

# Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS

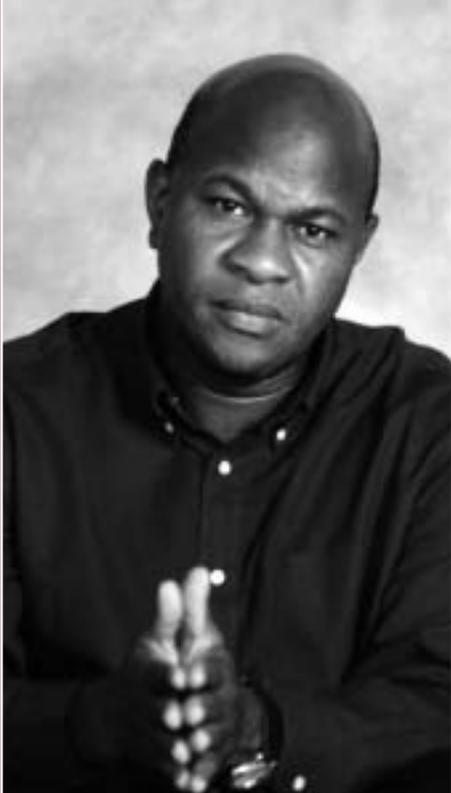


CENTRE NATIONAL DES ARTS  
NATIONAL ARTS CENTRE

Ottawa, Canada

C'est seulement ces sortes de vérités, celles qui ne sont pas démontrables et même qui sont « *fausses* », celles que l'on ne peut conduire sans absurdité jusqu'à leur extrémité sans aller à la négation d'elles et de soi, c'est celles-là qui doivent être exaltées par l'œuvre d'art. Elles n'auront jamais la chance ni la malchance d'être un jour appliquées. Qu'elles vivent par le chant qu'elles sont devenues et qu'elles suscitent.

Jean Genet, *Ce qui reste d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*, 1967



# Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Volume 5, n° 2, janvier 2006

NOUS ÉTIONS ASSIS SUR LE RIVAGE DU MONDE...

2 - José Pliya, dramaturge  
de l'Afrique multiple  
Caroline Barrière

LE PROJET ANDERSEN

4 - La Retombée des images  
Guy Warin

GAGARIN WAY

6 - Le Désarroi de la classe ouvrière  
Jean-Marc Piotte

WIGWAM, MOI MOI MOI ...  
LA CITÉ DES LOUPS, FABULATIONS

8 - Le Théâtre comme acte de passage  
Pierre Lefebvre

LE MALADE IMAGINAIRE

12 - Le Malade réel et le Malade imaginaire  
Paul Lefebvre

FESTIVAL ZONES THÉÂTRALES

14 - Paysage déployé  
Ludovic Fouquet

16 - Enfin, brèves...  
Paul Lefebvre et Guy Warin



## Photo de la couverture

Véronique Couillard et Ryan Stec  
#11 de la série *Winnipeg*

## 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

Caroline Barrière

Ludovic Fouquet

Pierre Lefebvre

Jean-Marc Piotte

Guy Warin

### Conception graphique et infographie

Llama Communications

### Impression

St-Joseph

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

# José Pliya, dramaturge de l'Afrique multiple

ON DIT du Béninois José Pliya qu'il a un parcours multiculturel. Pour paraphraser l'homme de lettres Édouard Glissant, il fait partie de ces auteurs du *Tout-monde*. Dans son roman, puis dans son *Traité* du même nom, Glissant libère ses personnages martiniquais des horreurs identitaires qui les astreignent au nom d'un nouveau métissage culturel.

À l'heure de la mondialisation, le concept de métissage rassemble cette volonté de nombreux créateurs qui cherchent à faire résonner, bien au-delà de l'Afrique, leurs réflexions identitaires et artistiques comme le fait José Pliya au théâtre. Originaire de Cotonou (au Bénin) et lui-même fils du dramaturge et de l'homme d'État Jean Pliya, il cristallise cette volonté aux côtés notamment des Koffi Kwahulé (Côte d'Ivoire), Kossi Efoui (Togo), Caya Makhélé (Congo) et Koulsy Lamko (Tchad). Ils forment une nouvelle génération d'auteurs francophones qui refusent d'être cantonnés, enfermés dans leur rôle d'auteurs « africains » et qui écrivent à la rencontre de l'Autre.

José Pliya fait partie de cette grande famille de la dramaturgie nomadique puisqu'il est également de nationalité française et qu'il se définit comme étant de culture francophone, de sympathie hispanophone et de parcours anglophone. Il a travaillé en Guinée équatoriale, au Cameroun, en Dominique et en Martinique où il fonde en 2003 l'association Écritures théâtrales contemporaines en Caraïbe. Depuis septembre 2005, il dirige la Scène nationale de l'Artchipel, centre de résidence et de création, en Guadeloupe. Son parcours même pose la question, à savoir comment est-il aujourd'hui possible de définir un auteur africain?

Contrairement à ses prédécesseurs, cette nouvelle vague de dramaturges africains a vu ses pièces éditées et mises

en scène principalement en Europe mais également en Amérique. À la différence de ceux qui les ont précédés, ces derniers ne recherchent pas la transmission d'un savoir ni d'une connaissance aux peuples africains. Ils répètent qu'ils n'ont pas d'objectif éducatif, pédagogique, social ou politique dans lesquels le message doit primer. Ils questionnent tant le fond que la forme et refusent d'être coincés au sein même de cette africanité dont ils sont issus. Depuis le début des années 1990, ils combattent d'une certaine façon les idées reçues sur la littérature dite africaine. Ils préfèrent traiter de leur appartenance à l'humanité, y exprimer leur individualité, leur affirmation de soi et leurs angoisses universelles bien loin des thématiques et des représentations d'une tradition africaine peut-être trop folklorique. Cette mouvance est doublement significative puisque la majorité d'entre eux sont des auteurs en exil qui ont choisi d'écrire en français, la langue léguée et surtout imposée par la colonisation.

Sylvie Chalaye, professeure spécialisée en théâtre d'Afrique noire francophone, résume cette modernité qui déconcerte souvent le spectateur qui oublie que

l'Afrique, et l'idée qu'il s'en fait, est d'abord un mythe de la conscience occidentale. « *Comme libérées des inhibitions qui ont longtemps pesé sur une création littéraire africaine qui ne pouvait se défaire des normes coloniales, ces écritures renversent au contraire les bornes, attaquent la langue et insinuent dans la forme, pour mieux la déconstruire, des parasites que l'on appelle doutes et questionnement.* »<sup>1</sup>

Ces dramaturges revendiquent le droit d'aborder tous les sujets qui les touchent et qui n'ont plus à voir avec la couleur de la peau des personnages, leur langue et les frontières géographiques d'un pays ou d'un continent. En effet, qu'est-ce qu'un Africain et, surtout, qu'est-ce qu'un Noir? Jean Genet a compris toute l'ambiguïté de cette question liée à la couleur de la peau lorsqu'un comédien lui demanda un jour d'écrire une pièce qui serait jouée par des Noirs. Dans *Pour jouer Les Nègres*, qui précède la pièce *Les Nègres*, Genet s'est interrogé ainsi : « *Mais, qu'est-ce donc qu'un Noir? Et d'abord, c'est de quelle couleur?* »<sup>2</sup> Il a résumé l'impossibilité de définir ces concepts qui sont avant tout des constructions héritées de l'imaginaire colonial.

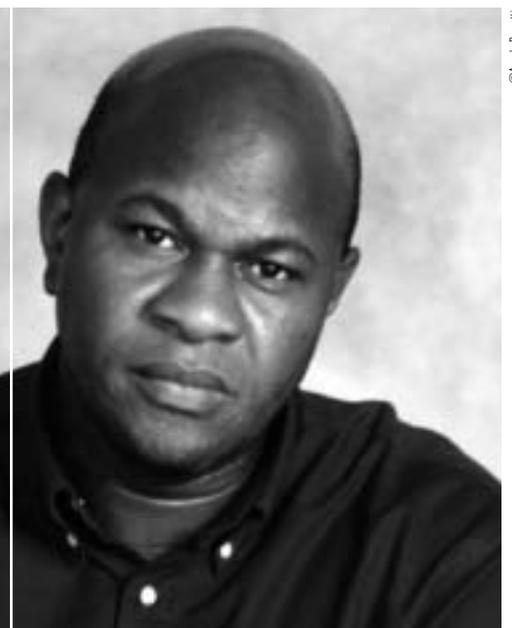
Les dramaturges contemporains africains illustrent dorénavant les conflits des êtres et les relations de pouvoir autour desquelles s'organisent les sociétés. Dans la pièce *Une famille*

<sup>1</sup> Sylvie Chalaye, « Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française », *Théâtre / Public*, n° 158, (mars-avril 2001), p. 6-7.

<sup>2</sup> Jean Genet, *Les Nègres et Pour jouer Les Nègres*, Paris, Marc Barbezat, L'Arbalète, 1963, p. 8.



José Pliya



©Angelo Basatti

## Nous étions assis sur le rivage du monde...

Texte de José Pliya

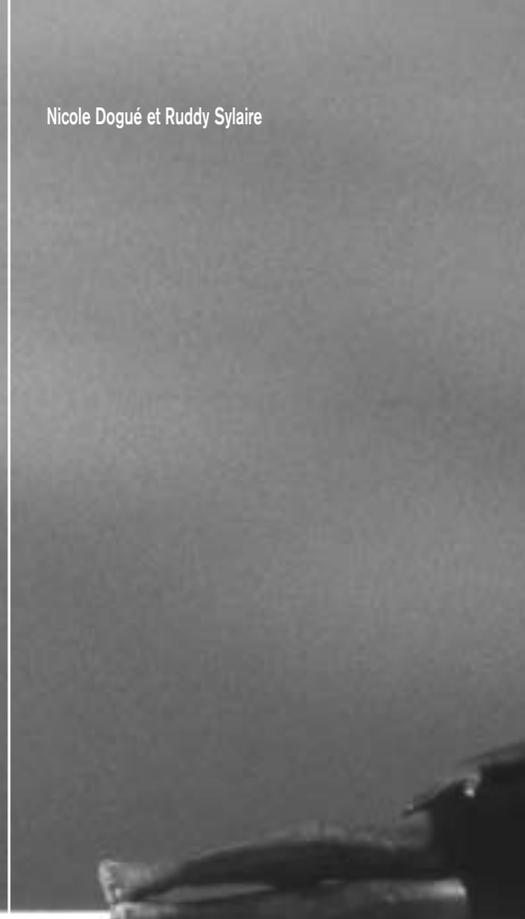
Mise en scène et scénographie de Denis Marleau

Avec Éric Delor, Nicole Dogué, Ruddy Sylaire et Mylène Wagram

Une création d'UBU, en coproduction avec le Théâtre français

du CNA, le Festival de théâtre des Amériques, le Festival

Les Francophonies en Limousin et le C.C.R. Fond Saint-Jacques (Martinique)



ordinaire, José Pliya décrit une famille de Hambourg qui va sombrer dans la folie meurtrière en pleine Allemagne nazie. Les réactions du public ont été très vives : un auteur du Bénin a-t-il le droit de traiter d'un sujet si délicat qui, théoriquement, ne le regarde pas en tant qu'Africain? Devait-il se contenter d'écrire une histoire qui pouvait rappeler celle du génocide rwandais de 1994? Ou bien n'a-t-il pas accompli tout cela d'un même souffle? José Pliya estime qu'il a le droit de parler de l'Homme quel qu'il soit et des conflits qui le traversent. « *Je n'écris pas des couleurs, j'écris du théâtre* »<sup>3</sup>, précise-t-il.

Le dramaturge aborde l'écriture comme étant avant tout un travail sur la langue. À la manière d'un musicien, chaque personnage qu'il imagine doit posséder sa propre voix. Dans *Le Complexe de Thénardier*, la mère parle français mais selon un motif inspiré de la langue fon<sup>4</sup>. Dans *Parabole*, l'auteur a puisé la musicalité de la langue arabe alors qu'il a cherché du côté du créole dans *Nous étions assis sur le rivage du*

*monde...* Pour *Le Masque de Sika*, il a opté pour une langue très près du quotidien. Chez José Pliya, le style d'écriture est imposé par le sujet qu'il raconte.

La frustration et la noirceur de l'âme humaine sont les principaux moteurs de son œuvre dramaturgique. Ses personnages sont confrontés à de nombreux obstacles qui peuvent être d'ordre personnel, intime ou collectif. Il met en relief leur part de responsabilité dans leur quête identitaire, qu'il s'agisse d'une perte ou d'un gain ayant trait à cette identité. *Nègrerrances* et *Le Masque de Sika* s'articulent à partir de ce postulat du malaise d'être et plus particulièrement en fonction d'un Africain qui doit s'adapter au monde européen pour aboutir à un exorcisme réussi ou raté.

Les personnages se rencontrent et errent entre le passé et le présent. Ce n'est pas l'Europe qui les détruit mais bien leur incapacité à sortir de leur propre enfermement. Leur détresse provient de l'absence et du vide qui les habitent et non pas des frontières qui les entourent, bien qu'ils doivent vivre avec les réminiscences de leur passé africain. Toutefois, la quête d'universalité demeure présente en ce que l'Afrique se

pense dorénavant au monde. La plupart des textes de José Pliya existent hors de ces références raciales, ethniques ou géographiques.

À preuve, *Nous étions assis sur le rivage du monde...* s'intéresse plutôt à la rencontre d'un homme et d'une femme qui s'affrontent sur un bout de plage. Il lui ordonne de quitter les lieux et elle refuse, affirmant qu'elle est ici chez elle. S'en suit un duel qui portera, en filigrane, sur ceux qui ont abandonné le pays et ceux qui y sont restés, sur les relations de pouvoir qui se tissent au sein de la société créole entre les différentes couleurs de peau — descendants d'esclaves, Noirs, Métis, Mulâtres, Blancs, étrangers — et les quêtes identitaires qui dictent les agissements de chacun. Mais le dramaturge insiste d'abord sur le conflit entre l'homme et la femme et sur le rôle annonciateur de cette dernière comme si elle détenait les clés des changements sur le point de transformer la société.

### Caroline Barrière

*Nous étions assis sur le rivage du monde...* de José Pliya est publié aux Éditions L'Avant-Scène Théâtre, collection des 4 vents. Du même auteur, on peut également lire dans la même collection *Le Complexe de Thénardier*, *Parabole* et *Une famille ordinaire*.

<sup>3</sup> Sylvie Chalaye, « Un auteur du Tout-monde, entretien avec José Pliya », *Africultures* n° 54, (janvier-mars 2003), p. 48.

<sup>4</sup> Langue du sud du Bénin.

# La Retombée des images



C'EST UN FAIT : *tout*, aujourd'hui, est artifice, partout triomphe l'illusion; donc, nécessairement, rien n'est à prendre au premier degré. Nous sommes bombardés, envahis d'images. Tout est transformé en images, même les images. Ils l'ont dit : nous vivons, inévitablement, dans une *civilisation de l'image* : un monde technique, machinique, où il n'y a de réalité que *dans l'image ou par l'image*, un hyperspace où le réel s'est volatilisé dans le virtuel, où la réalité s'est effondrée dans une *hyperréalité* irréelle. Car l'hystérie caractéristique de notre temps, ainsi que l'a si rigoureusement démontré quelqu'un comme Baudrillard, c'est bien celle de la production et de la reproduction du réel, qui, dans son mouvement même, finit par diluer, voire exterminer le réel : « *Plus réel que le réel, c'est ainsi qu'on abolit le réel.* » D'une certaine façon, on peut dire que l'esthétique warholienne a contaminé, définitivement, notre monde.

Au stade où nous en sommes, aliénés à un monde où tout est truqué, falsifié, arrangé avec le gars des vues, on ne sait si cette *virtualisation* de notre monde — d'un point de vue optimiste — nous mènera à la catastrophe (au sens dramaturgique du terme), c'est-à-dire au dénouement. Puisque nos sociétés, par le biais d'images médiatisées, se donnent en spectacle à elles-mêmes, il est permis de croire que tout cela, comme dans toute forme de spectacle, aura un jour une fin. Rappelons-nous pourtant ce que Benjamin, en prenant en compte le développement des techniques de reproductions de masse, apportait dans les années 1930 comme conclusion à sa réflexion sur la distinction qu'opère, entre œuvre d'art et « *aura* », l'engendrement machinique des images : il

remarquait qu' « *au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux dieux de l'Olympe; c'est à elle-même, aujourd'hui, qu'elle s'offre en spectacle* », de telle manière qu'elle réussit même à « *vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de tout premier ordre.* » En ce début des années 2000, c'est bien ce qui semble se produire.

Toujours est-il — heureusement — que la création artistique sait ouvrir l'œil sur ce monde du donné-à-voir dans lequel nous pataugeons. Dans le champ théâtral, Robert Lepage est sans aucun doute, actuellement, un des plus reconnus *faiseurs d'images*, un des plus originaux fabricants d'images qui tend à mettre en scène *le voir* en y juxtaposant et superposant images technologiques et images d'origines dans un ancrage audiovisuel.

La pratique lepagienne, s'inscrivant parfaitement, comme nombre de critiques l'ont souligné, dans un théâtre de l'image (ou *postmoderne* selon un autre angle de vue), est-elle toutefois vouée à entériner le triomphe du simulacre et de la technologie de l'image et à applaudir cet « *hyperréalisme* » ambiant? Ou faut-il y voir de préférence une démarche critique, un geste de contestation de notre univers « *vidéosphérique* »? Ou s'agit-il plutôt d'un écho de nos cités envahies de dispositifs optiques (caméras, vidéos), d'écrans technologiques (cinéma, télévision) et de miroirs de toutes sortes (rétroviseurs, vitres) qui, de toute évidence, se sont transformées en de gigantesques kaléidoscopes où chacun peut voir, se voir et être vu?

Lepage entreprend certes sa carrière d'*homme de théâtre* au début des années 1980, précisément à un moment où les systèmes technologiques occupent

tout l'espace social et tout l'horizon culturel, où les réseaux médiatiques (la télévision et ses modèles) dominent tous les lieux de (post)modernité. Mais contrairement à certains *performers* de la scène contemporaine ou autres représentants radicaux en arts médiatiques qui, à travers diverses formes d'expression issues de la technologie, portent davantage un jugement critique ou un regard cynique sur la face sombre et cachée de nos sociétés hyper-médiatisées, la vision du monde que nous livre Lepage à travers ses œuvres — lui qui toujours a voulu élargir le territoire du théâtre en y intégrant d'autres formes artistiques (de la marionnette au cinéma...), lui qui toujours a refusé de choisir entre les rôles de metteur en scène, d'acteur, de scénographe, d'auteur et de cinéaste —, sa vision du monde, une fois traduite sur un plateau scénique, n'est pas alarmiste : elle est on ne peut plus ludique, poétiquement onirique, légèrement oblique, mais rarement polémique. Il n'a pas l'attitude de l'artiste *engagé* qui, prenant conscience de son appartenance à l'*esprit* de son temps, met son art au service d'une cause (habituellement sociale). Lepage a plutôt l'attitude de l'enfant, éveillé, qui s'amuse dans son carré de sable pendant que les adultes l'observent, émerveillés.

Son théâtre, qu'il s'agisse de créations collectives (parlant de carré de sable, citons *La Trilogie des dragons*, 1985), de textes de répertoire (rappelons sa *Tempête* de Shakespeare, version 3D, 1998) ou de spectacles solos (évoquons *La face cachée de la lune*, 2000), est en fait un espace exploratoire où se déploie avant tout un discours sur l'image en tant que telle, tant technologique

qu'onirique. « Pour Lepage, la technologie de l'image est avant tout la matérialisation d'un rêve, point de départ d'une poésie et d'un langage visuels, démontre justement Ludovic Fouquet dans son récent et éclairant ouvrage sur la pratique lepagienne. Chaque technologie employée sur scène devient l'occasion d'une réflexion pratique, active, sur l'image qu'elle contribue à créer. Par-delà l'image, c'est un discours scénique et, plus largement, méta-réflexif, qu'elle favorise : le "faire image" et le "faire théâtre" sont expérimentés simultanément. »<sup>1</sup>

Le théâtre de Lepage n'est donc pas un champ de bataille : c'est un lieu de magie, de rêves, où les images technologiques, en quelque sorte, font image. C'est un théâtre — certes bien ancré dans le présent, mais où le passé émerge comme source de mémoire — qui veut rendre compte (mais sans rendre de comptes) du monde imaginal dans toute son entièreté, c'est-à-dire de tout cet ensemble fait d'images, d'imaginaires, de symboles, de souvenirs, dont est pétrie la vie sociale d'aujourd'hui. D'où cette impression : chez Lepage, théâtre et technologie s'associent pour donner à voir la lumière des rêves, des souvenirs qui se cachent en chacun de nous, et non pour faire voir le chaos technologiquement imagologique dans lequel nous sommes plongés. Chez lui, « la mémoire tourbillonne au-dessus du chaos, et le regard s'accroche à ce qui émerge puis disparaît, comme le souligne si bien Fouquet, affirmant par ailleurs que « son théâtre rivalise avec ces univers technolo-

giques, il les absorbe, en sort vainqueur, mais il est transformé à son tour. Cela se fait sans véritable combat, puisque Lepage n'oppose pas théâtre et technologie; il met en scène la technologie, il la théâtralise comme il le fait de tout ce qu'il aborde. »

Donc, Lepage : magicien, et non polémiste. À preuve : son *Projet Andersen*. Avec ce cinquième solo librement inspiré de deux contes peu connus d'Andersen, *La Dryade* et *L'Ombre*, et de quelques épisodes parisiens à forte teneur sexuelle de la vie du célèbre auteur danois de *La Petite Sirène* et du *Vilain Petit Canard*, Lepage pénètre plus que jamais au cœur même de l'image surgissante — et ce, littéralement, puisque l'unique interprète joue une fois sur deux à l'intérieur d'un étrange écran concave : un écran aux bordures arrondies, surnommé « la conque », rappelant étrangement celui des mégacomplexes-cinéma, et qui sert à la fois de fond de scène et de support aux images projetées (de la photo à l'image virtuelle en passant par l'image vidéo *live*, presque tous les types d'images technologiques y passent). Alors que l'écran de cinéma ou de télévision ne fait que soutenir des images sans montrer les corps réels, cet écran bien particulier sert à la fois d'espace réel et de lieu de la fiction (surface et profondeur sont au même plan), en ce sens que l'acteur peut y jouer à l'intérieur comme sur une scène et que les images peuvent y apparaître comme sur un écran : l'acteur est immergé dans l'image, fait partie de l'image globale. Tout devient artifice. Partout triomphe l'illusion.

Devant une telle proposition, face à un tel spectacle artificiel (donc *hyperréel*), on pourrait volontiers voir une allégorie de notre époque de la

28, 29, 30, 31 MARS, 1<sup>er</sup> AVRIL

## Le Projet Andersen

Conception, mise en scène  
et interprétation de Robert Lepage

Une création d'Ex Machina, en coproduction avec Bite:06 (Barbican, Londres), la Comète (scène nationale de Châlons-en-Champagne), le Grand Théâtre de Québec, le Festival d'automne à Paris, le Théâtre du Nouveau Monde, le Théâtre du Trident, le Théâtre français du CNA, la Maison des Arts (Créteil), la Fondation Hans Christian Andersen 2005 et le Sydney Festival

« vidéosphère » où l'image machinale incarne désormais l'autorité suprême, où l'œil miroir de Dieu — exclusif, supérieur — a laissé la place aux yeux de la technologie, provoquant ainsi une interrogation d'ordre existentiel du genre : qu'est donc devenu l'individu, pris en otage par tous ces regards, prisonnier de toutes ces images, exposé à tous ces points de vue? Or, Lepage ne répond pas par une attitude d'opposition, de critique; plutôt par une recherche onirique, une forme délibérée de l'imaginaire. Il ne fait en somme que poursuivre son désir et sa volonté d'adapter la technologie de l'image au théâtre plutôt qu'adapter le théâtre à la technologie de l'image.

Alors qu'on éprouve devant quelque performance de la scène contemporaine qui exploite la technologie et la vidéo *live* une sorte de jouissance trouble qui souvent nous vient d'une agression esthétique (signalons, pour n'en citer qu'un exemple, les performances virulentes de la compagnie new-yorkaise Big Art Group), *Le Projet Andersen* suscite le ravissement, excite l'œil, ne tend pas à éveiller les esprits : il éveille l'esprit. À l'image de tout le théâtre lepagien, ce spectacle solo, pour paraphraser Villiers, éveille en nous des mondes de songes! Magicien, ce Lepage, disions-nous!

### Guy Warin

À lire : les *Contes & Histoires* d'Hans Christian Andersen dans la nouvelle (et très vivante) traduction de Marc Auchet dans la collection La Pochothèque. Aussi, pour mieux connaître le travail de Robert Lepage et le « théâtre de l'image », on peut lire, outre le récent ouvrage de Ludovic Fouquet mentionné dans cet article, le livre de Remy Charest *Quelques Zones de liberté* édité chez L'Instant même, ainsi que *La Face cachée du théâtre de l'image*, sous la direction de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, publié aux Presses de l'Université Laval.

<sup>1</sup> Toutes les références à Ludovic Fouquet sont tirées de son livre *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'Instant même, 2005.





David Boutin, Francis Poulin  
et Stéphane Jacques

©Yanick Wanderski

1<sup>er</sup>, 2, 3, 4 MARS

## Gagarin Way

Texte de Gregory Burke

Traduction d'Yvan Bienvenue

Mise en scène de Michel Monty

Avec David Boutin, Daniel Gadouas, Stéphane Jacques et

Francis Poulin

Une production du Théâtre de La Manufacture,

en coproduction avec Trans-Théâtre

# Le Désarroi de la classe ouvrière

Eddie convainc Gary de kidnapper le représentant de la multinationale qui doit visiter l'usine où ils travaillent. La situation dramatique de *Gagarin Way* est nette.

EDDIE, trente-deux ans, qui est le cerveau de l'opération et qui manigance tout, ne croit plus à rien. Il travaille depuis sept ans à l'usine, même s'il déteste son job. C'est un autodidacte, qui a lu Sartre et Jean Genet, qui a des idées sur tout et est d'une intelligence tranchante. Il vit dans le présent, ne semblant avoir aucun passé auquel se rattacher et aucun avenir. Sans compagne et sans enfants, il est manifestement troublé par le mouvement de libération des femmes. Ce qui l'allume, c'est la violence, la violence gratuite, comme casser le gueule à un marin qu'on ne connaît pas. Il a aussi pris de la drogue, des doses de plus en plus fortes pour maintenir les effets, jusqu'à ce que des crises paranoïaques le convainquent de s'en éloigner. Mais il cherche toujours à retrouver le plaisir que lui

apportaient ces moments d'intensité : le rapt du représentant de la multinationale et son exécution ne visent qu'à lui procurer un nouveau *high*.

Gary est malheureux comme Eddie, avec lequel il travaille depuis quatre ou cinq ans. Son malheur se comprend. Il n'aime plus celle qui lui a fait trois enfants adorés et cumule trois emplois en vue de subvenir aux besoins de sa petite famille. Il refuse de rejoindre son frère, petit vendeur de drogue, en lutte contre les autres *dealers* pour défendre son territoire et soumis au harcèlement de la police. L'argent n'est pas là, mais chez ceux qui manipulent la Bourse, affirme-t-il.

Plus âgé qu'Eddie, ayant un sens aigu de responsabilité (il ne laisserait jamais tomber sa femme, ses enfants ou un camarade), il a un passé militant

qui lui donne une certaine profondeur. Il a été représentant syndical dans un chantier naval fermé par le gouvernement Thatcher. C'était un syndicaliste convaincu, croyant que les travailleurs doivent contrôler le pouvoir économique, même si, trop souvent, ils ne s'intéressent qu'à leurs chèques de paie ou à leurs vacances. Son grand-père, dont il est fier, était communiste, a participé aux dures luttes syndicales de l'époque et est allé combattre les nationalistes corporatistes en Espagne. Il regrette profondément la disparition de ce militantisme : « *Y a vingt ans personne aurait supporté la merde qu'on a ici. Y a cent ans y auraient mis le feu à cabane.* »

Gary est aussi animé par un espoir que galvanise le projet d'Eddie. S'inspirant des anarchistes du début du XX<sup>e</sup> siècle, il croit que la propagande par l'action, dont l'enlèvement et l'exécution du représentant de la multinationale constitueraient le premier acte, pourrait, beaucoup mieux que les politiciens impuissants, beaucoup mieux que les mots impotents, réveiller les masses et les ramener à l'action révolutionnaire.

Tom, le troisième personnage de ce huis clos, a vingt-deux ans et est un diplômé de science politique. Endetté par ses études et incapable de trouver un emploi correspondant à ses qualifications, il se promène, comme tant d'autres universitaires, de jobine en jobine, espérant, sans trop y croire, pouvoir s'en sortir un jour. Il a travaillé dans un centre d'appels au service à la clientèle, où toutes les conversations étaient minutées et le temps de chacun contrôlé, dans un kibboutz, où chaque Israélien, armé jusqu'aux dents, se préparait à la

prochaine guerre contre les Arabes, et se retrouve maintenant agent de sécurité à l'usine. Il n'est pas vraiment accepté par les gars de l'usine et plus ou moins rejeté par ceux avec lesquels il a étudié.

Tom est embarqué, malgré lui, dans cette aventure, en ayant accepté d'ouvrir à Gary les portes de l'usine, moyennant une vague promesse de rétribution pour une opération qu'Eddie lui présente comme un simple vol. Tom a un passé : son père travaillait au chantier naval où Gary était représentant syndical et son grand-père était mineur, comme le père et le grand-père de Gary. Il a fait son mémoire de maîtrise sur Lumphinnans où habitait son grand-père, un des lieux les plus radicaux de Grande-Bretagne, dont une des rues porte le nom de Gagarine, en hommage au cosmonaute soviétique, le premier à être mis en orbite autour de la terre. Mais, en interviewant de vieux mineurs de Lumphinnans dans un hospice, il a été estomaqué de n'y retrouver aucune conscience révolutionnaire.

Frank, le kidnappé, devait être un Japonais, car l'usine avait été vendue à une multinationale japonaise. Mais il est un Blanc, l'usine, entre-temps, ayant été revendue à une multinationale américaine. Ils espèrent qu'il est un Américain, mais sont consternés d'apprendre qu'il vient de la même région qu'eux et que son père était, lui aussi, un mineur.

Âgé de cinquante-six ans, il a étudié dans une prestigieuse université anglaise durant les mouvements étudiants des années soixante. Séparé de sa femme depuis quelques années, il voit peu ses enfants. Il est consultant, étant venu évaluer la rentabilité de l'usine. Son travail est juste un job, dit-il. Il ne se sent pas responsable de ses conséquences, même s'il admet s'être senti mal les quelques fois qu'il a déclaré aux travailleurs qu'ils étaient tous membres d'une même belle grande famille corporative, même s'il avoue que son travail n'est peut-être que de la *bullshit*.

Eddie, Gary et Tom n'ont pas peur de perdre leur gagne-pain. Sous l'ère Thatcher, la Grande-Bretagne a réduit

fortement le chômage, mais au prix d'une impitoyable dégradation des conditions de travail et de salaire : « *Y en a plein d'jobs de merde autour* », dit Eddie. Cette dégradation relève de la globalisation, qui est une simple question d'économie pour Frank. Avec la libéralisation des marchés, les investissements vont là où on produit, au moindre coût, le plus de marchandises et de meilleure qualité. Chaque travailleur est payé à sa juste valeur, celle du marché, que ce soit en Grande-Bretagne, au Mexique, dans les pays de l'Europe de l'Est ou ailleurs.

À Tom qui espère concilier conscience sociale et avancement de carrière, travailler de l'intérieur pour changer les choses, allier capitalisme et socialisme, Frank rétorque, critiquant implicitement la troisième voie de Tony Blair : « *Pauvre idiot... Il pense que le capitalisme peut être domestiqué [...] Ils réalisent pas à quel point ils n'ont pas de pouvoir [...] Ils ne comprennent pas... et vous réussirez pas à leur faire comprendre [...] Crisse que vous êtes pas une menace... Vous êtes même pas une alternative.* »

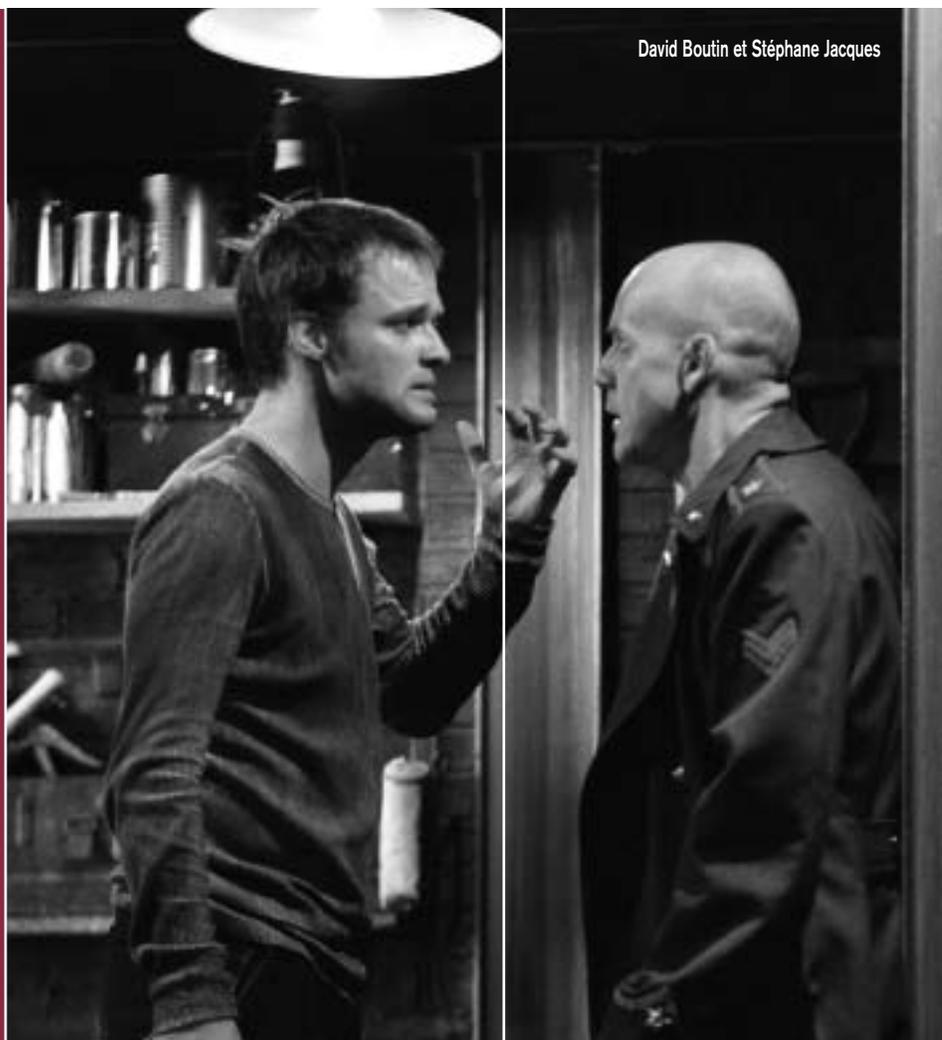
À Gary, il affirme que le passé aurait dû lui enseigner que l'anarchisme, courant important aujourd'hui parmi la gauche, « *a toujours attiré les artistes, les gens qui s'intéressent aux idées [...] Toujours attiré les esprits impressionnables [...] Ça atteint des sommets de popularité durant les périodes non révolutionnaires [...] La stabilité. C'est ce qui fait naître un intérêt pour l'anarchie. C'est pour ça qu'ils sont si passionnés... la seule autre chose qu'ils peuvent faire... c'est abandonner l'espoir d'une révolution.* »

Le drame se termine par le meurtre de Frank, puis de Tom, par Eddie. À Gary qui lui demande ce qu'il lui reste maintenant, il répond cyniquement : la santé.

La pièce de Gregory Burke est, sous un humour grinçant, d'un pessimisme sans frontières.

### Jean-Marc Piotte

Le philosophe Jean-Marc Piotte a récemment publié une édition revue et mise à jour de son œuvre majeure : *Les Grands Penseurs du monde occidental. L'Éthique et la politique de Platon à nos jours* (Fides, 2005).



© Benck Merthoud

# Le Théâtre comme acte de passage



Dave Jenniss et Valérie Deschenaux dans *Wigwam*

LE PETIT D'HOMME, c'est bien connu, se doit de devenir grand. C'est là une histoire vieille comme le monde. D'aussi loin qu'il nous soit permis de voir dans la longue nuit des récits, toutes les traditions, quels que soient leurs horizons, ont fait une large part aux récits initiatiques. Du *Mahabharata* à *L'Odyssee*, de Romulus et Remus au récit de la Genèse en passant par les légendes amérindiennes, les contes des frères Grimm, le *Gargantua* de Rabelais, le *Père Goriot* de Balzac, le *Moby Dick* de Melville ou encore, plus près de nous, du diptyque *Le Secret de la Licorne/Le Trésor de Rackham le Rouge* d'Hergé ou encore la saga cinématographique *Star Wars* de George Lucas, notre univers culturel et référentiel est pétri de ces romans d'apprentissage où un enfant, parfois un tout jeune homme ou une jeune femme, et parfois même un adulte, se voit, à la suite d'une série de tribulations, naître à nouveau et devenir un autre. Ces récits nous sont nécessaires, car plus que tout autres, ils nous révèlent ce que nous sommes. L'être humain, en effet, est tout d'abord un être de passage et de transformation. Comme le savait si bien Œdipe, et cela lui évita d'être dévoré par le Sphinx, l'homme marche sur quatre pattes le matin, sur deux l'après-midi puis, finalement, sur trois le soir.

Cela pourtant ne saurait se faire seul. L'Homme, en effet, est un animal essentiellement communautaire. Sans la saumure culturelle dans laquelle il se met à baigner dès les tout premiers instants de sa vie, il ne saurait être quoi que ce soit. Sa langue, son savoir, ses mœurs ne lui appartiennent ainsi jamais complètement en propre : ce sont des biens communs. Ces biens communs, pourtant, il lui appartient de les éprouver, de les confronter et de les intégrer afin de devenir à la fois membre du groupe et individu distinct.

C'est généralement par le biais de rencontres, avec des maîtres, des parents, des œuvres ou des événements d'ordre naturel ou politique, que l'individu en arrive à atteindre cet étrange et précaire équilibre : être à la fois soi-même et partie intégrante des autres. C'est ce cheminement fait de



moi moi moi...

©Robert Echberry

28, 29 JANVIER

## Wigwam

Texte et mise en scène de Jean-Frédéric Messier

Une création du Théâtre des Confettis

4, 5 FÉVRIER

## moi moi moi ...

Scénario de Lise Vaillancourt

Mise en scène de Robert Dion

Une production de DynamO Théâtre

6, 7 MAI

## La Cité des loups

Texte de Louise Bombardier

Mise en scène de Martine Beaulne et André Laliberté

Conception des marionnettes de Richard Lacroix

Une production du Théâtre de l'Œil

27, 28 MAI

## Fabulations

Création et interprétation de Paul Vachon

Scénario et mise en scène de Richard Aubé

Une production du Théâtre de l'Aubergine

diverses stations que mettent donc en scène les récits initiatiques. En ce sens, ils sont les très proches parents des mythes. Ces derniers, en effet, comme l'explique Mircea Eliade dans son ouvrage *Aspects du mythe*, fournissent « des modèles pour la conduite humaine et confèrent par-là même signification et valeur à l'existence ». Les mythes, ainsi, expliquent essentiellement le pourquoi des choses, et plus précisément pourquoi « l'homme est ce qu'il est aujourd'hui, un être mortel, sexué et culturel ». Un mythe « est donc toujours le récit d'une "création" : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être ».

Sans doute n'est-il dès lors guère étonnant que les contes et récits (que ces derniers soient traditionnels ou non) que l'on offre aux enfants fassent plus souvent qu'à leur tour la part belle à la tradition initiatique. L'enfant qu'on amène au théâtre, au cinéma ou encore à qui on offre, ou lit, un livre se voit en quelque sorte doublement initié. D'une part, bien sûr, il profite de l'apport symbolique que lui confère par procuration le parcours du Petit Chaperon Rouge ou de Luke

Skywalker, mais il profite également, oserons-nous dire surtout, d'une introduction, bien réelle celle-là, ou plutôt plus concrète, à sa communauté, sa langue, son imaginaire collectif et sa culture.

*Wigwam* de Jean-Frédéric Messier est particulièrement éloquent à cet égard. En s'inspirant pour sa pièce de mythes issus de diverses traditions amérindiennes, dont les Inuits de l'Arctique, les Iroquois de l'Est du Canada et les Hopis du désert de l'Arizona, le dramaturge a réussi à concocter pour son jeune public une véritable introduction à un héritage amérindien qui, plus que toutes autres choses, est certainement l'une des taches aveugles les plus persistantes de notre propre culture.

Nous avons donc ici affaire au récit d'une petite fille qui apprend à participer, par le biais de la chasse, à la vie active de sa communauté. Elle découvre également, en passant à l'âge adulte, non seulement les gestes qui lui permettront de rester en vie en tant qu'individu et de participer à la richesse de sa tribu, mais aussi les figures marquantes du panthéon de sa

culture. Sans que la petite fille en soit totalement consciente, cette chasse à laquelle son frère et sa sœur l'enjoignent de participer possède donc une visée beaucoup plus vaste qu'une simple collecte de viande. Laisée à elle-même tandis qu'elle est chargée de garder le campement, elle sera forcée de surmonter ses peurs et d'aiguiser ses ruses à mesure que se présenteront à elle les épreuves. Fait particulièrement intéressant, elle sera confrontée à celles-ci grâce à sa désobéissance. Ses aînés, en effet, lui avaient, avant de partir, bien précisé de ne laisser personne pénétrer dans l'enceinte du wigwam. Or, c'est précisément à partir du moment où elle laisse entrer le carcajou et son sac magique dans son refuge que son initiation commence véritablement.

Le sac magique se révèle être un formidable réservoir de forces mythiques, représentées tantôt par l'oiseau-tonnerre, tantôt par les jumeaux belliqueux, tantôt par celle qui chante les mélodies du vent. À travers ces rencontres, et les épreuves que celles-ci lui imposent, la petite Nanabush accède à sa seconde naissance, c'est-à-dire que pour une

deuxième fois, elle arrive en ce monde, mais cette fois-ci non pas physiquement, mais bien plutôt moralement, intellectuellement, spirituellement et politiquement.

Le chemin menant à la deuxième naissance est également la trame de *La Cité des loups* de Louise Bombardier. Confinée dans un hôpital, la petite Élise, qui souffre depuis toujours du « *lupus ou la maladie du loup* », se morfond non pas tant de son mal que de se trouver malgré elle hors du monde et de la vie. Là encore à la suite de rencontres avec des êtres merveilleux qui s'avèrent être tous autant de passeurs, elle quittera enfin sa chambre aseptisée pour enfin s'engouffrer dans l'immensité de l'existence. Tout comme Nanabush, c'est par le biais de rencontres, de même que d'une transgression d'interdits aussi, puisqu'elle accepte de cacher dans sa chambre deux loups errants, que sa quête commence.

Selon l'anthropologue américain Joseph Campbell, les mythes, ainsi que ce qu'on nomme les grands récits, évoquent, de manière spécifique à chacune des cultures dont ils sont issus, ce rite de passage, institutionnalisé ou non, qui permet à chaque individu de venir une seconde fois au monde. Sa vision de ces derniers s'attarde, entre autres, à une « méconception » qui n'est pas, me semble-t-il, inintéressante pour notre propos. « *People say*, dit-il au cours de ses entretiens avec le journaliste Bill Moyers, *that what we're all seeking is a meaning for life. I don't think that's what we're seeking. I think that what we're seeking is an experience of being alive. I think that what we're seeking is an experience on the purely physical plane that will have resonances within our own innermost being and reality, so that we actually feel the rapture of being alive.* »<sup>1</sup>

Ce que nous révèle les mythes n'aurait ainsi pas tant à voir avec le sens et le savoir, au sens académique du terme, mais bien avec quelque

<sup>1</sup> « On dit que ce que nous cherchons tous, c'est un sens à la vie. Or, je ne crois pas que ce soit ce que nous cherchions. Je crois que ce que nous cherchons, c'est d'éprouver que nous sommes vivants. Je crois que ce que nous cherchons, c'est une expérience purement physique qui résonnera jusqu'au cœur de notre être et de notre réalité, afin que nous puissions concrètement ressentir l'extase d'être vivants ».



© Jean Grimesch



La Cité des loups

chose de plus vaste et de moins circonscrit : l'expérience. On pourrait d'ailleurs certainement rapprocher cette opposition entre sens et expérience de celle qu'évoque Hanna Arendt entre connaissance et compréhension. Le récit initiatique, tout comme le roman d'apprentissage, ne serait ainsi pas tant un lieu où l'on apprend qu'un lieu où l'on expérimente.

Cette conception du récit mythique comme expérimentation de cette matière qu'est la vie, *Fabulations* du Théâtre de l'Aubergine en donne un magnifique aperçu. Dans ce spectacle clownesque, un conteur, interprétant tous les personnages, comme si son panthéon lui était si lié qu'il faisait littéralement partie de lui, raconte au jeune public le récit de Faux-nez, amoureux de la lune et se méfiant du soleil. Au-delà de l'aspect poétique de la prémisse, l'objet de son amour nous entraîne du côté du parcours, du changement et du cycle dont sont constitués toute existence et tout mythe. La lune, en effet, est un astre changeant. Contrairement au soleil, qui chaque jour se présente à nous dans sa pleine rondeur, la lune, pour sa part, ne cesse de croître et de décroître. Sa vie est un éternel cycle sans cesse recommencé.

Son animosité envers l'astre luisant, pour amusante qu'elle soit, nous rappelle pourtant la plus importante des leçons que contiennent tous les mythes : le grand danger que courent tous ceux qui demeurent statiques, et même ceux qui ne savent pas que la nature même de l'homme est d'être changeant. Rappelez-vous, une fois encore, le sort réservé à ceux qui ne savent répondre à l'énigme du Sphinx.

Faux-nez apprendra d'ailleurs cette leçon à ses dépens. En attachant la lune afin de pouvoir la conserver de nuit comme de jour à ses côtés, il bouleversera l'équilibre de l'univers, jusqu'à ce qu'il réalise son erreur et délivre enfin l'astre nocturne. Ce geste hautement symbolique, soit celui de se déposséder de ce qu'on aime, redonnera ainsi non seulement cohérence au monde où il habite, mais aussi équilibre à sa propre vie. En redonnant à la lune sa place dans l'ordre cosmogonique, il acquiert la sienne à son échelle.

Bien que le spectacle *moi moi moi...* du DynamO Théâtre ne soit pas à proprement parler un récit initiatique, il n'en demeure pas moins traversé par des traces de cette tradition. L'on pourrait même affirmer qu'il s'agit d'un récit initiatique inversé, en ce



Paul Vachon dans *Fabulations*

sens que l'on n'assiste pas ici aux tribulations qui permettront à un individu de peu à peu s'intégrer à un groupe, mais au contraire aux diverses étapes qui amèneront la jeune Mathilde à vivre ni plus ni moins qu'un exil. Ce spectacle de théâtre où l'acrobatie et le mouvement prennent le pas sur la parole, sans toutefois jamais nuire à la pleine

compréhension du récit, a donc comme thème principal le rejet par les pairs. Mathilde, en effet, de façon innocente et sans jamais le vouloir, devient tout à coup un objet de méfiance pour tous ses camarades de classe. Lentement, mais sûrement, surviennent donc les brimades, les quolibets et les petites trahisons, bref tout ce qui est de l'ordre de l'exclusion

ordinaire. Mathilde pourtant, malgré son statut de *vilain petit canard*, ne sortira pas brisée de cette déconvenue. Si les autres l'ont forcée à tenir une position marginale dans l'enceinte de leur communauté, elle finira tout de même, en les quittant définitivement, par trouver sa propre place dans les murs d'une école de danse. Somme toute, là encore, il nous est révélé de quelle façon l'héroïne a été amenée à se retrouver ailleurs. On peut peut-être même s'amuser à imaginer que c'est dans le cadre de sa nouvelle école que son parcours initiatique prendra véritablement place et qu'elle recouvrera définitivement son équilibre.

En terminant, peut-être pouvons-nous nous rappeler que, bien que nous vivions dans une culture moderne, c'est-à-dire une culture dans laquelle les traditions n'ont pas plus de poids que de sens, les rites et les récits initiatiques, que nous associons trop volontiers aux sociétés dites archaïques, n'ont pas pour autant complètement disparu de nos parages. Ces quatre pièces, réunies par une programmation, en sont une preuve parmi tant d'autres. Nous ne possédons plus, cela va de soi, de passages obligés pour tous, qu'il s'agisse du baptême, de la première communion, de la confirmation, de la *bar mitzvah* ou encore de la circoncision ou des mariages comme des funérailles, mais les médias de masse, qu'il s'agisse de la télévision, du cinéma, des jeux vidéo, des dessins animés ou des bandes dessinées, regorgent de récits initiatiques ou de récits des origines. Pensons en vrac à *Spiderman*, *Harry Potter*, *Gangs of New York* de Scorsese ou encore à des séries télévisées telles *Lost* ou *Grande Ourse* qui nous confrontent tous, à leur manière, aux mystères de nos origines et aux multiples épreuves, non ritualisées désormais, que nous nous devons de traverser pour arriver à ce que nous sommes.

### Pierre Lefebvre

Ouvrage fondamental sur la nature et la fonction du mythe, *Aspect du mythe* de Mircea Eliade (1963) est disponible chez Gallimard dans la collection Folio Essais. La version française de *The Power of Myth* de Joseph Campbell et Bill Moyers (*La Puissance du mythe*, J'ai lu, 1991) est épuisée; par contre, la version originale anglaise, chez Anchor Books, est disponible.



Molière et le fauteuil dans lequel il a joué Argan



# Le Malade réel et le Malade imaginaire

DEPUIS LE DÉBUT, depuis le tout début, depuis *Le Médecin volant* et toutes ces autres farces perdues — *Le Docteur amoureux*, *Le Docteur pédant*, *Le Médecin par force*, *Les Trois Docteurs rivaux* — sans doute même avant *La Jalousie du Barbouillé*, les médecins sont là chez Molière, et la maladie aussi. *Le Médecin volant* (date de création inconnue, mais bien avant 1658), *L'Amour médecin* (1665), *Le Médecin malgré lui* (1666), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *Le Malade imaginaire* (1673) : du début à la fin, l'œuvre de Molière revient obstinément aux maux du corps et à la médecine. Et l'on ne parle même pas du Sganarelle du *Mariage forcé* avec ses « vapeurs » qui lui « montent à la tête » et du Sganarelle de *Dom Juan* qui se déguise en médecin pour échapper aux poursuivants de son maître — et qui en profite pour donner des consultations.

Feuilletez au hasard le théâtre de Molière et la médecine ou la maladie vous sauteront aux yeux à travers un vocabulaire en apparence neutre, mais qui révèle cette obsession : les problèmes n'y ont pas de solution mais des « remèdes », on y mange tôt « pour ne pas faire malade » et lorsque Frosine injurie Harpagon, c'est en lançant : « Que la fièvre te serre! »

Dans *Le Médecin volant*, à l'aube de l'œuvre de Molière, Lucile feint la maladie pour refuser l'époux que son père lui destine; alors, Sganarelle se déguise en médecin pour faire en sorte que la jeune fille épouse son amant. Dans *L'Amour médecin*, ce sera au tour de Sganarelle, père d'une Lucinde faussement malade car éprise de Clitandre, d'être embobiné par le jeune amoureux de sa fille déguisé en médecin. Pour se débarrasser du provincial Pourceaugnac, on en fait un

malade malgré lui<sup>1</sup> à l'aide de deux médecins qui le diagnostiquent fou et syphilitique. Toutes ces pièces, en fait, reposent sur le mécanisme fondamental de la farce, soit celui de la tromperie : on feint la maladie, on se déguise en médecin, on fait croire à la maladie...

Mais *Le Malade imaginaire* est d'un autre sang.

Rappelons certaines données. Molière entreprend d'écrire *Le Malade imaginaire* à l'automne 1672. Malgré Lulli et ses opéras, qui ont depuis peu la faveur du roi et qui jouissent de protections légales, Molière est un homme de théâtre prospère grâce à l'attrait qu'il exerce sur le public parisien. Ses pièces récentes — *Le Bourgeois gentilhomme*, *Psyché*, *Les Fourberies de Scapin* et *Les Femmes savantes* — ont été des succès, à l'unique exception de *La Comtesse d'Escarbagnas*. Il a amassé une respectable fortune personnelle et vient d'emménager dans un vaste logis près de son théâtre du Palais-Royal. Toutefois, en dépit d'une bonne

<sup>1</sup> Le Premier Médecin, en parlant de Pourceaugnac, déclare : « Mauvais signe, lorsqu'un malade ne sent pas son mal. » Ce qui préfigure la fameuse phrase de Knock dans la pièce du même nom de Jules Romain que Jouvett a créée en 1923 : « Les gens bien portants sont des malades qui s'ignorent. »



Alain Zouvi en Argan

© Yves Ribaud

constitution, Molière n'est guère en santé : un pamphlet, *Élomire hypocondre*<sup>2</sup>, le décrit comme ayant « le visage blême », « les yeux enfoncés » et le corps qui n'a « presque rien de vivant et qui n'est presque plus qu'un squelette mouvant ». Il est sujet à de fréquentes « fluxions de poitrine » (en termes d'aujourd'hui : des accès de pneumonie ou de pleurésie) qui raccourcissent son souffle et le font tousser. (À noter que ceux qui ont étudié de près la vie de Molière d'un point de vue médical s'entendent tous pour dire qu'il n'était pas atteint de tuberculose.) Sept ans plus tôt, Molière avait été pendant deux mois tout près de la mort à cause de graves problèmes pulmonaires, peut-être doublés d'une dépression. Chose certaine, Molière souffrait d'une toux chronique : que ce soit le Mascarille du *Dépit amoureux* (1656)

<sup>2</sup> Ce pamphlet, sous forme de pièce, s'attaque à Molière. Œuvre d'un très obscur écrivain nommé Le Boulanger de Chalussy (qui de toute évidence était très bien renseigné sur Molière), *Élomire hypocondre*, publié en 1670, s'en prend à Molière et à son théâtre d'un point de vue moral. Élomire est une anagramme de Molière. Quant au mot *hypocondre*, il est ici synonyme d'*hypocondriaque*, qui signifie à l'époque, selon le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690), « un fou par intervalle » parce qu'atteint de « mélancolie hypocondriaque », une « maladie qui fait dire et faire des choses déraisonnables, jusqu'à faire faire des hurlements à ceux qui en sont atteints ». Ce qui est à la fois différent et plus large que la définition contemporaine d'hypocondriaque.

qui dit : « Une toux me tourmente à mourir. » Ou Harpagon, dans *L'Avare* (1668), qui avoue être pris de fluxion « de temps en temps » et que les autres personnages entendent venir de loin à cause de sa toux, les personnages que Molière-auteur écrit pour Molière-acteur ont les bronches encombrées. Le public n'était pas dupe, Molière le savait, et ce n'en était que plus drôle.

Ainsi, lorsque Molière se met à écrire à l'automne 1672, sa santé est mauvaise. La maladie revient sous sa plume, non pas comme tromperie — comme toujours auparavant — mais comme manie. Puisque Arnolphe avait la phobie d'être cocu, monsieur Jourdain, l'obsession d'être anobli et Harpagon, la manie de l'argent, Argan sera lui aussi affligé d'une monomanie : homme en parfaite santé, il s'imagine être gravement malade. Et pour compléter le portrait, médecins et apothicaires, qui ont trouvé en lui une formidable vache à lait, abuseront de ses inquiétudes.

C'est là que cette comédie devient effroyablement ambiguë. On voit Molière, tout autant l'écrivain que l'acteur, tenter de conjurer son angoisse de la maladie et, du même coup, sa conviction que la médecine est incapable de le guérir. La médecine, qu'il a toujours ridiculisée mais dont la caricature depuis *Monsieur de Pourceaugnac* se fait de plus en plus précise, Molière la présente non pas comme un savoir allié à une pratique, mais un charabia autogénéré depuis le Moyen-Âge, sourd aux observations mesurables, à l'empirisme le plus élémentaire et à toute solide méthode de pensée. Molière, très au courant des développements en philosophie, lecteur de Descartes, proche d'amis de Gassendi (qu'il a sans doute rencontré), ne pouvait qu'être effaré par le retard intellectuel de la médecine de son temps et ses remèdes passe-partout qu'elle appliquait sans discernement : lavements au clystère, saignées, purgations diverses.

Molière, malade, s'écrit le rôle d'Argan : un homme en santé qui s'imagine atteint de tous les maux. Argan qui, dans l'ahurissante scène III du troisième acte, attaque violemment Molière et ses comédies contre les médecins : « Si j'étais que des

## Le Malade imaginaire

Texte de Molière

Mise en scène de Carl Bécard

Avec Marie-Ève Beaulieu, Mélanie Bélair, Carol Bergeron, Gary Boudreault, Mathieu Campeau, Alexandre Castonguay, Pierre Chagnon, Guillaume Champoux, Patrice Coquereau, Benoît Dagenais, Bénédicte Décary, Pascale Montpetit, Gérard Poirier, Monique Spaziani, Mélanie Vaugois et Alain Zouvi  
Une production du Théâtre du Nouveau Monde

*médecins, je me vengerais de son impertinence; et quand il sera malade, je le laisserai mourir sans secours. Il aurait beau faire et beau dire, je ne lui ordonnerais pas la moindre petite saignée, le moindre petit lavement, et je lui dirais : Crève, crève! cela t'apprendra une autre fois à te jouer de la Faculté. »*

Et il pousse encore plus loin le jeu lorsque Toinette, déguisée en médecin, réussit à ébranler la foi aveugle d'Argan en la médecine en attribuant tous les maux (imaginaires!) d'Argan au poumon — siège de la maladie réelle de l'auteur... En s'écrivant et en jouant un pareil rôle, Molière pouvait ainsi exorciser sa maladie en se l'avouant par l'écriture et en la niant en jouant un rôle nécessitant une santé de fer (Argan est presque toujours en scène), et qui plus est un rôle dont l'humour joue sur une continuelle ambiguïté : cette quinte de toux si drôle, appartient-elle à Argan, le malade imaginaire, ou à Molière, ce malade réel aux portes de la mort?

Le théâtre, comme les rêves, est le lieu des solutions symboliques : Argan guérit de sa maladie en devenant médecin. Seuls les faux guérisseurs peuvent guérir les fausses maladies... Mais le réel a rattrapé Molière. Le 17 février 1673, lors de la quatrième représentation, pendant la cérémonie burlesque qui intronise Argan comme médecin, Molière s'est mis à cracher du sang. Transporté chez lui en hâte, il meurt une heure plus tard.

### Paul Lefebvre

Pour approfondir le triangle Molière, maladie et médecine, on se perdra dans la monumentale étude de Patrick Dandrey (deux volumes totalisant plus de 1550 pages), *La Médecine et la Maladie dans l'œuvre de Molière*, publiée chez Klincksieck en 1998.

# Paysage déployé

Découvrir la création théâtrale francophone telle qu'elle se vit sur l'ensemble du Canada. Le pari de ce festival, qui prolonge les *15 jours de la dramaturgie des régions* et le Festival du théâtre des régions (1997, 1999, 2001), réside dans la convergence de zones théâtrales – de Vancouver à Moncton ou Caraquet –, non pas tant pour en souligner les divergences, les éléments folkloriques (autochtones!) que pour proposer un regard large, propice aux influences et initiateur d'échanges<sup>1</sup>. Il est évident, cependant, que chacune des neuf compagnies invitées émerge de réalités différentes et donc de publics, de pensées artistiques et théâtrales dissemblables, d'où des formes scénographiques, dramaturgiques qui pourraient être particulières. Mais s'il y a parfois un ancrage local, il va être le plus souvent dépassé, point de départ s'enrichissant d'autres contours, d'autres références et témoignant de son ancrage dans une zone plus grande, dans une création plus large, curieuse et polymorphe, tant dans son contenu que dans sa forme. De la zone à la forme, donc.

**POINT DE DÉPART** anecdotique de *Requiem pour un trompettiste* (Théâtre La Tangente, Toronto), l'affaire Walkerton a servi de déclencheur à l'auteur et metteur en scène Claude Guilmain pour évoquer les phénomènes de corruption et de désinformation. On suit les dénégations et jeux de couloirs d'un maire véreux dans une dramaturgie et une scénographie bifrontale,

<sup>1</sup> Pour cela étaient convoquées neuf productions théâtrales, des conférences et tables rondes, cinq lectures publiques, des expositions.

empruntant au cinéma (proximité du public comme d'une caméra, jeu intimiste, accompagnement musical...). Dans deux lieux se faisant face (la mairie et une chambre d'hôtel), la même histoire est jouée deux fois à l'identique, de chaque côté de la rue. Le public tisse le fil de l'intrigue en se déplaçant d'un lieu à un autre. Si la structure finale reste encore à affirmer (prologue ou pas? épilogue ou pas?), le spectacle est très précis tant dans la musique jazz qui dirige l'action que dans l'interprétation du maire et de ses acolytes.



Dans les coulisses de *Requiem pour un trompettiste*

Avec *L'Homme invisible/The Invisible Man* de Patrice Desbiens (Théâtre de la Vieille 17, Ottawa), la situation est clairement celle, schizophrénique, d'un individu né à Timmins, en Ontario, et se définissant autant comme Franco-Ontarien que French-Canadian. Texte né de cette situation d'entre-zone ou entre-deux culturel, il s'inscrit dans une réalité géographique et linguistique précise, pour décrire une trajectoire chaotique et la formation d'un individu; on rejoint alors un archétype plus large. Le texte de Desbiens est rendu dans une scénographie forte : un grand cadre tendu de tulle et baigné d'ambiances lumineuses changeantes, derrière lequel flottent deux individus en blanc (Roch Castonguay et Robert Marinier<sup>2</sup>), anges bilingues, perchés sur des escabeaux bricolés. Si le traitement scénique n'est pas réaliste, déclinant plongées intimistes et surenchères comiques, à grands renforts d'illustrations sonores très dessins animés, la première place laissée au texte, voulue par les créateurs, ne m'a pas paru évidente, tant cette création collective baigne d'enthousiasmes naïfs dans la mutualité des idées. Une forme s'est cherchée pour rendre hommage à la virulence d'un texte, mais, une fois trouvée, le texte s'est perdu.

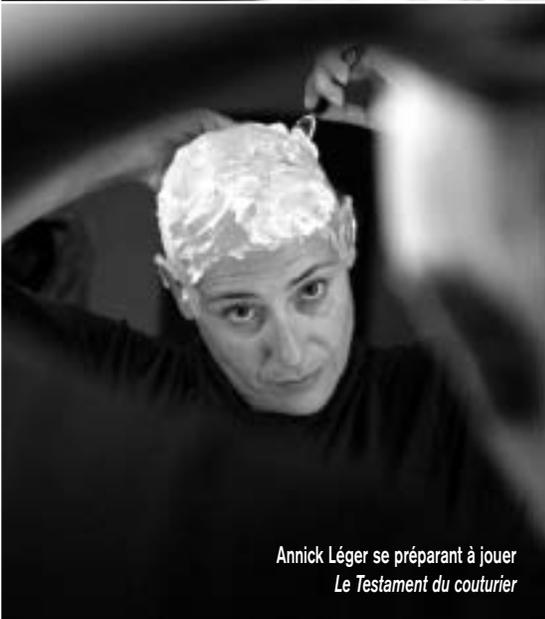
<sup>2</sup> Roch Castonguay et Robert Marinier co-signent la mise en scène avec Esther Beauchemin et Robert Bellefeuille.





Cow-boy Poétre

© Mathieu Girard



Annick Léger se préparant à jouer  
Le Testament du couturier

© Mathieu Girard

À l'inverse, lorsque l'on pénètre dans le théâtre pour *Cow-boy Poétre* (de Kenneth Brown, mise en scène de Daniel Cournoyer), c'est en Alberta que l'on débarque. L'UniThéâtre d'Edmonton a recréé tout le décorum habituel d'un show de rodéo : l'enclos, la paille, les pancartes, les musiciens, le bonimenteur, la chanteuse, le taureau — un *bull* mécanique. Mais très vite le show bascule vers le drame intimiste sous forme de triangle amoureux, la narration emprunte au chœur via les chansons et une adresse directe qui font exploser l'hyperréalisme initial en des jeux de narrations croisées, relevant du suspense autant que de la tragédie et sa mécanique implacable. La zone première se trouble.

<sup>3</sup> South Miller, Jacob Brindamour et Sylvain Longpré.

Croisant la chronique au mythe, plusieurs spectacles mêlent ainsi une scénographie marquée à des références antiques. C'est le cas de *Cow-boy Poétre* (Edipe porte des jeans!), mais surtout de *Laxton*, de Rhéal Cenerini, qui démonte les mécanismes du génocide en s'inscrivant dans une pensée universelle et en puisant dans les mythes. D'où le choix juste de la metteuse en scène Geneviève Pelletier (Cercle Molière, Winnipeg), qui tend le drame dans une épure, un dispositif étroit sur lequel les protagonistes sont autant ennemis que membres d'un même chœur : aux scènes dialoguées d'affrontement alternent des scansions toutes tragiques et fédératrices. Dans *Laxton* — qui ne tient pas toujours ses promesses de rigueur — et *Cow-boy...*, fond et forme entament un dialogue serré par jeux de contrastes, qui assurent leur force, alors que *L'Homme invisible...* semble en être resté à la forme (du texte — ou son anecdote —, de l'idée de scénographie), quand le *trompettiste* est parvenu à dépasser le truc formel initial.

*Bizzarium : un cryptozoo* des Sages Fous<sup>3</sup> (Trois-Rivières, Québec) fait surgir des créatures d'une roulotte puis laisse le public émerveillé, tâchant de se remémorer vite les figures aperçues, alors que déjà la roulotte quitte le parc où elle s'est un instant posée. Les marionnettes exhibées un court instant (une chenille, une tête triste, des moustiques géants, des poissons...) sont d'une beauté et d'une manipulation rares, croisant le spectacle de rue avec

le castelet, tout en renouant avec le cabinet de curiosités, qui mêle aussi bien l'incongru que le trivial, le domestique et le merveilleux.

C'est avec *Le Testament du couturier* qu'éclate l'accord entre fond et forme, tant ils sont indissociables. Dans une boîte à jouer d'une grande rigueur mais de petite taille — un couloir de tiroirs en perspective exagérée — Joël Beddows (Théâtre la Catapulte, Ottawa) emmure son unique comédienne (Annick Léger) et fait résonner autour d'elle échos, sons, projections, alors que, tendue dans une maîtrise extrême, l'actrice adopte les voix et attitudes de cinq protagonistes. L'auteur Michel Ouellette avait finalement biffé la moitié des répliques de sa pièce pour faire jouer le silence dans cette histoire de virus et de malédiction (initiée sous la peste du XVII<sup>e</sup> siècle et s'achevant dans un monde d'anticipation cyber-informatique). Aux silences répondent les jeux précis de lumière (clairs-obscurs, bascules d'ombres qui viennent comme étouffer les voix et les protagonistes) dans un dispositif qui bien vite s'affirme comme cellule d'isolement. La robe finale déployée est autant chrysalide de mort que camisole, avant de devenir linceul. L'intelligence d'une mise en scène portée à son état d'incandescence, là où tout brûle et coïncide, jeu d'équilibre parfait. Si les zones théâtrales nous ont ouvert large l'horizon, c'est au cœur d'une zone réduite que le plus grand voyage s'est opéré<sup>4</sup>, une zone d'ombre finalement brûlante, venant boucler à merveille l'itinéraire de ces zones théâtrales, un instant concentrées à Ottawa, pli sur pli, pour ensuite mieux s'en échapper, à la manière de la robe du couturier, recouvrant la boîte puis s'en arrachant.

### Ludovic Fouquet

Pour mieux connaître les compagnies de théâtre francophones des provinces où le français est langue minoritaire, on lira *Les Théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture* sous la direction d'Hélène Beauchamp et Joël Beddows aux éditions Le Nordir.

<sup>4</sup> L'auteur n'a pas pu voir les trois derniers spectacles du festival, venus d'Ontario et du Nouveau-Brunswick (*Portrait chinois d'une imposteuse* du Théâtre français de Toronto, *Le Christ est apparu au Gun Club* du théâtre l'Escaouette et *Murmures* du Théâtre populaire d'Acadie).

# Enfin, brèves...

## Le Festival Zones Théâtrales : un succès

Le premier Festival Zones Théâtrales, produit par le Théâtre français du CNA et qui a eu lieu du 8 au 17 septembre 2005 dans divers lieux de la région d'Ottawa/Gatineau, s'est avéré un magnifique succès, tant sur le plan artistique que sur celui de l'assistance. En effet, cette première édition du Festival Zones Théâtrales a attiré plus de 3 100 spectateurs. Huit représentations en salle sur dix-huit ont affiché complet. Les discussions matinales, ainsi que les tables rondes, lectures et conférences de l'après-midi ont attiré près de 800 participants aussi engagés que curieux. Et les fins de soirée au Bistro de La Nouvelle Scène — rebaptisée la *Zone grise* pour l'occasion — ont su séduire une foule de festivaliers.

Mentionnons que deux prix ont été remis dans le cadre du festival : l'Association des théâtres francophones du Canada (ATFC) a décerné son deuxième Prix Marcus au metteur en scène, comédien, musicien, compositeur et animateur René Cormier, directeur artistique et général du Théâtre populaire d'Acadie, à Caraquet, de 1993 à 2005; puis le Conseil des arts de l'Ontario (CAO) a remis le Prix John-Hirsch de mise en scène au metteur en scène Joël Beddows, directeur artistique du Théâtre la Catapulte d'Ottawa depuis 1998.

Portée par le succès de cette première édition, l'équipe du festival, dont le responsable artistique Paul Lefebvre, a déjà commencé à mettre sur pied le prochain Festival Zones Théâtrales, qui aura lieu du 6 au 15 septembre 2007.



©Benoit Bilion

## À propos de Paul Lefebvre

Paul Lefebvre, l'adjoint artistique de Denis Marleau au Théâtre français et responsable artistique du Festival Zones Théâtrales, a été nommé représentant du Canada à la Commission internationale des théâtres francophones (CITF). Il y prend la relève de René Cormier, jusqu'à tout récemment directeur artistique du Théâtre populaire d'Acadie et, depuis juin dernier, président de la Fédération culturelle canadienne-française. De plus, la traduction que Paul Lefebvre a faite de la pièce de Kevin Kerr *Unity, mil neuf cent dix-huit* a été récemment publiée chez Dramaturges Éditeurs. La production d'*Unity, mil neuf cent dix-huit* par le Théâtre PàP, une mise en scène de Claude Poissant, a été présentée avec succès par le Théâtre français du CNA en mars-avril 2003; cette même production a été récemment reprise pour une importante tournée au Québec et au Nouveau-Brunswick.



## Maurice Arsenault à la direction du TPA

Maurice Arsenault, qui, au Théâtre français du CNA, a dirigé le Festival du théâtre des régions, a été nommé en octobre dernier directeur artistique du Théâtre populaire d'Acadie où il était depuis deux ans chargé de projets. Il a aussi été directeur artistique du théâtre l'Escaouette, à Moncton, de 1989 à 1994. Le Théâtre français se réjouit de cette nomination.



©Claude Labrecq

## Les prix d'excellence du Cercle des critiques de la capitale : le Théâtre français à l'honneur

Le 23 novembre dernier, le Cercle des critiques de la capitale, chapitre régional de l'Association des critiques de théâtre du Canada, a attribué ses prix d'excellence pour la saison de théâtre en français 2004-2005 dans la région d'Ottawa/Gatineau. Trois productions présentées au cours de cette saison par le Théâtre français du CNA ont été honorées. Le prix de la Meilleure production extérieure présentée dans la région a été accordé à *HA ha!...* de Réjean Ducharme, une production du Théâtre du Trident mise en scène par Frédéric Dubois, qui a également reçu le prix de la Meilleure mise en scène. Le prix de la Meilleure interprétation a été décerné ex æquo à Maude Guérin pour son rôle de France dans *Les bonbons qui sauvent la vie* de Serge Boucher (une production de la Compagnie Jean Duceppe mise en scène par René Richard Cyr) et à Céline Bonnier pour sa prestation dans *La Cloche de verre*, d'après l'œuvre de Sylvia Plath (une création du Théâtre de Quat'Sous coproduite avec Sibyllines et mise en scène par Brigitte Haentjens). Réal Benoit, le scénographe des *Bonbons qui sauvent la vie*, a reçu le prix de la Meilleure scénographie. De plus, le prix de la Meilleure production théâtrale de la région a été attribué à *L'Homme invisible/The Invisible Man* de Patrice Desbiens, une création du Théâtre de la Vieille 17, en collaboration avec le CNA. Cette création faisait partie de la programmation du Festival Zones Théâtrales.

# Collaborateurs

**Caroline Barrière** est journaliste et critique de théâtre au quotidien *Le Droit* depuis 1996. Elle a choisi la dramaturgie contemporaine africaine comme champ de recherche pour sa maîtrise à l'Université Carleton. Plus spécifiquement, elle s'intéresse aux questions d'identité et aux relations de pouvoir dans le travail du dramaturge ivoirien Koffi Kwahulé. Elle est membre du Cercle des critiques de la capitale et participe régulièrement à l'émission *Panorama* sur les ondes de TFO.

Fondateur, en France, de la compagnie Songes Mécaniques et titulaire d'un doctorat en théâtre de l'université Paris X-CNRS, **Ludovic Fouquet** collabore à diverses publications (*Cahiers de théâtre* *Jeu, Etc, Puck, theatre-contemporain.net*). Il est l'auteur de *Robert Lepage, l'horizon en images* (publié chez L'Instant même en 2005) et a initié un travail de performance autour de l'image à l'École des arts visuels de l'Université Laval, à Québec. Il y encadre en ce moment la création d'un microprogramme intitulé *Performance, image, technologie*. Dans son travail de metteur en scène, il crée des projets multimédia qui convoquent approche physique, environnement sonore perturbé, images et questionnements plastiques. Collaborateur du metteur en scène Benoît Bradel (de la compagnie Zabzka), il prépare un atelier avec TF2 compagnie Jean-François Peyret sur l'interaction acteur/machine.

**Pierre Lefebvre** a fait 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. La Société Radio-Canada lui a décerné en juin 2004 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*. Au Nouveau Théâtre Expérimental, il a récemment travaillé à titre de conseiller dramaturgique pour la création de *Bureaux* et de *Tavernes* d'Alexis Martin. Sa pièce *Loups* d'après *L'Homme aux loups* de Freud, présentée en lecture publique en avril 2005, est en développement au NTE. Il est rédacteur en chef de la revue *Liberté*.

Figure majeure de la pensée politique et civique du Québec, l'essayiste et philosophe **Jean-Marc Pottle** a obtenu un doctorat en sociologie de la Sorbonne. Il a été membre fondateur des revues *Parti pris* et *Chroniques*. Son premier ouvrage important, *La Pensée politique d'Antonio Gramsci*, publié en 1970, a connu un remarquable retentissement et a été traduit en japonais, en espagnol, en portugais et en arabe. Il a enseigné au département de science politique de l'Université du Québec à Montréal. Il a aussi été directeur d'études associé à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Jean-Marc Pottle a collaboré au long métrage *Charade chinoise* de Jacques Leduc et au mythique film de Gilles Groulx *24 heures ou plus*. Il a publié chez Fides en 2005 une nouvelle édition de son ouvrage-somme *Les Grands Penseurs du monde occidental. L'Éthique et la politique de Platon à nos jours*.

**Guy Warin** a étudié en littérature et en scénarisation cinématographique à l'Université du Québec à Montréal, où il a fait un mémoire de maîtrise sur le phénomène du kitsch post-moderne. 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. Il est aujourd'hui agent de communication et de relation médiatique au Théâtre français du CNA et conseiller artistique attaché aux metteurs en scène Joël Beddows et Geneviève Pineault. Il est aussi membre du comité d'édition de *Prise de parole*.

## 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**  
Coordonnatrice administrative

**Annick Huard**  
Chargée de projets

**Andrée Larose**  
Coordonnatrice enfance/jeunesse

## Communications-marketing

---

**Guy Warin**  
Agent de communication

**Hélène Nadeau**  
Agente de marketing

## Production

---

**Alex Gazalé**  
Directeur de production

**Xavier Forget**  
Directeur technique

**D. Brian Campbell**  
Directeur technique

**Peter Kealey**  
Directeur technique

**Aaron Newbert**  
Assistant directeur technique

## Pour nous joindre

---

**Centre national des Arts**  
**Théâtre français**  
53, rue Elgin  
Ottawa (ON) K1P 5W1  
(613) 947-7000 ou  
1 866 850-ARTS (2787)  
[www.nac-cna.ca](http://www.nac-cna.ca)

# La saison **Théâtre français**

## Septembre 2005

8 au 17 septembre – Événement spécial **Festival Zones Théâtrales**

21, 22, 23, 24 septembre – Studio **La Princesse de Clèves** Marie-Madeleine de La Fayette/Marcel Bozonnet

## Octobre 2005

5, 6, 7, 8 octobre – Studio **Howie le Rookie** Mark O'Rowe/Fernand Rainville

18, 19 octobre – Spectacles-midi **Les Fables** Jean de La Fontaine

20, 21, 22 et 28, 29 octobre – Théâtre **Les Reines** Normand Chaurette/Denis Marleau

## Novembre 2005

12, 13 novembre – 8 ans et plus **Barbe Bleue** Hélène Blackburn

23, 24, 25, 26 novembre – Studio **La Société de Métis** Normand Chaurette/Joël Beddows

29, 30 novembre – Spectacles-midi **Histoire de mes bêtes** Alexandre Dumas père

## Décembre 2005

3, 4 décembre – 4 à 7 ans **Le Papa et l'Œuf** Heleen Verburg/Caroline Lavoie

8, 9, 10 et 16, 17 décembre – Théâtre **Les 7 doigts de la main** Les 7 doigts de la main

## Janvier 2006

28, 29 janvier – 4 à 8 ans **Wigwam** Jean-Frédéric Messier

## Février 2006

4, 5 février – 8 ans et plus **moi moi moi ...** Lise Vaillancourt/Robert Dion

14, 15 février – Spectacles-midi **Histoires naturelles** Jules Renard

16, 17, 18 et 24, 25 février – Théâtre **Nous étions assis sur le rivage du monde...** José Pliya/Denis Marleau

## Mars 2006

1<sup>er</sup>, 2, 3, 4 mars – Studio **Gagarin Way** Gregory Burke/Michel Monty

28, 29, 30, 31 mars – Théâtre **Le Projet Andersen** Robert Lepage

## Avril 2006

1<sup>er</sup> avril – Théâtre **Le Projet Andersen** Robert Lepage

11, 12 avril – Spectacles-midi **Colette au pays des bêtes** Colette

20, 21, 22 et 28, 29 avril – Théâtre **Le Malade imaginaire** Molière/Carl Béchard

## Mai 2006

6, 7 mai – 7 ans et plus **La Cité des Loups** Louise Bombardier/Martine Beaulne et André Laliberté

27, 28 mai – 4 à 8 ans **Fabulations** Paul Vachon/Richard Aubé

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

Centre national des Arts, Théâtre français, 53, rue Elgin, C.P. 1534, Succursale B, Ottawa (Ontario) K1P 5W1

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  
Courriel: [abonnement@nac-cna.ca](mailto:abonnement@nac-cna.ca)

