

Septembre 2001

Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Denis Marleau, directeur artistique



CENTRE NATIONAL DES ARTS
NATIONAL ARTS CENTRE

Ottawa, Canada

Condamnés à expliquer le mystère de leur vie, les hommes ont inventé le théâtre.

Chassés du paradis terrestre, ils se sont créé cet artificiel et temporaire paradis, peut-être dans l'attente d'un paradis futur.

C'est en tout cas, de toutes leurs inventions, la plus parfaite, la plus originale. C'est, dirais-je, l'unique invention des hommes, tout ce que Dieu leur a laissé dans la malédiction dont ils ont été frappés.

Le théâtre contient toutes les inventions et l'invention du théâtre, dans sa puérité, a quelque chose de divin : Bacchus, Orphée, Dionysos, Eleusis, mystères, approfondissement, descente aux enfers, descente en soi-même, recherche autre part, hors de soi.

Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre*

Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Volume 1, n° 1, septembre 2001

FESTIVAL DU THÉÂTRE DES RÉGIONS

2 - D'un théâtre à l'autre

Dominique Lafon

24 POSES (PORTRAITS)

4 - Serge Boucher en 24 poses

Paul Lefebvre

NWOLC

6 - Paul Vachon

Le Regard oblique du clown

Jean Saint-Hilaire

LA DOUBLE INCONSTANCE

7 - Marivaux et la Double Inconstance

Benoît Melançon

PAS DE PROBLÈMES !

9 - De la musique avec toutes choses...

Aline Gélinas

MOI, FEUERBACH

10 - Trouver, conserver, recréer

Entretien avec Gabriel Arcand

Diane Jean

LE PINGOUIN

12 - Jasmine Dubé :

la dame qui parle avec les enfants

Paul Lefebvre

NOVECENTO

14 - Alessandro Baricco

De l'écrivain acteur au roman spectacle

Brigitte Purkhardt

16 - Enfin, brèves...

Pourquoi ces Cahiers du Théâtre français ?

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

Denis Marleau et Paul Lefebvre

Cahiers du Théâtre français

Rédacteur en chef

Paul Lefebvre

Coordination de la production

Isabelle Brisebois

Hélène Nadeau

Collaborateurs

Aline Gélinas

Diane Jean

Dominique Lafon

Benoît Melançon

Brigitte Purkhardt

Jean Saint-Hilaire

Transcription des textes

Mélanie Caza

Révision des textes

Pierrette Moreau

Conception graphique et infographie

Llama Communications

Impression

Lowe-Martin Printing

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

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

ISSN 1499-0989

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA

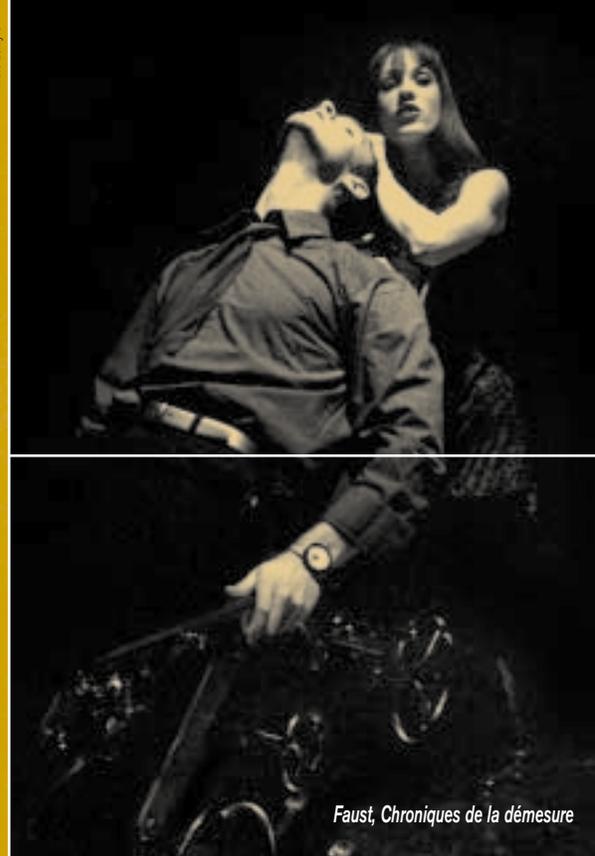
Le Festival du Théâtre des régions est une présentation du Théâtre français du Centre national des Arts et de l'Association des théâtres francophones du Canada et a eu lieu du 7 au 17 juin 2001.

Marc LeBlond

D'un théâtre à l'autre :

le Festival du théâtre des régions

Camélias



Faust, Chroniques de la démesure



Chute libre

LES festivals de cinéma décernent des prix. Les festivals de théâtre se tiennent loin de ces stratégies mercantiles, non par frilosité, mais parce qu'ils sont placés sous le signe de la rencontre et de l'échange. C'est ce qui leur confère cette atmosphère si particulière à laquelle participe un public complice qui devient au fil des représentations partie prenante de l'engagement de comédiens déroutés de leur environnement premier. Les festivals de théâtre sont une fête du risque, non seulement du risque au cœur de toute pratique théâtrale, mais d'un risque d'autant plus grand que chaque troupe s'y expose au jugement des autres troupes comme à celui d'un public autre. Dans ce sens, le festival du théâtre des régions est un véritable événement puisqu'il réunit des praticiens venus des quatre coins d'un pays si vaste qu'il permet peu de tournées. Le succès qu'a remporté cette dernière édition, qui a vu cette année la fréquentation des salles augmenter significativement, confirme, s'il en était besoin, qu'il s'agit là d'une initiative non seulement nécessaire, mais surtout inspirée.

Inspirée et significative, chargée de sens, qui dépasse de loin les mobiles idéologiques qui ont pu présider à sa création. Certes, il fallait donner une vitrine à la francophonie, comme on dit. Mais la série de spectacles présentés tout

en donnant à voir et à découvrir les théâtres en régions, a aussi fourni un état des lieux de la pratique théâtrale actuelle qui cherche ses marques entre invention et relecture.

Car on peut aisément distinguer deux approches dans les productions présentées. La première fait le pari de la fiction, de l'histoire inventée. *La Fuite comme un voyage* de Stefan Psenak (le Théâtre du Trillium d'Ottawa), *Frenchie* d'Irène Mahé et Jean-Guy Roy (le Cercle Molière de Saint-Boniface, Manitoba), *Chute libre* de Melissa Poll, Craig Holzschuh et Alain Jean (le Théâtre La Seizième de Vancouver), *Terre bleue* de Manon Beaudoin (l'Unithéâtre d'Edmonton) ont joué la carte du destin individuel, du récit de vie organisé autour de protagonistes aux prises avec le poids du passé, la quête d'une vérité expiatoire. On y retrouvait les thèmes chers au théâtre des années quatre-vingt, sous le couvert d'une réactualisation qui prenait en compte la problématique de l'immigrant, thème des années quatre-vingt-dix, dans la pièce de Stefan Psenak, ou prenait le parti de l'onirisme, comme dans *Terre bleue*. Il n'en demeure pas moins que s'y exprimait une certaine dérive du théâtre contemporain qui privilégie des « héros ordinaires », oxymore qui doit beaucoup à l'esthétique narrative télévisuelle. Le programme de *Chute libre* ne se réclamait-il pas « du roman, de la musique, des nouvelles et du cinéma dans le but de mieux faire éclater les traditions théâtrales » ? Suffit-il d'exhiber la nudité d'un personnage féminin pour, sans jeu de mots, renouveler les formes de la représentation théâtrale ? Donner à voir la vérité du personnage ou compenser la parole par le corps, n'est pas surtout consentir au close-up du voyeurisme ordinaire ? Ces productions relevaient, à tout prendre, d'un théâtre psychologique où la composition de l'acteur l'emporte sur l'innovation dramaturgique. Le public du festival a pu reconnaître dans la galerie de personnages réunissant, sous le couvert du suspense d'intrigue à saveur policière, la mère douloureuse, la jeune femme provocante, le jeune homme en colère réhabilité par le sport, les figures familières des téléromans. L'interprétation généreuse des comédiens, comme dans *Frenchie*, ou l'originalité du dispositif scénique, de *Chute libre* par exemple, ne

sont pas vraiment parvenues à théâtraliser ces ingrédients narratifs trop médiatisés. Les limites de la production de *Celle-là* de Daniel Danis (la Rubrique, Jonquière), que le metteur en scène avait choisi de traiter sur le mode naturaliste, mode que le texte déconstruit dans sa structure même, rappelaient que le dialogue théâtral le plus poétique ne saurait s'accommoder du réalisme du quotidien.

Pour une fois d'Herménégilde Chiasson (Théâtre l'Escaouette, Moncton, et Théâtre populaire d'Acadie, Caraquet) échappait au carcan du psychologisme aussi bien grâce à la dynamique mise en scène de Philippe Soldevila que par son propos très politique qui n'hésitait pas à présenter les tensions internes du milieu acadien tout en célébrant ses aspirations à la reconnaissance politique. Certes le message y était insistant, mais une certaine forme de dérision et d'humour donnait à la production la distance nécessaire à une authentique théâtralité. De même, la mise en scène de *La Passagère* (Théâtre la Tangente, Toronto) qui associait histoire individuelle, le destin d'une jeune cantatrice ambitieuse, et Histoire collective, le naufrage du Titanic sur fond de guerre mondiale, reposait-elle sur une recherche spectaculaire où chant et musique étaient convoqués.

C'est bien la théâtralité, la stylisation propre à la scène, qui permet de réunir des productions aussi diverses que *Du pépin à la fissure* (Théâtre du Nouvel-Ontario, Sudbury), *Nuits blanches* (Théâtre français de Toronto), *Camélias* (Persona Théâtre, créée à Chicoutimi par la compagnie Les Têtes heureuses), *Faust, chroniques de la démesure* (Théâtre la Catapulte, Ottawa). Qu'elles mettent en scène un texte emprunté, poésie de Patrice Desbiens ou roman de jeunesse de Dostoïevski, ou mettent en perspective des pièces mythiques du répertoire, *La Dame aux camélias* ou *Faust*, ces productions s'inscrivent dans une même recherche que l'on pourrait définir comme un nouvel expressionnisme scénique. Paradoxalement, les références ou les emprunts textuels servent moins de cautions que de prétextes à un ludisme formel. Dans la seconde partie *Du pépin à la fissure*, par exemple, c'est le décor qui s'anime non pas pour illustrer le texte, mais pour établir avec lui, en contrepoint, une sorte de dialogue.

Dans *Faust*, c'est la mise en abyme de l'auteur puis du comédien qui donne à voir, en particulier dans les métamorphoses de la Muse diabolique, magnifiquement interprétée par Annick Léger, les strates du processus théâtral : de l'écriture de la fable à l'incarnation du personnage par le comédien jusqu'à l'illusion mimétique de la représentation où l'improbable, la mort du dramaturge, se réalise.

Ce nouveau ludisme n'est pas sans risque. *Les Nuits blanches* sacrifiaient parfois au formalisme trop appliqué d'un parallèle narrateur et personnage, à la rupture gratuite des niveaux d'interprétation comme à l'irrévérence des clins d'œil au public. *Camélias* s'appuyait sur ces mêmes éléments, mais avec une cohérence magistrale qui doit être portée au compte de la mise en scène plus que de l'interprétation. Une scénographie aérienne où voilages et éclairages se conjuguèrent servaient de toile de fond aux déplacements chorégraphiques des comédiens, mais aussi des accessoires signalant les changements de lieux. Évitant le piège de la référence obligée à l'opéra de Verdi, *La Traviata*, Eric Jean lui avait préféré des extraits de groupes contemporains (*Moby*, entre autres). Cette interprétation d'un mythe quelque peu daté, (qui peut encore croire à cette histoire de courtisane condamnée par la morale bourgeoise ?), prouve, s'il en était besoin, que la modernité n'est pas forcément synonyme d'actualité ou de naturalisme. Le tableau final où le corps de Marguerite Gauthier drapé dans la blancheur des rideaux de scène décrochés sur fond de cage de scène, est exemplaire de ce nouvel expressionnisme qui dévoile le spectaculaire pour mieux exalter l'esthétisme de la référence picturale. C'est dans cette dialectique du vrai et du construit, de l'immédiat et de l'autrefois, de la dénégation et de l'illusion qui est aussi au cœur de la recherche d'un Robert Lepage, que se joue désormais la création théâtrale.

C'est en donnant à voir les différentes voies de la pratique, ses excursions dans les territoires des autres arts, sentiers battus ou nouvelles pistes, que ce festival du théâtre des régions 2001 est devenu un authentique festival des régions du théâtre.

Dominique Lafon

24 Poses, la scène de la photo de famille (détail).



Serge Boucher

Serge Boucher en 24 poses

1. Citation. Le Projet

« Un soir, je me suis couché avec le désir d'écrire une pièce sur une famille. Le lendemain, j'ai commencé à l'écrire. C'est ainsi qu'a commencé 24 Poses. Je voulais faire une pièce dans laquelle on ne retrouverait pas les mécanismes habituels de l'écriture théâtrale. Je voulais une pièce sans action et sans personnage principal. »

2. Trajet I. Débuts

Serge Boucher est né à Victoriaville en 1963. Il a obtenu un diplôme en interprétation à l'Option théâtre du Collège Lionel-Groulx à Sainte-Thérèse en 1993. Puis, après avoir étudié en enseignement, il travaille comme professeur de français au secondaire depuis 1989. En 1990, il écrit une comédie en collaboration avec Marie-Louise Nadeau, *Avec le soleil... la mère*, créée à l'été 1990 au théâtre de la Crique au Témiscamingue.

3. Citation. Jouer mes textes

« Il ne faut pas que les comédiens jouent les mots de mon théâtre. Les personnages disent des choses plates, vivent des choses plates, racontent des choses plates. Ce n'est pas là que ça se passe. Il faut jouer autre chose, sans toutefois tomber dans la dimension

évidente du sous-texte. C'est une écriture qui demande à l'acteur de trouver un état. L'acteur n'est pas là pour expliquer; il lui faut faire confiance au spectateur. »

4. Citation. Ma fascination

« Ma fascination : les rapports qu'ont des êtres humains rassemblés dans un lieu. »

5. Trajet II. Natures mortes

Le 8 avril 1993, le Centre des auteurs dramatiques présente en lecture publique *Natures mortes*, qui provoque un choc : un jeune homme, à deux reprises, à six années de distance, vient dans la même maison, bouleverser la vie d'un homme, puis d'une femme. Pierre Bernard, qui dirige alors le Théâtre Quat'Sous, met la pièce à l'affiche dès l'automne suivant, confiant la mise en scène à Michel Tremblay.

6. Citation. Dérapage

« Ce qui m'intéresse, c'est quand un personnage dérape, se révèle malgré lui. »

7. Solitude

Peu d'œuvres théâtrales contemporaines auront montré avec autant d'acuité le mécanisme de la solitude que *Natures mortes*.

L'individu moderne était victime de la solitude. L'individu post-moderne, comme le personnage de Stéphane, aménage soigneusement la solitude autour de lui.

8. Trajet III. Motel Hélène

En mars 1997, à l'Espace GO, le PàP produit *Motel Hélène* dans une mise en scène de René Richard Cyr. Un jeune homme est témoin du désarroi d'une femme, Johanne, dont l'enfant a disparu quelques années plus tôt. Plus que la disparition de son enfant, ce sont les quelques secondes de soulagement qu'elle a éprouvées sur le coup qui la hantent. La production, portée par des interprètes inspirés, dont l'exceptionnelle Maude Guérin, remporte un fort succès.

9. Citation. La parole de la classe moyenne

« Au sujet de *Motel Hélène*, on m'a souvent dit que c'était bien que j'aie donné la parole à « ces gens là », voulant dire par là ceux à qui la vie n'a donné ni moyens économiques, ni pouvoir politiques ni outils intellectuels. Or, ces gens-là, sans ressources, dysfonctionnels, « poqués », on les voit souvent sur scène. Avec 24 Poses, je voulais mettre en scène la classe moyenne, que l'on voit en fait beaucoup moins. Et je voulais la montrer à tra-



Louison Danis, Guylaine Tremblay, Hugo Dubé et Michel Dumont

vers des gens qui ne vivent pas de grands drames, mais qui mènent ce que l'on a coutume d'appeler une vie normale. »

10. Citation. Continuité de la démarche

« D'une pièce à l'autre, je veux aller plus loin, mais plus loin dans quoi... Ma continuité, elle est dans mon travail formel. J'essaie d'éliminer les procédés habituels de la dramaturgie. »

11. Trajet IV. 24 Poses (portraits)

Au Théâtre d'Aujourd'hui en novembre 1999, René Richard Cyr crée *24 Poses (portraits)*. Cette pièce où il ne se passe rien, dont le sens émerge de façon oblique à travers un fatras de banalités minutieusement construit, trouve un écho immédiat auprès du public. C'est un de ces rares cas où une écriture expérimentale donne naissance à une œuvre populaire au sens noble de ce terme.

12. Citation. Projet – autres considérations

« Je voulais aussi me rapprocher des structures classiques. Je voulais faire une pièce en quatre actes dont l'action se déroule en une journée. Je visais l'unité des tragédies. »

13. Citation. Un ballet continu

« Il y a huit personnages dans la pièce et je les voulais tous en scène du début à la fin de la pièce. Je voulais briser les procédés habituels qui servent à isoler des personnages. Ce que je voulais, c'était un ballet continu. »

14. Citation. Précision sur l'action, le drame

« C'est une pièce dans laquelle rien n'éclate. Notre théâtre regorge de pièces sur la famille où la tension mène à l'éclatement du drame. Pas ici : même quand la mère accuse le père, il n'y a ni exaspération ni catharsis. »

15. Citation. La mort de Marie-Soleil Tougas

« J'ai toujours rêvé d'un théâtre du malaise. J'aime ce que provoque dans le public ce rappel direct de la réalité. Et on voit que cette

famille, dont les membres sont incapables de s'émuover entre eux, ne sont capables que de vibrer à une émotion collective. »

16. En accord avec un code secret

Le style de Serge Boucher est d'une grande complexité, tant dans la langue qu'il prête aux personnages que dans l'agencement des répliques. Tout s'enchaîne de façon allusive; la logique des réponses – fondement apparent des dialogues traditionnels – ne cesse ici de s'effondrer. Les personnages de Boucher tentent de répondre à l'autre mais, en fait, ne donnent à entendre que l'écho de leurs propres préoccupations. Quant à la langue, elle est hachurée, en dérive constante, les propositions se succédant selon un code secret enfoui au cœur de chaque personnage.

17. Citation. Une écriture du détour

« C'est par ce mot-là que je définis mon écriture : détour. Je ne veux pas révéler mes personnages à travers, par exemple, un grand monologue, mais par la convergence d'une accumulation de détails révélateurs les concernant. 24 Poses, c'est une partie de hockey où toutes les passes se font par la bande. »

18. Citation. Un exemple

« Comment dire au spectateur que le père a été alcoolique sans en parler, sans le dire ? J'ai eu l'idée de montrer le père en train de regarder l'étiquette d'une bouteille de bière. Peu à peu, tous le regardent et le silence se fait. Le père remet la bière dans la glacière, s'étonne du silence, et le fils cadet demande : « Y a-tu de la liqueur ? »

19. Psychologie

Les comportements des personnages de Boucher ne sont pas logiques, ils sont psycho/logiques. Les personnages sont portés par des pulsions dont ils n'ont pas conscience. Tout ce qu'ils font, tout ce qu'ils disent, tient de l'acte manqué.

25, 26, 27 OCTOBRE ET 2, 3 NOVEMBRE

24 Poses (portraits)

de Serge Boucher

Mise en scène : René Richard Cyr.

Distribution : Sylvain Bélanger, Louison Danis, Hugo Dubé, Michel Dumont, Marc Legault, Roger Léger, Adèle Reinhardt, Guylaine Tremblay.

Une production de la Compagnie Jean Duceppe en collaboration avec le Théâtre d'Aujourd'hui.

20. Citation. Précision sur l'absence d'action

« Quand je dis qu'il n'y a pas d'action dans 24 Poses, je veux dire, en fait, qu'il n'y a pas de drame. Dans Motel Hélène, tout est rattaché au drame de Johanne qui a perdu son enfant. Tout converge vers le moment où elle explique son drame. C'est ce que je voulais éviter : l'explication. »

21. Empathie

Boucher aime ses personnages; c'est ce qui rend son théâtre supportable.

22. Citation. Au-delà de la forme

« Au-delà de la forme, ce que j'aime dans 24 Poses, c'est que les personnages sont des gens qui ont le cœur à la bonne place. La mère n'a jamais laissé tomber le père. Les enfants n'ont jamais manqué de rien. Je crois avoir réussi à montrer cet attachement-là, cet attachement-là qui va au-delà de tout. »

23. Citation. Tchekhov

« J'ai tout pris chez Tchekhov : la maison – la datcha –, les gens rassemblés là, des gens qui jouent, qui jasant, qui s'aiment mal mais s'aiment quand même. Ni accusations ni plaidoyers. Même la réplique de la mère qui ouvre et ferme la pièce – Je l'savais. – viens d'Irina, juste avant la finale des Trois Sœurs. »

24. Citation. Leitmotiv

« Tout au long de l'écriture, je me répétais cette question : comment arrive-t-on à vivre les uns à côté des autres sans se rendre compte de quoi les autres meurent ? »

Paul Lefebvre

24 Poses (portraits) de Serge Boucher a été publié chez Dramaturges Éditeurs, tout comme *Motel Hélène*.

Collectif mis en scène par Paul Vachon

Musiciens : Christian Paré et Marc Vallée.**Distribution :** André Clérin, Sylvain Drolet, Géraldine Mosca, Denis St-Onge et Lina Vachon.

Une production du Théâtre de l'Aubergine.

Paul Vachon,
directeur artistique du
Théâtre de l'Aubergine
et artiste clown.

Paul Vachon

Le Regard oblique du clown

SANS faux nez, le clown chatouille moins qu'un champagne sans bulles, pensent les mauvais rieurs. En vingt spectacles, le Théâtre de l'Aubergine n'a infligé le rutilant appendice qu'à un seul de ses personnages, encore qu'il le lui ait fait noir au lieu de rouge. Le zigzag répondait au nom de... *Faux-Nez*, désignation dont on aura reconnu l'esprit peu estimable de son homophone anglais — phoney : factice.

L'Aubergine n'a jamais eu cesse de fuir le ghetto de clichés dans lequel on enferme le genre. Disciple de la formation continue, le directeur artistique Paul Vachon s'est exposé, lui et ses gens, aux maîtres d'expressions novatrices du personnage clownesque. Dernier en date, Michel Dallaire : Sherbrookois transplanté en France, en lien avec le groupe Bratsch et avec Archaos, avant-garde du cirque en Europe, ce spécialiste du personnage clownesque a guidé les interprètes de *NWOLC*.

Le Théâtre de l'Aubergine de la Macédoine a été fondé à Québec en 1974 par l'animateur Vachon, sa sœur jumelle Lina et la copine de celle-ci, Josette Déchène, conjointe du précité par ailleurs. Le trio préside toujours aux destinées de la compagnie. Quelques années plus tôt, Paul Vachon se destinait à une autre scène : le hockey sur glace. Une blessure a coupé court à sa résolution de se faire pro. Il s'est alors tourné vers la récréologie, qu'il a étudiée au Cégep de Rivière-du-Loup. C'est là qu'il s'est piqué de l'art du clown, avec la connivence de

Rodrigue Tremblay. De spectacles d'animation en créations plus élaborées, le duo devait bientôt migrer à Montréal sous les bouilles de César et Chocolat. Ils y fréquentèrent Paul « Piccolo » Buissonneau, Jean Asselin et son art du mime, coururent les stages de ballet, de gymnastique, de musique, de jonglerie, et cetera. Le duo scindé, Paul Vachon est rentré fonder sa compagnie à Québec. Son appellation jardinière est le reliquat du baptême de la création de l'Aubergine, *Le Monde des légumes*. Son auditoire anglophone se dévissant les maxillaires à le prononcer, l'Aubergine de la Macédoine a simplifié son nom en Théâtre de l'Aubergine, il y a dix ans. Les deux raisons continuent de cohabiter : l'Aubergine s'occupe de théâtre, les Productions de la Macédoine d'activités d'animation.

La musique est une constante des spectacles de l'Aubergine. Elle s'exprime par différents instruments, certains inventés. Dans un autre ordre d'idées, on oublie que le théâtre clownesque en est un de création. Plus qu'en théâtre à texte, la forme y naît lentement. L'Aubergine ne lésine pas sur le temps de maturation; par exemple, l'élaboration de *NWOLC* s'est étendue sur deux ans. La plupart des mises en scène sont maison, mais la compagnie fait régulièrement appel à de l'expertise externe. Ainsi, Michel Nadeau, Philippe Soldevila, Richard Aubé et Pierre Potvin y ont signé des spectacles.

L'Aubergine se fait scrupule de renouveler ses formes et ses thèmes.

Chacun de ses spectacles constitue une investigation unique de l'art du clown. Évidemment, quelques-uns ont marqué plus que d'autres son histoire. Le trio *Gum, Bulle et Barbouillette* (1976) a assis sa réputation. Réexamen des notions du clown blanc et de l'auguste en forme de jeux de pouvoir, *Duo et Débats* (1982) a été représenté plus de 500 fois. Destiné aux adultes, *Les Schmoutes* (1987) opérait un divorce net avec les formes conventionnelles du clown; il procédait du réveil de poussières endormies dans un vieux juke-box... *Gaspashow* (1993) proposait « la révolution par le rire », tandis que *Fabulations* (1995), qui tourne encore, est une fable poético-clownesque pleine de fraîcheur et fantaisie. Comme la graphie du titre le suggère, *NWOLC* (1999), quant à lui, expose « l'envers du clown traditionnel à travers un regard narquois sur les arts et la culture », résume Paul Vachon. L'Aubergine n'a du reste pas fini d'éprouver les limites du genre. Il farfouille depuis peu dans les méninges de quelque clown cybernétique, expérience qui devrait déboucher sur un spectacle en ligne, en 2002 ou 2003.

Jean Saint-Hilaire

La meilleure synthèse en langue française sur l'art du clown et son histoire demeure cet ouvrage magnifiquement illustré qu'est *Clowns et Farceurs* publié chez Bordas sous la direction de Jacques Fabbri et André Sallée. Pour avoir une idée plus précise du grand répertoire clownesque traditionnel, on lira *Entrées clownesque* de Tristan Rémy aux éditions de l'Arche.

La Double Inconstance

de Marivaux

Mise en scène : André Brassard.

Distribution : Sylvie Cantin, Erika Gagnon,

Jean-Philippe Joubert, Catherine Larochelle,

Éric Leblanc, Bruno Marquis, Jean-Sébastien Ouellette,

Marie-France Tanguay, Guy-Daniel Tremblay.

Une production du Théâtre du Trident.

Marivaux et la Double Inconstance

MARIVAUX (1688-1763) aurait pu ne pas passer à la postérité. Ses contemporains l'avaient d'ailleurs parié. Voltaire parlait à Trublet, dans une lettre du 27 avril 1761, des « *grands compositeurs de riens, pesant gravement des œufs de mouche dans des balances de toile d'araignée* », au rang desquels comptait celui qui avait été élu contre lui à l'Académie française en 1742. Diderot faisait dire à MOI, dans le *Neveu de Rameau*, que « *personne n'a autant d'humeur, pas même une jolie femme qui se lève avec un bouton sur le nez, qu'un auteur menacé de survivre à sa réputation : témoin Marivaux et Crébillon le fils* ». L'auteur de tragédies devenues injouables et le théoricien d'un genre nouveau mal reçu par les spectateurs de son temps (le drame bourgeois) se trompaient l'un et l'autre : à la Bourse théâtrale, l'auteur de *La Double Inconstance* et de trente-six autres pièces est un classique. Sans revenir sur les péripéties de cette flambée des cours, il convient de se poser une question : pourquoi?

Pour le meilleur et pour le pire, la réponse tient en un mot, au sens imprécis : *marivaudage*. Il est attesté dès 1739 sous la plume de madame de Graffigny, puis en 1760 sous celle de Diderot, donc du vivant de l'auteur. Il n'a pas encore la valeur péjorative qu'il prendra au XIX^e siècle et gardera jusqu'à aujourd'hui; il sert à désigner ceux qui écrivent à la manière de Marivaux, dont le style raffine l'expression des sentiments. Il en vient cependant rapidement, la mauvaise réputation de Marivaux ne se démentant pas au XIX^e siècle, à ne plus signifier que *badinage, galanterie, légèreté, préciosité et mignardise, psychologie amoureuse et langage entortillé*. Il faudra attendre la deuxième moitié du XX^e siècle pour que le mot reprenne une dimension moins dépréciative; en 1990, dans *l'Étonnement du voyageur*, Claude Roy se plaint toujours que l'on fasse de Marivaux l'« *inventeur d'une variante du badminton nommée marivaudage* ».

Si les choses se transforment, c'est que l'œuvre de Marivaux est désormais

soumise à deux types d'interprétation : la rose et la noire, pour reprendre les catégories de Frédéric Deloffre, un de ses principaux éditeurs et commentateurs. On continue de jouer Marivaux comme s'il n'était qu'un auteur comique, dépeignant avec grâce les mœurs amoureuses d'une époque révolue. Sont alors au rendez-vous musique pétillante, ris obligés, pas de deux et cotillons, sourire bon enfant et clin d'œil égrillard. C'est la lecture rose. Il y a évidemment de cela chez Marivaux, mais pas que cela — d'où des traitements plus sombres. Il s'agit de mettre en relief ce qui révèle chez lui la tromperie sans scrupules, la volonté de puissance, le règne de l'argent, l'opacité de la parole, le pouvoir que confère le savoir (et dont sont privés ceux qui ne savent pas). Le marivaudage, c'est aussi cela : quelque chose de redoutable. En 1976, Jacques Rosner est allé très loin dans ce sens : montant la *Double Inconstance*, il faisait précéder le texte de la pièce d'un extrait de Sade et il la faisait se terminer par le meurtre de Trivelin et de Lisette.

André Brassard



Pierre Desjardins

La Double Inconstance (1723) est en effet exemplaire de la tension, chez Marivaux lui-même, entre ces conceptions en apparence contradictoires. Il y a certes du libertinage ici, et cela dès le titre : le spectateur sait d'entrée de jeu comment se termineront les joutes amoureuses. La machine matrimoniale, selon le mot de Michel Deguy, aura triomphé une fois de plus : à chacun sa chacune. Sur ce plan, l'action dramatique correspond parfaitement à la définition du marivaudage de Frédéric Deloffre : le « passage d'un langage de convention au langage du cœur », du langage de l'engagement prématuré entre Arlequin et Silvia à celui de l'amour vrai entre Arlequin et Flaminia, et entre le prince et Silvia. La

réussite de Marivaux consiste à faire progressivement oublier qu'à l'origine de la pièce il y a un rapt, celui d'une paysanne par son maître, que tout au long du spectacle les personnages sont littéralement prisonniers de son château et que l'inconstance est *forcée*. Dans l'expression « *petites personnes* », utilisée par Flaminia (acte III, scène 8), il faut entendre l'épithète en son acception sociale : gens de peu, inférieurs par état.

Comment Marivaux arrive-t-il à atténuer les effets de cette violence sociale, puis à la faire disparaître du dénouement ? En lui accordant de moins en moins d'importance au fur et à mesure que l'intrigue se déploie : au fil des actes, le kidnapping initial et les forces coercitives qui limitent les déplacements de Silvia et d'Arlequin sont de moins en moins évoqués. En ne donnant à voir ni le premier ni les secondes : la violence est réelle, mais elle échappe le plus souvent à la représentation. En faisant du prince un prétendant sincère (s'il enlève Silvia, c'est par amour), une victime de sa propre condition (les lois de son royaume l'obligent à épouser une de ses sujettes) et un aristocrate touché par les plaintes des petites gens (n'est-il pas un despote éclairé ?). En laissant tomber le rideau sur les unions idoines : tout est bien qui finit marié, et cette fin justifie les moyens.

Jouer Marivaux aujourd'hui ? Oui, et précisément parce qu'il y a chez lui, inextricablement liés, du spirituel et du matériel, de l'aérien et du terrestre, de la lumière et de l'ombre. Si le marivaudage est le langage de l'amour, de l'amour enfin démasqué et avoué, c'est aussi celui de la lutte, voire de la guerre. Sans pareille tension, il n'est pas d'œuvre qui survive à sa réputation, il n'est pas de toile d'araignée qui traverse les siècles.

Benoît Melançon

Pour lire le théâtre de Marivaux – dont *La Double Inconstance* – l'édition de référence est celle dont le texte a été établi et commenté par Frédéric Deloffre. Publiée en deux volumes dans la collection des Classiques Garnier, cette édition offre une introduction solide au théâtre de Marivaux et à chacune des pièces, ainsi qu'une chronologie, un glossaire, des documents d'époque, un index et des commentaires d'une précision remarquable.



Murray Mosher



André Brassard, réputé pour la finesse psychologique de ses mises en scène, n'a pourtant abordé Marivaux qu'une seule fois auparavant. C'était en 1974 au Théâtre français du Centre national des Arts. Il s'agissait de *La Fausse Suivante*, avec un décor et des costumes de François Barbeau. On voit ici Michelle Rossignol (le Chevalier) et Rita Lafontaine (la Comtesse).



Normand Achim

Le compositeur Michel G. Côté

27 ET 28 OCTOBRE

Pas de problèmes !

d'Isabelle Cauchy,
d'après une musique de Michel G. Côté**Mise en scène :** Louise Lemieux.**Distribution :** Sylvie Marchand, Marc-Alexandre Brûlé
et la voix de Michel G. Côté.

Une production du Petit Théâtre de Sherbrooke.

De la musique avec toutes choses...

LE fait est singulier, et probablement unique dans les annales québécoises : un compositeur est codirecteur artistique d'une compagnie de théâtre. Michel G. Côté partage avec l'auteure Isabelle Cauchy la direction du Petit Théâtre de Sherbrooke, une institution née en 1997 de la fusion de deux compagnies-phares du théâtre en région, le Théâtre Entre Chien et Loup, spécialisé dans le théâtre jeune public et dont ils assumaient déjà la direction artistique, et le Sang Neuf, qui se tournait vers les adultes. Michel G. Côté créait des musiques de scène pour l'une et pour l'autre, et Isabelle Cauchy pour sa part multipliait les textes dramatiques destinés à l'enfance.

La fusion des deux compagnies a permis la concrétisation d'un rêve : se doter d'un lieu de diffusion permanent. Michel G. Côté et Isabelle Cauchy gèrent une petite salle de cent quinze places qui accueille des productions de compagnies locales ou de troupes en tournée, mais qui surtout leur permet de peaufiner les spectacles maison avec un accès direct et prolongé au plateau. Ils se sont octroyé le privilège d'un espace de jeu qui leur appartient, alors qu'ils s'étaient déjà alloué le luxe du temps, prévoyant leurs projets conjoints longtemps à l'avance, leur laissant le temps de mûrir « organiquement », pour employer ce mot fétiche des praticiens contemporains. Artistes confirmés, les deux membres du tandem ont la lente patience des artisans et leur connaissance intime des matériaux.

Le résultat ? Des productions à la fois originales et raffinées, qui témoignent d'un savoir-faire évident et d'une prise de risque assumée. Une constante :

« l'exploration de la rencontre entre le langage textuel et le langage musical ». À l'opéra-bouffe (*Destination Dragon*, 1994) et au théâtre musical (*Barbe-Bleue*, 1998) pour jeune public, succèdent le théâtre chanté (*Lily*, 1999) — une production pour adultes avec quatuor à cordes et, plus récemment, le conte chanté (*Pas de problèmes !*, 2001).

Ce spectacle pour les tout-petits naît d'un intérêt profane pour le monde mystérieux des chiffres. Le conte prend forme : la petite Janie retarde l'heure de s'endormir, et après avoir bien compté les moutons, s'invente une histoire de petite fille sur une île, abandonnée par un père sultan, aux prises avec cinq vilains voleurs et mille pots cassés. L'horloge marque les heures... et le compositeur privilégie la rythmique et les percussions, qu'il emprunte, lui aussi, à un Moyen-Orient fantasmagique. Il est présent sur scène, et aux enre-

gistements de sons réels ou de sons de synthèse, s'ajoutent ses interventions en direct. L'interprète est comédienne avant d'être chanteuse, elle a le charisme qu'il faut pour captiver toute seule un parterre de jeunes enfants. Les chansons sont courtes, presque des comptines, la présence musicale est chaude, enveloppante. Michel G. Côté la qualifie plaisamment d'« *ethno-techno* ».

Des projets, pour la compagnie qui conserve un solide répertoire et prend volontiers le chemin de la tournée ? Une version de *La Tempête* de Shakespeare à travers le regard de Prospero. Un spectacle sur le racisme, en coproduction avec des Africains. Des textes signés par le poète et dramaturge Michel Garneau, conseiller artistique du Petit Théâtre de Sherbrooke. Il y aura de la musique, bien sûr...

Aline GélinasSylvie Marchand dans *Pas de problèmes !*



Gabriel Arcand dans *Moi, Feuerbach*

Trouver, conserver, recréer.

Un entretien avec Gabriel Arcand

EN 1973, Gabriel Arcand quitte le Québec afin de suivre un stage au Théâtre-Laboratoire de Pologne, où il fait la rencontre du metteur en scène Téo Spychalski. Il parle ici de sa formation, de son travail d'acteur, de son parcours singulier, des débuts du Groupe de la Veillée jusqu'à *Moi, Feuerbach*.

• *Pourquoi avez-vous décidé d'aller étudier chez Grotowski ?*

J'étais étudiant à la maîtrise en philosophie à l'Université McGill. Au même moment, je faisais du théâtre à la Roulotte de Buissonneau², je jouais aussi dans les films de mon frère Denys. À la fin de mes études classiques, j'ai obtenu une bourse pour étudier le théâtre. Je lisais beaucoup sur la *commedia dell'arte*, le mime. Je n'aimais pas beaucoup le texte, je n'allais jamais au théâtre, cela m'ennuyait terriblement. Cela parlait beaucoup trop, je n'étais pas du tout attiré par cette route-là. Quelqu'un

m'a prêté le livre de Raymonde Temkine sur le Théâtre-Laboratoire de Grotowski. Ce qu'il disait à propos du travail des acteurs me semblait très sensé. Mon cœur était parfaitement en accord avec ce qui était écrit là-dedans. J'ai écrit en Pologne, ils m'ont accepté pour un stage. Ce n'était pas du tout ce que j'imaginai. Je croyais que j'allais travailler avec Grotowski, ce que je n'ai pas fait. Je l'ai connu, il est venu voir mon travail, il est par la suite devenu un ami très cher, mais je n'ai pas travaillé avec lui. Cependant, j'ai rencontré Téo Spychalski, qui s'occupait du stage pour les étrangers.

• *À quoi vous attendiez-vous ?*

J'imaginai, à cause de mes lectures, un travail d'entraînement très rigoureux, très spartiate. Ce n'était pas ça du tout. On travaillait beaucoup, mais dans une atmosphère détendue, on faisait beaucoup d'improvisations. De temps en temps, les patrons venaient voir. C'était très

convivial, le contraire de ce que je m'imaginai. Il n'y avait pas cette perspective de faire de toi un meilleur interprète. Le travail d'interprète, je l'ai fait par moi-même, dans ma vie, plus tard. Cela ne servait pas à apprendre, ce que je faisais là. Cela servait à désapprendre. Professionnellement, cela ne m'a pas servi, mais personnellement, cela a été très bon.

• *Vous avez fondé le Groupe de la Veillée à votre retour en 1974. Quels étaient les préceptes de base de la compagnie ?*

Faire de la création, à partir d'improvisations, de thèmes, d'études. C'était l'époque des créations collectives, nous étions dans cette mouvance. Les thèmes de nos spectacles étaient probablement plus personnels que ceux en vogue à l'époque qui étaient généralement très socio-didactiques. Nous étions une sorte d'ovni dans le monde théâtral montréalais. Et quand Téo est arrivé, les choses ont changé, ont pris une direction littéraire.

Moi, Feuerbach

de Tankred Dorst

Pour mieux connaître le Groupe de La Veillée, sa démarche artistique et son histoire, on consultera le site web de la compagnie, fort bien conçu et très détaillé : www.laveillee.qc.ca. Le texte de *Moi, Feuerbach* de Tankred Dorst a été publié aux éditions de l'Arche.

Collaboration au texte : Ursula Ehler.

Traduction : Bernard Lortholary.

Mise en scène : Téo Spychalski.

Distribution : Gabriel Arcand, Frédérique Collin, Mariusz Sibiga.
Une production du Groupe de la Veillée.

• *Vous n'aviez pas envie, au retour, de créer un théâtre-laboratoire à Montréal ?*

Il n'y en a eu qu'un Théâtre Laboratoire dans l'histoire du XX^e siècle. Et puis, je ne me sentais surtout pas une âme de metteur en scène. C'est un autre métier. J'ai réussi à apprendre à jouer, parce que ce n'était pas incongru par rapport à ma nature.

• *Votre registre s'est-il étendu, depuis vos débuts ?*

Il ne s'est pas étendu, il s'est approfondi. Je joue mieux ce qui est dans mon registre. C'est plus signifiant, cela a plus de densité, cela a plus de portée. L'interprète a pris de la profondeur. Il y a mon corps, ma voix. Mais il y a des choses auxquelles je n'aurai jamais accès. Je n'aurai jamais accès à des personnages comme Falstaff, Puck ou Ariel.

• *Avec Téo Spychalski, travaillez-vous toujours de la même façon ?*

Non. Pour *Moi, Feuerbach*, j'ai appris cinq pages, je me suis mis un imperméable sur le dos et j'ai placé une chaise dans l'espace. J'ai demandé à Téo de regarder. J'ai recommencé trois jours plus tard, j'ai appris cinq autres pages, sans être sûr. À ce moment-là, nous avons pris la décision de le monter. Nous avons commencé à travailler dans l'espace. Téo chorégraphie beaucoup les déplacements, il est plutôt directif. Une fois que j'ai ma partition, la moitié du problème est résolu.

• *Et l'autre moitié, qu'est-ce que c'est ?*

Mon travail. Et cela, lui n'y peut rien. Son travail, lorsqu'il choisit un comédien pour jouer un personnage, c'est de sentir si la personne va pouvoir remplir par elle-même la partie que le metteur en scène ne pourra pas remplir.

• *Comment faites-vous, vous, pour remplir votre partie du « contrat » ?*

C'est mon travail d'acteur. Avec toutes mes connaissances, mon expérience, ce que je suis, ce que je pense du personnage, ce que je crois, mon ton, ma manière de dire, mon rythme, mon impulsion... La grande réussite, si on peut parler dans ces termes-là, c'est d'arriver à extraire d'un texte plus que ce que les mots nous donnent. C'est la grande joie d'un acteur. De savoir, intuitivement, qu'il y a plus dans ce que je fais que ce qui est écrit. Pas plus dans le sens du cabotinage, plus dans le sens de la profondeur. C'est cela mon travail, il n'y a pas un metteur en scène qui peut me donner ou m'enlever cela. Il ne peut pas faire la route pour moi.

• *Les couches de compréhension sont alors décuplées ?*

Oui. La musique, la tonalité de chaque phrase, le sens d'un mot dans une phrase. Il faut tenter de comprendre le sens de chaque mot du texte. Il faut ensuite le jouer, afin que ce soit crédible, puis conserver ce qui a été trouvé. C'est cela mon métier: trouver, conserver, recréer. Il y a des gens qui sont fantastiques pour trouver, mais qui sont incapables de conserver. Il y a des gens très bons en improvisation, mais qui figent les choses en répétant, et cela perd sa vie.

• *Avez-vous développé des mécanismes, afin de recréer ?*

Il ne faut pas que je me place dans des conditions qui vont favoriser les mécanismes. Il faut que je choisisse mes rôles en fonction de cela. C'est pour cela que c'est bien de travailler avec d'autres metteurs en scène, avec d'autres acteurs qui viennent d'un autre milieu, qui ont d'autres formations. Ce sont des circonstances

comme cela qu'un acteur doit préserver. C'est pour cela que je continue à faire du cinéma. C'est le même métier, mais c'est un autre contexte, d'autres gens. D'autres milieux où tu as la chance d'atteindre un niveau d'excellence. Même si le contexte est plus conventionnel, lorsqu'un texte est fort, tu peux le dire en restant vivant. Sans t'effondrer.

• *Rester vivant, c'est être constamment en action ?*

Non, c'est incarner. Quand le spectateur comprend de quoi il s'agit, qu'il écoute ce qui se passe, qu'il est captivé, qu'il est curieux, qu'il ne s'ennuie pas. Voilà. C'est cela être vivant. C'est à la fois très simple et très difficile. La personne qui regarde quelqu'un de vivant veut savoir ce qui va lui arriver. Pour atteindre cette crédibilité, il faut varier les contextes de création, chercher des défis, se tromper le moins souvent possible dans les choix que l'on fait.

Propos recueillis et mis en forme par Diane Jean

¹ L'homme de théâtre polonais Jerzy Grotowski (1933-1999) est une des personnalités les plus importantes de l'art dramatique au vingtième siècle. De 1959 à 1970, il entreprend avec un petit groupe de comédiens une recherche sur les bases du théâtre et de l'art de l'acteur. Cette recherche, qui s'exerce principalement à son Théâtre-Laboratoire de Wrocław qu'il dirige à compter de 1965, est fondée sur l'idée que le théâtre est essentiellement une rencontre entre l'acteur et le spectateur et que cette rencontre ne peut être authentique que si le comédien n'utilise pas son personnage comme un masque, mais comme un support pour se révéler et s'offrir. Dans son recueil de textes intitulé *Vers un théâtre pauvre* (Lausanne, Éditions la Cité, 1971), Grotowski décrit de façon lumineuse sa démarche artistique.

² Il s'agit de la Roulotte du Service des parcs de la ville de Montréal. Paul Buissonneau était responsable de ce théâtre mobile pour enfants qu'il avait fondé en 1953 avec Claude Robillard.

Jasmine Dubé : la dame qui parle avec les enfants

(filigrane) Illustration de Sylvie Daigle
pour *Le Pingouin*.

(gauche) Denis Lefebvre et Sylvain Scott
dans *Petit Monstre*.

(droite) Jacky Boileau, Marie-Hélène Fortin et,
en ombre, Diane Loizelle dans *La Mère Merle*.



Camille McMillan

AU milieu des années soixante-dix, dans la foulée de la Révolution tranquille et l'arrivée du théâtre québécois moderne, une nouvelle dramaturgie pour l'enfance et la jeunesse a commencé à émerger au Québec. Ce théâtre refusait aussi bien une vision idyllique de l'enfance que les moyens spectaculaires du théâtre traditionnel, tels les effets de son et de lumière, les scénographies impressionnantes et les procédés dramaturgiques familiers. Se rapprochant des besoins des enfants, favorisant une théâtralité simple et inventive, ce nouveau théâtre souhaitait leur offrir des représentations du monde qui leur permettent d'avoir prise sur leur réalité, sur leur vie.

Au cours des années, cette façon novatrice d'envisager le théâtre pour

l'enfance et la jeunesse a permis à des artistes de développer des démarches artistiques complexes, qui n'ont plus rien à envier au théâtre pour le grand public. En fait, le théâtre pour enfants a réussi à s'emparer des moyens nécessaires pour créer ses spectacles avec minutie. On n'a qu'à penser aux créations de compagnies comme Le Carrousel, Le Théâtre des Deux Mondes, Les Confettis, le Théâtre de Quartier, le Théâtre de la Vieille 17 ou Bouches Décousues; il faut reconnaître qu'elles relèvent d'une pensée plus aboutie, plus audacieuse, que bien des productions destinées au grand public.

Lorsque Jasmine Dubé reçoit en 1978 son diplôme en interprétation de l'École nationale de théâtre, le théâtre pour enfants vient justement d'entrer

dans sa période de bouleversements. Elle se retrouve vite avec le Théâtre Petit à Petit pour jouer *Tout ça pour des guenilles* et, avec *La Marmaille* (qui deviendra *Les Deux Mondes*), elle fait partie de l'équipe de *L'Âge de Pierre*. Sa participation à ces deux spectacles donne tout de suite à Jasmine Dubé une haute idée de la pratique destinée au jeune public.

Par contre, la médiocrité de la majorité des productions qui, pour elle, « prennent les enfants pour des imbéciles », l'enrage. Et cette rage sera le moteur de sa première pièce, *Bouches décousues*. Elle veut aborder un sujet qui ne cadre pas avec les idées reçues sur le théâtre pour enfants et fixe son choix sur les abus sexuels. En 1982, il faut le rappeler, c'était un sujet



Jasmine Dubé

que l'on évitait, dont on ne parlait pas sinon pour l'écartier du revers de la main. Ainsi naît *Bouches Décousues*, dont le sujet effraie tant que c'est une compagnie pour adultes de la Gaspésie – Pince-Farine – qui crée le spectacle, pour surtout le jouer à Montréal. Après plus de 350 représentations de la pièce, Jasmine Dubé et Marc Pache fondent le Théâtre Bouches Décousues afin que la production soit gérée par un organisme qui se consacre à la création et à la diffusion du théâtre jeune public.

Dans la pièce, un enfant dit : « *On n'en parle pas pour ne pas faire peur à nos adultes.* » Ce « *nos adultes* », dans la bouche d'un enfant, opère un renversement de perspectives par rapport à la perception habituelle du lien adulte-enfants qui veut que les adultes soient responsables – propriétaires ! – des enfants. Ce point de vue de l'enfant sur le monde, Jasmine Dubé va s'employer, à travers son théâtre, à l'explorer, à le comprendre, à l'utiliser et, surtout, à le légitimer.

Jasmine Dubé s'est d'abord retrouvée piégée par le succès de *Bouches Décousues*; le didactisme de la pièce écrasait l'originalité de l'écriture et l'habileté de l'auteure à créer des situations dramatiques qui permettent de mettre en lumière les mécanismes délicats qui régissent les rapports entre les adultes et les enfants. Étiquetée « *travailleuse sociale* », on lui commande des textes sur des thèmes précis : la lecture, l'écriture.... Malgré la renommée de ces textes, Jasmine Dubé décide de suivre ses préoccupations et rejette l'idée d'un théâtre didactique qui repose sur l'idée que « *l'adulte a des choses à montrer à l'enfant* ». Elle y renonce au profit d'un théâtre où l'adulte abandonne ses certitudes pour

entrer dans un champ de parole où il dialogue d'égal à égal avec l'enfant. Un théâtre où l'adulte raconte à l'enfant sa vie, ses doutes, ses interrogations.

La première pièce succédant à cette prise de conscience est *Petit Monstre* (1991). L'argument en est simple : tôt un samedi matin, alors que la mère qui travaille de nuit n'est pas encore rentrée, un enfant qui ne veut plus dormir veut que son père se lève pour jouer avec lui. À partir de cette situation simple, Jasmine Dubé met en scène une *différence*, qu'elle ne juge ni en faveur d'un parti ou de l'autre.

Sa pièce suivante, *Pierrette Pan, ministre de l'enfance et des produits dérivés* (1994) brisait une règle non-écrite du théâtre pour l'enfance : il n'y avait pas de personnage d'enfant sur scène. Mais il y avait une ministre qui déteste les enfants (un personnage d'une drôlerie féroce) et son attachée politique, mère d'une enfant qui ce matin-là a un gros chagrin. « *Je voulais montrer aux enfants ce qu'était le travail* », dit Jasmine Dubé. Mais elle voulait aussi créer un personnage de sorcière contemporaine, une femme « *qui a troqué ses pouvoirs pour le pouvoir* ». La pièce fascinait les enfants, mais rebutait les adultes...

Pourtant Jasmine Dubé refuse un théâtre où l'enfant-roi a raison et où l'adulte, toujours dans son tort, ne comprend rien. Tout comme elle rejette un théâtre où l'adulte a réponse à tout. Cette attitude la mène à créer des personnages atypiques, qui forcent les enfants à s'interroger sur leur propre rapport aux adultes et, surtout, au monde. *La Bonne Femme* (1995) mettait en scène une itinérante peu amène. *Le Père Merle* (2000) a comme protagoniste une femme obsédée par son désir de performance au travail. « *À un*

9 ET 10 FÉVRIER

Le Pingouin

de Jasmine Dubé

Mise en scène : Gill Champagne.**Distribution :** Sonia Cloutier, Hugues Fortin, Denis Roy.

Une création du Théâtre Bouches Décousues en coproduction avec le Théâtre français du Centre national des Arts.

certain moment, raconte l'auteure, ce personnage dit : « Je suis une célibataire et une travailleuse autonome. » Je savais que cette phrase allait provoquer des réactions et, malgré certains avis, je l'ai maintenue dans la pièce parce qu'elle est au cœur de mes réflexions. On m'a fait la remarque qu'un personnage de célibataire ne disait rien aux enfants et n'avait rien à dire sur les enfants, ce qui est pour moi une idée absurde et dangereuse. On m'a aussi reproché le terme « travailleuse autonome » que la grande majorité des enfants ne comprenait pas. Or, je considère que c'est infantiliser les enfants que de leurs présenter des fictions dont ils comprendraient absolument tous les mots – comme si les adultes connaissaient tous les mots qu'ils entendent au théâtre... »

Le Pingouin, sa pièce la plus récente, met en scène un maître d'hôtel (le pingouin du titre) et l'enfant de l'organisatrice d'une conférence internationale sur l'environnement. Alors que les grands de la planète discutent du sort du monde, l'enfant et le maître d'hôtel, autour de la table du banquet qu'envahiront bientôt les dignitaires, se retrouvent à jouer les tensions qui fracturent le monde moderne. Et il y a le cochon de lait rôti qui, du centre de la table, ne cesse de passer ses commentaires...

En fait, les fictions théâtrales de Jasmine Dubé travaillent à humaniser l'adulte, à le *désidéaler*. Pour elle, son théâtre est un nécessaire prologue à une relation d'authenticité entre l'adulte et l'enfant.

Paul Lefebvre

Pour avoir une impression plus juste de l'écriture de Jasmine Dubé, on peut lire avec un immense plaisir, même et surtout si on est adulte, *Petit Monstre* et *Pierrette Pan, ministre de l'enfance et des produits dérivés*, tous deux publiés chez Leméac.



R. Koch

Alessandro Baricco

AU firmament des auteurs à succès de la dernière décennie, l'écrivain italien Alessandro Baricco rayonne sans conteste, tant adulé par le lectorat qu'estimé par la critique. Né à Turin en 1958, il a étudié la philosophie, la musique et le journalisme. Pianiste passionné, il a toujours entretenu une égale ferveur à l'égard de l'écriture. Son impressionnante carrière littéraire, aussi riche que disparate, en témoigne. Un imaginaire romanesque plutôt débridé et une réflexion théorique des plus rigoureuses s'y donnent allégrement la réplique.

En tant que musicologue et philosophe, Baricco a publié des essais qui ne se contentent pas d'explorer l'œuvre de grands compositeurs (tels Mozart, Rossini, Puccini, Mahler), mais qui jettent surtout des ponts entre la finalité de la musique classique et les enjeux de l'esthétique postmoderne (souvent à partir d'une critique d'Adorno et de Benjamin) : *Il Genio in Fuga* (1988), *L'Âme de Hegel et les vaches du Wisconsin* (1992), *Constellations* (1998). Quant au Baricco conteur, il a privilégié la fiction dans divers genres. D'une part, on lui doit des textes dramatiques, tel *Novecento : pianiste* (1994), joué souvent au théâtre, et porté à l'écran par Giuseppe Tornatore. Par ailleurs, ce sont ses quatre romans, acclamés sans ambages à la ronde, qui ont consolidé sa renommée.

Le premier, *Châteaux de la colère* (1991) — lauréat des prix Campiello et Massarosa en Italie — remporte le Médicis étranger 1995 en France. Lui emboîte le pas *Océan mer* (1993) couronné par le prix Viareggio, l'équivalent italien du Goncourt. *Soie* (1996), sans doute le plus populaire de ses récits (près d'un million d'exemplaires vendus en Europe), sera bientôt adapté pour le cinéma par John Madden. Enfin *City* (1999), très loué en général, soulève néanmoins quelques réserves. Il est vrai que l'aspect formel de *City*, foisonnant et baroque, tranche avec la sobriété classique de *Soie*. S'y retrouve pourtant, renforcée, l'audace délirante des ouvrages antérieurs... « *Mes romans sont complexes, peut-être, mais la narration a changé, admet Baricco, ils paraîtront simples aux utilisateurs de Windows 98.* »

Très juste ! Il suffit de cliquer sur des personnages, et voilà que surgissent de bien étranges continents sur lesquels on peut naviguer comme on sillonnait la carte du Tendre au XVII^e siècle. On peut y fouler le jardin japonais d'un amour impossible, entendre le gong de la grande horloge tueuse d'éternité, se perdre dans le réseau routier du hasard, emprunter la voie ferrée du destin, se mesurer à la fureur divine de l'océan. Dans pareil univers, tout déborde le strict quotidien. Que ce soit dans un contexte tragique ou burlesque, l'auteur active sans relâche le programme des

14, 15, 16 ET 17 NOVEMBRE

Novecento

d'Alessandro Baricco

Traduction : Françoise Brun.**Mise en scène** : François Girard.**Distribution** : Pierre Lebeau.

Une création du Théâtre de Quat'Sous en coproduction avec le Théâtre français du Centre national des Arts.

François Girard

Richard Max Tremblay



Alessandro Baricco

De l'écrivain acteur au roman spectacle*

grandes questions existentielles. De façon analogue, Baricco se préoccupe des problèmes liés à l'exercice de l'écriture, qu'il peut fouiller à loisir lorsqu'il fonde, en 1994 et à Turin, une école de création littéraire : la « *Scuola Holden, tecniche della narrazione* ».

Outre d'y explorer divers types d'expression (issus de la BD, publicité et peinture, du théâtre et du sport), on y développe des attitudes propices à la pratique de l'écriture : le rythme, la concentration, la mémoire sensorielle, l'aisance corporelle, l'agilité verbale. Une formation assez proche de celle que reçoit l'étudiant en art dramatique. Cette démarche originale vise à désacraliser l'écrivain, d'une certaine manière. Elle l'incite à créer en humble interprète au lieu de s'ériger en demiurge tout-puissant. Qu'il sache qu'il ne tire rien du néant, que tout a été dit et montré, mais qu'il lui reste la liberté d'interpréter cet héritage avec toute la virtuosité dont il est capable. Dessiller son troisième œil pour apprendre à lire le grand livre du monde et délivrer sa voix du bâillon qui l'étouffe pour en chanter toutes les nuances préparent sans doute mieux à jongler avec les mots que l'étude des figures de style et des champs sémantiques. Bref, l'écrivain est un interprète qui ne devrait pas résister au plaisir de jouer.

Au fond, un Dionysos plus ou moins conscient se cache en chaque écrivain,

et ils sont légion les auteurs qui ont fait ou voulu faire du théâtre. Dans le cas de Baricco, une théâtralité évidente traverse sa fiction. Tout d'abord, comme au théâtre, sa narrativité puise l'essentiel de sa substance dans les personnages. Non seulement leur point de vue est-il privilégié, mais la prise de parole leur est allouée fréquemment. Ils dialoguent parfois sur de nombreuses pages ou monologuent à perdre haleine durant de longs chapitres. Cela produit de très riches performances au souffle puissant. Même les descriptions s'écartent du moule littéraire. Elles « parlent » comme si elles sortaient de la bouche d'un conteur. Ou, à l'inverse, elle se veulent aussi elliptiques que des didascalies. Beaucoup de lieux romanesques s'apparentent aussi à des simulacres d'espaces dramatiques dressés en tableaux. Le lecteur « assiste » de la sorte à une représentation du réel au cours de laquelle la stratégie du jeu fait partie du spectacle.

Il est indéniable que des préoccupations d'ordre spectaculaire sous-tendent l'esthétique romanesque de Baricco. Il rejoint ainsi les objectifs des artistes de la modernité de toutes disciplines, qui accordent à la dimension spectaculaire un rôle majeur dans l'exercice de leur art. Car « *la modernité est avant tout un spectacle* », de croire Baricco. À l'instar de l'artiste traditionnel dont « *le devoir de transmettre censure le plaisir d'interpréter* », l'écrivain conventionnel est un interprète qui se borne à traduire le grand livre du monde sans jamais toucher à son mécanisme. En revanche, l'écrivain moderne est un interprète qui s'abandonne au plaisir de jouer, réinventant à répétition le grand livre du monde après en avoir démonté les rouages. Il est l'artiste du fragment saisi dans sa chute, de la vérité frôlée dans sa course, de l'instant, du provisoire, de l'illusoire. Il ferait sienne cette pensée de Baricco, voulant que la modernité soit « *une scène sur laquelle, à un rythme vertigineux, le monde continuellement se défait et se recompose* ». Ce n'est certes plus un secret pour les utilisateurs de Windows.

Brigitte Purkhardt

* Cet article est un condensé de celui qui a paru dans les Cahiers de théâtre JEU 98



Pierre Lebeau dans *Novecento*



Pascal Sanchez

Les romans d'Alessandro Baricco *Châteaux de la colère*, *Soie*, *Océan mer* et *City*, ainsi que le texte de *Novecento*, ont été publiés en français chez Albin Michel. Pour mieux saisir le rapport complexe que Baricco entretient avec la musique, lire son essai *L'Âme de Hegel et les Vaches du Wisconsin*, qui s'interroge sur le sens de la musique dans le monde d'aujourd'hui.

Enfin, brèves...



Yannic Mancel

Yannic Mancel, dramaturge

Le samedi 9 juin dernier, dans le cadre des Causeries du midi du Festival de théâtre des régions, Denis Marleau présentait Yannic Mancel, dramaturge qui a travaillé auprès de Jacques Lasalle, Philippe Van Kessel et Daniel Mesguish. Actuellement conseiller artistique et littéraire au Théâtre du Nord à Lille (France), Yannic Mancel a entretenu les festivaliers de son rôle au sein du centre dramatique dirigé par Stuart Seide. Après avoir esquissé une histoire de la fonction de dramaturge – qui s'est développée en Allemagne à partir de la fin du XVIII^e siècle – Yannic Mancel a décrit avec chaleur comment il pratique ce métier quasi inexistant dans les théâtres francophones du Canada – Québec compris. Le champ du dramaturge, c'est celui de l'écrit et du sens. Il assiste les metteurs en scène, dont il nourrit l'imaginaire par ses recherches, mais dont il est aussi l'interlocuteur privilégié en permettant au metteur en scène de porter un œil critique sur son propre travail pendant le processus de répétition. Auprès du public, le dramaturge est celui qui, par les programmes, des conférences, mais aussi des ateliers, forme le public afin qu'il soit à la fois complice et exigeant, un public dont le regard informé pousse les artistes à approfondir leur démarche.

Novecento à Edimbourg

La production du Théâtre de Quat'Sous et du Théâtre français du Centre national des

Arts de *Novecento* d'Alessandro Baricco dans la mise en scène du cinéaste François Girard a eu l'honneur d'être invitée au plus important festival artistique d'Europe, soit le Festival International d'Édimbourg. Le monologue de Baricco, dont les représentations ont eu lieu du 13 au 18 août dernier au Royal Lyceum Theatre, a été joué en français par Pierre Lebeau et en anglais par Tom McCamus. Keith Bruce, le critique de théâtre de *The Herald* a écrit au sujet de la production : « *If the essence of theatre were to be distilled into 100 minutes of unmissable experience it would surely be this. One man on stage telling a story of such clarity and depth that it takes your breath away from the first word to the last in a visual and oral frame of something approaching perfection. This is what an international festival is all about.* »

Novecento, Festival International d'Édimbourg, du 13 au 18 août (représentations en anglais à l'exception du 16 août en français), Royal Lyceum Theatre, www.eif.co.uk

Les voyages du Catoblépas

Du 9 novembre au 16 décembre prochains, *Catoblépas* de Gaétan Soucy dans la mise en scène de Denis Marleau, une coproduction d'Ubu, compagnie de création, du Théâtre français du Centre national des Arts et du Festival de Théâtre des Amériques, dont la première a eu lieu au Studio du CNA en mai dernier, jouera à Paris au Théâtre national de la Colline. Ce théâtre, que dirige depuis 1996 le metteur en scène Alain Françon, assume en France un remarquable leadership dans le domaine de la diffusion des nouvelles dramaturgies. Rappelons que *Catoblépas* a été présenté en juin dernier au Festival de Théâtre des Amériques, qu'il ouvre la saison du Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal du 11 septembre au 6 octobre, et qu'il sera de passage à La Caserne Dalhousie à Québec du 24 au 28 octobre.

Catoblépas, du 9 novembre au 16 décembre 2001, au Petit Théâtre du Théâtre national de la Colline, 15 rue Malte Brun, 75020 Paris, 01 44 62 52 52, www.colline.fr

Collaborateurs

Aline Gélinas a été critique de danse et de théâtre à *La Presse*, à *Voir* et dans de nombreux périodiques spécialisés. Elle a aussi été directrice artistique de l'Agora de la danse à Montréal pendant quatre ans et elle est également mimographe.

Diane Jean est journaliste et rédactrice spécialisée en théâtre.

Dominique Lafon est professeur titulaire aux départements de Lettres françaises et de Théâtre de l'Université d'Ottawa. Elle a récemment publié *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt* (en collaboration avec Jean Cléo Godin) et, comme éditrice, *Le Théâtre québécois 1975-1995*.

Benoît Melançon est professeur titulaire au département d'Études françaises. Parmi ses publications, mentionnons *Sevigne@Internet. Remarques sur le courrier électronique et la lettre* et *le Village québécois d'aujourd'hui. Glossaire* (avec Pierre Popovic).

Brigitte Purkhardt est spécialiste en théâtre, en littérature érotique et en folklore. Elle a publié *La Chasse-galerie, de la légende au mythe* et *Lovendrinc*, roman.

Jean Saint-Hilaire est critique de théâtre au quotidien *Le Soleil* à Québec.



Photo couverture

Sanghai, Chine, 1999 - #99-118-01
©Serge Clément, 1999

Centre national des Arts

Peter A. Herrndorf

Directeur général et Chef de la direction

L'Équipe du Théâtre français

Artistique

Denis Marleau

Directeur artistique

Paul Lefebvre

Adjoint du directeur artistique

Administration

Fernand Déry

Administrateur

Lucette Dalpé

Adjointe administrative

Andrée Larose

Coordonnatrice enfance/jeunesse

Communications-Marketing

Isabelle Brisebois

Agente aux communications

Hélène Nadeau

Agente en marketing

Production

Alex Gazalé

Directeur de production

Xavier Forget

Directeur technique

Mike d'Amato

Directeur technique

Festival du théâtre des régions

Maurice Arsenault

Coordonnateur

Pour nous joindre

Centre national des Arts

Théâtre français

53, rue Elgin

Ottawa (Ontario) K1P 5W1

(613) 947-7000

www.nac-cna.ca

CENTRE NATIONAL DES ARTS

THÉÂTRE FRANÇAIS

Denis Marleau, directeur artistique

01/02

www.nac-cna.ca

(613) 947-7000

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



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