

Janvier 2002

Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Denis Marleau, directeur artistique



CENTRE NATIONAL DES ARTS
NATIONAL ARTS CENTRE

Ottawa, Canada

Que se passe-t-il présentement?

Les riches deviennent de plus en plus riches.

Les pauvres deviennent de plus en plus pauvres.

Et le théâtre se divise en deux : un théâtre de plus en plus riche et un théâtre de plus en plus pauvre.

Le théâtre riche n'est pas nécessairement mauvais. Le théâtre pauvre n'est pas nécessairement génial. Le problème, c'est le fossé. Et le bruit actuel du monde.

Oui : ce bruit. Un mot sur lui.

Il y a le bruit du *talk-show*.

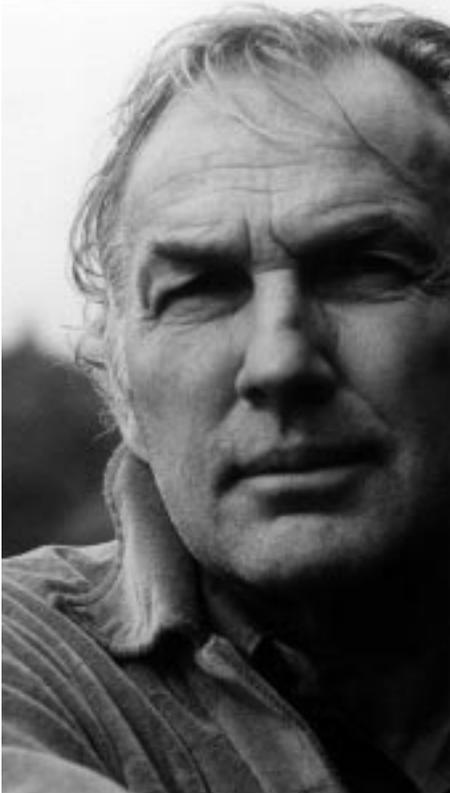
Il y a le bruit du rire accouplé à celui de l'argent.

Le premier bruit installe le règne de l'insignifiance. Il enlève à la parole toute forme de poésie et d'efficacité : parler pour ne rien faire. *Must the talk-show go on?*

Le second bruit camoufle le vide du premier. La société *talk-show*, basée sur la mise en marché de l'ego, kidnappe le rire pour ses propres fins. Le mariage de l'argent et du rire arrache ses dents au théâtre, le banalise, l'infantilise, le transforme en un produit contraint à l'esthétique du marketing.

La mort du théâtre? Sûrement pas. Plutôt le contraire. Le théâtre devient de plus en plus nécessaire. La tendance actuelle des médias à transformer la vie en show, à remplacer la conscience par une caméra, à repousser les frontières de l'intimité, à s'acharner sur la signifiance, à déchiqeter le regard, cette tendance interpelle le théâtre dans son fondement. La vie s'égarant dans le labyrinthe des images, il se pourrait bien que le théâtre, lieu du faux qui ne prétend pas au vrai, accueille sous sa lumière les restes de la conscience.

Larry Tremblay, extrait de *Je vous annonce la mort du théâtre*, publié dans le numéro 100 des *Cahiers de théâtre Jeu*.



Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Volume 1, n° 2, janvier 2002

AU CŒUR DE LA ROSE

2- Pierre Perrault, dramaturge

Stéphanie Jasmin

TSÛRÛ

5 - Le Don de la beauté

Paul Lefebvre

LA FACE CACHÉE DE LA LUNE

6 - Images fondatrices

Paul Lefebvre

L'HIVER DE FORCE

8 - Une saison en hiver

Pierre Lefebvre

CABARET DES MOTS

10 - Buissonneau & Tardieu

Paul Lefebvre

CE N'EST PAS DE LA MANIÈRE QU'ON SE L'IMAGINE
QUE CLAUDE ET JACQUELINE SE SONT RENCONTRÉS

12- Le corps du danseur et le corps de l'acteur

Aline Gélinas

LES LABORATOIRES DU THÉÂTRE FRANÇAIS

13 - La Traduction selon Markowicz

Paul Lefebvre

LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES :

NOMBRIL, UN AUTRE MONDE, LES GARDIENS DU FEU

14 - Faire vivre la matière

Diane Jean

16 - Enfin, brèves...

Pourquoi ces Cahiers du Théâtre français ?

Nous partageons une conviction : l'expérience théâtrale, tant pour les spectateurs que pour les praticiens, est magnifiée et enrichie par ce qui s'écrit sur le théâtre. L'écriture, acte de mise à distance, acte de pensée, acte de re-création par les mots, permet de nommer, de faire écho, de relancer cette « épaisseur de signes » qu'est le théâtre, selon la belle expression de Roland Barthes. L'écriture, c'est aussi ce qui donne au théâtre sa pleine résonance dans l'espace public et dans la mémoire. C'est de ce désir d'accompagner par des mots les spectacles que nous présentons au Théâtre français du Centre national des Arts que sont nés ces Cahiers.

Denis Marleau et Paul Lefebvre

Les Cahiers du Théâtre français

Rédacteur en chef

Paul Lefebvre

Coordination de la production

Isabelle Brisebois

Hélène Nadeau

Collaborateurs

Aline Gélinas †

Stéphanie Jasmin

Diane Jean

Pierre Lefebvre

Révision des textes

Pierrette Moreau

Conception graphique et infographie

Llama Communications

Impression

Lowe-Martin Printing

N.B. Les opinions exprimées dans les articles de cette publication n'engagent que les auteurs.

Les Cahiers du Théâtre français sont publiés par le Théâtre français du Centre national des Arts.
Directeur artistique : Denis Marleau.

ISSN 1499-0989

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA

Pierre Perrault, dramaturge

14, 15, 16 ET 22, 23 FÉVRIER

Au cœur de la rose

de Pierre Perrault

Mise en scène : Denis Marleau.

Distribution : Paul Ahmarani, Isabelle Blais, Maxime Denommée, Louise Laprade, Claude Lemieux, Paul Savoie.

Une collaboration du Théâtre du Rideau Vert et d'UBU, compagnie de création.

LE théâtre est une facette moins connue de l'œuvre de Pierre Perrault¹, où alternent et se répondent avec cohérence poésie, essais, récits et films. Écrites initialement pour la télévision, entre 1956 et 1963, ses pièces n'existent qu'à l'état de manuscrits et de copies de travail de production hormis *Au cœur de la rose*, la seule d'entre elles qui sera publiée, retravaillée et rééditée plusieurs fois et qui vivra une vie réelle sur scène dans les années soixante et soixante-dix. L'écriture dramatique de Perrault peut se concevoir comme un prolongement de sa poésie dont elle ressasse les mêmes thèmes — femme, terre, histoire et langue — et dont elle possède le souffle et le style. Mais elle contient aussi ce désir farouche de Perrault de s'ancrer dans la réalité d'un territoire et d'un temps, désir qu'il poursuivra dans la réalisation de ses films. Le théâtre de Perrault semble en effet réconcilier deux parties de lui-même qui fondent son projet artistique mais qu'il vivra souvent comme une contradiction intrinsèque : la culture livresque qui a formé l'écrivain qu'il est, et *l'effacement* de

l'artiste en lui au bénéfice de l'explorateur en quête d'un paysage et d'une langue qui racontent les « *hommes sans écritures* ». Une dualité qui se retrouvera, d'une autre façon, dans ses prises de position radicales contre la fiction au cinéma, lui dont les films ont paradoxalement rendu mythiques des personnages réels comme Alexis et Marie Tremblay (*Pour la suite du monde*, 1962, et *Le Règne du jour*, 1966) surpris « *en flagrant délit de légèreté* ».

Le théâtre de Perrault : naissance

Étudiant, Perrault fut un amoureux de littérature fréquentant entre autres les œuvres de Saint-Denys Garneau, de Félix-Antoine Savard et d'Alfred Desrochers. C'est dans *L'Arlequin*, journal du Collège de Sainte-Marie où il évolue avec ses compagnons Marcel Dubé et Hubert Aquin, qu'il publie sa première pièce de théâtre en 1947, *Pierres en vrac*. Pièce sur l'utopie, elle raconte la quête de perfection de

Pierre, architecte et maître d'œuvre du chantier d'une cathédrale, incapable de bâtir celle-ci à la mesure de son rêve. Encouragé par un artisan verrier à poursuivre son travail tout en étant inspiré et soutenu par sa femme, il réalisera finalement son rêve et quittera son épouse, mu par la nécessité d'aller créer une nouvelle œuvre ailleurs. L'aventure de cet artiste en devenir, personnage homonyme de l'auteur et aussi du bâtisseur de cathédrales de *L'Annonce faite à Marie* de Claudel, esquisse singulièrement deux des paramètres constitutifs de l'œuvre de Perrault : la transmission du savoir d'un homme de métier comme mémoire nécessaire à toute construction d'une œuvre ou d'un pays; de même que la présence de la femme comme instigatrice de mouvements, de désirs et de rêves, thème récurrent dans sa poésie et son théâtre. Une femme muse non pas éthérée et diffuse mais liée charnellement à la terre et qui prend la parole telle la jeune fille d'*Au cœur de la rose*.

Plus tard, Perrault se passionne pour les mots du monde et commence

1. Cinéaste, poète, essayiste et dramaturge, Pierre Perrault (1927-1999) est surtout connu pour ses films documentaires, dont la trilogie de l'Île aux Coudres (*Pour la suite du monde*, 1962, *Le Règne du jour*, 1966, et *Les Voitures d'eau*, 1968), ses films sur l'Abitibi dont *Un royaume vous attend* (1977), et *La Bête lumineuse* (1982).

l'exploration de « *l'immense territoire de l'oralité* » qu'il parcourra toute sa vie. Devenu scripteur à la radio, il développe un rapport très particulier au langage parlé et à sa captation sur le terrain, notamment avec la série *Au pays de Neufve France*, à la source même de la parole pour lui qui se disait « *étranger dans un paysage encore innommé* ». C'est parallèlement à ce travail sur le langage qu'il aborde l'écriture dramatique pour la télévision en 1956 avec trois sketches pour la série *Musée intime* de Radio-Canada réalisée par Paul Blouin : *La Lettre*, *La Loge* et *Le Repas frugal*, qui s'inspirent de tableaux de Vermeer, de Renoir et de Picasso. Il y aborde le thème de l'amour en des dialogues brefs, tristes ou ludiques entre « Elle » et « Lui », protagonistes de chaque tableau dont la scène est d'abord décrite par un narrateur. Dans *La Lettre*, inspirée de *La Jeune Femme en bleu* de Vermeer, « Lui » est hors champ, mari parti au-delà des mers et auteur imaginé par Perrault de cette lettre que la jeune

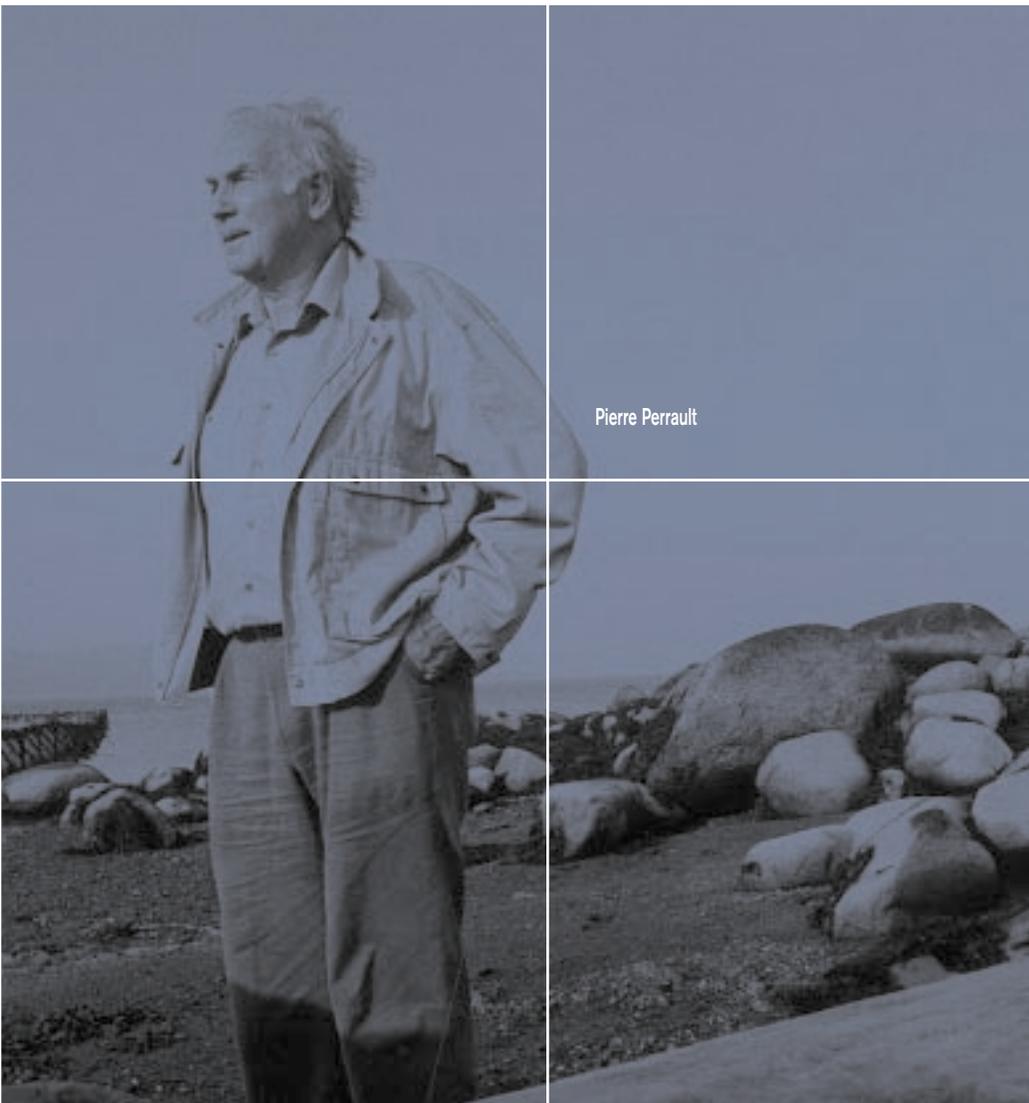
femme enceinte lit, seule dans la pièce. Lors de ce dialogue impossible entre elle et l'absent elle dit : « *Je ne pense qu'à l'absence. Il me semble que rien ne naîtra jamais de mon ennui.* » La solitude des êtres et la mer sont des thèmes qui envahiront aussi *Au cœur de la rose*.

Au cœur de la rose ou la cathédrale inachevée de Pierre

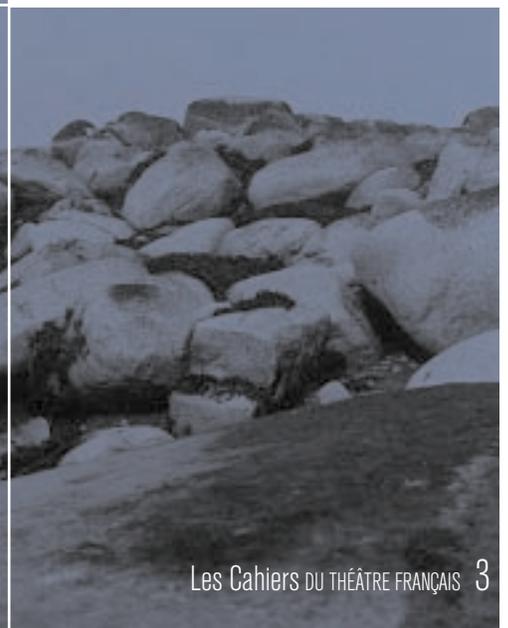
En 1958, après son premier téléthéâtre, *L'Anse aux Huards*, Perrault écrit *Au cœur de la rose*, qui sera réalisé aussi par Paul Blouin. Il en écrira deux autres par la suite : *Vent d'ès* en 1960 qui sera adapté et porté sur scène par les Apprentis-Sorciers en 1965 sous le titre *C'est l'enterrement de Nicodème, tout le monde est invité* et une adaptation de *La Maison de Bernarda Alba* de Federico Garcia Lorca en 1963. Mais c'est *Au*

cœur de la rose qui sera son plus grand chantier théâtral et dont plusieurs versions s'accumuleront au fil des années. La pièce remaniée pour la scène en 1963 est créée par les Apprentis-Sorciers dans une mise en scène de Jean-Guy Sabourin puis publiée dans une deuxième version en 1964, rééditée en 1969, une troisième fois modifiée pour la scène en 1977 pour le Théâtre de la Grande Réplique et enfin rééditée en 1988. Cette saga de réécriture qui ne clôt jamais définitivement l'œuvre marque le souci de perfection quasi obsessionnel de Perrault, à l'image de son constructeur de cathédrale de jeunesse. Retouches plus ou moins importantes selon les versions, elles se teignent de ses rencontres avec les textes de Lorca comme avec les paroles des gens de l'Île aux Coudres, des résonances de ses poèmes des recueils *Portulan* (1961) et *Toutes Isles* (1963) autant que de ses désillusions politiques comme octobre 1970. D'ailleurs, il ressent un besoin d'engagement politique plus direct dans sa pièce au fil des années, désir qui s'exacerbera même dans une œuvre inachevée, *L'Argiboire*, une version d'*Au cœur de la rose* se reportant plus à Brecht et Camus qu'à Claudel et Lorca. Mais l'œuvre poétique d'origine résiste.

Au cœur de la rose contient déjà dès le début la poésie langagière de ses personnages qui dialoguent avec des mots surgissant du territoire, une île au large, et avec les proverbes qui flottent dans l'air depuis des temps immémoriaux. Hors du pittoresque, les personnages en arrivent à révéler leur propre territoire intérieur, celui que rejoint la



Pierre Perrault





Pierre Perrault, en 1962
à l'île aux Coudres, au
moment où il tournait
Pour la suite du monde.

poésie. La pièce transcende ainsi son particularisme séculaire et régional et se relie à des dramaturgies d'ailleurs : de cette mise en abîme du désir féminin que l'on retrouve chez Lorca à cette part du rêve, du mirage et des figures hiératiques qui vivent à leurs confins, hantant les dramaturgies nordiques et scandinaves. La tragédie existe aussi dès la première ébauche. Une jeune fille veut quitter l'île d'où elle ne voit pas l'avenir sauf dans ses rêves. Une tempête inaugurale provoque l'échouage d'une goélette avec son capitaine et un marin. La jeune fille projette alors sur le marin tout son désir de partir et entreprend vers lui une rhétorique effrénée de la séduction. Mais le père, gardien de phare refuse de donner la main de sa fille et de la voir partir. Elle se résigne donc à épouser le boiteux et à reprendre le phare avec lui mais sa résignation est suicidaire. « *Pendant des siècles la race qui descendra de moi ne saura pas d'où lui vient sa tristesse...* » dira-t-elle. On peut y voir facilement une métaphore du pays à construire mais qui ne peut se faire, empêché par la peur et le conservatisme. C'est aussi l'échec de la filiation entre un monde ancien qui ne veut pas (ou ne peut pas) transmettre une expérience que l'on ne reconnaît plus, un monde qu'on a projeté trop vite du règne des goélettes à celui des cargos des grandes compagnies

étrangères, vers un monde nouveau qui lui, veut tout oublier et partir à zéro. Un échec qui se conclut sur son propre déni : « *Il ne s'est rien passé* », dira le père.

Perrault aura justement poursuivi sa quête inlassable des traces de mémoire pour combattre l'effacement passif et inconscient de l'histoire par un peuple qui se connaît peu, pour permettre la suite du monde... Car, comme l'écrit Fernand Dumont, « *les ruptures qui se produisent dans l'histoire des cultures ne sont jamais des liquidations suivies d'un départ inédit* ».

Au cœur de la rose est une pierre à la fois sombre et lumineuse sur le versant intime de l'œuvre de Perrault, qui lui mérita le prix du Gouverneur général en 1964. C'est un texte à redécouvrir aujourd'hui dans tout ce qu'il peut dire d'un certain inconscient collectif mais surtout pour le *dépaysement* poétique qu'il propose par *l'étrangeté* de sa langue née d'un poète à l'écoute des mots des hommes.

Stéphanie Jasmin

Pour connaître Perrault, non seulement comme cinéaste, mais aussi comme penseur, lire *Cinéaste de la parole : entretiens avec Paul Warren* (L'Hexagone 1996), dans lesquels Perrault, poussé par un intervieweur aussi passionné que compétent, livre une belle réflexion rétrospective sur son travail et sur sa vie.



Le Don de la beauté

Robert Drouin
et Yves Simard
dans *TSÛRÛ*



Anne-Marie
Théroux

12 ET 13 JANVIER

TSÛRÛ

Texte et mise en scène : Anne-Marie Théroux.

Idée originale : Anne-Marie Théroux et Robert Drouin du Théâtre en l'Air, Yves Simard de Carbone 14.

Conception des marionnettes : Marie-Pierre Simard.

Distribution : Patricia Bergeron, Robert Drouin, Marie-Claude Labrecque, Yves Simard.

Une production de Carbone 14.

Depuis la fin du dix-neuvième siècle, les tenants d'un théâtre poétique se sont tournés vers l'Orient pour répondre à l'immense vague réaliste qui déferlait sur l'Occident. Tout comme les plasticiens repensaient leur art à la lumière des gravures japonaises et des aquarelles chinoises, les artistes de théâtre se sont inspirés des grandes traditions orientales pour redonner au théâtre une envergure poétique, voire sacrée : Paul Claudel en France, William Butler Yeats en Irlande et Edward Gordon Craig en Angleterre ont été les figures de proue de cette exploration que prolongeront des artistes comme Antonin Artaud et, de nos jours, Peter Brook et Ariane Mnouchkine. Ces formes orientales, qu'elles proviennent de l'opéra de Pékin, de la danse balinaise ou des traditions japonaises comme le Nô, le Bunraku et le Kabuki, ont marqué profondément le théâtre d'art contemporain en invitant l'artiste à ne pas reproduire le réel mais à créer sur scène une réalité parallèle dotée de codes autonomes. *Tsûrû* appartient à cette riche veine artistique. Anne-Marie Théroux, l'auteure et la metteur en scène du spectacle livre ici quelques éléments de réflexion.

MON idée de base, c'était de raconter l'histoire d'un enfant atteint d'une maladie incurable. Je ne peux faire du théâtre qu'à partir de choses que je connais intimement et, pour avoir perdu quelqu'un de très cher, je sais ce que c'est qu'un deuil. Et je sais qu'il faut du temps pour trouver le sens d'une mort. En même temps, j'ai cessé de me sentir seule : il y a eu depuis plusieurs spectacles pour enfants qui abordent la question : *Petit Navire, Pacamambo, L'Arche de Noémie, Mathieu trop court, François trop long...* C'est comme s'il y avait une nécessité de rappeler la scandaleuse normalité de la mort. Car, comme le rappelle le sociologue Edgar Morin, dans une société individualiste comme la nôtre, la mort est le dernier tabou; comme le but de la vie est la réalisation de soi, détachée de tout rapport à un groupe quel qu'il soit, nous n'avons plus de rites partagés par la collectivité. Alors, il faut apprendre à faire ses deuils en solitaire. Montrer aux enfants que la mort s'inscrit dans un cycle de vie, c'est le cadeau que l'adulte que je suis devenue veut donner aux autres enfants.

Robert Drouin, Yves Simard et moi sommes passionnés par le Japon. Et la tradition théâtrale japonaise me permettait de créer le poème théâtral que je voulais faire. Rapidement, l'idée que

notre histoire allait se passer au Japon s'est imposée; l'éloignement du Japon, son étrangeté, ses lois esthétiques, c'est notre équivalent du « Il était une fois », ce mystérieux espace-temps des contes. Pour créer *Tsûrû*, d'ailleurs, nous avons lu des contes japonais — j'en ai dévoré tant et tant, fascinée par leur chute abrupte —, nous avons regardé des films de Kurosawa, des documentaires sur le Nô, nous avons médité sur le cycle des saisons et son rapport à la mort avec *La Ballade de Narayama*, nous avons lu les écrits de Zéami, celui qui, il y a six cents ans, a développé le Nô, nous avons dévalisé des boutiques d'objets orientaux pour improviser.

Dans *Ran* de Kurosawa, que j'ai bien dû voir dix fois, il y a le très vieux roi, avec sa masse de cheveux blancs. Que la maladie et la mort, c'est la blancheur qui peu à peu envahit la chevelure d'un enfant, c'est devenu une des images fondatrices du spectacle. L'origami aussi, parce que c'est une action qui prend du temps et un savoir gestuel qui se transmet. Ogi, lorsque Nao fait un origami, est transformé par ce geste. Et lorsque devenu adulte, il fait à son tour le même origami pour son enfant, il transmet les gestes de Nao pourtant mort il y a si longtemps. Car les gestes des êtres aimés nous demeurent : des années après la mort de

cette personne que j'ai tant aimée, je me suis rendue compte que je bougeais parfois comme lui.

Je voulais aussi donner aux enfants de la beauté. Il a fallu que je me batte contre la formation théâtrale que j'avais reçue où l'on m'a enseigné que la beauté était une notion bourgeoise, qui tuait l'art véritable. Or, le Japon nous montre que la beauté est un chemin vers le spirituel. De nos jours, l'univers esthétique proposé à l'enfance par les médias de masse est sucré, fabriqué. J'ai voulu leur donner une beauté simple, épurée, faite à partir d'objets quotidiens regardés autrement.

Propos recueillis et mis en forme par Paul Lefebvre

Pour avoir un aperçu de la complexité et du raffinement du théâtre oriental, il ne faut pas hésiter à se plonger dans les écrits de Zéami (1363-1443), cet homme de théâtre japonais, acteur, auteur et théoricien, qui a développé le Nô au cours des premières années du quinzième siècle. Dans *La Tradition secrète du Théâtre Nô* suivie de *Une journée de Nô* (Gallimard, collection « Connaissance de l'Orient »), on peut lire les écrits que Zéami a consacré à son art entre 1418 et 1430. Le tout est suivi d'une séquence de Nô et de Kyogen. Sur ce que la découverte des traditions orientales a eu de révolutionnaire pour notre théâtre, on lira les chapitres « Théâtre oriental et théâtre occidental » et « Sur le théâtre balinaise » dans le célèbre ouvrage qu'Antonin Artaud a publié en 1938, *Le Théâtre et son double* (disponible aujourd'hui dans la collection « Folio/Essai »).

21, 22, 23 ET 29, 30 MARS

la face cachée de la lune

de Robert Lepage

Conception, mise en scène et interprétation : Robert Lepage.

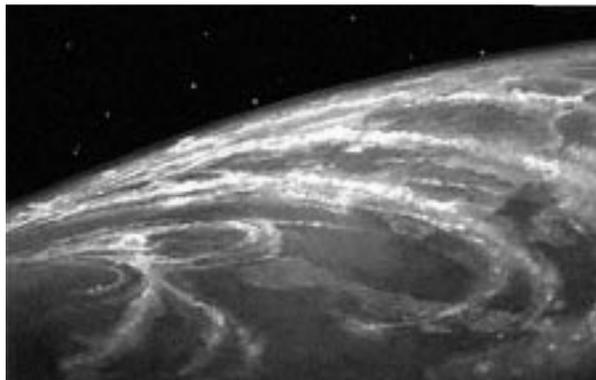
Consultant à l'écriture : Adam Nashman.

Collaboration artistique et idée originale : Peter Bjurman.

Assistance à la mise en scène : Pierre-Philippe Guay.

Composition et enregistrement de la musique : Laurie Anderson ©2000 Difficult Music (BMI).

Une création d'Ex Machina.



la face cachée de la lune :

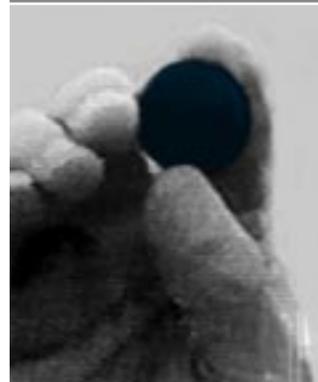
images fondatrices

LA conception d'un spectacle de Robert Lepage naît toujours de la rencontre féconde, souvent fortuite, entre, d'une part, un désir et, et d'autre part, quelque chose que les sens — la vue, l'ouïe, l'odorat — peuvent appréhender. Nous lui avons demandé de montrer certaines des images qui ont joué un rôle dans l'élaboration de *la face cachée de la lune* et de les commenter.

La face cachée de la lune, rappelons-le, raconte l'histoire de deux frères dissemblables qui reprennent contact à la mort de leur mère. André, lecteur de bulletins météo à la télé, gagnant, égoïste, s'irrite de la personnalité rêveuse de son frère Philippe qui n'arrive pas à faire recevoir sa thèse sur les enjeux psychologiques de la conquête de l'espace. En contrepoint de ce conflit autour du deuil de la mère, nous est évoquée la course entre les Russes et les Américains pour s'emparer de la lune.

Paul Lefebvre

Pour comprendre à la fois le trajet artistique et le processus créateur de Robert Lepage, on lira le très vivant ouvrage de Remy Charest *Robert Lepage. Quelques zones de liberté* publié en 1995 aux Éditions l'Instant même, en collaboration avec Ex Machina. Ce livre, en fait, est la mise en forme d'une série d'entretiens entre Charest et Lepage au cours desquels l'artiste livre un regard simple et franc sur ses réalisations.

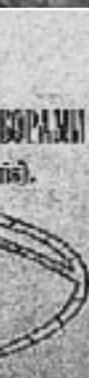




Mon processus créateur pour un spectacle s'enclenche toujours lorsque, après avoir eu l'idée de base, je trouve une image, un objet, une mélodie qui me permette de commencer à véritablement travailler. Je voulais faire un spectacle sur l'espace et un autre sur la mort de ma mère. C'était pour moi deux projets complètement séparés. Or, un matin, en me rendant à la Caserne, je vois aux rebuts cette porte de sècheuse industrielle. Immédiatement, cet objet a uni les deux idées, à cause d'un souvenir : un jour, quand j'étais enfant, notre laveuse ou notre sècheuse est tombée en panne. Notre mère nous a alors emmenés à la « laundromat ». En entrant dans cet endroit, moi, enfant des années soixante qui grandissait sur fond de conquête de l'espace, je me suis senti à la NASA. Or, non seulement cet objet a soudé les deux idées, il m'a aussi rappelé un rêve récurrent de mon enfance; mes parents mouraient et je me retrouvais seul sur terre, mais il n'y avait plus de gravité et j'étais aspiré par le vide. Lorsque ma mère est morte – mon père était déjà décédé depuis sept ans – ma grande surprise a été de ne pas perdre pied, de ne pas partir à la dérive dans l'espace.



Ces deux toiles sont l'œuvre du cosmonaute russe Alexei Leonov, qui fut en 1965 le premier homme à sortir de sa capsule pour marcher dans l'espace. Les Russes étaient complètement fous, portés par un incroyable élan romantique; pour eux, il s'agissait de transformer l'homme en le faisant accéder à la grandeur du cosmos. Les Américains, eux, étaient plutôt des cow-boys qui se croyaient dans une reprise de la conquête de l'Ouest. Léonov avait étudié à l'Académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg. Lorsqu'il a fait, dans sa capsule spatiale, le croquis préliminaire de son *Cyclone au-dessus de Singapour*, il a posé le premier geste artistique dans l'espace. L'autre toile est un hommage à Valentina Tereshkova, la première femme cosmonaute : elle citait tout le temps Tchekhov et Leonov l'avait surnommée « la Mouette »... Dans mes créations, il y a toujours un personnage d'artiste qui est habituellement au centre de la fiction. Dans *la face cachée de la lune*, on ne voit jamais Leonov, mais le spectacle est baigné de sa présence.



Dans le film américain de 1951, *The Day The Earth Stood Still*, avec ses soucoupes volantes argentées qui survolent la Maison-Blanche, un martien qui, évidemment, a pris des traits humains, s'arrange pour visiter la maison d'un scientifique et photographie mentalement les équations mathématiques qui couvrent les tableaux noirs. Au milieu de ces équations, il y a un schéma de fusée, et ce schéma, c'est ce dessin de Constantin Tsiolkovski et non un dessin américain. D'ailleurs, après 1957, après le passage de Spoutnik, le rapport aux martiens dans les films de science-fiction va se modifier; ils vont faire place de plus en plus à des humains.

Ça, c'est une image que j'ai travaillée avec une petite caméra digitale. J'étais à New York pour tourner *Stardom* de Denys Arcand et j'attendais dans ma chambre d'hôtel qu'on soit prêt à filmer ma scène. C'est long le cinéma. Je me suis mis à explorer la chambre et j'y ai trouvé – chose inhabituelle dans un vieil hôtel – une planche à repasser. Tout de suite, je me suis mis à penser aux images de la laundromat. De la façon qu'elle était rangée, debout, elle m'a tout de suite fait penser à une fusée. J'ai pensé d'abord d'utiliser comme écran, puis, je l'ai mise sur ses pieds et j'ai placé dessus des objets que j'avais ramassés sur la plage quelques jours plus tôt quand nous tournions en Floride. J'ai ajouté une orange. J'ai créé un système solaire. Voilà quelque chose que j'aime : l'infini du cosmos à travers l'infiniment quotidien.



Les astronautes et les cosmonautes sont des êtres d'exception : à la fois athlètes et scientifiques, de plus complètement militarisés. Ils participent à un programme qui demandait une débauche de moyens financiers et techniques. Tout ça pour ramasser des roches, un acte enfantin. Dans toute cette aventure de pointe, l'enfance est là, à peine cachée.

Ces deux images sont tirées d'une vidéo. Elles représentent la main d'un astronaute américain. Dans la première, avec une petite boule bleue qu'il traîne continuellement sur lui, il tente de reproduire un geste qu'il a fait sur la lune : tenir la terre entre ses doigts. Dans la seconde, il tient la reproduction d'une roche qu'il a cueillie sur la lune. Cette pierre tout à fait unique est blanche – alors que les cailloux lunaires sont gris – et cette blancheur est inexplicable. Il dit qu'il l'a vue après avoir invoqué Dieu.

18, 19, 20 ET 26, 27 AVRIL

L'Hiver de force

de Réjean Ducharme

Mise en scène : Lorraine Pintal.

Distribution : Céline Bonnier, Anne-Marie Cadieux,

Pierre Curzi, Brigitte Lafleur, Alexis Martin,

Monique Mercure, Marie Tifo.

Une production du Théâtre du Nouveau Monde en

coproduction avec le Festival de Théâtre des Amériques.

photo : Claire Richard



Réjean
Ducharme

Une saison en hiver

JE n'arrive pas à me rappeler qui, et ça m'énerve, mais quelque part quelqu'un a écrit qu'il n'y a de pays que l'enfance et c'est vrai pour tout le monde et ce l'est tout particulièrement dans le monde de Réjean Ducharme. Ses personnages, pratiquement tous, sont ou bien des enfants freinant des quatre fers afin de n'avoir pas à arriver à l'âge de l'adulterie (on peut ici penser à la Bérénice de *L'Avalée des avalés* ou encore au Mille-Mille du *Nez qui voque*) ou bien encore des adultes défaits et démolis, des démobilisés de l'existence qui n'en reviennent toujours pas d'être passé du mauvais côté du miroir (là, c'est au Bottom de *Dévadé* qu'on peut penser ou bien au Vincent des *Enfantômes*).

Nicole et André Ferron de *L'Hiver de force* ne font bien évidemment pas exception à la règle. On pourrait même dire qu'ils en sont l'incarnation la plus pure, la plus juste, si ce n'est la plus juteuse, en ce sens qu'ils participent des deux tendances. Malgré leur fin vingtaine, les Ferron ne sont rien d'autre encore que des enfants à leur corps défendant dans un corps de grand. Dans un même mouvement, ils rejettent le monde des adultes et regrettent, il n'est pas exagéré de dire amèrement, celui de l'enfance. Leur existence se déroule comme un inépuisable deuil des jours heureux où ils étaient enfants puisque tout ce qui se trouve au-delà de ceux-ci apparaît comme brisé, déglingué, décati. Sur le quatrième de couverture de la première édition de *L'Avalée des avalés*, Ducharme terminait sa notice biographique par : « *s'il n'y avait*

pas d'enfant sur terre, il n'y aurait rien de beau. » Chassés de l'enfance comme Adam et Ève avant eux l'ont été du paradis, André et Nicole vivent dans un monde où, précisément, il n'y a rien de beau.

À partir de ce moment-là, que faire ? Quelle attitude adopter, quel programme embrasser, de quel pays, donc, se proclamer le citoyen ? Le choix est aussi simple que douloureux : contre vents et marées, Nicole et André seront contre. Contre quoi ? Contre tout : les bons livres, lus pas lus, les bons films vus pas vus, les bonnes idées, les bons petits travailleurs et leurs beaux grands sauveurs, les hippies, artistes, journalistes, taoïstes, nudistes, tous ceux qui les aiment et la liste pourrait continuer comme ça longtemps. Bref, ils sont contre le monde tel qu'il est, contre sa culture comme sa contre-culture qui, pour eux, est encore trop près de la culture précisément parce que tout contre. Ce que recherchent avec foi et ardeur Nicole et André, ce n'est pas la marginalité, encore moins une marginalité à la page (« *farce plate* »), c'est un affranchissement, comme toujours chez Ducharme, total et définitif. Leurs modèles ne sont pas tant le hippie, le gauchiste, le séparatiste (*L'Hiver de force*, rappelez-vous, ça ce passe au début des années soixante-dix) mais bien plutôt le chat de gouttière, le chien errant, dans une certaine mesure le saint, et certainement aussi le robineux. À eux deux, en ces lendemains de Révolution tranquille qui ne chantent pas si

glorieusement que ça, ils sont le véritable refus global, puisque leur projet se résume, somme toute, à ne rien avoir et ne rien vouloir faire. Comme l'écrit Ducharme lui-même : « *ç'a l'air facile mais c'est ce qu'il y a de plus difficile.* »

C'est donc à cette tâche-là qu'ils vont s'atteler, méthodiquement, patiemment, amoureux même, se dégraissant une couche à la fois de ce qu'ils ont, de ce qu'ils sont, sans rechigner, avec pour unique objectif d'arriver jusqu'à l'os. Le projet n'est pourtant pas, contrairement à ce qu'on pourrait croire, politique. *L'Hiver de force* n'est pas une charge contre la société de consommation. En se retranchant du monde, en essayant de s'en débarrasser une bonne fois pour toute, les Ferron ne sont pas à la recherche d'une utopie sociale mais d'un âge d'or bien à eux. Leur quête n'est pas tant politique que poétique. Si André et Nicole s'enferment à l'intérieur de leur



Céline Bonnier et
Alexis Martin dans
L'Hiver de force.

appartement, tout comme à l'extérieur de celui-ci d'ailleurs, c'est bien sûr, en partie, afin de se protéger mais aussi afin de pouvoir, à l'aise, sans que rien ne les gêne, refaire le monde, le remodeler, ou plus précisément le corriger, ce n'est quand même pas pour rien qu'ils sont des correcteurs d'épreuves, et pas n'importe lesquels, les meilleurs, ceux à qui pas une seule faute n'échappe. Là, par contre, où les affaires se déginglissent, c'est que le monde se corrige bien moins bien qu'un manifeste ayant la prétention de le changer. Nicole et André le savent trop qu'au fond rien ne sert à rien et c'est sans doute pour ça que leur humour est tant teinté d'amertume. Peu importe le bord sur lequel ils décident de revirer, ils se doutent bien que le dernier mot ne viendra pas de leur bouche mais de celle du monde, que ce dernier le leur rotera même en pleine face et que ça ne sera ni drôle ni poétique. Ne rien vouloir (savoir) du monde n'est pas une garantie que le monde, de son côté, ne nous (en) voudra pas et qu'à la fin il ne nous aura pas.

Ce combat contre le monde, dont l'essentiel consiste donc, comme je l'ai dit, à tout rejeter mais également à tout vouloir de ce que cela entraîne, a ceci de particulier chez Ducharme qu'il se vit à deux. C'est Monique Bosco, dans un article écrit il y a longtemps qui remarque ça.¹ La solitude, l'écrasement face au monde, le peu de poids de ce que nous sommes face à son incommensu-

nable masse et qu'habituellement on vit tout seul dans la vie tout comme dans la littérature (les exemples sont tellement nombreux que ça donne le vertige, disons en vrac, comme ça, Meursault, qui est l'Étranger de Camus, Torless, l'élève de Musil aux renommés désarrois, et Jodoin, le Libraire de Bessette qui se trouve en exil chez lui) sont ici vécu à deux. André et Nicole ne sont ni tout à fait une fratrie, ni tout à fait un couple, ni tout à fait à la fois l'un et l'autre. Ils sont les Ferron, non pas, pour le plaisir de citer la si terrible formule de Michel Tremblay, des « *tu-seuls ensemble* » mais un ensemble seul.

C'est sans doute cette étrange disposition qui leur permet, et ce dès qu'ils la rencontrent, de tomber amoureux, comme qui dirait comme un seul homme, de la Toune, qu'on appelle également Petit Pois et qui s'appelle aussi Catherine, bien que tomber amoureux ne soit peut-être pas l'expression la plus juste dans leur cas, il faudrait bien parler plutôt de fascination, d'hébétéude, de délire, d'un mélange plus ou moins harmonieux de tout ça à la fois. Ce n'est pas en amour qu'ils tombent mais en quelque chose comme de la pâmoison. On peut sans doute supporter pas mal de raisons à cela mais il me semble que si la Toune leur fait un tel effet c'est essentiellement parce qu'elle est l'autre, j'entends par-là l'altérité, la vraie, je ne crois pas que ce soit tellement innocent qu'elle possède autant de noms. Petit Pois, pour Nicole et André c'est celle qui est du monde face à eux qui en sont si peu, c'est aussi celle qui est dans le monde, dans le « beau monde », le « grand monde », même si des fois c'est « *une grosse conne chiantie de*

Cannes ». Catherine c'est celle qui scintille au loin, elle est ce qui s'offre et se dérobe sans cesse, elle est ce qui prend toute la place même quand elle n'est pas là et c'est pour cette raison qu'on peut se permettre de dire qu'elle se présente également comme une manière de mère. Il ne faudrait bien sûr pas avoir l'outrecuidance de réduire l'œuvre à ça, mais ce que recherchent en partie Nicole et André c'est bien une mère à qui ils pourront tout donner et se donner au complet. Entre la Toune qui ne veut pas d'eux et la fidèle Lainou, vieille amie de toujours toujours prête à les prendre avec elle, ils choisissent bien sûr la Toune. Comment pourrait-il en être autrement chez Ducharme où vouloir ce qui ne se peut pas est toujours plus beau, plus pur, plus cristallin que ce qui se peut, parce que ce qui se peut finit toujours, en tout cas à peu près, par devenir boueux.

Repliés sur eux-mêmes, on dirait des fois des serpents qui se mordent la queue, Nicole et André ne veulent pas tant être au monde qu'être à Catherine, leur mère céleste qui leur permet, précisément à cause de son inaccessibilité, de demeurer encore un peu du bon côté de l'enfance. *Road movie* en rond où Nicole et André s'en vont d'un isolement à peu près volontaire à un isolement un petit peu plus forcé, *L'Hiver de force* se présente donc comme une histoire d'amour et de dépossession. L'hiver, les arbres feuillus le savent bien, est la saison du dénuement. Nicole et André y sont lovés en plein cœur, dépouillés non seulement de leurs biens mais aussi, et surtout, de ce qu'ils n'ont jamais possédé.

Pierre Lefebvre

1. Monique Bosco, « La moisson des mots de Réjean Ducharme », *Europe* n° 478-479, février-mars 1969, cité par Laurent Maillot in « Le théâtre Magané de Réjean Ducharme » dans le *Théâtre québécois*, Jean-Cléo Godin et Laurent Maillot, Hurtubise HMH, 2^e édition 1973.



Marie Tifo, Céline Bonnier et Alexis Martin dans *L'Hiver de force*.

photos : Yves Renaud

10, 11, 12 ET 13 AVRIL

Cabaret des mots

d'après l'œuvre de Jean Tardieu

Idée originale et dramaturgie : Danièle Panneton.

Mise en scène, montages des textes et environnement visuel : Paul Buissonneau.

Distribution : Carl Béchar, Violette Chauveau, Élisabeth Chouvalidzé, Benoît Dagenais, Danièle Panneton, Claude Prigent, François Sasseville.

Une création d'Espace Go en coproduction avec le Théâtre français du Centre national des Arts.

Buissonneau & Tardieu

Dans l'histoire de la mise en scène au Québec, Paul Buissonneau occupe une place fondamentale : après le travail fondateur du père Émile Legault, de Pierre Dagenais et de Jean Gascon qui, dans la lignée du metteur en scène et théoricien français Jacques Copeau, privilégiaient une approche fondée sur un texte – habituellement classique – Buissonneau, lui, a toujours privilégié une approche globale du théâtre, où le texte, tout en demeurant l'élément-source, cesse d'être sacralisé. Dès ses premières productions théâtrales avec des amateurs au milieu des années cinquante, il tourne le dos au réalisme stylisé ambiant pour privilégier une théâtralité où tout est artificiellement recréé avec minutie. Chez Buissonneau, paroles, corps, éléments scénographiques et sonores suivent des voies distinctes afin de ne pas faire pléonasme mais bel et bien d'entrer en rapport les uns avec les autres. Comme il l'a déjà expliqué : « *En scène, je ne veux pas qu'un acteur mime ce qu'il est en train de dire. J'ai horreur du mime : j'ai étudié le mime pour que les acteurs ne fassent ni mime, ni mimiques, ni gestes inutiles. Pour trouver le geste qu'ils doivent « poser ». Mon idéal théâtral, c'est d'arriver à trouver un geste qui rassemblerait la globalité gestuelle du texte, d'arriver à trouver ce geste et le moment où l'acteur va le « poser ». Donc, mon travail à moi, c'est de définir et de préciser cela avec l'acteur, de l'aider. Quand je dis « poser » un geste, je ne veux pas simplement dire faire un geste : le mot poser est important car ce geste définira souvent tout le ton de la scène. J'essaie d'éliminer tout geste inutile : je suis une espèce de passoire. [...] Il faut arriver à l'essentiel dans la parole et dans le corps.* »¹ Et si ce n'est que d'un Brecht (*La Résistible Ascension d'Arturo Ui*), d'un Gozzi (*L'Oiseau vert*) et de quelques Ionesco (*La Cantatrice chauve*, *La Leçon* et *Les Chaises*), Buissonneau a toujours savamment évité les textes reconnus du répertoire, leur préférant des textes plus fragiles, des textes qui sans un travail de mise en scène n'arriveraient pas à joindre un public.

Paul Buissonneau est d'abord et avant tout un pragmatique. Et lorsqu'il théorise sur son travail, il le fait après coup, à partir d'observations qu'il fait – et qu'on lui fait – sur ses processus créateurs. Voici trois extraits d'une conversation au cours desquels Buissonneau parle de son rapport à Tardieu et de certaines positions de départ pour *Cabaret des mots*.

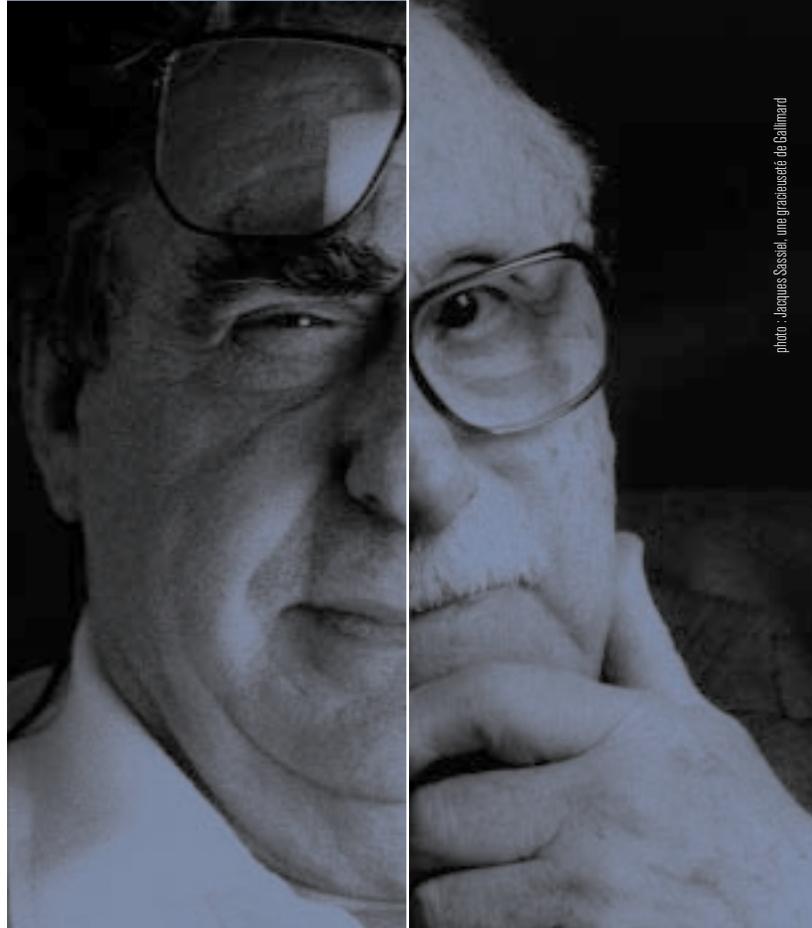


photo : Jacques Sasseville, une grâceuse de Callimard

Première rencontre avec Tardieu

JE ne me suis pas intéressé à Tardieu avant 1977. On m'avait invité à diriger un exercice avec les finissants du Conservatoire d'art dramatique de Montréal et les étudiants avaient choisi de travailler ses textes. Je ne le connaissais que par ses émissions de radio en France après la guerre et ses *Veillées de Provence*, je détestais cela. Parce qu'il faut le dire : dans Tardieu, il y a du pire et du meilleur. Je me suis mis à travailler sur des textes de son *Théâtre de chambre*, sans idées préconçues, à l'écoute de tout ce qui pouvait surgir de ces textes-là. Alors, toutes sortes de choses se sont mises à apparaître. Par exemple, il y avait un des textes qui était truffé de noms de villes, et en entendant ces noms je pensais à chaque fois à ces gares d'où l'on partait pour les camps de concentration. Alors, j'ai demandé aux comédiens de dire ces noms de villes comme si chaque nom évoquait des Juifs que l'on menait à l'abattoir. Dans ce texte autrement léger, chaque nom



(Gauche à droite)
Paul Buissonneau.
Jean Tardieu.
Paul Rebeyrolle, *Suzanne au bain*, détail

de ville devenait un moment de mémoire douloureuse. Pourtant le texte n'avait rien à voir avec les camps de concentration, mais il supportait sans peine ce supplément de sens. Bref, ce fut pour moi l'occasion de découvrir l'étonnante envergure des choses que l'on pouvait faire avec Tardieu.²

Avec l'acteur, l'unité, la continuité

Ce qui va faire tenir ensemble les morceaux de ce collage qu'est *Cabaret des mots*, ce sont les comédiens qui, tout au long du spectacle, garderont le même personnage. Ainsi, Benoît Dagenais sera du début à la fin le vieillard sénile. La continuité des personnages, il est là le secret pour faire

passer un collage, lui donner une unité et révéler l'univers de l'auteur. Mais comme les répétitions n'ont pas encore commencé, ce n'est qu'une hypothèse qui s'est logée dans ma tête. Car je sais bien que ce qui m'inspire, c'est l'acteur devant moi. Une mise en scène, cela ne se fait pas assis à une table, même pas la table du metteur en scène.

Colle, papier, ciseaux

Je ne voulais pas faire un collage qui soit perçu comme un collage. Je cherchais une ligne conductrice à travers les poèmes, les proses, les pièces. Alors, j'ai fait le faux naïf : je me suis mis en état de naïveté pour être totalement disponible et trouver le filon. Peu à peu, est apparu un sens et c'est le sens du jeu. Mais il a fallu que je passe par le collage au sens concret du terme : découper des bouts de textes, les coller sur des feuilles, les réarranger. Quand je sens que j'arrive à quelque chose, je lis à voix haute ce que j'ai assemblé. Et là, j'entends, et c'est pour moi la seule véritable façon d'éliminer ce qui ennuit, ce qui n'est pas nécessaire. Lire à voix haute

m'empêche de tomber amoureux de la langue pour sa seule beauté et me permet de percevoir ce qui se dit. Il y a beaucoup de passages verbeux chez Tardieu : il aime la langue, mais, moi, je suis là pour activer la locomotive. Je viens du music-hall et jamais je n'oublie que je travaille à un spectacle. Il faut que la langue soit précise, nette. On m'a de tout temps reproché de couper dans les textes. Je ne coupe pas pour raccourcir, je coupe pour nettoyer, pour garder l'essentiel. Et je trouve en général que les metteurs en scène n'ont pas le ciseau assez aiguisé.

Propos recueillis et mis en forme par Paul Lefebvre

Le poète et dramaturge français Jean Tardieu (1903-1995) a laissé, à travers son *Théâtre de chambre* (publié chez Gallimard) une série de courtes pièces ludiques où il s'amuse à jouer avec le langage et les conventions dramatiques. Son œuvre poétique – composée principalement de courtes proses – est baignée d'une inquiétante étrangeté, où la mort emprunte des formes inattendues : une femme qui descend du plafond, la mer qui se tapis derrière la porte d'un placard, une sordide usine où l'on fabrique les figurants de la vie... On lira en particulier *Le Fleuve caché* et *La Part d'ombre*, tous deux disponibles dans la collection Poésie/Gallimard.

1. Dans « Du metteur en scène comme passoire. Entretien avec Paul Buissonneau », les *Cahiers de théâtre Jeu*, numéro 28, 1983.

2. Cet extraordinaire travail, sous le titre *Théâtre de chambre*, sera joué au Théâtre de Quat'Sous au cours de la saison 1978-1979 et aura un considérable retentissement, ouvrant de façon éclatante cette riche période de recherche formelle que seront les années quatre-vingt.

Ce n'est pas de la manière qu'on se l'imagine que Claude et Jacqueline se sont rencontrés
d'Estelle Claretton et Wajdi Mouawad

Conception, mise en scène, chorégraphies et interprétation :

Estelle Claretton et Wajdi Mouawad.

Une production du Carrefour international de théâtre de Québec avec l'appui du Théâtre de Quat'Sous.



Ce n'est pas de la manière qu'on se l'imagine que Claude et Jacqueline se sont rencontrés de Wajdi Mouawad et Estelle Claretton est né d'un désir de « transparence amoureuse », comme le dit Wajdi Mouawad, d'un désir de « porter à la scène une rencontre amoureuse exprimée à travers deux artistes et leur art. » Il importe de préciser que cette étonnante et touchante création n'est pas née d'une volonté de rapprocher danse et théâtre, mais bel et bien de l'envie de deux artistes, un homme de théâtre et une danseuse-chorégraphe, de créer ensemble et de « faire ce que l'autre fait ». Mais entre la conception du corps en danse et celle qui prévaut en théâtre, il existe des différences fondamentales; Aline Gélinas, dont la réflexion sur ce sujet s'est élaborée sur une vingtaine d'années, nous livre ici sa pensée.

Le corps du danseur et le corps de l'acteur

LA différence fondamentale, c'est que le corps du danseur ne représente pas autre chose que lui-même, alors que le corps de l'acteur, lui, est là pour représenter un personnage. Il arrive que le corps du danseur représente un personnage mais ce n'est pas sa finalité première. Car la danse n'est pas un art de représentation, c'est un art du temps présent. Le corps de l'acteur est une construction à partir d'un texte, d'une intentionnalité préalable, d'une volonté de produire de la signification. Même si le danseur produit du sens, il est exceptionnel qu'il produise de la signification.

Lorsque le corps du danseur incarne un personnage en situation, il se différencie du corps de l'acteur par le surcroît d'énergie qu'il dépense. La nature même de la danse est de fonctionner à partir de procédés comme la répétition, l'accumulation, la multiplication de motifs apparentés mais différents. Alors que l'acteur, pour l'efficacité, va viser l'économie de moyens dans un but de lisibilité. Certaines pratiques de l'acteur, pensons ici au Groupe de la Veillée et à Pol Pelletier, fonctionnent aussi à la dépense, mais c'est un surcroît qui sert avant tout l'acteur plutôt que la représentation.

Pour moi, le modèle absolu du corps de l'acteur, c'est le mime decrousien¹. Car le mime corporel dramatique est une technique d'analyse du mouvement, alors que la danse est une activité de synthèse. Le mime développe l'articulation du corps, comme l'acteur raffine la parole. L'articulation des membres — comment la main s'articule à l'avant-bras, etc. — est

une articulation de sens, car tout sens naît d'une mise en relation. Ainsi, l'acteur peut avoir simultanément dans son corps plusieurs foyers de mouvement, ce qui permet des oppositions et des contradictions : la tête va d'un côté et le bassin, de l'autre. On peut ainsi créer des conflits, aussi bien dans un plan fixe que dans une séquence de mouvements, donc créer du drame, du théâtre. Le corps du danseur, au contraire, va développer une synthèse : il y a un seul centre duquel se déploie le mouvement et qui va changer selon la nature de la technique assimilée par le danseur : le bassin pour la danse moderne de Martha Graham, par exemple. C'est l'approche inverse : tout naît d'un unique foyer pour se rendre aux extrémités.

Et, envers et contre tous, il existe pour chaque technique de danse un corps idéal de danseur, un corps que le danseur s'efforce de conquérir en gommant ses singularités. Or, le corps de l'acteur ne tend pas vers un idéal; on essaie plutôt d'en développer à la fois la singularité et la polyvalence.

Sur scène, le corps de l'acteur fait référence à quelque chose d'extérieur à lui-même. Le corps du danseur se réfère à lui-même et, par là, au corps du spectateur. Le spectateur voit le corps du danseur, de la danseuse, et se sent différent, voire indigne, de ce corps qui accède à l'idéal. Au contraire, il peut s'identifier au corps du comédien.

Aline Gélinas

Au début des années quatre-vingt-dix, onze artistes et théoriciens montréalais se sont rencontrés les vendredis pour discuter de la question du corps en scène. Le résultat de ces rencontres a été publié sous forme d'un ouvrage passionnant qu'a édité Aline Gélinas sous le titre *Les Vendredis du corps* et qu'ont publié en coédition les *Cahiers de théâtre Jeu* et le Festival international de nouvelle danse en 1993.

1. Du nom d'Étienne Decroux (1898-1991) qui a développé le *mime corporel*, qui n'a rien à voir avec la pantomime. Decroux s'est penché sur la façon dont le corps s'articule pour signifier, développant une grammaire et un vocabulaire rigoureux. Sa démarche, radicale, raffinée, est la seule qui, en Occident, peut prétendre à la complexité des savoirs corporels issus des traditions théâtrales d'Orient.

DU 22 AVRIL AU 3 MAI



les laboratoires
du théâtre français

Directeurs de stage : André Markowicz et Denis Marleau.

La Traduction selon Markowicz

photo : Richard-Max Tremblay

AU printemps 2002, le Théâtre français du Centre national des Arts inaugure une activité annuelle, les Laboratoires du Théâtre français, au cours de laquelle un artiste d'envergure internationale vient transmettre son savoir à des professionnels d'ici à travers des ateliers pratiques. Pour ce premier laboratoire, Denis Marleau a choisi d'inviter le traducteur André Markowicz. Il donnera, en collaboration avec Denis Marleau, un atelier sur des textes russes.

Markowicz s'est fait connaître par sa traduction de l'intégrale des œuvres de fiction de Dostoïevski, intégrale entreprise il y a une douzaine d'années dans la collection Babel aux éditions Actes Sud et dont la publication se terminera en mars par la parution des *Frères Karamazov*, l'ultime roman de l'auteur. D'abord décrié, puis finalement admiré, le travail de Markowicz sur Dostoïevski rendait à l'auteur la brutalité et la maladresse recherchée de

sa langue. Dostoïevski, habituellement rendu dans la langue policée des romanciers français de son temps comme Flaubert ou Maupassant, rejetait la notion d'élégance dans la littérature; Markowicz redonnait à Dostoïevski ses fulgurances et ses lourdeurs, ses cassures, ses répétitions, ses phrases inachevées. En fait, il ne tentait pas de boucher les trous qui ne cessent de crever la langue de Dostoïevski.

Markowicz a aussi traduit du théâtre — Gogol, Pouchkine, Tchekhov (avec Françoise Morvan), Andreïev — et cette façon qu'il a de laisser ses trous à l'écriture fait de lui un des grands traducteurs de théâtre de notre temps, car l'écriture dramatique est nécessairement incomplète, trouée, afin que puisse s'y ancrer le travail des interprètes. Il manque toujours quelque chose dans un texte de théâtre et c'est dans ce manque que se construit l'interprétation qui mène à

la mise en représentation.

C'est que pour chaque phrase, Markowicz identifie trois niveaux, trois niveaux entre lesquels il y a un jeu — comme des pièces d'une mécanique qui s'ajustent mal — et qu'il faut rendre. « *Il y a d'abord ce qui est dit, explique-t-il, puis il y a comment c'est dit — ce qui contredit souvent le premier niveau — et, finalement, à qui c'est dit. Dans une traduction, il faut retrouver ces trois niveaux, car dans toute écriture, et c'est crucial dans les écritures modernes, il y a une part de mauvaise foi qu'il faut respecter : il faut traduire ce qui est dit et son mensonge. Dans le théâtre prémoderne, un personnage était ce qu'il disait. Depuis Tchekhov, un personnage c'est l'espace entre ce qu'il dit et ce qu'il est. La traduction doit tenir compte de cet écart.* »

Lui qui affirme que « *lorsqu'[il] traduit, [il] ne veut pas que les choses soient sûres, mais prenantes* » porte une attention particulière au souffle, à la façon que chaque auteur, à travers sa langue, a de poser sa voix. C'est pourquoi chez Markowicz, le travail de traduction passe toujours par la bouche. La respiration dit des choses qui lui sont propres, tout comme les sons. « *On peut entendre du Dostoïevski en russe, ne pas savoir ce que cela dit, et pleurer* », fait-il remarquer. Comment rendre ce souffle? Ces sonorités? Voilà ses préoccupations. Markowicz aime aussi « *casser la phrase* »; une phrase où l'ordre des mots est prévisible est une phrase sans vie, sans force littéraire, sans capacité à captiver l'oreille. « *Briser l'ordre traditionnel des mots rend la phrase haletante. On attend ce qui vient après.* »

Toutes les grandes démarches théâtrales visent l'authenticité à travers une théorie qui permette à l'acteur d'être un. Markowicz, dans son travail de traduction, cherche aussi un monisme : « *En France, on distingue toujours le corps et l'âme et cela m'a toujours gêné. J'aime quand il n'y a pas de compartiments, ni de définitions, ni d'identités fixes et fixées.* »

Paul Lefebvre

Pour toute information sur les Laboratoires du Théâtre français, rejoindre Paulette Gagnon au (613) 947-7000, poste 523.

Faire vivre la matière



Nombril.

Dominic Ancil, le narrateur, et les marionnettes des *Gardiens du feu*.

Un ours dans *Un Autre Monde*.



TROIS compagnies présentent cette saison des spectacles qui donnent la part belle à la marionnette, une forme théâtrale dont l'origine date de plusieurs siècles avant notre ère et qui, encore maintenant, séduit enfants et adultes. Le Théâtre de l'Avant-Pays et le Théâtre de l'Œil, compagnies pionnières, célébrant chacune plus de vingt-cinq ans de création, ainsi que Motus, jeune équipe passionnée, ont le même but : donner du rêve en créant l'illusion de la vie.

Les trois compagnies sont stimulées tout d'abord par les immenses possibilités qu'offre le théâtre de marionnettes. André Laliberté, directeur du Théâtre de l'Œil depuis 1973, constate que le champ d'exploration en est infini. « *Ce qui me plaît beaucoup, c'est d'explorer des univers différents. Chaque spectacle de l'Œil est distinct, et dans la technique, et dans l'approche et dans les thèmes et dans l'écriture. On recrée l'univers chaque fois, on joue à être le bon Dieu.* » Michel Fréchette, qui a fondé l'Avant-Pays en 1976, insiste sur la dimension merveilleuse, nécessaire aux enfants. « *Les enfants entendent parler de l'importance du pouvoir de l'argent et de la politique. Notre rôle est de les conscientiser au pouvoir de l'imaginaire.* » Hélène Ducharme, auteure et interprète, œuvre en marionnettes depuis moins de deux ans avec Motus. Elle a vite constaté le pouvoir illimité de cet art. « *La marionnette me donne des possibilités surhumaines, permet des choses impossibles aux acteurs humains. Dans le spectacle, le bébé peut prendre le dragon par la queue et le lancer au bout de ses bras. Avec la marionnette, on peut créer un univers féérique en deux ou trois gestes, on est complètement ailleurs, dans l'onirique.* »

Le travail s'effectue conjointement, contrairement à la façon de faire du théâtre traditionnel, où l'auteur propose son texte, qui est ensuite pris en charge par le metteur en scène. Ici, l'auteur, le

2 ET 3 FÉVRIER

Nombril

Idée originale de Hélène Ducharme et Jean Cummings

Scénario : Hélène Ducharme.

Mise en scène : Sylvain Massé.

Conception des marionnettes : Jean Cummings.

Distribution : Hélène Ducharme, Jean Cummings.

Une production du Théâtre Motus.

23 ET 24 MARS

Un Autre Monde

de Réjane Charpentier

Mise en scène : André Laliberté

Conception des marionnettes : Richard Lacroix.

Distribution : Jean Cummings, Marie-Pierre Simard.

Une production du Théâtre de l'Œil.

25 ET 26 MAI

Les Gardiens du feu

de Joël da Silva

Mise en scène : Michel Fréchette, Michel P. Ranger.

Conception des marionnettes : Marc-André Coulombe, Serge Des Lauriers, Patrick Martle.

Distribution : Dominic Anctil, José Babin, Louis-Philippe Paulbus, Marc-André Roy.
Une production du Théâtre de l'Avant-Pays.

metteur en scène et le concepteur se côtoient dès le départ. Comme le souligne Michel Fréchette: « *L'auteur est un collaborateur, pas un initiateur. Ensemble, l'auteur, le metteur en scène et le scénographe explorent le contenu et la forme du spectacle à venir. L'écriture scénique arrive en même temps que l'écriture dramatique.* »

André Laliberté ne croit pas que tous les textes dramatiques peuvent être joués par des marionnettes. « *Ce que la marionnette ne supporte pas, c'est le bavardage. La marionnette est un art visuel, il ne faut pas redire ce qu'on voit. Je ne verrais pas l'intérêt de prendre un Molière et de le monter en marionnettes. Que pourrait-on faire de plus avec tous ces mots-là?* » Michel Fréchette va plus loin. « *La parole tue la marionnette. C'est un art de mouvements, d'images, de suggestions.* »

À cause de la multiplicité de ses possibilités, la marionnette est de plus en plus utilisée dans les spectacles de théâtre traditionnel. Tranquillement, grâce à des compagnies comme l'Œil et l'Avant-Pays, elle acquiert ses lettres de noblesse. « *Pendant très longtemps, remarque Laliberté, la marionnette a été méprisée, c'était un art mineur qui s'adressait aux enfants. Je pense qu'on a beaucoup travaillé pour changer ça. Les spectacles ont maintenant une popularité quasiment acquise auprès du public. C'est nouveau, et c'est un bon signe de la qualité et de la vitalité du théâtre de marionnettes.* » Michel Fréchette

observe que les thèmes et les façons de faire ont énormément évolués depuis ses débuts : « *Il y a vingt ans, ce qu'on présentait sous cette forme, c'était des contes, des légendes. Maintenant, on est plus près de l'imaginaire et des préoccupations des enfants.* » Mais ce que Hélène Ducharme déplore, c'est le manque de relève dans ce domaine : « *Je n'ai pas vu ici de théâtre underground pour enfants. C'est une volonté que nous avons au Théâtre Motus : essayer de faire autre chose, essayer aussi de nous tenir loin de ce qu'un comédien peut faire. Si on écrit quelque chose et qu'un comédien peut le faire, pourquoi alors le faire jouer par une marionnette?* »

Le manipulateur de marionnette est un interprète doté de plusieurs talents: imagination, souplesse, endurance physique, versatilité vocale... Toutefois, les directeurs du Théâtre de l'Œil et de l'Avant-Pays ont constaté qu'il n'était pas donné à tous les interprètes d'avoir ce pouvoir, presque magique, de donner la vie à une matière inerte. « *Dans les écoles de théâtre, raconte André Laliberté, le comédien apprend à être à l'avant, à prendre toute la place. Moi, je leur dis : cachez-vous. Mais s'il y a l'aptitude à faire vivre la matière, il y a aussi la discipline. Ceux qui ont eu une formation de comédien, de musicien ou de danseur, ont souvent plus de facilité, parce qu'ils ont acquis une discipline de travail.* » Hélène Ducharme, qui, en plus d'avoir écrit la matière dramatique, est interprète

dans *Nombril*, s'est vite aperçu qu'il fallait que le corps soit très impliqué, très présent. « *Les notes de mise en scène sont très particulières, parce que même si tu joues juste, ça peut ne pas passer si le mécanisme de la marionnette ne répond pas. Il faut être constamment disponible à ce mécanisme et s'y plier volontairement.* »

Les trois créateurs refusent de se limiter à un type de marionnette; l'aspect visuel est au service de ce qu'ils ont à raconter. On peut donc avoir affaire à un amalgame de différentes techniques, éprouvées au fil d'années de recherches. Les spectacles se font lentement, au fil d'essais de prototypes, de consultations auprès des enfants, de rencontres entre tous les intervenants artistiques.

« *La population n'est pas consciente de la complexité de notre travail, constate Michel Fréchette. Alors pourquoi continuer?* » « *Parce qu'on voit une étincelle dans l'œil de l'enfant, qu'il est transporté par le monde qu'on lui apporte, qu'on réussit à lui faire croire que la marionnette fonctionne toute seule, même quand les marionnettistes sont à vue. Parce qu'on a réussi à créer l'illusion de la vie.* »

Diane Jean

La plus riche synthèse en français sur l'art de la marionnette est sans aucun doute *Les Marionnettes*, le très beau et très sérieux ouvrage publié chez Bordas en 1982 (et réédité en 1989 et en 1995) sous la direction de Paul Fournel.

Enfin, brèves...

photo: Gilbert Duclos



Un doublé pour Denis Marleau

Le mardi 23 octobre dernier, l'Association québécoise des critiques de théâtre (AQCT), section Montréal, a accordé le Prix de la critique pour la saison 2000-2001 à *Intérieur* de Maurice Maeterlinck, dans une mise en scène de Denis Marleau.

« *Intérieur, une coproduction du Théâtre Ubu et du Théâtre du Rideau Vert, nous a bouleversé tant émotionnellement qu'esthétiquement. Sur un texte méconnu de Maeterlinck, Denis Marleau a orchestré avec une maîtrise technique éblouissante un spectacle où un jeu intense et retenu se conjugait à une mise en espace particulièrement significative. Ce spectacle tout en contrastes – silences, paroles, ombres, lumières, mouvements, immobilités – cristallisait superbement l'opposition des forces de la vie et de la mort »,* annonçait Hervé Guay, président de l'AQCT et journaliste au quotidien *Le Devoir*, par le biais d'un communiqué de presse.

Quelques jours plus tôt, le 18 octobre, le Cercle des critiques, la branche outaouaise de l'Association des critiques de théâtre du Canada, attribuait sa Palme de la meilleure mise en scène à Denis Marleau pour *Catoplébas* de Gaétan Soucy, une création d'UBU, en coproduction avec le Théâtre français du CNA et le Festival de théâtre des Amériques.

Signalons également que la pièce de Normand Chaurette *Le Petit Köchel*, une commande de Denis Marleau dont il a signé la mise en scène, a remporté le prix du Gouverneur général 2001 en théâtre, langue française.

photo: Richard-Max Tremblay



Éloges pour le Catoplébas

La tournée de *Catoplébas*, dont la première a eu lieu au Studio du CNA en mai dernier, a donné lieu à une belle variété d'éloges. Lors de la présentation du spectacle au Théâtre d'Aujourd'hui du 11 septembre au 6 octobre, la critique est revenue sur cette production pourtant déjà abondamment couverte lors de son passage au Festival de Théâtre des Amériques en juin 2001. *Voir* a parlé d'une pièce qui « *laboure en profondeur* », à la « *précision sans faille* »; *Lci* a souligné qu'il s'agissait d'une œuvre « *puissante et nécessaire* ». Le passage de la production à Québec, où elle était accueillie à la Caserne Dalhousie du 24 au 28 octobre, a donné lieu lui aussi à des commentaires élogieux : Jean Saint-Hilaire, dans *Le Soleil*, en parle comme d'un « *spectacle pur et beau, aux couleurs précises* », ajoutant : « *Qui aime le jeu d'acteurs, attend de lui qu'il soit non pas mimétique ou cosmétique de la vie, mais sa mûre intériorisation ne doit rater cette pièce.* » Présenté du 9 novembre au 6 décembre au prestigieux Théâtre national de la Colline à Paris, le spectacle a attiré l'attention du milieu théâtral. La presse parisienne – dont le *Figaro* qui a consacré un très long article à Denis Marleau – a surtout souligné la rigueur et la profondeur de la démarche du metteur en scène, ainsi que ses qualités de défricheur. *Le Nouvel Observateur*, sous la plume d'Odile Quirot a qualifié la pièce de « *véritable palais hanté de passions tragiques* », accordant à Denis Marleau la très rare capacité de « *faire richesse de l'extrême dénuement du théâtre.* »

Paul Buissonneau reçoit le prix Denise-Pelletier

Le metteur en scène et comédien Paul Buissonneau a reçu le 20 novembre dernier le prix Denise-Pelletier. Ce prix, un des onze prix du Québec, récompense depuis 1977 les individus qui se sont illustrés dans le domaine des arts d'interprétation. Au cours de notre présente saison, Buissonneau signera *Cabaret des mots*, une création d'Espace Go en coproduction avec le Théâtre français du CNA dont la première aura lieu au Studio le 10 avril 2002. Artiste singulier, atypique, Buissonneau a bouleversé l'art de la mise en scène au Canada par son détonnant mélange de rigueur et de ludisme.

photo: Cylle Ann Tredehann



Deux prix britanniques pour Robert Lepage et la face cachée de la lune

À Londres, le 25 novembre, Robert Lepage a reçu le prestigieux London Evening Standard Award de la meilleure pièce de l'année pour *la face cachée de la lune* qui a été présentée l'été dernier au Royal National Theatre. Ce serait la première fois en 47 ans que le jury composé de critiques de théâtre des plus grands journaux londoniens – entre autres le *London Observer*, le *London Times* et le *London Evening Standard* – remettent leur prix à un non-Britannique. Il y a à peine plus d'un mois, Robert Lepage a également reçu le Barclays Award de la meilleure production en tournée, un autre prix britannique qui lui a été remis lors d'une soirée hommage donnée dans le cadre du World Leaders Festival à Toronto, le 21 octobre 2001. *La face cachée de la lune* sera présentée au Théâtre du CNA du 21 au 30 mars 2002.

Collaborateurs

Aline Gélinas a été critique de danse et de théâtre à *La Presse*, à *Voir* et dans de nombreux périodiques spécialisés. Elle a aussi été directrice artistique de l'Agora de la danse à Montréal pendant quatre ans et elle est également mimographe. Elle est décédée le 15 novembre dernier; le texte qu'elle nous a livré pour ce numéro est son dernier écrit.

Stéphanie Jasmin est conseillère artistique chez UBU. Elle est diplômée de l'École du Louvre à Paris en histoire de l'art avec une spécialisation en art contemporain, ainsi que de l'Université Concordia en réalisation cinématographique.

Diane Jean est journaliste et rédactrice spécialisée en théâtre. De 1991 à 1999, elle a été animatrice à la station de radio CIBL. Elle est une des principales lectrices du Centre des auteurs dramatiques.

Pierre Lefebvre a fait des études en lettres françaises et en philosophie à l'Université de Montréal et travaille comme rédacteur pigiste en théâtre et en littérature.



Photo de la couverture

Shangai, Chine, 1995 - #95-329-26
©Serge Clément, 1995

Centre national des Arts

Peter A. Herrndorf

Directeur général et Chef de la direction

L'Équipe du Théâtre français

Artistique

Denis Marleau

Directeur artistique

Paul Lefebvre

Adjoint du directeur artistique

Administration

Fernand Déry

Administrateur

Lucette Dalpé

Adjointe administrative

Paulette Gagnon

Chargée de projets

Andrée Larose

Coordonnatrice enfance/jeunesse

Communications-Marketing

Isabelle Brisebois

Agente aux communications

Hélène Nadeau

Agente en marketing

Production

Alex Gazalé

Directeur de production

Xavier Forget

Directeur technique

Mike d'Amato

Directeur technique

Festival du théâtre des régions

Maurice Arsenault

Coordonnateur et délégué à la programmation

Pour nous joindre

Centre national des Arts

Théâtre français

53, rue Elgin

Ottawa (Ontario) K1P 5W1

(613) 947-7000

www.nac-cna.ca

CENTRE NATIONAL DES ARTS

THÉÂTRE FRANÇAIS

Denis Marleau, directeur artistique

01/02

www.nac-cna.ca

(613) 947-7000

53, rue Elgin, Ottawa (Ontario) Canada K1P 5W1



SEPTEMBRE		2001
26, 27, 28, 29	MOI, FEUERBACH Dorst/Spychalski	Série/Studio
27	Les Rencontres de la fontaine— MOI, FEUERBACH	Causerie
OCTOBRE		2001
14, 15	L'EUROPE Herbiet	Souper-Lecture
25, 26, 27	24 POSES (PORTRAITS) Boucher/Cyr	Série/Théâtre
25	Les Rencontres de la fontaine— 24 POSES (PORTRAITS)	Causerie
27, 28	PAS DE PROBLÈMES ! Cauchy/Lemieux	4 à 7 ans
NOVEMBRE		2001
2, 3	24 POSES (PORTRAITS) Boucher/Cyr	Série/Théâtre
14, 15, 16, 17	NOVECENTO Baricco/Girard	Série/Studio
15	Les Rencontres de la fontaine— NOVECENTO	Causerie
24, 25	NWOLC Vachon	7 à 11 ans
DÉCEMBRE		2001
6, 7, 8 et 14, 15	LA DOUBLE INCONSTANCE Marivaux/Brassard	Série/Théâtre
6	Les Rencontres de la fontaine— LA DOUBLE INCONSTANCE	Causerie
JANVIER		2002
12, 13	TSÛRÛ Théroux	Hors-série/8 ans et plus
FÉVRIER		2002
2, 3	NOMBRIL Ducharme/Massé	4 à 7 ans
3, 4	LES AMÉRIQUES Herbiet	Souper-Lecture
9, 10	LE PINGOUIN Dubé/Champagne	7 à 11 ans
14, 15, 16 et 22, 23	AU CŒUR DE LA ROSE Perrault/Marleau	Série/Théâtre
14	Les Rencontres de la fontaine— AU CŒUR DE LA ROSE	Causerie
MARS		2002
21, 22, 23 et 29, 30	LA FACE CACHÉE DE LA LUNE Lepage	Série/Théâtre
21	Les Rencontres de la fontaine— LA FACE CACHÉE DE LA LUNE	Causerie
23, 24	UN AUTRE MONDE Charpentier/Laliberté	4 à 7 ans
AVRIL		2002
10, 11, 12, 13	CABARET DES MOTS Tardieu/Buissonneau	Série/Studio
11	Les Rencontres de la fontaine— CABARET DES MOTS	Causerie
18, 19, 20 et 26, 27	L'HIVER DE FORCE Ducharme/Pintal	Série/Théâtre
18	Les Rencontres de la fontaine— L'HIVER DE FORCE	Causerie
MAI		2002
5, 6	L'AFRIQUE, L'ASIE ET L'OcéANIE Herbiet	Souper-Lecture
25, 26	LES GARDIENS DU FEU da Silva/Fréchette et Ranger	7 à 11 ans
29, 30, 31	CE N'EST PAS DE LA MANIÈRE QU'ON SE L'IMAGINE QUE CLAUDE ET JACQUELINE SE SONT RENCONTRÉS	Série/Studio
30	Les Rencontres de la fontaine— CE N'EST PAS DE LA MANIÈRE QU'ON SE L'IMAGINE QUE CLAUDE ET JACQUELINE SE SONT RENCONTRÉS	Causerie
JUIN		2002
1 ^{er}	CE N'EST PAS DE LA MANIÈRE QU'ON SE L'IMAGINE QUE CLAUDE ET JACQUELINE SE SONT RENCONTRÉS	Série/Studio



CENTRE NATIONAL DES ARTS
NATIONAL ARTS CENTRE

Canada