du personnage, petit à petit. Mais surtout éviter la solennité.

L'analyse du texte suivait son cours et il ne fallait pas « trop se perdre en palabres²⁵⁶». Le travail du comédien consistait à découvrir les multiples contradictions du texte et de son personnage, en rejetant toujours les solutions faciles ou les recettes psychologiques afin de ne pas réduire le conflit. Éviter par exemple de décider que le personnage doit avoir tel ou tel comportement simplement parce qu'il est fou, à moins que le dramaturge n'en ait décidé ainsi et que le metteur en scène n'appuie cette posture.

« C'est pour cela que ça me dérange quand on dit qu'Hitler était un psychopathe, et basta, affaire réglée, le débat est clos grâce à un seul qualificatif. Il est beaucoup plus difficile de dire qu'Hitler a été victime de sa propre idéologie [...]. Le plus facile est de dire que Richard III est un psychopathe. On ne peut pas faire de théâtre comme ça. Le théâtre est le domaine de personnages complexes²⁵⁷».

²⁵⁴ Leonor Fuentes, Journal de répétitions de la pièce *Les Justes* de Camus, *op. cit.*, pp. 69 et 70.

²⁵⁵ *Id.*, p. 68.

²⁵⁶ Maria Muro, Journal des répétitions de la pièce *La Nuit de Rois* de Shakespeare, *op. cit.*, p. 26.

²⁵⁷ Leonor Fuentes, Journal des répétitions de la pièce *Les Justes* de Camus, *op. cit.*, p. 113.

Margules savait que les personnages tout comme la mise en scène pouvaient devenir de simples porte-paroles, seulement destinés à faire une propagande politique, il travaillait donc rigoureusement à leur construction éloignée des stéréotypes du bon et du méchant. Pour y parvenir, les comédiens étaient poussés à connaître les conditions et les besoins du personnage, ses aspirations et ses conflits personnels, sans les juger. Ils devaient le voir non pas schématiquement, mais dans la complexité.

« Tu dois saisir cette complexité. C'est une pièce sur des gens complexes. Kaliayev va faire ce qu'on lui demande, mais il a des doutes. Le grand-duc Serge est l'un des pires despotes, mais il peut aussi être une bonne personne. Il est très important, voire essentiel, que Stepan ne soit pas un méchant. Et il représente des idées criminelles qui ont causé la mort de quarante millions de Russes lors de ce siècle. Nous créons des personnages complexes. Même les plus simplistes, comme Foka, le gardien, sont pleins de sagesse. Ce sont des sages conditionnés par leur condition sociale, mais ils sont sages. C'est ça qui est intéressant²⁵⁸ ».

L'apprentissage du texte par coeur avant ou pendant cette étape, devait être la dernière étape du travail à la table. Le texte devait « entrer par osmose ». « Le plus important est la construction. L'articulation. À partir du moment où le comédien plaque son travail sur l'apprentissage du texte, il élimine tout le reste, il anéantit le personnage²⁵⁹ », assurait le metteur en scène. En revanche, il arrivait un moment où ne pas savoir son texte devenait un obstacle, car cela ne permettait pas de passer à l'étape suivante. Mais quand les émotions commençaient à surgir, le besoin de bouger augmentait et le texte devenait une gêne, c'était donc le moment de l'abandonner.

Les résultats sur les comédiens variaient, chacun avait besoin d'un temps différent pour assimiler l'information. Dans ce cas, si l'un des comédiens prenait plus de temps que d'autres, Margules lui demandait de terminer d'apprendre le texte pour que l'exploration sur scène reste possible. Personne ne pouvait monter sur scène avec le texte à la main, c'était une béquille affreuse qui empêchait de chercher des images à l'intérieur de soi.

I.4 Le conflit

²⁵⁸ *Id.*, p. 104.

²⁵⁹ *Id.*, p. 72.

En dehors de l'importance de la recherche du monde intérieur et de la transgression chez le comédien, il existe un autre concept capital sans lequel, selon lui, il ne pouvait pas y avoir de théâtre : il s'agit du conflit, qui est, pour Margules, « un stimulant pour la création²⁶⁰ », il devait traverser la mise en scène, lors des répétitions comme lors des représentations. Le conflit devait se retrouver chez le personnage mais aussi chez l'acteur. En effet, Margules admirait et avait une grande affection pour les comédiens, mais il était aussi connu pour avoir des vifs conflits avec eux, car il leur faisait des commentaires sur leur vie personnelle. Mais ces conflits faisaient naître, selon lui²⁶¹, les procédés créatifs les plus riches, les meilleures idées qui se reflétaient dans la pièce à travers l'énergie et l'atmosphère. Le conflit ne devait cependant pas se transformer en haine, sinon le comédien devenait hermétique et se fermait à toute possibilité de création.

« Je torture, entre parenthèses, tous mes collaborateurs, tous ceux qui travaillent avec moi, je me torture moi-même, car je ne suis à aucun moment convaincu. Suis-je suffisamment efficace pour pouvoir m'exprimer ? C'est ça la torture d'un bon metteur en scène. Ceux qui pensent que d'emblée ils seront compris juste en réalisant un mouvement ou en disant leur texte, leurs mots, tels des dieux, sont des créateurs frivoles. C'est pourquoi j'insiste pour que le mouvement soit efficace, que le langage soit précis, pour que l'on contrôle au maximum les éléments tangibles, alors qu'il existe beaucoup d'intangibilité dans une mise en scène. C'est précisément de là que vient cette volonté perfectionniste de beaucoup de metteurs en scène alors qu'en réalité : c'est une volonté de s'exprimer avec précision, afin de communiquer une idée et de recevoir en échange une réponse émotionnelle du public²⁶² ».

Dans le théâtre de Margules, la répétition était un moment douloureux, car quand les créateurs, les comédiens et même le metteur en scène étaient à la limite, se sentant impuissants et inquiets, la crise éclatait. Sans cette étape de peur et de souffrance, l'acte créatif ne pouvait pas exister, il n'y avait que de l'autocomplaisance, car les limites devaient être transgressées : « [...] je hais les groupes d'autocomplaisance, car il ne peut sortir d'eux qu'un très mauvais produit commercial, puisque le metteur en scène et les comédiens n'auront pas les stimulations nécessaires pour se dépasser²⁶³ ».

²⁶⁰ Margules, Ludwik, « El conflicto como estímulo para la creación », in *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, op. cit., pp. 262-282.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*

Souvent, ce conflit a été mal compris par certains comédiens, qui ne pensaient pas qu'une telle crise était nécessaire pour la préparation et qui, consciemment ou inconsciemment, s'éloignaient de cette ambiance et abandonnaient rapidement les répétitions. Ceux qui restaient, car ils croyaient et souhaitaient suivre le metteur en scène, ont ensuite pu sentir les bénéfices de ces procédés qui se révélaient être des méthodes d'autoexploration et de développement personnel.

« Je pense que le conflit est nécessaire et que des deux côtés on doit s'impliquer pour comprendre pourquoi il naît. Sans lui, on ne peut pas avancer, il doit être à l'intérieur du metteur en scène et à l'intérieur du comédien. C'est uniquement de cette façon que tous deux pourront créer des images²⁶⁴ ».

Vu que les émotions étaient le principal moteur du théâtre de Margules, les conflits entre comédiens se confondaient avec ceux de leurs personnages, mais le metteur en scène les utilisait toujours pour faire grandir la mise en scène. Pendant les représentations, le conflit était vital pour le comédien, il faisait partie de la nature même des personnages complexes, qui contenaient les dilemmes propres à l'être humain. Pendant l'étape du travail à la table, Margules poussait donc les comédiens à découvrir le conflit essentiel de leur personnage, les conflits qu'ils entretenaient avec les autres personnages, ainsi que le conflit principal de la mise en scène.

« Une mise en scène est un acte d'imagination, d'imagination articulée, c'est là que se manifeste la proposition artistique. Ce conflit, le conflit éthique de nos personnages, est le point de départ -c'est ce dont il faut toujours se souvenir- pour une création artistique. L'art vit du conflit. C'est essentiel. Sinon, notre mise en scène se transforme en manifeste, en discours journalistique, déclaratif. L'acte imaginatif, la proposition artistique, c'est ce que nous devons trouver. Les conflits personnels des personnages, le conflit entre les personnages, l'évolution de nos personnages, tout cela doit être dépassé et devenir de l'art, c'est essentiel. Sinon, tout reste des bavardages sous couvert de théâtre. De plus, cela débouche sur un manque de lucidité²⁶⁵ ».

Margules avait beau chercher et travailler avec le conflit, il se préoccupait aussi beaucoup de ses comédiens, il leur demandait constamment comment ils se sentaient, si sa méthode

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Leonor Fuentes, Journal de répétitions de la pièce *Les Justes* de Camus, *op. cit.*, p. 83.

leur servait ou si elle leur paraissait adéquate, et il discutait pendant des heures sur les multiples possibilités pour construire la scène. Au lieu d'imposer, le metteur en scène incitait les créateurs à dévoiler les différents comportements du personnage, en sortant des schémas conventionnels qui apparaissent de façon spontanée et peu élaborée : « Je vous consulte car je veux être attentif à votre manière d'assimiler et je ne veux pas vous bousculer. Faisons comme si nous construisions un puzzle, qu'on va assembler petit à petit, en fonction de notre compréhension²⁶⁶ [...] ».

I.5 Le mode de lecture et la construction de la fiction

Une fois que l'information basique sur l'oeuvre et les personnages avait été analysée et comprise, Margules exposait la progression thématique des scènes, c'est-à-dire comment se déroulait l'oeuvre à travers ses actions, sur quelles actions importantes était mis l'accent dans telle ou telle scène et ce qui les provoquait.

Les pauses, la lenteur et la tranquillité pendant le travail à la table favorisaient la création d'une atmosphère intime. Les lectures permettaient aussi à Margules d'explorer et de définir le ton de l'oeuvre, de penser à ce qu'il allait en faire, avant de passer à l'espace scénique. Ainsi, au fil du temps, le metteur en scène épurait et clarifiait le texte. Parallèlement les comédiens corrigeaient leurs notes pour leurs personnages, analysaient avec Margules le texte depuis le début ou parfois en avançant dans la pièce, en faisant des sauts, afin de ne pas perdre de vue l'ensemble du texte et de l'espace scénique.

Un aspect important consistait à ne pas faire des lectures de manière ordinaire, parce que le côté naturel devait, selon lui, se construire de la même manière que le travail sur la voix. Cette lecture devait pousser le comédien à ne pas s'auto-imiter : « Il imite son quotidien, sa vie privée, qui n'a rien à voir avec la création d'une fiction. La seule idée

²⁶⁶ Ruben Ortiz, Journal des répétitions de la pièce *Quartett*, *op. cit.*, p. 51.

d'auto-imitation est la négation de la fiction²⁶⁷ ». À l'intérieur de la fiction, tout doit être construit, les traits des personnages, les conflits entre eux, leur langage, leur comportement, leur psychologie.

Les comédiens devaient par ailleurs penser à la problématique et aux convictions du personnage pour s'imaginer son expression corporelle. C'était une création en cercles concentriques qui les faisait explorer plusieurs possibilités, sans s'arrêter à la première idée qui leur venait; ainsi le comédien sélectionnait des options jusqu'à ce qu'il conserve la définitive, selon la direction du metteur en scène.

Pour que les comédiens explorent et n'imposent pas leurs propositions d'interprétation, Margules leur demandait de se concentrer sur l'émotion, car il pensait que quand l'émotion était correcte, tout coulait de source : les inflexions, les cadences, les contrecadences et le ton : « Si le ton sonne faux, cela signifie que le metteur en scène a mal travaillé le personnage avec le comédien. Le ton fait partie de la construction²⁶⁸ ». Malgré tout, Margules indiquait aussi aux comédiens qu'il ne fallait pas tomber dans un ton mystérieux quand ils voulaient donner de l'importance au dialogue. La difficulté était de donner du poids aux mots sans simuler un faux mystère.

Margules demandait aux comédiens de préparer leurs propositions chez eux, de les présenter pendant les lectures, avec clarté et conviction, d'abord pour éviter que les comédiens ne parlent de leur proposition avant que le metteur ne l'ait vue : « Il est préférable de ne pas annoncer quelle est notre proposition d'interprétation, pour ne pas rationaliser ou faire perdre sa virginité à l'émotion. Il faut proposer en jouant, et ensuite on en discute²⁶⁹ ». Cela n'intéressait donc pas Margules d'entendre verbalement les trouvailles des comédiens mais de les découvrir sur scène, lors de la répétition. La deuxième raison était d'éviter la perte de temps pendant les répétitions. Les propositions étaient développées seulement si Margules leur voyait un potentiel. Le metteur en scène déconseillait d'essayer de trouver une réponse pendant la répétition, mais plutôt de

²⁶⁷ Leonor Fuentes, Journal de répétitions de la pièce *Les Justes* de Camus, *op. cit.*, p. 152.

²⁶⁸ *Id.*, p. 154.

²⁶⁹ *Id.*, p. 260.

prendre le temps d'y réfléchir et trouver une solution plus tard aux questions que le comédien avait notées.

Plus le travail avançait et plus le metteur en scène abordait l'analyse des personnages avec soin, en détail, par conséquent les lectures acquièrent également des objectifs plus précis, comme l'analyse des convictions d'un personnage particulier. On en profitait pour accentuer certains aspects de son comportement, une de ses habitudes ou obsessions. Dans *Les Justes* de Camus, Kaliayev, un des terroristes, doit par exemple jeter une bombe pour tuer l'archiduc et en finir ainsi avec le totalitarisme. Mais il a une peur secrète, que Margules indique dans l'un des dialogues : blesser un enfant. Au moment de faire exploser la bombe, il est confronté à cette peur, car l'archiduc voyage avec ses deux enfants. Le personnage se retrouve donc pris dans un conflit qui sera la thèse de toute la mise en scène : quelles sont les valeurs éthiques que les anciens terroristes possédaient ?

Un autre aspect analysé pendant ce travail à la table correspondait aux intentions que possédait chaque phrase, car celles-ci devaient être claires, pour que l'on comprenne le conflit des personnages dans la mise en scène. Cette analyse rapprochait davantage le comédien du texte et du personnage. Il s'agissait d'une étape importante, car si le comédien ne comprenait pas le texte, surtout dans les cas où le texte était assez éloigné de lui, il ne mettrait pas de vérité dans les dialogues.

I.6 L'ébauche du personnage

À ce stade du processus, la construction du personnage se poursuivait au niveau de la réflexion, il n'existait qu'en tant qu'ébauche, et toutes les explorations étaient des pistes approximatives. C'est aussi là que commençaient à apparaître des propositions d'intervention sur le texte de la part des comédiens : ajouter, enlever ou changer quelque chose pour souligner, selon eux, un trait du caractère et l'objectif de leur personnage²⁷⁰. Mais pour Margules, ces propositions à ce stade du travail n'étaient qu'une forme de

²⁷⁰ cf. Chapitre II.

fuite. Les clichés continuaient d'apparaître chez les comédiens, l'intuition n'affleurerait pas encore dans le travail, mais Margules était conscient que le matériel commençait à prendre forme une fois que le texte était su.

Un autre travail à réaliser pendant la lecture du texte était d'écouter comment il «résonnait ». En utilisant ce mot, Margules voulait dire aux comédiens non pas de s'écouter les uns les autres, mais plutôt de s'écouter soi-même, c'est-à-dire d'être attentifs aux images qui se faisaient écho, aux mots et au conflit interne, partant de l'idée qu'un comédien ne peut pas écouter l'autre s'il ne s'écoute pas lui-même. Ce faisant, la lecture leur imposait un rythme organique et cassait la rhétorique du texte.

« Écoutez-vous pour ce qui est de la résonnance. Vous voulez dire quelque chose. Le texte est plein d'idées, plein d'images. Je ne peux pas vous demander de l'émotion dans la lecture, ça on verra après; pour le moment, écoutez, dites-moi à quel point cela résonne en vous, les images, les idées, les mots. Cherchez ça plutôt que de tomber dans une lecture exagérée, par pitié. Voyez comment ce que vous lisez vibre en vous. De mon côté, j'essayerai de vous guider comme hier²⁷¹ ».

Les lectures continuaient donc, toujours guidées par le metteur en scène. Puis, peu à peu, les comédiens avaient à décider, grâce à l'intuition mise en oeuvre dans les lectures, à quels moments et comment ils feraient jaillir les sentiments et les émotions. Ils étaient de plus en plus impliqués et confiants et donc plus à même de prendre des risques en présentant différentes propositions : préciser un sentiment, une manière de parler, un comportement, afin de faire naître une certaine atmosphère.

Comme on l'a mentionné dans les outils de travail, Margules avait aussi l'habitude de donner un nom à chaque scène, en désignant son objectif. Pour ne pas l'imposer arbitrairement et pour obliger les comédiens à réfléchir et à découvrir par eux-mêmes la thématique des scènes, il leur proposait les titres une fois que leur analyse avait été faite. Il était important que les comédiens participent, il voyait ainsi à quel point ils avaient compris le texte, les situations présentes dans la mise en scène et leur personnage. En les écoutant parler, il pouvait déduire s'ils étaient proches ou encore très éloignés des

²⁷¹ *Id.*, p. 168.

émotions que les personnages devaient montrer, s'ils avaient intégré ou non l'information.

Margules travaillait par couches, en ajoutant petit à petit des éléments. Pour que les comédiens aient en tête le déroulement des actions dans la pièce, il demandait à son assistante de leur rappeler le nom des scènes pendant la lecture. Ils devaient avoir une idée claire des entrées, des sorties et des actions physiques de leur personnage et des autres, et de la séquence émotionnelle de chaque personnage.

Au fil des répétitions, Margules aidé de son assistante programmait de nouvelles lectures, en prenant en compte les besoins immédiats des comédiens, leur évolution et leur compréhension du texte et du personnage, et bien sûr leur disponibilité pour venir aux répétitions. Le metteur en scène augmentait ou modifiait les objectifs, parfois il en assignait certains à un comédien précis, par exemple en lui demandant de ne pas faire une lecture plate, d'autres fois en lui recommandant de prendre en compte les sous-textes, ou de se plonger dans la problématique des personnages, ou encore de ne pas se presser et de donner du temps à chaque mot, de se concentrer davantage, etc. Dans d'autres cas, il demandait aux comédiens de choisir leur propre objectif pendant la lecture, par rapport aux besoins qui apparaissaient. Souvent, à la fin des lectures, il invitait les comédiens à partager ce que le travail du jour leur avait apporté, à exposer la nouvelle information qu'ils avaient acquise avec cette lecture.

I.7 L'intuition et la compression

L'intuition était un facteur clé dans le processus qu'imposait Margules. Quand parfois les comédiens entraient dans une crise qui leur faisait perdre leur objectivité et les empêchait de trouver des solutions efficaces, Margules les coupait sèchement et leur demandait d'élaborer des stratégies pour permettre la construction de certains comportements :

« Le personnage est content. Et toi, dans cette lecture, tu as résolu ça avec un sourire. Au niveau de l'interprétation, c'est nul. Parce que tu schématises : quand on est content, on

sourit forcément. Il faut chercher quelque chose de plus interne, de plus profond. Ce n'est pas un personnage superficiel, non. Enthousiaste, mais pas superficiel. Tu dois trouver une stratégie pour son impulsivité, pour son enthousiasme, pour son exaltation. Moi je commencerais déjà par interioriser tout cela²⁷²».

Les comédiens devaient donc décider qu'ils allaient choisir à l'intérieur d'eux-mêmes, de préférence quelque chose qu'ils ne connaissaient pas et qui émergerait grâce à l'exploration faite pendant la lecture. Autrement, tout serait fade, prévisible²⁷³.

« Cherchons quelque chose, cherchons une expression que nous n'avons pas encore utilisée, que personne n'a encore utilisée dans le théâtre. Cherchons à casser la routine. Il existe par exemple deux recettes, bonnes ou mauvaises, pour exprimer le désespoir : s'agiter ou être paralysé. Qu'est-ce que chacun d'entre vous peut trouver en lui-même, quelque chose d'adapté ? Au niveau de l'interprétation, bien sûr²⁷⁴».

Le metteur en scène avait une règle qui consistait à rechercher une expression : pour le cynisme par exemple, il fallait que le comédien l'exteriorise et qu'il observe ce que le cynisme provoquait et touchait en lui. Les images du texte devaient inspirer le comédien, cependant elles ne devaient pas correspondre à son état de concentration : en d'autres termes, si le texte disait « tristesse », ce n'est pas forcément pour cela que le personnage devait être triste, il devait plutôt construire sa propre dramaturgie en tant que comédien, prendre des décisions qui rendraient l'action plus complexe. Moins les comédiens joueraient de façon exagérée, plus leur comportement serait authentique selon Margules²⁷⁵, ce qui ne veut pas dire qu'ils devaient être naturels.

Si le comédien et le metteur en scène n'entreprenaient pas un voyage à l'intérieur d'eux-même, il ne pouvait donc pas y avoir de théâtre. Il était nécessaire que tous deux effectuent ce travail d'imagination qui transformerait l'acte théâtral en un acte poétique. Cela leur demandait de la sensibilité et du courage.

²⁷² *Id.*, pp. 192 et 193.

²⁷³ *Id.*, p. 269.

²⁷⁴ *Id.*, p. 267.

²⁷⁵ *Ibid.*

« Le processus d'intériorisation doit être animal. Il demande beaucoup de sueur. [...] Si le matériel que nous avons entre les mains ne devient pas un matériel d'auto-exploration, on est foutus. Ce serait comme interpréter un article de presse²⁷⁶ ».

Le manque d'intériorisation équivalait pour le metteur en scène à jouer sans nuances et sans émotions, ce qui n'avait aucun sens dans le type de théâtre qu'il recherchait.

I.8 Ecouter son émotion

Pendant la lecture, Margules faisait face à différents problèmes, notamment l'incapacité des comédiens à travailler avec les sous-textes. En effet, ils avaient l'habitude de s'en tenir à la littéralité des phrases et parfois ils ne comprenaient pas ce qu'ils disaient. Pour remédier à ce problème, il fallait se plonger dans l'analyse des situations, la psychologie et les états d'âme du personnage à travers de longues discussions.

« Ça, c'est de la littérature. Passons au théâtre maintenant. Qu'est-ce qu'il en est de l'état d'esprit ? Ce que j'aimerais, c'est que pendant qu'on travaille sur cet acte vous n'illustriez pas ce foutu texte, mais que vous exploriez les états d'âme²⁷⁷ ».

Quand Margules parlait de « l'état d'âme », il faisait référence à la concentration de l'émotion que l'illustration empêchait. Pour l'éviter, il leur répétait de ne pas oublier de s'écouter pendant la lecture, de se chercher comme comédiens et pas seulement comme personnages. En d'autres termes, ils devaient puiser dans leur expérience personnelle, la résonance intérieure de leurs images, et une fois qu'ils avaient trouvé, ils devaient les retenir et les suivre coûte que coûte.

« [...] n'atténuez pas les émotions. Faites en sorte que votre travail ne consiste pas simplement en des variations de tons, il faut que derrière ces intonations on trouve des torrents d'images profondes. Le problème ici ne sera pas seulement de créer l'image, mais plutôt de voir comment vous y répondez, ou plus exactement de voir comment résonne l'image en vous. C'est comme cela qu'on évite d'illustrer le texte. Écoutez votre émotion²⁷⁸ ».

²⁷⁶ *Id.*, p. 271 et 272.

²⁷⁷ *Id.*, p. 232.

²⁷⁸ *Id.*, p. 233.

Parallèlement Margules invitait les comédiens à travailler sur les nuances en examinant les intentions de leurs personnages. De cette manière, le travail était plus solide et dépourvu d'effets comme les soupirs, les gestes de la main et les mots répétés, pour donner de l'emphase. Margules avait une solution pour combattre l'exagération: demander de lire avec une expressivité très mesurée et de parler avec la voix qu'ils avaient construite pour le personnage.

Le manque total de vécu de la part d'un comédien pouvait également être un frein à la mise en scène et à la construction d'un personnage. Dans ce cas, Margules le poussait à chercher une expérience similaire dans sa propre expérience, et à observer une ou plusieurs personnes-références.

« Si vous n'avez pas d'exemples d'expérience de ce qu'implique le personnage, vous devez avoir recours aux souvenirs de ce que vous avez observé. Par exemple : imagine que tu n'es pas cynique, imagine que cela n'existe pas en toi. Où va puiser le comédien alors ? Dans l'observation d'un modèle qu'il faut trouver ou en prenant des éléments à plusieurs modèles²⁷⁹ ».

Généralement, les pièces que choisissait Margules possédaient un grand poids émotionnel, ce qui signifiait que les trames étaient complexes et pas forcément quotidiennes. Les comédiens souffraient donc un peu pour comprendre le comportement de leur personnage et pour parvenir au changement de personnalité exigé par le metteur en scène.

Il fallait aussi combattre la tendance des comédiens à s'imiter l'un l'autre, afin d'éviter l'uniformité : chaque personnage devait en effet avoir sa propre énergie et sa façon de parler. Pour éviter de se copier, les comédiens devaient connaître parfaitement ce qui concernait leur personnage, leurs émotions et leur psychologie, pour pouvoir enfin activer leur intuition. Cependant, si après plusieurs répétitions, Margules se rendait compte que le comédien n'avait pas compris le texte ou le sous-texte alors que le temps de préparation était très court, il choisissait de les orienter d'abord vers les émotions et en parallèle leur expliquait le texte et ajustait un peu sa méthode en s'adaptant à la culture et

²⁷⁹ *Id.*, p. 317.

aux capacités d'interprétation de son équipe : « [...] le texte sonnera bien à la condition qu'on trouve cet état d'âme et qu'on se laisse guider par l'imagination. Sinon le texte restera banal, cartésien, très descriptif et en fin de compte rhétorique²⁸⁰ ».

Margules imaginait que le texte avait une carapace que le comédien devait briser à l'aide de ses émotions et de son imagination, ainsi celui-ci acquérait une vie propre et n'était pas seulement de l'information ou un discours plat. Le texte ne devait pas être pensé, il devait être senti et alors l'émotion viendrait d'elle-même²⁸¹.

« Je déteste quand on colle trop au texte parce que je sens qu'il faut voir où nous conduit notre imagination, notre expérience, pour trouver l'inconnu en nous. Au moment où on touche cette part d'inconnu, l'interprétation cesse d'être une illustration du texte. Si par exemple j'utilise le sarcasme là où le texte ne l'indique pas nécessairement, où est-ce que cela va me mener ? À chercher en moi la haine du personnage antagoniste. Que vais-je découvrir ? Peut-être l'amour. Mais je ne veux pas préjuger, cela dépend de ce que chacun peut apporter à l'interprétation. Peut-être que vous allez découvrir des choses, des images, des états d'âmes auxquels vous n'aurez même pas rêvé. C'est ma manière de concevoir la mise en scène. Si on ne parvient pas à cette situation, il n'y a pas de mise en scène, cela reste une illustration du texte²⁸² ».

I.9 Travail sur les contrastes

Il était important que les sous-textes complètent, apportent de nouvelles informations et parfois contrastent avec le texte afin de donner plus de profondeur et plus de complexité aux phrases : « Faites un exercice : quand je dis que la nuit est longue, pensez au froid, et quand vous allez parler du froid, pensez que la nuit est longue, c'est votre sous-texte ». Dire son texte en lui donnant le sens contraire ou une attitude inattendue, c'était pour Margules « faire jouer les contraires », pour éviter d'être trop illustratif. Si le comédien essayait de rester cohérent avec ce qu'il disait, c'est-à-dire d'interpréter littéralement ce qui était dit, alors cela devenait redondant et plat. Donner au mot son sens contraire était une manière de sortir des schémas théâtraux utilisés maintes fois.

²⁸⁰ *Id.*, p. 238.

²⁸¹ *Id.*, p. 249.

²⁸² *Id.*, p. 298.

« Le truc c'est de mettre de l'ironie là où on n'en attend pas. Tu verras alors avec quelle force tu maltraites le texte et comment surgit quelque chose d'authentique. C'est une chose par laquelle nous devons tous passer : malmener le texte afin qu'il ne paralyse pas notre émotion, autrement dit pour qu'il ne neutralise pas nos états d'âme car on a toujours tendance à tomber dans l'illustration du texte, même quand on joue bien. Ce qu'il faut, c'est se séparer du texte. De cette façon, on enrichit les émotions, et on redevient maître du texte. Alors que jusqu'à maintenant, c'est lui qui nous dominait, ce qui n'est pas bon signe²⁸³

Il souhaitait que les comédiens jouent non seulement sur des sens contraires mais aussi sur des émotions contraires. « Recherche la frivolité, je t'en prie. Exactement le contraire de ce qu'est la duchesse. Recherche la frivolité, le mépris, l'arrogance, l'écrasement de l'autre²⁸⁴ ». Les comédiens devaient écouter et travailler avec leur corps en suivant le même principe : « Fais comme si tu n'étais pas en prison, mais dans un magasin de porcelaine, où tu dois faire attention à ton corps pour ne rien casser²⁸⁵ ». On pouvait interpréter les comportements de la même manière : un comédien devait par exemple jouer un personnage hermétique mais en adoptant un comportement ouvert.

Avec le temps, Margules continuait à modifier et à complexifier les objectifs des répétitions. Il demandait aux comédiens d'écouter leurs partenaires pour qu'une connexion s'établisse entre eux, et de faire en sorte que toute proposition découle de ce que disaient les autres. S'il leur interdisait de corriger leurs erreurs pour ne pas s'interrompre, en revanche, il exigeait qu'ils s'arrêtent non pas pour respecter la ponctuation mais lorsque l'émotion le dictait. Il les empêchait également de faire une pause à mi-phrase, pour ne pas fragmenter les idées. Afin que les comédiens établissent une certaine distance avec le texte, le metteur en scène les faisait parfois lire le texte du personnage antagoniste. Ils pouvaient ainsi connaître ce que pensait l'autre, quelle était sa caractéristique principale, et aussi voir de nouveaux aspects de son personnage depuis une autre perspective.

Margules avait découvert que paradoxalement les comédiens lisaient en général mieux la partition de leur partenaire, probablement parce qu'ils étaient plus détendus lorsqu'ils

²⁸³ *Id.*, p. 277.

²⁸⁴ *Id.*, p. 312.

²⁸⁵ *Ibid.*

savaient que c'était un exercice et il ne s'agissait pas de leur personnage. Le metteur en scène leur demandait alors d'appliquer à leur personnage ce qu'ils avaient découvert dans leur bonne interprétation du personnage antagoniste; ils y parvenaient après une période de confusion, mais trouvaient finalement ce qui fonctionnait le mieux pour eux, grâce à ce travail de comparaison.

Une grande partie de la méthode de Margules se fondait sur les découvertes faites pendant les répétitions, dès les lectures, découvertes qui apportaient de la complexité, de l'information utile pour la création des personnages.

Les comédiens devaient réagir non seulement aux mots mais aussi à l'aura de leurs partenaires, à leur énergie. Le metteur en scène leur demandait d'être très réceptifs à leur l'état émotionnel. Même si un partenaire commettait une erreur lors du travail émotionnel, l'autre devait réagir quand même : « [...] c'est le moment d'être à l'écoute du corps de l'autre, mais écoutez aussi l'aura, la voix, l'émotion qui émane de votre partenaire. D'abord ça vous donne conscience de vous-même, mais aussi conscience du groupe²⁸⁶ ».

Lire lentement permettait aussi de faire de nouvelles trouvailles qui d'une part, surprenaient les comédiens et, par ailleurs, augmentaient la complexité du personnage. Ce qui avait été imaginé et élaboré au préalable était peu à peu défait et laissait la place à des personnages enrichis. Dans ce processus d'exploration qui avait lieu pendant la lecture, la clé était de ne pas préfabriquer les impulsions, mais plutôt de les recevoir de ses partenaires et d'y répondre avec une grande imagination et sincérité :

« Allez à la recherche de l'impulsion que vous éprouvez. Et ne la dessinez pas avant, ne la préfabriquez pas, il faut que ce soit sur le moment, et que l'autre écoute cette impulsion. Il y en a un qui doit chercher le type d'impulsion, alors que l'autre va la reprendre et y réagir. Soit je la refroidis, soit je la magnifie, ou autre chose ! C'est ça la création, c'est ça l'imagination. Le problème, c'est d'écouter son partenaire. Et de recevoir l'impulsion. Tout vient de là²⁸⁷ ».

²⁸⁶ *Id.*, p. 312.

²⁸⁷ *Id.*, p. 332.

I.10 Comment doser rationalité et intuition

Un exercice intéressant consistait à lire plusieurs fois les mêmes dialogues avec des intentions différentes²⁸⁸, afin que les comédiens découvrent petit à petit celles qui sonnaient faux et celles qui collaient à leur personnage. Cet exercice donnait souvent de bons résultats, car il permettait aux comédiens de résoudre bon nombre de doutes et d'assimiler l'information de manière tangible. S'il restait des hésitations, Margules n'hésitait pas à consacrer une répétition de plus pour réaffirmer et approfondir le caractère essentiel des personnages.

Rejetant toujours les résultats préfabriqués, Margules misait sur la recherche personnelle lors des processus de création. Le comédien devait « chercher avec ses tripes²⁸⁹ », ou se laisser porter par l'intuition : « Grâce à la praxis, on parvient à l'intuition. J'aboutis à l'expérience à travers moi-même²⁹⁰ ».

Le travail du comédien consistait à trouver la dose correcte entre la connaissance rationnelle et l'intuition. Margules appelait « excès de rationalité » l'abus de connaissance rationnelle, et pour lui, il n'y avait rien de pire. Quand le comédien tombait dans cet excès, il perdait l'émotion, et, multipliant les pauses qui cassaient le rythme naturel du texte, il oubliait les nuances.

Margules préférait par conséquent que le comédien ait recours à son intuition qui le trompait rarement : « Quand on mise sur l'intuition, il en ressort toujours quelque chose... C'est tellement gratifiant de voir quelqu'un se mettre en quatre pour arriver à la connaissance de soi et pour éviter de perdre la pureté de l'émotion²⁹¹... ». Toutefois, si l'excès de rationalité était nocif, son absence l'était tout autant. Il fallait trouver un

²⁸⁸ Maria Muro, *Journal des répétitions de la pièce La Nuit de Rois de Shakespeare, op. cit.*, p. 39.

²⁸⁹ *Id.*, p. 69

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*

équilibre entre les deux : « Je ne veux pas de comédiens sensibles et stupides qui n'ont pas une miette de raisonnement. D'un autre côté, tout expliquer revient à transformer le texte en matériel informatif. Le rôle du comédien est de révéler l'émotion, et pour y parvenir, il a besoin de raisonnement²⁹²».

C'est pour cela qu'il était si important de lire lentement, sans se précipiter. « Le but, ce n'est pas de monter ou de baisser le volume. Ça, ce sont des ressources de comédien. Tout doit être stimuli et justification. Le discours doit venir de tes entrailles²⁹³». Par «ressources de comédien », Margules faisait référence à des effets, qui résolvaient superficiellement un problème sans le combattre, alors que le comédien devait être prêt à plonger à l'intérieur de lui-même pour y chercher des solutions.

Mais que découvraient les comédiens ? De nouvelles émotions, pures et authentiques, qu'ils devaient approfondir pour atteindre de nouveaux horizons. Ces émotions sincères mettaient fin à la rhétorique et à la fragmentation du texte, aux poses, à la fausse caractérisation et à toute attitude préfabriquée. Cependant, un excès d'émotion pouvait nuire au personnage, en l'empêchant de parler et de continuer à jouer. Pour l'éviter, le metteur en scène demandait aux comédiens de contenir l'émotion, ou plus exactement de la « comprimer ». Ainsi l'énergie ne se perdait pas, mais obligeait le comédien à explorer différentes possibilités de réaction. Dans le théâtre de Margules, toutes les émotions devaient être retenues.

« La compression signifie deux choses : multiplier l'énergie et aussi mieux la doser. Avec beaucoup plus de concentration et de possibilités pour toucher les zones inconnues de tout un chacun. N'importe quel comédien, même emprunté, peut faire les choses correctement. Mais l'interprétation commence quand on touche les zones inconnues. Ceci dit, une interprétation contenue ne signifie pas baisser la voix. Il s'agit de comprimer comme on le fait avec un ressort, et cela donne un plus grand naturel²⁹⁴».

Il était crucial que les comédiens comprennent bien que comprimer n'était pas la même chose que réprimer, qui était le fait de couper l'émotion et de se déconnecter du fait

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Id.*, p. 57.

²⁹⁴ *Id.*, p. 500.

scénique. Parfois les comédiens confondaient l'intensité de l'émotion avec les cris. Il leur arrivait aussi de confondre la compression avec le fait de parler plus bas. Le metteur en scène préférait bien sûr qu'ils exagèrent ou qu'ils débordent d'émotion plutôt que de rester dans un seul registre ou de n'en exprimer aucune. Mais c'est trouver le juste milieu qui était difficile, quand les images étaient de plus en plus nettes, les émotions devenaient aussi plus profondes, ce qui déclenchait une tendance aux larmes, ce que Margules détestait.

« Bien, c'était bien. Mais il faudrait que tu compresses tout cela. Que tu t'en drapes. Que tu sentes tout ce que tu as ressenti, mais que tu ne pleures pas quand tu en as envie. C'était très bien. Construis là-dessus. Rappelle-toi de la lecture pendant laquelle tu as pleuré et rappelle-toi de la dernière. Trouve peut-être quelque chose entre les deux. Retiens-toi sans que cela devienne de l'autocensure ou un excès de rationalité²⁹⁵ ».

Une fois de plus, la solution se trouvait dans la capacité à constamment s'autoexplorer, ce qui était douloureux²⁹⁶ : le comédien devait « se briser en morceaux pour y parvenir²⁹⁷ ». Pour cela, il existait un exercice qui consistait à laisser deux fois plus de temps entre chaque phrase et ensuite à relire le texte au rythme normal pour découvrir ce qu'on pouvait garder.

I.11 S'éloigner du texte

Quand le texte commençait à distraire, ou faisait un obstacle à la continuité du travail, Margules demandait de s'en éloigner, en finissant de le mémoriser complètement. En effet, il arrivait un moment où c'était trop compliqué pour eux de répondre à l'impulsion et aux stimuli avec les yeux sur le texte. Le metteur en scène ne pouvait pas non plus travailler correctement, car il lui était difficile de diriger les comédiens : « Il y a certains points d'intonation que j'aimerais corriger, certains tics, certains excès d'interprétation, mais une fois que tu auras appris le texte, ou du moins quand on sera en action, pas à la table²⁹⁸ ». L'apprentissage du texte était le premier pas pour pouvoir commencer à

²⁹⁵ *Id.*, p. 262.

²⁹⁶ Rubén Ortíz, Journal des répétitions de la pièce *Quartett* de Müller, *op. cit.*, p. 75.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ Leonor Fuentes, Journal des répétitions de la pièce *Les Justes* de Camus, *op. cit.*, p. 265.

travailler dans l'espace scénique, dans lequel on faisait encore d'autres découvertes. Le metteur en scène s'assurait d'abord que ce moment était arrivé, par l'apparition de certains gestes chez les comédiens, plus exactement des réactions qui se traduisaient par de petits mouvements du corps, car bien qu'assis, ils réagissaient aux stimuli de la même manière, mais dans des conditions spatiales bien différentes. Comme le rapportait Laura Almela :

« Je n'ai jamais senti, sauf dans *Jacques et son maître*, le passage de la table à l'espace, car le travail à la table était très profond et méticuleux. L'oeuvre ne quittait pas la table tant que les actions et la communication n'étaient pas au point. Le travail dans l'espace ne se faisait que lorsqu'il y avait une profondeur au niveau du sens et du contenu, lorsqu'on commençait à sentir qu'on voulait se lever alors qu'on était assis²⁹⁹ ».

Avant de passer sur le plateau, les comédiens assis, mais sans le texte, disaient la pièce, parfois depuis le début, parfois en commençant par l'acte travaillé ce jour-là. Les premières fois, il était logique que certains cris soient encore présents, et même si cela déplaisait à Margules, il les tolérait car il était conscient que de nombreux ajustements restaient à faire. Une autre erreur commise par les comédiens était de laisser la fin des phrases en suspens, c'est-à-dire qu'ils allongeaient légèrement les lettres du dernier mot de la phrase. En revanche, à d'autres moments, il semblait au metteur en scène que la lecture « prenait des couleurs », qu'elle commençait à prendre forme, que les premières nuances apparaissaient.

Si Margules sentait, au moment où ils tentaient de se détacher du texte, que les comédiens avaient encore besoin de travailler, il n'hésitait pas à revenir à la lecture. Il rappelait également un point crucial : avant de se lever de la table, il fallait qu'ils commencent à construire un langage, une expression corporelle. Sinon, le mouvement serait uniquement de l'autoimitation³⁰⁰.

Même s'il cherchait toujours à protéger bec et ongles l'intimité des comédiens pendant le processus de préparation, Margules acceptait, dans de rares occasions et s'il appréciait le

²⁹⁹ Entretien du 28 mai 2015.

³⁰⁰ Maria Muro, Journal des répétitions de la pièce *La Nuit de Rois* de Shakespeare, *op. cit.*, p. 84.

travail du photographe, qu'on prenne des clichés des répétitions. Parmi les personnes qui ont eu le privilège de le faire, on trouve Michele Mazy, qui a suivi Margules lors de ses dernières mises en scène. Les photos ci-dessous font partie de son travail.



Comédiens choisis pour la pièce *La Nuit des Rois* de Shakespeare, pendant le processus de travail à la table (6/01/2004). Ils ont leur texte devant eux, avec des parties surlignées. Au fond, Margules, accompagné de son assistante Hilda Valencia, observe la comédienne Emma Dib, qui interprète Viola.

Une deuxième photo montre, dans le rôle de Sir Andrew Aguecheek, le comédien Álvaro Guerrero, qui quittera quelques mois plus tard le montage pour des raisons personnelles. Cette photo a été prise dans le Forum Théâtre Contemporain où avait lieu le processus de travail à la table, dans une petite salle qui favorisait la proximité entre le metteur en scène et les comédiens, ainsi que l'ambiance d'intimité souhaitée par Margules. La pièce sera présentée plus tard dans le théâtre El Galeón, qui est un grand espace, mais l'atmosphère d'intimité régnant pendant ces répétitions ne se perdra pas.



À la droite de Margules, la metteur en scène María Muro, chargée de tenir le journal de mise en scène. Álvaro Guerrero dans le rôle de Sir Andrew Aguecheek. Forum Théâtre Contemporain, (6/01/2004).

Le théâtre de Margules était très économe en moyens scéniques, il reposait sur la grande richesse intérieure des comédiens qui portaient toute l'énergie de la pièce. Quand les mots des comédiens et leurs sentiments devenaient plus complexes et profonds, Margules prenait la décision de passer à l'autre étape du processus celui qu'il a appelé *Le travail dans l'espace scénique*, ou le travail sur le plateau.

Chapitre II : Le travail dans l'espace scénique

II.1 S'appropriier l'espace

Comme on l'a vu, les comédiens commençaient à visualiser l'espace scénique dès le premier jour de travail, dès le moment où ils découvraient la maquette que le scénographe leur présentait. Parfois, ces maquettes étaient en trois dimensions, comme pour la pièce *Devant quelques sphinx* (1991) de Juan Tovar, ce qui facilitait leur appréhension de l'espace scénique. Comme les dessins, les maquettes et les livrets étaient normalement prêts un mois avant la première répétition, ceux-ci pouvaient visualiser l'espace et commencer à s'y projeter. Cela dit, l'information donnée le premier jour était tellement dense qu'elle devait être digérée tout au long du travail de préparation. C'est lors des lectures que les comédiens continuaient à imaginer les différentes possibilités de mouvement. Comme en témoigne Hilda Valencia.

« Je pense qu'il existait une saturation, car généralement les comédiens n'arrivaient pas à comprendre cette étape. Un mois avant la première, une fois que tout était prêt, que la structure était montée dans le théâtre, les comédiens avaient accès à ça et s'approprièrent l'espace en circulant dans le décor³⁰¹ ».

Le passage sur la scène se faisait naturellement, sans heurts, étant donné que les comédiens avaient déjà commencé à assimiler la pièce, même s'ils ne comprenaient pas encore leur personnage dans son intégralité. Parfois, quand ils avaient des trous de mémoire, le metteur en scène les autorisait à consulter le texte, mais jamais leurs camarades ne pouvaient le leur souffler.

« Quand vous avez un trou, jetez un oeil au script. Je ne ferai pas de reproche à ceux qui le font quand ils ont oublié quelque chose, en revanche je suis contre les comédiens qui soufflent ou ceux qui demandent qu'on leur souffle, à eux ou aux autres. Une interruption, ou le fait de consulter son script, est aussi quelque chose qui nourrit

³⁰¹ Entretien du 25 mars 2012.

l'expérience. Par contre, si on te souffle ton texte, tout devient superficiel, mécanique³⁰²».

Par ailleurs, quand bien même les comédiens avaient digéré une grande partie des informations et trouvé leur personnage, ils faisaient face à une difficulté impossible à négliger au moment d'entrer en scène et d'évoluer dans l'espace scénique : l'acoustique. Etant donné que le théâtre de Margules était intime, il était important de choisir un espace où le temps de réverbération du son permettait de ne pas perdre les nuances des intonations que le metteur en scène recherchait. Malgré tout, même quand l'espace était favorable et l'acoustique bonne, les comédiens passaient par un moment que Margules appelait « le choc de l'espace ». Pour que les comédiens assimilent ce choc, il fallait bien se préparer.

« Ce n'est pas pendant la lecture qu'on commence à comprendre le personnage, mais dans les répétitions en situation et en mouvement. Mais pour cette recherche, on a besoin de lectures. Même si plus tard elles sont complètement altérées, broyées, triturées. Mais on récupère tout ça ensuite, et on va beaucoup plus loin. Certains assimilent ça avec plus de difficulté, d'autres plus facilement, mais il y a toujours un traumatisme³⁰³».

Parmi les problèmes qui surgissaient du fait de cette perturbation, il y avait la tendance à retomber dans un jeu superficiel, soit parce que les comédiens étaient déconcentrés, soit parce qu'ils étaient persuadés que l'action physique leur donnerait une expression vocale naturelle, ils essayaient donc de remplacer tout le matériel interne par des gestes plaqués et faux. Margules s'en rendait compte très vite car la communication entre comédiens, l'introspection, la création d'images ainsi que les nuances disparaissaient³⁰⁴.

« Tout changement d'espace, toute nouvelle étape des répétitions, tout passage du travail de lecture, du travail à la table, à ce que j'appelle blocking (répétition en situation, en mouvement) provoquent un traumatisme. Ne vous étonnez pas si parfois vous donnez quelque chose que vous ne voulez pas donner. Certains comédiens assimilent rapidement le traumatisme, d'autres non. Mais une fois qu'il l'a assimilé, le comédien a les moyens d'ouvrir ses ailes. Il n'y a pas à s'angoisser, à tomber dans la déprime si vous avez donné ce que vous ne vouliez pas donner. Il faut juste s'habituer à l'espace³⁰⁵».

³⁰² Fuentes, Leonor, Journal de mise en scène de la pièce *Les Justes*, p. 354.

³⁰³ *Id.*, p. 362.

³⁰⁴ *Id.*, p. 355.

³⁰⁵ *Id.*, p. 362.

Afin de combattre cette difficulté, Margules avait proposé pour *Quartett* un exercice qui consistait à faire asseoir les comédiens face à face et de leur faire jouer toute la pièce, avec toutes les nuances que cela implique, depuis ce nouvel endroit. Son intention était de leur faire imaginer l'espace, de leur faire voir de l'intérieur : « Au lieu de l'imaginer d'un point de vue topographique, sentez l'espace de l'intérieur de vos entrailles. [...] Tâchez d'établir avec lui un contact des plus intenses et étroits³⁰⁶ ».

Pendant la première répétition dans l'espace scénique de la pièce de Juan Tovar *Devant quelques sphinx*, Margules avait demandé aux comédiens de s'approprier le théâtre, puis il les avait placés entre les fauteuils, en leur demandant de fermer les yeux et d'imaginer l'espace. Puis, il les avait fait évoluer dans les différents espaces prévus par la mise en scène avant de leur faire répéter les déplacements de leur propre personnage, scène après scène. Dans *Les Justes* de Camus, il avait au contraire imposé dix fois ce même exercice : il faisait marcher les comédiens dans l'espace pour qu'ils essayent de se l'approprier, ensuite il les faisait passer dans la salle pour qu'ils observent la scène de l'extérieur : ils devaient en mesurer la profondeur, puis l'examiner de gauche à droite, par parties, puis de droite à gauche de la même façon, et pour finir de nouveau dans sa totalité. Le metteur en scène insistait sur l'importance de sentir l'espace, et pas seulement de le voir. Plus tard, il faisait évoluer les comédiens dans l'espace tandis qu'ils révisaient leur texte, afin qu'ils puissent s'approprier les lieux et les intégrer petit à petit.

Margules avait une idée très claire de la relation qui existait entre l'espace où évoluait le personnage et le son de son discours. Son collaborateur David Olguín affirme : « Il y avait une grande adéquation entre ce qu'il voulait dire et la manière dont il utilisait l'espace, il allait à l'essentiel³⁰⁷ ».

³⁰⁶ Ortíz, Rubén, *Cuarteto. Heiner Müller*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997, p. 86.

³⁰⁷ Entretien du 28 mai 2015, avec David Olguín.

II.2 La direction de Margules

Contrairement à d'autres metteurs en scène comme Peter Brook, Margules avait un énorme préjugé contre l'improvisation, car il sentait que l'improvisation faisait souvent la part belle aux trouvailles du comédien, comme si c'était lui qui inventait tout. Chez lui, le besoin de tout contrôler et de tout mettre sur papier le poussait à définir, par des dessins consignés dans son carnet de travail, les schémas de déplacement des comédiens. Bien sûr, Margules établissait certaines limites, en assignant un espace bien défini à un personnage et en empêchant les autres de l'occuper, mais lors des répétitions les comédiens, guidés par leur intuition et leur connaissance de l'oeuvre, proposaient des mouvements dans l'espace que Margules acceptait le plus souvent. En effet, c'était souvent les mêmes mouvements qu'il avait imaginés dans son carnet. Aussi bien le metteur en scène que les comédiens avaient clairement en tête ce qu'ils avaient à faire. Laura Almela le souligne :

« Il te faisait sentir que tu arrivais aux choses tout seul alors qu'il avait tout dessiné et décidé depuis le début; le comédien sentait qu'il participait activement, mais tout ça n'était pas vrai, sauf que tu ne t'en rendais pas compte³⁰⁸ ».

Profitant des moments de distraction ou d'absence du metteur en scène, les comédiens avaient eu à plusieurs reprises l'occasion d'ouvrir le carnet de travail et de se rendre compte que les déplacements qu'ils avaient proposés étaient exactement les mêmes. Comment donc étaient-ils arrivés à la même solution scénique? C'est que l'analyse détaillée du texte et des relations entre les personnages, des objets et de l'espace, ainsi que les longues discussions sur le sujet, avaient amené au même résultat. Les comédiens avaient saisi que le comportement, le caractère ainsi que les habitudes et objectifs des personnages les poussaient dans une certaine direction, de telle sorte que les seuls déplacements possibles étaient ceux qui appuyaient le discours ou la proposition scénique; ils apparaissaient donc naturellement.

³⁰⁸ Entretien du 28 mai 2015, avec Laura Almela.

Pour Margules, les questions esthétiques devaient se résoudre à travers la conception de l'espace. Il passait de longues heures à changer les éléments de place sur la maquette, jusqu'à être sûr d'avoir trouvé une solution. Avec les années, l'objectif était vite devenu de trouver un espace propice à l'expression des émotions des comédiens. Son désir de ne pas rater le moindre détail et d'exposer au contraire chaque geste du comédien et ses réactions, explique son besoin d'épurer l'espace, de le vider des meubles et objets qui pouvaient détourner l'attention du public. En d'autres termes, l'espace vide accentuait la présence des comédiens sur la scène et les obligeait à capter l'attention du spectateur grâce à l'expression de leurs émotions. Margules pensait qu'un espace mal pensé pouvait étouffer la mise en scène, l'empêcher de respirer.

II.3 L'élimination de la « situation »

L'esthétique de Margules s'est définie au moment où il a éliminé au maximum la « situation », avant de l'éliminer complètement vers la fin de sa carrière. Il entendait par là qu'il fallait mettre de côté l'histoire de la pièce, les anecdotes entre personnages. Il souhaitait plutôt orienter son travail de mise en scène vers « l'expansion des moments émotionnels des comédiens, pour que ceux-ci vivent dans leurs mondes intérieurs sans être obligés de raconter l'histoire³⁰⁹ ». Au Mexique, Margules a été le premier metteur en scène qui a commencé à rendre indépendant le langage de la mise en scène, à le déconnecter du discours, du récit. Un exemple de ce procédé a été *Quartett*, dont la lecture durait normalement 25 minutes, alors que la mise en scène s'étendait sur une heure trente-deux, soit trois fois la durée originale, car les comédiens prenaient le temps de vivre à fond le conflit ainsi que les émotions.

Dans le cas de *Quartett*, Margules n'a jamais donné d'indications sur les déplacements, il a juste dit un jour à ses comédiens : « vous êtes trop proches de moi et vous fumez beaucoup, levez-vous », c'est ainsi que ceux-ci se sont retrouvés debout au milieu de l'espace, à réagir aux stimulations de leurs camarades. Bien que le public ait

³⁰⁹ Entretien du 28 mai 2015, avec David Olguín.

particulièrement applaudi cette mise en scène, Margules confessa des années plus tard à Hilda Valencia³¹⁰ qu'ils avaient abusé de mouvements dans *Quartett* : « Il était obsédé par la situation, il pensait qu'on aurait pu l'épurer encore plus ». Margules a donc supprimé peu à peu les entrées et les sorties des personnages, qui lui semblaient inutiles. Cette absence de changements stimulait selon lui l'imagination et l'intelligence du spectateur, qui devait construire les différents espaces, car on lui indiquait seulement ce qui était en train d'arriver : si par exemple la pièce indiquait qu'un personnage quittait le lieu, on en informait par quelque moyen le public, mais le comédien en question restait sur scène. Le mouvement était de plus considéré par le metteur en scène comme un effet, auquel il ne voulait pas trop s'attacher, afin d'augmenter la responsabilité du comédien sur scène.

C'est pour cette raison que dans *Les Justes* de Camus, la prison et le repaire des terroristes étaient au même endroit, l'espace de jeu se composait seulement d'un mur qui se déplaçait. Dans cette pièce, contrairement aux précédentes mises en scène, c'est lors des répétitions que le metteur en scène a choisi les déplacements. C'est ainsi que Margules a réduit ses scénographies et le mouvement sur l'espace scénique, c'est pour cela qu'on a par la suite qualifié ses mises en scène de « minimalistes », alors que celui-ci détestait ce terme, qui lui faisait penser à l'esthétique orientale.

II.4 La crise comme possibilité de création

Dans sa recherche toujours plus étayée du monde sensible et de l'intimité du comédien, la transgression que ce dernier exerçait sur lui-même lorsqu'il était dans l'espace scénique était de plus en plus poussée. La comédienne Laura Almela se souvient³¹¹ que, lors des répétitions de *Quartett*, elle avait le corps couvert de bleus au bout d'un mois passé à se frotter contre le mur. Elle avait à répéter un petit passage au début de la pièce, sans aucun résultat jusqu'au moment où, découragée elle a baissé la garde et s'est rendue vulnérable. Alors elle a commencé à se fondre dans son personnage. Au cours de cette bataille,

³¹⁰ Entretien du 25 mars 2012, avec Hilda Valencia.

³¹¹ Entretien du 28 mai 2015, avec Laura Almela.

Margules pensait que le comédien « découvrait de dures réalités sur lui-même³¹²», des réalités que seuls quelques-uns étaient prêts à voir ou à affronter.

Malgré la violence de ces expériences, Laura Almela admet qu'elle n'a jamais plus joué sous la direction de quelqu'un d'aussi doué, qui exigeait patiemment et obstinément un tel niveau de complexité. Mais il n'est pas donné à tout le monde de vouloir se dépasser de manière aussi violente et douloureuse.

En répétition, les comédiens rencontraient aussi d'autres problèmes, notamment pour assimiler les indications du metteur en scène, car ils avaient du mal à ne pas y penser lorsqu'ils étaient en train de jouer : « C'est un problème de marquage qui va s'atténuer une fois que l'on aura fixé les choses. Après ça, vous prendrez de la hauteur³¹³». Avec cette expression, Margules voulait dire qu'il était nécessaire de se donner complètement à l'action scénique, sans se soucier des mouvements ou du texte, qui avaient été absorbés. Mais ce n'était pas les seuls doutes qui habitaient les comédiens : alors que petit à petit ils parvenaient à vaincre leurs résistances, la peur et les crises devenaient de plus en plus difficiles et profondes, d'où la recherche permanente de possibilités pour pouvoir les affronter sur-le-champ, ou les supporter avant de trouver la manière de les dépasser. Le comédien Álvaro Guerrero expliquait pendant processus de la mise en scène de *Quartett* :

« Ça m'inquiète de voir que la dynamique de travail peut être affectée. Je crois qu'on a dépassé les limites de la résistance : il n'y a pas de mise en scène sans crise. On a besoin de se reposer une journée pour ne pas voir la pièce comme un calvaire; je ne suis pas heureux en ce moment³¹⁴».

Évidemment les crises étaient difficiles à encaisser, Margules devait donc faire preuve de beaucoup d'astuce pour que les comédiens n'abandonnent pas le travail, tout en les poussant à prendre la décision d'affronter leurs vérités les plus intimes et les plus insoupçonnées avec une franchise absolue, car son idée était que le comédien devait être honnête pour permettre la création artistique. Son équipe de travail devait par conséquent

³¹² Ortíz, Rubén, *Cuarteto. Heiner Müller, op. cit.*, p. 90.

³¹³ Ortíz, Rubén, *Cuarteto. Heiner Müller, op. cit.*, p. 98.

³¹⁴ *Ibid.*

lui faire totalement confiance, c'était un facteur déterminant pour avancer. Les indications que l'on possède sur cette étape du processus nous montrent un véritable engagement de l'équipe sous la houlette de Margules. Ainsi, pour *Quartett* :

« Mets-y plus de force. Tu dois le regarder comme si tu voyais à travers lui. De la force de volonté. Et toi, Álvaro, affiche plus de mépris. Il faut que sa volonté s'oppose à ton mépris. Il y a chez elle une froideur qui ne permet pas le salut de l'autre. N'hésite pas une seconde face au mépris qui montre qu'il va se suicider. Jouez ça d'une manière terriblement énergique³¹⁵».

Au fur à mesure de l'avancée de la mise en scène, Margules observait le comportement des personnages, il se demandait si leurs actions correspondait à leurs objectifs et à leurs sentiments, quels étaient leurs points faibles et leurs détonateurs. Dans le même temps, il se demandait s'il avait réussi à être synthétique, si ce qu'il présentait était vraiment substantiel ou ce qui manquait pour y arriver.

De leur côté, les comédiens mettaient du temps à assimiler les changements. Certains d'entre eux se sentaient stimulés par la nouveauté, alors que d'autres la trouvaient déconcertante. D'autant plus quand ils trouvaient le ton du personnage mais le perdaient aussitôt, ou quand ils avaient recours à des émotions superficielles, oubliant les nuances. Margules ne s'angoissait pas, il se limitait à expliquer que ce type d'incidents était naturel.

II.5 L'instabilité des émotions

Une fois sur l'espace scénique, les comédiens devaient se concentrer sur certains aspects, par exemple, il était important de se plonger dans les émotions pour ne pas qu'elles restent « épidermiques », comme le disait Margules. Pour y parvenir, ils devaient se reconcentrer sur les images et communiquer avec leurs partenaires, sans les interrompre, tout en ne perdant pas de vue le conflit. « Cherchez plus d'introspection, plus de communication entre vous, cherchez à créer des images et à prendre conscience de ce

³¹⁵ *Ibid.*

foutu conflit³¹⁶». Ce n'était pas facile pour tous les comédiens de travailler en simultané sur ces différents aspects, Margules optait souvent pour une introduction progressive, en laissant le temps aux comédiens de les intégrer peu à peu jusqu'à ce qu'ils soient capables de « maîtriser les émotions ».

« Chevaucher une émotion, ça signifie que le comédien doit l'utiliser comme une liane lorsqu'elle apparaît, ou faire en sorte qu'elle fleurisse. Lorsque cette émotion commence à s'estomper, il doit déjà être en train d'en générer une autre. C'est une manière de renforcer le conflit et d'anéantir la situation. Tout dépend de la sensation du temps que l'on a sur scène, cela consiste à faire davantage confiance à l'émotion et au monde sensible de l'intimité du comédien qu'aux mots³¹⁷».

Bien sûr, les mots pouvaient avoir un sens, mais la véritable authenticité venait toujours de l'émotion et du conflit auquel elle conduisait. Parfois, les comédiens avaient tendance à abuser des pauses de manière mécanique, ce qui les rendaient uniformes. Ce problème venait non seulement du manque de variation, mais aussi du manque de contenu émotionnel : « La pause doit être pleine de vie intérieure. C'est là que le conflit s'accroît le plus³¹⁸ ». Mais pour que ce conflit se crée, il fallait que les comédiens s'écoutent et communiquent intimement, qu'ils arrêtent de travailler seuls, ce qui requérait une grande concentration, difficilement atteignable lors des premières répétitions sur scène.

Le manque de concentration menait aussi à l'instabilité des émotions, ou comme l'appelait Margules « au travail en va-et-vient ». En clair, les comédiens parvenaient à se plonger dans l'émotion, mais seulement par moments, ils retournaient rapidement à la surface de celles-ci, car ils se retrouvaient parfois face à des émotions douloureuses, et par un mécanisme de défense, ils les rejetaient automatiquement. Le problème, c'est qu'une fois revenus à la surface, ils avaient beaucoup de mal à intérioriser et à toucher de nouveau l'émotion. Le metteur en scène leur demandait alors de prendre plaisir à jouer ces émotions, même si elles étaient douloureuses, afin qu'elles sortent plus facilement.

³¹⁶ Fuentes, Leonor, Journal de travail de la pièce *Les Justes*, *op. cit.*, p. 356.

³¹⁷ Entretien du 28 mai 2015, avec David Olguín.

³¹⁸ Fuentes, Leonor, Journal de travail de la pièce *Les Justes*, *op. cit.* p. 356.

De plus, l'émotion ne devait être ni forcée ni emphatique, elle devait avoir l'air authentique. Margules insistait sur le fait que le comédien ne devait pas imposer ses émotions au public, au contraire le spectateur devait découvrir par lui-même ce que le comédien cachait en lui. « Tu me rends le travail facile, à moi spectateur. Facile dans le sens que je sais déjà dans quel état d'esprit se trouve le personnage, c'est lui qui me le dit³¹⁹ ». Le metteur en scène était donc attentif à ce qu'il n'existe pas d'excès de sentimentalisme, en demandant aux comédiens de jouer d'une manière un peu distante.

« Je voudrais que le public découvre ton état d'âme à travers une exposition apparemment objective, légèrement distante, mais qui contienne tout cela, sans que cela arrive brusquement. Quand le personnage dit « l'hiver de notre malheur³²⁰ », tu fais du chantage sur le spectateur si tu l'illustres avec un état d'âme. En revanche, s'il existe une certaine objectivité dans ce qu'il dit, et que derrière cette objectivité il existe par exemple du mépris de soi-même, le public concerné commence à entendre ce qu'il y a derrière les mots. Fais donc en sorte que ceux-ci deviennent objectifs, un peu secs, et qu'ils englobent tout ce que tu sens³²¹ ».

Cela dit, afin d'être capable de surprendre le public avec des émotions, le comédien devait d'abord être capable de se surprendre lui-même, en partant de sa propre expérience et en la transposant au personnage. Il ne s'agissait pas d'auto-imitation, mais plutôt d'exploration de la partie méconnue de sa propre expérience pour voir jusqu'où elle menait. Grâce à ces trouvailles, le personnage commençait à se définir.

II.6 La construction du personnage

En ce qui concerne le mouvement et les gestes, Margules travaillait leur articulation comme un artisan, car ceux-ci traduisaient le caractère intérieur du personnage et projetaient ses besoins : « Ce geste que tu as fait, cette manière d'allumer la cigarette, c'était très beau. Supprime la beauté du geste, et ça sera peut-être encore plus direct. Ça serait peut-être bien d'allumer une cigarette avec l'autre cigarette, avant que le mégot ne

³¹⁹ *Id.*, p. 361.

³²⁰ Dans *Richard III* de Shakespeare.

³²¹ Leonor Fuentes, Journal de travail de la pièce *Les Justes*, *op. cit.* p. 361.

soit éteint, ça montrerait une certaine perte de contrôle³²²». Chaque détail de la scène était méticuleusement pesé et doté d'une intention, car les petits gestes, les postures des individus, reflétaient l'histoire, l'éducation et la complexité de l'être humain que Margules appelait de ses vœux : « Parle au moment où tu allumes le mégot. Car tu transgresses les règles les plus élémentaires de l'éducation³²³».

Dans le cas des *Justes*, le metteur en scène avait mis en place une série d'exercices pour observer les réactions des comédiens avant même de figer certains mouvements. Il s'agissait notamment de chercher à les faire communiquer entre eux en les installant dans des angles opposés, le plus loin possible les uns des autres, face au mur de métal qui constituait, on l'a vu, l'axe essentiel de la scénographie. Pour cet exercice, il était primordial que les comédiens ne perdent de vue ni le conflit ni le stimulus : « Une chose est bien plus importante que les mots -dont il faut tout de même soigner la beauté-, il s'agit du stimulus. Le fait qu'il y ait un émetteur et un récepteur. Faites-le face au mur et envoyez ce stimulus à votre partenaire ». Ensuite, on répétait à nouveau la scène, mais cette fois-ci avec quelques mouvements antinaturels qui gênaient les comédiens, ce qui faisait qu'ils devaient trouver d'autres sentiments et émotions, car ils n'étaient pas à l'aise dans cette position corporelle, ils avaient mal. L'exercice se répétait avec d'autres mouvements et une économie de gestes. À la fin, Margules demandait aux comédiens ce qu'ils avaient senti. Cet exercice leur avait permis de prendre certaines attitudes et d'adopter certains gestes, tout en écartant d'autres.

Après avoir travaillé les scènes séparément, Margules regroupait deux scènes, en y intégrant les mouvements corporels qui avaient fonctionné pour chacune d'elles. Certains comédiens se sentaient mal à l'aise, raides, ils ne savaient pas où mettre les mains et ils avaient du mal à travailler sans se regarder dans les yeux³²⁴. Tout de suite après, le metteur en scène abordait une autre scène avec deux comédiens différents, en leur disant qu'ils pouvaient s'immobiliser ou marcher s'ils en ressentaient le besoin, ils pouvaient également utiliser tout l'espace, se regarder ou non, comme ils le voulaient. Lorsqu'une

³²² *Id.*, p. 385 (Note pour le personnage de Dora, terroriste).

³²³ *Id.*, p. 386.

³²⁴ *Id.*, p. 398.

des images plaisait à Margules, il demandait à son assistante de la dessiner. Lors des répétitions suivantes, Margules assignait aux comédiens une place précise, il demandait à l'un d'eux de rester immobile pendant que l'autre essayait plusieurs choses, jusqu'à trouver les déplacements qui lui convenaient (comme par exemple dans la préparation des *Justes*).

Pour le metteur en scène, il était important que l'attitude corporelle, forcée au départ, soit assimilée par le comédien jusqu'à devenir naturelle, mais ces mouvements devaient aussi être construits, de même que la façon de parler des personnages.

II.7 Le théâtre comme envol de l'imagination

Avant de figer les déplacements, Margules plaçait les comédiens dans un point de l'espace qui correspondait à ses personnages, afin qu'ils répètent la scène sans mouvement. « Il s'agit d'arriver à une économie maximale de moyens expressifs. Et de tirer le meilleur, en termes de stimulus pour l'imagination, de choc entre le côté statique du corps et le dynamisme interne³²⁵ ». Alors le comédien pouvait lâcher la bride de son intuition, après être passé par des crises, le doute et la peur. Aux craintes des comédiens d'ennuyer le public avec ce manque de mouvement physique, le metteur en scène répondait : « [...] on se décolle du texte, qu'on passe à l'image, à l'imagination, qu'on voie ce qui te rend vulnérable et où cela te mène³²⁶ ».

Tout dans l'espace scénique était un plongeon dans l'imagination, selon Margules, et c'est grâce à elle que le comédien pouvait « s'envoler ». Le « théâtre comme un fait d'imagination » était une des idées qu'il défendait, il avait besoin donc de comédiens capables de répondre à cette exigence.

³²⁵ *Id.*, p. 420.

³²⁶ *Id.*, p. 571.

Au fil des années, les entrées et sorties de scène ont considérablement diminué. Les comédiens restaient en scène alors qu'ils n'étaient pas impliqués dans l'action, ce qui obligeait donc l'imagination à opérer à chaque instant. « Tout ceux qui n'étaient pas impliqués dans l'intrigue devaient se faire une partition de ce qu'ils sentaient pendant ce temps-là. Si pendant que deux comédiens dialoguent, les autres se reposent et restent dans l'ornière où on les a mis, il est très difficile pour eux d'en sortir ensuite³²⁷ ». La partition dont parle Margules consistait en une série d'émotions qui devaient se déclencher, et donner une certaine continuité à l'action même en l'absence des mots. Un autre travail de l'imagination consistait à créer et à s'intégrer à l'espace :

« L'espace existe, l'interlocuteur existe, dans la mesure où il crée l'espace de l'autre. Sinon, tout n'est que littérature. Le comédien s'intègre à l'espace. Par exemple, il faut, pour m'asseoir sur une chaise, que je la voie avec mes yeux, et aussi de l'intérieur. Sinon, elle n'existe pas³²⁸ ».

C'est en eux que les comédiens devaient créer les éléments scénographiques, leur donner vie, ils devaient « les avoir chevillés à l'âme³²⁹ », en d'autres termes être capables de surprendre avec eux : « [...] c'est seulement à ce moment-là que la scénographie commence à fonctionner, sinon cela devient du contreplaqué, elle n'existe pas et reste un simple accessoire³³⁰ ». Dans le cas des *Justes*, comme les comédiens parlaient face au public, le travail d'imagination dans lequel se créaient les images était vital. Par conséquent, le metteur en scène demandait, dès le début et jusqu'à la fin du texte, d'effectuer l'exercice suivant : imaginer le visage de son interlocuteur, son expression alors qu'il parlait ou qu'il restait en silence, de voir comment étaient ses mains, sa nuque et ses pieds³³¹. « Le mieux est de ne pas regarder, pour ne pas retomber dans un jeu banal. Sans vous regarder, percevez l'aura de l'autre, jusqu'au niveau sensoriel, jusqu'à sentir son corps³³² ». Pour y parvenir, les comédiens devaient se concentrer.

³²⁷ *Id.*, p. 482.

³²⁸ *Id.*, p. 481.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Id.*, p. 482.

³³¹ *Id.*, p. 403.

³³² *Id.*, p. 409.

Peu à peu les tâches pour travailler l'imagination s'additionnaient et les comédiens devaient faire appel à leur sensibilité ainsi qu'à leur instinct afin de faire s'envoler l'imagination, sans oublier d'autres aspects comme l'espace et les objectifs du personnage. « Reliez tout ça, cherchez la continuité. Variez les pauses et faites marcher l'imagination pour vous permettre de jouer avec des éléments incompatibles. Puis au milieu de tout cela, imaginez quatre murs³³³». Margules leur demandait de ne pas être prévisibles et de cultiver la surprise pour éviter de tomber les évidences. Pour y arriver, ils ne devaient pas penser à la suite du texte, ni imposer les émotions, tout simplement réagir aux stimuli et laisser couler leur émotions intérieures. Ceci leur permettait non seulement de surprendre le public mais aussi de se surprendre eux-mêmes. « Je ne vois pas votre imagination parce que vous la réprimez. Je vois plutôt des attitudes mécaniques. Faites exploser votre imagination et volez à ses côtés³³⁴».

II.8 Les déplacements

On pourrait penser que les déplacements n'étaient pas importants pour Margules et pourtant il mettait un soin particulier à les définir. Au début, Margules observait les comédiens évoluer puis leur faisait croire qu'ils avaient trouvé les déplacements adéquats pour la scène qu'ils étaient en train de jouer. Puis il a abandonné cette pratique et s'est mis à leur donner des indications très concrètes. Il fallait que les déplacements établis soient clairs, et lorsque c'était nécessaire, il modifiait par essais et corrections successifs. Tandis qu'il établissait le schéma des déplacements des comédiens sur la scène, il en profitait pour donner des précisions sur le langage et la convention de la mise en scène. Parfois il faisait une analyse des positions des personnages, scène par scène (dans certains cas, il y avait même plusieurs versions³³⁵), en prenant des photos des entrées et sorties de scène, ainsi que des changements de positions. Un autre aspect important pour lui était que les déplacements ainsi que les mouvements soient individuels, c'est-à-dire que

³³³ *Id.*, p. 410. (En se rapportant au quatrième mur).

³³⁴ *Id.*, p. 406.

³³⁵ *Id.*, p. 425.

chaque personnage devait avoir des caractéristiques spécifiques dans ses mouvements pour se différencier des autres.

Dans le cas des *Justes*, la proposition était très claire : l'espace était réduit car les personnages étaient des terroristes reclus dans un espace fermé, avec peu de perspectives de survie³³⁶. De plus, ils ne possédaient aucune intimité, car ils étaient cachés et surveillés par leurs propres camarades, ils ne restaient jamais seuls. Une des premières exigences de Margules avait été de demander aux comédiens de ne pas s'appuyer contre le mur, et afin de clarifier l'espace de chacun, il l'avait indiqué au sol avec du scotch.

Comme les comédiens se sentaient à l'étroit dans cet espace, et aussi mal à l'aise, Margules leur a donné une consigne : « L'astuce, c'est de transformer toute cette gêne, au niveau du corps et de l'espace, en aisance complètement naturelle³³⁷ », et dans cet espace réduit de se sentir libre, ou du moins d'y chercher la liberté. Pour ce faire, il leur a fait occuper les positions de leurs partenaires, descendre dans la salle pour contempler tout l'espace scénique, et s'imaginer avec leurs partenaires en train de jouer sur le plateau.

Pour s'assurer de la pertinence de ses choix, Margules a essayé deux versions de la mise en scène *Les Justes* : dans la première, les comédiens entraient et sortaient, dans la seconde, ils restaient sur la scène dans « [...] une attitude d'apparente immobilité physique, mais une intense activité interne³³⁸ ». Cependant, cette idée était en gestation depuis les années 70, avec *Richard III* de Shakespeare et ensuite dans la deuxième moitié des années 90 quand il préparait la mise en scène de *Quartett* d'Heiner Müller.

« Le changement de composition dans chaque scène ne me plaisait plus, je me suis senti saturé. Le souci, si je relie plusieurs scènes comme cela, c'est de ne pas tomber dans les lieux communs. J'ai fait un essai dans ce sens en 1970, avec *Richard III*. Tous les comédiens jouaient de cette manière, tout le temps, mais avec une autre attitude, dans un jeu brechtien, plus distant, ils étaient tous assis sur la partie arrière du plateau et se levaient pour entrer directement dans l'action. J'ai donc eu peur de tomber dans la même

³³⁶ *Id.*, p. 421.

³³⁷ *Id.*, pp. 421 et 422.

³³⁸ *Id.*, p. 425.

attitude. Ce que j'aurais aimé c'est de maintenir plus longtemps les compositions, sans faire autant de variations³³⁹».

Dans sa dernière mise en scène *La Nuit des Rois*, Margules a poursuivi sa recherche, après être arrivé à la synthèse totale du mouvement. Le metteur en scène se demandait s'il pouvait rester quelque chose après la quasi disparition des déplacements, s'il y avait une autre possibilité et quelle serait l'étape suivante. Il est donc revenu à des expériences autour du mouvement, en demandant aux comédiens de marcher sur le grand plateau pour entrer et sortir de scène, mais en leur demandant aussi de dire leur texte uniquement à l'avant-scène, dans un petit cercle imaginaire symbolisant l'île d'Illyrie, dans lequel on arrive après un long trajet. Margules signe donc sa dernière mise en scène en se réinventant et en montrant à nouveau sa radicalité, mais surtout son désir de recherche perpétuelle.

II.9 Le moment de vérité : stimuler l'émotion

Une fois les déplacements établis, Margules se concentrait sur la manière d'exposer le monde intérieur des comédiens, la proximité spatiale devait donc prendre sens à l'intérieur de la mise en scène : « On arrive à un type de jeu plus proche de la réalité qu'avec le type d'interprétation forcée dans un grand format. On ne se raccroche pas à des trucs, à des béquilles... Cela t'oblige à développer une plus grande créativité interne³⁴⁰ ». En effet, l'apparente immobilité physique provoquait une forte activité interne chez le comédien, laquelle envahissait l'espace intime du public en le violentant et en le provoquant, mais selon Margules³⁴¹, à condition que les comédiens n'abusent pas des pauses ou ne fragmentent pas le texte; c'est pour cela que l'interprétation devait être honnête et sans exagération.

³³⁹ *Id.*, p. 431.

³⁴⁰ *Id.*, p. 413.

³⁴¹ *Id.*, p. 429.

En étant si près du public, le comédien ne pouvait pas mentir ou avoir recours à des trucs ou des ressources banales. À ce moment du processus, Margules ne faisait plus de concessions. « [...] Ne dis pas un seul putain de mots sans y mettre du contenu émotionnel. Tu ne peux pas dire un mot qui ne soit pas profond³⁴² ». Mais comment le metteur en scène se rendait-il compte si les comédiens travaillaient de manière superficielle ou s'ils mentaient ? Existait-il un signe ou une caractéristique qui les trahissait ? En vérité, l'artifice apparaissait à travers la sonorité ou l'emphase donnée aux mots. Certains comédiens tombaient dans la tentation de mémoriser le ton sur lequel ils prononçaient le texte, et ils se trahissaient immédiatement, non seulement parce que cela était peu vraisemblable, mais aussi parce que la manière de dire leur texte était toujours la même. L'emphase éliminait les contrastes et les nuances qu'on pouvait trouver dans une interprétation authentique.

Si les comédiens restaient à la surface de l'émotion, les répercussions étaient énormes et évidentes, car une tragédie pouvait devenir un mélodrame, le conflit ou les nuances d'un personnage pouvaient disparaître. Les réactions lors de cette étape de préparation devaient donc découler non pas des mots mais plutôt de « l'aura qui surgissait³⁴³ » d'eux, c'est-à-dire du sous-texte. En même temps, les comédiens devaient trouver la manière de « s'émouvoir », de ressentir, car sinon, ils ne pouvaient pas générer d'images et ils prenaient le risque de jouer avec un seul état émotionnel, plat et superficiel, alors que pour Margules la multiplication des états émotionnels était importante pour rendre le discours complexe : « Quand on est émotionnellement froid, tout redevient conventionnel³⁴⁴ ».

Les difficultés que le metteur en scène devait affronter et résoudre pendant cette étape, étaient surtout d'ordre humain. La peur pouvait pétrifier le comédien et faire naître en lui de nouvelles résistances. « Quand on trouve quelque chose, ça fait toujours mal. Il faut transformer ça en plaisir. Si pendant un instant on a peur, la mémoire entre en résistance.

³⁴² *Id.*, p. 470.

³⁴³ *Id.*, p. 445.

³⁴⁴ *Id.*, p. 421.

Si on se plonge dans le plaisir, la mémoire nous vient en aide³⁴⁵». Mais si les comédiens acceptaient le risque et se lançaient dans une recherche intérieure, la mise en scène commençait à gagner en fluidité, grâce à la continuité entre les scènes, et en fraîcheur car de nouvelles nuances apparaissaient alors, si toutefois les comédiens évitaient un jeu emphatique.

Un autre aspect qui devait se travailler à ce moment du processus était le volume de la voix, les comédiens devaient en effet moduler le son de leur voix, car dans les dix dernières années de sa carrière notamment, les mises en scène de Margules se faisaient à peu de distance du public, ce qui expliquait qu'il détestait les cris : « Ayez pitié des oreilles que vous avez en face. Bien sûr, vous pouvez lever la voix, la baisser, mais restez dans un registre acceptable³⁴⁶».

Quand le metteur en scène faisait jouer toute la pièce, cette étape, pour les comédiens, servait à trouver la ligne directrice qui unissait toutes les scènes, ainsi qu'à observer l'évolution des personnages. Ils pouvaient se lâcher petit à petit, prendre plus de risques et se plonger à l'intérieur d'eux-mêmes à la recherche de l'inconnu.

Quand le processus de travail était très avancé, Margules faisait répéter la pièce deux fois de suite sans interruption. Cela permettait aux comédiens de découvrir les différents va-et-vient entre les personnages, afin de donner plus de profondeur à leurs émotions.

La suivante phase du processus consistait à réaliser une série de répétitions face à un nombre limité de spectateurs.

³⁴⁵ *Id.*, p. 465.

³⁴⁶ *Id.*, p. 462.

QUATRIÈME PARTIE. L'intégration du public

Chapitre I: Un public intelligent et imaginatif

Quel rôle que jouait le public dans le théâtre de Margules ? On sait que le metteur en scène attribuait une place capitale au comédien dans ses mises en scène, mais le public se situait pour lui au même niveau; puisque le plus important après tout consistait en ce que l'acteur et le spectateur puissent communiquer à travers le don de soi du premier et la posture active du deuxième.

Grâce à la présence et aux réactions du public, Margules se rendait compte du niveau d'intensité des relations entre les comédiens, et de la profondeur dans la projection des images³⁴⁷. Le théâtre de Margules s'adressait à des spectateurs participatifs et cultivés : participatifs car, grâce à leur imagination, ils construisaient l'autre partie de l'acte créatif, ils apportaient leur énergie et leur attention; et cultivés car un minimum de compréhension et d'éducation théâtrale était nécessaire pour pouvoir réagir aux provocations et aux transgressions des comédiens.

« C'est un défi entre les faiseurs de fiction et les récepteurs, qui sont à égalité. Il ne s'agit pas d'être un spectateur qui se réfugie dans une attitude analytique, confortable, protégée³⁴⁸ ».

En d'autres termes, Margules souhaitait que le spectateur soit touché par la transgression, tout en étant capable de bien recevoir et de répondre à la provocation. Le comédien mis à nu et stratégiquement placé devait inciter le public à cela.

³⁴⁷ Ortíz, Rubén, *Cuarteto. Heiner Müller, op. cit.*, p. 111.

³⁴⁸ Leonor Fuentes, Journal de travail de la pièce *Les Justes, op. cit.* p. 622.

« Il faut avoir une posture de défi, prendre le taureau par les cornes. Moi je me mets à poil devant toi, mais toi aussi mon salaud tu vas te désaper. Ne vous dévalorisez pas, ne vous cachez pas. Ici vous n'avez pas la place pour ça. Il n'y a pas d'échappatoire. C'est tout ce qu'on demande à un comédien honnête. Abusez du public. Entrez en scène pour lui dire que vous êtes des comédiens, pas des starlettes. Nous faisons un travail de fiction, où chaque particule de notre être participe. Quand vous saluez à la fin, ne souriez pas, ne faites pas de gestes familiers. Une révérence courte, grave. Comme quelqu'un qui vient d'offrir son travail au public, pas ses fesses³⁴⁹ ».

Un comédien dépourvu de tout artifice, s'exposant pour pouvoir être mis en danger, que ce soit sur la scène ou en dehors, voilà ce que cherchait le metteur en scène. Du coup, le fait qu'un comédien « montre ses fesses », en faisant le clown ou en cherchant à émouvoir excessivement, équivalait à flatter le public et donc à trahir le propos du metteur en scène. La relation devait être basée sur une totale et réciproque honnêteté, pendant tout le processus de préparation et pendant les représentations, Margules le voyait comme une responsabilité, pas comme une alternative.

« L'honnêteté doit venir toute seule. Ce qui fait l'articulation, c'est votre interprétation. Tout le reste est banalité, tout le reste est pseudo-vérité. Votre jeu doit posséder différents niveaux : la complexité implique un mystère, et cela permet au public d'imaginer ce qu'est et ce que sent le personnage³⁵⁰ ».

Toutefois, Margules était conscient de la complexité de son théâtre, et il n'attendait pas être compris par plus d'un ou deux spectateurs : « Ne vous inquiétez pas si vous voyez des gens qui s'ennuient : c'est qu'ils sont dénués d'idéaux, nous vivons dans une société sans idéaux³⁵¹ ». C'est pour cela que le metteur en scène profitaient des répétitions ouvertes au public pour inviter des intellectuels et des personnes possédant un haut niveau de connaissance, capables de débattre avec lui à la fin de la pièce, comme nous le verrons plus loin. Malgré toute la complexité de son travail, le public a, au fil des années, toujours assisté à ses pièces en étant conscient de la responsabilité que signifiait le fait d'occuper un de ces fauteuils. Bien entendu, il s'agissait majoritairement d'une communauté, avec quelques exceptions, d'artistes, d'étudiants en art et de gens cultivés, avides de connaître et de ressentir la transgression de ses mises en scènes.

³⁴⁹ *Id.*, p. 631.

³⁵⁰ *Id.*, p. 475.

³⁵¹ *Id.*, p. 624.

Chapitre II: Les répétitions générales

Contrairement à beaucoup de metteurs en scène qui organisent des répétitions en public uniquement lorsqu'ils considèrent avoir suffisamment peaufiné leur travail, Margules voyait les « générales » comme une autre partie de la construction de la mise en scène. Elles permettaient au comédien d'adhérer complètement au projet, de s'engager à fond : plusieurs répétitions en public étaient donc organisées, ce qui était une manière de faire relativement nouvelle au Mexique. Nous pouvons cela dit nous interroger sur les motivations de Margules pour les mettre en place, ainsi que sur leur déroulement. De plus, pourquoi étaient-elles si importantes pour le metteur en scène ? Pourquoi un tiers des répétitions se faisait en public ? Quels en étaient les spectateurs ?

Généralement la présence des spectateurs impressionnait les comédiens qui, loin de profiter du stimulus que le public représentait, se laissaient intimider et perdaient leur liberté créative, ce qui avait pour effet de rendre plus évident les défauts d'interprétation et de la progression de la pièce. Margules avait donc besoin de ces répétitions pour que les comédiens s'adaptent aux stimuli que le public produisait. Hilda Valencia rapporte que la comédienne Claudia Lobo plaisantait souvent en disant que sur 100 représentations, 50 étaient des générales. A chaque fois que le metteur en scène montait une pièce, il en exigeait davantage.

Ces générales avaient lieu une fois que la mise en scène avait été conçue (les déplacements, le mouvement et la définition des personnages). Au début, Margules invitait seulement des personnes très proches, un, deux ou trois amis intimes, des collaborateurs, des élèves du Forum Théâtre Contemporain ou leur entourage, mais ensuite il conviait par exemple un groupe entier de sa propre école. Pendant ces répétitions, le metteur en scène observait les réactions des spectateurs, et à la fin il leur demandait ce qu'ils avaient perçu et quelle était leur opinion. Une fois que le public était parti, Margules partageait ses notes avec les comédiens.

Les générales permettaient aux comédiens de comprendre l'importance et la complexité de leurs personnages, en raison de l'intensité des émotions³⁵². En d'autres termes, plus les émotions étaient profondes, plus le personnage était complexe. Avec un public en face d'eux, les comédiens se lâchaient plus et allaient à la recherche d'émotions plus subtiles, la colère pouvait par exemple se combiner avec l'ironie et l'agression présenter différentes nuances : « Quand le travail est précis et poussé, il est possible d'être dans la même émotion, car elle va toujours s'approfondir. Elle aura différentes facettes si elle est authentique³⁵³ ». A la fin d'une des répétitions publiques des *Justes*, Margules avait indiqué, face à vingt-cinq élèves du Forum Théâtre Contemporain: « Le public, il faut l'attraper et se le mettre dans la poche. Aujourd'hui il s'est passé l'inverse : les comédiens ont craqué sous la pression du public. Cela arrive quand le travail qu'on fait n'est pas pleinement engagé, radical ³⁵⁴ ». Grâce à cette étape, les comédiens commençaient à s'habituer à la présence du public et ils évitaient ainsi de s'abandonner à lui ou à leurs propres peurs.

Le metteur en scène profitait aussi de ces générales pour vérifier le degré de compréhension du texte par le comédien, la progression de celui-ci, ainsi que la perception de la pièce. Il pouvait ainsi constater ce qui marchait bien, et corriger les défauts de la mise en scène : pour *Les Justes* par exemple, il s'était rendu compte qu'en dépit de moments brillants dans l'interprétation, le début des trois premières scènes manquait de consistance³⁵⁵.

Une fois que les réussites et les échecs du travail étaient définis, le metteur en scène continuait à travailler sur les points faibles de la mise en scène, pour ce faire il utilisait des stratégies cherchant une interprétation toujours plus authentique et honnête.

Margules alternait les générales avec d'autres répétitions sans spectateurs pour analyser et corriger les défauts observés face au public. On y reprenait l'analyse du texte en

³⁵² Ortíz, Rubén, *Cuarteto. Heiner Müller*, op. cit., p. 102.

³⁵³ *Id.*, p. 105.

³⁵⁴ Leonor Fuentes, Journal de travail de la pièce *Les Justes*, op. cit., p. 532.

³⁵⁵ *Id.*, p. 558.

mouvement, avec les comédiens sur le plateau, ou on retournait parfois aux lectures, pendant lesquelles les comédiens lisaient le rôle d'un de leurs partenaires.

Il existait une difficulté supplémentaire à ce stade, c'était l'obligation pour le comédien de faire passer son travail jusqu'au dernier rang. Les comédiens arrivaient souvent à le faire, mais de façon intermittente.

« Du premier au troisième rang, on a affaire à un certain spectacle. Du troisième au sixième, on en voit un autre, et au fond de la salle, ça en est déjà un autre. Je crois que c'est une question d'étendue dans la tension dramatique. Je crois que vous devez donner plus que ce qu'on donne en ce moment, pour arriver à une tension raisonnable au-delà du quatrième rang. Dans *Quartett* et dans *Sabaiba* (je ne dis pas ça pour comparer), j'ai demandé une triple intensité aux comédiens. C'est comme ça qu'on a obtenu une tension raisonnable jusqu'au dernier rang³⁵⁶ ».

Pour affronter cette situation, le metteur en scène demandait plus d'intériorité, plus de concentration et de communication entre les comédiens. C'est seulement avec ces facteurs que la connexion était suffisamment forte pour générer l'énergie nécessaire qui pourrait atteindre les spectateurs les plus éloignés.

Au fil des répétitions, Margules continuait à ajouter des indications pour rendre son discours plus complexe et plus riche, mais les comédiens plus exposés avaient tendance à suivre une indication et à en abandonner d'autres, cela les conduisait au désespoir, au recours aux lieux communs, ou au conflit avec le metteur en scène. Margules expliquait³⁵⁷ qu'il ne s'agissait pas de changer une indication pour une autre mais d'ajouter, d'ajouter, ce qui est un processus qui demande du temps avant de pouvoir réagir aux stimuli, car on ne cherche pas le côté évident mais plutôt la face cachée. C'est un moment critique, pendant lequel les comédiens doivent obligatoirement transformer les idées, l'information rationnelle, en se les appropriant et en les transcendant. Hilda Valencia déclare³⁵⁸ à propos des répétitions des *Justes* :

³⁵⁶ Fuentes, Leonor, Journal de travail de la pièce *Les Justes*, *op. cit.* p. 539.

³⁵⁷ *Id.*, p. 594.

³⁵⁸ Entretien du 25 mars 2012.

« Deux choses se produisent : premièrement, les comédiens tiennent à leur manière de travailler. Je crois que la mise en scène les angoisse, leur enlève tout type d'appui, toute fioriture. Et ce qui les dérange encore plus, c'est la lumière. Ils sont nus, nus face à eux-mêmes, face aux autres, face au public, il n'y a donc pas de possibilité de se cacher³⁵⁹ ».

Au fil des répétitions ouvertes au public, les comédiens commencent à se reprendre et retrouvent une certaine sérénité, étape primordiale pour que le travail prenne enfin son envol. Ils découvrent de plus le plaisir, mais Margules continue à leur demander de la spontanéité et de la créativité dans leur interprétation.

II.1 Le décollage de la mise en scène

Arrivé à ce point, la pièce cesse d'être un texte, elle devient un discours assimilé par le comédien, elle atteint alors le statut d'oeuvre poétique. Mais à quel moment les comédiens parviennent-ils à comprendre et à porter en eux la grandeur du texte et de la mise en scène? La comédienne Emma Dib qui jouait le rôle de Dora dans *Les Justes* de Camus remarquait: « Je me sentais et je nous sentais plus connectés³⁶⁰ », car la relation entre les comédiens devenait plus sensible et passait à un autre plan. Le problème est que beaucoup des trouvailles réalisées pendant les répétitions à huis clos disparaissaient avec l'apparition du public, mais peu à peu elles revenaient à la surface et commençaient à prévaloir. Pour que la pièce finisse par décoller, Margules continuait donc d'alterner répétitions interdites au public et répétitions générales, il vérifiait ainsi que les avancées étaient concrètes et solides.

« Il est temps que vous vous détachiez du texte, pour que la pièce prenne son envol. Vous devez toucher vos démons, n'ayez pas peur. Tous les bons démons qui pullulent, on les soumet à l'inquisition, et on les écrase. Pendant ces répétitions, je veux vous voir les toucher. Ils ont tous un nom, nous les avons codifiés. Mais avant tout, n'ayez pas peur. C'est la condition sine qua non pour que la pièce prenne son envol, si vous parvenez à toucher vos démons et à susciter l'imagination³⁶¹ ».

Le metteur en scène demandait à ce que l'on cultive l'énergie :

³⁵⁹ *Id.*, p. 621.

³⁶⁰ *Id.*, p. 662.

³⁶¹ *Id.*, p. 644.

« N'oubliez pas l'énergie de groupe. Recevez et faites passer l'énergie. Liez-la à un évènement anecdotique, ou c'est à vous de savoir comment vous pouvez la cultiver. Peut-être en la liant à des histoires internes. Normalement j'entraîne les gens à lier l'énergie à un évènement, à quelque chose qui se produit³⁶²».

Malgré tout, il fallait, pour que les comédiens finissent de peaufiner et de s'approprier leur personnage et que la pièce atteigne une valeur poétique, qu'ils ajoutent un élément primordial : prendre du plaisir sur scène. En plus du travail bien fait, c'est cela qui leur permettait d'habiter l'univers poétique de la pièce, car si le comédien prend du plaisir à jouer, le public en prendra aussi : « La mise en scène a pris une épaisseur considérable par rapport à hier. Un envol incroyable. J'ai été touché³⁶³». Lorsque la mise en scène décollait réellement, les comédiens devaient travailler dur pour que leur concentration atteigne sa capacité maximale, afin qu'il n'y ait pas aucune perte de contrôle. En même temps, Margules leur demandait d'acquiescer encore « plus de courage pour se plonger dans leurs propres abîmes³⁶⁴».

II.2 La présence du metteur en scène

« Quand je vais voir la représentation d'une de mes pièces, je ne regarde pas. J'écoute d'abord, c'est comme cela que je sais si le comédien ment. La voix montre davantage que le masque³⁶⁵».
Ludwik Margules (2004).

Margules était connu pour être présent à toutes les représentations de ses mises en scène, même à un âge avancé et alors que sa maladie lui causait de multiples désagréments. Aussi bien le public que les comédiens qui travaillaient avec lui pour la première fois étaient surpris de le voir appuyé sur sa canne, les yeux fermés ; tous pensaient qu'il dormait, mais le metteur en scène préférait écouter les dialogues de cette manière, car il lui semblait que la voix révélait les émotions de manière plus authentique et objective que les gestes.

³⁶² *Id.*, p. 666.

³⁶³ *Id.*, p. 686.

³⁶⁴ *Id.*, p. 684.

³⁶⁵ Fuentes, Leonor, Journal de travail de la pièce *Les Justes*, *op. cit.* p. 532.

Un autre aspect bien connu de Margules était son habitude de protester en face des comédiens pendant les représentations lorsqu'ils ne travaillaient pas comme prévu. Lorsqu'il considérait que leur jeu était superficiel ou mélodramatique, il sortait des biscuits, des chewing-gums ou d'autres friandises pour les offrir aux spectateurs, ce qui avait pour effet de faire du bruit et d'interrompre la scène. C'est ainsi qu'il montrait qu'il n'était pas satisfait, en désaccord avec ce qu'il voyait. Bien entendu, ce comportement mettait en rage les comédiens et choquait beaucoup de gens.

Malgré tout le travail effectué pendant le processus de travail, Margules ne considérait jamais que ses spectacles étaient prêts, car au moment où il les présentait, il était toujours rongé par le doute. Il se demandait s'il avait été cohérent avec son projet initial, il craignait de ne pas avoir donné assez d'outils pour que les comédiens fassent un travail approfondi. Il pensait que la pièce n'avait pas pu aller plus loin par sa faute. Une autre chose qui l'angoissait était que les comédiens n'avaient pas pu suffisamment se dépasser. Cependant, il ne mettait jamais en cause les comédiens, il se sentait responsable de ne pas avoir pu leur fournir les éléments précis pour réaliser leur travail : en général, quand quelque chose ne fonctionnait pas dans la mise en scène, il pensait que la faute venait de la distribution. Il avait cependant du mal à renvoyer les comédiens qui ne progressaient pas assez, ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait jamais eu recours à cette solution, mais il n'aimait pas renoncer et tâchait de se battre jusqu'au bout.

Hilda Valencia témoigne que Margules avait toujours l'impression de manquer de répétitions avant la première, et il n'hésitait pas à en demander toujours plus, malgré les protestations des producteurs et des comédiens. Pour *La Nuit des rois*, il avait par exemple refusé de commencer les représentations, car il lui semblait qu'il lui manquait du temps, mais il a dû finalement céder devant le refus des comédiens. Pour *Richard III*, il avait confié à un des comédiens : « La pièce ne marche pas, on s'est trompé », mais c'était trop tard, il n'y avait plus rien à faire.

Même après la première, le metteur en scène continuait d'exiger des répétitions, car il pensait que c'était justement là que les comédiens pouvaient aller plus loin dans leur

transgression personnelle, mais ceux-ci étaient rarement disposés à effectuer ce travail de laboratoire pour procéder à des ajustements. Face à cette situation, Margules devait se résigner à distribuer des notes détaillées compilant les points positifs et les erreurs de chacun, avant et après les représentations. Laura Almela, la comédienne qui a interprété la marquise de Merteuil dans *Quartett*, déclare à propos du travail de Margules :

« Il ne faut pas s'attacher à une certitude, il faut apprendre à vénérer le doute. Douter, c'est bénéfique, c'est comme arriver à un embranchement, on est donc très concentrés pour pouvoir trouver des solutions immédiates lors de la représentation, nous, comédiens, sommes là pour prendre des décisions. Certains comédiens entrent en scène pour vérifier une idée, d'autres le font pour se mettre en danger. Ludwik provoquait plutôt cela, il n'y avait personne de plus rigoureux et de plus précis que lui, mais il ne ratait pas non plus l'embranchement, même si cela peut paraître contradictoire³⁶⁶».

Quand elle parle d'« embranchement », Laura Almela se réfère aux idées, aux besoins et sentiments opposés auxquels le comédien se confronte sur scène, provoquant chez lui le conflit mais enrichissant en même temps le personnage en le rendant plus complexe et humain. Pendant la mise en scène de *Quartett*, il existait un passage dans lequel la marquise de Merteuil introduisait un nouveau jeu avec son camarade Valmont. Avant de commencer, elle devait déambuler un peu dans l'espace scénique. Mais la comédienne sentait qu'elle n'était pas dans l'état psychique que Margules lui demandait pour ce passage. Avant la représentation prévue dans la ville de Querétaro, elle s'était donc assise à la cafétéria de l'hôtel pour parler avec le metteur en scène.

« Je lui disais : « j'en peux plus, ce passage je n'y arrive pas », alors il m'a demandé : « Toi, qu'est-ce que tu proposes ? », ce à quoi j'ai répondu : « Moi, Ludwik, ce que je veux, c'est tout arrêter, et ne plus jouer, j'en ai plus que marre ! ». Alors, il m'a dit : « Vas-y ! ». Surprise, j'ai répondu : « Comment ça ?! Il manque vingt minutes à la pièce ». Mais lui a insisté : « Les gens en ont assez vu, si tu veux arrêter, arrête à ce moment-là, c'est tout, je préviens Álvaro et il n'y a pas de problème, ça se finit là ». J'ai redemandé : « C'est vrai, Ludwik, tu es sûr ? », mais il a insisté : « Vas-y, arrête le spectacle, moi j'ai vu ce que je voulais, c'est ok pour moi ». J'ai donc conclu : « Très bien, parfait³⁶⁷ ».

Le moment attendu était donc arrivé; alors que le spectacle avait été jouée plus d'une centaine de fois, Laura Almela était entrée en conflit : « Je vais arrêter, il m'en a donné la

³⁶⁶ Entretien du 28 mai 2015.

³⁶⁷ Entretien du 28 mai 2015.

permission ». Mais soudain, une autre idée lui est venu : « Bon, en même temps je pourrais continuer, c'est pas grave, je ne mets pas ma carrière en danger, il m'a donné la permission d'arrêter, mais je vais continuer ». La comédienne a donc continué, et elle a vécu ce moment comme « quelque chose d'extraordinaire ». Avant, elle ne faisait que « jouer », alors que ce que Margules cherchait réellement, c'était la « chute libre » comme elle le dira, soit la véritable transgression et le plongeon dans le vide. À partir de cette expérience brutale, elle a été consciente qu'elle pouvait interrompre la pièce à n'importe quel moment, et cela a changé son attitude sur scène.

Ainsi, les interrogations, la peur, l'angoisse et la transgression continuaient d'apparaître tout au long des représentations comme une partie du processus artistique. Les comédiens n'avaient pas la possibilité de se relâcher au niveau de la rigueur, au contraire ils s'exposaient à chaque fois un peu plus, poussés par Margules, en essayant d'aller plus loin à la recherche de l'inconnu à l'intérieur d'eux-mêmes.

En raison de l'urgence et du manque de fonds des théâtres et des institutions qui produisaient les mises en scène, les processus de travail qui jusque-là duraient un an, ont commencé à être écourtés, et ils ont finalement été réduits à approximativement trois mois. Cette difficulté a forcé Margules à revoir sa méthode de travail. Mais, il a malgré tout continué à effectuer des répétitions ouvertes au public. Au cours de ses dernières années, Margules a préféré présenter ses mises en scène à un public réduit, même si *La Nuit des Rois*, sa dernière création, a été jouée dans un théâtre de grandes dimensions.

Conclusion

Visant un langage poétique afin de pouvoir exprimer sa vision, Ludwik Margules a développé au fil du temps une méthode de travail consacrée essentiellement à puiser dans les émotions inconnues dans les tréfonds du comédien. Guidé par un profond besoin de révéler, de connaître et de comprendre l'Homme, il a toujours cherché à exposer les contradictions internes et les faiblesses de ce dernier. Au long de sa longue carrière qui a duré plus de quarante ans, il a multiplié les expériences jusqu'à exclure de la mise en scène les éléments qui se dressent entre l'univers intérieur des comédiens et le regard critique des spectateurs. À cet effet, il a dû construire un langage susceptible d'exprimer son propos.

À partir de l'analyse des mises en scène de Margules, de ses outils de travail, des témoignages et des entretiens menés avec ses collaborateurs, nous avons montré que le lent processus de suppression des ornements de la scène, afin de mettre en lumière le comédien et ses émotions, l'a conduit à une esthétique qualifiée de minimaliste.

Bien que nombre de ses collaborateurs réprouvaient fortement sa méthode de travail, Margules n'a jamais changé la manière rigoureuse et provocatrice avec laquelle il dirigeait les comédiens. En les poussant à la transgression, il les obligeait à mettre de côté les techniques et les mécanismes de routine à la faveur d'une interprétation honnête et pleine de nuances. Ainsi, la transgression était pour lui³⁶⁸ synonyme de liberté, car elle permettait aux comédiens d'abandonner leurs habitudes, manies, préjugés pour privilégier la conscience et la connaissance de soi. La transgression ne se limitait toutefois pas à la scène, Margules la déplaçait dans la salle en utilisant le comédien comme un vecteur, pour explorer la réaction aux idées et conflits présentés sur la scène contemporaine. Voulant concevoir un discours qui exprime son idéologie contre les régimes totalitaires, il a travaillé avec des comédiens capables de toucher le spectateur et de mener le discours jusqu'au plus profond de leur être.

³⁶⁸ « El conflicto como estímulo para la creación, *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Vol. 2, Colección Escenología, UNAM-Gaceta, México, D.F., 1985, pp. 263.

Margules avait en effet un but en choisissant chaque pièce, qui lui permettait de pousser à bout les comédiens, le public. Quelle distance limite mettre entre le comédien et le spectateur ? Jusqu'où peut-on aller dans l'épuration des éléments sur la scène ? Qu'est-ce qui est vraiment essentiel dans la mise en scène ? Voici quelques questions qui ont ensuite déterminé sa façon de procéder et défini une esthétique originale, avec un style caractéristique. À l'instar de Francis Bacon, Margules cherche une manière d'ouvrir l'être humain afin de révéler ses entrailles, ses cris désespérés et ses souffrances, ses projets existentiels et ses conflits, en allant à chaque fois un peu plus loin. Ces questions guideront son esthétique, encore et toujours. Et c'est ainsi qu'il a fini par concevoir le comédien, l'espace et la lumière, comme les éléments clés de son théâtre. Malgré tout, les textes, bien que modifiés par ses soins, n'ont pas perdu d'importance dans l'évolution de son travail, car les modifications qu'il apportait étaient faites pour faire resurgir encore plus leur essence.

Marqué par l'holocauste nazi et le stalinisme en Russie, son répertoire inclut des pièces qui purgent son passé, telles que *Richard III* de Shakespeare, *Huis Clos* de Sartre, *Les Justes* de Camus, *De la vie des marionnettes* d'Ingmar Bergman entre autres. Ces pièces ont des thèmes récurrents, notamment la soif de pouvoir et l'incroyable violence qui habite dans l'être humain.

Sa méthode, qui s'est constamment transformée dans la forme, a porté ses fruits sur la fin de ses jours. Margules a fini par la maîtriser et l'intégrer, de telle manière que certains éléments comme ses carnets de mise en scène, les cartes-liens, ont disparu, car ils n'étaient plus nécessaires. Cependant la façon de faire restait la même, mais de manière plus accentuée et assumée. Avec les années d'expérience, il était parvenu à posséder une conscience plus grande de chaque étape de son travail, ce qui l'a poussé à considérer qu'il avait besoin de plus de temps pour le travail à la table, car cela lui semblait basique et primordial pour la constitution du spectacle, et car il privilégiait l'univers intérieur du comédien au détriment des mouvements, des déplacements ou des gestes. Ainsi, le travail à la table est devenu une caractéristique de sa méthode, aucun metteur en scène au Mexique ne passait autant de temps à lire et à analyser le texte avec les comédiens. Cela

n'était pas sa seule particularité, Margules a aussi été l'un des premiers metteurs en scène qui a « manqué de respect au texte », en l'adaptant et en le traduisant suivant ses propres besoins, en le dépouillant de tout élément qui lui paraissait sentimental ou superficiel.

En utilisant le conflit comme un stimulus à la création, il a sorti ses collaborateurs et le public de leur zone de confort : les premiers en leur proposant un travail qui réclamait un défi, qui ne laissait aucun repos et exigeait un engagement et un don de soi total, et les spectateurs en leur proposant un discours cru et direct, qui stimulait leur imagination et exigeait d'eux une posture critique. Mais avant tout, Margules a cherché à se mettre en danger lui-même, en s'exposant dans sa recherche d'une identité, de réponses sur le comportement humain et ses moteurs, et surtout d'un langage poétique qui pourrait exprimer de manière cohérente ses postures et ses inquiétudes, son impérieux besoin de communiquer. Son discours créatif, transcendant et déterminant, conjugué à la posture esthétique, s'est ainsi enrichi et complexifié au fil des années. Nous avons montré que sa rigueur et son exigence venaient d'un besoin et d'un souci de contrôler tout ce qui se passait lors des répétitions et des représentations, afin de réduire la marge d'erreur. Et lorsque certaines actions pouvaient faire penser que Margules relâchait la pression, comme quand il a autorisé Laura Almela à abandonner la pièce pendant une scène qui la bloquait, on a découvert plus tard que ces actions étaient le fruit d'une stratégie destinée à mieux contrôler les éléments de la mise en scène, notamment les comédiens, bien sûr.

À la fin de ses jours, Margules ne parlait plus d'efficacité, comme il l'avait fait une fois en 1985 ; car il s'est aperçu que l'essentiel n'était pas de résoudre ni de produire un effet prévu mais au contraire, il a passé ses dernières répétitions obsédé à collecter les émotions du comédien, à chercher le mystère, l'inconnu. Il est passé alors des spectacles ostentatoires à l'exposition douloureuse et intime de l'être. Il répétait des mots comme exposition, transgression, nudité, essence, engagement, conflit, langage, mais surtout poésie. Margules n'a eu de cesse de travailler la mise en scène comme un fait poétique, mais aussi comme une façon de manifester son indignation face au monde, face à l'incohérente et paradoxale attitude de l'être humain, qui ne cesse pas de s'autodétruire et de nuire à ses semblables. En revanche, il propose une alternative : le théâtre. Son oeuvre

et la pédagogie qu'il nous a laissés en héritage, nous rendent conscients de la possibilité et de la nécessité de faire du théâtre un jeu d'engagement et de transgression.

Bibliographie

Sources sur Margules

► Entretiens

- Entretien du 25 mars 2012, avec Hilda Valencia.
Entretien du 14 août 2013, avec Alejandro Luna.
Entretien du 20 mars 2012, avec Beatriz Russek.
Entretien du 4 mai 2012, avec Arturo Ríos.
Entretien du 16 mai 2012, avec Arturo Beristain.
Entretien du 1 mai 2015, avec Raúl Rodríguez.
Entretien du 19 mars 2012, avec Bernardo Velazco.
Entretien du 28 mars 2012, avec Mishiko Tanaka.
Entretien du 17 janvier 2012, avec Laura Galo.
Entretien du 26 mars 2012, avec Rosalba García.
Entretien du 28 mai 2015, avec David Olguín.
Entretien du 28 mai 2015, avec Laura Almela.
Entretien du 20 avril 2014, avec Rubén Ortíz.
Entretien du 25 mars 2012, avec Juan Tovar.
Entretien du 14 mai 2012, avec Rodrigo Vazquez.
Entretien du 8 mai 2012, avec Ana Ofelía Murguía.
Entretien du 8 décembre 2015, avec Fernando De Ìta.

► Notes et interviews de Margules (archives déposées au Centre de recherche Théâtrale Rodolfo Usigli (CITRU), par la fille du metteur en scène)

- « Algunas reflexiones sobre la puesta en escena ». (*Notes personnelles inédites*).
- « Arturo Ui, de Brecht: Una metáfora sobre el poder y el terror », *Excélsior*, Diorama de la Cultura, México D.F., 6 juin 1976, pp. 12-13.
- « Augusto Benedico, hecedor de ficciones », in *El Nacional*, México D.F., 27 mars 1992.

- « Buchner hoy », in *El Economista*, México D.F., 16 avril 1993.
- « De la crisis, agonía y oficio de la farándula », in *El Economista*, México D.F., 16 avril 1993.
- « De la crisis, agonía y oficio de la farándula », in *Repertorio*, México D.F., 1 septembre 1993.
- « De persona a persona », in *La Jornada*, México D.F., 21 mars 1985.
- « El monje », in *El Nacional Dominical*, México D.F., 8 mars 1992.
- « Héctor Mendoza: La riqueza del escenario vacío », in *Excelsior*, Diorama de la Cultura, México D.F., 28 mars 1976.
- « La invitación a una risa dolorosa », in *El Economista*, México D.F.
- « Plática en escenario verbal », in *El Nacional*, México D.F., 8 juin 1991.
- (Sans source).
- « Teatro y carpa La ilustración y la locura », (sans source).
- « Un Pinter cercano », in *La Cabra*, México D.F., 1 juin 1994.
- « Un trabajo interrumpido », in *Escénica*, México D.F., 1 mai 1982.
- « Una metáfora sobre el poder y el terror », in *Diorama de la Cultura*, México D.F.

► Divers

« El espacio de la creación », *Paso de Gato*, Ensayo no. 16/17, México D.F., Avril-juin 2004. (Número dédié à Margules, avec la participation de différents écrivains).

FUENTES, Leonor, Journal de répétitions de la pièce *Les Justes*, México D.F., 2002. (Inédite).

MURILLO TREJO, Brijida, *Labor teatral de Seki Sano en México 1939-1966*, México, D.F., UNAM, 1986.

MURO, María, Journal de répétitions de la pièce *La Nuit des Rois*, México, D.F., 2004. (Inédite).

OBREGON, Rodolfo,

- *Memorias. Ludwik Margules*, México D.F., México D.F., Ediciones el Milagro, 2004.

- « La aguerrida vitalidad del sobreviviente », in *Letras libres*, México, D.F., 2006, pp. 94-95.

OBREGÓN, Rodolfo/CASTRO Ángeles, *Ludwik Margules, con todo y pipa*, México, D.F., CONACULTA/ UNAM-Difusión cultural/ Anónimo Drama Ediciones, 2004.

ORTÍZ, Rubén, *Cuarteto. Heiner Müller*, México D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997.

TOVAR, Juan, « Homenaje a Ludwik Margules (1933- 2006) », *Letras Libres*, No. 88, México, D.F., Abril del 2006. p. 99.

Sources sur la mise en scène

BROOK, Peter,

- *Avec Grotowski*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009.
- *Avec Shakespeare*, Arles, Actes Sud, 1998.
- *Climat de confiance*, Québec, L'instant même, 2007.
- *Le Diable c'est l'ennui. Propos sur le théâtre*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1991.
- *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Le Seuil, 1977.
- *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Península, 1998.
- *La puerta abierta. Reflexiones sobre la actuación y el teatro*, México D.F., Ediciones El Milagro/CNCA, 1998.
- *Points de suspension*, Le Seuil, Paris, 1992.

BROOK Peter/ESTIENNE, Marie-Hélène, *L'homme qui suivi de Je suis un phénomène*, Actes sud, Arles, 1998.

HEILPERN, John, *The Conference of the birds*, London, Faber and Faber, 1977.

HELPER, Richard/ LONEY, Glenn, *Peter Brook. Oxford to Orghast*, Amsterdam, Harwood academic publishers, 1998.

SMITH, A.CH., *Orghast at Persepolis*, New York, The Viking press, 1972.

GROTOWSKI, Jerzy,

- *Hacia un teatro pobre*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1998.

- *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975.

MEYERHOLD, Vsevolod, Introduction, choix de textes en traduction de Béatrice Picon-Vallin, Arles, Conservatoire national supérieur d'art dramatique/ Actes Sud-Papiers, 2005.

MEYERHOLD, V. E.

- *Écrits sur le théâtre (tome II)*., Paris France, Éditions L'Age d'Homme, février 2009.
- *El Teatro Teatral*, Ciudad de la Habana, Editorial Arte y Literatura, 1988.

STANISLAVSKI, Constantin, *Un actor se prepara*, México D.F., Editorial Diana, 1999.
La Formation de l'acteur, Paris, Pygmalion, 1986.

Ouvrages théoriques et critiques

ABIRACHED, Robert, *La Scène et le travail de l'imaginaire*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2001.

BANU, Georges,

- *Les Mémoires du théâtre*, Arles, Actes sud, 1987.
- *Peter Brook, vers un théâtre premier*, Paris, Le Seuil, 2005.
- *Brook. Les voies de la création théâtrale*, Vol. XIII, sous la direction de Georges BANU, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985.
- *Ryszard Cieslak*, sous la direction de Georges Banu, Arles, Actes sud, 1992.

BORIE, Monique, *Antonin Artaud le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, 1989.

CEBALLOS, Edgar, *Meyerhold. El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*, México, D.F., UNAM, 2007.

CITRU, *Boletín CITRU*, México, D.F., Editorial Nueva Época, 1987.

ESSLIN, Martin, *Brecht: The Man and His Work*, New York, Doubleday and company inc., 1971.

- FUENTES IBARRA, Guillermina, *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México/ Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2007.
- GREENBLATT, Stephen, *Shakespearean Negotiations*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 1998.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro Posdramático*, México, D.F., Paso de gato, 2013.
- LUIS, Gimén, *Memorias, recuerdos y algo más.*, México, D.F., Ed. Escenología, noviembre 2006.
- MAROWITZ, Charles, « Notes on Theatre of Cruelty » in *Tulane Drama review*, New York, T 34 Winter 1966, vol. XI, 2
- OLGUÍN, David (coordinador), *Un siglo de teatro en México*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2011.
- PAVIS, Patrice/ ROSA, Guy, *Confluences. Les tendances interculturelles dans le théâtre contemporain*, Saint-Cyr-l'Ecole, Republications du petit bricoleur de Bois-Robert, 1992.
- PROUST, Sophie, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Montpellier, L'Entretemps éditions, 2006.
- RICHARDS, Thomas, *Trabajar con Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Actes Sud, 1995.
- SCHECHNER, Richard/ WOLFORD, Lisa, *The Grotowski sourcebook*, London, Routledge, 1997.
- UNGER, Roni, *Poesía en Voz Alta*, México, D.F., UNAM/ Dirección General de Publicaciones y fomento Editorial – INBA/CITRU, 2006.
- VÁSQUEZ MELÉNDEZ, Miguel Ángel (Escritos de Manuel Peredo). *México personificado. Un asomo al teatro del siglo XIX*, México, D.F, Coordinación de Publicaciones del INBA, CONACULTA/CITRU, 2012.
- WAGNER, Fernando. *Teoría y técnica teatral*, Barcelona, Editorial Labor, 1970.

Coupures de presse

(Rassemblées par l'épouse de Ludwik Margules et déposées au Centre de recherche Théâtrale Rodolfo Usigli (CITRU), par Lydia Margules, fille du metteur en scène)

ACOSTA, Marco Antonio,

- « Expresar la Incomunicación, la Neurósis, el Miedo y lo Onírico Desde el Escenario », in *Excelsior*, México D.F., 24 mai 1983.
- « Sartre inagotable », in *El Nacional*, México D.F., 4 septembre 1969.

AGUILAR ZINSER, Luz Emilia :

- « Don Juan, la seducción del teatro », in *Reforma*, México D.F., 1 février 1998.
- « El nuevo teatro polaco », in *Reforma*, México D.F., 8 août 1999.
- « Hacia un lenguaje esencial », in *Reforma*, México D.F., 17 mars 2000.
- « Viaje escénico en busca de Molière », in *Reforma*, México D.F., 4 décembre 1997.

ALCARAZ, José Antonio :

- « ¡Bravo! », in *El Heraldo de México*, México D.F., 10 octobre 1969.
- « ¿Libertinos a mi? », in *Proceso*, México D.F., 4 mars 1985.
- « Dos obras de Pinter », in *El Universal*, México D.F., 20 juillet 1994.
- « El jardín de los senderos que no se bifurcan », in *El Heraldo de México*, México D.F., 27 août 1969.
- « Las Criadas », in *El Universal*, México D.F., 14 décembre 1993.

ALTAMIRANO, Óscar, « El Don Juan de Molière y el de Margules », in *Reforma*, México D.F., 8 février 1998.

« Ana Ofelia Murguía en un personaje de carácter », (sans source), México D.F., 27 décembre 1989.

« Apuntes Teatrales de Ludwik Margules », in *El Día, Cultura de Hoy*, México D.F., 11 février 1975.

ARAUZ, Alvaro, « Impacto con una obra de Sartre, in *Cine Mundial* », México D.F., 6 août 1969.

« Arias de óperas en la Ponce », in *Novedades*, México D.F., 13 février 1985.

AUDIFFRED, Miriam y SÁNCHEZ, Leticia, « Premio Nacional de Ciencias y Artes », in *Milenio Diario*, México D.F., 29 octobre 2003.

BAGUER, François, « Ricardo III », de Shakespeare, Dirigida por L. Margules », in *Excelsior*, México D.F., 5 juillet 1971.

BARREIRO CAVESTANY, Javier, « Carne de la historia, cuerpo de la escena », in *La Jornada*, México D.F., 26 mai 1996.

BARREIRO, Juan José, « Ritual de las adoraciones de Casa de la Paz », in *Siempre*, México D.F., 17 mars 1993.

BARRERA LÓPEZ, Reina :

- « Ante la esfinges », in *Uno más uno*, México D.F., 28 septembre 1991.
- « Tiempo de Fiesta y Luz de Luna de Harold Pinter », in *Uno más uno*, México D.F., 1 janvier 1994.
- « Confrontacion y transferencia », in *Uno más uno*, México D.F., 22 avril 1990.
- « Klein: la mejor obra del año », in *Uno más uno*, México D.F., 29 avril 1990.
- « Los Justos dirección de Ludwik Margules », in *Uno más uno*, México D.F., 30 novembre 2002.
- « Cuarteto, de Heiner Muller », in *Uno más uno*, México D.F., 4 mai 1996.

BARROS SIERRA, José, « Stravinski », in *Excelsior*, México D.F., 9 février 1985.

BARROS SIERRA, José, « Un Gounod Infausto », in *Excelsior*, México D.F., 9 août 1985.

BAZNA, Norma, « Entrevista con Ludwik Margules », in *Revista Mexicana de Cultura*, México D.F., 15 août 1971.

BERT, Bruno :

- « Juego prestidigitatorio de habilidad... y olvido Jaques y su amo », in *Tiempo Libre*, México D.F., 24 novembre 1988.
- « La verdad y la mentira de los justos », in *Tiempo Libre*, México D.F., 5 décembre 2002.
- « Las damas de los jueves », in *Tiempo Libre*, México D.F., 17 novembre 1988.
- « Tres Actrices y un director », in *Tiempo Libre*, México D.F., 1 février 1990.
- « Un apetitoso platillo pinteriano, generoso y bien aderezado », in *Tiempo Libre*, México D.F., 28 juillet 1994.

BORRAS, Leopoldo, « En una Obra Teatral, el Diablo es ¡Un « Cerebro Electrónico»! », in *Novedades*, México D.F., 11 octubre 1966.

BRADU, Fabienne, « « De la vida de las marionetas » o el guiñol de las colombinas », in *Uno más uno*. FEM, México D.F., 1 août 1983.

BRENNAN, Juan Arturo

- « Margules ataca de nuevo », in *La Jornada*, México D.F., 10 août 1985.
- « Stravinski y los multimedia », in *La Jornada*, México D.F., 8 février 1985.
- « Stravinsky-Margules en Bellas Artes », in *Universidad de México*, México D.F., 1 février 1985.

CAMACHO OLIVARES, Alfredo, « Un Moliere patético en Don Juan: Margules», In *Excelsior*, México D.F., 11 octubre 1997.

CAMARENA, Amelia, « « El tío Vania »: Chéjov muy bien representado », in *Esto*, México D.F., 21 juin 1978.

CAMPBELL, Federico,

- « « De la vida de las marionetas », Al teatro, un Berman para el que todos los caminos están cerrados », in *Proceso*, México D.F., 14 mars 1983.
- « Margules estrenará: « El manuscrito encontrado en Zaragoza » de Jan Potocki», in *Proceso*, México D.F., 14 mai 1984.

CANCECO, Elena, « Margules: construir una escenificación urgente », in *El Universal*, México D.F., 26 décembre 1996.

CANTÚ, Martha :

- « Escenas de Julieta », in *La Jornada*, México D.F., 1 novembre 1987.
- « No hay teatro sin conflicto », in *La Jornada*, México D.F., 31 mai 1987.

CAPETILLO, Manuel :

- « Diderot, Kundera, Margules: amos de la medida », in *Uno más uno*, México D.F., 16 novembre 1988.
- « El progreso de Stravinski », in *Uno más uno*, México D.F., 13 février 1985.
- « Fausto de Ludwik Margules y Alejandro Luna », in *Uno más uno*, México D.F., 7 août 1985.
- « Jaques es el amo », in *Uno más uno*, México D.F., 25 janvier 1989.
- « Jaques y su amo: diálogo de opuestos», in *Uno más uno*, México D.F., 29 mars 1989.

- « Jaques y su amo: la otra realidad », in *Uno más uno*, México D.F., 1er décembre 1988.
- « La deformación del alma », in *Uno más uno*, México D.F., 27 janvier 1990.
- « La detención del tiempo », in *Uno más uno*, México D.F., 24 septembre 1991.
- « Ludwik Margules en ensayo », in *Uno más uno*, México D.F., 28 décembre 1989.
- « Ludwik Margules: creador y maestro », in *Novedades*, El Semanario, México D.F., 24 février 1991.
- « Querida Lulú: flor virginal de corrupción », in *Uno más uno*, México D.F., 30 septembre 1987.
- « Vocación poética de un director de escena », in *Siempre*, Suplemento, México D.F., 1 janvier 1993.

CARBONELL, Dolores y MIER VEGA, Luis Javier :

- « Juan Tovar: « Escribo para refugiarme en el último rincón de mí mismo » », (sans source), México D.F., 1 janvier 1984.
- « I, La versión de Juan Tovar reúne lo racional, lo lúdico y lo onírico: Ludwik Margule », in *Uno más uno*, México D.F., 20 juillet 1984.
- « II y último, En la medida que el trabajo del actor es eficaz, la imaginación del público lo acompaña, dice Margules », in *Uno más uno*, México D.F., 21 juillet 1984.

CARDONA, José Hugo, « Diablas », in *El Universal*, México D.F., 22 juillet 1969.

CARDONA, Patricia,

- « Cuarteto Exeptional », in *Uno más uno*, México D.F., 1 janvier 1996.
- « La voz y el cuerpo de La Señora Klein », in *Uno más uno*, México D.F., 1 janvier 1990.

CARRERAS, Rosa Martha, « Margules: 30 años de teatro y de úlceras », in *Punto*, México D.F., 20 avril 1987.

CATÁN, Daniel, « Más allá de la música del futuro », in *Novedades*, México D.F., 3 février 1985.

CATÁN, Daniel, « Stravinsky en la Mira », in *Novedades*, México D.F., 10 février 1985.

CONDE, Rosina, « Aprender en escena », in *La Jornada*, México D.F., 26 mai 1996.

CORDERO, Patricia, « Confiesa Margules amar a los actores », in *Reforma*, México D.F., 7 mai 2004.

CORONA, Martín, « La transgresión del teatro », in *Almacén de Oportunidad*, México D.F., 6 octubre 2000.

CORTES CAMARILLO, Félix, « Que linda está la mañana en que vengo a asimilarte », in *Siempre*, México D.F., 17 avril 1974.

CORTES CAMARILLO, Felix y CAMPBELL, Federico, « Ricardo o la complicidad y Marculey y la perversión del poder político », in *Siempre*, México D.F., 21 juillet 1971.

CRISTERNA, Salvador, « Antígona posmoderna o Sófoles en Nueva York », in *El Día*, México D.F., 9 juin 1998.

D.T.F., « « La Fiesta de Cumpleaños » de Pinter: la explosión de lo cotidiano », in *Excelsior*, Diorama de la Cultura, México D.F., 10 mars 1974.

D'ANTIGUES, Katia, « La economía se recuperará antes que el teatro », in *El Financiero*, México D.F., 27 avril 1996.

DE ITA, Fernando :

- « ¿Teatro sin salida? », in *Uno más uno*, México D.F., 29 mars 1983.
- « A cuerpo limpio », in *Reforma*, El Ángel, México D.F., 16 juillet 1996.
- « Chejov 1978 con « El Tío Vania » de Ludwik Margules en el Teatro UNAM », in *Uno más uno*, México D.F., 1 janvier 1978.
- « El Teatro comienza en el Espacio, no en la literatura », in *El Financiero*, México D.F., 14 mars 1990.
- « El teatro mexicano está en pañales », in *Reforma*, México D.F., 9 décembre 1999.
- « En cada una de mis obras envejeczo 10 años: Ludwik Margules », in *El Financiero*, México D.F., 13 mars 1990.
- « J and I », in *La Jornada*, México D.F., 22 septembre 1991.
- *Jaques o el rechazo a la sumisión* », in *La Jornada Semanal*, México D.F., 11 décembre 1988.
- « La UNAM efectuará este año una temporada de teatro mexicano: Margules », in *Uno más uno*, México D.F., 23 février 1978.
- « Los desamados », in *Reforma*, El Ángel, México D.F., 13 juillet 1997.

- « Margules, 50 años de teatro », in *Reforma*, México D.F., 30 octubre 2003.
- « Querida Lulú », in *La Jornada*, México D.F., 4 octubre 1987.
- « Tiempo de canallas », in *Reforma*, México D.F., 16 juillet 1994.
- « Una de las obras más bellas y espeluznantes de Cracovia, Michoacán », in *Siempre*, México D.F., 22 août 1984.

DE MORA, Juan Miguel, « La Fiesta de Cumpleaños », in *El Heraldo de México*, México D.F., 6 mars 1974.

DE MORA, Juan Miguel, « Un Fausto gimnasta y unas narices ministeriales », (sans source), México D.F., 1 janvier 1966.

DE TAVIRA, Luis, « Escribir Teatro », in *La Jornada Semanal*, México D.F., 20 août 1989.

DÍAZ, Raúl , « Margules ataca de nuevo », in *El Universal*, México D.F., 20 juillet 1994.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, « Camus/Margules », in *Reforma*, El Ángel, México D.F., 23 février 2003.

DULLAL, Alberto, *Silva*, « Bailarín de ópera », (sans source), México D.F., 1 janvier 1985.

ENRIQUEZ, José Ramón, « El largo viaje de Margules », in *Siempre*, Suplemento, México D.F., 13 mai 1992.

ESCALANTE, Ximena :

- « Atenas/N.Y. », in *Reforma*, México D.F., 30 juin 1998.
- « En la cúspide artística », in *Reforma*, Primera Fila, México D.F., 14 novembre 2003.
- « Dos de nuestros genios (I) », in *Reforma*, Primera Fila, México D.F., 27 décembre 2002.

ESPINO MELENDEZ, Mary, « Realizar Teatro es Experimentar, Declaró a la Prensa Margules », in *Norte*, (s/v), 18 janvier 1987.

ESPINOSA, Pablo :

- « El CUT importante no sólo en México: José Caballero », in *La Jornada*, México D.F., 31 mars 1986.
- « Jaques y su amo: nobleza impresa y nobleza escenificada », in *La Jornada*, México D.F., 16 décembre 1988.

- « La búsqueda de la libertad dolorosa en Rake's Progress », in *La Jornada*, México D.F., 25 janvier 1985.
- « La Sra. Klein, una feroz impugnación al psicoanálisis », in *La Jornada*, México D.F., 20 janvier 1990.
- « Margules: La puesta en escena un hecho poético y polifónico », in *La Jornada*, México D.F., 18 septembre 1987.
- « Mi querida Lulú, indagación de la esencia de la teatralidad », in *La Jornada*, México D.F., 12 septembre 1987.
- « Reflejos de Don Quijote y Sancho en Jaques y su amo », in *La Jornada*, México D.F., 9 novembre 1988.

FERNÁNDEZ, José Antonio :

- « La Señora Klein obra extraordinaria », in *Ovaciones*, México D.F., 6 février 1990.
- « Los libertinos siempre triunfan (En Ópera) », in *Novedades*, La Guía, México D.F., 15 février 1985.
- « Margules redescubre a Ibaranguoitia », in *La Afición*, México D.F., 30 septembre 1991.

FIGUEROA, Fernando, « Fracaso de las aspiraciones humanas », in *El Nacional*, México D.F., 30 avril 1996.

G. BASURTO, Luis, « Señora Klein », in *Excelsior*, México D.F., 1 février 1990.

GALEAS, Geovani, « Sra. Klein Concierto para tres violines desgarradores », in *Correo Escénico*, México D.F., 2 mars 1990.

GALINDO ULLOA, Javier, « Harold Pinter y Ludwik Margules », in *Uno más uno*, México D.F., 28 juillet 1994.

GÁMEZ, Silvia Isabel :

- « Descubren al Don Juan maduro », in *Reforma*, México D.F., 26 septembre 1997.
- « El espíritu tras la carne », in *Reforma*, México D.F., 11 juillet 1996.
- « Estrenaron foro escénico y pedagógico », in *Reforma*, México D.F., 29 mars 1995.
- « La carrera fatal hacia la nada », in *Reforma*, México D.F., 11 mai 1996.

- « Muestran al nuevo Pinter », in *Reforma*, México D.F., 3 juillet 1994.
- « Refleja Margules la crueldad moderna », in *Reforma*, México D.F., 22 mai 1998.
- « Se reúne el teatro joven del país », in *Reforma*, México D.F., 23 avril 1995.
- « Sienten por la vida optimismo trágico », in *Reforma*, México D.F., 3 juin 1998.
- « Una metáfora del fracaso », in *Reforma*, México D.F., 27 avril 1996.

GARCÍA FLORES, Margarita, « ¿Quiénes son los mejores directores de teatro », in *Novedades*, México D.F., 10 mars 1974.

GARCÍA MACHUCA, Marcela, « Los lleva a la extenuación », in *El Norte*, México D.F., 7 novembre 1996.

GARCÍA SÁNCHEZ, José, « Cuatro puntos de vista sobre « Señora Klein » », (sans source), México D.F., 10 février 1990.

GONZÁLEZ CORREA, Carlos, « Margules ravalora una obra menor de Pinter », in *Ovaciones*, México D.F., 2 août 1994.

GRODZICKI, August, « ...szachownicy zycia ». (*sans source*).

GRODZICKI, August, « Trudna rola recenzenta », (*sans source*), 1 janvier 1961.

GUARDIA, Miguel :

- « El cumpleaños », in *El Día*, México D.F., 4 mars 1974.
- « El Tío Vania », in *Excelsior*, Diorama de la Cultura, México D.F., 23 décembre 1978.
- « Margules y sus actores se anotan un triunfo en sus carreras », in *El Día*, México D.F., 16 juillet 1971.

GURROLA, Juan José :

- « Entre varias esfinges te veas », in *El Financiero*, México D.F., 24 octobre 1991.
- « Los Justos », in *Milenio Diario*, México D.F., 13 novembre 2002.

GZEQOVICZYK, Elzbieta, « Zwyciezeni », (sans source), México D.F., 10 décembre 1981.

HARMONY, Olga :

- « Ante varias esfinges », in *La Jornada*, México D.F., 3 octobre 1991.

- « Antígona en Nueva York », in *La Jornada*, México D.F., 4 juin 1998.
- « Cuarteto », in *La Jornada*, México D.F., 9 mai 1996.
- « De la vida de las marionetas », in *Uno más uno*, México D.F., 16 avril 1983.
- « Don Juan », in *La Jornada*, México D.F., 9 octobre 1997.
- « Dos obras de Pinter », in *La Jornada*, México D.F., 14 juillet 1994.
- « Jaques y su amo », in *La Jornada*, México D.F., 2 mars 1989.
- « Los Justos », in *La Jornada*, México D.F., 14 novembre 2002.
- « Querida Lulú », in *La Jornada*, México D.F., 24 septembre 1987.
- « Señora Klein », in *La Jornada*, México D.F., 25 janvier 1990.
- « La séptima morada », in *La Jornada*, México D.F., 19 septembre 1991.

HARO VILLA, Emmanuel, « La Sra. Klein, acerca al dolor y al odio », in *Novedades*, México D.F., 29 janvier 1990.

HENDRY, Joy, « No Exit', Sartre's Idea of hell », in *The News*, México D.F., 31 juillet 1969.

HERMANN WILHELM, Kurt, « The Rake's Progress », in *Impacto*, México D.F., 21 février 1985.

HERNÁNDEZ ISLAS, Juan, « /I, Esta es una obra que me habla de mi pasado, de la preservación de la dignidad en situaciones extremas », in *Uno más uno*, México D.F., 21 mai 1998.

HERNÁNDEZ, Juan,

- « Antígona en Nueva York, sentido de humor macabro », in *Tiempo Libre*, México D.F., 28 mai 1998.
- « El no incluir a directores de escena en el SNC es una insensata demostración de ignorancia », in *Uno más uno*, México D.F., 28 septembre 1993.
- « Es horroroso confundir la ficción con la realidad: Alvaro Guerrero », in *Uno más uno*, México D.F., 23 juin 1996.
- « Incurrir en ornamentos para montar una obra, es a estas alturas una frivolidad », in *Uno más uno*, México D.F., 20 juin 1994.
- « La enfermedad finisecular es la del espíritu », in *Uno más uno*, México D.F., 18 avril 1996.

- « Mi búsqueda, traducir a una estética escénica la condición trágica del hombre », in *Uno más uno*, México D.F., 19 avril 1996.
- « Para los actores talentosos la vida es un desafío artístico: Ludwik Margules », in *Uno más uno*, México D.F., 21 octubre 2001.
- « Trabajar en Cuarteto con Margules implica una despiadada exploración interna: Alvaro Guerrero », in *Uno más uno*, México D.F., 21 juin 1996.
- « /II y última. Gozo las puestas en escena que me hablan sobre la complejidad de las emociones humanas: Margules », in *Uno más uno*, 22 mai 1998.

HERNÁNDEZ, Luisa Josefina, « « Querida Lulú » En el Galeón: una lección de expresionismo de Ludwik Margules », in *Proceso*, México D.F., 19 octubre 1987.

HERNÁNDEZ, Octavio, « « Las adoraciones » en la Universidad de las Américas-Puebla, versión teatral suigeneris de la conquista de México », in *Perfiles de la UDLA*, Puebla, 18 octubre 1993.

HERNER, Irene, « ¿Señora Klein, no doctora Klein? », in *El Universal*, México D.F., 27 janvier 1990.

ICHASO, Marilyn :

- « La Fiesta de Cumpleaños » de Harold Pinter, in *Kena*, México D.F., 1 janvier 1974.
- « Querida Lulú », in *Excelsior*, México D.F., 3 octubre 1987.

JIMÉNEZ BERNAL, Gabriela, « Soy el más humilde servidor del arte », in *El Universal*, México D.F., 30 octubre 2003.

JIMÉNEZ FLORES, Maricruz :

- « « Cuarteto es una contienda amorosa en su acepción extrema » : Ludwik Margules », (sans source), México D.F., 1 août 1996.
- « Ludwik Margules explora el comportamiento humano y la condición trágica en Antígona en Nueva York », in *La Crónica*, México D.F., 17 mai 1998.

JIMÉNEZ, Arturo, « Tragedia amorosa y ritualidad oriental a cargo de Bunraku », in *La Jornada*, 23 octubre 2002.

JOHNSON, Rodrigo, « Margules tras bambalinas », in *El Economista*, La Plaza, México D.F., 19 février 1993.

KLOSSOWICZ, Jan, « Szkota Brechta », (sans source), México D.F., 1 janvier 1962.

- KOSINSKA, M., « W pogodnym nastroju », (sans source), México D.F., 1 janvier 1961.
- KURI, Jorge, « Ludwik Margules o la economía de los recursos », in *Uno más uno*, México D.F., 1 janvier 1996.
- L. HUERTA, Iván, « Con la novedad de proyecciones eróticas se estrenó en Bellas Artes Rake's Progress, de Stravinsky », in *Uno más uno*, México D.F., 15 février 1985.
- LEÑERO FRANCO, Estela, « La clase media mexicana y la poética de Chejov », in *El Nacional*, México D.F., 20 septembre 1991.
- Leo, « « A puerta cerrada » sigue siendo actual », in *El Nacional*, México D.F., 8 septembre 1969.
- LEYVA, José Angel, « La puesta en escena es un hecho poético », in *La Jornada Semanal*, México D.F., 15 mai 1994.
- LIMÓN Carmen, « De la vida de las marionetas », in *Novedades*, México D.F., 3 avril 1983.
- LONGI, Ana María, « Una Nación no Puede Vivir sin Cultura: Margules », in *Excelsior*, México D.F., 9 novembre 2003.
- LÓPEZ CHAVIRA, Antonio, « « Sra. Klein » de Nicholas Wright, en versión de Tovar y Margules: brillante encuentro en escenario », in *El Herald de México*, México D.F., 23 janvier 1990.
- LÓPEZ, Marina :
- « Lucia' vocally stunning at Bellas Artes », in *The News*, 17 février 1985.
 - « Stravinsky's 'Rake's Progress' Rises in glory at Palace of fine Arts », in *The News*, 6 février 1985.
- MAC MASTERS, Merry, « Directores de escena y escenógrafos, fuera del SNC », in *El Nacional*, México D.F., 4 septembre 1993.
- MACEDA, Elda :
- « « Lulú »: un destino trágico », in *El Universal*, México D.F., 13 septembre 1987.
 - « En las nuevas obras de Pinter la violencia es producto de una mentalidad definida », in *El Universal*, México D.F., 2 juillet 1994.
 - « Margules Llevará a escena un Don Juan cercano a un héroe trágico », in *El Universal*, México D.F., 5 août 1997.

- MANJARREZ, Héctor, « De espacios culturales », in *Uno más uno*, México D.F.
- MARÍA DALIA, « « De la vida de las marionetas » de Igmarr Berman, Está presentándose Extraordinariamente en el CUC », in *Excelsior*, México D.F., 9 août 1983.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Enrique, « Pasajeros en tránsito: Heiner Muller », in *La Jornada*, México D.F., 26 mai 1996.
- MARTÍNEZ RENTERÍA, Carlos :
- « Culticosas », in *El Universal*, México D.F., 12 février 1985.
 - « Jaques y su amo », in *El Universal*, México D.F., 14 novembre 1988.
- MARTÍNEZ, Alegría,
- « Antígona en Nueva York dirección de Ludwik Margules », in *Uno más uno*, México D.F., 8 juin 1998.
 - « Cuarteto de Heiner Muller », (sans source), México D.F., 1 janvier 1996.
 - « En Jaques y su amo de Milan Kundera, Ludwik Margules aporta la picardía: Fernando Balzaretti », in *Uno más uno*, México D.F., 7 février 1989.
 - « Mi querida Lulú, un destino trágico fundido en dos personajes, dice Ludwik Margules », in *Uno más uno*, México D.F., 14 septembre 1987.
 - « Vivir para la muerte », in *Milenio*, Apuntador, México D.F., 13 décembre 2002.
- MARTÍNEZ, Pedro Pablo, « Peter y Katarina son infieles », in *Excelsior*, México D.F., 9 août 1983.
- MARTÍNEZ, Sanjuana y RIVERA, Héctor, « « Cuarteto », de Heiner Muller llega a México « Con retraso de 16 años », señala Margules; Hormigon, desde España, evalúa su herencia teatral », in *Proceso*, México D.F., 6 mai 1996.
- MARTÍNEZ, Uriel, « La patria desencantada: Entrevista Juan Tovar », in *La Jornada*, México D.F., 25 novembre 1984.
- MATEOS, Mónica, « Más que la anécdota, el espectador debe apreciar el fenómeno teatral », in *La Jornada*, México D.F., 15 juillet 1998.
- MEJÍA, R. y NEVÁREZ, R., « El Director de Teatro Cumple una Tarea Global », in *Novedades*, Suplemento, México D.F., 25 janvier 1987.
- MENDOZA, Héctor, « Sartre en coyoacan un infierno tedioso y demandé », (sans source), México D.F., 1 janvier 1969.
- MENECES, Jorge, « A puerta cerrada », in *El Universal*, México D.F., 30 août 1969.

MOLARES, Sonia, « Una formación sólida, recibiran los alumnos del CUT para no ser deformados por la TV », in *Proceso*, México D.F., 8 avril 1985.

MORALES MUÑOZ, Noé :

- « Los Justos (I de II) », in *La Jornada Semanal*, 26 janvier 2003.
- « Los Justos (II) », in *La Jornada Semanal*, 2 février 2003.

MULLER, Heiner :

- « Cuarteto », in *La Jornada*, México D.F., 26 mai 1996.
- « Descripción de una lectura », in *La Jornada*, México D.F., 26 mai 1996.

MUÑOZ HUBERMAN, Angelina, « El minimalismo escénico de Ludwik Margules », in *Letras Libres*, México D.F., 1 mars 2003.

MURO, María, « El homenaje a Bergman », in *Excelsior*, México D.F., 17 avril 1983.

MUSACCHIO, Humberto, « Ludwik Margules Fotógrafo », (sans source).

NAVARRETE, Marciano, « Anoche en el teatro, Ludwik Margules descubre a Sartre », in *Diario de la Tarde*, México D.F., 22 août 1969.

NERI CHAIRES, Eduardo, « Di por qué... Aura », in *Uno más uno*, México D.F., 20 avril 1989.

OBREGÓN, Rodolfo :

- « Entre yunque y martillo », in *La Jornada*, México D.F., 26 mai 1996.
- « Ludwik Margules (I) », in *Proceso*, México D.F., 17 novembre 2002.
- « Ludwik Margules (II) », in *Proceso*, México D.F., 24 novembre 2002.
- « Ludwik Margules (III y último) », in *Proceso*, México D.F., 1 décembre 2002.
- « Manuscrito encontrado en Zaragoza », in *Casa del Tiempo*, México D.F., 1 août 1984.

OLGUÍN, David, « Alemania muere en Berlín », in *Nexos*, México D.F., 1 mai 1996.

ORTÍZ, Joaquín, « Cada vez más y más creo en la casualidad », in *Reforma*, México D.F., 8 août 1994.

ORTÍZ, Ruben, « Por un teatro sin maquillaje », in *Cambio*, México D.F., 17 novembre 2002.

OSTROSKY, Jennie, « « De la vida de las marionetas » en versión teatral », in *Excelsior*, México D.F., 18 mars 1983.

PAM, « Excelente espectáculo de Teatro en Tepoztlán », in *Excelsior*, México D.F., 17 mars 1966.

PARTIDA, Armando, « 1984 Teatral en México », in *Novedades*, México D.F., 3 février 1985.

PAUL, Carlos :

- « Ahora el terrorismo carece de rostro humano », in *La Jornada*, México D.F., 28 octubre 2002.
- « La realidad mágica de El Camino rojo a Sabaiba », in *La Jornada*, México D.F., 13 décembre 1999.
- « Memoria, muerte y tiempo, materia prima de El camino rojo a Sabaiba », in *La Jornada*, México D.F., 7 décembre 1999.

PAYÁN, Juan Manuel, « Para Ludwik Margules el paso del cine a la ópera ha sido su bautizo de fuego », in *Uno más uno*, México D.F., 7 février 1985.

PEÑA, Mauricio, « La fiesta de ruptura, in El Heraldo de México », (sans source), México D.F., 24 mars 1974.

PERALTA, Braulio :

- « El primer enemigo del teatro es la retórica; y mucho más cuando se ejerce a grito pelado », in *Uno más uno*, México D.F., 18 mai 1983, p. 15.
- « El teatro es muy efímero hay que conservarlo y para ello es menester recurrir al cine: Ludwig Margules », in *Uno más uno*, México D.F., 21 juin 1981.
- « No queremos vociferar a grito pelado, buscamos el equilibrio entre la expresión verbal y la emoción », in *Uno más uno*, México D.F., 4 janvier 1984.

PEREYRA, Guadalupe :

- « « Señora Klein » Ejemplo de perfección escénica », (sans source), México D.F., 1 janvier 1990.
- « Los encuentros, lenguaje rulfiano », in *El Nacional*, México D.F., 13 août 1992.

PINTER, Harold, LARA ZAVALA , Hernan, SAAVEDRA, Mario, « Tiempo de Fiesta, Los silencios en Harold Pinter, Harold Pinter: el teatro de la amenaza », in *Siempre*, Suplemento, México D.F., 1 janvier 1994.

PLIEGO, Roberto, « Jaques y su amo: La otra orilla », in *La Jornada Semanal*, México D.F., 5 février 1989.

PONCE, Armando, « « Señora Klein », en el divan del psicoanálisis kleiniano y de sus tres actrices », in *Proceso*, México D.F., 19 mars 1990.

POZO PIETRA SANTA, Gonzalo, « Sting lee a Prokofiev », in *Uno más uno*, México D.F., 19 août 1991.

RABELL, Malkah :

- « « Manuscrito encontrado en Zaragoza » en el CUT », in *El Día*, México D.F., 16 juillet 1984.
- « A puerta cerrada », in *El Día*, México D.F., 3 septembre 1969.
- « Cuatro obras y una parafrásis, Teatro 1966 », in *Ciencia, Arte y Cultura IPN*, México D.F., mars 1967.
- « El « Fausto » de Marlowe en la Ciudad Universitaria », in *El Día*, México D.F., 28 septembre 1966.
- « Un Ricardo III Antirromántico », in *El Día*, México D.F., 14 juillet 1971.
- « La carrera de un libertino, ópera de Stravinsky », (sans source), México D.F., 1 janvier 1985.
- « Ludwik Margules y su obsesión por las reacciones del hombre », in *El Día*, México D.F., 4 juillet 1974.
- « Ludwik Margules: En pos del lenguaje de nuestros días », in *El Día*, México D.F., 25 janvier 1971.
- « Pinter, Margules y la Fiesta de Aniversario », in *El Día*, México D.F., 6 mars 1974.
- « Presentar Teatro mexicano es preocupación de la Universidad », in *El Día*, México D.F., 1 mars 1978.
- « De la vida de las marionetas », in *El Día*, México D.F., (sans date).
- « Querida Lulú, Wedekindrevisado y corregido en el CET », (sans source), México D.F., 5 octobre 1987.
- « Una estupenda representación en el Foro Shakespeare », in *El Día*, México D.F., 23 janvier 1990.

RASCÓN BANDA, Víctor Hugo :

- « Cuarteto », in *Proceso*, México D.F., 20 mai 1996.
- « Largo Viaje », in *Proceso*, México D.F., 4 mai 1982.

REYES CRUZ, Rosalía, « Empujones y gritos para ver Cuarteto », in *El Diario*, México D.F., 1 janvier 1996.

REYES DE LA MAZA, Luis, « Shakespeare en Teatro Popular », in *México en la Cultura*, México D.F., 1 août 1971.

REYES NEVARES, Salvador, « Ricardo III », in *Novedades*, México D.F., 8 juillet 1971.

REYES RAZO, Miguel, « Mi vida en cinco días Dirigir Teatro es Hacer Poesía: Margules», in *Últimas Noticias Excelsior*, México D.F., 9 août 1996.

REYES, Mara, « La trágica historia del doctor Fausto », in *Excelsior*, Diorama de la Cultura, México D.F., 1 janvier 1966.

RIGEL, Alonso, « « Cuarteto », ataduras del corazón », in *Tiempo Libre*, México D.F., 2 mai 1996.

RIVERA, Héctor, « Margules ensaya « Ante varias esfinges » la obra de Ibaranguoitia que Usigli descalificó », in *Proceso*, México D.F., 15 juillet 1991.

RIVERA, Juan Manuel, « Ludwik Margules se encuentra en la ciudad impartiendo curso», in *Norte*, México D.F., 17 janvier 1987.

RIVERROLL, Julieta, « Sienten ganadores legitimada su labor », in *Reforma*, México D.F., 29 octobre 2003.

ROBLES, Fabían, « Fausto o El problema del Hombre », in *Sucesos*, México D.F., 15 octobre 1966.

RONDÓN, Ricardo, « The Rake's Progress de Igor Stravinsky », in *Novedades*, México D.F., 17 février 1985.

ROSALES Y ZAMORA, Patricia, « La compañía de ópera de México sí ocupa un lugar en el mundo », (sans source), México D.F., 1 janvier 1985.

ROSALES ZAMORA, Patricia, « Margules amo la ópera, es un mando alucinante y preciso », in *Excelsior*, México D.F., 19 janvier 1985.

ROSS, Jaime, « Entrevista con Ludwik Margules », in *El Universal*, México D.F., 19 juillet 1969.

RUIZ, Luis Bruno, « Se estrenó en México la obra « The Race's Progress », in *Excelsior*, México D.F., 17 février 1985.

RUIZ, Tania, « Con Tiempo de Fiesta y Luz de Luna de Harold Pinter, retorna Margules con éxito al teatro mexicano », in *Uno más uno*, México D.F., 1 janvier 1994.

SÁNCHEZ ZEVEDA, Luis, « Del Bosque « La tragedia de Ricardo III », in *El Redondel*, México D.F., 4 juillet 1971.

SÁNCHEZ, F., « Una película sobre Vlady », in *Esto*, México D.F., 6 septembre 1975.

SÁNCHEZ, José Juan, « Señora Klein », in *El Nacional*, México D.F., 2 février 1990.

SÁNCHEZ, Martha Silvia, « Viaja de lo cómico a lo patético », in *Reforma*, Marquesina, México D.F., 29 mai 1998.

SANTAELLA S., Eduardo, « Manuscrito encontrado en Zaragoza », in *La Prensa*, México D.F., 17 août 1984.

SELIGSON, Esther :

- « La Fiesta de Cumpleaños » de Harold Pinter », in *Universidad de México*, México D.F., 8 avril 1974.
- « Full de actores », in *Proceso* México D.F., 14 octobre 1991.
- « La carrera de un libertino », in *La Jornada*, México D.F., 11 février 1985.

SEMO, Alejandro, « La crisis teatral en México », in *Excelsior*, México D.F., 13 août 1989.

SEVILLA, María Eugenia, « Hurga Margules en el terrorismo », in *Reforma*, México D.F., 24 octobre 2002.

SILVA MARTÍNEZ, Marco A., « « Me interesa descubrir la mentalidad clasemediera y sus raíces »: Margules, in *El Universal*, México D.F., 28 septembre 1991.

SILVA, Jesús – MÁRQUEZ, Herzog, « Los Justos », in *Reforma*, México D.F., 3 mars 2003.

SISNIEGA, Marcel, « Los Justos » Ante el paredón de Margules », in *El Universal*, México D.F., 25 novembre 2002.

SOLANA OLIVARES, Fernando :

- « Cáncer, su amante », in *La Jornada*, México D.F., 26 mai 1996.
- « El Teatro de Ludwik Margules », in *Milenio Diario*, México D.F., 15 novembre 2002.
- « Margules: El salmo de la batalla », in *Milenio Diario*, México D.F., 22 mai 2005.

- « Más sin embargo », in *Milenio Diario*, México D.F., 5 décembre 2003.

SOLIS, René, « Théâtre », in *Libération*, (sans source), 16 mai 1989.

SOLÓRZANO TAZZER, Fernando, « En esta esquina... Laura Almela », (sans source), México D.F., 1 janvier 1996.

SWANSEY, Bruce :

- « Los horrores de un tiempo irredento », in *La Jornada*, México D.F., 26 mai 1996.
- « Pinter o El Filo de la Navaja », (sans source), México D.F., 1 janvier 1994.
- « Ruptura tradicional entre actores y espectadores », in *Proceso*, México D.F., 6 août 1984.
- « Imagen pública, infierno privado », (sans source), México D.F., 1 janvier 1990.
- « De la vida de las marionetas », in *Proceso*, México D.F., 4 avril 1983.

TANAKA, Michiko,

- « ¿Quién fue Seki Sano antes de llegar a México? », in *Seki Sano, 1905-1966*, México D.F., CNCA-INBA, 1996.
- « Seki Sano-investigador teatral. Estudios sobre Meyerhold, Stanislavsky y otras escuelas ruso-soviéticas », in *Investigación Teatral*, No. 3, Jalapa, México, Universidad Veracruzana, 2003, pp. 163-174 .
- « Seki Sano. Un artista sin fronteras », in *Panorama de Estudios CULTURALES en Japón*, México, D.F., El Colegio de México, A.C., (sans date).
- « Estudios japoneses en México y América Latina », in *Recopilación de ensayos e investigaciones de la Fundación Japón en México*, México, D.F., Fundación Japón, 2002, pp. 119-130 .

TARRIBA UNGER, María, « Encuentro con el espíritu trágico », in *Universidad de México*, México D.F., 1 novembre 2004.

URRUTIA, Elena, « Los hilos ocultos de las marionetas », in *Uno más uno*, México D.F., 31 mars 1983.

VALDÉS MEDELLIN, Gonzalo :

- « El maestro Margules y el gran Ibarguengoitia », in *Uno más uno*, México D.F., 4 septembre 1991.
- « Las actrices », in *Uno más uno*, México D.F., 10 mars 1990.

- « Pasión y poder », in *Uno más uno*, México D.F., 31 janvier 1990.
- « Señora Klein invaluable regla de tres », in *Uno más uno*, México D.F., 3 février 1990.

VARGAS, Angel, « Antígona en Nueva York, tragedia sobre la identidad humana », in *La Jornada*, México D.F., 28 mai 1998.

VEGA, Patricia, « « Cuarteto » texto cruel y abrupto que lleva Margules a la escena », in *La Jornada*, México D.F., 3 mai 1996.

VELÁZQUEZ JIMÉNEZ, Xavier, « Hay un descenso general de cultura, opina el director de teatro Ludwik Margules », in *El Nacional*, México D.F., 23 septembre 1990.

VILLASEÑOR, Columba, « Ana Ofelia Murguía en « La Señora Klein » », in *Ovaciones*, México D.F., 12 janvier 1990.

ZURITA, Sergio, « Antígona en Nueva York: Margules entre los mejores del mundo », in *El Economista*, La Plaza, México D.F., 29 mai 1998.

Coupures de presse sans nom des journalistes

« « A puerta cerrada » », 6a. Semana de Exito en el Coyoacan », México D.F., 1 janvier 1969.

« De la vida de las marionetas », in *Gaceta UNAM*, México D.F., 1 janvier 1983.

« Cuarteto de Heiner Muller », in *El País*, México D.F., 2 mai 1996.

« Cuarteto », III Festival de Arte Contemporáneo en León », (sans source), México D.F., 29 août 1996.

« « Cuarteto », obra teatral del dramaturgo Heiner Muller », in *Novedades*, México D.F., 3 mai 1996.

« Drama psicológico: Klein, alumna de Freud », México D.F., 1 janvier 1990.

« En la ópera « Rake's... » se presentan grandes figuras », México D.F., 1 janvier 1985.

« « En México no se puede hablar de teatro, sólo de intentos de hacerlo », Afirma Ludwik Margules », in *Excelsior*, México D.F., 8 août 1969.

« Estrenó de The Rake's Progress », in *Novedades*, México D.F., 1 janvier 1985.

« Estreno en México de Ricardo Tercero », in *El Día*, México D.F., 23 juin 1971.

« Fausto en la era atómica », in *Esto*, México D.F., 21 septembre 1966.

- «*La señora Kélin* », in *Excelsior*, México D.F., 13 janvier 1990.
- « La batalla por el poder dentro de la familia », in *El Nacional*, México D.F., 22 janvier 1990.
- « La trágica historia del Dr. Fausto », in *Excelsior*, México D.F., 10 septembre 1966.
- « Laura Almela Actúa en la Obra Cuarteto », in *El Sol de México*, México D.F., 2 mai 1996.
- « Los Justos Ética y política. Los medios y los fines », in *Bandera Socialista*, México D.F., 3 décembre 2002.
- « « Manuscrito encontrado en Zaragoza » o la relatividad del destino humano », in *Gaceta UNAM*, México D.F., 17 mai 1984.
- « Manuscrito encontrado en Zaragoza » (Publicité), in *Excelsior*, México D.F., 7 juin 1984.
- « Manuscrito encontrado en Zaragoza » (Publicité), in *Excelsior*, México D.F., 8 juin 1984.
- « Manuscrito encontrado en Zaragoza (Publicité), in *Uno más uno*, México D.F., 13 juin 1984.
- « Margules y su « Ricardo III » », in *El Nacional*, México D.F., 31 juillet 1971.
- « « Murzyni » Geneta », (Sans source), México D.F., 1 janvier 1961.
- « « Una historia sobre la tristeza » Antígona en Nueva York », in *La Jornada*, México D.F., 16 août 1998.
- « En enero reabrirán el Foro Shakespeare, remodelado con la obra « La Señora Klein», dirigida por Margules », in *El Heraldo de México*, México D.F., 6 décembre 1989
- « Buen Año », in *Esto*, México D.F., 23 septembre 1966.
- « Chejov ¿por qué? Ludwik Margules acepta el reto y monta Tío Vania », in *La Cabra*, 1 août 1978.
- « Comparten « El infierno » de la Sra. Klein, en escena bajo la dirección de Ludwik Margules », in *Tiempo Libre*, México D.F., 11 janvier 1990.
- « Cuarteto », in *Reforma*, Marquesina, México D.F., 1 janvier 1996.
- « Cuarteto », in *La Jornada*, México D.F., 1 janvier 1996.
- « Culticosas », in *El Universal*, México D.F., 1 janvier 1985

- « De la vida de las marionetas Peter y Katarina son infieles », in *Novedades*, La Guía, México D.F., 1 avril 1983.
- « Ante varias esfinges », in *El Nacional*, México D.F., 3 septembre 1991.
- « Ante varias esfinges », in *La Jornada*, México D.F., 13 septembre 1991.
- « Ante varias esfinges », in *El Nacional*, México D.F., 28 septembre 1991.
- « Antígona en Nueva York », (sans source), México D.F., 1 janvier 1998.
- « Antígona en Nueva York », in *Reforma*, México D.F., 4 janvier 1998.
- « Buena respuesta del público », in *Novedades*, México D.F., 1 janvier 1985.
- « Estrenarán en un Teatro Capitalino « Mi querida Lulú » », in *Excelsior*, México D.F., 12 septembre 1987.
- « Jacques y su amo », in *La Jornada*, México D.F., 29 avril 1989.
- « Klein », 1 janvier 1990.
- « La escenografía es un arte escénico inmerso en el tiempo: Alejandro Luna », in *El Universal*, México D.F., 14 février 1985.
- « La Señora Kelin », in *El Sol de México*, México D.F., 1 janvier 1990.
- « Lo que el espectador ve, en caso de que decida arriesgarse a la experiencia teatral, no es otra cosa que los secretos intuitos de su propia alma », in *La Cultura en México*, Suplemento, México D.F., 1 janvier 1993.
- « Nuestra realidad con ojos isabelinos, Esto Será « Ricardo II » de Shakespeare », in *Excelsior*, México D.F., 2 Juillet 1971.
- « Ofelia Murguía, Delia Casanova y Margarita Sanz, en la Sra. Klein », in *Excelsior*, México D.F., 6 décembre 1989.
- « Otro guitarrista en la Ponce », in *Novedades*, México D.F., 12 février 1985.
- « Okiem i Vchem », (sans source), México D.F., 7 juillet 1962.
- « Ópera », in *Siempre*, México D.F., 20 février 1985
- « Polski teatr jest dla nas wzorem-mówi meksykanski rezyser Ludwik Margules », (sans source), México D.F., 1 janvier 1966.
- « Presencia del teatro en México », (sans source), México D.F., 1 juillet 1991.
- « Reanudó temporada la obra « Jaques y su amo » », in *Excelsior*, México D.F., 10 décembre 1988.
- « Ricardo III », in *El Heraldo de México*, México D.F., 23 juin 1971.

- « Ricardo III », in *Fin de Semana*, México D.F., 23 juillet 1971.
- « Teatro », in *El Sol de México*, México D.F., 1 janvier 1990.
- « Teatro en beneficio de la cultura del pueblo Ricardo III », in *Mañana*, México D.F., 17 juillet 1971.
- « Terrorífico poema sobre ternura y destrucción », in *Excelsior*, México D.F., 7 mars 1974.
- « Tiempo de fiesta y Luz de Luna », (*Publicité*) in *La Jornada*, México D.F., 26 août 1994.
- « Tres figuras para un domingo », in *El Universal*, México D.F., 10 juillet 1994.
- « Cosquillas a Don Rascón, (Víctor Hugo) », México D.F., 1 janvier 1994.
- « « El cuarteto » de Heiner Muller », in *Goethe Institute Informa*, México D.F., 1 avril 1996.
- « « Ricardo III » Un prometedor esfuerzo teatral », in *Esto*, México D.F., México D.F., 13 juillet 1971.
- « « Ricardo III », de Shakespeare, en el T. del Bosque », in *Excelsior*, México D.F., México D.F., 29 juin 1971.
- « Teatro moderno fincado en la tradición », in *Periódico CDI*, México D.F., 8 novembre 1970.
- « « Teatry proponuja « Indyka » », (sans source), 21 décembre 1961.

Sources électroniques

- COBO, Eugenio, « Seki Sano, vida y teatro », México, D.F., CITRU-INBA, 1997.
 Sur le site : <http://www.elem.mx/autor/datos/3764>
- DE ITA, Fernando, « Margules vs Camus », México, D.F., 17 mars, 2003.
 Sur le site : www.reforma.com
- SOLIS, Juan, « El rigor de la ficción teatral », in *El universal online*, México D.F., 8 mars, 2006. Sur le site: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/335019.html>
- TARRIBA UNGER, María, « Encuentro con el espíritu trágico ». Entrevista a Ludwik Margules, in *Revista de la Universidad de México*, México D.F.
 Sur le site : <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0904/pdfs/91-96.pdf>

« Seki Sano, 1905-1966 », Distrito Federal, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-CONACULTA, México D.F., pp. 5-22.

Sur le site :

<http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146340/231475>

Site Officiel COLMEX, profil du Docteur Mishiko TANAKA.

Sur le site : <http://ceaa.colmex.mx/profesores/paginatanaoka/principalmt.htm>

V.G.T., « Ludwik Margules: el rigor de la ficción teatral », in *El Universal cultura*, México, D.F., 2006.

Sur le site : <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/335019.html>

Films, Dvd

GARCÍA GÓMEZ, Angélica, *El Teatro de Gurrola (1957-2000)*, INBA-CITRU, 2002.

HIRIART, Hugo, « Interview réalisée par Hugo Hiriart à Ludwik Margules pour le programme Entrevistas », Chaine 4, Televisa, México, D.F., 1987.

QUEZADA GRANADOS, Verónica :

- « Ludwik Margules; La poesía de la dirección », CITRU/ Biblioteca Digital 4, Serie Creadores de la escena, México 2013.
- « En batalla; El teatro de Ludwik Margules », CITRU/ Biblioteca Digital 4, Serie Creadores de la escena, México 2013.

RECCIA, Giovanna, *9 Escenógrafos Mexicanos*, INBA-CITRU, 2004.

Annexes

Tableau chronologique

- 1933 Margules naît le 15 décembre à Varsovie, en Pologne.
- 1939 Invasion de la Pologne par l'Allemagne nazie. Sa famille, juive et communiste, se réfugie en URSS, à Magnitogorsk.
- 1941 Sa famille et lui sont évacués à Léninabad, au Tadjikistan (URSS).
- 1946 Ils rentrent en Pologne.
- 1953 Margules s'inscrit en licence de Journalisme International à la Faculté de Journalisme de l'Université de Varsovie. Il y étudie jusqu'en 1957.
- 1957 Il arrive au Mexique.
- 1958 Il commence des études de cinéma à l'Université Ibéroaméricaine.
- 1959 Il s'inscrit à l'École d'Art Dramatique de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Nationale Autonome de Mexico, où il demeurera jusqu'en 1962. Dans les années qui suivent, il étudiera aussi à l'École d'Art Théâtral de l'Institut National des Beaux Arts et à l'École Théâtrale du professeur Seki Sano.
- 1960 Il devient assistant de direction de Fernando Wagner pour les pièces *Mesure pour Mesure* de William Shakespeare, *Marie Stuart* de Friedrich Schiller et *Monsieur Bonhomme et les Incendiaires* de Max Frisch puis plus tard d'auteurs comme Álvaro Custodio (*Les Enfances du Cid* de Guillén de Castro), Rafael López Miarnau (*Les Séquestrés d'Altona* de Jean-Paul Sartre et *Un ennemi du peuple* de Henrik Ibsen) et Roland Fellou (*La Dame de Monsoreau* d'Alexandre Dumas, fils).
- 1961 Il met en scène ses premières pièces *Sur la grand'route* d'Anton Tchekhov, suivie de *Le Premier Pas dans les nuages* de Marek Hlasko, les deux pièces présentées au Théâtre El Caballito.
- 1962 Il met en scène *Le Dibbouk* de Shalom Anski, en codirection avec Hariri, au Théâtre Orientación. Il monte aussi la pièce *Le Docteur Korczak et les enfants* de Erwin Sylvanus, au Centre Sportif Israélite.

- 1963 Margules se marie avec Lydia Rodríguez Hahn. Il met en scène *Le Mur* de Millard Lampell, au Centre Sportif Israélite, puis *Les Noms du pouvoir* de Jerzy Broszkiewicz, au Théâtre Orientación.
- 1964 Avec la collaboration de María Sten, il traduit du polonais *Trois pièces en un acte* de Slawomir Mrozek publiées dans *Textes de Théâtre UNAM*.
- 1965 Sa fille Ana naît. Il met en scène *La vida es sueño*, (*La Vie est un songe*) de Pedro Calderón de la Barca, au Couvent d'Acólman. Il monte aussi la pièce *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht, au Théâtre d'Architecture de l'UNAM. Il anime le programme *La Culture et la science au Mexique*, sur Canal II. Puis il dirige *Le Viol de Lucrèce*, parmi des poèmes de William Shakespeare adaptés à la télévision, sur Canal II.
- 1966 Il met en scène *La estrella de Sevilla* (*L'Étoile de Séville*) de Lope de Vega à l'ancien Couvent de Tepoztlán.
- 1967 Il met en scène *La Tragique Histoire du docteur Faust* de Christopher Marlowe, sur le Terrain de pelote basque de l'UNAM.
- 1968 Lydia, sa deuxième fille, naît.
- 1969 Il met en scène *Huis clos* de Jean-Paul Sartre, au Théâtre Coyoacán.
- 1970 Il dirige un film documentaire sur les Centres d'Enseignement et de Recherche Supérieurs. Il dirige *Haute Surveillance* de Jean Genet, au Théâtre Coyoacán. Il met en scène *Érase unavez un hombre justo* (*Il était une fois un homme juste*), un collage de récits hassidiques, au Centre Sportif Israélite.
- 1971 Il met en scène *Richard III* de William Shakespeare, au Théâtre del Bosque.
- 1972 Il donne des cours de Représentation et de Direction Théâtrale à l'École d'Art Théâtral de l'INBA, jusqu'en 1974.
- 1973 Il met en scène *Karol, En pleine mer* et *Strip-tease*, un spectacle composé de trois pièces en un acte de Slawomir Mrozek, au Théâtre Arcos Caracol.
- 1974 Il met en scène *L'Anniversaire* de Harold Pinter, au Théâtre Arcos Caracol.
- 1977 Il obtient la naturalisation mexicaine. Il devient Directeur du Centre Universitaire de Théâtre de l'UNAM (CUT). Puis il est nommé directeur du Département d'Activités Théâtrales de l'UNAM. Il commence son activité pédagogique au Centre de Formation Cinématographique (CCC) où il restera jusqu'à sa mort. Il dirige *Cuaderno Veneciano* (*Carnet vénitien*), un essai cinématographique sur la peinture érotique de Vlady. Il traduit du russe *Oncle Vanja* d'Anton Tchekhov, publié dans *Textes de Théâtre de l'UNAM*. Il donne des cours sur « Les créateurs

théâtraux du XXe siècle » à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'UNAM jusqu'en 1978. Il dirige au Centre Universitaire de Théâtre, *Petites poèmes en prose*, un spectacle qui s'appuie sur des textes de Frank Kafka.

- 1978 Il met en scène *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov au Théâtre Arcos Caracol. Il écrit l'article « Tchekhov, pourquoi ? » pour la Revue *La Cabra*, N°. 0, août 1978.
- 1980 Il redevient Directeur du Centre Universitaire de Théâtre de l'UNAM (CUT), poste qu'il exercera cette fois-ci jusqu'en 1985. Là, il créera les licences de Direction scénique et de Scénographie. Il dirige *La Madrugada (L'Aube)*, tournage de la pièce du même nom de Juan Tovar, Studio Churubusco-Centre de Formation cinématographique. Il commence au Théâtre Stu, à Cracovie, en Pologne, la mise en scène de *Los vencidos (Les Vaincus)*, une adaptation de *Las adoraciones (Les Adorations)* de Juan Tovar, mais cette mise en scène ne sera pas présentée en raison du coup d'État.
- 1981 Il dirige *En clave de sol (En clef de sol)*, un reportage sur la vie des Mixes (une communauté de Oaxaca, au Mexique).
- 1983 Il met en scène *De la vie des marionnettes* d'Igmar Bergman, au Forum Sor Juana Inés de la Cruz.
- 1984 Il met en scène *Manuscrito encontrado en Zaragoza (Manuscrit trouvé à Saragosse)* de Juan Tovar, au Centre Universitaire de Théâtre. Il reçoit le prix « César » pour la mise en scène de *De la vie des marionnettes* à Los Angeles, en Californie. À Mexico, avec la même pièce, il reçoit une reconnaissance de la part du Groupe de Journalistes théâtraux, pour sa direction théâtrale ; il obtient le prix « María Teresa Montoya », délivré par l'Union de Critiques et narrateurs Théâtraux, pour son spectacle théâtral de grande qualité artistique, sa direction, la scénographie, les costumes et l'éclairage et pour l'excellente représentation des comédiens.
- 1985 Il met en scène l'opéra *The Rake's Progress* de W. H. Auden et Igor Stravinsky, au Palais des Beaux Arts. Il écrit l'article « Le conflit, stimulus pour la création », qui paraît sur le livre *Techniques et théories de la direction scénique*, vol. 2, UNAM- Maison d'Édition Gaceta, Mexico, 1985, p 261-282. Il met en scène l'opéra *Faust* de Charles Gounod, avec le livret de Jules Barbier et Michel Carré, au Palais des Beaux Arts.
- 1986 Il donne des cours au Núcleo de Estudios Teatrales (NET) jusqu'en 1989. Il dirige *Felicidad (Bonheur)*, d'Emilio Carballido, dans une adaptation et un script de David Olguín, pour Canal II.
- 1987 Il met en scène au Théâtre El Galeón, *Chère Lulu* de Frank Wedekind, dans une adaptation de Juan Tovar, Beatriz Novaro et David Olguín. Le Boletín CITRU, N°2, consacre ses pages à la vie et l'œuvre de Margules.

- 1988 Il met en scène *Jacques et son maître* de Milan Kundera, au Théâtre Juan Ruíz de Alarcón.
- 1989 Il met en scène l'opéra *Aura* de Mario Lavista, issu de la rédaction de Carlos Fuentes et l'adaptation de Juan Tovar, au Palais des Beaux Arts.
- 1990 Il dirige *Madame Klein* de Nicolas Wright, au Forum Shakespeare. Il reçoit un diplôme délivré par l'association mexicaine de Critiques de Théâtre pour sa direction de cette même pièce.
- 1991 Il fonde le Forum Théâtre Contemporain, qu'il dirige presque jusqu'à sa mort. Il dirige *Devant quelques sphinx* de Jorge Ibargüengoitia, au Théâtre Casa de la Paz.
- 1992 Il participe aux Journées sur le théâtre mexicain à Perpignan, en France, rencontre organisée par l'Université de Perpignan. Il met en scène *Le Long voyage du jour à la nuit* d'Eugene O'Neill, au Théâtre Julio Prieto. Il collabore dans l'espace Culture du journal *El Economista*.
- 1993 Il met en scène *Las adoraciones (Les Adorations)* de Juan Tovar, au Théâtre Casa de la Paz. Il participe au Festival et Congrès de Théâtre, à Novi Sad, en Yougoslavie. Il met en scène *Les Bonnes* de Jean Genet, au Forum Théâtre Contemporain et à l'IFAL. Il écrit la préface du livre *La conciencia de Zeno (La conscience de Zeno)* de Tulio Kezich, Maison d'Édition El Milagro, Mexique.
- 1994 Il met en scène *Party Time* et *Moonlight* de Harold Pinter, au Théâtre Juan Ruíz de Alarcón.
- 1996 Il met en scène *Quartett* de Heiner Müller, au Forum Théâtre Contemporain. Il traduit *L'Amour en Crimée* de Slawomir Mrozek et *Écoute, oh Israël!* de Jerzy S. Sito, les deux pièces feront partie de l'anthologie du Théâtre Polonais Contemporain, sélection de pièces de Ludwik Margules, Maison d'Édition El Milagro-CNCA, Mexique, 1996.
- 1997 Le Théâtre Julio Prieto passe sous l'administration du Forum Théâtre Contemporain jusqu'en 1999. Margules met en scène *Dom Juan* de Molière, au Théâtre des Arts. Il publie le livre de bord de *Quartett*, de Rubén Ortíz, CNCA.
- 1998 Il met en scène *Antigone à New York* de Janusz Glowacki, au Théâtre Julio Prieto.
- 1999 Il met en scène *El Camino rojo a Sabaiba (Le Chemin rouge à Sabaiba)* de Óscar Liera, au Forum Théâtre Contemporain.
- 2000 Il met en scène *Un hogar sólido (Un Foyer solide)* d'Elena Garro, au Théâtre La Caja, de l'Université Veracruzana.

- 2002 Il met en scène *Les Justes* d'Albert Camus, au Forum Théâtre Contemporain. Il traduit du polonais le conte *Pola* de Hanna Krall, paru dans le magazine *Lettres libres*, Mexique. Il obtient la reconnaissance « Julio Castillo » pour sa mise en scène des *Justes*.
- 2003 Il obtient le Prix National de Sciences et Arts. Il donne un cours international de mise en Scène d'Opéra, à Saltillo, Coahuila, au Mexique.
- 2004 Dans son numéro 16-17, la revue *Paso de Gato* consacre son espace « Profil » à la vie et l'œuvre du metteur en scène, puis elle publie son article « L'espace de la création ». Un hommage national lui est rendu au Centre de Formation Cinématographique (CCC), à Mexico. Il met en scène *La Nuit des rois* de William Shakespeare, au Théâtre El Galeón.
- 2005 Le Foro Teatro Contemporáneo (Forum Théâtre Contemporain) est fermé.
- 2006 Ludwik Margules meurt d'un cancer du rein et d'un diabète.

Liste des mises en scène

- 1960 *Le Dibbouk* de Shalom An-Ski.
- 1960 *L'Ours* d'Anton Tchekhov.
- 1961 *Sur la grand'route* d'Anton Tchekhov.
- 1961 *Le Premier Pas dans les nuages* de Marek Hlasko.
- 1962 *Le Docteur Korczak et les enfants* d'Erwin Silvanus.
- 1963 *Le Mur* de Millard Lampbell.
- 1964 *Les Noms du pouvoir* de Jerzy Broszkiewicz.
- 1965 *La Vida es sueño (La Vie est un songe)* de Calderón de la Barca.
- 1965 *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht.
- 1966 *La estrella de Sevilla (L'Étoile de Séville)* de Lope de Vega.
- 1966 *La Tragique histoire du Docteur Faust* de Christopher Marlowe.
- 1969 *Huis clos* de Jean-Paul Sartre.
- 1970 *Haute surveillance* de Jean Genet.
- 1970 *Érase una vez un hombre justo. Collage de relatos jasídicos. (Il était une fois un homme juste. Collage de textes hassidiques).*

- 1971 *Richard III* de William Shakespeare.
- 1973 *Karol/En pleine mer* de Slawomir Mrozeck.
- 1974 *L'Anniversaire* d'Harold Pinter .
- 1977 *Pequeños poemas en prosa (Petits poèmes en prose)* basé sur des textes de Franz Kafka.
- 1978 *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov.
- 1981 *Los vencidos (Les Vaincus)* de Juan Tovar.
- 1983 *De la vie des marionnettes* d'Ingmar Bergman.
- 1984 *Manuscrito encontrado en Zaragoza (Manuscrit trouvé à Saragosse)* de Juan Tovar.
- 1985 *The Rake's Progress* (opéra) de Stravinsky.
- 1985 *Faust* (opéra) de Charles Gounod.
- 1987 *Querida Lulú (Chère Lulú)* de Juan Tovar, David Olguín, Beatriz Novaro et Ludwik Margules.
- 1988 *Jacques et son maître* de Milan Kundera.
- 1989 *Aura* (opéra) de Mario Lavista.
- 1990 *Madame Klein* de Nicholas Wright.
- 1991 *Ante varias esfinges (Devant quelques sphinx)* de Jorge Ibarguengoitia.
- 1992 *Le Long voyage du jour à la nuit* de Eugene O'Neill, version de Juan Tovar.
- 1993 *Las adoraciones (Les Adorations)* de Juan Tovar.
- 1993 *Les Bonnes* de Jean Genet.
- 1994 *Party time/Moon light* de Harold Pinter.
- 1996 *Quartett* d'Heiner Müller.
- 1997 *Dom Juan* de Molière.
- 1998 *Antigone à New York* de Janusz Glowacki.
- 1999 *El camino rojo a Sabaiba (Le Chemin rouge à Sabaiba)* d'Oscar Liera.
- 2000 *Un hogar sólido (Un foyer solide)* d'Elena Garro.
- 2002 *Les Justes* d'Albert Camus.
- 2004 *La Nuit des Rois* de William Shakespeare.

Le Théâtre épuré et sans concessions de Ludwik Margules

Résumé

Il existe une grande controverse autour du metteur en scène polono-mexicain Ludwik Margules (1933-2006), auteur d'une quarantaine de spectacles au Mexique depuis les années cinquante. Célèbre pour sa rigueur et son exigence pendant les processus de préparation, Ludwik Margules se distinguait par ses provocations et ses intimidations envers les comédiens. Sa méthode basée sur la transgression des limites de ces derniers a été mise en doute à de multiples reprises. Cette recherche a pour but de comprendre comment Margules a réussi à créer un théâtre épuré et sans concessions qui l'a poussé à la rencontre de l'essentiel et à la création d'un langage caractérisé par son minimalisme. Nous croyons que c'est grâce à la recherche de l'essence de l'être à travers une méthode de travail basée sur la transgression. En plus d'être metteur en scène de théâtre, Margules a été professeur et directeur dans différentes institutions à Mexico où il a renouvelé et enrichi la pédagogie théâtrale. Son école de petit format, le Foro Teatro Contemporáneo (Forum Théâtre Contemporain) était reconnue pour sa qualité en dépit de sa précarité. Sa vaste connaissance du langage théâtral et son énorme travail pédagogique ont enrichi le théâtre mexicain. Son art de la mise en scène visant un public intellectuel, s'est caractérisé par un langage poétique. Margules a combattu, à travers un syncrétisme entre sa culture polonaise et la mexicaine, le vieux théâtre espagnol pétrifié, qui envahissait les scènes mexicaines. Tout au long de son travail comme directeur du Centre Universitaire de Théâtre de l'Université Autonome du Mexique, il a créé des formations en Direction Scénique et en Scénographie qui ont servi à former plusieurs artistes même si elles n'ont duré que cinq ans.

Théâtre, épuration, ludwik margules, méthode, mise en scène, transgression, essence.

Ludwik Margules´ purified and unyielding theater

Abstract

There is a huge controversy around polish-mexican director Ludwik Margules (1933-2006) responsible for more than forty shows in Mexico since the 1950´s. Famous for his exigency and rigor during the rehearsals, Ludwik Margules was distinguished by its provocations towards the performers. His method based on transgressing the limits has been called into question multiple times. The objective of this research is to understand how did Margules managed to create a purified and unyielding theater that incited him to find the essential and took him to elaborate a language characterized by its minimalism. Our hypothesis is because it´s method is based on transgression which is achieved by looking for the essence of being. Besides being a stage director, Margules was a professor and Dean on different institutions where he renewed and enriched theater pedagogy in Mexico. His independent school the Foro Teatro Contemporáneo (Contemporary Theater Forum) was recognized for its quality in spite of its precariousness. His vast knowledge of theater language and his enormous pedagogical work enriched mexican theater. His art while staging a play for an intellectual audience was characterized for his poetic language. Margules fought, through the syncretism of his polish/mexican culture, the old petrified spanish theater that invaded the Mexican theater scene. Throughout his work as Dean of the Centro Universitario de Teatro at Mexican Autonomous University, he created the stage directing and stage designing school who formed several artists, sadly this schools lasted for only five years.

Theater, refinement, Ludwik Margules, Method, performance, transgression, essence.

***École Doctorale Arts & Médias ED 267 Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
Centre Bièvre 3e étage, Porte B, 1 rue Censier 75005 Paris, France.
Tél : 01 45 87 79 48 Mél : ed267@univ-paris3.fr***