

# Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS



CENTRE NATIONAL DES ARTS  
NATIONAL ARTS CENTRE

Ottawa, Canada

Je produis des œuvres et non des marchandises. Je travaille à la circulation des signes et du sens et non à celle de l'argent. Le temps des œuvres est à la fois temps de production et temps de pensée. Le temps de la pensée ne sera jamais soumis à l'audimat, à la compétition, au rendement ni au profit. Les œuvres participent à une autre économie, celle de la gratuité, du don et de la dépense.

Sans cible

Robert Cantarella, Frédéric Fisbach, Alain Françon, Ludovic Lagarde, Gildas Milin, Marie-Josée Mondzain, Gilberte Tasi

Dans *La Représentation*, Paris, les Éditions de l'Amandier, 2004



# Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Volume 4, n° 2, janvier 2005

L'ÉVÉNEMENT THÉÂTRE NATIONAL DE LA COLLINE

**2 - Le Théâtre National de la Colline**

Paul Lefebvre

**2 - Alain Françon, directeur de théâtre  
et metteur en scène**

Alain Françon / Paul Lefebvre

e

**4 - Être l'autre**

Paul Lefebvre

SI CE NEST TOI

**6 - Edward Bond et la fin de l'humain**

Marie-Christine Lesage

LE CID

**8 - Un monde disparu : la société de l'honneur**

Laurent-Michel Vacher

LES BONBONS QUI SAUVENT LA VIE

**10 - Une écriture du détour**

Christian Saint-Pierre

BUREAUX

**12 - Entre les murs et les tiroirs**

Pierre Lefebvre

CHARLOTTE SICOTTE

**14 - De la spécificité et de l'ambiguïté  
des marionnettes**

Michel Fréchette

L'HISTOIRE DE L'OIE

**16- Que la représentation soit !**

Dominique Lafon

COMME LES CINQ DOIGTS DE LA MAIN

**18 - Les sens du mouvement**

Christian Saint-Pierre

PANDA PANDA

**19 - Écrire tout court ou écrire pour ?**

Larry Tremblay

**20 - Enfin, brèves**

Paul Lefebvre



**Photo de la couverture**  
James Erdeg, 2003.

## 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**

Michel Fréchette

Dominique Lafon

Pierre Lefebvre

Marie-Christine Lesage

Christian Saint-Pierre

Larry Tremblay

Laurent-Michel Vacher

**Conception graphique et infographie**

Llama Communications

**Impression**

Lowe-Martin Group

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 Théâtre National de la Colline

EN mai, le Théâtre français du Centre national des Arts reçoit une compagnie dont le travail nous apparaît exemplaire : le Théâtre National de la Colline, que dirige depuis novembre 1996 le metteur en scène Alain Françon. Autrefois connu sous le nom de Théâtre de l'Est parisien, ce théâtre national (un établissement public de l'état français) porte son nouveau nom depuis son installation en 1988 dans un lieu spécifiquement construit pour lui près de la Place Gambetta et qui comprend deux salles – l'une de 423 places, l'autre de 218. On y présente des œuvres contemporaines, mises en regard de pièces d'auteurs qui, tels Tchekhov, Ibsen ou Strindberg, ont établi la modernité théâtrale. Ce qui fait la pertinence et l'éclat de la direction artistique d'Alain Françon, c'est le travail approfondi qu'il a fait avec des auteurs vivants déjà confirmés, comme Edward Bond, Valère Novarina ou Michel Vinaver, et la découverte d'auteurs nouveaux dont il propulse l'écriture à l'avant plan, tels Marius von Mayenberg, Xavier Durringer, Martin Crimp, Eugène Durif ou Daniel Danis.

Le Théâtre National de la Colline conçoit l'acte de création théâtral comme s'inscrivant dans un circuit de pensée. Chaque saison, la Colline publie aux éditions de l'Arche un livre de sa série *LEXI/texte* composé de commentaires sur les pièces présentées au cours de la saison et d'inédits des auteurs affichés à la programmation. Françon fait également partie d'un collectif de metteurs en scène et de philosophes, Sans cible, qui réfléchit sur la place et le rôle du théâtre aujourd'hui ; les travaux du groupe, d'une haute tenue de réflexion, sont publiés sous forme d'ouvrages. Ce travail en profondeur donne aux productions de la Colline une densité artistique et une pertinence humaine peu communes.

### Paul Lefebvre

Le site Internet du Théâtre National de la Colline est tout à fait remarquable ([www.colline.fr](http://www.colline.fr)) et donne un excellent aperçu de l'envergure des activités de la compagnie.

# Alain Françon

## directeur de théâtre et metteur en scène

Le metteur en scène Alain Françon, directeur du Théâtre National de la Colline, est connu pour sa curiosité artistique, l'envergure de sa pensée et la rigueur de sa pratique théâtrale. Il a répondu par écrit aux questions des *Cahiers du Théâtre français*.

### Quelles sont les lignes de pensée qui orientent votre travail de directeur artistique ?

PROPOSER des textes de théâtre qui mettent en œuvre par leurs poétiques et leurs fictions une réflexion sur le monde, selon une diversité de formes et de styles d'écriture, et la particularité du petit et du grand plateau de la Colline. Ce qui ouvre de multiples possibilités. Il est souvent dit que le théâtre proposé à la Colline est un théâtre « politique ». Si « être politique », au théâtre, c'est considérer le spectateur comme un individu qui a le désir de réfléchir, participer en commun à une réflexion sur ce qu'est son monde, sa société, alors, le théâtre proposé à la Colline est un théâtre politique. Je pense en effet que le théâtre a cette fonction publique, cette vocation politique : il est inscrit

dans la vie sociale et civique, il fait partie de son organisation, outil de formation et véhicule de pensée parmi les plus efficaces, lieu de « débat » au sens originaire du terme. Dans une pièce de théâtre, qui vaille évidemment la peine d'être découverte, les questions ne sont pas univoques, le débat n'est pas biaisé par un consensus, une idéologie consensuelle. Le débat existe pour le spectateur car les questions sont posées dans toute leur complexité et leurs contradictions. Un tel théâtre peut prendre des formes extrêmement diverses, de la plus intime à la plus large. Il n'est pas un produit de consommation, c'est la monstration et la mise en relation, sur scène, des questions individuelles et collectives qui concernent le public. Il n'est pas un lieu de complaisance, mais de résistance aux tentations de la

©Patrick Léger, Callmerid



La façade de l'édifice du Théâtre National de la Colline à Paris.

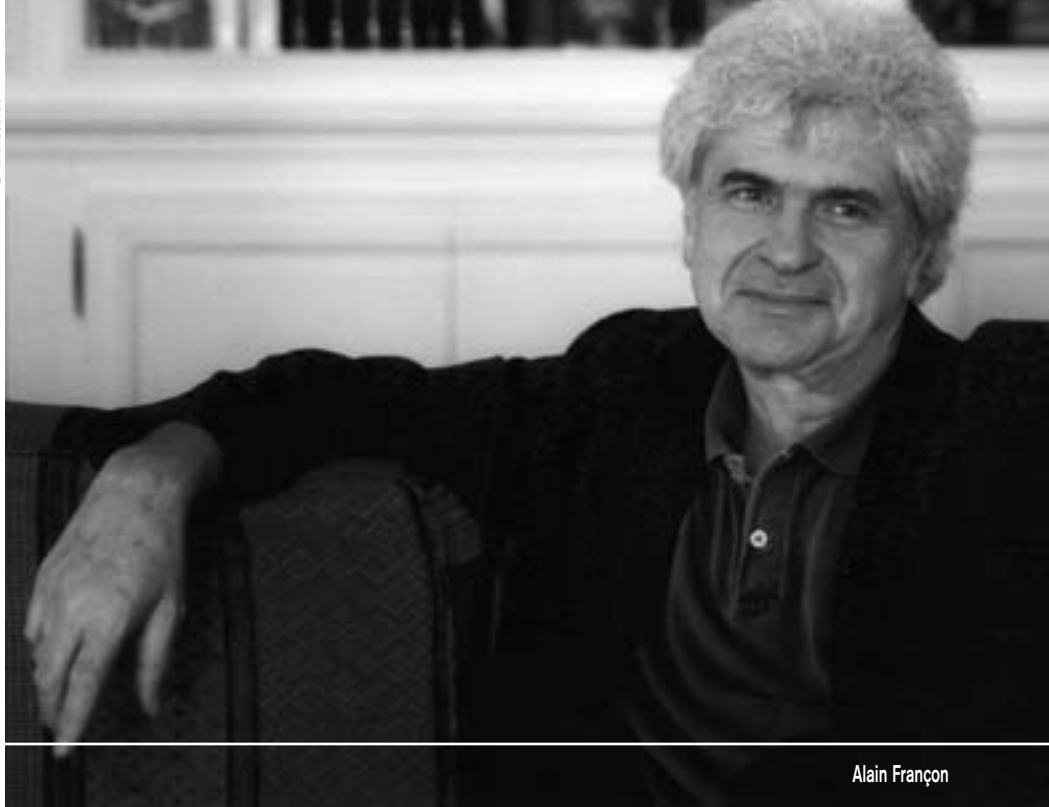
complaisance et de la simplification de la pensée. Les langages poétiques qu'emprunte le théâtre permettent de ne pas simplifier les questions qui sont au centre de ses fictions.

C'est pourquoi il m'importe de mêler des textes du répertoire de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle (Tchekhov, Ibsen, Strindberg, Brecht...) avec des textes de notre propre tournant de siècle, textes français et étrangers : relier les formes nées au moment des deux tournants de siècle. Les dramaturgies nées dans la crise du tournant de siècle précédent aident à comprendre le théâtre qui s'écrit aujourd'hui, à entrevoir les filiations, éclairer et former le spectateur.

Enfin, il s'agit de créer les conditions d'un véritable « théâtre public ». Je pense que toute société a besoin d'une image de l'homme, et que cette image, c'est au théâtre qu'on peut la trouver. Il y a un théâtre qui donne une image dégradée de l'homme. Je ne fais pas de morale, je parle de ce qui existe. Cela veut dire que si on ne maintient pas un horizon de sens pour la représentation, par la manière dont on met en scène, dont on dirige les acteurs, par la manière dont s'organise la représentation dans sa rencontre avec le public – qui est l'élément le plus important du dispositif – si cet horizon de sens n'existe pas, alors non seulement le théâtre n'a pas lieu, mais c'est la notion de « validité exemplaire », d'universel, la notion même d'humanité qui vient à manquer.

**Le Théâtre National de la Colline se distingue par son attention particulière aux nouvelles écritures. Pour vous, qu'est-ce qu'une écriture nouvelle ?**

Il n'importe pas tant qu'elle soit « nouvelle ». Il importe qu'elle ne soit pas complaisante, mais utile, qu'elle serve un but, obéisse sous une forme ou une autre à la fonction que j'attribue au théâtre, qu'elle ne présente pas une image dégradée de l'homme et de sa société, dégradée, c'est-à-dire cynique, voyeuriste, dérisoire. Ni qu'elle n'en fasse simplement le constat. J'aspire à des œuvres de théâtre qui fassent un pas de plus, et qui, désignant le chaos du monde, ouvrent un chemin d'espérance, posent en tout cas une question ouverte.



Alain Françon

Je ne trouve pas utiles les textes qui ne font qu'observer les travers de la société, ou de l'individu, pour se complaire dans ce regard sans proposer pour l'humanité une image qui la dégage du désastre. Si une pièce, dans la manière qu'elle a de mettre en jeu ses questions, propose un angle de vue auquel on n'avait pas pensé jusque-là, c'est magnifique, mais c'est rare.

**Comment voyez-vous votre rôle de metteur en scène dans le cas d'une création ?**

Il me semble qu'un metteur en scène quelle que soit l'œuvre qu'il aborde est toujours dans un rapport de création. S'il s'agit d'un texte du répertoire, il y a certes des points de repère, une histoire de la mise en scène d'une œuvre, mais dont il s'agit probablement de faire table rase pour aborder le travail comme s'il s'agissait d'une œuvre nouvelle, repartir de la lettre du texte. Quand il s'agit d'un texte inconnu, jamais monté, le territoire est encore plus neuf, cela libère peut-être d'un certain poids de l'histoire, mais la démarche de la mise en scène n'est pas tellement différente. La responsabilité du metteur en scène est alors probablement plus engagée, car le public n'aura pas eu d'autres visions, n'a pas de connaissance préalable de la pièce.

Le metteur en scène est celui qui met au point un « régime » représen-

tatif et esthétique de la représentation, comme on le ferait en mécanique pour qu'un moteur « tourne rond ». Régulateur obstiné, il est le « mécano de la générale » et son art tient essentiellement de la re-présentation, c'est-à-dire d'une « présentation nouvelle » des choses. Pour cela, il organise d'une part des images qui sont autant d'opérations qui produisent un écart, une altération de la ressemblance avec le réel et, d'autre part, il essaie de faire sens, il constitue des opérations de déchiffrement, de suspension du réel, etc., et les solidarise : en définitive un travail concret à l'intérieur d'une abstraction totale. Il ne s'agit pas de le transformer en sémiologue forcené mais c'est de sa manière d'agencer les énoncés, de créer du lien, de créer des paradoxes, que dépend le maintien d'une visée de sens à la représentation d'une œuvre (sens ne voulant pas dire ici signification, mais direction). Et ce qui est visé est un spectateur potentiel et rêvé : mettre en scène c'est en premier lieu s'occuper de la place du spectateur, se soucier de la manière dont le spectateur va prendre sa place, assister à la représentation...

**Questions adressées par Paul Lefebvre**

On trouvera la biographie et la théatrogographie d'Alain Françon au [www.colline.fr/site/petit\\_francon.htm](http://www.colline.fr/site/petit_francon.htm)



e

de Daniel Danis

**Mise en scène :** Alain Françon

**Distribution :** Stéphanie Béghain, Yoann Blanc, Fred Cacheux, Eric Challier, Gilles David, Valérie de Dietrich, Pierre-Félix Gravière, Perrine Guffroy, David Léon, Guillaume Lévêque, Julie Pilod, Gilles Privat, Caroline Proust et Catherine Vinatier

Une production du Théâtre National de la Colline

# Être l'autre

QU'EST-CE que c'est que cette pièce intitulée *e* ? Que raconte-t-elle ? Les réponses à ces questions sont simples, mais leurs ramifications sont riches, complexes, profondes.

Disons que *e* raconte l'histoire de J'il, fils du roi des Métis, Dadagobert. Alors que le peuple métis, chassé de sa contrée, cherche une terre d'asile, J'il naît au milieu des flammes d'une bombe incendiaire. Peu après, on parque les Métis dans un lieu temporaire, les terres du maire Blackburn. Lorsqu'il a douze ans, J'il tue d'une flèche Nounourse, le fils de Blackburn, car Nounourse était témoin d'un accouplement entre Hèbelle, sa mère (et l'épouse de Blackburn) et Dadagobert. Envoyé douze années à l'école de redressement (où clandestinement il apprendra l'écriture), J'il, adulte, retrouve sa tribu sédentarisée et devient garde forestier. Un jour, il sauve d'un incendie de forêt Romane Langanière, la fille de Blackburn. Mais Dadagobert, toujours ivre, perd aux cartes au profit de Blackburn la terre des Métis. C'est la guerre : J'il, parce qu'il porte en lui le crime, est choisi comme chef des guerriers. Il enlève Romane pour en faire un otage, mais s'éprend d'elle : ils auront des jumeaux, un garçon et une



Pieter Bruegel, détail de *Dulle Griet (Margot l'enragée)*, vers 1562. Alain Françon et Daniel Danis se sont inspiré de cette toile pour penser l'aspect visuel de *e*.

filles, nommés Jadis et Demain. Pendant que la guerre détruit les traces de la mémoire des Métis, Blackburn décapite Dadagobert en combat singulier. C'est alors que la naissance de Romane est révélée : elle est la fille de Dadagobert et Hèbelle. Devant l'accumulation des morts et des horreurs, J'il renonce à la guerre : Romane lui donne alors une fille : Soleil. Mais des Métis qui souhaitent poursuivre la guerre tuent Romane, Jadis et Demain pour se venger du pacifisme de J'il. Lui cherche une solution « *imagique* » pour son peuple et, dans une prise de conscience cosmique, il réconcilie les contradictions de son être (Je /il). Alors que les Métis vaincus reprennent leur errance, Soleil prend la tâche de raconter l'épopée de son père et de son peuple, *ce qu'elle fait pourtant depuis le début de la pièce*.

À partir de cette fable traversée par les marques des récits fondateurs – guerre, inceste fécond, dualités – Danis crée une immense chambre à écho dans laquelle résonne l'histoire du monde présent et passé. D'abord,

il nous place au cœur d'un peuple d'avant l'invention de l'Histoire, une culture antérieure aux catégories qui découpent notre rapport au réel : le religieux, le profane, les faits, le magique... Comme Hercule étouffant deux serpents dans son berceau, J'il naissant éteint les 8 888 flammes d'une bombe incendiaire avec sa première régurgitation. Dans le monde des Métis, une ourse parle et dialogue avec les hommes, on s'élève dans les airs en dansant la « *danse de l'allégresse* » et le sperme du héros est parsemé de graines de couleur qui féconderont un jardin.

Cette pensée archaïque est confrontée à notre monde moderne et le premier tableau l'expose de façon cruelle : tout ce que les Métis ont à opposer aux avions de chasse, ce sont des archers avec des « *flèches-tomahawk* ». Mais la pièce nous fait vivre aussi l'alliance potentiellement explosive de la pensée archaïque et de technologies avancées : devenus sédentaires, pour garder les forêts, les Métis sont munis de « *combinaisons volantes à multiples senseurs* ».

La pièce, à un autre niveau, exprime le passage à l'écrit. Un dessin de couleuvre lovée sur elle-même que grave Dadagobert sous le talon gauche des souliers qu'il fabrique pour son J'il, ce dessin *e* devient la lettre *e*; on y trouve l'émouvant écho de ce dessin de tête de bœuf, qui se stylisera, prendra le nom d'aleph, qui engendrera alpha, puis deviendra *A*. *e* raconte l'accès à l'écriture et à l'Histoire, mais montre en parallèle la fin du sacré et l'extériorisation de la mémoire, qui ne reposant plus dans le corps des hommes, peut être détruite. *e*, lettre muette qui révèle les consonnes cachées, qui donne sens au monde. Également, le texte de *e* obéit à des logiques très anciennes, où l'univers est signé par son récit fondateur. Alors que les premiers mots de J'il sont « *Sein, A, Z* », on nommera Sein Azzède la terre des Métis dans cette pièce de théâtre en vingt-six tableaux désignés par les lettres de l'alphabet. Azzède : l'alpha/oméga du peuple de J'il...

Et *e*, qui évoque l'ouroboros, le symbolique serpent qui se mord la queue, plonge aussi le spectateur dans une autre conception du temps. Nous quittons le temps linéaire de l'Histoire pour nous retrouver au cœur d'un temps circulaire (« *sphérique* » comme l'écrit avec justesse Alain Françon). Soleil la didascalienne (une didascalie, c'est ce que dans un texte de théâtre on appelle aussi une indication scénique) est là dès le début de la pièce mais, pourtant, *e* se termine par sa naissance et l'annonce de son destin de « *didascalienne* ».

Dans ce texte où l'on retrouve les mots d'Homère et de l'épopée de Gilgamesh, se raconte une histoire actuelle, celle des peuples exclus, déplacés, broyés par des forces qui ne les comprennent pas. Et le théâtre permet ici ce qu'aucun autre art ne permet : le spectateur devient celui qu'on ne comprend pas, celui qui s'enfourme dans ses coutumes, le toujours-saoul, le pas-fiable, l'en-lien-avec-le-sacré, le jamais-à-l'heure, le proche-de-la-nature, le corrompu-et-malhonête, le mal-propre, l'Autre.

**Paul Lefebvre**

Le texte de *e* est publié aux éditions de l'Arche.

## Alain Françon, qu'est-ce qui vous interpelle dans l'écriture de Daniel Danis ?

LA création particulière du langage, de sa poétique, qui forge des blocs d'images, eux-mêmes formant concepts, et la construction singulière de ses fictions, inscrivant la réalité des situations et des personnages dans une dimension cosmogonique, un temps mythique, non linéaire mais sphérique, une dimension mythologique. L'auteur confronte temps et réalité contemporains à une pensée de l'archaïsme, des origines. Depuis *Celle-là*, *Le Chant du Dire-Dire* jusqu'à *e*, il propose en outre une vision du monde qui procède d'un élargissement du regard, depuis l'unité familiale stricte de *Celle-là*, avec le trio père-mère-enfant, à la communauté déjà élargie du *Chant du Dire-Dire*, la « *communauté des soins d'amour* », jusqu'à une société entière, un peuple, comme c'est le cas dans *e*. Il s'agit d'une trilogie qui observe les relations de l'individu à son monde à travers une expansion territoriale, géographique : d'un microcosme à un macrocosme. Dans *e*, l'auteur parvient à une forme qui ressemble littéralement à une épopée. C'est l'utilisation de cette forme de narration ancienne, première, de la littérature occidentale, pour mettre en œuvre une réflexion sur la guerre et la paix aujourd'hui, qui est intéressante : tentative de forger une épopée contemporaine, pour la confronter au plateau de théâtre aujourd'hui, revenant à la source de ce qu'est « raconter une histoire », la forme du conte et de ses éléments d'irréalité et leurs relations au réel contemporain. Cette histoire, très simple au fond, raconte une guerre territoriale, pose les questions de ce qu'est l'appartenance d'un peuple au sol, ce que représente le partage du territoire, ce que représente un exode, questions qui ressemblent à celles que pose par exemple à notre monde le conflit israélo-palestinien...

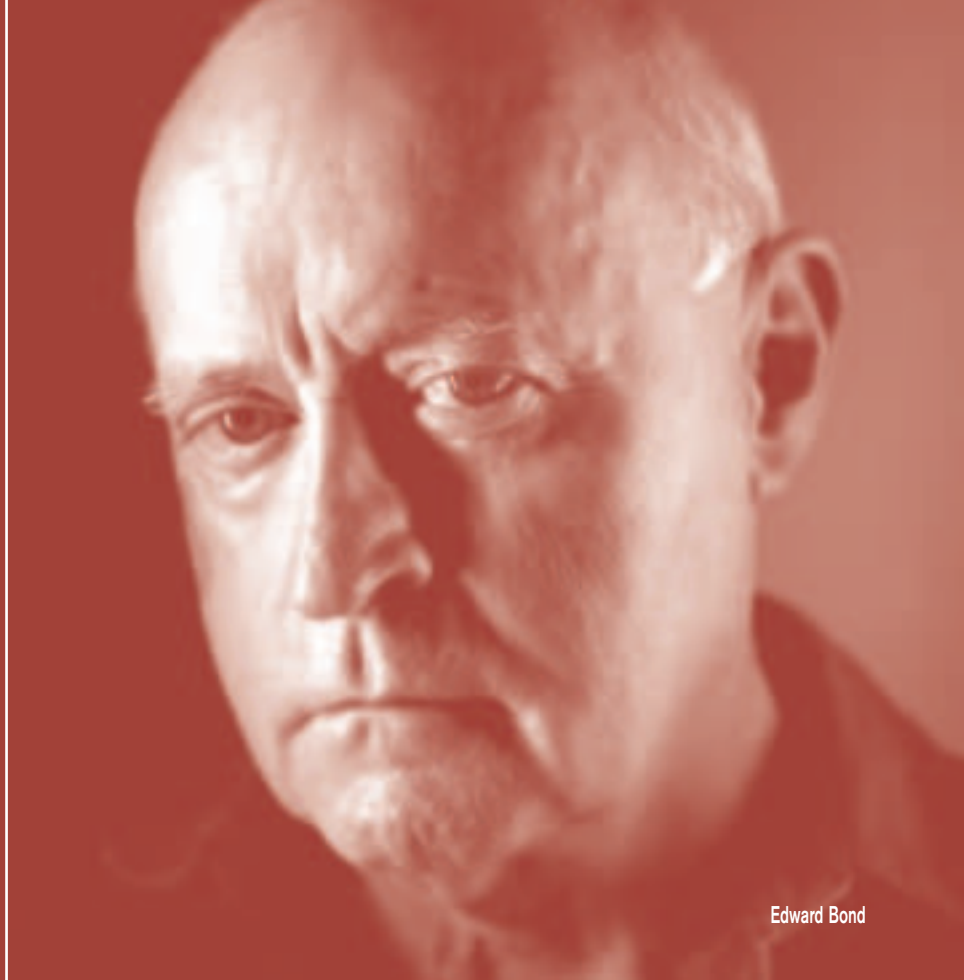
©Marta Lemala



Daniel Danis

« Ce n'est pas dans le monde que nous sommes projetés, c'est dans l'avenir. Celui-ci vient à nous accompagné de la définition que nous créons dans notre manière de l'accueillir. C'est de cette façon que nous créons notre humanité. [...] L'art vient de l'avenir – cela fait peser une lourde responsabilité sur nos épaules. »

— Edward Bond, *La Trame cachée*



Edward Bond

©Olivier Roller

# Edward Bond et la fin de l'humain

EDWARD BOND est aujourd'hui considéré comme un des auteurs dramatiques anglais parmi les plus importants. Traduit et joué tant en Europe qu'en Amérique du Nord, il a écrit plus d'une quarantaine de pièces et publié également des essais, dans lesquels il développe sa pensée sur le théâtre et sa nécessaire tension avec ce qu'il nomme « *la scène du monde* ».

Il est né en 1934, à Holloway, dans une banlieue au nord de Londres. Après la fin de la seconde guerre mondiale, ses professeurs ne le trouvant pas assez bon pour passer l'examen de passage du primaire au secondaire, il quitte l'école et occupe plusieurs emplois. En 1953, il est appelé pour son service militaire et envoyé à Vienne avec l'armée d'occupation alliée. C'est à la fin de son service militaire qu'il commence à écrire des pièces. Il réussit à intégrer le groupe

d'écrivains du Royal Court Theatre de Londres, qui à l'époque était un théâtre d'avant-garde, et, en 1962, il leur propose sa pièce *Les Noces du pape*. Elle est créée par Keith Johnstone dans une production semi-privée qui n'est donnée qu'une seule fois. La pièce intéresse un des metteurs en scène, George Devine, qui lui en commande une autre : ce sera *Sauvés*. C'est par cette pièce qu'il se fait connaître comme auteur dramatique, alors que la mise en scène au Royal Court Theatre, en 1965, provoque un scandale dans la presse et chez les spectateurs. La pièce a des démêlés avec la censure (encore de vigueur alors, quoique comme institution moribonde) en raison de sa violence : on assiste en effet à la lapidation à mort d'un bébé. On retrouve dans *Sauvés* le cœur de ce qui anime l'œuvre dramatique de Bond, soit la

représentation de l'innocence assassinée alliée à la description minutieuse de l'origine de cette violence qui, pour l'auteur, est toujours la conséquence d'un mode de vie corrompu par un environnement social devenu inhumain. Sa dramaturgie ne tente pas simplement de représenter la corruption à l'œuvre dans la société, mais d'en démontrer/démontrer les mécanismes sous-jacents. Si son théâtre est politique, ce n'est pas au sens étroit du terme. La forme de son écriture mélange des éléments de la tragédie antique et de l'épique brechtien, sans jamais s'y réduire car, à la différence du théâtre épique, elle introduit des éléments perturbateurs et explosifs, qui visent à provoquer une forte réaction, à agresser émotionnellement le public, et non à le laisser dans une distance confortable face à l'événement. Bond cherche à créer ce qu'il nomme



un « événement de théâtre ou E.T. », en faisant en sorte que le monde advienne comme événement sur la scène théâtrale : « Dans l'E.T. au lieu que l'œuvre dramatique ait trait à la vie elle devient un événement – un événement dans la vie. »<sup>1</sup>

Sa dramaturgie travaille dans la violence du monde de façon à faire voir, par des images fortes, les forces destructrices de la machine (sociale, politique, économique, capitaliste, consumériste, militaire, etc.) qui agissent en nous insidieusement, nous incitant à défigurer le visage de l'humain. L'innocent massacré (Léonard dans *Dans la Compagnie des hommes*), le mort-vivant (dans la trilogie des *Pièces de guerre, Le Crime du XXI<sup>e</sup> siècle*), qui incarne la lutte entre les forces de vie et de mort à l'œuvre dans les individus et la société, ainsi que le cannibalisme (*Early Morning*), qui est une métaphore de la société de consommation, sont des figures et des images qui traversent l'ensemble de son théâtre. Edward Bond est un homme de convictions politiques et morales, et ses pièces défendent celles-ci avec une clarté qui frôle parfois le didactisme, tout en préservant une certaine complexité dans la représentation des contradictions de l'être humain et du monde. Jusqu'au début des années quatre-vingt, son théâtre explore l'impact de la société marchande sur le comportement des individus, qui en viennent à agir de façon inhumaine tout en défendant des principes moraux et humanistes.

En 1985, la création de sa trilogie intitulée *Pièces de guerre* – composée de *Rouge noir et ignorant, La Furie des nantis* et *Grande paix* – marque un tournant dans son œuvre. En effet, la guerre devient un motif central de ses pièces, non seulement en tant qu'horizon du devenir historique de l'humanité, mais comme métaphore de l'état actuel de déchéance de l'être humain. Son théâtre opère une projection apocalyptique, car l'explosion nucléaire a eu lieu et les situations se déroulent dans un temps post-nucléaire, après la catastrophe. Mais cette

situation extrême est aussi le lieu d'une critique, car la scène apparemment anticipatrice révèle en fait l'événement d'un « futur immédiat », celui d'un portrait à peine métaphorique de l'état présent de l'individu et la société.

C'est dans le droit fil de ce théâtre visionnaire que se situe sa pièce récente *Si ce n'est toi* (2002), qui se déroule en 2077. Cette pièce brève apparaît aussi comme la conséquence de l'univers de dévastation qui a été ouvert dans *Le Crime du XXI<sup>e</sup> siècle* (1999), où des êtres tentent de survivre dans un « site », qui est un « vaste désert de ruines », en essayant d'échapper à un monde contrôlé par des soldats, qui leur ont implanté une puce près du cœur afin de les suivre à la trace. Cet univers de surveillance totalitaire, où la seule façon de survivre est d'oublier son humanité, resurgit dans *Si ce n'est toi*, sous la figure d'une société de contrôle, qui a fait table rase du passé, qui interdit les images comme lieu du sensible et de la mémoire du vivant (photos de famille, peinture de la mer), de façon à venir « à bout de la souffrance » comme le dit Jams, en créant un mode de vie régi par des normes réglementaires. Cette pièce d'anticipation représente, entre autres, un thème cher à Bond : le paradoxe de la paix. Un monde où tous les êtres vivent comme des soldats, dans un monde uniforme, sous haute surveillance, sans excès, ce mode de vie

11, 12, 13, 14 MAI

## Si ce n'est toi

d'Edward Bond

Texte français de Michel Vittoz

**Mise en scène :** Alain François

**Distribution :** Luc-Antoine Diquéro, Dominique Valadié et Abbès Zahmani

Une production du Théâtre National de la Colline

devant assurer à tous la paix. Mais la guerre se perpétue à l'intérieur, entre les êtres, la logique de la possession, de l'agression et de l'exclusion de l'autre réglant les relations interpersonnelles jusqu'à ce que mort s'ensuive. Et cette guerre intime se fait à coup de maximes humanistes, comme lorsque Jams lance à Sara : « Ta gueule ! Je sais comment traiter mon prochain ! ». Dans ce monde qui a réduit la paix à la sécurité et au contrôle policier, celui qui se souvient de son humanité (l'innocent) doit mourir. « Un jour l'humanité est morte / Il n'y avait pas de futur – nulle part – pas d'origine / Personne ne pouvait plus se croiser soi-même dans la rue. »<sup>2</sup>

### Marie-Christine Lesage

Le théâtre d'Edward Bond est publié en français à Paris aux éditions de l'Arche et, dans sa langue originale, à Londres chez Methuen. Pour se familiariser avec la pensée du dramaturge, on lira *La Trame cachée* publié aux éditions de l'Arche en 2003.

<sup>2</sup> Edward Bond, « Le Site », dans *Le Crime du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Arche, 1999.

©Vincent Pomet, Agence Enquadrant



Dominique Valadié dans *Si ce n'est toi*

<sup>1</sup> Edward Bond, « L'Œuvre dramatique », dans *La Trame cachée*, traduit par Georges Bas, Jérôme Hankins et Séverine Magois, Paris, L'Arche, 2003.

10, 11, 12 ET 18, 19 FÉVRIER

Jean-Sébastien Ouellette dans *Le Cid*

## Le Cid

de Pierre Corneille

**Mise en scène :** Gervais Gaudreault

**Distribution :** Yves Amyot, Serge Bonin, Éva Daigle,  
Hélène Florent, Denise Gagnon, Jacques Leblanc, Roland Lepage,  
Jean-Nicolas Marquis, Jean-Sébastien Ouellette, Michel Thériault,  
Nicola-Frank Vachon et Denise Verville  
Une production du Théâtre du Trident

# Un monde disparu : la société de l'honneur

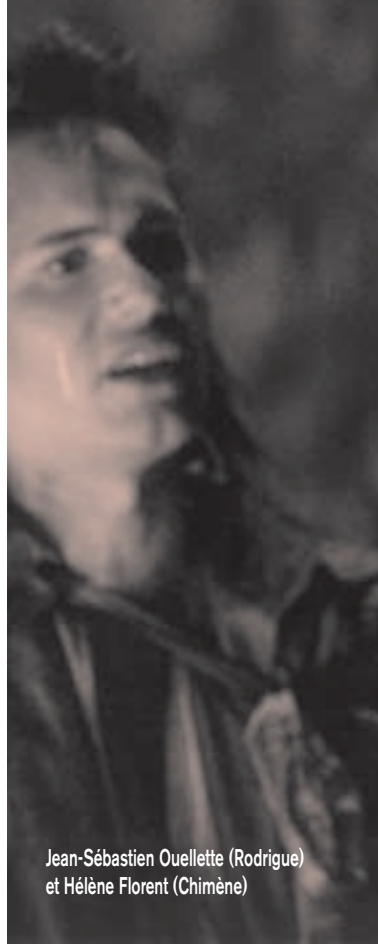
En 1997, à l'occasion de la coproduction du *Cid* par le Théâtre français du Centre national des Arts et le Théâtre Denise-Pelletier, le philosophe Laurent-Michel Vacher avait écrit cet article pour les *Cahiers du Théâtre Denise-Pelletier*. Avec l'aimable autorisation de l'auteur et du Théâtre Denise-Pelletier, nous le reprenons ici, à cause de l'importance de son sujet si l'on veut saisir la pleine ampleur des enjeux du *Cid*. En effet, ce qu'était l'honneur au temps de Corneille et ce que l'on entend aujourd'hui par ce terme sont deux concepts fondamentalement différents.

DANS *Le Cid*, Rodrigue est obligé, par une sorte de devoir suprême, de se battre contre le père de sa bien-aimée pour venger l'honneur du sien, offensé par l'autre. Cette situation peut nous paraître étrange ou exagérée. C'est qu'il nous est bien difficile de nous représenter spontanément tout ce que pouvaient signifier, en d'autres temps, les principes de l'« honneur » et du « déshonneur ».

De nos jours, un individu moderne peut certes croire en des notions vaguement apparentées, comme la dignité humaine, l'intégrité personnelle, le respect de soi et la fierté, le sens moral, la honte et la jalousie, voire le désir de vengeance ou le souci d'une bonne réputation – mais aucun « code d'honneur » ou « devoir d'état » ne s'impose plus à lui comme à Rodrigue. Pourtant, ces concepts ont joué un rôle central dans la vie de milliers de gens. C'est un exemple frappant de ce que les sociologues appellent la « culture » d'un peuple ou d'une époque : un ensemble de croyances, de valeurs, de conceptions de la vie et du monde, de comportements tenus pour normaux ou obligatoires, de façons de vivre ou d'agir considérées comme naturelles ou évidentes – qui peuvent cependant changer, disparaître et même devenir incompréhensibles ou intolérables pour une autre culture adhérant à des paradigmes (modèles, systèmes d'idées) différents.

Qu'était donc l'honneur pour une société traditionnelle ? C'était une qualité morale de grande importance, rattachée à la conformité entre une personne et son rôle ou modèle idéal, codifiée par la tradition et les conventions. En effet, dans les cultures de l'honneur, la vie quotidienne est conçue comme soumise à un ordre supérieur, garanti par Dieu et la société, qui fixe à chacun sa place dans l'existence (guerrier ou épouse, esclave ou noble), lui dictant des normes de conduite intangibles.

L'honneur ainsi compris dépasse l'individu isolé pour englober ses ancêtres et tout son groupe (lignée ou « maison », race ou « sang », caste ou « rang »). Car le destin de chacun, ses obligations et privilèges, sont étroitement dépendants de ce qu'on appelait



Jean-Sébastien Ouellette (Rodrigue)  
et Héléne Florent (Chimène)



autrefois sa « naissance », c'est-à-dire son origine sociale. Un fils d'esclave ou de serf n'a pas d'honneur; un fils de prince ou de chevalier en a beaucoup. Rodrigue étant « de haute naissance » (ou « de grande naissance »), cela lui confère des qualités et des devoirs particuliers, exigences auxquelles il ne peut pas se soustraire, peu importe ses sentiments. Sa valeur humaine elle-même repose entièrement sur l'observance de ces obligations, qualités ou critères, imposés par une loi impersonnelle et toute-puissante, à laquelle il doit absolument se conformer pour conserver à la fois sa pureté spirituelle, son mérite éthique et sa réputation sociale, indépendamment de ses préférences ou passions.

Pour certains cas graves (par exemple l'aristocratie européenne classique du *Cid*), celui dont l'honneur avait été bafoué ne méritait plus de vivre, à moins qu'il ne puisse le rétablir grâce à une action rituelle compensatoire, comme le duel. (Ainsi l'exprime le don Diègue de Corneille : « *Ce n'est que dans le sang que l'on lave un tel outrage.* ») Pensons également à une autre culture dominée par

l'honneur, celle du Japon ancien où le samouraï, lorsqu'il se considérait comme déshonoré par sa propre faute, n'avait qu'une seule issue : le suicide – *seppuku* – se faire *hara-kiri*.

À présent, les dernières formes dégénérées de « l'honneur » se trouvent peut-être dans les prisons : un mafioso sicilien dont la sœur a perdu sa virginité avant le mariage la tuera (son amant aussi) et l'avocat plaidera sans doute le « crime d'honneur », mais l'assassin sera quand même condamné ! Dans certains gangs de rue ou autres groupes de délinquants de notre propre pays, on pourrait malheureusement retrouver une sous-culture comportant l'équivalent marginal et dégradé d'un code d'honneur, qui peut obliger leurs membres à se battre ou à tuer pour des motifs que, de l'extérieur, on jugera futiles ou criminels.

### Laurent-Michel Vacher

Pour lire *Le Cid*, on privilégiera l'excellente édition de Jean Serroy (Folio théâtre, 1993). Serroy prend comme point de départ le texte de 1636, celui qui a révolutionné la dramaturgie européenne et fondé le classicisme français, et non, comme c'est habituellement le cas, la version de 1682 où un Corneille vieux et sévère a changé près d'un cinquième des vers originaux.



# Une écriture du détour

LE 8 avril 1993, le Centre des auteurs dramatiques crée une commotion en présentant en lecture publique *Natures mortes* de Serge Boucher. Singulière et radicale, cette première œuvre solo du jeune dramaturge pose un regard pénétrant sur les terribles sévices qu'occasionne la solitude. En octobre de la même année, sous les auspices de Pierre Bernard, la pièce prend l'affiche du Théâtre de Quat'Sous dans une mise en scène de l'écrivain Michel Tremblay. Aujourd'hui, onze ans plus tard, Serge Boucher possède cinq créations à sa feuille de route. Parallèlement à sa florissante carrière d'auteur, il enseigne le français au secondaire depuis 1989.

À la tête d'une œuvre extrêmement cohérente d'un point de vue formel tout autant que thématique, Serge Boucher semble avoir trouvé en René Richard Cyr un accoucheur scénique par excellence. Depuis *Motel Hélène*, une production du Théâtre PaP présentée à l'Espace GO en 1997, le metteur en scène pose un regard éclairant sur les univers hyperréalistes de Boucher par des lectures qui évitent soigneusement la caricature ou la complaisance. Au Théâtre d'Aujourd'hui, Cyr assure avec autant de sensibilité et de mesure la direction de *24 Poses (portraits)* en 1999 (production qui a été présentée au Théâtre français du CNA en 2001) et *Avec Norm* en 2003.

Toujours sous la houlette de René Richard Cyr, *Les bonbons qui sauvent la vie* ont été créés en octobre dernier sur la scène de la Compagnie Jean Duceppe. La plus récente pièce de Serge Boucher offre un digne prolongement à ces œuvres précédentes. Sans rompre avec le territoire de la banlieue, poursuivant son exploration quasi chirurgicale de la cellule familiale, le dramaturge ose s'aventurer dans des

zones qu'il a peu explorées. Sous leur apparence banale, les paroles échangées par les membres d'une famille élargie de la classe moyenne laissent impitoyablement apparaître le gouffre émotif et relationnel qui les sépare. Incapables d'établir une réelle communication, incapables de communier au malheur ou au bonheur de l'autre, les personnages de cette pièce sont condamnés, de manière encore plus patente que dans les textes précédents, à croiser leurs monologues, à déverser des palabres qui révèlent toujours plus résolument leur inaptitude.

*Les bonbons qui sauvent la vie* racontent l'histoire de France, une jeune femme maniaco-dépressive qui se retrouve en prison après avoir

impulsivement tué sa colocataire. Dans une entrevue accordée à Stéphane Despatie du journal *Voir*, Boucher déclarait : « *J'ai mis en scène une famille dont les membres ont une ligne de tracée, mais qu'un drame, soudainement, vient bouleverser.* » S'il est au cœur de la pièce, le fait divers n'est en réalité que le prétexte employé par le dramaturge afin d'aborder la question de l'indifférence, l'incapacité totale à accueillir la détresse de l'autre. Cet état d'impuissance, cet inévitable vertige devant la douleur du prochain, voilà des sujets qui ne semblent pas près de quitter la dramaturgie de Boucher. « *Ce n'est pas tant notre ignorance qui me frappe, déclare Boucher lors d'une entrevue accordée à Michel Bélaïr du *Devoir*, c'est plutôt notre incapacité à réagir aux horreurs, qu'elles se passent ici, au Darfour ou en Irak. Comme si, partout, on ne voulait pas être dérangé par le drame de l'autre. Très franchement, je ne sais pas comment on va s'en sortir...* »

D'ordinaire, Stéphane ou François, un individu extérieur à la situation, plus instruit, plus « heureux », peut-être un alter ego de l'écrivain, vient se mesurer à la douleur des protago-

© François Bimelle







Michel Dumont et Maude Guérin



Maude Guérin et Isabelle Vincent

© François Bonnelle

nistes. *Les bonbons qui sauvent la vie* permettent à Boucher d'abolir cette constante. En effet, pour la première fois, aucun personnage ne sert de témoin, aucun d'entre eux ne provient d'un autre milieu ou cultive un mode de vie différent. Est-ce que le dramaturge se serait débarrassé de son double afin de consacrer l'entièreté de la fonction de témoin au spectateur ? France, mouton noir de la famille, est en rupture avec les siens à un point tel que cela pourrait expliquer l'absence du traditionnel protagoniste « étranger ».

Bien qu'il prolonge l'ensemble de la démarche de Boucher, ce dernier texte s'inscrit de manière plus évidente dans la lignée de *24 Poses (portraits)* puisqu'il aborde à nouveau l'inépuisable matériau de la famille. Tout en signifiant à quel point les deux univers sont irréconciliables, la pièce s'appuie sur une spectaculaire alternance de scènes intimes (les visites en prison de la sœur, de la mère et du père) et collectives (les deux permissions permettant à France de se rendre au bungalow familial), une structure aussi simple qu'implacable. Dans l'incessant babil des personnages, le spectateur doit porter attention à tout

31 mars, 1<sup>er</sup>, 2 et 8, 9 avril

## Les bonbons qui sauvent la vie

de Serge Boucher

**Mise en scène :** René Richard Cyr

**Distribution :** Alexandrine Agostini, Michel Dumont, Maude Guérin, Véronique Le Flaguais, Héléne Loïsel, Adèle Reinhardt, Denis Roy et Isabelle Vincent

Une production de la Compagnie Jean Duceppe

ce qui se trouve entre les répliques, sous les mots prononcés, derrière les paroles dites, les secrets gisants derrière les lieux communs, les aveux dissimulés sous la prolifération des banalités. Dans cet emploi d'une écriture oblique, c'est-à-dire de dialogues qui tout en se refusant à traiter les sujets de front les abordent malgré tout avec une rare profondeur, réside toute l'innovation de Boucher.

En incarnant avec autant d'acuité la question du non-dit, cette partition exige du spectateur un effort de décryptage qui le guide tout droit vers une lucidité recouvrée, une expérience à saveur cathartique. À propos de ce qu'il nomme lui-même « *l'écriture du détour* », Serge Boucher expliquait dans *Le Devoir* : « *Tous les personnages de la pièce n'arrivent que difficilement à exprimer ce qu'ils ressentent. S'ils font des détours en se dissimulant constamment sous des mots convenus et des objets de pacotille, c'est pour enfouir leurs émotions sous une infinité de petits détails ridicules qui font la richesse et la misère de leurs vies.* » Ne reculant devant rien pour exprimer l'inertie ravageuse de certains milieux populaires, Boucher continue pourtant à se porter féroce à la défense de ses personnages. À ce propos, il précise à Stéphane Despatie : « *Je suis conscient qu'ils ne sont pas aimables, qu'ils sont dans les lieux communs, dans le golf et la Floride, mais j'admire leur force. J'admire le fait qu'ils se tiennent debout et qu'ils survivent à leur drame.* »

### Christian Saint-Pierre

Le théâtre de Serge Boucher est publié chez Dramaturges Éditeurs. Pour des analyses détaillées de chacune des quatre premières créations de Serge Boucher, consulter les numéros 69, 84, 95 et 112 des *Cahiers de théâtre Jeu*.

# Entre les murs et les tiroirs

L'UNIVERS est un lieu plutôt vaste. L'humanité ne sait trop, et ce plus encore aujourd'hui, de quelle façon l'investir. Jusqu'à tout récemment, disons la fin du dix-neuvième siècle, il était dominé par Dieu, qui seul, semble-t-il, savait pleinement l'habiter et l'emplir. Or Dieu, on le sait bien, depuis la célèbre formule de Frédéric Nietzsche que l'on nous a peut-être un peu trop rabâché au cours du vingtième siècle, est mort. La chose n'implique pas, bien sûr, que toute foi ait disparu de ce monde, mais bien qu'il n'y a plus de consensus, que celui-ci soit social, politique, ou bien sûr religieux, autour de sa figure, qui dès lors ne sait plus, ne peut plus, servir de référence, d'indicateur ou de boussole commune. Ce qui disparaît ainsi avec Dieu, c'est le cadastre de l'univers. Nul panneau désormais ne peut plus prétendre affirmer : *Vous êtes ici*.

J'aime penser que c'est précisément pour cette raison qu'Alexis Martin a choisi comme cadre une série de lieux clos et délimités afin de nous entretenir de l'absence du divin et de la perte des repères du monde contemporain. Face à l'immensité du cosmos, du monde et de la nature, désormais évidés de leur cohérence tout comme de leurs mystères, les bureaux, ces lieux restreints du pauvre labeur quotidien, sont peut-être bien les tout derniers refuges qui soient encore à notre échelle. *Bureaux* nous entraîne ainsi dans un monde tout aussi petit que limité, où le dernier avatar de la métaphysique n'est plus que la folie, sans que l'on sache bien s'il s'agit là pour l'homme d'aliénation ou de libération.

C'est donc un monde dérégulé que nous propose ici Martin et ce n'est pas l'une des moindres facéties de cette pièce de le mettre en scène dans une

série d'endroits qui nous renvoient plutôt à la notion de règle. Les bureaux, en effet, sont les lieux du bon sens tout comme de l'ordre et du rangement. C'est là que l'on gère les choses tout autant qu'on les classe, que l'on comptabilise, rationalise, catalogue, numérote et reformule. Or, dans ce spectacle, ces *offices* ne savent plus produire que du délire et du désordre, comme si la quête de rationalité qu'on y poursuit s'était retournée comme un gant et n'engendrait plus que marasme et désolation. Que l'on se trouve dans celui d'un curé, d'un évêque, d'un rabbin, ou encore d'un concierge ou d'un médecin, tous ces bureaux n'exhalent que la difficulté de vivre, que l'impossibilité de comprendre le monde, que l'incapacité, surtout, de résoudre le mystère de notre présence en son sein.

Chacun de ces lieux pourtant, comme je l'ai mentionné, n'est pas tant un bureau qu'un abri. Non pas une retraite où, comme les cloîtrés, on se met à l'écart du monde afin d'arriver à mieux l'habiter, mais bien une manière de bunker où l'on s'exile afin de se protéger. Les discours qui y sont élaborés demeurent fermés sur eux-mêmes et ne franchissent jamais le seuil du lieu où on les a conçus. L'univers que nous présente *Bureaux* est ainsi morcelé, fragmenté et éparé. Chacune de ces pièces est une île isolée sans véritable contact avec les autres. L'unique jointure qui les relie en vérité s'avère le désarroi d'Alain Savoie, simple curé de son état, qui voyage de l'une à l'autre comme de Charybde en Scylla.

Car c'est de désarroi qu'il est ici question. Celui du curé Savoie donc, nouvellement installé dans la paroisse de Saint-Lazare-de-Langelier, près des Galeries d'Anjou, qui dès le moment où il entre en fonction, rencontre, ou croise, toute une série de figures aussi fantasques qu'inquiétantes, qui toutes à leur manière lui renverront un reflet spécifique de la crise qu'il traverse. Il y



© Gilbert Dubois



23, 24, 25, 26 FÉVRIER

## Bureaux

Texte et mise en scène d'Alexis Martin

**Distribution :** Stéphane Brulotte, Patrick Drolet, Julie Le Breton, Jacques L'Heureux, Alexis Martin, François Papineau et Guylaine Tremblay  
Une production du Groupement forestier du théâtre



a ainsi Étienne de Passy, disciple de Georges Bataille, dont le désir de transgression, dans un monde sans règles ni tabous, a perdu son sens tout autant que sa saveur. Il y a l'inspecteur Fradette, chargé d'une enquête sur la disparition d'un rabbin, et qui n'arrive pas à conférer une cohérence à l'amas d'indices qu'il rencontre, comme si témoins et choses ne savaient plus parler mais uniquement le confronter à ses démons qui l'emmèneront, tout comme le rabbin qu'il se doit de retrouver, à disparaître lui aussi à son tour. Il y a également Gilles, l'ami d'enfance dont le père interné feint d'être fou afin d'échapper tout autant à sa folie qu'à sa douleur, Madame Giguère, adepte d'un gourou de centre d'achats, un évêque obsédé par l'ordre et la stérilité et quelques autres encore tout aussi ravageurs que ravagés.

Alain Savoie est donc un homme dont la foi n'est plus sûre, dont l'enga-

gement apostolique se lézarde et qui ne désire rien d'autre que de retrouver la plénitude de son idéal, la force de ses convictions et l'espace infini de la foi. Mais tout cela n'est plus. La seule démesure qui s'offre à lui n'est plus celle des saints, des martyrs ou même plus simplement des héros, elle est celle des délires et de la folie. Dans un monde désespérément rivé à ras de terre, les seuls cieus possibles sont pour lui ceux de la déraison. Dieu n'est maintenant pas seulement mort, il a aussi emporté avec lui toute possibilité d'expériences mystiques et même métaphysiques, de sorte que l'horizon de la transcendance est réduit au point de ne plus trouver sa place que dans les allées des Galeries d'Anjou ou encore dans les corridors aseptisés de l'Institut neurologique de Montréal.

C'est là, en effet, qu'Alain Savoie retrouvera non pas la foi, mais reprendra contact avec ce qui dépasse tout

entendement humain. Mais le miracle ici n'opère plus. Pas plus d'ailleurs que le rituel, qui n'est plus que parodie ou encore jeu ou encore simulacre. Le verbe ne sait plus se faire chair puisqu'il n'est plus que vent ou pire encore babillage. L'homme d'Église devenu malade, c'est-à-dire patient, ou plus encore bénéficiaire, se retrouve ainsi face à la plénitude qui lui fait tant défaut et dont le manque lui fait si mal. Car ce que ce curé rencontre dans ce lieu que l'on n'appelle plus asile, c'est bien l'unique et seule chose qui puisse aujourd'hui en ce monde prétendre rivaliser avec la présence Dieu, et peut-être même la remplacer, et cette terrible chose, Alain le comprend désormais dans le cabinet du médecin, est sa définitive absence.

### Pierre Lefebvre

*Bureaux* d'Alexis Martin est publié aux éditions Boréal.



À l'occasion de la venue d'un des classiques du répertoire du Théâtre de l'Avant-Pays (et un des classiques du théâtre pour l'enfance d'ici), nous avons demandé à Michel Fréchette, directeur artistique et co-fondateur de la compagnie, de parler de l'importante démarche artistique de son théâtre.

# De la spécificité et de l'ambiguïté des marionnettes

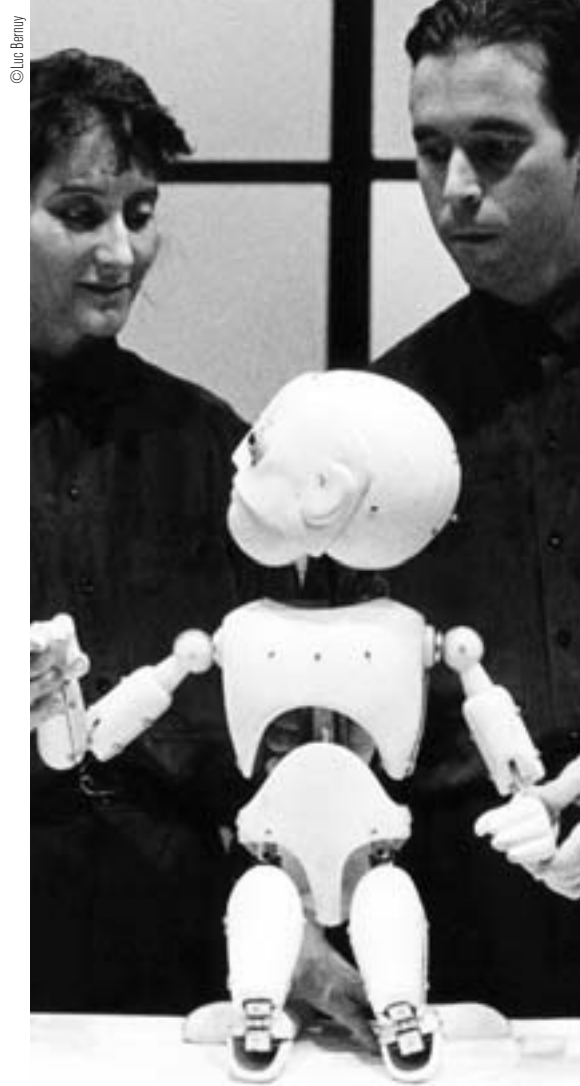
LE Théâtre de l'Avant-Pays est né de la rencontre de marionnettistes issus de l'Université du Québec à Montréal et de comédiennes issues de l'option théâtre de Saint-Hyacinthe. L'objectif premier consistait à mettre en commun les expériences complémentaires pour créer un théâtre de marionnettes différent. Le Théâtre de l'Avant-Pays a débuté ses activités en 1976. Tout au long de son histoire et à travers vingt-neuf productions, la compagnie continue de présenter à son public enfance-jeunesse et adulte la diversité du langage « marionnettique ».

Dès les débuts, ses membres fondateurs optent pour un renouvellement de la forme en interrogeant la relation marionnette-marionnettiste-comédien, en exploitant un espace scénique éclaté, en intégrant au jeu la chanson, la musique, le masque et en adaptant la technique du théâtre Bunraku<sup>1</sup> tant au niveau de la manipulation que de la construction même des marionnettes. Pour les auteurs qui collaborent aux premières productions, les sources d'inspiration se voient influencées par les possibilités d'expression de la marionnette et de son manipulateur. La venue de comédiens sur scène et la possibilité d'une interaction avec la marionnette tant au niveau du jeu que de la manipulation ébranle le concept « petite marionnette dans son

castelet » et appelle une scénographie beaucoup plus éclatée où mobilité et transformation deviennent des éléments déterminants et dont la mise en scène doit dorénavant tenir compte : il faut penser en fonction de la marionnette et de son environnement autant que de son manipulateur et de la relation qu'il peut entretenir avec sa marionnette.

Le Théâtre de l'Avant-Pays a donc choisi d'interroger à travers ses spectacles les spécificités et les ambiguïtés du médium de la marionnette. Ce questionnement se traduit par des spectacles aux choix esthétiques différents et par des approches de mise en scène complémentaires. L'écriture spécifique pour la marionnette devient alors une priorité et on assiste au développement de processus de création en accord avec cet objectif. Dès lors, chaque production comporte des périodes de laboratoires de recherche sur les types de marionnettes, les matériaux, les choix scénographiques et les répercussions au niveau du jeu (voix / sources de la parole / mouvement) et sur les options de mise en scène. Ces laboratoires se font en

<sup>1</sup> Le Bunraku est un type de théâtre de marionnettes japonais traditionnel né au dix-septième siècle. Les marionnettistes y manipulent à vue des marionnettes d'aspect réaliste alors qu'un narrateur fait progresser le récit.



La marionnette mise à nu : *Impertinence*.

étroite collaboration avec l'auteur, le scénographe, le musicien, les metteurs en scène et les interprètes. C'est donc de concert avec ces créateurs que se bâtit une nouvelle production dans un processus de création dialectique. Cette recherche du Théâtre de l'Avant-Pays contribue à développer une dramaturgie propre au théâtre de marionnettes, à élaborer des scénographies adaptées aux multiples possibilités de ce médium et à établir de nouvelles relations dans les aspects de l'interprétation avec la marionnette en relation avec le jeu de l'acteur. En interrogeant ces diverses possibilités, les équipes de création contribuent directement à l'écriture même de toute nouvelle production. L'auteur se trouve alors encadré et supporté par les possibilités en mutation de la marionnette. Au cours des dernières années, dix objectifs de création ont été précisés à travers ces laboratoires de recherche :



- Donner la priorité à l'émotion
- Faire confiance au pouvoir des images
- Maximiser l'expressivité et la mobilité de la marionnette en tenant compte de ses spécificités
- Faciliter et maximiser le travail du marionnettiste
- Créer surprises et magie
- Laisser place au rituel dans la théâtralité
- Poursuivre une démarche artistique intègre et conséquente sans oublier la notion de plaisir
- Ne pas être prisonnier d'une histoire
- Faire confiance à l'intelligence du spectateur
- Respecter les paramètres physiques, logistiques et budgétaires de la production

Dans cette recherche pour développer une écriture spécifique, le spectacle *Impertinence* constitue un très bel exemple car il avait pour objectif premier de redonner à la marionnette sa qualité d'interprète. Pour ce faire, cette production proposait une marionnette sans trucage, sans costume, sans histoire. Ce personnage neutre sans parole trouvait sa grandeur d'interprète par la manipulation. Dans *Impertinence* on ne retrouve pas de scènes identifiables à la quotidienneté. Tout y est différent de ce que nous connaissons, pourtant on est bien près de la nature humaine. Ici il n'y a pas place à une histoire mais bien à des histoires, qui peuvent être perçues fort différemment.

Dans le spectacle *Charlotte Sicotte*, les créateurs questionnent les rapports entre un marionnettiste et ses marionnettes et suggèrent que les spécificités de ce théâtre constituent ses atouts les plus forts. Ainsi le processus de création lié à cet art peut devenir sujet de spectacle, la vie antérieure de la marionnette résidant dans sa création.

Les récentes productions *Les Gardiens du feu* et *À nous deux !* ont été développés à travers des ateliers d'expérimentation, toujours avec la participation des différents concepteurs, en introduisant dans les différentes étapes

de ces créations, des prototypes tant pour les marionnettes que pour la scénographie. Ce procédé a permis de ne pas arrêter trop vite les choix artistiques. Ces productions mettent en perspective les différents rôles des interprètes à titre de manipulateurs, acteurs, narrateurs et personnages-marionnettiques. Dans *Les Gardiens du feu*, la théâtralité et le rituel y tiennent une place prépondérante. La scénographie favorise un jeu et une manipulation intimiste dans des lieux fictifs loin d'une réalité identifiable. La production donne la priorité à l'émotion en faisant confiance au pouvoir des images. Ici, tout comme dans le Bunraku, toutes les voix des marionnettes sont interprétées par un narrateur qui commente également les différentes actions ou changement de lieux.

Avec *À nous deux !*, l'exploration de la voix et de l'interprétation est poursuivie, mais cette fois-ci en intégrant un acteur qui intervient directement dans l'univers de la marionnette. L'utilisation d'objets choisis par l'acteur déclenche des situations. Il s'agit donc ici d'explorer les allers et retours entre des conventions du théâtre d'acteurs, celles du théâtre de marionnettes et du théâtre de l'objet. Cette dernière création propose une exploration sur le thème du double. La marionnette, symbole parfait du double au théâtre, se prête bien à ces

29, 30 JANVIER

## Charlotte Sicotte

de Pascale Rafie

**Mise en scène :** Michel Fréchette et Michel P. Ranger

Une production du Théâtre de l'Avant-Pays

variations. En effet, par sa nature-même, la marionnette présente une alternative comme double du corps humain, de l'acteur, du personnage et peut être même double d'elle-même.

Le Théâtre de l'Avant-Pays s'est toujours intéressé à tous les codes d'utilisation de la marionnette et à toutes les différentes lectures que peut susciter une telle recherche. Les processus de création dialectiques contribuent à l'écriture et à la mise en espace de productions actuelles où théâtralité, émotions et paroles diverses sont au rendez-vous pour à la fois toucher, conscientiser et étonner le jeune spectateur.

### Michel Fréchette

L'Association québécoise des marionnettistes (dont le site Internet est à l'adresse [www.aqm.ca](http://www.aqm.ca)) vient tout juste de faire paraître un très séduisant et très riche cédérom sur la marionnette au Québec dont le titre est *CéDez à la marionnette*. On se renseigne pour se le procurer au (514) 522-1919 ou en envoyant un courriel à [aqm@aei.ca](mailto:aqm@aei.ca).

© Luc Berny

Charlotte Sicotte



5, 6 FÉVRIER

## L'Histoire de l'oie

de Michel Marc Bouchard

Mise en scène : Daniel Meilleur

Une création de la compagnie Les Deux Mondes



# Que la représentation soit !

*L'HISTOIRE de l'oie* s'adresse-t-elle vraiment à un public jeunesse ? Ne prend-elle pas plutôt l'enfance, son monde imaginaire moins comme sujet que comme prétexte à une dénonciation qui semble se tromper de cible. Pour stigmatiser les sévices qu'imposent à certains enfants leurs propres parents, la pièce choisit de ne pas montrer les bourreaux et de présenter les stigmates du remords chez... la victime. Au didactisme mélodramatique de la représentation directe de la violence, sur le mode d'*Aurore, l'enfant martyr*, le dramaturge a substitué le récit paradoxal par lequel un adulte évoque les sévices qu'enfant, il a fait subir à un animal pour exorciser ceux qu'« on »

lui infligeait. Le texte ne permet pas d'identifier lequel des parents a porté les coups dont l'enfant porte les marques après chaque retour du camion familial. Ce parti pris délibéré d'anonymat fait plus qu'élargir la notion de responsabilité à toute la cellule familiale, il souligne que le vrai sujet de la pièce est l'inéluctable engrenage de la violence. Si le propos rejoint un lieu commun de la sociologie, à savoir que les enfants battus seront, à leur tour, des parents tortionnaires, son traitement s'apparente aux modalités par lesquelles le récit tragique résout la dichotomie du bien et du mal.

La faute du protagoniste s'explique, à défaut de se justifier, par un *fatum*

dont il est l'héritier et dont il tente de se libérer par un acte qui n'en est que la perpétuation. Comme dans la tragédie, la pièce ne donne jamais à voir la puissance tutélaire qui façonne le destin du héros. Seul, moderne version du tonnerre, le bruit d'un moteur de camion annonce ses retours; des ecchymoses ou un bras en écharpe, sont les seules traces de son passage. Le mal n'est pas ici le fait d'un individu, mais d'une fatalité, celle de la violence.

Cette dimension tragique trouve un écho dans le traitement mythique de l'univers enfantin : une jungle imaginaire dont Maurice-Tarzan est le maître, maître de l'orage qui menace son royaume peuplé d'animaux com-



plices et qu'il conjure en invoquant un Dieu vengeur, Bulamutumumo. Tarzan, plus connu comme héros de bandes dessinées ou de films d'aventures, est d'abord la figure archétypale du mythe édénique de l'enfant sauvage qu'ont établi les romans d'Edgar Rice Burroughs (le premier *Tarzan* date de 1914) après *Le Livre de la jungle* (1894) de Rudyard Kipling. Ce n'est pas le moindre mérite de la pièce que d'avoir actualisé le traitement du tragique dans des paraboles qui ont nourri la littérature pour la jeunesse.

Mais la leçon de théâtre qu'offre la pièce va au-delà de la référence au genre fondateur. Comme l'affirmait Adamov, pour que le théâtre adienne, il faut que la représentation soit, que « *la manifestation [du] contenu coïncide littéralement, concrètement, corporellement avec le drame lui-même. Ainsi, si par exemple, le drame d'un individu consiste en une mutilation quelconque, je ne vois pas de meilleur moyen pour rendre dramatiquement la vérité d'une telle mutilation que de la représenter corporellement sur la scène.* »<sup>1</sup>

Le traitement scénique de *L'Histoire de l'oie* est l'illustration parfaite parce que paradoxale de ce précepte dans la mesure où, tout en refusant la représentation concrète des sévices dont le héros est victime, il utilise l'accessoire pour en représenter *concrètement* la progression et les conséquences.

C'est par une marionnette, que le spectateur perçoit l'évolution au terme de laquelle l'enfant intériorise

la violence des adultes jusqu'à la reproduire à son tour. Comme le titre l'indique, l'histoire de l'oie se substitue à celle de l'enfant puisque toute la narration est assumée par une voix off, celle de l'animal. L'artifice visuel est ainsi redoublé par le traitement de la fiction réinterprétée par un être hybride, mi-personne, mi-objet, que caractérisent ignorance et innocence. Teeka n'est pas, comme elle le serait dans un dessin animé, la bonne conscience de Maurice; elle serait plutôt la cause de sa mauvaise conscience, comme la forme concrète de son angoisse. Comme elle ignore tout du monde des humains, y compris le sort qu'on y réserve aux animaux de son espèce, elle entre sans réticence dans l'univers imaginaire de l'enfant, dans la jungle de sa chambre peuplée d'animaux sauvages et de divinités païennes. Sa découverte des objets les plus usuels, oreillers, miroir, permet au dramaturge de « sémiotiser » l'accessoire réaliste : l'oreiller est rempli de plumes qui pourraient être celles de la propre mère de l'oie, le miroir d'où elle croit voir venir à elle une amie, est un leurre qu'un coup d'aile fait voler en éclats. L'image par laquelle elle croyait être sauvée, est la préfiguration de sa mort.

Cette description naïve, presque édénique, du monde par un animal candide constitue en quelque sorte le négatif du référent réaliste. Au-delà de la suggestion, ou de la transposition, la pièce repose sur une inversion scénique et narrative qui oblige le spectateur à l'interprétation, à la « révélation », au sens photographique du terme.

Le triste cliché de l'enfant martyr s'estompe peu à peu alors que la magie de la marionnette s'impose graduellement. Marionnette rudimentaire au début de la pièce, elle prend peu à peu dans la mise en scène de Daniel Meilleur l'apparence de plus en plus « réaliste » d'un animal véritable. Son agonie, représentée dans les spasmes d'une grande aile blanche déployée, met un terme brutal à la séduction qu'exerçait cette icône de l'amitié et de l'innocence. Mais la marionnette mutilée, réduite au statut d'objet et de synecdoque (une aile pour une oie), révèle dans son ultime apparition les liens qui l'unissent à l'enfant : son aile brisée est une variation du bras en écharpe de l'enfant. Le bris du jouet familial, dont les enfants sont coutumiers, incarne, au sens propre du terme, l'inconcevable trahison des sévices familiaux : comme les parents de la fiction, l'auteur et le metteur en scène mettent à mal la créature à laquelle ils avaient donné naissance. C'est aussi aux parents que cette magistrale leçon de théâtre offre une image presque intolérable de la trahison que représente la violence familiale. On peut espérer que les enfants seront surtout sensibles à la magie des effets de théâtre qui ne sont heureusement ni « spéciaux » ni virtuels.

### Dominique Lafon

Dominique Lafon a consacré un chapitre à Michel Marc Bouchard dans *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt* qu'elle a écrit en collaboration avec Jean-Cléo Godin et qui a été publié chez Leméac en 1999. C'est chez ce même éditeur que l'on peut trouver le texte de *L'Histoire de l'oie*.

<sup>1</sup> Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, Gallimard, 1964. C'est l'auteur qui souligne.



7, 8 MAI

## Comme les cinq doigts de la main

Une création chorégraphique d'Hélène Langevin

Une production de la compagnie Bouge de là

# Les sens du mouvement



©Hélène Langevin

COMPAGNIE dédiée exclusivement à la création chorégraphique pour un public âgé de trois à dix ans, Bouge de là s'est fait connaître en 2000 avec *La Tribu Hurluberlu*, un spectacle qui a été vu par plus de 25 000 jeunes à Montréal et en régions. Son dernier né, *Comme les cinq doigts de la main*, propose une aventure sensorielle où les sons, les odeurs, les textures, le goût et les images orchestrent une désopilante célébration des perceptions.

D'un duel d'accordéon à une bataille de nourriture, chaque tableau traduit une vision truculente de l'un des cinq sens. Imaginatives et exubérantes à souhait, les chorégraphies polysémiques d'Hélène Langevin parviennent à séduire les spectateurs de tous âges. Loin de sous-estimer les exigences de son public, fuyant le didactisme, la chorégraphe forge une esthétique originale où le mouvement se charge de sensualité. Dans un décor allégorique, vêtus de flamboyants costumes, les interprètes (trois femmes et un homme) dansent au rythme d'une bande sonore souvent tribale et bigarrée. Judicieux contrepoints au geste vivant, d'intrigantes projections vidéo ajoute un discours à cette représentation déjà hautement multimédiatique. « À notre époque, les enfants sont bombardés de références visuelles, ils vivent dans un univers virtuel où tout passe par l'ordinateur et la télévision. Je voulais leur rappeler que nous appartenons à un monde de sensations, que nous sommes avant tout des êtres charnels. Il sera toujours plus enrichissant de voir et toucher

*un arbre que de l'observer sur un écran. Il faut se référer à nos sens, voilà le message que je voulais lancer aux enfants avec ce spectacle »,* explique la directrice artistique de la compagnie Bouge de là.

Si Hélène Langevin a choisi d'insuffler autant d'humour à son spectacle, notamment en conviant le clown et d'autres arts du cirque, c'est qu'elle apprécie et maîtrise fort bien le pouvoir d'attraction du comique. « En faisant du théâtre de rue et en côtoyant des amuseurs publics, je me suis notamment découvert une passion pour le genre burlesque. Depuis, l'humour fait partie intégrante de mon travail. Déjà, à l'époque où je faisais de la danse pour adultes, mes propositions étaient pleines d'humour. J'aime indéniablement provoquer le rire, dès que c'est possible de le faire. D'ailleurs, comment aborder le thème des sens autrement que d'une manière amusante ? Il s'agit d'une célébration de la vie après tout. »

Au bout du compte, adoptant la même rigueur que lorsqu'elle s'adresse

à des adultes, la chorégraphe parvient à établir une jonction unique entre l'anecdote et la danse pure. « Je prends toujours le mouvement abstrait comme point de départ et ensuite j'introduis une théâtralité, un contexte qui permet à l'enfant de reconnaître des images. Comme leur concentration est moins grande, il faut construire de courts tableaux où dominent ludisme, sensation, variété et contraste. Je ne cesse jamais de me questionner sur l'intérêt qu'aura l'enfant à regarder la danse. Lorsqu'on ne parvient pas à surprendre ou toucher un enfant, il est sans pardon. Tout est une question de dosage en fait. Je pense que le secret c'est de s'inspirer de leur quotidien tout autant que de leur imaginaire. En réalité, les enfants sont très ouverts, on jouit d'une plus grande liberté lorsqu'on s'adresse à eux plutôt qu'aux adultes. »

**Christian Saint-Pierre**



©Hélène Langevin





28, 29 MAI

# Panda Panda

de Larry Tremblay

**Mise en scène :** Robert Drouin  
Une production du Théâtre en l'Air



Larry Tremblay

©Robert Etchevery

©Bernard Préfontaine

## Écrire tout court ou écrire pour ?

Avec *Panda Panda*, le dramaturge Larry Tremblay, l'auteur de *La Leçon d'anatomie*, de *The Dragonfly of Chicoutimi* et de *Ventriloque*, écrit pour la première fois un texte pour l'enfance. Les Cahiers du Théâtre français lui ont demandé de parler de cette première expérience.

ÉCRIRE tout court ou écrire pour, voilà la question. Et la réponse ? Quand Robert Drouin m'a commandé un texte pour sa compagnie de théâtre, je n'ai rien changé à ma façon d'aborder l'écriture d'un texte dramatique. Je n'ai pas imaginé au départ le public. Je me suis concentré sur la situation, les personnages, les mots, le rythme, les ruptures, les surprises, les sens cachés, les portes qui s'ouvrent sur d'autres portes, l'histoire qui en avale une autre, et surtout le rire (puisque Robert m'avait proposé de m'amuser du rire) qu'on retourne comme une crêpe ou un gant, qu'on entasse dans des boîtes de conserve et dont la face cachée ne se recouvre pas

nécessairement de larmes (puisque'on rit jusqu'aux larmes). Mais, au juste, jusqu'où peut-on rire ? Jusqu'à quel rivage le rire peut-il nous amener ? Ah...!

La différence que je note, après coup, est l'importance qu'ont prise les didascalies dans mon texte. Je suis, d'habitude, avare d'indications scéniques. Mais, pour *Panda Panda*, Robert m'avait invité à me souvenir de Chaplin, de Keaton, du cinéma muet où les actions physiques et les mimiques possèdent une grande autonomie. Des petites scènes devaient être décrites où des poursuites, des coups de bâtons et des culbutes faisaient rebondir l'action. Et, tout

naturellement, mes propres souvenirs d'enfance se sont dirigés au bout de mes doigts, les conduisant à dessiner sur le clavier de mon Ibook des histoires voisines de *La Boîte à surprises* ou de *La Ribouldingue*. Puis, comme toujours, il y a eu plusieurs versions, suite à des vérifications faites auprès d'un public, cette fois-ci, ciblé. J'ai pu constater l'impact d'un texte écrit en toute liberté, sans souci aucun de m'adresser à un spectateur particulier, sur des jeunes et des moins jeunes et des nettement moins jeunes. Je suis alors passé à l'étape de la réécriture (de nombreuses versions) où, de façon homéopathique, j'ai intégré quelques contraintes (durée du spectacle, retrait de certaines expressions).

Somme toute, je crois avoir écrit *Panda Panda* pour moi ! Pour l'homme que je suis devenu (cinquante ans !). Je ne l'ai pas écrit pour l'enfant que je cache sans doute en moi. Non ! J'ai été un enfant sérieux. Oui, vraiment sérieux. Et on ne tombe pas en enfance. Surtout pas.

### Larry Tremblay

Les textes de Larry Tremblay sont publiés aux éditions Lansman (*La Leçon d'anatomie*, *Ogre*, *Les Mains bleues*, *Téléroman*, *Le Ventriloque*) et aux Herbes Rouges (*The Dragonfly of Chicoutimi*). On lira aussi avec plaisir ses romans *Anna à la lettre C* (aux Herbes rouges) et *Le Mangeur de bicyclette* (chez Leméac).

# Enfin brèves...

## Denis Marleau, maître de stage

EN août et septembre dernier, Denis Marleau était un des deux maîtres de stage (avec le Flamand Jan Fabre) de la première édition du Projet Thierry Salmon – du nom d'un jeune (et audacieux) metteur en scène belge récemment décédé. Auparavant connus sous le nom de l'École des maîtres, ces stages avaient été initiés d'après les vœux des metteurs en scène Patrice Chéreau et Peter Stein, qui souhaitaient pour les comédiens d'Europe une école hors de l'école. Dirigé par l'homme de théâtre italien Franco Quadri, lié à l'École des maîtres depuis dix ans, le Projet Thierry Salmon réunit deux groupes de quinze comédiens d'entre vingt-quatre et trente-deux ans issus de cinq pays européens : la Belgique, l'Espagne, la France, l'Italie et le Portugal. Étant donné le prestige de ces stages, les auditions attirent dans chaque pays plusieurs centaines de candidats.

Denis Marleau a choisi d'intituler son atelier *Maeterlinck : présence/ absence de l'acteur*, afin d'approfondir des questions soulevées par le travail qu'il a fait précédemment sur deux textes de l'auteur belge qu'il a mis en scène : *Intérieur* et *Les Aveugles*. « J'avais envie, disait Denis Marleau, de vérifier comment je pourrais élaborer une pratique scénique du texte maeterlinckien en recourant à un minimum d'artifices. » Le stage s'est d'abord déroulé à Udine, dans le nord de l'Italie, puis à Liège, en Belgique. Des présentations publiques des travaux de Denis Marleau et de Jan Fabre avec les stagiaires ont eu lieu à Limoges et à Rome.

## Décès d'Anne-Marie Théroux

Le 30 décembre dernier, la metteuse en scène et auteure Anne-Marie Théroux, à qui nous devons l'éblouissant spectacle pour l'enfance *Tsuru* présenté au CNA en janvier 2002, est décédée des suites d'une brève maladie. Elle codirigeait le Théâtre en l'Air, dont nous présenterons *Panda Panda* en mai.



La comédienne Sophie Cadieux, Éric Dionne, directeur de l'École Saint-Louis, et (au centre) Paul Lefebvre, adjoint du directeur artistique au Théâtre français, en compagnie d'élèves de l'École Saint-Louis lors du lancement du site *Artsvivants.ca* - Théâtre français.

## Lancement du volet « Théâtre français » du site *Artsvivants.ca*

LE 19 octobre dernier, après la Musique en 2002 et le Théâtre anglais l'an dernier, c'était au tour du Théâtre français de lancer son volet du site éducatif *Artsvivants.ca*. Ce site est destiné aux treize à dix-huit ans, mais s'adresse aussi au grand public amateur de théâtre. Sa conception et son contenu ont été élaborés par Paul Lefebvre, l'adjoint artistique de Denis Marleau au Théâtre français, avec la collaboration de Françoise Boudreault, et il a été réalisé par le groupe des Nouveaux Médias du CNA. Il est construit autour de trois axes : faire du théâtre, voir du théâtre et connaître le théâtre. En fait, il s'agit d'une petite encyclopédie compacte : 40 000 mots, près de 300 documents iconographiques et une série d'entretiens sur vidéo avec des praticiens. Couvrant aussi bien l'histoire du théâtre que les recherches contemporaines partout dans le monde en passant par les artistes d'ici, le site permet de se promener allègrement de Sophocle à Heiner Müller en passant par le Wooster Group, Michel Marc Bouchard, François Barbeau, le Royal Dramaten de Stockholm, Anatoli Vassiliev et Brigitte Haentjens.

Le lancement a eu lieu à Montréal, à l'École Saint-Louis, la seule école secondaire publique du Québec à vocation théâtrale. Il était animé par la comédienne Sophie Cadieux. Paul Lefebvre, avec l'aide d'élèves de l'École Saint-Louis, a fait une démonstration du site devant une soixantaine de personnes des milieux des médias, du théâtre et de l'éducation. En toute modestie, nous devons reconnaître que le site suscite beaucoup d'éloges. Mais ne vous fiez pas à ces opinions d'inconnus; faites-vous votre propre idée en allant au [www.artsvivants.ca](http://www.artsvivants.ca) et cliquez sur l'icône du Théâtre français.

# Collaborateurs

Le photographe et peintre **James Erdeg** a étudié de 1993 à 1998 les beaux-arts à l'Université d'Ottawa, où on lui a décerné un baccalauréat ès arts spécialisé en photographie. En 2002, il a reçu une bourse du Conseil des Arts du Canada pour travailler à une série de photos de paysages de banlieue la nuit. Parmi ses principaux champs d'intérêt : l'obscur et le lumineux, l'abstrait et l'ambigu, les tubes fluorescents, les espaces humains sans les humains, et les humains sans visage. Exposition solo au P'tit Bouchon à Paris en 2003.

Après des études en théâtre à l'Université du Québec à Montréal, **Michel Fréchette** occupe de 1973 à 1978 le poste de directeur de la section Marionnette au Théâtre international de Montréal (La Poudrière). En même temps, il enseigne comme chargé de cours à l'Université du Québec à Montréal et y développe plusieurs cours en marionnette. En 1976, il participe à la fondation du Théâtre de l'Avant-Pays dont il occupe toujours le poste de directeur artistique. Il y signe plus de vingt-quatre mises en scène et co-mises en scène. En 1982, il devient professeur au département de théâtre de l'UQAM et occupe actuellement les fonctions de directeur des programmes de premier cycle en art dramatique.

**Dominique Lafon** est professeur titulaire au Département des Lettres françaises et au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa. Elle a récemment publié *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt* (en collaboration avec Jean Cléo Godin) et *Le Théâtre québécois 1975-1995* (éditrice). On fait fréquemment appel à ses services comme conseillère dramaturgique. Elle est directrice de la revue *L'Annuaire théâtral* et de la collection des Archives des Lettres canadiennes du Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa. Elle travaille en ce moment à un ouvrage sur le théâtre de Voltaire.

**Marie-Christine Lesage** est maître de conférences associé à l'Institut d'études théâtrales de l'Université de Paris III-Sorbonne nouvelle. Elle a obtenu son doctorat à l'Université Laval avec une thèse portant sur les modalités iconiques de l'écriture dramatique contemporaine, et plus particulièrement québécoise. Elle s'intéresse au rapport entre le théâtre et les autres arts et à la dramaturgie contemporaine européenne et québécoise. Elle a publié des articles dans différentes revues, dont *Jeu*, *L'Annuaire théâtral*, *Voix et Images*, *Tangence*, *Nuit Blanche*. En 1999, elle a dirigé un dossier de *L'Annuaire théâtral* intitulé « Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité » et en 2000, elle a co-dirigé un dossier de la revue *Voix et Images* consacré au dramaturge Normand Chaurette. Elle a par ailleurs publié divers articles et chapitres de livre dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, dans *Le Bref* et *l'Instantané : à la rencontre de la littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle* et dans *Le Théâtre québécois 1975-1995*.

**Pierre Lefebvre** a suivi des études en lettres et en philosophie à l'Université de Montréal et travaille à la pige comme concepteur-réalisateur de documentaires radiophoniques et rédacteur en théâtre et en littérature. Au Nouveau Théâtre Expérimental, il a récemment travaillé à titre de conseiller dramaturgique pour la création de *Bureaux* et de *Tavernes* d'Alexis Martin, avec qui il co-écrit *Loups* d'après *L'Homme aux loups* de Freud, spectacle qui sera créé par le NTE en avril 2005. La Société Radio-Canada lui a décerné en juin dernier son Prix de la Radio dans la catégorie « Émission documentaire » pour *Ignorance : un état des lieux*, diffusée par la Chaîne culturelle en février 2004 dans le cadre de l'émission *Des idées plein la tête*. Il est membre du comité de rédaction de la revue *Liberté*.

**Christian Saint-Pierre** a étudié en art dramatique et en littérature, notamment à l'Université du Québec à Montréal. Journaliste et critique de théâtre à l'hebdomadaire culturel *Voir*, il est aussi l'un des collaborateurs réguliers des Cahiers de théâtre *Jeu*. Il a été un des rédacteurs de la section Théâtre français du site éducatif *Artsvivants.ca* du Centre national des Arts.

**Larry Tremblay** est écrivain, metteur en scène, acteur et spécialiste de kathakali (danse-théâtre) qu'il a étudié lors de nombreux voyages en Inde. Il a publié une vingtaine de livres comme auteur dramatique, poète, romancier et essayiste. Parmi la quinzaine de pièces qu'il a écrites, mentionnons *La Leçon d'anatomie*, *The Dragonfly of Chicoutimi*, *Ogre*, *Les Mains bleues*, *Le Génie de la rue Drolet* et *Le Ventriloque*. Ses textes de théâtre ont été produits au Canada, en Italie, en France, en Belgique, au Mexique, en Colombie, au Brésil, en Argentine et en Écosse. Il enseigne le jeu à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal.

Le philosophe et essayiste **Laurent-Michel Vacher** s'est signalé par ses ouvrages et articles dans le magazine contreculturel *Hobo-Québec*, puis dans la revue *Chroniques* et dans le magazine culturel *Spirale* dont il a été le premier directeur. Parmi ses ouvrages, signalons *Pour un matérialisme vulgaire*, *Dialogues en ruine*, *La passion du réel : la philosophie devant les sciences*, *Débats philosophiques : une initiation* (en collaboration avec Jean-Claude Martin et Marie-José Daoust), le savoureux *Histoire d'idées : à l'usage des cégépiens et autres apprentis de tout poil, jeunes ou vieux* et, tout récemment, *Le Crépuscule d'une idole : Nietzsche et la pensée fasciste*.

# 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

**Ron Muise**  
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](http://www.nac-cna.ca)

# THÉÂTRE FRANÇAIS 2004-2005

## SEPTEMBRE 2004

21, 22 septembre | Les Spectacles-midi  
RIMBAUD – UN JEUNE POÈTE

29, 30 septembre | Série Studio  
HENRI & MARGAUX

## OCTOBRE 2004

1<sup>er</sup>, 2 octobre | Série Studio  
HENRI & MARGAUX

9, 10 octobre | 8 à 12 ans  
MIROIR, MIROIR...

14, 15, 16 et 22, 23 octobre | Série Théâtre  
HA HA !...

26, 27 octobre | Les Spectacles-midi  
RIMBAUD – LE BATEAU IVRE

29 octobre | Les Inclassables  
VICTORIA

## NOVEMBRE 2004

10, 11, 12, 13 et 18, 19, 20 novembre  
Les Inclassables

DORS MON PETIT ENFANT  
LES AVEUGLES

13, 14 novembre | 4 à 11 ans  
AMOUR, DÉLICES ET OGRE

## DÉCEMBRE 2004

1<sup>er</sup>, 2, 3, 4 décembre | Série Studio  
LA CLOCHE DE VERRE

9, 10, 11 et 17, 18 décembre  
Série Théâtre  
LE PROCÈS

11, 12 décembre | 4 à 9 ans  
LA CHEVELURE  
DE BÉRÉNICE

## JANVIER 2005

25, 26 janvier | Les Spectacles-midi  
RIMBAUD –  
UNE SAISON EN ENFER

29, 30 janvier | 4 à 9 ans  
CHARLOTTE SICOTTE

## FÉVRIER 2005

5, 6 février | 9 ans et plus  
L'HISTOIRE DE L'OIE

10, 11, 12 et 18, 19 février | Série Théâtre  
LE CID

23, 24, 25, 26 février | Série Studio  
BUREAUX

28 février | Lecture  
LE PHARE

## MARS 2005

31 mars | Série Théâtre  
LES BONBONS QUI  
SAUVENT LA VIE

## AVRIL 2005

1<sup>er</sup>, 2 et 8, 9 avril | Série Théâtre  
LES BONBONS QUI  
SAUVENT LA VIE

5, 6 avril | Les Spectacles-midi  
RIMBAUD – ILLUMINATIONS

## MAI 2005

7, 8 mai | 3 à 10 ans  
COMME LES CINQ  
DOIGTS DE LA MAIN

11, 12, 13, 14 mai | Série Studio  
SI CE N'EST TOI

19, 20, 21 et 27, 28 mai | Série Théâtre  
e

28, 29 mai | 8 à 12 ans  
PANDA PANDA

(613) 947-7000 [www.nac-cna.ca](http://www.nac-cna.ca)

CONVENTION DE LA POSTE-PUBLICATIONS N° 40063248  
RETOURNER TOUTE CORRESPONDANCE NE POUVANT ÊTRE LIVRÉE AU CANADA AU  
CENTRE NATIONAL DES ARTS  
C.P. 1534 SUCCURSALE B  
OTTAWA ON K1P 5W1

