

Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS



CENTRE NATIONAL DES ARTS
NATIONAL ARTS CENTRE

Ottawa, Canada

Le théâtre en tant que tel n'aurait jamais surgi sans l'acte hybride selon lequel un individu se détache du collectif, aspire à l'*inconnu*, à une *possibilité non-imaginable*. Sans le courage de dépasser les limites, toutes les limites du collectif. Pas de théâtre sans auto-dramatisation, sans exagération, sans « overdressing », sans l'exigence désespérée d'attention pour ce corps singulier, pour sa voix, son mouvement, sa présence et ce qu'il a à dire.

Hans-Thies Lehmann, dans *Le Théâtre postdramatique*, 2002



Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Volume 3, n° 2, janvier 2004

LE MOINE NOIR

2 - Le Motif de l'absence

Françoise Morvan

LA LIBRAIRIE

5 - Créer la librairie.

Entretien avec André Lachance

Paul Lefebvre

LES TROIS SCEURS

6 - La vie en attendant

Paul Lefebvre

LES PRÉCIEUSES RIDICULES

8 - La Culture de Cathos et Magdelon

Roger Duchêne

ABEL ET BELA

10 - Au tour de Pinget

Robert Lévesque

LA PETITE OMBRE

12 - Les Ombres de la mer

Paul Lefebvre

LA CRISE

13 - La colère, sans demi-mesure

Marie Labrecque

L'INOUBLIÉ OU MARCEL POMME-DANS-L'EAU : UN RÉCIT-FLEUVE

14 - Dans les eaux du kitsch et de la mort

Guy Warin

16- Enfin, brèves...

Guy Warin



Photo de la couverture

Richard-Max Tremblay, *Port de Montréal, 1987.*

Les Cahiers du Théâtre français

Directeur de la publication

Denis Marleau

Rédacteur en chef

Paul Lefebvre

Coordination de la production

Hélène Nadeau

Guy Warin

Collaborateurs

Roger Duchêne

Marie Labrecque

Robert Lévesque

Françoise Morvan

Guy Warin

Conception graphique et infographie

Llama Communications

Impression

Lowe-Martin Printing

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

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



Le Motif de l'absence

PAR un après-midi de l'été 1893, alors qu'au domaine de Melikhovo tout le monde fait la sieste, Tchekhov se réveille en sursaut et se précipite hors de sa chambre : il a vu en rêve un moine noir et ce rêve lui a fait une impression si terrible qu'il en reste bouleversé. Sa manière de se débarrasser d'une vision qui continue de le hanter sera d'en faire, au cours de l'été, la matière d'une longue nouvelle, une nouvelle étrange, d'un genre tout à fait nouveau dans son œuvre et qu'il semble avoir volontairement abrégée, laissant floues les lignes qui lui auraient permis d'en faire un roman au moment même où il les avait mises en place. Pourquoi cette rupture ? Parce que le développement paraissait aller de soi ou parce qu'il fallait que tout s'organise autour d'un vide, d'une béance dans le temps qui renvoie au motif central de l'absence ? Dans un cas comme dans l'autre, l'essentiel était que rien n'aille de soi. Cette structure rompue fait du *Moine noir* une nouvelle inachevée, comme un cauchemar qui ne délivrerait sous forme de vérité heureuse qu'une énigme invitant à revenir sans fin sur soi.

Tchekhov a développé l'histoire dont il déroule les épisodes sur le fond d'une histoire non dite, qui se décèle à de menus détails inscrits dans la trame du récit mais peut rester invisible : l'enfance de Kovrine, l'absence de son père, et le fait que, sa mère étant morte après dix ans de maladie, il ait été recueilli et élevé par un voisin, Pessotski, le fait que Kovrine soit noble, alors que Pessotski ne l'est pas, tout cela est indiqué sous forme de menus indices (Kovrine se rend dans son domaine de Kovrinka, qui porte le nom de sa famille; l'horticulteur Pessotski, lui, s'est enrichi et a acheté le domaine de Borissovka, comme Tchekhov lui-même, petit-fils de serf émancipé, a acheté le domaine de Melikhovo). En arrière-fond, l'image d'une femme au visage d'ange qui chante et parle plusieurs langues étrangères se surimpose à celle de l'enfant qui lui ressemble, puis du jeune aristocrate qui s'étourdit de travail et apprend l'italien sans autre raison peut-être que de la retrouver. Écoutant au loin une romance, il

Anton Tchekhov en 1890

Photo : Collection Roger-Viollet

Le Moine noir

d'après Anton Tchekhov

Traduction d'André Markowicz et de Françoise Morvan

Adaptation et mise en scène de Denis Marleau

Distribution : Anne-Pascale Clairembourg, Sébastien Dutrioux, Louise Naubert, Marie-Danielle Parent et Gilles Pelletier.

Une coproduction du Théâtre français du Centre national des Arts, de manège.mons-centre dramatique, d'UBU, compagnie de création et du festival Borderline, dans le cadre de Lille 2004 Capitale Européenne de la Culture.

atteint un instant de fusion qui est comme une entrée par la musique dans l'au-delà de l'enfance et de la mort et, pour avoir franchi un seuil interdit, une entrée dans le monde parallèle de la démence. D'abord donnée pour une figure de légende vaguement absurde mais bizarrement obsédante, la figure du moine noir qui surgit de ce chant et de cette histoire perdue se change en mirage aussitôt dédoublé, et ce double, lui, est donné comme destiné à devenir visible. « À moins que, ce moine noir, je ne l'aie vu en rêve ? » Les doutes de Kovrine cèdent à la première apparition, qui le remplit d'une agréable inquiétude.

Dès lors, le récit ne se développe plus comme une trame brodée sur un motif presque invisible mais comme un tissage entre deux pôles opposés constamment maintenus en présence : chacune des apparitions du moine noir est le signe de la progression du délire; de simple tourbillon traversant l'univers sous l'apparence d'une colonne noire, il se change en maître, en père, de plus en plus proche, de plus en plus amical, avec lequel Kovrine, comme un enfant parlant avec son compagnon imaginaire, peut s'entretenir tout en continuant de converser avec autrui. Où la description clinique du délire est le plus saisissante, c'est au moment où l'universitaire Kovrine, docteur en psychologie, analysant son propre cas, vacille sur le seuil qui sépare ses deux mondes. « J'existe dans ton imagination, et ton imagination est une partie de la nature, donc, j'existe aussi dans la nature », dit le moine à Kovrine, qui en convient : « Je ne savais pas que mon imagination était capable de créer des

phénomènes pareils. » De l'agréable inquiétude à la certitude exaltée, on a l'impression de relire Nerval évoquant son propre délire : « *Je vais essayer de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit; et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme de maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant. Parfois, je croyais ma force et mon activité doublées; il me semblait tout savoir, tout comprendre; l'imagination m'apportait des délices infinies. En recouvrant ce que les hommes appellent raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues ?* » Comme en écho aux pages d'*Aurélia*, Tchekhov prend soin de placer les hallucinations de Kovrine sur fond d'une démence admise, lucrative et donnée pour méritoire : la passion pour l'horticulture de Pessotski est une monomanie qui l'amène à torturer la nature pour produire des monstres végétaux et se lancer dans des polémiques obsessionnelles; sa fille n'est pas animée d'une frénésie moins grande; l'heureux mariage en vue de transmettre le jardin est-il autre chose que folie dès lors que Pessotski sait très bien que Kovrine ne s'occupera jamais du domaine puisqu'il brigue une chaire de professeur ? La noce en soi s'apparente à une crise de démence collective; enfin, Kovrine, revoyant sa vie, en vient à concevoir le système universitaire lui-même comme un délire sinistre : « *Ainsi, pour obtenir, à près de quarante ans, une chaire à l'université, être un professeur ordinaire, exprimer dans une langue morte, ennuyeuse et pesante des pensées ordinaires, et qui, de plus, ne lui appartenaient pas — bref, pour obtenir une situation de savant médiocre, lui, Kovrine, il avait dû étudier pendant quinze ans, travailler jour et nuit, subir une lourde maladie psychique...* »

Au fur et à mesure que le récit progresse, la maladie de Kovrine devient une manière d'être, un remède enfanté par lui-même et dont on ne peut le guérir sans porter atteinte à sa personne. Où l'on s'attendait à trouver une nouvelle fantastique, reprenant les lieux communs du genre (le moine du roman noir, passé du roman gothique au romantisme, puis au

roman populaire pour faire florès dans la littérature fin de siècle¹) on trouve une réflexion de médecin sur la maladie — et plus précisément, plus tragiquement, encore sur sa propre maladie : une nouvelle d'anticipation au sens strict, car, alors même qu'il nie encore sa tuberculose et parle de ses *saignements de gorge* comme de symptômes sans gravité, il les décrit ici sans la moindre ambiguïté comme signes de la phtisie qui a emporté la mère de Kovrine après lui avoir laissé dix ans à vivre. Les dix années qu'il lui restait, de fait, à vivre, Tchekhov allait les passer à se révolter contre des soins qui sont exactement ceux que l'on impose à Kovrine : les régimes lactés qui font grossir, l'interdiction de fumer et de boire de l'alcool, le repos, le silence, jusqu'aux séjours à Yalta et à la mort, loin du domaine, tout est ici à la fois prophétisé et mis à distance. Et cependant, apprenant que son éditeur, Souvorine, s'y était laissé prendre au point de penser qu'il avait décrit ses propres troubles, Tchekhov avait été saisi d'hilarité — un contresens de plus sur une nouvelle qui devait en provoquer plus d'un, laissant les critiques partagés, les uns criant au chef-d'œuvre et les autres à l'échec.

Ambivalente, laissant entrevoir une morale totalement déroutante, surtout pour son temps, la nouvelle doit sans doute à la profondeur du désarroi et de l'angoisse de Tchekhov son aspect étrangement moderne. On comprend qu'elle ait attiré un metteur en scène comme Denis Marleau, soucieux d'effacer la frontière entre le théâtre, le cinéma, la musique et la peinture : non seulement la mise en œuvre des apparitions du moine noir et le thème de la

¹ On trouve dans un texte de Huysmans, à la même époque, une exploitation du thème qui semble droit issue de la nouvelle de Tchekhov sans qu'il y ait eu pourtant la moindre concertation : « *La sorcière Margueronne avait vu le Malin descendant, sous la forme d'un moine noir, près de l'évêque et de frère Jean; d'autres personnes avaient entendu l'accusé causant tout haut avec un être invisible, alors qu'il était seul, et l'avaient surpris, dans le colloque, les cheveux hérissés, la tête fumant, ainsi qu'une soupière* » (« *Un procès* », in *L'Écho de Paris*, 1898). En 1886, le poème « *L'Hérésiarque* » du recueil *Les Moines* de Verhaeren s'ouvrait par une image étrangement proche :

*Et là, ce moine noir, qui vêt un froc de devil,
Construit, dans sa pensée, un monument d'orgueil.*

*Il le bâtit, tout seul, de ses mains taciturnes,
Durant la veille ardente et les fièvres nocturnes...*



Photo: Richard-Max Tremblay

André Markowicz

romance, mais les surgissements de forme par transparence, leur dilution, la récurrence des sons et des images, le jeu des blancs et des noirs (depuis les voiles des fumées combattant les gelées blanches jusqu'aux couleurs des tulipes allant du blanc brillant au noir de suie et à la figure étrange du moine dont on ne retient, comme d'une estampe qui s'effacerait, que les cheveux blancs et les sourcils noirs), tout témoigne d'un travail appelant une interprétation musicale et scénique.

Il existait déjà au moins trois traductions de cette nouvelle pour laquelle les traducteurs français semblent avoir nourri une durable prédilection, depuis Denis Roche, qui ne s'est pas contenté de la publier en 1923 dans le septième volume des œuvres complètes (ou dites telles) de Tchekhov mais en a fait, cinq ans après, un volume à part, jusqu'à Édouard Parayre qui, en 1961, a intitulé *Le Moine noir* un recueil de neuf nouvelles des années 1893-1894, en passant par Gabriel Arout qui, lui aussi, avait placé sous le signe du *Moine noir* un recueil de cinq nouvelles publié en 1946. La présente version s'est efforcée d'être plus précise, plus proche du texte russe, au risque de paraître moins élégante, voire trop moderne (puisque le moindre écart par rapport à une norme semble, en français, de nos jours encore, signaler la modernité) et parfois moins cohérente : nous nous sommes gardés de rectifier le texte et de supprimer les répétitions, même lorsqu'elles étaient

peu logiques à première vue; ainsi, pour se borner à un mince exemple, Tchekhov a-t-il résumé l'itinéraire de Kovrine en deux portraits de quelques lignes.

Après la première hallucination :

« *Il riait à gorge déployée, chantait, dansait la mazurka, se sentait joyeux, et tout le monde — tant les invités que Tania — trouva que, ce soir-là, il avait comme une espèce de visage particulier, radieux, inspiré, et qu'il était vraiment beau.* »

Après la guérison :

« *Les pins lugubres avec leurs racines hirsutes, qui, l'année passée, l'avaient vu si jeune, joyeux et énergique, à présent ne chuchotaient plus mais restaient immobiles et muets, comme s'ils ne le reconnaissaient pas. De fait, il s'était coupé les cheveux ras, il n'avait plus ses beaux cheveux longs, sa démarche était morne, son visage, en regard celui de l'année précédente, s'était empâté et avait pâli.* »

Il est certain qu'il y a là une insistance bizarre sur des traits qui peuvent sembler anodins comme le fait que Kovrine se soit coupé les cheveux; aussi un bon traducteur comme Édouard Parayre corrige-t-il :

« *Les pins lugubres aux racines velues qui l'avaient vu l'année dernière si jeune, si joyeux et vivant, ne murmuraient plus, demeuraient immobiles et muets, comme s'ils ne l'eussent pas reconnu. En fait, il avait coupé sa barbe, ses beaux et longs cheveux, sa démarche était molle, sa figure s'était empâtée et son teint avait pâli.* »



Françoise Morvan

Photo: Éveline Raymond

Cependant, pour Tchekhov, si sensible au moindre détail, l'insistance sur le fait que Kovrine s'est coupé les cheveux, est un indice — et l'indice de quelque chose d'essentiel mais qui ne peut être dit que de manière discrète (de fait, couper ses boucles, comme un jeune garçon au sortir de la première enfance, c'est se séparer de sa mère, et renoncer aussi à la grâce aristocratique qui l'oppose au milieu dans lequel il a dû grandir). Il est donc important de garder les répétitions et les précisions apparemment inutiles, voire redondantes, telles que *à présent* ou *en regard de celui de l'année précédente* : tout est construit comme en miroir et la profondeur du temps est là, sous forme de distorsion presque imperceptible : un menu défaut qui est le signe même de la tragédie. Nous avons conservé ces traits qui font la vie du style de Tchekhov, et ce d'autant plus qu'en un tel contexte ce qui échappait à la normalisation stylistique semblait échapper en même temps à la taille à la française et aux rigueurs de la médecine, le style entretenant avec les thèmes de la nouvelle des rapports si étroits qu'en un point où les trois passions de Tchekhov se rejoignent, nous ne pouvions qu'essayer d'être en accord avec ce qu'il laissait entendre.

Nous ne saurions dire à quel point les lectures et relectures en commun, au cours du travail à la table, en nous permettant de remettre jour après jour l'ouvrage sur le métier tout en bénéficiant des suggestions des uns et des autres, nous ont été profitables : mesurant quel luxe c'est pour un traducteur de travailler sans mesurer son temps, nous remercions ceux qui nous ont permis de vivre cette expérience, Stéphanie Jasmin et Denis Marleau qui nous ont donné l'occasion de passer sans rupture du théâtre de Tchekhov à ses nouvelles et François Berreur qui nous a permis de passer simultanément de la scène au livre.

Françoise Morvan

Les traductions par Françoise Morvan et André Markowicz des pièces de Tchekhov — *Ivanov*, *La Mouette*, *Oncle Vania*, *Les Trois Sœurs* et *La Cerisaie* — ont été publiées dans la collection Babel chez Actes Sud. Leur traduction du *Moine noir* paraîtra aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

24 ET 25 AVRIL

La Librairie

de Marie-Josée Bastien

Mise en scène de Frédéric Dubois

Distribution : Stéphan Allard, Marie-France Desranleau, Catherine Larochelle et Nicolas Létourneau.

Une production du Théâtre du Gros Mécano.

Photo : Mirella Grand



Marie-France Desranleau dans *La Librairie*

Créer la librairie

Entretien avec André Lachance

La Librairie de Marie-Josée Bastien, dans une mise en scène de Frédéric Dubois, est la trente-cinquième production du Théâtre du Gros Mécano¹, cette compagnie de théâtre pour l'enfance et la jeunesse installée à Québec. Avec le directeur artistique de la compagnie, André Lachance, *Les Cahiers du Théâtre français* ont eu une conversation à bâtons rompus autour du processus de création de *La Librairie*, avec en toile de fond l'exceptionnelle vitalité créatrice de la jeune génération qui se manifeste à Québec depuis quelques années.

J'AIME inviter des auteurs qui n'ont qu'une expérience d'écriture pour adultes à écrire pour les enfants. C'est une forme de bravade. Ces auteurs ressentent souvent une sorte de crainte, d'incertitude, à tout le moins de questionnement, comme si écrire pour l'enfance entraînait un surcroît de responsabilités. Il faudrait demander aux auteurs les causes de cette appréhension...

Au Gros Mécano, nous avons vu et apprécié les pièces de Marie-Josée Bastien avec sa compagnie, Les Enfants Terribles. Il y a environ quatre ans, je lui ai téléphoné, mesurant son intérêt à travailler avec nous, et lui fournissant les moyens humains et techniques pour tenir une série d'ateliers en recherche. La comédienne Lise Castonguay a assuré un encadrement dramaturgique. De fil en aiguille, d'une idée à un rire, d'une suggestion à une découverte, le chemin de création s'est dessiné. Au printemps 2002 nous tenions une première lecture publique dans le cadre du Carrefour international de

théâtre de Québec, en collaboration avec les Gros Becs.

Cette démarche d'écriture s'est doublée d'une volonté de réunir de jeunes équipes d'interprétation et de conception, les artisans de ce spectacle ayant moins de trente ans, la plupart en tout début de carrière. Depuis trois ans, nous prenons l'habitude de recevoir en audition les finissants du Conservatoire d'Art dramatique de Québec, comédiens et scénographes. Au gré de nos activités, dont l'animation en milieu scolaire, sous la responsabilité de Carol Cassinat, codirecteur artistique, nous pouvons compter sur un bassin renouvelé d'artistes très talentueux, très créateurs. D'autant plus qu'à Québec, depuis quelques années, les jeunes professionnels de théâtre manifestent un dynamisme exceptionnel : créateurs, généreux, prêts à embarquer dans des projets novateurs, très souvent à risque ! Ce qui nous mena à retenir les services de Frédéric Dubois comme metteur en scène, lui qui travaillait déjà chez nous, comédien dans notre spectacle *L'Homme, Chopin et le petit tas de bois*. Là encore j'avais beaucoup aimé l'approche créative de Frédéric, l'audace, la transposition humoristique, la chorégraphie très réglée, la direction d'acteurs. En somme, le choix des

auteurs et des metteurs en scène tient beaucoup du coup-de-foudre.

Pour *La Librairie*, nous avons voulu faire vivre le processus de création à des enfants et des enseignants. Au cours de la saison dernière, nous avons établi des liens avec quatre groupes scolaires. Une série de rencontres furent organisées, dans le cadre des activités d'animation de Modul'Air. Metteur en scène et comédiens sont allés en classe lire le texte, et écouter les commentaires des jeunes. Ont suivi des visites de nos deux scénographes qui ont présenté et commenté les maquettes de décors et costumes. Les deux projets, très différents, nous permettaient de parler de la « création », des divers points de vue que l'on peut avoir à partir d'un même texte, d'une même idée.

En février 2003, devant ces mêmes élèves, nous avons présenté une « lecture mise en place » au théâtre des Gros Becs, incluant un premier dispositif scénique improvisé par les interprètes. La décoratrice allait s'inspirer de ce travail pour arrêter son plan scénographique définitif. Enfin la boucle fut bouclée lorsque les quatre groupes scolaires se sont déplacés pour assister aux représentations de *La Librairie* à Québec, à l'automne 2003.

Voilà. C'est comme ça que s'est tracé le chemin de *La Librairie*, le chemin de la création d'un spectacle pour l'enfance et la jeunesse.

**Propos recueillis par Paul Lefebvre,
mis en forme par Paul Lefebvre et
André Lachance**

¹ Parmi les spectacles du Théâtre du Gros Mécano présentés au Théâtre français du Centre national des Arts, mentionnons *L'Orchidée*, *Les Aventures mirobolantes de Don Quichotte*, *L'Homme*, *Chopin et le petit tas de bois* et *Boléro*.

Les pièces de Marie-Josée Bastien écrites pour le grand public, *Carpe Diem* (1997) et *Mignonne* (1997) sont disponibles au Centre des auteurs dramatiques. Consulter le www.cead.qc.ca

La vie en attendant

EN Russie, Tchekhov est constamment au répertoire des compagnies de théâtre, tant et si bien que les Russes ont une expression pour dire qu'ils vont assister à une représentation des *Trois Sœurs* : ils vont rendre visite aux Prozorov. Mais où habitent-elles, au juste, Olga, Macha et Irina, les trois filles de feu le général Prozorov, que leur père à sa mort a laissé dans une lointaine ville de garnison ? Dans une lettre à Maxim Gorky, Tchekhov dit qu'elles ont échoué dans une ville comme Perm, ce qui donne une certaine idée de leur isolement physique : Perm est à plus de 1 100 kilomètres de Moscou, dans la région nord des monts Oural. La ville digne de ce nom la plus proche, Iekaterinbourg (où le tsar Nicolas II et sa famille seront fusillés), est à vingt-trois heures et demie de train – si on doit croire un indicateur de chemin de fer de 1914.

Deux fois par semaine, passe un train qui prend deux jours à vous amener à Saint-Petersbourg et c'est un express... Et de plus, Tchekhov a eu le sadisme de placer la gare à vingt verstes de sa ville fictive.

Mais au-delà de l'écrasante présence de la distance physique, c'est un exil mental que vivent les trois sœurs. Car, elles n'habitent pas vraiment là où elles sont depuis pourtant onze ans. Elles ne sont là qu'*en attendant*. Dans leurs pensées, elles sont encore à Moscou, là où a lieu la vraie vie, là où en mai – comme on l'apprend dès la première scène – il ne neige plus, où les fleurs s'épanouissent au soleil, où elles trouveraient le bonheur et l'amour. Mais elles confondent Moscou avec le paradis perdu de leur enfance. Car l'exil des trois sœurs n'est pas que spatial, il est aussi temporel : pour elles, le

présent ne compte pas. Il n'y a que leur passé à Moscou et leur éventuel futur à Moscou. Dans *Les Trois Sœurs*, Tchekhov ne cesse de mettre des chansons à la bouche de ses personnages : or, dans cette pièce créée en 1903 (et dont l'action se passe à ce moment-là), les chansons que l'on fredonne sont celles qui étaient à la mode bien des années auparavant. D'ailleurs, dans sa mise en scène, Wajdi Mouawad a eu la belle idée de faire chanter à ses personnages des succès de Joe Dassin et autres chanteurs français des années soixante-dix... Le Moscou d'Olga, Macha et Irina n'a rien à voir avec la ville réelle au moment où elles rêvent d'y revenir. Sans doute le savent-elles – ou du moins le craignent-elles. La pièce n'est pas commencée depuis trois minutes que tout est joué :

OLGA – [...] *C'est vrai que depuis quatre ans, depuis que j'enseigne, je sens*

Hugues Frenette, Richard Thériault, Anne-Marie Olivier,
Lise Castonguay et Marie Gignac dans *Les Trois Sœurs*



que jour après jour, goutte à goutte, ma jeunesse et mon énergie diminuent. Il n'y a qu'une chose qui grandit, un rêve qui prend toute la place...

IRINA – Partir à Moscou. Vendre la maison, en finir avec tout ça ici, et partir à Moscou...

OLGA – Oui ! À Moscou, le plus vite possible.

On le sent, on le sait, ce n'est pas le rêve qui va gagner mais ce patient épuisement de la vie : « *je sens que jour après jour, goutte à goutte, ma jeunesse et mon énergie diminuent.* » Cette abrasion continue de la vie humaine par une myriade de petites souffrances dont se plaint Hamlet, « *the slings and arrows of outrageous fortune, [...] a sea of trouble, [...] the heartache, and the thousand natural shocks / That flesh is heir to* », il n'est pas de pièces qui, plus que *Les Trois Sœurs* et *Oncle Vania*, ont su l'exprimer. *Les Trois Sœurs* décrivent une accumulation de petits malheurs qui transforment la vie des personnages en ratages d'une calme banalité. Tout se fait imperceptiblement; comme le décrit si bien Roger Grenier dans son essai *Regardez*

la neige qui tombe : « *La construction des pièces est invisible. Ce théâtre est sans action, ou tout au moins sans péripéties. Il semble fait de l'heure qui passe, de choses tues, d'un peu de musique. Parfois, un coup de pistolet vient briser le silence. Ce n'est pas un dénouement. Comme le dit Macha, à la fin des Trois Sœurs : 'Il faut vivre.'* ».

Les personnages de Tchekhov nous dépassent, mais le dramaturge nous place face à eux dans un état de désespérante ironie : il nous montre la simplicité des problèmes qu'ils vivent pour mieux nous perdre, avec une sorte de cruauté fraternelle, dans l'infinie complexité de l'âme humaine, une complexité faite d'une inépuisable succession de plis et de replis. L'instant d'un bref éclair, la vérité sur l'existence leur apparaît, trop brièvement pour qu'ils puissent en témoigner autrement que ce que dit Macha dans son ultime réplique : « *on se croirait sur le point de savoir pourquoi nous vivons, pourquoi nous souffrons.* » En fin de parcours, ces mots ont un effet dévastateur. Parce que l'on sait que Tchekhov ne frime

12, 13, 14 ET 20, 21 FÉVRIER

Les Trois Sœurs

d'Anton Tchekhov

Traduction d'Anne-Catherine Lebeau,

en collaboration avec Amélie Brault

Mise en scène de Wajdi Mouawad

Distribution : Nancy Bernier, Jean-Jacqui Boutet, Lise Castonguay, Vincent Champoux, Marie Gignac, Benoit Guoin, Ginette Guay, Paul Hébert, Michèle Motard, Wajdi Mouawad, Anne-Marie Olivier et Richard Thériault.
Une production du Théâtre du Trident.

pas, que lui aussi par moments a été sur le point de le savoir, qu'il l'a fugitivement entrevu, et qu'il en témoigne, pour nous.

Tchekhov, on le sait, a fréquenté *Hamlet* avec assiduité tout au long de sa vie. *La Mouette* est de l'aveu même de l'auteur un long commentaire sur cette tragédie de Shakespeare. Comme Hamlet, les personnages de Tchekhov sont aliénés de leurs propres désirs par leur intelligence. Comme l'a écrit en 1960 le critique russe Naum Berkovski : « *Le monde tchékhovien se dissout, s'effondre, parce que les motifs qui guident les actions humaines sont devenus l'objet de la réflexion. [...] Le problème n'est pas de savoir si le but fixé sera atteint. Le but lui-même, la lutte elle-même deviennent problématiques.* » Olga, Macha et Irina, mais aussi Andréï et Verchinine savent qu'aller effectivement à Moscou détruirait leur vie en tuant leur rêve. Chez Tchekhov, le rêve est plus précieux que sa réalisation, parce qu'il permet cet état d'irresponsabilité face à soi qui est pour l'adulte le seul ersatz possible de l'enfance. Comme Hamlet, les personnages de Tchekhov ont enfermé la volonté et l'action dans un labyrinthe de soupçons. En les regardant, comme de haut, errer dans ce labyrinthe, nous ne pouvons pourtant que constater qu'il reproduit parfaitement les murs de celui qui nous entoure, mais que depuis longtemps nous avons cessé de voir.

Paul Lefebvre

À lire, ce recueil de réflexions d'une rare sensibilité sur Tchekhov publié en 1992 : *Regardez la neige qui tombe. Impressions de Tchekhov* par Roger Grenier, dans la collection Folio, chez Gallimard.

Marie Gignac et Benoit Guoin
dans *Les Trois Sœurs*

Photos : Louise Lefebvre

Quelle est la culture de Cathos et Magdelon, les deux précieuses de Molière ? Qu'aiment-elles ? Qu'ont-elles lu ? Que savent-elles ? Mais aussi que ne savent-elles pas ? Nous avons demandé un article sur ces questions au dix-septième Roger Duchêne qui, non seulement est spécialiste de la préciosité, mais aussi de Molière.



La Culture de Cathos et Magdelon

« ALLEZ vous cacher vilaines, allez vous cacher pour jamais, s'écrie Gorgibus en colère contre Cathos et Magdelon. Et vous qui êtes cause de leur folie, sottés billevesées, pernicious amusements des esprits oisifs, romans, vers, chansons, sonnets et sonnettes, puissiez-vous être à tous les diables ! » Dans ces derniers mots de la pièce, le père et l'oncle des jeunes filles, responsable de leur éducation, tire la leçon de la pièce. Bien qu'il soit un personnage ridicule, Molière ne l'en a pas démenti dans ce qui précède.

Pour lui aussi, une certaine culture peut être pernicious. On pourrait soutenir que mieux vaut la culture ridiculisée dans sa pièce que pas de culture du tout, que c'est déjà beaucoup que, sans aucune formation préalable, Cathos et Magdelon cherchent à se cultiver, que leur attitude montre leur intérêt pour la vie de l'esprit, que cet intérêt est un point de départ. Pour l'auteur des *Précieuses ridicules*, mieux vaut ignorer que savoir mal. Cette prise de position rejette dans l'igno-

rance presque que toutes les femmes de l'époque. Les filles ne reçoivent pas, comme ceux des garçons qui vont au collège, une formation cohérente à partir d'une culture reconnue à partir des chefs-d'œuvre des Anciens. Au couvent ou à la maison, elles sont livrées au hasard de la qualité de leur entourage. Enfants sans mère, Cathos et Magdelon ont été réduites à elles-mêmes. Elles n'ont pu que grappiller dans l'air du temps.

L'air du temps, c'est une émanation de la culture moderne, la culture qui plaît aux femmes, la culture « galante ». Au moment où Molière écrit sa pièce, il existe une forte tension entre ceux qui pensent que seuls sont valables les grands genres littéraires hérités des Anciens et ceux qui, comme Pellisson, secrétaire de Fouquet, ministre et mécène en vedette, pensent qu'on peut aussi s'intéresser aux genres modernes : le roman, alors en pleine vogue auprès des lectrices, et les formes brèves ridiculisées dans la pièce : chansons, sonnets, portraits,

madrigaux, impromptus, que les milieux mondains cultivent parmi d'autres jeux de société. Au-delà de Cathos et de Magdelon, c'est la conception de littérature qui est en cause, dans un débat difficile, puisque cette notion commence seulement à s'appliquer aux œuvres en langue française, dont la légitimité n'a été proclamé qu'avec *La Pléiade*¹, cent dix ans avant *Les Précieuses*.

Nommé en premier lieu par Gorgibus dans la liste des causes de leur « folie », le roman est aussi la première sorte d'œuvre que citent les demoiselles. A la scène IV, elles expliquent à Gorgibus pourquoi elles ont repoussé les prétendants qu'il avait choisis : « Mon Dieu, que si tout le monde vous ressemblait, un roman serait bientôt fini ! », s'exclame Magdelon.

¹ Nom donné par Ronsard en 1556 à un groupe composé de sept poètes novateurs dont lui-même, Jodelle et Du Bellay qui, en 1549, avait publié, avec *Défense et Illustration de la langue française*, le manifeste de cette nouvelle génération d'écrivains décidée à abandonner le latin pour écrire dans la langue de leur pays.

La belle chose ce serait si d'abord Cyrus épousait Mandane et qu'Aronce de plain-pied fût marié à Clélie ! » Cathos renchérit : « Je m'en vais gager qu'ils n'ont jamais vu la Carte de Tendre et que Billets-Doux, Petits-Soins, Billets-Galants et Jolis Vers sont des terres inconnues pour eux. » Elle reprend mot à mot des expressions d'un roman-fleuve de M^{lle} de Scudéry en cours de parution. Cathos, bientôt, verra en Mascarille, « un Amilcar », personnage de ce même roman intitulé *Clélie*. Il venait après un autre roman-fleuve du même auteur, *Le Grand Cyrus*, plaisamment cité par Marotte, la domestique, qui objecte à ses maîtresses qu'elle n'a point comme elles « appris [...] la Filofie dans Le Grand Cyre ».

Romanesque, la culture des demoiselles a une base étroite : la lecture des romans à la mode d'un auteur unique, M^{lle} de Scudéry. Molière en résume les idées dans les deux tirades où ses « précieuses » expriment leur conception de ce qui doit se passer avant le mariage. Elles ont, selon lui, le tort de confondre le réel avec l'imaginaire, et qui pis est avec un imaginaire délirant, qui ne peut rien apporter pour se conduire dans la réalité. L'auteur trompe son public pour mieux l'amuser. Il ne donne pas sa juste place à ce que la romancière apportait de neuf dans sa réflexion sur la littérature et la société, et surtout sur les sentiments. Contre les excès de la passion et les mensonges de la galanterie, elle avait le mérite de valoriser les douceurs de la tendresse.

Dans la scène IX, Magdelon se flatte du second aspect de sa culture : « Nous avons, dit-elle à Mascarille, une amie particulière qui nous a promis d'amener ici tous ces Messieurs du Recueil de pièces choisies. » Sous ce titre en partie fictif, les spectateurs reconnaissent sans peine les recueils de poésies, sorte d'équivalents des revues d'aujourd'hui, où certains éditeurs, et notamment Charles Sercy, mettaient à la portée du grand public des poèmes, relativement courts, d'écrivains à la mode. Il venait justement de publier un volume de *Poésies choisies de MM. Corneille, Benserade, Scudéry, Boisrobert, Sarasin...* (il y a dix-neuf noms) et plusieurs autres.

Plaisante idée que cet espoir des demoiselles de voir leur salle, car elle n'ont pas de salon, bientôt surpeuplée de toutes les vedettes de la littérature mondaine.

C'est à cette littérature des recueils, particulièrement prisée chez les femmes, que Molière s'en prend dans cette scène. A travers elle, il vise la même sorte de culture que celle des romans, celle que favorisent Foucquet et sa cour. Sa critique sur les genres brefs, vantés par Pellisson, prolonge tout naturellement celle des romans de M^{lle} de Scudéry, la « tendre amie » du secrétaire du Surintendant, qui partage et divulgue ses idées dans les conversations de *Clélie*.

Molière, non sans raison, reproche à la production qui charme les deux demoiselles d'être superficielle et éphémère. Selon Cathos, qui confond les potins littéraires avec la création, une « personne d'esprit » doit savoir « jusqu'au moindre petit quatrain qui se fait chaque jour ». Elle ignore que l'œuvre d'art ne dépend pas du quotidien, mais d'une solide culture préalable, celle qui lui manque comme à sa cousine. Pour l'auteur de la pièce, écrire doit rester un métier. En prétendant montrer des « précieuses », dont il va fixer pour des siècles une image que la critique (mais non ses contemporains) a faussement prise pour une peinture de la réalité, Molière aborde

18, 19, 20 ET 26, 27 MARS

Les Précieuses ridicules

de Molière

Mise en scène de Paul Buissonneau

Distribution : France Arbour, Valérie Blais, Stéphane Breton, Pierre Collin, René Gagnon, Claude Gai, Jean Marchand, Denys Paris et Danielle Proulx.
Une production du Théâtre du Nouveau Monde.

des problèmes fondamentaux dans une simple farce, son premier grand succès parisien.

L'important, à ce moment de sa carrière, était d'attirer les spectateurs. Il n'a pas vu ou pas voulu voir que sa pièce (et son œuvre à venir) appartenait elle aussi à la culture moderne, la seule à laquelle pouvaient alors accéder les femmes, qui formaient désormais, contre les « doctes » conservateurs, la partie du public ouverte à une culture en mutation.

Roger Duchêne

Dans la remarquable biographie savante que Roger Duchêne a consacré à Molière (*Molière*, Fayard, 1998), pas moins de sept chapitres sont consacrés à la création des *Précieuses ridicules*. Duchêne montre la place capitale que la pièce occupe dans l'évolution artistique de Molière et dans le développement de sa carrière. Mais surtout, il montre à quel point la pièce de Molière en son temps a redéfini le rapport à la préciosité.

Illustration: Bibliothèque nationale de France



La fameuse carte de Tendre dans *Clélie* (volume 1, 1654) de M^{lle} de Scudéry.

Au tour de Pinget

« J'ai vu Beckett et Pinget déjeuner ensemble sans se parler. Une bonne heure et demie, motus. À la fin, le pot de moutarde, devant eux, était devenu une tour jaune gigantesque. Aucune animosité, de l'espace pur. »

Philippe Sollers dans *Le Monde* du 14 novembre 2003.

QUOIQUE Suisse, et méticuleux comme pas un, c'est en retard que Robert Pinget est arrivé au théâtre, et avec un roman en plus, puisqu'il était un romancier de Minuit, un roman qu'il venait d'écrire pour Jérôme Lindon, *Le Fiston*, et qu'il transposait à la scène sous le titre *Lettre morte*. C'était en mars 1960, dix ans après l'éclatement-détraquement de ce que l'on appela « le nouveau théâtre » ou « le théâtre de l'absurde », une décennie après la *Cantatrice* d'Ionesco alors que la cour était pleine : Beckett, Adamov, Vauthier, Audiberti, Henri Pichette, Tardieu, Schéhadé, Weingarten, Boris Vian, et Billetdoux, Obaldia et Dubillard s'en venaient...

Comme tous les retardataires, et rappelons ici le terrible adage des halls que l'on ne respecte plus de nos jours : « les retardataires ne seront pas admis au spectacle », Pinget a évidemment fait le pied de grue, longtemps, très longtemps, il le fait encore dans bien des endroits du monde (à preuve son *Abel et Bela* de 1971 est le premier Pinget produit au Québec, en décembre 2002...), et en France (son pays d'adoption), ce n'est qu'en 1987 qu'il fut reconnu à part entière alors que le Festival d'Avignon le célébrait, mais encore là dans l'ombre du géant Claudel dont on donnait dans la cour d'honneur la « totale » du *Soulier de satin* dans la mise en scène d'Antoine Vitez...

Mais en cet été avignonnais-là tout de même (Pinget avait 68 ans), on présentait des mises en scène de *Lettre morte* et de *La Manivelle* et surtout il

y avait à la chapelle des Pénitents-Blancs le véritable triomphe que remportait le comédien David Warrilow avec *L'Hypothèse* qu'avait dirigé celui qui maintenant (enfin) est reconnu comme son meilleur metteur en scène, Joël Jouanneau, un metteur en scène enfin à sa hauteur mais que Pinget aura attendu un quart de siècle.

Contrairement à Beckett qui avait eu tout de suite le sien, Roger Blin, Robert Pinget n'aura pas eu droit à l'« accoucheur » qui officie à la naissance d'une oeuvre dramatique. Le pied de grue, là encore. Et puis Beckett, puisqu'on y est, et puisque c'était son ami et son partenaire de tennis, il lui aura tout de même fait beaucoup d'ombre et, sans jamais s'en plaindre, Pinget le savait. Il y a eu entre ces deux-là une relation semblable à celle qu'entretinrent (dans la vie et dans leurs oeuvres) Picasso et Braque. Deux grands peintres, une démarche, une inégalité de réputation.

C'est d'ailleurs tout de suite, dès le début, que Pinget sait qu'il devra progresser dans l'ombre du grand Sam : en 1960, la création de *Lettre morte* au TNP-Récamier a lieu en programme double avec la création de *La Dernière Bande*, voisinage qui valut à Pinget d'être aussitôt classé comme le disciple de Beckett. De plus, le metteur en scène de *Lettre morte* était Jean Martin, le comédien qui avait créé le rôle de Lucky dans *En attendant Godot*. Et qui plus est, dans *Lettre morte*, le seul personnage, M. Levert, attend, pendant deux actes, des

nouvelles de son fils, sachant très bien qu'il ne recevra rien.

Dans les entretiens qu'il accorda à Madeleine Renouard¹, l'auteur d'*Abel et Bela* s'est expliqué sur cette amitié-stimulation-influence. Il dit d'abord : « Il n'y a pas de rapport entre mon écriture et la sienne », puis il parle de ce qu'il y avait entre eux, « une éthique, une morale ». Il ajoute : « J'admire le combat qu'il a mené contre toute facilité. S'il y a dans mon travail une exigence voisine de celle de Beckett, c'est l'authenticité du ton. » Et puis encore : « Dans la conscience même que l'on met à son travail, il a eu une grande influence sur moi. »

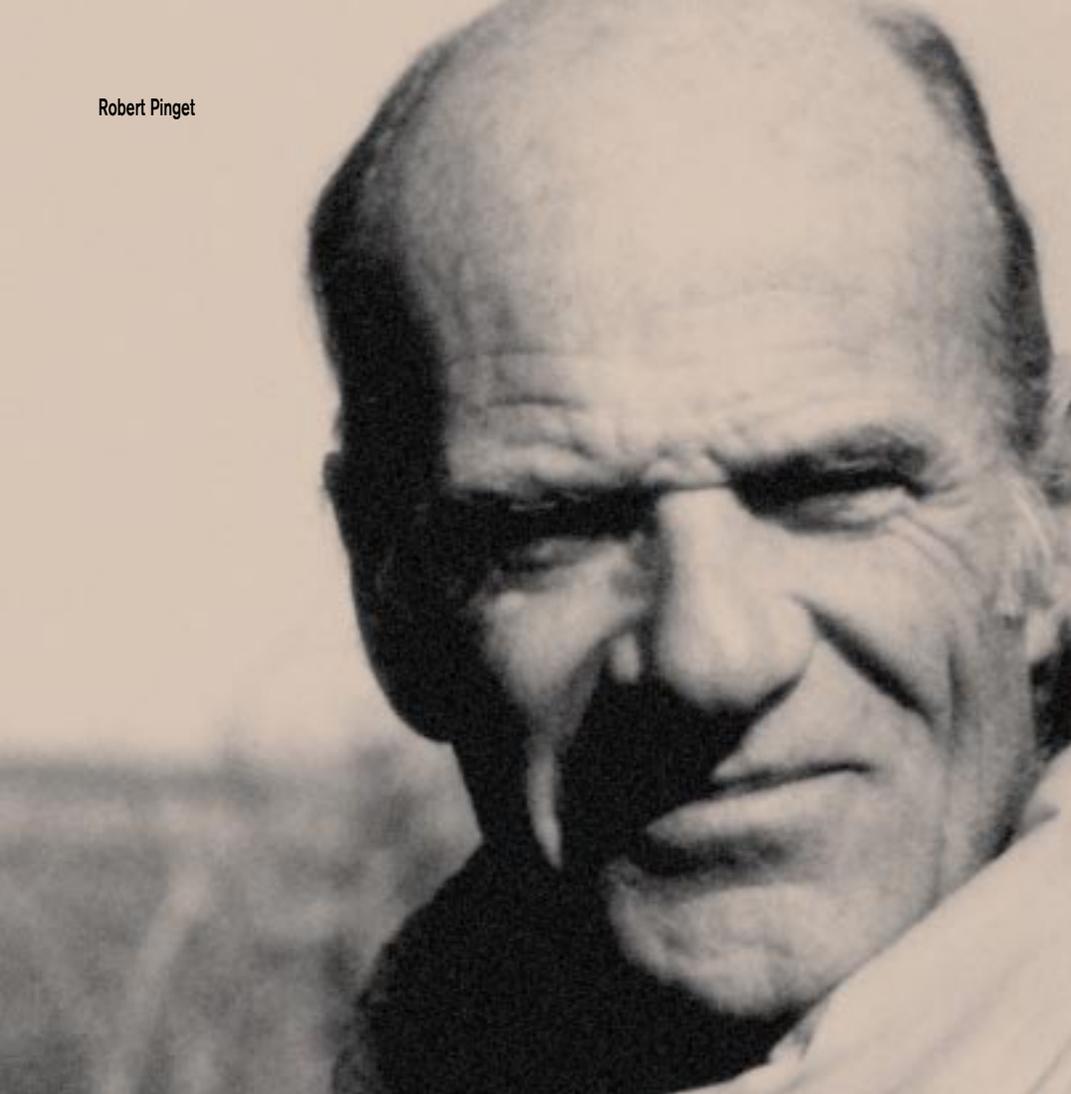
On peut les imaginer confrères ces deux-là, l'Irlandais et le Suisse, tous deux secrets, si discrets, et dont les oeuvres — en parentes pas si éloignées — partagent une part de désespoir et une part d'ironie, en échappant à tout dogmatisme de l'écriture, en s'accrochant à un humanisme fut-il risible. Influencés par Kafka et Jarry, Beckett et Pinget auront été au théâtre du vingtième siècle de grands majordomes humoristiques et graves à la fois qui ont fait entrer sur la scène des personnages venus de nulle part, n'allant nulle part, et dont les voix, uniques, multiples, ou anonymes, ne cessent de parler pour exister malgré tout, malgré l'effondrement de tout.

Dans *Abel et Bela*, par exemple, on pourrait certes dire que ces deux-là ce sont des Vladimir et Estragon en acteurs au chômage et qui, au lieu d'attendre un contrat qui ne vient pas (un Godot), décident de s'écrire une pièce. Comme on pourrait dire aussi que les deux vieux de *La Manivelle*, cette pièce de Pinget que Beckett a traduite sous le titre *The Old Tune*, rappellent, en s'emmêlant dans leurs souvenirs banals et détraqués, le couple des *Chaises* d'Ionesco. C'était l'époque où, au théâtre français, dans les petites salles, les pièces tournaient en rond en exhibant comiquement la solitude irrémédiable de l'homme traqué par le temps et le langage.

Avec Pinget et son contingent de personnages dérisoires ou obsessifs, maniaques et typiques, aux noms

¹ Madeleine Renouard, *Robert Pinget à la lettre*, Belfond, 1993.

Robert Pinget



10, 11, 12, 13 MARS

Abel et Bela

de Robert Pinget

Mise en scène de Jean-Marie Papapietro

Distribution : Denis Gravereaux et Gaétan Nadeau,
avec la participation de Luc Vincent.
Une production du Théâtre de Fortune.

bizarres (Mahu, Baga, Mortin, Agapa, Monsieur Songe et Abel et Bela), ce théâtre-là atteignit à une sorte de quintessence et de pureté plus que chez les autres. Le « ton » Pinget, par rapport à celui de Beckett et celui de Sarraute (la dernière arrivée avec *Le Silence* en 1967), est différent, plus maniaque, plus serré et plus comique. S'il n'a pas l'ampleur humaniste de Beckett et la pugnacité cérébrale de Sarraute, il se situe entre les deux en double pose : potache (*Architruc*) qui se fait prestidigitateur du verbe, et herméneute qui parle de mystère mais ne le communique pas (*Paralchimie*).

Le retardataire s'est rattrapé. Rattrapez-le. C'est à son tour.

Robert Lévesque

De Robert Pinget, on peut bien sûr lire *Baga* (1958, réédité en 1985). Mais, si l'on veut approfondir l'univers d'*Abel et Bela*, ce sont ces étranges livres, tissés d'aphorismes, de ruminations et d'obsessions que sont *Monsieur Songe* (1982), *Charrue* (1985) et *Du nerf* (1990) que l'ont lra. Tous ces ouvrages sont publiés aux éditions de Minuit.

Photo : Amick Charbonneau

Denis Gravereaux et Gaétan Nadeau
dans *Abel et Bela*



28 ET 29 FÉVIER

La petite ombre

Collectif de création sous la direction de
Bernard Chemin, René Cormier et Louise Allaire
Mise en scène de Bernard Chemin

Distribution : Karen De Paduwa, Bertrand Dugas et
Claire Normand.

Une création du Théâtre populaire d'Acadie (Nouveau-Brunswick)
et du Théâtre du Papyrus (Belgique), en partenariat avec Les Gros
Beccs, centre de diffusion de théâtre jeunesse (Québec)

Les

Ombres de la mer

Claire Normand, Karen De Paduwa et
Bertrand Dugas dans *La petite ombre*

LA mer est à la fois lieu du visible et lieu d'invisible. Une surface toujours changeante et une profondeur mystérieuse. C'est de cette nature duelle de la mer dont est née *La petite ombre*, ce spectacle pour l'enfance créé par des Acadiens, des Belges et des Québécois. René Cormier, le directeur artistique du Théâtre populaire d'Acadie porte en lui depuis son enfance une fascination pour la mer. « *Je suis d'une culture qui a un relation d'amour-haine avec la mer. C'est commun à toutes les cultures de pêcheurs. La mer est pour nous un lieu de travail, un lieu d'angoisse. Je suis d'une contrée où beaucoup de maisons construites sur le rivage n'ont pas de fenêtres qui donnent sur la mer. Bien sûr, on dira que c'est pour se protéger du vent du Nord. Mais la vraie raison, c'est pour ne pas avoir tout au long du jour la peur devant les yeux. La mer me hante depuis longtemps : mon père y est mort, noyé.* »

Lorsqu'il a vu *Miroir* du metteur en scène belge Bernard Chemin, René Cormier a été fasciné par la poésie des images, née d'objets, qui se dégageait du spectacle. Le Théâtre populaire d'Acadie a alors invité *Miroir* et son metteur en scène. Puis, en Acadie, Bernard Chemin a travaillé en atelier avec deux performeuses qui travaillaient à partir d'une des innombrables versions de la légende du bateau fantôme. « *C'était un autre sujet qui me*

fascinait, raconte René Cormier, car, enfant, avec mon père, j'avais vu en mer le bateau fantôme... » Est alors venue l'idée de rassembler des artistes belges, acadiens et québécois autour de ce thème. Rapidement, Bernard Chemin a fait entrer dans l'univers de cette création naissante les innombrables maisons abandonnées sur le bord de la mer en Acadie. À Québec, ils ont réuni quatre scénographes – des artistes qui, de par la nature de leur travail, sont rarement en interaction créative les uns avec les autres – et ils leur ont demandé de se créer librement à partir de la mer, du bateau fantôme et des maisons abandonnées. « *Les scénographes étaient traumatisés; ils voulaient une histoire, ou tout au moins des pistes d'histoires, raconte René Cormier. Mais nous n'en avions pas et n'étions pas pressés d'en avoir. Nous voulions justement nous inspirer de ce que les scénographes allaient nous créer.* »

Puis l'équipe s'est retrouvée en Belgique, où Bernard Chemin, sur un coup d'intuition, a amené l'idée du nain dans les récits traditionnels. En fouillant, l'équipe a réalisé que le nain était toujours un passeur. Puis tous se sont plongés dans les légendes, très différentes, du bateau fantôme. « *À Caraquet, seulement, nous en avons plusieurs...* rapporte René Cormier. *Souvent, il est question d'expier un péché, comme avoir blasphémé pour*

échapper à une tempête; parfois, il y a des versions plus ludiques, comme celles où le bateau vole. » Puis, chacun des participants a écrit une histoire, et les ont lues, un soir, devant l'homme de théâtre belge Didier de Neck et une comédienne qui est une petite personne : Karen De Paduwa. « *À partir de ce moment-là, tout a commencé à se cristalliser : la maison abandonnée était la maison de l'enfance, est né un personnage qui revient à cette maison. Et la petite personne est devenu la propre enfance de cet homme. Les éléments se sont mis en place, l'attente du père mort en mer par l'enfant. La promesse de construire un phare faite par le père à son fils. Mais surtout ce double mouvement analogue au flux de la mer : un adulte qui revient à son enfance et un enfant qui se projette dans l'adulte qu'il deviendra.* »

De cette démarche marquée par ce que les scénographes ont fait de la mer, de ses maisons vides et de ses bateaux fantômes est né un fascinant théâtre où les objets ont une présence et une densité exceptionnelles. Tout apparaît et y disparaît par de très vieilles magies de théâtre, images d'une émouvante poésie visuelle qui joue sur la double nature, visible et invisible, de la mer.

Paul Lefebvre

Pourquoi ne pas écouter le bateau fantôme ? S'arrachant aux influences du grand opéra à la française, Richard Wagner donne en 1843 son premier chef-d'œuvre : *Die Fliegende Holländer* – *Le Vaisseau fantôme*. Pour l'énergie brute et l'architecture : Klemperer, chez EMI. Pour l'émotion du chant (Ryzanek en Senta; George London en Hollandais) : Dorati chez Decca. Pour la splendeur sonore et l'intelligence de Van Dam en Hollandais : Karajan, chez EMI. Pour l'immédiateté du théâtre : l'enregistrement public à Bayreuth dirigé par Woldemar Nelsson chez Philips.



Hélène Ducharme

1^{er} ET 2 MAI

La Crise

Texte et mise en scène d'Hélène Ducharme

Distribution : Manon Arsenault, Stéphan Côté,

Marie Christine Lê-Huu et Luc Baron.

Une production du Théâtre Motus.

La colère, sans demi-mesure

COMPAGNIE de marionnettes ciblant le très jeune public, le Théâtre Motus s'est fait connaître en 2001 par *Le Nombriil*, un premier spectacle bien accueilli (qui tourne d'ailleurs toujours à l'étranger). Son second-né, *La Crise*, aborde les accès de rage qui transforment parfois les enfants en monstres, amenant leurs parents excédés au bord de la perte de contrôle.

Intégrant marionnettes, jeu d'acteur et théâtre d'ombres, la pièce écrite et mise en scène par Hélène Ducharme matérialise le sentiment de colère dans la forme d'un tigre féroce qui dévaste tout sur son passage... Car les enfants tendent à se dissocier de cette force destructrice. « *Quand ils parlent de la colère, c'est souvent attribué à quelque chose d'extérieur à eux* », remarque la codirectrice artistique du Théâtre Motus.

Hélène Ducharme a sondé une centaine de petits, âgés de trois à neuf

ans, sur cet état de violence enfantine. Un sujet tabou. « *Les enfants ne peuvent pas parler de colère à quelqu'un qui a l'âge de leur mère. Les adultes leur disent toujours de ne pas faire de crise. Et à l'école, ils n'ont pas le droit d'être fâchés, on leur enseigne à toujours régler les conflits.* »

Pour susciter leurs confidences, elle a donc eu recours à un intermédiaire magique : la marionnette. Elle a présenté aux groupes ses trois prototypes en étoffe : la maman, le petit garçon et l'encombrant tigre qui sort parfois de lui. Les langues se sont miraculeusement déliées. « *Dans le spectacle, le tigre est la colère, il aime frapper, crier, tout détruire. Je leur montrais la marionnette qui faisait une crise, alors ils m'oubliaient, et parlaient au tigre. Vite j'ai réalisé que dès que moi je les regardais, ça crevait la bulle. Là, ils revoyaient leur mère en moi. Alors, c'était la marionnette qui regardait l'enfant.* » Moins loquaces, les tout-

petits ont d'abord pu s'exprimer par le dessin, gribouillant des autoportraits fâchés.

Pour finir, ses jeunes groupes se sont livrés avec une ouverture étonnante. « *C'était très touchant. Après, certains professeurs étaient en larmes, bouleversés des confidences recueillies.* » Rien de sordide, seulement l'ordinaire d'enfants en manque d'attention, d'écoute, bousculés par des parents pressés.

Dans *La Crise*, un récit mythologique enseigne au petit héros à vivre avec son tigre intérieur. Surtout pas à l'étouffer. « *J'aimerais qu'on dise aux enfants qu'ils ont le droit d'être en colère. Il faut juste qu'ils la gèrent. S'ils la retiennent trop, elle explose et fait des dégâts. S'ils se fâchent à ce point, c'est qu'il y a une raison, ils doivent la nommer ! Le tigre, il faut le connaître, savoir quand il est là ; pas le tuer. On en a besoin. C'est le courage, l'énergie, c'est ce qui fait qu'on est capable de se défendre et de prendre position.* »

En retournant ensuite tester son texte auprès des bambins, l'auteure a été surprise par toute la charge émotive qu'ils étaient capables de prendre. Cris, grosse voix de la maman à bout sortant ses griffes : « *Il n'y avait pas de limites. On a conservé des monologues que je croyais trop durs pour les enfants.* »

Trop prudent, le théâtre jeune public, en général ? Hélène Ducharme estime que oui. « *Les enfants vivent tellement d'émotions fortes. En abordant un thème comme celui-là, je n'avais pas droit aux demi-mesures.* »

Marie Labrecque

Pour mieux connaître le Théâtre Motus, on consultera leur site Internet : www.theatremotus.com

La Crise

Photos : Roger Echeberry



Dans les eaux troubles du kitsch et de la mort

QUEL est le lien entre le Bonhomme Carnaval, Marilyn Monroe, une *Cherry Blossom*, Renée Martel, une liqueur *Nesbitt* à l'orange et un épisode d'*Hawaii Five-0* sinon qu'ils appartiennent à l'imagerie populaire des premières décennies de la seconde moitié du vingtième siècle ? Surgissant au compte-gouttes dans le spectacle-solo de Marcel Pomerlo, *L'Inoublié ou Marcel-Pomme-dans-l'eau : un récit-fleuve*, dont la chanson *Ce soir je fête mon amour pour toi* interprétée par Michèle Richard et Johnny Farago tient lieu de prélude, ils ont aussi l'honneur de faire partie d'un territoire que certains ont qualifié de kitsch. Car, depuis cette époque fortement caractérisée par la culture de masse et l'esprit de consommation (*Et c'est pas fini*, entonnerait Emmanuelle), on associe généralement le kitsch aux produits commerciaux, aux images stéréotypées et aux icônes expressives de la *pop culture*, dont le pire défaut est de procurer un maximum de gratification émotionnelle pour un minimum d'effort mental. C'est au fond toujours la vieille plainte : les masses cherchent à se distraire, alors que l'art exige la réflexion. Peut-être les artistes du Pop Art furent-ils les premiers à dénoncer avec ludisme ou du moins à porter un regard critique sur cette société consommatrice qui produit pour consommer, dans un cycle où la notion fondamentale est celle de l'accélération-répétition, en traitant au second degré, donc ironiquement, le kitsch populaire tel qu'il est retransmis

par les *mass media*. Or, même s'il est de bon ton d'affirmer que l'invasion de la sous-culture est la forme contemporaine du kitsch, il ne faudrait pas nager dans les eaux du kitsch en évacuant la dimension existentielle du mot – le principe de réduction étant l'essence du kitsch même !¹

Il faut donc aussi comprendre le kitsch comme une attitude – individuelle ou collective – qui consiste à offrir « la représentation d'un monde ahistorique, irréel et utopique, une idylle en somme d'où l'on tente d'évacuer tout ce qui paraît inacceptable pour l'homme »² – comme la maladie et la mort. Dans un monde où prévaut le kitsch, la merde (au sens littéral et métaphorique du terme) est dissimulée ou refoulée, la « réalité » est embellie ou travestie, bref, tout phénomène complexe est réduit à un « bel effet ». Il n'y a guère de place pour le doute et l'ironie dans un tel monde : on ne fait qu'énoncer des idées reçues et des formules usées. Ce qui a pour effet de masquer l'angoisse originelle de l'homme devant la mort et le mouvement continu du temps. Cette expression esthétique d'un bonheur éternel figé dans un présent absolu prend sa source, pour le dire avec Kundera, dans le premier chapitre de la Genèse,

¹ Merci à Hermann Broch et Milan Kundera pour leurs idées.

² Précision tirée du remarquable et très éclairant ouvrage dirigé par Eva Le Grand, *Séductions du kitsch. Roman, art et culture* (publié chez XYZ dans la collection Documents), dans lequel le phénomène du kitsch est étudié à travers divers romans d'ici et d'ailleurs.



Marcel Pomerlo (né Marcel Pomerleau), alias Marcel P., alias M.P. dans *L'Inoublié*

là où l'homme et la femme, nus, beaux et innocents, ne connaissent ni la mort, ni la merde, ni le temps, ni le questionnement. Or, pourrait-on croire que Marcel P. fait un geste ironique de *dékitschisation* lorsqu'il croque une pomme au tout début du spectacle, s'interrogeant par la suite sur le sort de quelques amphibiens ?

Ainsi posé, il semble clair que le kitsch est loin de se réduire uniquement au monde des pseudo-mythes ou des pseudo-objets, qui, bien que possédant un degré élevé de gratuité, conservent une place honorable au titre de décoration dans le *display* de l'environnement quotidien. Il est en effet un kitsch beaucoup plus redoutable qu'une Michèle Richard qui apparaît dans un « jumpsuit en lamé gold décollé dans le dos » lors du célèbre show télévisé *Le Jardin des étoiles* : c'est l'image « vraie » d'une Michèle Richard sortie des boules à « mythes » qui, traquée dans ses derniers refuges, s'offre en pâture au public dans un *reality show*. La meilleure façon de résister aux nouvelles formes du kitsch, à ses nouveaux ravages, c'est d'être conscient de ses

5, 6, 7, 8 MAI

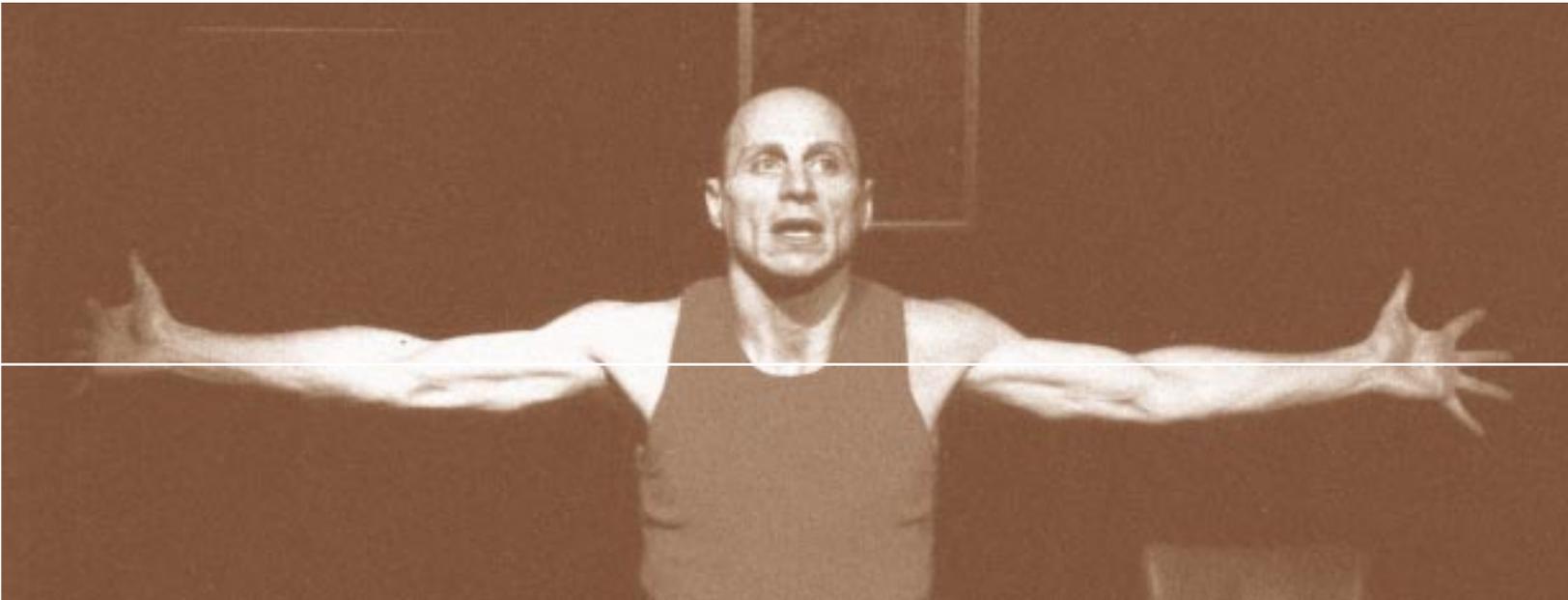
L'inoublié

ou Marcel Pomme dans l'eau : un récit-fleuve

Texte, mise en scène et interprétation

de Marcel Pomerlo

Un production de Momentum



stratégies de séduction et d'aveuglement, de son pouvoir d'illusion et d'évasion. Car l'ennemi suprême du kitsch, c'est l'homme lucide qui interroge, qui ironise – le kitsch aime somme toute à se prendre au sérieux, plus particulièrement lorsqu'il s'unit avec la mort.

À première vue, le mariage du kitsch et de la mort, d'images opposées d'harmonie et de fin, peut sembler paradoxal. Il représente toutefois le fondement d'une certaine esthétique religieuse et, aussi, de l'esthétique nazie : la « pureté » comme critère absolu de valeur. Mais qu'en est-il du tandem kitsch-mort dans l'auto-fiction de Pomerlo ? Nulle trace de martyr, nulle marque hitlérienne qui viendraient suggérer une représentation kitsch de la mort. Aucune fusion entre le kitsch et la mort, mais plutôt des face-à-face constants entre des instants kitsch (telle cette *image* réunissant Marcel P., sa mère Blanche et son père Sauveur devant « *L'Éternel* » : les chutes Montmorency) et des moments d'effroi, comme ce passage bouleversant où, après avoir entendu

un cri de mort – un cri « *irrémediable, tragique, définitif* » –, le visage de Marcel P. se décompose de terreur rappelant la figure du *Cri* de Munch. C'est précisément à travers l'alternance d'images de mort (il est témoin, le 2 juillet 2000, d'un accident provoquant la mort de deux jeunes inconnues, un soir de canicule) et d'éléments kitsch (chansons populaires, émissions de variétés et objets de pacotille issus des années pop) que Marcel P. est projeté face à lui-même, dans le miroir de ses premières craintes et de ses premiers questionnements, au moment où il était cet « *enfant-blond-blanc-au-maillotsatiné-rayé-flottant-sur-les-eaux-du-White* ». En somme, c'est dans une sorte de va-et-vient entre le présent et le passé, oscillant entre des émotions de douceur et d'angoisse, au milieu d'un espace qui ressemble davantage à une braderie ou un grenier qu'à un coin de paradis, qu'il fait son voyage de remémoration au cours duquel il essaie de surmonter la peur de sa propre mort et de celle des autres en apprenant à nager dans les eaux de son enfance, notamment dans celles de la

piscine du *White* (c'est ainsi que Blanche appelait le Y.M.C.A.). Généralement, l'univers consolant du kitsch offre à l'homme une compensation à ses maux existentiels; il le plonge instantanément dans un état amnésique, loin des tourments du passé. Pour Marcel P., cependant, son rapport au kitsch lui ouvre les yeux, le fait renaître; il est un moyen de faire face à la réalité de la mort et... au deuil. Car, ce qu'il désire a priori, c'est sauver son frère Maurice du naufrage de l'oubli : son Momo, décédé le 30 mars 1978, à l'âge de dix-sept ans et huit mois, dans un accident de voiture, un après-midi de printemps. « *J'avais terriblement peur... De l'oublier* », lance-t-il à la toute fin en signe d'aveu. Ainsi, Pomerlo se sert de la parole et du kitsch pour tenter de garder la mémoire.

Guy Warin

Le texte de *L'inoublié ou Marcel Pomme-dans-l'eau : un récit-fleuve* a été publié en 2003 aux Éditions du lilas. Le livre, de très belle facture, est illustré par Claire Jean, dont les toiles font partie de la scénographie du spectacle.

Enfin, brèves...

Ottawa récompense *Éden Cinéma* et *Unity, mil neuf cent dix-huit*

Le Cercle des critiques de la capitale (le chapitre régional de l'Association des critiques de théâtre du Canada) a attribué le jeudi 9 octobre dans le Foyer du Centre national des Arts ses palmes d'excellence pour la saison de théâtre en français 2002-2003 dans la région d'Ottawa-Gatineau. La palme de la meilleure production d'un théâtre de la région a été remise à *L'Éden Cinéma*, une création du Théâtre français du Centre national des Arts en coproduction avec le Festival de théâtre des Amériques et Sibyllines. Cette pièce écrite par Marguerite Duras et mise en scène par Brigitte Haentjens a été présentée du 14 au 17 mai 2003 au Studio du CNA et du 30 mai au 7 juin à Montréal dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques. Cette production, qui réunissait sur scène les comédiens Pascal Contamine, Denis Gravereaux, Christiane Pasquier, Paul Savoie et Sonia Vigneault, a également remporté la palme de la meilleure scénographie, conçue par Anick La Bissonnière. Rappelons que le décor, les costumes et les accessoires ont été réalisés dans les ateliers du Centre national des Arts.

La palme de la meilleure production extérieure présentée dans la région a été accordée à *Unity, mil neuf cent dix-huit*, une production du Théâtre PàP mise en scène

par Claude Poissant. Mentionnons que ce texte de Kevin Kerr a été traduit par Paul Lefebvre. La pièce a été présentée au Théâtre du CNA les 27, 28, 29 mars et 4, 5 avril 2003.

La palme de la meilleure mise en scène a été attribuée à Joël Beddows pour *Le Testament du couturier* de Michel Ouellette, une production du Théâtre la Catapulte que le Théâtre français du CNA a appuyé par l'entremise du Développement du théâtre en région (DTR). Signalons que l'interprète de cette production, Annick Léger, a reçu ex-aequo (avec Benjamin Gaillard dans *15 secondes* du Théâtre du Trillium) la palme de la meilleure interprétation.

Montréal récompense Richard-Max Tremblay

Le mercredi 26 novembre dernier, la Ville de Montréal a remis, par la voix d'Helen Fotopoulos, membre du comité exécutif de la Ville et responsable de la Culture et du Patrimoine, le prix Louis-Comtois à l'artiste Richard-Max Tremblay, dont ses photographies illustrent cette saison la couverture des *Cahiers du Théâtre français*. Sa pratique navigue entre la peinture et la photographie. Chez lui, les deux médiums suivent un développement parallèle et l'influence d'une pratique sur l'autre est manifeste dans plusieurs de ses œuvres.



Photo: Gilbert Duclos

Denis Marleau

Lyon récompense Denis Marleau et invite Paul Lefebvre

À Lyon, le dimanche 30 novembre dernier, à l'occasion de la cérémonie d'ouverture des « Seizièmes Entretiens » du Centre Jacques Cartier, l'Université Lumière Lyon 2 a remis à Denis Marleau le diplôme et les insignes de docteur honoris causa. C'est avec honneur et plaisir que Christine Hamon-Sirejols lui a rendu un hommage, dont voici un extrait : « *Ainsi, quoique votre travail artistique ait depuis longtemps déjà franchi les limites de la francophonie et que vos spectacles aient été joués dans tous les grands festivals d'Europe et du monde entier, il nous plaît de nous souvenir que les Lyonnais ont été parmi les premiers en France à assister aux spectacles du Théâtre Ubu. Cette autosatisfaction chauvine ne serait pas une raison suffisante pour nous réjouir de votre présence parmi nous, mais vous êtes aussi l'homme des recherches permanentes et un amoureux de la littérature la plus exigeante et ce sont là deux grandes et fortes raisons pour une Université vouée aux Lettres et aux Sciences humaines de vous rendre hommage.* » Puis, dans le cadre du colloque *Le théâtre aujourd'hui : histoires, sujets, fables*, qui s'est tenu les 1^{er} et 2 décembre à l'École Normale Supérieure / Lettres humaines, Denis Marleau a été le sujet d'un entretien dirigé par Josette Féral, professeure à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Leur dialogue s'est articulé autour du « sujet » d'une pièce, notamment sur le rôle et les formes du théâtre contemporain. Lors de ce colloque, Paul Lefebvre a livré une communication intitulée *Autofictions : autour de Marie Brassard, Marcel Pormelo, Daniel Brière et Evelyne de la Chenelière.*



Photo: Gilbert Duclos

L'Éden Cinéma

Collaborateurs

Roger Duchêne est un des grands spécialistes de la littérature française du dix-septième siècle. Il enseigne depuis 1960 à l'Université de Provence (ancienne Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence), où il est depuis 1990 professeur émérite. Parmi ses nombreux ouvrages, signalons l'édition critique de la *Correspondance* de Madame de Sévigné en trois volumes (Bibliothèque de la Pléiade, 1973, 1974, 1978) ainsi qu'une biographie consacrée à cette auteure : *Mme de Sévigné, ou la chance d'être femme* (édition revue et augmentée, Fayard, 2002). Signalons aussi, toujours chez Fayard, ses biographies savantes d'auteurs du Grand Siècle : *Mme de La Fayette* (1988), *La Fontaine* (1995) et *Molière* (1998).

Marie Labrecque a étudié en communications à l'Université du Québec à Montréal. Elle a été pendant treize ans journaliste et critique de théâtre à l'hebdomadaire culturel *Voir*. Elle a aussi été critique de théâtre pour *La Grande Scène du dimanche* à la Chaîne culturelle de Radio-Canada et pour *De bouche à oreille* à la Télévision de Radio-Canada. Elle travaille maintenant comme journaliste indépendante.

Robert Lévesque a travaillé comme critique de théâtre et chroniqueur littéraire au quotidien *Le Devoir* de 1981 à 1996 et comme critique de théâtre à la Première Chaîne de Radio-Canada de 1997 à 2003. Il couvre aussi la littérature française pour l'émission *Bouquinville*. Parmi ses ouvrages, signalons *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard* (Liber, 1993), *La Liberté de blâmer* (Boréal, 1997) et *Un siècle en pièces* (Boréal, 2000). En 2003, il a publié chez Boréal *L'Allié de personne*, un recueil de ses carnets publiés depuis 1999 dans l'hebdomadaire culturel montréalais *Ici*. La Fédération professionnelle des journalistes du Québec lui a décerné en 2002 le prix Jules-Fournier.

Françoise Morvan a publié maintes études sur la littérature orale de Bretagne, ainsi que des éditions commentées des œuvres du folkloriste François Luzel (vingt-quatre volumes !) et du poète breton Armand Robin, auteurs auxquels elle a aussi consacré des monographies. Elle a aussi bien traduit les *Lais de Marie de France* (Librio, 2001) que du théâtre d'Eugène O'Neill et de John Millington Synge (*Théâtre complet*, collection Babel chez Actes Sud, 1996). Comme on le sait, elle a traduit avec André Markowicz les grandes pièces de Tchekhov. En 2002, elle a publié chez Actes Sud un essai explosif, *Le Monde comme si. Nationalisme et dérive identitaire en Bretagne*, qui dénonce les faux-semblants sur lequel se fonde le nationalisme breton officiel.

Né à Bromptonville en 1952, **Richard-Max Tremblay** est à la fois peintre et photographe. Mais chez lui, les deux médiums suivent un développement parallèle, sans être réunis pour la réalisation d'œuvres hybrides. Après avoir terminé en 1975 ses études de baccalauréat en arts plastiques à l'Université du Québec à Montréal, il va étudier en Angleterre, au Goldsmiths' College of Art and Design, University of London, qui lui décerne en 1980 un diplôme de Post Graduate in Fine Arts. Il a présenté ses œuvres dans de nombreuses expositions individuelles et collectives au Canada et en Europe. Il a aussi participé à plusieurs projets de vidéos documentaires qui lui ont mérité des prix internationaux. Richard-Max Tremblay vit et travaille à Montréal. Il partage son temps entre une production artistique informée par la photographie et un travail de photographe d'œuvres d'art.

Guy Warin a suivi des études en lettres et en scénarisation cinématographique à l'Université du Québec à Montréal où il vient de compléter un mémoire de maîtrise en études littéraires sur le kitsch postmoderne dans le roman *Bruit de fond* (*White Noise*) de l'auteur américain Don DeLillo. Il a déjà été libraire et rédacteur en chef d'un mensuel socioculturel : *Le Quartier latin*. Depuis son arrivée à Ottawa, il a travaillé à titre de coordonnateur et directeur des communications au Théâtre la Catapulte, à Théâtre Action et à La Nouvelle Scène. Depuis septembre, il est agent de communication au Théâtre français du Centre national des Arts et membre du comité d'édition de *Prise de parole*. Il collabore aux revues *Spirale* et *Liaison*.

Centre national des Arts

Peter A. Herrndorf
Président et chef de la direction

Théâtre français

Denis Marleau
Directeur artistique

Fernand Déry
Directeur administratif

Paul Lefebvre
Adjoint du directeur artistique

Lucette Dalpé
Adjointe administrative

Annick Huard
Chargée de projets

Andrée Larose
Coordonnatrice enfance/jeunesse

Communications-marketing

Guy Warin
Agent de communication

Hélène Nadeau
Agente en marketing

Production

Alex Gazalé
Directeur de production

Xavier Forget
Directeur technique

Mike d'Amato
Directeur technique

Peter Kealey
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

03/04

O C T O B R E 2 0 0 3



1^{er}, 2, 3, 4 octobre | Série Studio

L'Autre

9, 10, 11 et 17, 18 octobre | Série Théâtre

Incendies



14, 15 octobre | Spectacles-midi

Madame de Sévigné

18, 19 octobre | Série 4 à 7 ans

À nous deux !

N O V E M B R E 2 0 0 3



1^{er}, 2 novembre | Série 7 à 11 ans

Le Magasin des Mystères
(nouvelle administration)

12, 13, 14, 15 novembre | Série Studio

La Noirceur

25, 26 novembre | Spectacles-midi

George Sand

D É C E M B R E 2 0 0 3



4, 5, 6 et 12, 13 décembre | Série Théâtre

L'Homme de la Mancha

13, 14 décembre | Série 4 à 7 ans

Un secret de Polichinelle

J A N V I E R 2 0 0 4

27, 28 janvier | Spectacles-midi

Simone de Beauvoir

F É V R I E R 2 0 0 4



12, 13, 14 et 20, 21 février | Série Théâtre

Les Trois Sœurs

28, 29 février | Série 7 à 11 ans

La petite ombre

M A R S 2 0 0 4



10, 11, 12, 13 mars | Série Studio

Abel et Bela

18, 19, 20 et 26, 27 mars | Série Théâtre

Les Précieuses ridicules

23, 24 mars | Spectacles-midi

Gabrielle Roy



A V R I L 2 0 0 4



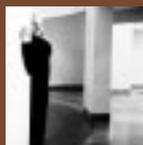
22, 23, 24 et 30 avril | Série Théâtre

Le Moine noir

24, 25 avril | Série 7 à 11 ans

La Librairie

M A I 2 0 0 4



1^{er} mai | Série Théâtre

Le Moine noir

1^{er}, 2 mai | Série 4 à 7 ans

La Crise

5, 6, 7, 8 mai | Série Studio

L'Inoublié ou Marcel

Pomme-dans-l'eau : un récit-fleuve

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

