

Janvier 2003

Les Cahiers

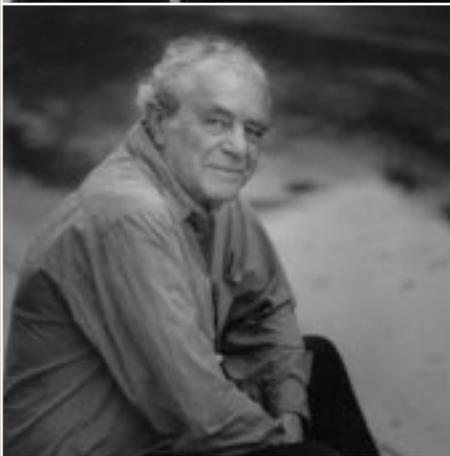
DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Denis Marleau, directeur artistique



CENTRE NATIONAL DES ARTS
NATIONAL ARTS CENTRE

Ottawa, Canada



Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Volume 2, n° 2, janvier 2003

L'ÉDEN CINÉMA

2 - Duras : la mère, l'éternel retour

Monique Bosco

RENCONTRE

4 - Michel Tremblay

Paul Lefebvre

UNITY, MIL NEUF CENT DIX-HUIT

**6 - Trois clefs pour
Unity, mil neuf cent dix-huit**

Paul Lefebvre

CONTES-GOUTTES

7 - Défense et illustration de la théâtralité

Jean Saint-Hilaire

TRIO FEYDEAU (FARCES CONJUGALES)

**8 - Feydeau, la Belle Époque et
la fin de l'humanisme**

Paul Lefebvre

LA VIS COMICA

**10 - Plaute au présent :
propos de Jean-Pierre Ronfard**

Paul Lefebvre

INVENTAIRES

12 - La Femme musée

Serge Bouchard

DEUX PAS VERS LES ÉTOILES

14 - Entier comme l'enfance

Paul Lefebvre

LE CAPITAINE HORRIBIFABULO

**15 - Thème imposé :
la persistance des personnages comiques**

Simon Boudreault

16 - Enfin, brèves...

Paul Lefebvre



Photo de la couverture

Gauche, droite, gauche, Berlin, 1995
Gilbert Duclos

Les Cahiers du Théâtre français

Directeur de la publication

Denis Marleau

Rédacteur en chef

Paul Lefebvre

Coordination de la production

Isabelle Brisebois

Hélène Nadeau

Collaborateurs

Monique Bosco

Serge Bouchard

Simon Boudreault

Jean Saint-Hilaire

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

Duras : la mère, l'éternel retour

IL y avait une fois, voilà bien longtemps, une mère qui aimait trop sa fille. La mère s'appelait la Marquise de Sévigné, et elle écrivait, écrivait tout le temps à sa fille, la Comtesse de Grignan, François de son prénom. Et voilà comment sont nées les fameuses *Lettres de Madame de Sévigné*. Plus tard, il y eut Sido, et sa fille Colette et les *Lettres de Sido à sa fille*. Et aujourd'hui, on aimerait vous parler de l'amour de Marguerite Duras pour sa mère, une mère étonnante – comme elles le sont sans doute toutes pour leurs filles – une mère qui est un vrai personnage de tragédie, une autre Mère Courage, qui règne sur tout son petit monde, fait la loi, la pluie et le beau temps et qui s'attaque, seule, à l'océan Pacifique et qui, chaque fois, après chaque affreuse défaite, se relève et recommence, encore, malgré tout, comme un autre Sisyphe femelle.

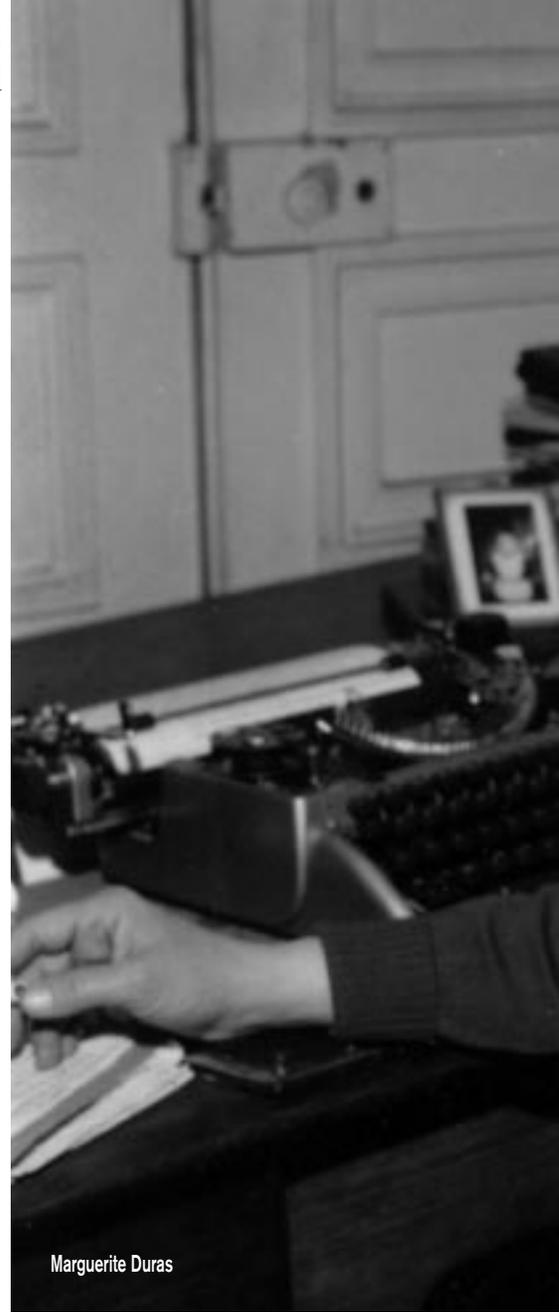
Oui, voilà la mère de Duras, avec toute sa force et ses faiblesses, son amour et sa folie, une mère qu'on adore et qu'on hait à la fois, une mère dont on ne peut jamais se déprendre, et qui revient, de livre en livre, toujours aussi ambivalente, toujours là. Depuis *Un barrage contre le Pacifique* jusqu'aux tout derniers livres. Une mère qui s'oppose à la vocation de sa fille, refuse de comprendre que ce que sa fille veut, « c'était écrire, rien d'autre que ça, rien ». Mais la mère s'intéresse seulement aux mathématiques pour sa fille et quoique le proviseur lui dise : « Votre fille, madame, est première en français. Ma mère ne dit rien, rien, pas contente parce que c'est pas ses fils qui sont les premiers en français, la saleté, ma mère, mon amour. » Voilà ce que l'on retrouve dans *L'Amant*. Et qui était déjà là, dans les premières œuvres, comme dans toutes celles qui suivront. Car c'est cette mère qu'il faut séduire, à tout

prix, cette mère, vivante, pleine de contradictions, toujours préférant son fils et s'acharnant sur sa fille, préférant ce fils jusque dans la mort et à laquelle Marguerite ne cessera d'élever des tombeaux à sa gloire.

Et ce monument à sa gloire, on peut dire, je crois, sans se tromper qu'on le trouve tout particulièrement dans *L'Éden Cinéma*.

L'Éden Cinéma a été représenté pour la première fois le 25 octobre 1977. Dans une mise en scène de Claude Régy, avec Madeleine Renaud dans le rôle de la mère. Trente ans ont passé depuis la publication d'*Un barrage contre le Pacifique*. Certes, pendant ce temps, Marguerite Duras a beaucoup écrit – et même certains de ses plus grands textes comme *Le Vice-consul* ou *India Song*. Elle a écrit pour le cinéma, pour le théâtre – désormais, elle tourne elle-même ses films. Elle prévient tout un chacun dans les « Remarques générales » qui accompagnent *L'Éden Cinéma* : « *Aucun ajout, aucune modification du texte ne seront autorisés du moment qu'ils changent le sens de l'histoire qui est racontée dans L'Éden Cinéma. Je prend cette précaution parce que dans le film qu'a fait René Clément à partir de mon livre, Un barrage contre le Pacifique, celui-ci a été trahi de façon irrémédiable. En effet, après la mort de la mère, au lieu de quitter la concession, d'abandonner pour toujours la colonie, les enfants restent dans cette colonie, s'y installent, tout comme l'auraient fait des pionniers américains du Middle-West pour "continuer l'œuvre des parents".* »

Voilà la trahison envers la mère, cette passionaria, cette révoltée, cette admirable figure d'héroïne qui réussit à entraîner tout un peuple dans sa révolte contre les injustices d'un système colonial pourri. Voilà la mère que



Marguerite Duras

Marguerite Duras se plaît à évoquer et non pas celle qu'elle connut dans sa vie d'avant, et qui amassa ses sous comme une avare, se montra d'une affreuse injustice envers elle. Mais toujours, il y a celle qui la fascine et qu'elle veut encore et encore évoquer, chanter, célébrer. Trente ans ont passé et Duras revient sur ses pas, « dans le *Haut-Cambodge, entre le Siam et la mer* ». Et pour la célébrer avec tous les honneurs, c'est le Théâtre qu'elle choisit. Oui, c'est le théâtre qu'il leur faut, à cette mère, à cette fille. Le théâtre, avec ses décors, sa splendeur, sa musique. Et ces personnages, toujours vivants que l'on peut adorer en toute impunité. Alors, on peut les venger et leur donner tous les grands rôles que la vie leur avait refusés. Oui, elle est



13, 14, 15, 16, 17 MAI

L'Éden Cinéma

de Marguerite Duras

Mise en scène : Brigitte Haentjens.

Distribution : Pascal Contamine,
Denis Gravereaux, Christiane Pasquier,
Paul Savoie, Sonia Vigneault.

Une création du Théâtre français du Centre
national des Arts en coproduction avec le
Festival de théâtre des Amériques et Sibyllines.

grande, la Mère, cette femme, cette folle, cette furie qui ose affronter à mains nues le Pacifique, elle est folle de fureur de s'être tant fait bafouer et voler. Et la fille la vengera, avec ses mots, elle lui fera rendre justice.

Tout *L'Éden Cinéma* est construit pour ce plaidoyer, pour que justice soit enfin rendue à la mère, et dans ce procès, ce sont à tour de rôle ses deux enfants qui se font ses ardents défenseurs. Toute la vie de la mère va être évoquée par eux. Non, ils n'oublient rien, ils ne s'habituent pas non plus. Calvaire de la mère, célébration de la mère. Trente ans après le *Barrage*, on reprend tous ses hauts faits, ses victoires comme ses plus cruelles défaites. Oui, c'est tout un cinéma que Duras déploie devant nous avec la musique de

Carlos d'Alessio, et cette valse de *L'Éden Cinéma*, cette « *musique de la mère* », comme l'écrit Duras. Qui dit aussi : « *La mère – objet du récit – n'aura jamais la parole sur elle-même* ».

Ce qui permettra aux autres de mieux l'évoquer, dans toute sa splendeur et ses incohérences. Dans le rôle de Suzanne, la fille, elle nous apprend : « *On ne se souvenait pas de cette femme, notre mère, jeune, entourée d'enfants, aimée par cet inconnu, notre père. Belle... Des yeux, verts, disait-on... Des cheveux noirs.* » Et un peu plus tard : « *Pleine d'amour. Mère de tous. Mère de tout. Criante. Hurlante. Dure. Terrible. Invivable.* »

Oui, elle devait être invivable pour ses proches, cette mère. Et chacun tente de la fuir à sa façon. Et quand la

mort est enfin venue pour elle, c'est son fils, Joseph, qui dira la phrase la plus cruelle qui résume tout le drame de *L'Éden* : « *On va emmener son corps loin de vous. Blanche, elle était blanche... Même si son espoir était le vôtre et si elle a pleuré les enfants de la plaine, elle est restée une étrangère à votre pays. Nous sommes restés des étrangers à votre pays. Elle sera enterrée dans le cimetière colonial de Saïgon.* »

Monique Bosco

Le texte de *L'Éden Cinéma* est publié dans la collection Folio chez Gallimard, dans laquelle on peut aussi trouver maintenant la remarquable biographie que Laure Adler a publié en 1998 dont le titre est simplement *Marguerite Duras*.



photo : Georges Dull

Michel Tremblay

Le 19 septembre dernier, à l'occasion de la présentation de sa pièce *L'État des lieux*, Michel Tremblay a rencontré au Centre national des Arts les étudiants en théâtre et en littérature de la région d'Ottawa. Lors de cette causerie animée par Paul Lefebvre, Michel Tremblay a exprimé son point de vue sur nombre de sujets relatifs à son travail d'écrivain. Voici quelques-uns de ses propos.

Sur son processus créateur

Mon processus créateur est toujours le même. Quelque chose m'intéresse ou me choque, en moi ou dans mon entourage. Et à force d'y penser, me vient le désir d'écrire quelque chose là-dessus. Par exemple, *Albertine en cinq temps* est une pièce sur la rage, plus précisément la rage des femmes. Je trouvais que c'était là un sujet éminemment dramatique et, chez moi, le contenu vient avant le contenant. Une fois que j'ai suffisamment réfléchi à ce contenu, je me demande quel personnage pourrait véhiculer. Est-ce que je dois inventer un personnage pour porter cette rage-là ? Parmi les personnages que je connais déjà (parce que vous savez que je réutilise souvent les mêmes personnages), y en a-t-il un qui pourrait la véhiculer ? Or, parmi mes personnages, non seulement Albertine est une enragée, mais elle l'a toujours été. À partir du moment où j'ai trouvé le ou les personnages,

je trouve une histoire, parce qu'une pièce doit raconter quelque chose. Il faut qu'il se passe quelque chose sur scène, physiquement ou verbalement. L'histoire est le deuxième contenant dans lequel je place le premier contenant, le personnage. Je pense très longuement à tout cela parce que je suis incapable d'improviser en écriture : il faut que je sache d'avance à quatre-vingt-quinze pour cent ce que va être la pièce. Le cinq pour cent qui reste, c'est comment ça va sortir : c'est le style. Et, après un premier jet, habituellement écrit en quelques jours, tout est là à quatre-vingt-dix pour cent. Par exemple, ma prochaine pièce, *Le Passé antérieur*, qui va être créée le printemps prochain à la Compagnie Jean Duceppe, je l'ai écrite en huit jours mais j'y pensais depuis quatre ans. Ce n'est pas que j'écris vite, c'est que je suis prêt. Après ce premier jet, il y a des détails qui m'irritent : il y a des répliques qui m'énervent, elles m'énervaient le matin où je les ai écrites et elles m'énervent encore un mois plus tard. Lorsque j'écris la première version, ce n'est pas le temps de les corriger. Comme je le dis à Brassard, mon premier lecteur avec mon éditeur Pierre Filion : laisse-moi le temps de me conter l'histoire une fois, jusqu'au bout. Ensuite, je fais du nettoyage, plutôt que de corriger au fur et à mesure. Passer un an et demi à écrire une pièce, je deviendrais fou. Mais passer un an et demi à y penser, puis ensuite écrire une première version en huit jours, c'est formidable.

Je ne crois pas du tout aux auteurs qui disent que leurs personnages « écrivent » leur roman ou leur pièce. Mais parfois, les mots arrivent tellement vite que tu as l'impression que le personnage a pensé plus vite que toi, alors que c'est en fait le résultat de ton expérience et de ton talent.

Les artistes ne prennent pas leur retraite

Depuis quinze ans, depuis *Le Cœur découvert*, il y a un problème qui me

préoccupe : quand cesses-tu d'être pertinent comme artiste et, surtout, qui va te le dire ? Vas-tu croire cette personne là ? Chaque fois que j'écris quelque chose, je me demande maintenant : est-ce que je me répète ? Avant, j'étais jeune, j'étais dans la création, mais à partir du moment où j'ai eu quarante-cinq ans, j'ai commencé à me dire : et si ce que j'écrivais n'était plus pertinent ? Qui va me le dire ? Est-ce que je vais avoir l'humilité pour l'entendre ? Est-ce que je vais être orgueilleux et répondre : ce n'est pas vrai, je continue ? Est-ce moi ou l'autre qui aura raison ? Or, lorsque que j'ai vu les premières publicités télévisées de « Liberté 55 » – je les ai vues en anglais à Key West – en une seconde, les cheveux m'ont frisé, la boucane m'est sortie des oreilles ! Nous vivons dans une société qui, pour la première fois, te promet une espérance de vie entre quatre-vingt-cinq et quatre-vingt-dix ans. Mais cette société va tellement vite que, tout en te promettant de vivre éternellement, elle te suggère de rêver dès l'âge de trente ans de prendre ta retraite à cinquante-cinq ans. Or, il n'y a personne au monde qui à la fois aime son travail et veut prendre sa retraite. Et surtout pas un artiste. Jamais de ma vie je n'ai croisé un artiste qui m'a dit : que j'ai hâte de prendre ma retraite ! Le cinéaste portugais, Manuel de Oliveira, à quatre-vingt-treize ans, vient de tourner trois films en deux ans ! Sans parler de Picasso, ou de Julien Green qui a publié son dernier roman à quatre-vingt-douze ans. Cela n'existe pas, un artiste qui rêve de prendre sa retraite. De là le problème : qui va dire à l'artiste que son désir de créer n'est plus pertinent ? Et c'est là le point de départ de *L'État des lieux*.

De la jouissance de vivre une tragédie

C'est formidable d'être malheureux et de vivre une grande tragédie, et je crois qu'il y a chez les personnages

tragiques une sorte de complaisance dans la tragédie, dans la conscience d'être un personnage tragique, cette conscience qu'il n'y a pas de lumière au bout du tunnel. Quand, à la fin d'*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Marie-Louise dit à Léopold : « Tu pourras jamais savoir comment j't'baïs ! », et que Léopold, son mari, lui offre de se suicider avec lui et leur fils en lui disant : « Viens-tu faire un tour de machine avec moi ? », alors qu'elle sait qu'elle va dire oui et qu'il va lancer l'automobile sur un pilier de ciment, il doit y avoir quelque chose d'extraordinaire à vivre ça, à vivre cette conscience. (Je dis pas qu'il faut absolument vivre cela, moi, je ne le souhaite pas.) Si vous relisez vos tragédies – que ce soit chez les Grecs il y a deux mille cinq cents ans ou chez les Français il y a trois cent cinquante ans – vous allez trouver dans tout personnage tragique cette complaisance. Phèdre qui dit qu'elle est « la fille de Minos et de Pasiphaé » et qu'elle a été créée pour souffrir. J'ai donné une réplique de ce type-là à Albertine dans un de mes romans : « *Chu pas née pour un petit pain, chu née pour une toast brûlée.* » C'est du Clytemnestre ! Il y a une jouissance intellectuelle dans la conscience d'être née « pour une toast brûlée » : *Wachez-moé ben souffrir !*

Au-delà du plaisir

L'acte artistique, que ce soit écrire ou jouer du piano, n'a rien à voir avec le plaisir. C'est au-delà du plaisir, c'est plus intéressant que le plaisir parce que c'est plus exigeant que le plaisir.

Propos recueillis et mis en forme par Paul Lefebvre

Le critique et journaliste Luc Boulanger a publié en 2001 chez Leméac une série d'entretiens de fond avec Tremblay. Dans cet ouvrage intitulé *Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay*, l'auteur porte sur son œuvre et sa carrière un regard empreint de pénétration et de sincérité.

Unity, mil neuf cent dix-huit

de Kevin Kerr, traduit par Paul Lefebvre

Mise en scène : Claude Poissant.

Distribution : Gary Boudreault, Sophie Cadieux, Alexandre Frenette, Erika Gagnon, Josée Guindon,

Steve Laplante, Jean-Sébastien Lavoie, Evelyne Rompré, Karine St-Arnaud, Jennie-Anne Walker.

Une production du Théâtre PaP.

Trois clefs pour Unity, mil neuf cent dix-huit

Qu'un auteur d'à peine trente ans écrive une pièce à la forme audacieuse dont l'action se passe dans un petit village des Prairies à la fin de la Première Guerre mondiale peut sembler étonnant à qui ne connaît pas la dramaturgie du Canada anglais. Voici trois clefs pour situer *Unity, mil neuf cent dix-huit* de Kevin Kerr.

L'Histoire

LE théâtre du Canada anglais se tourne très fréquemment vers l'Histoire. Il faut aussi savoir que la dramaturgie anglo-saxonne est portée vers les débats concrets et que l'Histoire est un inépuisable réservoir de conflits d'idées et de caractères. Mais les drames historiques ont beau être populaires dans l'ensemble du monde anglophone – le phénoménal succès mondial de *Copenhagen* de Michael Frayn n'est en rien exceptionnel – la dramaturgie canadienne-anglaise entretient un rapport particulièrement étroit avec l'histoire canadienne. Bien sûr, l'utilisation de l'histoire crée une distance qui permet de traiter de façon plus claire des enjeux contemporains. Mais il y a plus au Canada anglais : les fictions historiques ont aussi une forte fonction identitaire. Et que ce soit la trilogie *The Donnelly's* de James Reaney ou *Waiting For the Parade* de John Murrell, le genre historique a donné certaines des plus grandes pièces canadiennes. Le dramaturge et commentateur Rick Salutin (dont la pièce la plus connue, *Les Canadiens*, se passe au Forum le

soir où le Parti Québécois remporte les élections en 1976) expliquait ce phénomène en posant comme hypothèse que le Canada anglais avait besoin d'images de sa propre histoire pour confirmer la réalité de sa propre existence.

Les Prairies

La colonisation des Prairies est un des grands récits fondateurs de l'Amérique et s'est vécue au Canada de façon particulière. Or, dans l'Ouest, ceux qui ont vécu cette épopée sont encore à portée de vie. C'est l'arrière-grand-père qui a défriché la terre. C'est le grand-père, encore vivant, qui a connu la terrible sécheresse des années trente. Ce contact direct, encore chaud, avec le mythe, avec l'héroïsme des pionniers, a marqué le théâtre anglophone du Canada, surtout depuis la création en 1974 de *Ten Lost Years*.¹ Un genre

¹ Ce travail collectif dirigé par George Luscombe d'après le recueil de témoignages colligés par Barry Broadfoot a été créé par les Toronto Workshop Productions.

² *Mary's Wedding* fait l'objet de six productions au Canada au cours de la saison 2002-2003. Le Théâtre anglais du Centre national des Arts l'a présenté en octobre dernier dans une mise en scène de Marti Maraden.

³ Créé au Théâtre du Trident en 1973 dans une mise en scène de Paul Hébert.

théâtral est né, la *prairie play*, dont chaque pièce devient, avec le temps, comme une strophe qui s'ajoute à une immense chanson de geste.

La Première Guerre mondiale

De *Billy Bishop Goes To War* de John Gray en 1978 à *Mary's Wedding* de Stephen Massicotte créé en 2002², la Première Guerre mondiale est une présence familière sur les scènes anglophones du Canada. Au Québec, si l'on excepte *Québec, printemps 1918* de Jean Provencher³, c'est une période historique qui n'apparaît guère au théâtre. Or, au Canada anglais, c'est cette guerre qui a permis la création d'une identité canadienne distincte. Même si le Canada y a participé pour défendre l'Empire britannique, c'est ce terrible conflit qui a permis aux Canadiens-anglais de cesser de percevoir leur Dominion comme une colonie. De plus, elle a eu une fonction unificatrice dans l'Ouest, dont la jeune population multiethnique – Ukrainiens, Allemands, Islandais – est sortie de ce conflit fortement identifiée à son nouveau pays.

Pourtant, même si la pièce de Kevin Kerr se rattache à des tendances familiales du théâtre canadien-anglais, c'est surtout la singularité de son écriture qui ressort. Par des procédés dramaturgiques aussi simples qu'efficaces, Kerr fait alterner le regard entre la subjectivité et l'objectivité, dédoublant au sein d'une même scène la perception de l'action. Et puis, il a cette capacité à créer des personnages qui font illusion de réalité, tant et si bien qu'au sortir de la pièce, on a l'impression étrange d'en connaître les protagonistes comme on connaît les gens que l'on a côtoyés dans sa vie. Et surtout, Kerr nous fait toucher à l'indicible que nous savons tous être au cœur de l'expérience humaine.

Paul Lefebvre

Kevin Kerr, l'auteur de *Unity, mil neuf cent dix-huit*, est né en Saskatchewan et réside maintenant à Vancouver où il travaille au sein du collectif The Electric Company Theatre. Même s'il a participé à l'écriture de plusieurs créations collectives, *Unity (1918)*, qui a été créée en avril 2001 par le Touchstone Theatre à Vancouver, est sa première pièce. Publiée chez Talonbooks en 2002, elle a remporté le prix du Gouverneur général pour le théâtre de langue anglaise. La version française de Paul Lefebvre sera disponible sous peu chez Dramaturge éditeurs.

LE Théâtre des Confettis a eu vingt-cinq ans en 2002. « *Déjà !...* » se prennent souvent à dire ses fondatrices, Hélène Blanchard et Judith Savard. C'est qu'elles sont venues à la scène avec une confiance presque enfantine, par quelque but de croissance personnelle, non pour poser le premier jalon d'un plan de carrière.

La création collective règne quand les deux amies se pointent chez Les Treize, troupe liée à l'Université Laval depuis sa mise sur pied, en 1949, et l'incubateur de nombreuses carrières à la scène. Hélène étudie la littérature, Judith, les communications. La première se dit que quelques travaux pratiques ne peuvent nuire à qui se destine à l'enseignement de l'art dramatique. Le calcul de la seconde est plus candide. Elle idolâtre Fanfreluche et espère que l'art du dialogue, ce pain du théâtre, lui dévoilera la recette du... monologue !

À leur banc d'essai chez Les Treize, elles s'attaquent à l'inédit. Écrite, mise en scène et jouée par elles, *La Bicyclette* est une pièce jeune public qui, en principe, ne doit pas survivre à sa seule et unique représentation à la garderie de l'université. Protestations des témoins : il faut la reprendre ! À Montréal, la spécialiste du théâtre jeunesse Hélène Beauchamp attire *La Bicyclette* à un festival et enjoint ses créatrices de durer.

Mesdames Blanchard et Savard ne s'en doutent pas alors, mais leur destin est joué. Les Confettis voient le jour en 1977. Ses rejetons naissent au rythme d'un l'an, créations que nos directrices artistiques courent montrer par le Québec à bord d'une minuscule Renault 5, avec décor et tout.

Sans structure, sans subventions, confiantes en leur bonne étoile, les dames des Confettis persistent. Souvent au début, elles se produisent au loin, ce qui leur fait caresser un temps le projet de s'installer à Montréal. Elles resteront à Québec où d'heureuses rencontres dissiperont les moments de doute. *Le Voyage de Petit Morceau* fait plus de deux cents représentations à partir de 1982. En 1986, *Comment devenir parfait en trois jours* inaugure un véritable règne. Très ludique, sa mise en scène est l'œuvre d'un certain Robert Lepage.

L'histoire des Confettis est semée de collaborations suivies avec des artistes

1^{ER} ET 2 MARS

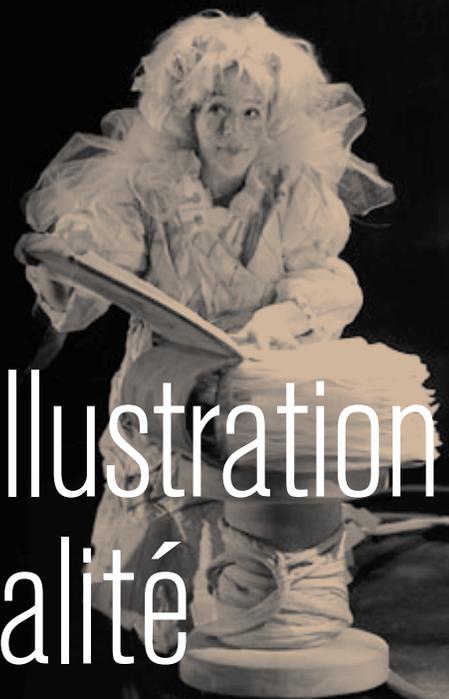
Contes-gouttes

de Louise Bombardier

Mise en scène : Louise Laprade.

Une production du Théâtre des Confettis.

Défense et illustration de la théâtralité



anges gardiens. De tout temps, il s'en est avancé un pour les emporter vers de nouveaux horizons. Le scénographe Réal Sasseville au début. Plus loin, feu Bernard Bonnier, le compositeur. Depuis 1990, trois auteurs ont profondément marqué la compagnie. *Contes-Gouttes* est le troisième texte qu'y signe Louise Bombardier, les autres étant *Hippopotamie* et *Conte de Jeanne-Marc, Chevalière de la Tour*. Lise Vaillancourt lui a léguée *Balade pour Fannie et Carcassonne* et *Le Petit Dragon*. Sa rencontre avec Jean-Frédéric Messier a été quasi providentielle. Coup sur coup, celui-ci écrit pour elle *Un éléphant dans le cœur* et *Partie de quilles chez la Reine de Cœur*. La première production lui a valu la consécration suprême en 2000 : le Masque de la production « Jeunes Publics ».

L'enfant spectateur ne tient ni d'une moyenne sociale, ni de la masse docile et corvéable pour mesdames Blanchard et Savard. C'est l'être unique doté d'une sensibilité non moins unique pour qui l'adulte sage se garde de limiter trop vite les capacités de perception. À ce propos, Hélène Blanchard relève le cas de *Contes-Gouttes*, qui est allé plus directement au cœur des petits que de leurs parents. « *Parce que la pièce fait plus appel à l'onirisme et à l'irrationnel, dit-elle, certains adultes ont conclu au début que les enfants n'allaient pas comprendre. Or, les enfants n'ont pas été désemparés. Souvent, quand ils ne s'expliquent pas*

tout ce qui est représenté, ils vont refaire leur propre histoire. »

Pourvu que la théâtralité soit forte et attirante. Là-dessus, les Confettis s'interdisent toute condescendance avec leur auditoire. Leurs critiques premiers ont pour noms Rosalie, Maxime et compagnie ; ce sont les enfants de la famille et d'amis qu'on convoque aux représentations d'essai et dont le jugement est décortiqué.

Cette minutie ne mène pas à la standardisation esthétique chez les Confettis, au contraire. Ses directrices artistiques ne reculent pas devant l'audace formelle. Elles en ont d'ailleurs été rudement récompensées, s'agissant du spectacle-installation *Amour, délices et ogre* de Claudie Gagnon créé en 2000.

Les Confettis caressent maints projets. Ils envisagent créer d'ici 2004 un spectacle de contes pour enfants de l'écrivain catalan Pere Calders. Ils fondent aussi de vifs espoirs sur une première pièce jeune public d'Éric Charpentier, dont le Théâtre d'Aujourd'hui a créé à l'automne une deuxième pièce, *Mademoiselle Eileen Fontenot pour les dix sous de liberté*.

Jean Saint-Hilaire

Pour qui souhaite lire un portrait plus élaboré du Théâtre des Confettis, on lira l'article de Christine Borello publié dans le numéro 76 (septembre 1995) des cahiers de théâtre *Jeu*, consacré au théâtre jeune public.

1^{ER}, 2, 3 ET 9, 10 MAI

Trio Feydeau (Farces conjugales)

de Georges Feydeau

Mise en scène : Brigitte Haentjens.

Distribution : Marc Béland, Louise de Beaumont,

Anne-Marie Cadieux, Frédéric Desager, James Hyndman,

Brigitte Lafleur, Marie-France Lambert, Hélène Loïselles,

Bernard Meney, Albert Millaire, François Trudel.

Une production du Théâtre du Rideau Vert.

Feydeau, la Belle Époque et la fin de l'humanisme

LA Belle Époque est cette période de prospérité satisfaite d'elle-même qu'encadra deux boucheries : elle naît dans la boue sanglante de la guerre franco-prussienne et de la répression de la Commune de Paris en 1870 et meurt en 1914 au milieu des cadavres qui pourrissent dans les tranchées de cette guerre que l'on avait pourtant annoncée comme « fraîche et joyeuse ». Pour faire oublier les terreurs de la Première République et les incertitudes de la Seconde, Adolphe Thiers, le président de cette Troisième République qui succède aux fastes fades du Second Empire, déclare d'emblée : « *La République sera conservatrice ou ne sera pas.* » Cette époque voit le triomphe définitif de la bourgeoisie – des gens d'affaires – sur l'aristocratie déclinante. Désormais, le monde est vu comme une grande mécanique efficace dont l'argent est à la fois le carburant et le produit. L'acier remplace la pierre, l'usine détruit l'atelier et l'homme laisse Dieu mourir

d'inanition – mais se scandalisera lorsque Nietzsche constatera le décès.

Le bourgeois emmène sa femme à la Comédie-française et sa maîtresse dans les salles animées du Boulevard : le Théâtre des Nouveautés, le Théâtre des Variétés, le Théâtre de la Porte-Saint-Martin et autres théâtres de la Gaité. Pour s'encanailler, il va entre hommes au Moulin Rouge, aux Folies Bergères ou au bal des Quat'Zarts. Il ne demande pas au théâtre d'être un lieu de pensée ou de révélation esthétique, mais un solide divertissement, qu'il soit sentimental ou comique. Le nouveau régime politique incarne cette vision, coupant dans les subventions et laissant le théâtre se débrouiller avec le jeu de l'offre et de la demande. Il faut se rappeler que le théâtre est encore à cette époque la plus puissante technologie de communication directe que l'on connaisse. Et Paris est en Europe le centre du théâtre commercial; chaque semaine, entre dix et quinze nouvelles pièces sont créées et elles



Georges Feydeau en 1905

suivent à peu près toutes des modèles à l'efficacité éprouvée quoique totalement prévisibles. C'est au milieu de ce théâtre conventionnel qu'André Antoine au Théâtre Libre mettra sur scène de vrais quartiers de bœuf et qu'Ubu lâchera son « *Merdre !* » au Théâtre de l'Œuvre; mais ces moments que l'histoire a retenus – une ou deux représentations devant quatre cents personnes – ne pèsent pas lourd à l'époque en termes d'impact immédiat et de popularité à côté des mille et quelques représentations de *La Dame de chez Maxim's* de Georges Feydeau créée en 1899.

De tous les auteurs comiques de la Belle Époque – et Dieu sait qu'il y en a eu – seuls Feydeau, Labiche et Courteline ont survécu et Feydeau éclipse facilement les deux autres. Pourquoi ? Bien sûr, ses comédies ont de prodigieuses qualités intrinsèques, mais, surtout, comme toutes les œuvres qui échappent aux vastes poubelles de l'Histoire, elles apportent

quelque chose d'inédit, de novateur au regard que nous portons sur la condition humaine. Les personnages d'*Un fil à la patte*, du *Dindon* ou de *L'Hôtel du libre-échange* ne sont ni victimes du destin ni victimes des hommes. Ils doivent leurs tribulations à de malheureux enchaînements de hasards dont les inévitables conséquences se développent avec une froide logique pour créer un réseau de contraintes d'une complexité insensée. Or les personnages de Feydeau sont fondamentalement incapables de vivre cette complexité. Ce qui les abat, ce n'est ni l'infiniment grand ni l'infiniment méchant, c'est l'infiniment complexe. L'auteur lance ses personnages dans un monde à l'image du monde nouveau, du monde industriel, du monde moderne, ce monde déserté par Dieu où règne une efficacité qui se moque de l'humain et dont la complexité crée des menaces que personne ne sait comment combattre. Feydeau est le premier auteur à écrire la fin de l'humanisme, ouvrant la voie à Kafka.

À première vue, les personnages de Feydeau semblent obsédés par le sexe et l'argent. C'est faux. Ils ne sont obsédés que par le sexe : l'argent chez lui n'ayant comme fonction que d'acheter du sexe : monsieur ne peut pas se permettre de divorcer son épouse parce que c'est avec les intérêts de la dot qu'il peut entretenir sa maîtresse. Feydeau, à travers ces êtres, pantins

pathétiques d'un désir sexuel qui tourne à vide, jette sur l'humain un regard aussi clinique que ses contemporains Zola, Wedekind et Freud. Et dans ce théâtre où les personnages portent des noms aussi chargés que Toudoux, Rudebeuf, Follavoine, Madame Virtuel, Chandebise, Mouchemolle et Mouilletu, on ne cesse de s'empêtrer dans une sexualité aux ardeurs aussi prévisibles qu'implacables.

Les trois pièces en un acte que met en scène Brigitte Haentjens – *Feu la mère de madame* (1908), *On purge bébé!* (1910) et « *Mais n'te promène donc pas toute nue !* » (1911) – datent de la dernière période créatrice du dramaturge et diffèrent quelque peu du corps principal de l'œuvre. Feydeau, certes, y construit d'impeccables mécaniques théâtrales, mais la complexité de cette mécanique n'est plus le sujet réel de l'œuvre; ce qui se joue ici, c'est le couple. En fait, Feydeau crée la contrepartie comique du théâtre de Strindberg (dont *Mademoiselle Julie*¹ a été jouée à Paris en 1893) et semble s'appuyer sur l'idée qui fonde les relations entre les sexes chez l'auteur scandinave : les hommes et les femmes ont beau se désirer, ils ont toutes les

¹ Rappelons que Brigitte Haentjens a mis en scène *Mademoiselle Julie* à l'Espace Go au printemps 2001 avec Anne-Marie Cadieux et James Hyndman qui interprètent le couple dans « *Mais n'te promène donc pas toute nue !* »

raisons possibles de se détester. Cette idée que les hommes et les femmes sont de nature fondamentalement irréconciliable entraîne l'œuvre de Feydeau vers une dramaturgie de l'incommunicabilité. Dans ces pièces, l'homme et la femme n'arrivent plus à se parler sur un même plan : on dérape, on se perd, on ne se comprend pas. Et Feydeau esquisse une critique du langage lui-même, dont les ambiguïtés et les flottements mettent toute conversation en danger et désagrègent l'acte de communiquer.

Feydeau porte un paradoxe : cet auteur que l'on associait et que l'on associe encore à ce que le théâtre a de plus conservateur, de plus convenu, est en fait un précurseur : avec lui, l'échec de l'humain et de son langage, qui sera le fondement de la dramaturgie de Beckett et d'Ionesco, est déjà présent.

Paul Lefebvre

Pour sérieusement aborder Feydeau, on recommande de le lire dans l'édition critique en quatre volumes publiée en 1988-1989 chez Bordas dans la collection « Classiques Garnier » : Feydeau, *Théâtre complet*, texte établi, chronologie, introduction, bibliographie, notices et notes par Henry Gidel. Cette édition comprend les monologues de jeunesse qui l'on fait connaître, ainsi que certains textes inachevés, dont le fameux *Cent millions qui tombent*. Gidel a aussi publié une biographie de l'auteur, *Feydeau*, dans la collection « Grandes Biographies » chez Flammarion en 1991.

La taverne Pousset, un des cafés favoris de Georges Feydeau.



6, 7, 8 ET 14, 15 FÉVRIER

La Vis comica

de Plaute, traduite par Jean-Pierre Ronfard

Mise en scène : Jean-Pierre Ronfard.

Distribution : Maryse Beauchamp, Jean-Jacqui Boutet, Fabien Cloutier, Vincent Champoux, Eva Daigle, Ginette Guay, Pierre-François Legendre, Jacques Laroche et Rejean Vallee.

Une production du Théâtre du Trident.



Un peu comme reconstituer un dinosaure

Comment jouait-on la tragédie et la comédie au deuxième siècle avant Jésus-Christ ? On ne sait pas. Comment se sont transmis les textes ? On ne sait pas trop non plus, sinon par l'intermédiaire de ce vaste réseau qu'était la Grande Grèce. Tenter de retrouver ce qu'était le théâtre antique, son jeu, son fonctionnement, c'est un peu comme essayer de reconstituer un dinosaure à partir de quelques os de la queue. Sophocle a écrit environ cent vingt tragédies : il ne nous en reste que sept. On sait qu'il a excellé dans le drame satyrique : il ne nous reste que des fragments d'un seul, *Les Limiers*... Bien sûr, on évoquera l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie; mais déjà là, les cuistres avaient fait un tri important, parce qu'à l'époque, on détestait ce qui était de second ordre. Si nous en savons passablement sur l'histoire, c'est qu'il y a eu à l'époque des auteurs comme Thucydide qui nous a laissé son *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, un ouvrage minutieux, soigné, documenté; nous n'avons rien d'équivalent en théâtre. Mais nous savons quand même certaines choses. De Plaute, il semble que l'on ait presque l'ensemble de l'œuvre. Son projet est simple : il prétend mettre

1 Titus Macchius Plautus (v. ~ 254 - ~ 184) est avec Térence le seul auteur de comédies latines dont les œuvres nous soient parvenues. Son œuvre emprunte situations et intrigues aux auteurs de la « nouvelle comédie » grecque comme Ménandre, Philémon et Diphile qui ont vécu un peu plus d'un siècle avant lui. Rappelons que la nouvelle comédie, qui fonde son comique sur les relations familiales et amoureuses, s'oppose à la « comédie ancienne » d'Aristophane, dont l'humour (souvent très scatologique) s'attaque aux problèmes de la collectivité et aux personnages connus de la Cité.

Plaute au présent

Propos de Jean-Pierre Ronfard

La Vis comica, c'est essentiellement *Curculio* (*Le Charançon* ou *Le Parasite*) de l'auteur romain Plaute¹, auquel Jean-Pierre Ronfard a ajouté un double prologue et une scène du *Miles Gloriosus* (*Le Soldat fanfaron*). Ronfard, dont le savoir sur le théâtre de l'antiquité gréco-romaine est exceptionnel – il lit ces dramaturgies dans le texte – nous livre ici quelques propos sur notre connaissance de la comédie romaine, sur Plaute et sur son travail de metteur en scène et de traducteur de cette *Vis comica*.



photo - Louise Leblanc

Ménandre (ou Philémon, ou Diphile) à la disposition du public romain. En plus musical, cependant : les scènes chantées sont très importantes chez lui. Mais nous n'avons plus les partitions. Il nous reste tout de même la métrique de ses vers, mais il est impossible de la transmettre en français. Notre langue, somme toute, est peu musicale – nous avons perdu la hauteur que l'italien a gardée – et notre poésie repose surtout sur la rime et la césure. Or, à cause d'un passage du *De oratore* de Cicéron, on sait que la rythmique était fondamentale dans le jeu. Cicéron raconte que lors d'une représentation de comédie, un acteur a raté le rythme d'un vers : le public l'a sorti de scène par ses huées. Une telle chose n'existe plus aujourd'hui sinon à l'opéra, si une cantatrice rate une note importante. Donc, on sait que les comédiens, à l'époque, accomplissaient en scène des exploits rythmiques. Mais ce sont des choses que l'on ne peut pas transposer de nos jours en français. On sait aussi, encore par Cicéron, que l'art de l'orateur (et sans doute aussi celui du comédien) reposait sur un code gestuel précis : toucher le pouce et l'index pour faire un rond signifiait une explication, lever deux doigts voulait dire arrêter. Pour ce qui est du jeu et des costumes, j'ai une forte intuition personnelle; le jeu et l'humour de Plaute ont beaucoup été influencé par les phlyagues², ces parodies de tragédies que des farceurs – improvisateurs ont jouées dans toute la Grande Grèce : c'est là que je sens le lien entre la culture littéraire grecque – tant la tragédie que la comédie – et le côté populaire et familier du théâtre romain.

² Nommées aussi *bilarotragédies*, ce qui exprime bien la nature des ces spectacles comiques.

Plaute

Plaute était un homme du peuple, un affranchi venu de la campagne, mais un homme éduqué. Il aimait montrer son érudition en laissant voir que ses pièces étaient « dictées » par Ménandre ou Philémon; ensuite il faisait preuve de liberté. Ce qui est frappant, c'est le contact direct avec le public. Du Plaute, c'est un continuel aparté. Non seulement, il y a un prologue, mais cela n'arrête pas, dans le jeu, dans l'action... Ce n'est pas une invention de Plaute – la parabase³ chez Aristophane le montre bien – mais l'aparté chez lui est essentiel. Non seulement Plaute maniait bien les codes grecs, mais connaissait aussi les textes priapiques; sa pièce *Cassina*, qui fascinait Machiavel, met en scène un esclave mâle déguisé en mariée... Tous ces éléments indiquent pour moi que sa conception de la théâtralité vient fondamentalement des phlyagues.

Mettre en scène Plaute aujourd'hui

Je veux d'abord dire que je donne de plus en plus d'importance à la notion de soirée et de moins en moins à la notion d'œuvre; ainsi, je ne veux pas présenter une œuvre que d'offrir aux gens une soirée au théâtre. C'est pour cela qu'il y a « en complément de programme » à *Curculio* la scène d'ouverture du *Miles gloriosus*. Pour ce qui est de la mise en scène, j'ai voulu surtout simplifier, tant la mise en place que la scénographie. La pièce est jouée dans un

³ Dans l'ancienne comédie – Aristophane – c'est ainsi que l'on nommait le passage au cours duquel le coryphée ou le chœur s'adressait directement au public.

couloir, même si j'utilise parfois l'arrière-plan. Il n'y a qu'une douzaine d'effets d'éclairage, alors qu'un spectacle normal en compte au moins une soixantaine. Actuellement, on lèche beaucoup les choses au théâtre mais cela ne m'emballa pas. Pour *La Vis comica*, j'ai voulu tout miser sur le jeu. Or, pour Plaute, cela veut dire y aller à fond. Par exemple, Ginette Guay, qui joue la Vieille, était prudente au début. Puis, un jour, en répétition, sur la phrase « *J'ai soif, je meurs.* », elle est tombée raide par terre. C'était cela : elle venait de nous faire entrer dans l'univers plautinien, car Plaute appelle sans cesse le jeu. Le fameux monologue de *Curculio* ne tient pas debout; c'est le « *servus courens* », l'esclave qui court : il court, il dit un bout de texte, il court, il dit un bout de texte, c'est du jeu pur et simple. Pour la scène d'amour, il faut que Phédrome et Planésie fassent des choses excessives parce que Palinure, témoin de leurs ébats, ne cesse de dire qu'ils en font trop. Bref, il faut trouver le jeu; mettre en scène Plaute, c'est courir d'une invention à une autre. De plus, il faut toujours aller jusqu'au bout et ne pas s'arrêter à mi-course, sinon tout s'écrase. Il ne faut pas se poser de questions sur la morale ou le regard que Plaute porte sur sa société. La seule question, c'est : ça marche ou ça ne marche pas ? C'est la question fondamentale du farceur.

J'avais traduit et monté *Curculio* il y a cinquante ans avec une jeune troupe professionnelle qui sillonnait l'Algérie en camion. Je n'aurais jamais pensé le remonter si Marie-Thérèse Fortin ne m'avait offert de mettre en scène un Plaute. Je me suis mis à traduire la pièce, puis, par curiosité, après deux actes, j'ai jeté un coup d'œil à la traduction que j'avais faite lorsque j'étais un jeune homme inexpérimenté : c'était meilleur...

Propos recueillis et mis en forme par Paul Lefebvre

Pour lire le théâtre de Plaute, on se tournera vers son *Théâtre complet* en deux volumes publiés dans la collection Folio chez Gallimard. Les textes sont présentés, traduits et annotés par Pierre Grimal. En fait, cette édition reproduit la traduction de Grimal publiée dans la Pléiade en 1971 : c'est une traduction savante, mais le lecteur imaginaire y retrouvera l'inventivité comique de l'auteur latin.

5, 6, 7, 8 MARS

Inventaires

de Philippe Minyana



Interprétation et mise en scène :

Marie-Josée Bastien, Sylvie Cantin, Marie-Thérèse Fortin.

Une production du Théâtre Les Trois Sœurs.

La Femme musée

Les objets font mine de traîner mais, en vérité, ils nous observent; inertes, ils en ont bien le temps. Déguisez-vous en lampe sur pied, en bibelot, en robe de chambre ou en porte-clés, vous verrez. Vous verrez combien long est le temps, combien profonde est la vie, combien large l'espace entre les deux. Que fait le parapluie quand il ne pleut pas ? Il se replie sur lui-même. Il attend dans son coin. Il a le temps de penser. À la pluie, bien sûr, aux clous, aux cordes, aux bruines, aux brouillards. Il médite sur l'amour et sur les cimetières. Le parapluie est un grand romantique.

Nous donnons une âme aux choses. Tous les objets sont des

miroirs qui réfléchissent les souvenirs d'une vie qui fut longue, qui fut courte, qui se résume à un instant ou qui a traîné en longueur. Les objets enregistrent les particules des secondes, ils prennent la petite poussière du temps, ils en prennent jusqu'à la patine, ce sont des capteurs de minuscules événements. Tout vit, la vie est absolument contagieuse; les femmes savent cela depuis des lunes. Elles ont une mémoire exacte des choses. Les femmes sont des échelles, des échelles de mesure. Quand les femmes précisent, elles sont d'une grande précision. Au règlement des comptes, elles ne tournent pas autour du pot. Elles vont droit aux détails, directement

aux millions de petits buts que nous nous étions fixés. Qu'en est-il de la vie, où sommes-nous à présent ? Mon premier jouet, la robe que je portais, le cahier d'écriture, un bout, un brin, une bribe, une fleur éventée, une mèche de cheveux qui s'enroule autour du temps.

L'homme raconte ses histoires, la femme raconte les siennes, et les objets chargés de sens ne seront pas les mêmes. La liste, les collections, l'inventaire, les arrangements ou les classements, tout variera en fonction du ménage que nous faisons dans nos têtes. Ce ménage a bel et bien un genre. La vente de garage de l'homme ne sera pas celle de la femme. Le mâle,

Inventaires : Sylvie Cantin dans le rôle de Jacqueline, Marie-Thérèse Fortin dans le rôle de Barbara et Marie-Josée Bastien dans le rôle d'Angèle.

en général, préfère le casse-tête à l'herminette et la lance à l'aiguille, parce que le mythe héroïque de la chasse, de la guerre et de l'intimidation a demandé depuis toujours de souligner le caractère extraordinaire des objets les plus spectaculaires. Mais pour mille flèches tirées à l'horizon, il est mille pots tournés à la maison. Le mâle casse la cabane, il brise les miroirs, il a de fréquentes pertes de mémoire. La femme ramasse les morceaux, elle sauve les meubles, elle se retrouve avec les derniers objets, les derniers petits fétiches de ce qui fut perdu.

Il se peut que la femme ait une meilleure idée du familier, du mobilier, des pénates et de la maison. Elle serait la conservatrice de la continuité, la conservatrice de la suite des jours. La mémoire d'un certain fouillis nous aura toujours bien servis. La pensée sauvage, recyclante et bricoleuse est peut-être plus féminine qu'on pense. Que l'histoire soit moins fantasque qu'on ne la raconte, cela est probable. Les objets familiers meublent l'intervalle entre les événements. L'homme cherche le grand coup, les femmes les petits. Entre vie et mort, il faut bien s'occuper, disaient les classiques.

La vie s'écrit sur tous les objets, il n'en est pas d'insignifiant. Le matériel de la vie est un texte sacré, le matériel

est animé autant qu'il est abîmé. La femme parle de ces choses, plus que l'homme en vérité. En fait, la femme déambule trop souvent sur le boulevard des rêves brisés où elle monologue sur les petits bonheurs éparpillés. La femme est une remise, une bibliothèque, un musée, un ordinateur à la mémoire vivante. Animiste parce que la vie l'habite, la femme porte les jours sur de longues distances.

Ne cherchez pas l'erreur, cherchez plutôt l'oubli. Les femmes sont des parapluies et des ombrelles. Le temps est parfois très ensoleillé mais le temps tourne au gris, les gros nuages s'accumulent. Il faut un toit qui protège, un toit qui communique, une voûte qui capte les rêves, les bons et les mauvais. Tout cela s'empile, au fil du temps qui passe. À la fin, aux creux, aux étapes, paliers et points de rupture ou de suture, la femme sait qu'elle est un filtre qui a retenu les objets de sa vie à elle, des vies qu'elle a données, de la vie qu'elle a rêvée. Chacun raconte un jour, une heure, un moment, le long d'une route qui n'en finit plus de s'étirer. Oui, il y a un lendemain, il y a eu de nombreuses veilles. Hier existe qui nous a attachés, aujourd'hui se présente qui nous oblige à exister. Nous sommes nos propres liens, même quand ces liens se sont brisés.

D'une manière ou d'une autre, la femme donne à un petit rien ses titres de noblesse. Dans cette longue histoire, le couteau de cuisine vaut bien le glaive impérial. Quand la femme vous fait votre affaire, ce sera une affaire courante. L'efficacité de la femme qui tue a toujours effrayé les empereurs, ces hommes dits remarquables qui cherchaient un tournoi pour prouver leur valeur mais qui sont morts empoisonnés en mangeant une soupe aux pois.

Les femmes connaissent l'intimité des choses.

Serge Bouchard

L'écrivain et anthropologue Serge Bouchard a publié deux recueils d'essais : *L'homme descend de l'ourse* (Boréal, 1998) et *Le Moineau domestique* (deuxième édition, Boréal, 2000). Avec son complice Bernard Arcand, il a publié chez Boréal six recueils de textes de leur émission sur les lieux communs que diffusait la Chaîne culturelle de Radio-Canada. Les titres sont des poèmes : *Quinze Lieux communs* (1993), *De nouveaux lieux communs* (1994), *Du pâté chinois, du baseball et autres lieux communs* (1995), *De la fin du mâle, de l'emballage et autres lieux communs* (1996), *Des pompiers, de l'accent français et autres lieux communs* (1998) et *Du pipi, du gaspillage et sept autres lieux communs* (2001). Avec Arcand, il a aussi écrit *Cowboy dans l'âme*, publié aux Éditions de l'Homme en 2002 à l'occasion de l'exposition du même titre présentée au Musée de la Civilisation à Québec.





IL n'a pas la gueule de l'emploi et il en est très fier. Il est père de deux enfants, travaille dans un bureau et mène une vie de banlieusard rangé. Il vit en retrait du milieu théâtral, « *n'essaie pas d'être un personnage intéressant* » et dit : « *Vouloir vivre de son écriture au Québec est anti-artistique parce qu'il te faut continuellement produire. Moi, je suis retourné au temps du docteur Ferron, à qui la médecine permettait d'écrire. Ce n'est pas qu'écrire prenne tant de temps, mais c'est chez moi un long processus : trois ans, quatre ans pour un texte. Alors, je refuse les commandes : ça ne me convient pas. La télé ? À mon rythme et quand ça me tente. La radio, j'aime beaucoup : j'écris des pamphlets politiques et on les diffuse !* » Pourtant, Jean-Rock Gaudreault, à cause du succès international de *Mathieu trop court*, *François trop long*¹ pourrait se permettre une présence, disons, plus éclatante. Or, il préfère figoler ses textes à l'écriture dense, rythmée, efficacement contrastée, et critiquer avec fermeté un milieu théâtral qui selon lui fonctionne beaucoup trop en circuit fermé.

À l'aube de la trentaine, Jean-Rock Gaudreault a écrit jusqu'ici sept pièces dont *La Raccourcie*, une retrouvaille tendue entre un père et un fils, que le Théâtre les gens d'en bas a créé en 1997 et joué avec succès. Mais c'est la création de sa pièce pour enfants *Mathieu trop court*, *François trop long*, une pièce sur les rapports entre l'enfance, l'exclusion et la maladie, qui a attiré l'attention sur l'auteur : cette histoire d'amitié entre François, un enfant solitaire, et Mathieu, un garçon de son âge que l'on rejette parce qu'il est atteint de la « *maladie de l'heure* » a touché le public et la critique par ses accents de vérité, sa légèreté sérieuse et son refus de l'apitoiement et du mélodrame. Surtout, il a su rendre avec justesse – le mot est faible – ce qu'est l'amitié chez les enfants.

Deux pas vers les étoiles, dont la rédaction, couvée par la metteuse en scène Jacinthe Potvin, s'est terminée en

24 ET 25 MAI

Deux pas vers les étoiles

de Jean-Rock Gaudreault

Mise en scène : Jacinthe Potvin.

Une création de Mathieu, François et les autres, en coproduction avec le Théâtre les gens d'en bas et Les Coups de Théâtre.

2001, est une histoire qui trottait dans la tête de l'auteur depuis ses études en écriture dramatique à l'École nationale de théâtre. « *Un jour, il y a trois ou quatre ans, on m'a demandé de résumer cette histoire dont j'avais alors écrit une version vite jetée au panier parce qu'il manquait quelque chose. J'avais dit : c'est l'histoire d'un garçon nommé Junior qui veut prendre le train pour aller aux États-Unis et devenir astronaute. Et il y a une petite fille de son âge surnommée Corneille qui l'accompagne jusqu'au train. Puis là, j'ai ajouté sans y penser quelque chose qui n'avait jamais été dans l'histoire, j'ai dit : et ils sont en amour. Je venais de trouver ce qui manquait.* » Le sujet de la pièce s'est alors centré vers la nature du masculin et du féminin, sur les relations complexes entre les petits garçons et les petites filles, et sur l'amour. « *Je vais contre les idées à la mode qui veulent que les garçons et les filles, c'est pareil. C'est de la boulechitte ces idées-là, tout parent peut en témoigner. Il y a aussi la grande difficulté de parler d'amour pour les huit-douze ans. Parce que si tes personnages s'embrassent, tu perds ta salle en un instant.* » Si Corneille a une idée assez précise de ce qu'est l'amour, Junior s'en méfie, mais arrive pourtant à le vivre pleinement sans tout à fait se rendre compte comment il en arrive là. En fait, Gaudreault montre des personnages qui vivent des sentiments entiers parce qu'ils sont incapables de les fuir grâce à l'ironie cynique qu'utilisent les adultes. Ce n'est pas que l'auteur voit l'enfance comme un paradis perdu, mais simplement un territoire où les combats sont nets et l'espoir, permis.

Paul Lefebvre

Mathieu trop court, *François trop long* a été publié aux éditions Lansman en 1997. *Deux pas vers les étoiles*, chez Dramaturges éditeurs en 2002.

Entier comme l'enfance

Marie-Josée Forget et Louis-Martin Despa dans *Deux pas vers les étoiles*, mise en scène de Jacinthe Potvin.



18 ET 19 JANVIER

Le Capitaine Horribifabulo

de Simon Boudreault et Geneviève Simard

Mise en scène : Théâtre des Ventrebleus.
Une production du Théâtre des Ventrebleus.

Finalement, « la persistance des personnages comiques », c'est une insulte. Une insulte ?

Oui, c'est une manière de dire : pourquoi est-ce que vous utilisez toujours, gang de pas bons, les mêmes maudits personnages comiques ? Vous avez pas d'imagination ? Un auteur qui écrit de la comédie est juste capable de copier et de faire semblant qu'il a tout inventé ?

C'est vrai que c'est insultant.

Mais c'est une erreur. Ah oui ? Ce ne sont pas les auteurs qu'il faut blâmer, mais l'être humain. Ah oui ? « Oui, monsieur ! » ou « Oui, madame ! » ou « Oui, toi qui lit ça, les culottes aux genoux, bien assis sur le trône ! », comme aurait pu l'écrire Aristophane.

Oui, car ces personnages comiques sont des satires de travers humains; on aime ridiculiser et rire des autres, de ceux qui nous enragent par leurs abus de pouvoir, ou par leur culture étalée sur les murs, ou par leurs amours si impossiblement possibles, ou par leur fausse mo-destie prétentieuse, ou leur hypocrisie, ou leur avarice (à notre époque de Bill Gates et autre Micheline Charest, c'est pas ça qui manque). Bref, ce sont ces types humains, avant de devenir personnages, qui ne changent pas. L'époque, le rythme, la langue, le linge, la bouffe, la manière de rire varient, mais la matière reste et restera la même : l'humain. Cet humain qui est, heureusement pour tous les auteurs comiques, si merveilleusement imparfait.

Simon Boudreault

Sur la nature du comique littéraire et théâtral, on lira avec ce plaisir que procure le contact avec une intelligence vive l'ouvrage de Jean Sareil, *L'Écriture comique*, publié aux Presses Universitaires de France en 1984. Et si l'on veut passer du texte à la scène, signalons le plus récent numéro (le n° 104) des cahiers de théâtre *Jeu consacré à L'Acteur comique*.

Thème imposé :

La persistance des personnages comiques

Un brin provocateur, le jeune dramaturge Simon Boudreault, le co-auteur du *Capitaine Horribifabulo*, aime, selon ses propres termes, « mêler les niveaux de culture ». Lorsque *Les Cahiers du Théâtre français* lui ont offert d'écrire sur la persistance des personnages comiques, il nous a envoyé cette tirade.

PERSISTANCE des personnages comiques ! Pardon ? Je fais juste répéter le thème : persistance des personnages comiques ! Et ça veut dire quoi ? Ben... pourquoi est-ce que les personnages comiques persistent. C'est pas parce que tu mets « persiste » à la fin que c'est plus clair. Ben... dans le fond c'est pas un thème, mais une question. Une question ? Il faut rajouter « Comment ça... » avant de lire le thème. Comment ça la persistance des personnages comiques ?

Oui... ou plus détaillé ça donnerait : comment ça se fait qu'un bonhomme qui vivait au dix-septième siècle, qui a un nom digne des jeux de mots les plus stupidement obscènes, Molière (« Molle hier... », à vous d'inventer le début), comment ça se fait qu'il a créé des types de personnages (l'avaricieux pervers, le parvenu ridicule, l'amoureux niais, le pédant sans culture et j'en passe) que de jeunes auteurs d'aujourd'hui utilisent encore ?

En fin de compte : comment ça se fait que ces personnages comiques existaient

déjà depuis des années, joués par des comédiens italiens ambulants, qui se prétendaient professionnels, qui improvisaient à peu près n'importe quoi, se passaient leurs maladies et jouaient masqués pour pas être reconnus (moi, je pense que c'est pour ça), han ?

Tant qu'à ça : comment ça se fait qu'un auteur romain comme Plaute, qui se promenait en gougounes, mangeait du raisin et s'amusait de voir des abrutis dans une arène se frapper à coups de gourdin, comment ça se fait qu'il a créé avant tout le monde ces personnages réutilisés des millions de fois par des auteurs d'époque, de culture, de pays différents ?

En plus de ça : comment ça se fait que lui-même a piqué tout ça aux auteurs grecs en prenant soin qu'on ne retrouve pas leurs manuscrits pour pas qu'il y ait de preuves ?

On pourrait même se dire que les Grecs ont pris ça d'un homme de Neandertal qui faisait des petits spectacles dans sa caverne en mâchouillant un bout d'os.

Enfin, brèves...



Stuart Seide

Les Laboratoires du Théâtre français, deuxième édition

La deuxième édition des Laboratoires du Théâtre français aura lieu du 15 au 28 mai 2003. Cette fois-ci, succédant à André Markowicz qui était l'invité du premier laboratoire, Denis Marleau a demandé au metteur en scène français d'origine américaine Stuart Seide de venir diriger ce stage ouvert à tous les comédiens professionnels francophones du Canada.

Depuis les années soixante-dix, Stuart Seide a su imposer un théâtre dépouillé, sans décors opulents ni costumes élaborés, où la clarté de l'énonciation du texte et la puissance d'évocation des corps des acteurs portent le poids du sens en sollicitant l'imaginaire du public. Né en 1946 à New York, il s'installe en France en 1970 où, depuis, il a signé trente-cinq mises en scène dont une dizaine avec le « KHI », la compagnie qu'il a fondée en 1972. En 1989 il est nommé professeur d'interprétation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique à Paris et, depuis 1998, il est directeur du Théâtre National Lille Tourcoing Région Nord-Pas de Calais. Si les auteurs anglophones contemporains ont toujours fait partie de son répertoire, il s'est particulièrement fait connaître par l'audace et la liberté de ses mises en scène d'auteurs élisabéthains – Shakespeare, Marlowe – et jacobéens tels Ford et Middleton.

Stuart Seide a choisi de travailler des textes théâtraux de l'auteur et philosophe romain Sénèque, dont les adaptations de tragédies grecques, réorientées vers l'horreur et la vengeance, ont eu une influence majeure sur Shakespeare et les auteurs de son temps.



Pierre Lebeau dans *Novecento*

photo: Pascal Sanchez

Prix et distinctions

Le mercredi 16 octobre, dans le foyer principal du Centre national des Arts, le Cercle des critiques de la capitale remettait ses palmes d'excellence pour la saison de théâtre en français 2001-2002 dans la région d'Ottawa-Gatineau. *Au cœur de la rose* et *Novecento*, deux spectacles présentés lors de la saison 2001-2002 du Théâtre français, ont retenus l'attention des critiques. La palme de la meilleure mise en scène a été attribuée à Denis Marleau pour *Au cœur de la rose* de Pierre Perrault, une collaboration du Théâtre du Rideau Vert et d'UBU, compagnie de création, alors que Catherine Granche remportait la palme de la meilleure scénographie. Pour cette même pièce, le jury a tenu à souligner le travail remarquable de la comédienne Isabelle Blais pour l'interprétation de la Fille. Dans la catégorie de la meilleure interprétation d'un comédien ou d'une comédienne, Pierre Lebeau a reçu la palme pour son interprétation de *Novecento*, le monologue d'Alessandro Baricco, une création du Théâtre de Quat'Sous en coproduction avec le Théâtre français du Centre national des Arts, mise en scène par François Girard.

Le 21 octobre dernier, l'Association québécoise des critiques de théâtre (section Montréal) remettait leur prix du meilleur spectacle pour la saison 2001-2002 aux *Aveugles*, la

fantasmagorie technologique de Denis Marleau d'après la pièce de Maeterlinck, une coproduction d'UBU, compagnie de création, et du Musée d'art contemporain de Montréal. Les critiques ont justifié leur choix en ces termes : « *Le metteur en scène transcende ici la technologie pour la mettre au service d'une parabole métaphysique, dont il libère la charge émotive. L'absence physique des comédiens, pourtant intensément présents par la finesse de leur interprétation, crée une impression d'irréalité et d'étrangeté, réalisant la volonté d'un théâtre sans acteurs, exprimée par l'auteur. Cette production marque l'aboutissement d'une démarche aussi exigeante que novatrice, qui repousse les limites du théâtre.* » Deux autres spectacles étaient en lice pour ce prix : *Hamlet-machine* de Heiner Müller mis en scène par Brigitte Haentjens, une production de Sibyllines, et (*Oncle*) *Vania* d'Howard Barker d'après Tchekhov mis en scène par Serge Denoncourt, une production du Théâtre de l'Opsis.



Gilbert Duclos

photo: Gilbert Duclos

Le 2 octobre, lors de la quatrième remise des Prix Lux, qui récompensent les meilleures réalisations québécoises des photographes, illustrateurs et artistes en imagerie numérique, Gilbert Duclos a remporté le premier prix dans la catégorie « Portrait publié » pour trois des photos réalisées pour la brochure de la saison 2002-2003 du Théâtre français, celles de Gabriel Gascon, Pierre Lebeau et Béatrice Picard.

Enfin, le 3 décembre, l'Ambassadeur de France au Canada, monsieur Philippe Guelly, remettait l'insigne de Chevalier des Arts et des Lettres au directeur artistique du Théâtre français, Denis Marleau.

Collaborateurs

Monique Bosco est poète (*Minerve*) et romancière (*La Femme de Loth*, *New Medea*) et a collaboré à de nombreux journaux et magazines. De 1963 jusqu'à sa récente retraite, elle a été professeure au département d'Études françaises de l'Université de Montréal où elle a entre autres enseigné la création littéraire. En 1996, l'ensemble de son œuvre lui a valu de la part du gouvernement du Québec le prestigieux prix Athanase-David.

L'essayiste **Serge Bouchard** a reçu une formation en anthropologie; sa thèse de doctorat, présentée à l'Université McGill portait sur les camionneurs de longue distance, quoique sa passion et ses recherches le portent aussi vers les Amérindiens. Avec Bernard Arcand, lui aussi anthropologue, il a animé sur les ondes de la chaîne culturelle de Radio-Canada *Le Lieu commun* dont les textes ont été publiés en six recueils. Serge Bouchard est chroniqueur pour le quotidien *Le Devoir* et a publié deux recueils d'essais : *Le Moineau domestique* et *L'homme descend de l'ourse*.

Simon Boudreault, qui a étudié à l'Option Théâtre du Collège Lionel-Groulx à Sainte-Thérèse, est comédien, marionnettiste, improvisateur, metteur en scène et dramaturge. L'année 2002 a vu naître sur scène ses deux premiers textes pour enfants soit *La Félicité* avec le Théâtre de l'Œil et la version jeune public du *Capitaine Horribifabulo* (écrit en collaboration avec Geneviève Simard et dans lequel il joue) pour le Théâtre des Ventrebleus.

Jean Saint-Hilaire est depuis 1985 journaliste et critique de théâtre pour le quotidien *Le Soleil* à Québec, où la rigueur de son travail lui a valu l'estime de la communauté artistique.

Depuis plus de vingt ans, le photographe **Gilbert Duclos** arpente les villes du monde – Rome, Lisbonne, Londres, New York, Montréal, Paris – avec son minuscule Rollei 35 S, saisissant au vol d'anonymes passants. Entre les corps et les villes, Gilbert Duclos a su déceler les correspondances secrètes. Né à Montréal en 1952, il exerce depuis 1975 le métier de photographe professionnel après des études au Cégep du Vieux-Montréal. Outre son travail d'artiste, Gilbert Duclos travaille principalement dans le domaine de l'édition québécoise, canadienne et internationale.

Centre national des Arts

Peter A. Herndorf

Président et chef de la direction

L'Équipe du Théâtre français

Denis Marleau
Fernand Déry
Paul Lefebvre
Lucette Dalpé
Paulette Gagnon
Andrée Larose

Directeur artistique
Directeur administratif
Adjoint du directeur artistique
Adjointe administrative
Chargée de projets
Coordonnatrice enfance/jeunesse

Communications-marketing

Isabelle Brisebois
Hélène Nadeau

Agente aux communications
Agente en marketing

Production

Alex Gazalé
Xavier Forget
Mike d'Amato
Peter Kealey

Directeur de production
Directeur technique
Directeur technique
Directeur technique

Pour nous joindre

Centre national des Arts Théâtre français

53, rue Elgin
Ottawa (Ontario) K1P 5W1
(613) 947-7000 ou 1 866 850-ARTS (2787)
www.nac-cna.ca

CENTRE NATIONAL DES ARTS

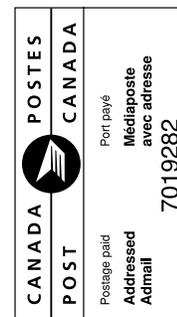
THÉÂTRE FRANÇAIS

Denis Marleau, directeur artistique

02/03

<i>SEPTEMBRE</i>		2002
19, 20, 21 et 27, 28	L'ÉTAT DES LIEUX	Série Théâtre
<i>OCTOBRE</i>		2002
16, 17, 18, 19	LA DERNIÈRE BANDE	Série Studio
22, 23, 24, 25, 26	LA NUIT JUSTE AVANT LES FORÊTS	Les Inclassables
<i>NOVEMBRE</i>		2002
2, 3	CHÂTEAU SANS ROI	4 à 7 ans
5, 6	VICTOR HUGO INTIME	Les Midis Victor Hugo
14, 15, 16 et 22, 23	QUELQU'UN VA VENIR	Série Théâtre
23, 24	LA FÉLICITÉ	7 à 11 ans
30	LE TEMPS COURT, MARITHÉ	4 à 7 ans
<i>DÉCEMBRE</i>		2002
1 ^{er}	LE TEMPS COURT, MARITHÉ	4 à 7 ans
4, 5, 6, 7	JIMMY, CRÉATURE DE RÊVE	Série Studio
<i>JANVIER</i>		2003
18, 19	LE CAPITAINE HORRIBIFABULO	7 à 11 ans
<i>FÉVRIER</i>		2003
4, 5	VICTOR HUGO, ACTEUR POLITIQUE	Les Midis Victor Hugo
6, 7, 8 et 14, 15	LA VIS COMICA	Série Théâtre
<i>MARS</i>		2003
1 ^{er} , 2	CONTES-GOUTTES	4 à 7 ans
5, 6, 7, 8	INVENTAIRES	Série Studio
27, 28, 29	UNITY, MIL NEUF CENT DIX-HUIT	Série Théâtre
<i>AVRIL</i>		2003
4, 5 avril	UNITY, MIL NEUF CENT DIX-HUIT	Série Théâtre
<i>MAI</i>		2003
1 ^{er} , 2, 3 et 9, 10	TRIO FEYDEAU (FARCES CONJUGALES)	Série Théâtre
6, 7	VICTOR HUGO, VISIONNAIRE	Les Midis Victor Hugo
13, 14, 15, 16, 17	L'ÉDEN CINÉMA	Série Studio
24, 25	DEUX PAS VERS LES ÉTOILES	7 à 11 ans

www.nac-cna.ca
(613) 947-7000



CENTRE NATIONAL DES ARTS
NATIONAL ARTS CENTRE