

Septembre 2002

Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Denis Marleau, directeur artistique



CENTRE NATIONAL DES ARTS
NATIONAL ARTS CENTRE

Ottawa, Canada



Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Volume 2, n° 1, septembre 2002

LA DERNIÈRE BANDE

2 - Éloge de l'interprète

Entretien avec Gabriel Gascon

Paul Lefebvre

QUELQU'UN VA VENIR

4 - Moi-même, en écrivain de théâtre

Jon Fosse

L'ÉTAT DES LIEUX

7 - Tremblay nouveau ou nouveau Tremblay ?

Dominique Lafon

LE TEMPS COURT, MARITHÉ

8 - (Comment) faut-il s'adresser aux enfants ?

François-Étienne Paré

LES MIDIS VICTOR HUGO

9 - L'Art d'être humain

Stefan Psenak

CARTE BLANCHE À BRIGITTE HAENTJENS

10 - Brigitte Haentjens, lectrice nécessaire

Pierre Lefebvre

JIMMY, CRÉATURE DE RÊVE

12 - Rêver, dormir, rêver

Marie-Claire Lancôt-Bélanger

LA FÉLICITÉ

14 - La Marionnettiste

Portrait de Marie-Pierre Simard

Paul Lefebvre

CHÂTEAU SANS ROI

15 - Joël da Silva : l'esprit des contes

Paul Lefebvre

16 - Enfin, brèves...

Paul Lefebvre

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 à cause de ce désir d'accompagner par des mots les spectacles que nous présentons au Théâtre français du Centre national des Arts qu'existent ces Cahiers.

Denis Marleau et Paul Lefebvre

Les Cahiers du Théâtre français

Directeur de publication

Denis Marleau

Rédacteur en chef

Paul Lefebvre

Coordination de la production

Isabelle Brisebois

Hélène Nadeau

Collaborateurs

Jon Fosse

Dominique Lafon

Marie-Claire Lancôt-Bélanger

Pierre Lefebvre

François-Étienne Paré

Stefan Psenak

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

Éloge de l'interprète

Entretien avec Gabriel Gascon

Gabriel Gascon est un des grands comédiens de la scène québécoise. Après s'être d'abord intéressé à la marionnette, il joint les Compagnons de Saint-Laurent, puis joue fréquemment au Théâtre du Nouveau Monde, où il a fait partie de la production inaugurale, *L'Avare* de Molière, en octobre 1951. De 1965 à 1980, il fait carrière à Paris et, depuis son retour à Montréal, il a joué sur la plupart des grandes scènes de la ville. En 1994, il a abordé une première fois le rôle de Krapp dans *La Dernière Bande* sous la direction de Denis Marleau, avec qui il a également collaboré à *La Trahison orale* de Mauricio Kagel (1992), *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard (1995), *Nathan le Sage* de Gotthold Ephraïm Lessing (1997, Festival d'Avignon) et *Intérieur* de Maurice Maeterlinck (2001).

Que saviez-vous de Beckett avant de jouer *La Dernière Bande* en 1994 ?

J'en avais vu des tonnes et ce, depuis le début : j'étais là à la première d'*En attendant Godot* au Théâtre de Babylone en janvier 1953. J'étais à Paris pour prendre des cours de théâtre et Jean-Marie Serrault, qui dirigeait le Babylone, reprenait un Pirandello dans lequel jouait Guy Provost. Guy m'appelle pour me dire que l'on cherche un régisseur pour le spectacle, et puis Serrault finit par m'offrir un petit rôle. Pendant nos répétitions, j'apercevais souvent l'équipe d'*En attendant Godot* qui travaillait de son côté avec Roger Blin. Je voyais souvent Beckett, mais je ne lui ai jamais parlé. Il était intimidant parce que timide : si on le croisait, il regardait par terre... *Godot* a été une révélation. Mais c'était très discuté au début : les salles n'étaient pas pleines, à peine un tiers des spectateurs comprenaient, aimaient, ce n'était pas un succès populaire... Ce sont les critiques qui ont lancé Beckett. Et le retentissement s'est vite fait entendre jusqu'aux États-Unis : à l'époque, les trésors qui se révélaient à Paris avaient une grande influence. Mais avant de jouer *La Dernière Bande*, je peux dire que je ne connaissais rien de Beckett, car pour moi la seule connaissance se fait par l'imagination, en lisant et relisant attentivement les textes. Pourtant, on m'avait souvent proposé d'en jouer, mais je n'aimais pas la façon dont on l'interprétait. Krapp m'a même été proposé trois fois avant que Denis Marleau, avec qui je venais de faire *La Trahison orale*, me l'offre. J'ai relu la pièce : je ne comprenais pas. La compréhension des textes classiques, j'y entrais facilement – du moins le pensais-je – mais Beckett me bousculait et je n'y arrivais pas. Puis je l'ai encore et encore relue pour finir par la trouver d'une limpidité, d'une simplicité extraordinaires.

Comment approchez-vous l'interprétation de Beckett ?

Je cherche à dire le texte. Plus précisément, je cherche à parler le texte. Et il est difficile de parler un texte qu'on ne comprend pas. Il est important d'avoir une vision claire car, si on se contente de le dire simplement, ça ne va pas. Je le lis, je le relis, je le relis encore et

encore. Je lis les signes, tous les signes, les virgules, les points-virgules, les deux-points. Ces signes sont importants et je les connais par cœur. Souvent, je vais demander une nouvelle mise en page du texte, avec, par exemple, un changement de ligne à tous les points. (Mais, je n'ai pas besoin de faire ça pour tous les auteurs : Claudel, ça se travaille comme c'est imprimé.) Je ne fais pas d'effort de mémoire : je rends ce que je sais. Et quand je ne sais pas vraiment, je bute ou ça chantonne. Pas besoin de donner un rythme : le rythme est déjà là. Quand ce n'est pas juste, je le sens, et au lieu de s'acharner, il faut relire. J'ai lu *La Dernière Bande* des centaines de fois. Mais pas à haute voix : ce n'est pas un travail de l'oreille, c'est un travail de la pensée. Les choses les unes après les autres. Je le pense, je le livre. Je livre la somme de ma pensée, en fait, *la somme de mon souvenir*. Les trucs d'acteurs, ça échoue. D'une façon ou d'une autre, je ne suis pas un acteur. Plutôt : je suis un mauvais acteur. Je suis un interprète. Je prends une matière et je rends ce que j'en ai compris, ce que j'en ai digéré. Ça prend du temps. Je ne répète pas et, lorsque je joue, je ne me répète pas. Je ne refais pas d'un soir à l'autre : je me repose sur ce que je sais. Je raconte ce qui est devenu ma vie.

Il faut entrer en scène libre de toute émotion, débarrassé du quotidien et livrer par la voix, le corps, *l'être*, l'œuvre de l'auteur. Comme on joue du piano ou du violon : interpréter. Ce qui ne veut pas dire faire autrement des autres : c'est, au contraire, chercher en soi. Je me méfie des relecteurs : souvent, ils n'ont pas pris la peine de lire la première fois. Et puis, pour moi, le respect de l'auteur est primordial. D'une façon ou d'une autre, une véritable interprétation ne peut que varier énormément selon l'interprète : parce que c'est un travail qui passe par le cœur et la tête.

Comment se passe le travail avec Denis Marleau ?

Je ne sais pas comment il travaille avec d'autres, mais il est très tolérant avec moi. Voyez-vous, j'aime être là dès le départ, avant la conception des décors, des costumes. J'ai besoin de parler de

16, 17, 18, 19 OCTOBRE

La Dernière Bande

de Samuel Beckett

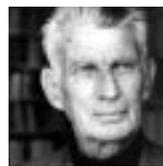


photo : Louis Monier

Mise en scène : Denis Marleau.

Interprétation : Gabriel Gascon.

Une création d'UBU, compagnie de création en coproduction avec le Théâtre français du Centre national des Arts et le Théâtre du Rideau Vert.

ce que je vois. Je suis un peu... encombrant : je ne fais pas la mise en scène, mais je fais des propositions. Je dois les dire, sinon elles me restent dans la tête. Je fonctionne dans la transparence : je me mets à nu. Provoquer le metteur en scène, le reste de l'équipe, je joue ce jeu-là instinctivement, inconsciemment : c'est pour avoir du jus. Si tout se passe dans le silence avec le metteur en scène et les autres, je n'ai pas moyen de savoir si nous sommes tous dans la même pièce. Il faut de la patience avec moi. Denis écoute beaucoup, je dirais même de plus en plus et, surtout, de mieux en mieux. Il sait écouter ce qu'il n'a jamais entendu avant car, souvent, les metteurs en scène ne font qu'expliquer aux acteurs ce qu'ils viennent de faire... Mais Denis, lui, écoute vraiment. Et il a vraiment *lu* la pièce. Je varie beaucoup d'une répétition à l'autre et, pourtant, dès que je me perds, ou qu'un passage n'est pas clair, il le sent. Je sais tout de suite que c'est là qu'il faut que je travaille. C'est un artiste très attentif.

Propos recueillis et mis en forme par Paul Lefebvre

Une fois n'est pas coutume, mais suggérons une lecture en langue anglaise, vu qu'il s'agit d'un ouvrage qui se démarque par la netteté de son propos et son exceptionnelle intelligence au sujet d'un auteur sur lequel on a pourtant beaucoup écrit : *Beckett in performance* de Jonathan Kalb (Cambridge University Press, 1989). Kalb y aborde en particulier les questions relatives au jeu de l'acteur, à la mise en scène et à la place de Beckett dans le contexte post-moderne. Les entretiens avec les grands metteurs en scène et comédiens beckettians du monde anglo-saxon sont souvent renversants, en particulier celui de Billie Whitelaw.

Moi-même, en écrivain de théâtre

Dans ce texte écrit à la fin des années quatre-vingt-dix, le dramaturge norvégien Jon Fosse définit son rapport à l'art dramatique.

|

JE suis un écrivain de théâtre, mais pour dire la vérité, je n'ai jamais vraiment désiré l'être. Au contraire, je n'aimais pas le théâtre et je disais, à différentes occasions, par exemple dans des interviews, que d'ordinaire je haïssais le théâtre, du moins le théâtre norvégien. Peut-être est-ce justement pourquoi les metteurs en scène norvégiens me demandèrent d'écrire pour le théâtre, chose que je refusais de faire depuis des années.

J'étais, et je suis, en premier et en dernier lieu un écrivain. J'ai publié presque trente livres, pour la plupart des romans, mais aussi des recueils de poèmes et d'essais, et des livres pour enfants. En fait, j'ai construit la totalité de ma vie d'adulte en écrivain libre. Mais il y a cinq ans, comme il peut arriver à n'importe quelle personne sans salaire régulier, j'avais très peu d'argent et j'étais une fois de plus sollicité pour écrire une pièce et comme j'avais vraiment besoin de cet argent j'ai dit oui. Alors pour la première fois je m'assis et j'essayai d'écrire une pièce; avant de m'asseoir je décidai que j'écrirais une pièce avec seulement quelques personnages, dans un lieu, dans un seul espace de temps et que cette sorte d'histoire que j'étais sur le point d'écrire serait si intense que les gens qui la regarderaient pendant à peu près une heure vivraient une expérience intense qui d'une certaine manière changerait leur regard sur la vie.

Je ne dirai rien de plus sur ces ambitions, mais finalement les contraintes que je m'étais imposées pour écrire me convenaient parfaitement. J'ai, par nature, toujours été une sorte de

minimaliste, et pour moi le théâtre lui-même est une forme d'art minimaliste, avec beaucoup de structures constitutives minimalisantes : un espace limité, une étendue de temps limitée, et ainsi de suite. À ma grande surprise, quand je m'assis pour la première fois pour écrire une pièce, je trouvai beaucoup de plaisir à écrire les indications scéniques et le dialogue qui allait signifier précisément ce qu'il disait, ou même plus, peut-être même l'opposé, sans être ironique. Et quand j'ai écrit ma première pièce j'étais sûr d'avoir écrit un bon texte, mais j'étais beaucoup moins sûr que cela pourrait marcher sur scène. Les gens du théâtre pensèrent que oui, et, Dieu merci, ma manière d'écrire une pièce marcha effectivement sur scène. Parfois, j'en suis sûr, cela marche si bien que cela double la qualité de mon écriture. Bien sûr, quelquefois cela ne marche pas, mais en tout cas j'ai appris qu'il est possible que mes pièces marchent sur scène.

Voir, pour la première fois, ma pièce sur scène fut une expérience incroyable; c'était presque magique de voir pousser à mes mots des sortes d'ailes humaines, de voir d'autres gens prendre part à mon art, et moi au leur. C'était aussi profondément satisfaisant pour moi en tant qu'être humain; cela me rendit moins effrayé et névrosé et plus social dans un sens.

Comme vous le comprenez, je ne hais plus le théâtre et j'ai écrit jusqu'à présent neuf pièces, huit d'entre elles ont déjà été montées par de bons théâtres norvégiens. La plus récente sera montée prochainement. Mes pièces ont aussi été traduites dans plusieurs langues et montées dans différents pays, par exemple à

Stockholm, Budapest, Copenhague, Londres et Paris. Depuis que j'ai commencé à écrire pour le théâtre je n'ai écrit aucune fiction, ce qui peut faire croire que l'ennemi-du-théâtre, au moins pour un temps, a commencé à s'envisager comme un écrivain qui écrit principalement des pièces.

||

Je vais maintenant essayer de dire quelque chose sur ce qui me fascine le plus dans le fait d'écrire pour le théâtre.

En Hongrie, m'a-t-on dit, il est courant de dire lorsqu'une soirée au théâtre est réussie, qu'un ange a traversé la scène, une fois, deux fois, plusieurs fois. Et pour moi ce moment est l'essence du théâtre : le théâtre est le moment où un ange passe sur la scène. Que se passe-t-il ces moments-là ? Bien sûr je ne sais pas, personne ne sait, parce que cela se passe ou pas; un soir cela arrive à un moment de la pièce, le soir suivant à un autre moment.

Pour moi ces moments intenses et limpides, en dépit du fait qu'ils soient inexplicables, sont des moments d'entente : ce sont des moments où les gens qui sont là, les acteurs, le public, expérimentent ensemble quelque chose qui leur fait comprendre quelque chose qu'ils n'avaient jamais compris auparavant, du moins pas comme ils le comprennent à ce moment. Mais cette entente n'est surtout pas intellectuelle; c'est une sorte d'entente émotionnelle qui, comme je l'ai dit, est surtout inexplicable, du moins intellectuellement. Cela ne peut probablement pas être expliqué, cela peut seulement être

montré, c'est une entente par les émotions. Quand j'écris pour le théâtre j'essaie d'écrire des pièces qui sont tellement écrites qu'elles peuvent créer ces moments intenses et limpides, souvent des moments de profond, profond chagrin, mais aussi souvent des moments qui dans leur maladroite humanité invitent au rire. Je pense que si une pièce que j'ai écrite est réussie, les gens qui la regardent, ou au moins quelques uns, devraient à la fois rire et pleurer; c'est pourquoi d'après moi mes pièces sont des tragicomédies typiques. Et pour moi c'est comme si j'avais écrit des pièces très « limitées », très fermées, dans leur histoire, dans leur atmosphère, dans leur provincialité, et que j'avais aussi paradoxalement écrit des pièces très ouvertes, des pièces qui sont si basiques qu'elles peuvent créer les moments où les dynamiques fermées de la pièce s'ouvrent, dans les larmes, dans les rires.

Quand j'écris une pièce, je réduis, et je concentre, et cette concentration réductrice rend possible l'explosion soudaine d'une sorte d'intense sagesse indicible, qui est aussi bien triste que drôle. Pour moi le drame authentique se trouve ici, pas dans l'action en soi, le drame se trouve dans l'énorme tension et l'intensité entre les gens qui sont éloignés les uns des autres et qui au même moment sont profondément ensemble, pas seulement socialement, mais aussi dans leur entente partagée. Ces moments, cette présence incroyable, est à un tout petit degré, si du moins elle est un peu, connectée aux thèmes centraux de l'époque, ceux dont on parle dans les médias. Le bon théâtre peut exister presque à partir de n'importe quoi; l'important n'est pas de quoi tout cela traite, mais comment cela traite; c'est une question de sensibilité, de musicalité et de pensée, pas une discussion sur des problèmes

14, 15, 16 ET 22, 23 NOVEMBRE

Quelqu'un va venir

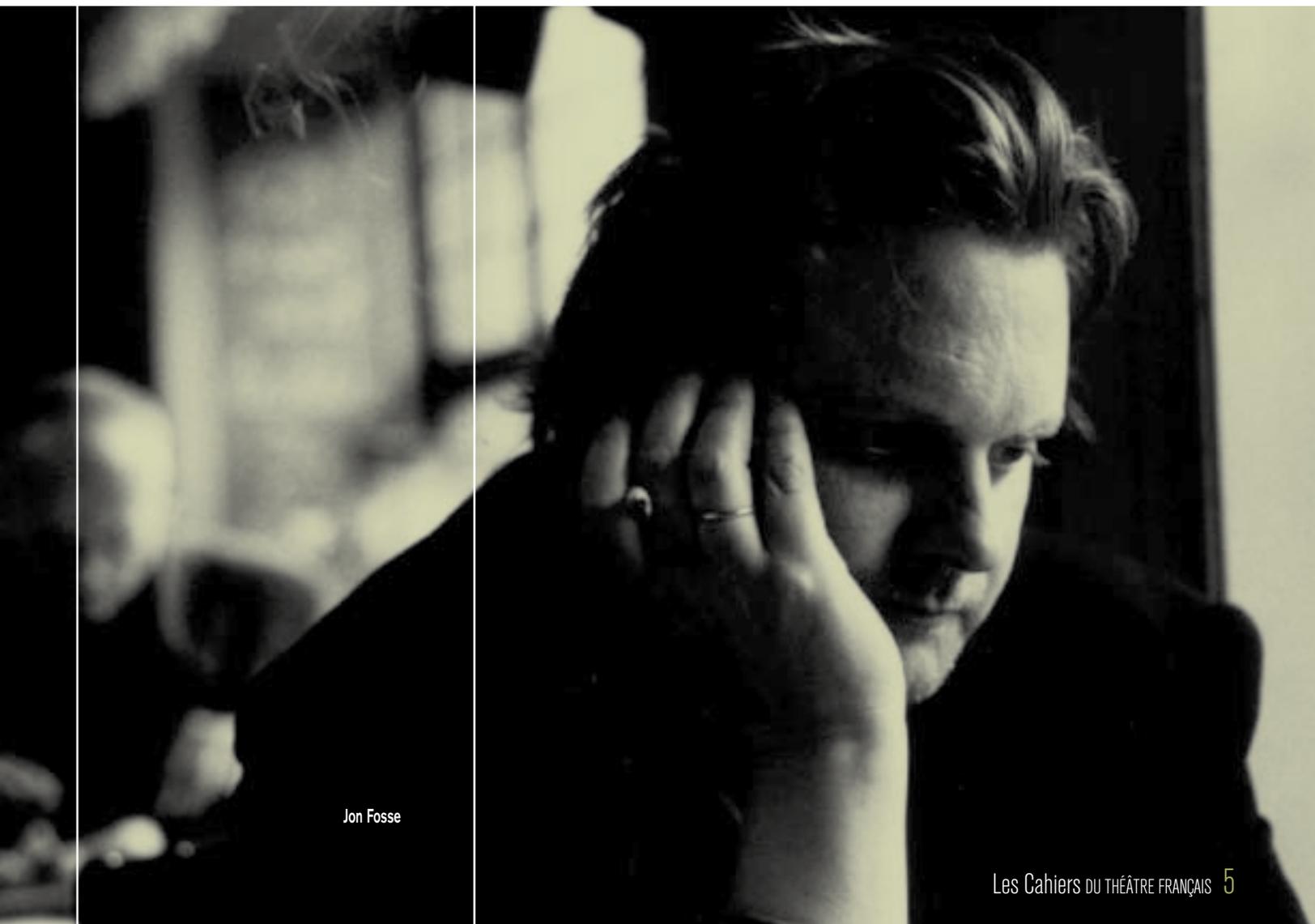
de Jon Fosse, traduit par Terje Sinding

Mise en scène : Denis Marleau.

Distribution : Pierre Lebeau, Alexis Martin, Pascale Montpetit.

Une création du Théâtre français du Centre national des Arts en coproduction avec UBU, compagnie de création.

actuels. Et je pense que c'est une des raisons pour lesquelles les classiques tiennent une position aussi forte dans le théâtre, une position plus forte que celle par exemple qu'ont les classiques dans le monde du roman. Mais alors pourquoi écrire pour le théâtre ? Peut-être parce que chaque époque produit un nouveau genre, ou une nouvelle variante dominante, de sensibilité, un nouveau genre de musicalité et de pensée. Une pièce contemporaine, une bonne pièce, doit d'une certaine manière montrer une sensibilité, une



Jon Fosse

Valérie Dréville et Yann Boudaud dans la mise en scène
de Claude Régy de *Quelqu'un va venir*, une production
du Théâtre Nanterre-Amandiers (France), 1999

photo : Vincent Poinet/Agence Enguerrand

musicalité et une pensée jamais vues auparavant, elle doit apporter au monde quelque chose qui d'une manière étrange était déjà là mais qu'on n'avait jamais vu, en d'autres termes, un bon ou une bonne écrivain de théâtre doit avoir sa propre voix personnelle, comme on dit couramment.

L'art, comprenant le théâtre et l'écriture théâtrale (si c'est un art et pas seulement du divertissement ou de l'éducation ou de la discussion politique) doit par conséquent dire ce qu'il a à dire surtout dans sa forme; et je veux dire forme dans un sens très large, ce qui est plus comme une attitude que comme un concept. Ce qui est contenu pour les autres est forme pour l'artiste, comme disait Nietzsche. En disant cela je parle presque comme si j'étais un homme de théorie, ce que je ne suis pas. Je suis un homme pratique, un écrivain pratique. Et c'est une autre raison qui explique pourquoi j'aime tant écrire pour le théâtre. Le théâtre est très concret, vous ne pouvez pas tricher en tant qu'écrivain, vous devez donner la vraie matière, vous ne pouvez pas vous cacher derrière une abstraction ou l'autre, idéologique, politique ou quelle qu'elle soit. Et en homme de la plus grande abstraction, Friedrich Hegel, écrivit une fois : Die Wahrheit ist immer Konkret [La vérité est toujours concrète]. Autrement dit, le théâtre est la plus humaine, et pour moi la plus intense, de toutes les formes d'art.

Jon Fosse*

* Traduction de Sébastien Derrey. Fosse a repris ce texte dans ses *Gnostiske essay* publiés chez Det Norske Samlaget à Oslo en 1999. Ce texte est publié avec l'aimable permission du Théâtre Nanterre-Amandiers.

Né en 1959 à Tysvær près de Bergen, en Norvège, Jon Fosse est venu au théâtre après une vingtaine de romans, de récits, d'essais, de recueils de poèmes et de livres pour enfants. Sa première pièce, écrite à l'instigation du jeune metteur en scène Kai Johnsen, date de 1994 (*Et jamais nous ne nous séparerons*). On lui décerne le prix Ibsen en 1996. Quatre volumes de textes théâtraux de Jon Fosse ont été publiés en français aux éditions de l'Arche dans des traductions de Terje Sinding : *Le Manuscrit des chiens*; *Le Nom / L'Enfant*; *Quelqu'un va venir / Le Fils*; *Et jamais nous ne serons séparés / Un jour en été / Dors mon petit enfant et Visites / Variations sur la mort*. Son roman *Melancholia I* a été publié chez POL.

L'État des lieux : Tremblay nouveau ou nouveau Tremblay ?

LE titre de la dernière pièce de Michel Tremblay, *L'État des lieux*, invite explicitement à l'inventaire, inventaire dont le but avoué par l'auteur lui-même est de mettre en scène cette question : « Quand un artiste cesse-t-il d'être pertinent ? Comment s'en rend-il compte ? Et qui peut le lui dire ? ». Pour la critique, la cause est entendue : Michel Tremblay n'a plus rien à dire, au mieux, il se répète. Mais ne serait-ce pas plutôt la critique qui radote en refusant de prendre acte qu'une production artistique ne saurait être jugée, tel un bilan, en fonction d'une courbe ascendante. À sa décharge, on lui accordera que certaines œuvres semblaient avoir balisé le parcours d'une célébration quasi exponentielle de l'écriture : *La Maison suspendue* consacrait tout à la fois la fiction familiale et l'auteur comme personnage, les récits autobiographiques incitaient le lecteur à une relecture complice des Chroniques romanesques, *Encore une fois, si vous le permettez* associait le spectateur au rituel scénique de la sacralisation maternelle. *Le Vrai Monde ?* avait perdu son point d'interrogation, c'était désormais, pour tout le monde, le monde de Michel Tremblay. On n'a donc pas voulu voir que les œuvres ultérieures, hâtivement jugées mineures, multipliaient les figures du doute et de la remise en question. Qu'avec *Un objet de beauté*, Marcel avait pris la place de Jean-Marc non seulement dans le cœur fictif de la grosse femme, mais aussi dans le récit du narrateur omniscient qui cédait la place au délire d'un personnage dont le destin organisait désormais la composition de l'ensemble de l'œuvre. Ce dernier roman, absent du

plan initial des Chroniques, se termine en effet au moment où Albertine fait interner Marcel, juste avant en *Pièces détachées*, pièce dont on oublie souvent qu'elle précède *Les Belles-sœurs*, et conclut donc le récit de « la genèse de l'apocalypse », pour reprendre les termes par lesquels l'auteur décrit son projet. Dès lors, le professeur de littérature ayant cédé la place au schizophrène, l'auteur à succès pouvait s'effacer devant le chanteur raté, François Villeneuve, personnage secondaire de *La Nuit des princes charmants*, mais héros de *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*; le récit autobiographique de se mettre à l'abri d'une transparente fiction dans *L'homme qui entendait une bouilloire*. La famille n'a pas échappé à cette remise en question d'une mythification patiemment construite au fil des années. Dans *Hôtel Bristol, New-York, N.Y.*, Jean-Marc prenant soudainement conscience que, l'âge aidant, il ressemble trait pour trait à son frère aîné et donc à leur père, dont ce dernier est le portrait craché, refuse cet alter ego dont il avait toujours pensé qu'il était, en quelque sorte, la contre-image. Même si le personnage, enfant

de la grosse femme, alter ego de l'auteur, figure dans pas moins de six œuvres antérieures, son refus du frère, et au-delà de la filiation paternelle, est moins une redite qu'une remise en question du *topos* familial qui jusque-là structurait l'œuvre. La récurrence des personnages, les repentirs de l'écriture ont ainsi annoncé l'inventaire très personnel d'un auteur emblématique qui met aujourd'hui en scène une diva au lendemain de son premier couac. Au-delà du constat sarcastique dressé par ce personnage excentrique, qui semble échapper à la famille tricotée serrée (fiction à l'endroit, autobiographie à l'envers) des œuvres antérieures, ne faudrait-il pas entendre, elle aussi moins assurée que naguère, mais toujours authentique, la voix d'un auteur prisonnier de son monde ?

Dominique Lafon

Le texte de *L'État des lieux* est publié aux éditions Leméac. Signalons (avec enthousiasme !) que les Cahiers de Théâtre Jeu et les Éditions Lansman s'approprient à lancer une nouvelle édition de ce remarquable ouvrage collectif qu'est *Le Monde de Michel Tremblay*, d'abord publié en 1993.

19, 20, 21 ET 27, 28 SEPTEMBRE
L'État des lieux

de Michel Tremblay



photo : Georges Dault

Mise en scène : André Brassard.

Distribution : Laurent Duceppe-Deschênes, Kathleen Fortin, Roger La Rue, Béatrice Picard, Philippe Provencher et Marthe Turgeon.

Une production du Théâtre du Nouveau Monde.



Kathleen Fortin,
Béatrice Picard et
Marthe Turgeon dans
L'État des lieux..

photo : Yves Renaud

(Comment) faut-il s'adresser aux enfants ?

30 NOVEMBRE ET 1^{ER} DÉCEMBRE

Le temps court, Marithé

de François-Étienne Paré



photo : Raulo-Camela

Mise en scène : Hughes Fortin et Philippe Lambert.
Une production du Théâtre du P'tit Loup.

Le comédien et dramaturge François-Étienne Paré se signale par sa capacité à communiquer avec les enfants, ce qui se manifeste brillamment dans son animation de l'émission *RDI Junior*. Nous avons demandé à l'auteur de *Le temps court, Marithé* de réfléchir sur ce sujet.

COMMENT faut-il s'adresser aux enfants ? J'adore cette question puisque je ne sais pas comment y répondre. Existe-t-il une façon de s'adresser aux enfants ? S'adresse-t-on aux enfants ? De toute évidence, oui, puisqu'il existe des pièces de « théâtre pour enfants », des « émissions pour

enfants » à la télé. Je participe d'ailleurs au phénomène en écrivant pour eux et en animant quotidiennement une émission d'information destinée aux jeunes de neuf à douze ans. Mais la question demeure. Y a-t-il une façon de s'adresser aux enfants ? Franchement, je ne sais pas. Je pense que oui. Mais il est pour moi presque impossible de la nommer, cette façon. Pour la définir avec précision, il faudrait savoir, avec autant de précision, répondre à cette autre question : qui sont les enfants ? Et c'est là, où ça m'embête. Mais vraiment.

Il existe des spécialistes, psychologues, sociologues, éducateurs qui, ponctuellement, dressent un portrait de l'enfant type, et par extension du public enfant type. Mais comment faut-il s'adresser à cet enfant type ? Premièrement, en sachant que l'enfant type n'existe pas. L'enfant type est un repère, un concept auquel on peut se référer. Il est très utile pour les créateurs de savoir à qui ils s'adressent. Mais je crois qu'il faut se méfier d'une certaine forme de standardisation du public, comme s'il n'y avait qu'un seul public jeunesse... Il y a plutôt des publics qui sont constitués d'individus semblables, mais aussi très différents. J'estime qu'il y a un danger à croire que le public jeunesse est unidimensionnel et qu'on peut le formaliser avec quelques normes.

Je crois qu'au moment d'écrire, il faut en quelque sorte oublier le travail

des spécialistes. En fait, je pense qu'assis devant l'écran ou le papier, il faut d'abord s'approprier le public, s'en faire une idée selon ses propres paramètres, sa propre vision, et puis écrire. Simplement. Écrivons ! Un bon texte demeure un bon texte, qu'il soit pour adultes ou pour enfants. Un mauvais texte, c'est pareil. Je n'écris pas tellement différemment, que je m'adresse aux grands ou aux petits. Je cerne un sujet, qu'il soit social, émotif, esthétique, et j'y vais. Je m'applique à une chose : intéresser (lire ici émouvoir, éblouir, surprendre... Tant que l'on suscite et maintient un intérêt, je crois qu'on y est.) Bien sûr, mes choix ne seront pas les mêmes si je m'adresse aux adultes ou aux enfants, mais mon travail d'auteur est le même. Que choisir pour les enfants ? Donner à rêver... Attirer dans un piège... Faire peur... Préparer un mauvais coup...

Personnellement, lorsque j'écris pour les enfants, j'essaie d'intéresser l'enfant que j'étais. Et bizarrement, lorsque j'écris pour les adultes, j'essaie d'être un enfant en train de jouer. Écrire est pour moi un jeu. Et je m'y amuse. Je joue. Comment faut-il s'adresser aux enfants ? Amusons-nous. Amusons-les. Simplement.

François-Étienne Paré

L'excellent 16 et (3 X 7) font 16 j'en ai assez merci de François-Étienne Paré a été publié aux Éditions Élaeis en 1999.

Alala, le génie
des vents, dans
Le temps court,
Marithé



photo : Alain Jacques

Pour saluer le bicentenaire de la naissance de Victor Hugo, auquel nous consacrons trois lectures, nous avons demandé au poète franco-ontarien Stefan Psenak de nous faire rêver Hugo.

L'Art d'être humain

Tu te dresses
comme un arbre immense
dans le terreau des Lettres
et de l'Humanité

Personne n'a oublié ta tête de géant
qui regardait son peuple
par-dessus la Manche
suivre la voie
que tu avais rêvée

Il n'y a pas un lieu
dans ce Paris d'aujourd'hui
qui ne nous rappelle à toi
au souvenir d'un homme
qui traverse les siècles
le corps cousu de mots

Je me suis arrêté
au 21, rue de Clichy
devant la porte verte
j'ai songé un instant à y frapper
pour voir si tu me répondrais
et si tu m'inviterais
dans un de tes romans

J'ai vu le Panthéon
où reposent tes cendres
et j'ai imaginé la poésie du feu
du grand bûcher
qu'il a fallu construire
pour te réduire en poussière

En route vers les Lumières
j'ai survolé
Jersey et Guernesey
îles des châtiments
miradors de l'exil
où les yeux dans la mer
la chevelure au vent
chaque page écrite de ta main
t'ajoutait une ride

Devant moi tout à coup
Notre-Dame se découpe
dans le ciel
de toutes les révolutions
j'attends l'angélu
immobile sur la place
entouré je le jure
de tes personnages
une belle tzigane
qui me tend la main
un petit homme singulier
qui me demande une clope

5 ET 6 NOVEMBRE

Victor Hugo Intime

Mise en lecture : Claire Faubert.

4 ET 5 FÉVRIER

Victor Hugo, acteur politique

Mise en lecture : Joël Beddows.

6 ET 7 MAI

Victor Hugo, visionnaire

Mise en lecture : Annick Léger.

Pianiste : Stéphane Lemelin.

Choix des textes et coordination artistique : Paul Lefebvre.

Avec la collaboration de l'Orchestre du Centre national des Arts et de la Quatrième Salle.

J'ai soudain
une pensée pour mon père
qui ne t'avait jamais lu
je revois
la surprise sur son visage
quand je lui ai offert
L'art d'être grand-père
neuf mois avant l'arrivée de Léa
je te parle des miens
pour alléger la douleur de tes pertes
tes enfants emportés
par le fil de la mort
ta femme et ta maîtresse
disparues avant toi
tout cet amour
qui ne suffit pas
à nous rendre éternels

J'écris des poèmes
pour saluer
la mémoire des battants
pour que le sang versé
serve à quelque chose
j'écris des poèmes
pour laisser quelques traces
et pour changer le monde
parce qu'il y a eu
avant moi
des hommes comme toi
bâtisseurs de liberté

Mouette dans la tempête, encre et lavis de Victor Hugo
pour *Les Travailleurs de la mer*, vers 1865.

Pour une biographie de Hugo. Malgré les piles sur les présentoirs de votre librairie, méfiez-vous de Max Gallo (éditions XO). Alain Decaux (chez Perrin), c'est surestimé. *Olympio ou la Vie de Victor Hugo* d'André Maurois, réédité dans la collection Bouquins chez Laffont (avec ses biographies de Balzac et des trois Dumas), au moins c'est bien écrit et ça sait superbement commenter l'œuvre. Si vous cherchez quelque chose de court, il y a le pétaradant petit livre d'Henri Guillemin (*Hugo*, Seuil, collection Point). Si vous voulez vous plonger dans du vaste et du solide, il faut entreprendre la lecture du *Victor Hugo* de Jean-Marc Hovasse (deux volumes, dont le second est à paraître sous peu, publiés chez Fayard). Et puis, surtout, pourquoi ne pas (re)lire *Les Misérables* ou *Les Contemplations* ?



photo - Gilbert Duclet

Brigitte Haentjens, lectrice nécessaire

Née et formée en France, où elle a pu, chez Lecoq, se familiariser avec les possibilités créatrices et théâtrales du corps, Brigitte Haentjens a entrepris une carrière de comédienne, de directrice artistique et de metteuse en scène qui s'est déployée en Ontario francophone – elle a dirigé le Théâtre du Nouvel-Ontario au cours des années quatre-vingts – et au Québec où, après avoir présidé aux destinées artistiques du Théâtre Denise-Pelletier, elle a fondé sa compagnie, Sibyllines. Au cours des dernières années, sa démarche de metteuse en scène s'est signalée par sa singularité formelle et l'exigence de ses choix d'auteurs. Au cours de la saison, le Théâtre français marque l'importance de la démarche artistique de Brigitte Haentjens en présentant trois mises en scène de cette remarquable femme de théâtre : *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès, *Trio Feydeau* et *L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras.

IL est évidemment beaucoup de façons d'approcher le travail de Brigitte Haentjens mais chaque fois que je pense à l'une ou l'autre de ses mises en scène il m'apparaît évident qu'elle est d'abord et avant tout une lectrice, que son travail, au sens le plus matériel du terme, en est un de lecture, c'est-à-dire de déchiffrement. À qui en douterait, il suffirait d'énumérer les œuvres qu'elle a abordées au cours de sa carrière pour qu'on se rende compte de son souci du texte et de la cohérence de ses décisions dans ce domaine.

Ainsi, avant tout travail de mise en scène, le choix du texte à monter est-il déjà chez elle un propos, un programme et même à proprement parler, un acte en soi. Car faire entendre la parole d'hommes et de femmes tel Beckett, Müller, Ingeborg Bachmann, Strindberg, Dacia Maraini, Koltès, Sophocle ou Racine, n'est pas innocent. Dans un contexte politique et culturel où le citoyen aime à se définir de plus en plus comme un consommateur, où dès lors l'art, ou ce qui en tient lieu, est ravalé au rang de marchandise, Haentjens propose un théâtre qui n'est pas un objet, soit-il beau ou poreux, joli ou acéré, mais bien une expérience. Quiconque a assisté à l'une ou l'autre de ses mises en scène le confirmera. On y sent une volonté palpable de sa part



Céline Bonnier, Marc Béliand, Guy Trifiro, François Trudel et Gaétan Nadeau dans *Hamlet-Machine*.



James Hyndman dans *La Nuit juste avant les forêts*.

d'aller vers le public, non pour l'émouvoir ou le séduire, aller *le chercher* comme il est dit communément, mais bien afin de lui faire comprendre que ce qui a lieu, là, en ce moment sur la scène, le concerne.

Si les pièces qu'elle privilégie sont donc autant d'affirmations, son choix des interprètes l'est tout autant. À l'instar des textes, ils possèdent tous en général un quelque chose d'incontournable. Non pas, bien sûr, d'un point de vue de star system, mais bien d'un point de vue scénique. Si on aime bien affirmer que tel ou tel comédien a une « gueule », les interprètes de Haentjens, pensons ici à Anne-Marie Cadieux, Marc Béland, James Hyndman ou encore Roy Dupuis, possèdent pour leur part le sens de la présence. Ce sont des acteurs qui tout simplement savent être là.

Ainsi, dans un tout premier temps, une mise en scène de Brigitte Haentjens est essentiellement une rencontre, si ce n'est une interpénétration entre deux présences : celle du corps d'un acteur et celle de la parole d'un auteur. On arguera que le théâtre est *nécessairement* cela, mais combien de fois nous sommes nous rendus au théâtre pour n'y trouver qu'une terrifiante et ennuyeuse absence de la parole comme du corps. Cette rencontre parole/corps, et dans certains cas, pensons entre autre à Cadieux dans *Malina*, ou à Béland dans *Hamlet-machine*, ce qu'il faudrait faire ce n'est pas tant parler de rencontre que de choc, d'affrontement, du travail de l'un sur l'autre, de l'un dans l'autre, cette rencontre, donc, est peut-être bien ce que Brigitte Haentjens, pièce après pièce, s'acharne à mettre en scène. Et ce qu'elle réussit à nous laisser entendre de fois en fois, c'est bien que si la parole possède des qualités pratiquement organiques, c'est-à-dire donc un poids, une texture et un souffle, le corps est également investi d'un quelque chose de textuel, que lui

aussi (les médecins, les psychanalystes, mais également les amants, vous le confirmeront) se donne en pâture à la lecture puisqu'il est composé de traces, de marques et de fantômes. Si la plupart des artisans au théâtre nous donnent à voir et à entendre, Brigitte Haentjens de son côté nous donne à lire.

« *Ce qui est drôle*, affirme Anne-Marie Cadieux, lorsque je lui demande de me parler de son expérience avec la metteuse en scène, *c'est qu'en répétition, le corps n'est pas du tout le point de départ. Ce qui compte d'abord pour Brigitte c'est la question du sens. Une grande partie du travail que l'on fait avec elle en tant qu'interprète est donc centrée autour de cette recherche de sens. Brigitte arrive en fait à faire du lieu de répétition un véritable champ exploratoire où tout est permis, où il n'y a pas de censure, où l'esprit, l'inconscient, sont libres de se déployer complètement et c'est donc à partir de ce terreau que le travail prend forme. Peu à peu, ce qui a été trouvé au cours des discussions, des lectures, des rencontres, bref tout ce travail de libération de l'inconscient finit donc par aboutir au corps. C'est ce qu'est au fond le théâtre. Il y a un moment où il faut se lever et faire quelque chose, trouver, physiquement, la façon la plus adéquate de faire résonner le sens qu'on cherche à proposer, à faire circuler. Le travail avec Brigitte a quelque chose de l'entonnoir. Au début, tout est très vaste, puis ça se rétrécit, ça se précise, au point où, à la fin, tout est pour ainsi dire chorégraphié, les moindres mouvements de tête, même les regards sont placés. C'est sans doute ça qui donne à ses spectacles leur grande intensité physique. On sent que les choses sont contenues, contrôlées, canalisées par le corps.* »

Le corps chez Haentjens est indéniablement le lieu où les choses s'inscrivent, l'endroit par excellence où se déposent et s'accumulent les couches de sens. C'est pourquoi son théâtre est si précisément incarné, « *enraciné* » même, me précise Anne-Marie Cadieux. Ainsi, si l'ensemble de son travail s'articule essentiellement autour de trois questions, l'identité, la sexualité et le pouvoir, comme l'affirme Stéphane Lépine, vieux complice de la metteuse en scène, dans *Les Rouages de la machine*, elle parvient, par le biais du corps, à nous les présenter comme une seule et même chose.

L'identité, en effet, la question identitaire, n'est pas chez elle une

22, 23, 24, 25, 26 OCTOBRE

La Nuit juste avant les forêts

de Bernard-Marie Koltès

Mise en scène : Brigitte Haentjens.

Interprétation : James Hyndman.

Une production de Sibyllines.

question métaphysique mais bien physique. C'est une affaire concrète. Se demander : « qui suis-je ? », c'est d'abord se demander : qu'est-ce que le corps ? Qu'est-ce que ce corps ? La quête identitaire chez Haentjens est corporelle, c'est-à-dire sexuée. *Quartett*, *Hamlet-Machine*, *Mademoiselle Julie* mais également *True West* et *La Nuit juste avant les forêts* demandaient tous à leur manière qu'est-ce que c'est, concrètement, dans la matière du corps comme dans celle du désir, qu'être un homme, qu'être une femme ?

Mais la sexualité n'est pas la seule chose chez Haentjens à marquer le corps. Le social, le national, l'histoire, bref, le politique y joue également un rôle déterminant. Si le corps chez elle se présente comme un texte, il est indéniable qu'il se compose tout autant de privé que de public. Le corps devient ainsi le lieu où le roman familial et l'Histoire ne forment plus qu'un. Chaque être est ainsi présenté comme un lieu trouble et troublé où s'entremêlent dans un rapport de force brutal ou volatil l'individu et la communauté. Les mises en scène de Brigitte Haentjens ne célèbrent pourtant pas la confusion. Elles sont au contraire autant de façons de nous situer. Brigitte Haentjens n'est pas qu'une lectrice, elle est également cartographe. En ces temps où l'on ne cesse de répéter que les repères s'effondrent, un tel travail n'est pas utile mais nécessaire.

Pierre Lefebvre

La meilleure lecture sur le trajet et la pensée artistique de Brigitte Haentjens est un petit ouvrage très dense que Sibyllines, la compagnie fondée et dirigée par la metteuse en scène, a publié à l'occasion de la production d'*Hamlet-Machine* à l'automne 2001 : *Les Rouages de la machine* de Stéphane Lépine. On y trouve des entretiens très fouillés, ainsi que des extraits d'un journal de la production. On peut commander ce document à l'adresse électronique suivante : brigitteh@smartnet.ca

Anne-Marie Cadieux dans *Malina*.



La présentation de *Jimmy, créature de rêve* nous a paru une occasion idéale de revenir, un siècle après la parution de *L'Interprétation des rêves* de Sigmund Freud, sur cet acte de pensée fondateur. Nous avons demandé à la philosophe et psychanalyste Marie-Claire Lanctôt-Bélanger de revoir cette part de l'héritage freudien.



Rêver, dormir, rêver

Les hommes rêvaient bien avant qu'il n'existât une psychanalyse...

Freud

LORSQUE Freud, au tournant du XX^e siècle, publie *L'Interprétation des rêves*, il donne au rêve une nouvelle vie, un nouveau statut. Le rêve, cette production psychique, cette production de la nuit avait pris, jusqu'alors, à travers les temps, les cultures et les littératures, des significations diverses. Toujours, les hommes en ont fait un objet à comprendre, à interpréter : souvent considéré comme porteur d'une vérité sur l'avenir, ausculté comme indicateur de décisions à prendre ou perçu en lien avec l'univers des forces obscures.

Freud change l'angle du regard sur le rêve. Le rêve devient le miroir d'une vérité issue de la vie intérieure du rêveur. Le passé de l'enfance, l'univers des désirs, les lieux de conflits s'y manifestent déguisés, déformés, étranges. De plus, le rêve, révélation intime de soi à soi, sert à Freud de modèle pour comprendre les autres manifestations psychiques dont le sens nous échappe (symptômes, phobies, obsessions). L'inconscient ne pouvant pas être connu en lui-même, il faudra passer par ses rejets pour

élaborer cette « science nouvelle » qu'est la psychanalyse. Révéler le fonctionnement du rêve donne ainsi accès à l'âme humaine.

Le rêve, c'est une pensée de la nuit ; une pensée qui nous échappe, déroutante par ses images, par les émois qu'elle suscite et par le secret qu'elle renferme. Quand il est réussi, le rêve est gardien du sommeil tout comme le sommeil permet au rêveur de rêver. L'insomniaque le sait, lui qui se voit privé de rêver en même temps que de dormir. Et celui qui a peur de ses rêves s'empêche parfois de dormir pour ne pas rêver. Cette échappée de la pensée hors de la raison, hors de la logique, hors du temps, peut troubler l'état narcissique et bienfaisant du sommeil. Ce trouble, parfois, persiste au réveil : qui n'a pas traîné avec lui, tout le jour, des lambeaux d'un rêve qui continuait de faire énigme et de chercher son interprétation, son apaisement ? Qui n'a pas, également, cherché à retrouver le sommeil pour reprendre son rêve et répéter ainsi le plaisir éprouvé ?

Le rêve est un « passeur », un point de jonction entre le diurne des jours précédents et le nocturne de l'espace du sommeil. Il permet aux préoccupations de la veille, *les restes diurnes* —

ces petites choses qui nous ont imperceptiblement impressionnés — de revenir, de s'élaborer sous des images surprenantes, déconcertantes. Les images et les mots forment un rébus que le rêveur cherche à comprendre. Ce qui resurgit dans le nocturne s'est allié avec des éléments plus anciens, infantiles, oubliés, refoulés. Passage et alliance du plus lointain de l'histoire de soi avec le proche de la veille où se trame le *travail du rêve*. Ce travail en est un de camouflage et de transformation, selon les règles de la rhétorique de l'inconscient (métaphore ou condensation, métonymie ou déplacement, inversion) pour parvenir à méduser la censure et à se faufiler jusqu'au réveil. Tout en réussissant, ce faisant, à satisfaire un désir ancien jusqu'alors interdit. En figurant ce désir comme accompli.

Face au travail du rêve, pour le détiiser, pour le dénouer, pour le déplier, le rêveur a recours à *l'association libre* : « à quoi me fait penser telle image, tel mot, tel élément du rêve ? » Ainsi le rêveur trouvera d'abord les restes de la veille qui servent à illustrer le rêve. Puis, il repartira vers des lieux plus lointains. Et c'est là qu'il rencontrera ce qui ne trouvait pas à se dire autrement, parce que

4, 5, 6, 7 DÉCEMBRE

Jimmy, créature de rêve

Texte, mise en scène et interprétation :

Marie Brassard.

Une création d'Infrarouge Théâtre en coproduction avec le Festival de théâtre des Amériques.

Marie Brassard dans *Jimmy, créature de rêve*.

photos : Simon Guilbault

inacceptable : se sont joints à un désir ancien, les éléments récents qui l'ont réanimé. Compromis entre les tensions, les désirs et les conflits, le rêve, même sous sa forme d'*inquiétante étrangeté*, montre la pérennité de l'origine, au cœur de l'humain.

Le rêve est une création singulière. Point de répertoire des symboles ou de clé des songes qui en détiendrait le secret. Il appartient au rêveur seul qui en puise la solution dans son histoire : « *J'ai seul la clef de cette parade sauvage* » disait Rimbaud. Singulier, étonnant, inquiétant, le rêve l'est par le désir obscur qu'il met en scène et réalise. Sous leur déguisement, leur négation ou la réprobation due à la censure, des sentiments intenses agitent le rêve. L'infantile qui s'y répète est celui de la demande absolue d'amour, de la jalousie, de la cruauté, du meurtre, de l'inceste, du triomphe, de la vengeance ou encore de la réparation. Le rêveur, parfois, refuse de se reconnaître dans ce sombre miroir. Ou regarde avec effroi ce qui émerge ainsi du puits noir de son inconscient : l'inacceptable jadis refoulé revient chercher, sous une forme méconnaissable et composite, la satisfaction alors refusée.

Le rêve appelle son récit. Au plaisir de rêver s'ajoute le plaisir de raconter

ce qui se passe en soi. Et de tenter de comprendre. De façon naïve ou dans la cure de psychanalyse, le rêveur aime déployer son rêve, cette création psychique nimbée de fascination et de non-sens. Souvent le rêve s'efface, s'effiloche et s'oublie ; il retombe dans le trou noir. L'écran du rêve se déchire, ne retient pas les traces. On peut croire que le désir du rêve reviendra frapper aux portes de la nuit, tapi sous d'autres formes, s'alliant à d'autres restes diurnes. Par ailleurs, le récit du rêve l'ordonne dans une temporalité et une logique qui n'appartiennent pas au rêve mais qui le rendent acceptable aux yeux de la conscience et de la narration.

Dans la cure, le rêveur offre au psychanalyste cet objet privilégié, support des associations, révélateur des zones d'ombre interne ; un précieux objet d'échange. « *L'interprétation des rêves, c'est la voie royale de l'inconscient* », dit Freud. Néanmoins, l'interprétation, même la plus scientifique, ne saurait rendre compte de toute la complexité du rêve, ni de celle de l'âme. L'ombilic du rêve est ce qui le reliera au noyau impénétrable de l'inconscient. La connaissance de l'inconscient se butera toujours à des énigmes. Là où le sujet restera un inconnu pour lui-même,

exclu de sa propre origine. Là où la poésie du rêve se dérobera à toute analyse.

« *Nous sommes de la même étoffe que les songes* », dit Prospero dans *La Tempête*. La psychanalyse acquiesce. Un siècle après les découvertes de Freud, les rêves demeurent des productions psychiques importantes. Drapés, noués, froissés, les rêves peuvent se lisser, battre au vent, se replier, s'enrouler : ils affichent cette *capacité de rêver* qui soutient l'élaboration et ouvre à la liberté de penser.¹

Marie-Claire Lanctôt Bélanger

1. On trouvera dans ce texte des idées, des images, des formules empruntées à J.-B. Pontalis et à J. Guillaumin

Rappelons que *L'interprétation des rêves* de Sigmund Freud est publié aux Presses universitaires de France. Une fois que l'on a passé la première partie de l'ouvrage – « La littérature sur le rêve » – dans laquelle Freud fait un bilan des théories antérieures sur l'objet de son étude, commence un livre qui a la beauté révolutionnaire des grands romans fondateurs du vingtième siècle comme *Au cœur des ténèbres* de Conrad, *À la recherche du temps perdu* de Proust, *Nadja* d'André Breton et *l'Ulysse* de Joyce. Et pour qui voudrait comprendre à quel point la pensée de Freud résiste toujours aux attaques – surtout récentes – dont elle est l'objet, on lira avec plaisir *Oublier Freud* de Dominique Scarfone, publié chez Boréal en 1999.

La Félicité

de Simon Boudreault

Mise en scène : André Laliberté.

Conception des marionnettes : Marie-Pierre Simard.

Une production du Théâtre de l'Œil.

La Marionnettiste

Portrait de Marie-Pierre Simard

AVEC une artiste comme Marie-Pierre Simard, on en arrive à une troisième génération de marionnettistes au Québec, après les pionniers comme Micheline Legendre et la génération des années soixante-dix comme le Théâtre de l'Œil, le Théâtre de l'Avant-Pays, L'Illusion et le Théâtre Sans Fil. C'est à cette jeune femme à l'énergie solidement concentrée, qui dit que « *la marionnette permet de propulser dans une autre dimension les émotions et les*

idées familières », qu'André Laliberté, le directeur et fondateur du Théâtre de l'Œil a demandé de concevoir et fabriquer les marionnettes de *La Félicité*, le spectacle qui marque les trente ans de cette compagnie de réputation internationale. Portrait de l'artiste juste au moment de son envol.

C'est au milieu d'études en arts plastiques qui ne répondaient pas à ses rêves que Marie-Pierre Simard prend un cours d'initiation à la marionnette que donne Michel Fréchette du Théâtre de l'Avant-Pays. Ce sera pour elle une révélation : « *J'y trouvais tout ce que j'aimais : la sculpture, la peinture, le dessin, la couture et, le plus important, je découvrais le mouvement.* » Encouragée par Fréchette, elle postule pour étudier à l'Institut international de la marionnette de Charleville-Mézière. Marie-Pierre Simard passe ainsi trois années dans la ville natale de Rimbaud, après lesquelles elle travaille en France avec des collègues de classe, se voyant entre autre confier la conception des marionnettes pour une production de *Mangeront-ils ?* de Victor Hugo au Théâtre de la Commune à Aubervilliers.

De retour à Montréal, elle travaille à diverses tâches – manipulation, fabrication, réfection, conception – auprès de compagnies de marionnettes déjà établies. Mais c'est en concevant les marionnettes du *Tsūru'* (une création du Théâtre en l'Air produite par Carbone 14) et celles –

tragiquement émouvantes – de *L'Œil de Rosina* du Théâtre Incliné qu'elle montre l'envergure de sa maîtrise et de sa créativité.

Interrogée sur ses influences, elle mentionnera d'abord Auguste Rodin, auquel s'ajoutent le cinéaste d'animation tchèque Jan Svankmajer, les marionnettistes britanniques de Faulty Optics, le Canadien Ronnie Burkett, le cinéaste Tim Burton et Jérôme Bosch. Elle insiste sur Rodin, dont elle a beaucoup lu les écrits et maintes fois visité à Paris le musée qui lui est consacré : « *Rodin, explique-t-elle, était fasciné par le corps humain. De plus, il cherchait des moyens pour faire en sorte qu'une sculpture puisse exprimer plusieurs temps. Il croyait en la capacité de la sculpture et de la peinture, de créer des personnages et qu'il ne fallait pas « s'interdire d'aller plus loin » – ce que j'ai toujours entendu comme un appel vers la marionnette. Il a énormément écrit sur le processus créateur; il m'a marquée par son insistance sur la recherche, plutôt que sur le résultat et sa réception.* »

Marie-Pierre Simard pense en images et lorsqu'elle imagine des marionnettes, « *elles viennent du mouvement*, dit-elle. *De par sa forme, ses couleurs, son articulation et ses possibilités de mouvement, une bonne marionnette n'a pas besoin de la parole pour qu'on saisisse son identité. Le théâtre est essentiellement du conflit, du drame; chaque personnage porte un drame et c'est ce drame que la marionnette doit exprimer par ses formes-mouvements.* »

Pourquoi la marionnette ? L'instrumentation extrême de ce médium semble lui convenir : « *Je fais de la marionnette pour dire quelque chose de moi à travers quelque chose qui n'est pas moi, mais qui est de moi. Et qui est plus que moi.* »

Paul Lefebvre

1. Ce spectacle d'Anne-Marie Théroux a été présenté au Théâtre français du Centre national des Arts en janvier 2002.

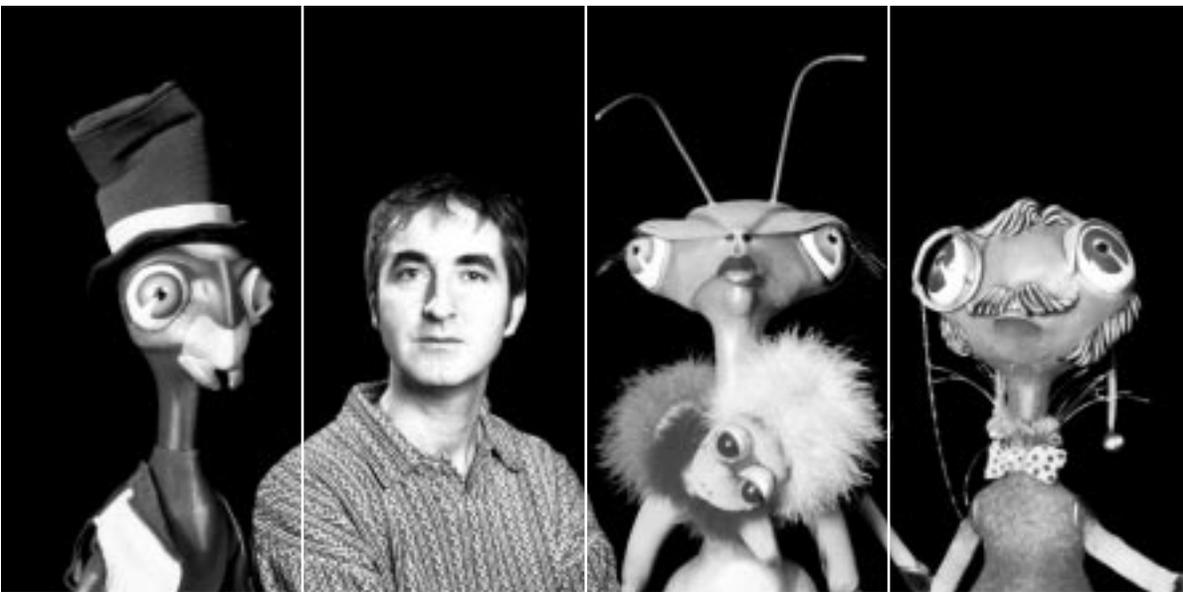
Le site internet de l'Institut international de la marionnette de Charleville-Mézière au www.marionnette.com propose une exceptionnelle section Liens, dont la conception par catégories oriente avec précision le travail de recherche.

Marie-Pierre Simard

En filigrane : la marionnette

Ragou dans *La Félicité*.

Esquisse de Marie-Pierre Simard.



2 ET 3 NOVEMBRE

Château sans roi

de Joël da Silva

Mise en scène : Michel Fréchette.

Conception des marionnettes : Patrick Martel.

Une production du Théâtre de l'Avant-Pays.

Joël da Silva (photo : Suzanne Rochette 2000)
et trois invités de la fête dans *Château sans roi*
(photos : Michel Cusson)

Joël da Silva : l'esprit des contes

EN 1989, quand le Théâtre de Quartier a présenté *La Nuit blanche de Barbe-Bleue*, un spectacle écrit et interprété par Joël da Silva, le théâtre pour enfants a enregistré comme un soubresaut... En présentant l'histoire d'un enfant qui adore se « conter des peurs », il rappelait à quel point l'enfance peut avoir besoin des petits frissons de frayeur nés de fictions conçues pour eux.

En fait, de tous ceux qui écrivent présentement pour l'enfance dans l'espace francophone canadien, Joël da Silva est celui qui fait le plus confiance à ce que charrie l'irrationnel, le trouble, l'inconscient. Et aussi celui qui, comme artiste, sait le mieux entrer dans cette zone où les vieux mythes et l'imagination enfantine se croisent, cette zone habitée par les contes de Perrault, des frères Grimm, et à laquelle on accède en prononçant à haute voix : Il était une fois...

Si les contes sont parfois pour Joël da Silva une inspiration directe, comme dans *La Nuit blanche de Barbe-Bleue* ou *Le Pain de la bouche* – une éblouissante variation sur les figures d'Hansel et Gretel – c'est surtout leur esprit qui circule dans son œuvre, aussi bien dans *Le Magasin des*

mystères ou *Les Gardiens du feu* que dans *Château sans roi* : donner à l'enfance des fictions qui proposent des représentations symboliques des éternelles questions que pose la vie. « Dès les premiers mots des grands contes, on sait qu'il va se passer quelque chose. Ces contes sont empreints d'une sorte de magnétisme lourd où il y rôde une menace constante. Et c'est ce magnétisme que j'essaie de retrouver. Car, je pense qu'il est important de proposer aux enfants des aventures de l'esprit. Et si les contes merveilleux, les contes de fée permettent ces aventures de l'esprit, c'est que ce sont des œuvres ouvertes. »

Joël da Silva s'inscrit en faux contre le volontarisme et la tyrannie du propos qui circulent souvent dans la salle, sur la scène et dans bien des écoles : « Le théâtre pour enfants étouffe à force de se demander ce qui est bon pour les petits. C'est comme si on ne pouvait plus servir un morceau de gâteau sans qu'il soit obligatoirement accompagné d'une poignée de vitamines. Que le théâtre soit jugé, apprécié, évalué selon sa teneur éducative au sens restreint de ce mot me semble aller contre l'ouverture de sens liée à l'idée même d'œuvre d'art. Ça va contre tout travail de l'imaginaire et de

la pensée. Quand j'étais enfant, les versions des contes qui se terminaient par une morale, ce sont celles que je ne relisais jamais. Prétendre tirer un enseignement clair et univoque d'une pièce de théâtre, c'est vouloir en ouvrir le sens avec une seule clef, et jeter toutes les autres. »

Les textes de da Silva sont énormément travaillés. La langue ne cherche pas à faire illusion de la parole quotidienne mais à créer des univers. « Il y a des gens qui trouvent que le « ton théâtral », c'est ampoulé, dit-il. Moi, j'ai toujours aimé ça et je trouve que les possibilités en sont plus grandes que le réalisme. » Lui qui cite le cinéaste Robert Bresson comme une de ses grandes influences – « à cause de sa rigueur extrême, de la grande éthique de ses choix esthétiques et à cause de sa thématique de la faute et de la rédemption » – en fait voit le théâtre comme une re-création, un modèle analogique du monde plutôt que son reflet. Joël da Silva croit au pouvoir mystérieux et tenace des fictions.

Paul Lefebvre

Trois textes de Joël da Silva ont été publiés aux éditions VLB : *La Nuit blanche de Barbe-Bleue*, *Théo* et *Le Pain de la bouche*.

Enfin, brèves...



photo : Richard-Max Tremblay

De gauche à droite : Paul Lefebvre, Denis Marleau, André Markowicz et deux stagiaires, la traductrice Anne-Catherine Lebeau et le comédien Christophe Rapin.

Premier Laboratoire

Le premier Laboratoire du Théâtre français, dirigé par le traducteur André Markowicz et Denis Marleau, s'est avéré un des temps forts de la saison 2001-2002 du Théâtre français. Tenu du 22 avril au 3 mai dernier à la Nouvelle Scène – un lieu que partagent quatre compagnies de théâtre francophones d'Ottawa – il a accueilli vingt-quatre participants de toutes les régions canadiennes : seize comédiens, quatre traducteurs, trois metteurs en scène et une chorégraphe. Centré sur les romans de Dostoïevski, le laboratoire s'est orienté sur la poétique de cet auteur, sur la difficulté de la rendre en langue française et le travail textuel de l'acteur préalable à son interprétation. André Markowicz a également animé quatre soirées de poésie à la Quatrième Salle du CNA et à La Nouvelle Scène, rencontré des universitaires à l'École de traduction et d'interprétation de l'Université d'Ottawa et donné une conférence au Centre des auteurs dramatiques, à Montréal. La personnalité exceptionnellement irradiante d'André Markowicz a marqué tous les participants au stage par sa générosité dans la transmission de son savoir. Les propos les plus intéressants de ce laboratoire seront publiés dans un ouvrage qui paraîtra dans quelques mois aux éditions Leméac.



photo : Richard-Max Tremblay

L'Envol des Aveugles

Les Aveugles, cette « fantasmagorie technologique » conçue et mise en scène par Denis Marleau à partir de la pièce que Maeterlinck a écrit en 1890, a reçu un accueil foudroyant au 56^e Festival d'Avignon. Précédée par une rumeur favorable – tous les billets des quarante-deux représentations (du 8 au 25 juillet) étaient vendus plus d'un mois avant la tenue du festival – cette coproduction d'UBU, compagnie de création, et du Musée d'art contemporain de Montréal, où elle a été créée en février dernier, a suscité une rare unanimité dans ce festival où la plupart des spectacles ont été reçus de façon controversée. « *Quelle merveille que ce cauchemar scénique conçu par le Québécois Denis Marleau!* » s'exclame, donnant le ton, Fabienne Pascaud dans *Télérama*. René Solis, dans *Libération*, parle avec émerveillement d'« exploit », de « vision », de « saisissante installation ». Dans *Le Monde*, le vénérable Michel Cournot a beau exprimer son intense déplaisir de voir Maeterlinck monté grâce à des technologies électroniques et informatiques, il reconnaît que « *Denis Marleau a réalisé un spectacle beau, mystérieux, soufflant, qu'accueilleront avec bonheur toutes les scènes du monde.* » Mais Odile Quirot, dans *Le Nouvel Observateur*, qui retient le spectacle comme un des moments forts du festival, exprime l'opinion générale : qu'il s'agit là d'un « mariage prenant entre la technologie et le théâtre ». Opinion qu'exprime très clairement Jean-Marie Wynants dans *Le Soir* : « *Denis Marleau livre ainsi un véritable tour de force technique mais surtout un spectacle magique, onirique, angoissant comme il sait si bien le faire en mariant sa science du théâtre et des arts visuels.* » *Les Aveugles* ont aussi été présentés en version

anglaise du 24 au 30 août au Festival international d'Édimbourg, la plus importante manifestation théâtrale du monde anglo-saxon; Ellen David et Hubert Fielden y doublant les voix des interprètes originaux Céline Bonnier et Paul Savoie. Là aussi, tout était vendu des semaines à l'avance. La carrière internationale de cette production que le critique George Banu a qualifiée d'« historique » est solidement enclenchée. Dès octobre prochain, elle sera présentée dans le cadre du *Format 2002* à Bruges, Capitale culturelle de l'Europe.



Alternatives théâtrales

La prestigieuse revue de théâtre européenne *Alternatives théâtrales* a consacré son dernier numéro à Denis Marleau et à la modernité de Maurice Maeterlinck, cet auteur symboliste belge du tournant du vingtième siècle qui, grâce entre autres aux mises en scène d'*Intérieur* et des *Aveugles* par Marleau, est en train de reprendre une place importante dans le répertoire. Le dossier sur Denis Marleau regroupe plusieurs signatures prestigieuses d'Europe et du Canada, dont Colette Godard, Gaétan Soucy, George Banu, Robert Lévesque, Brunella Eruli et Normand Charette. Le numéro a été lancé le 8 juillet dernier au Festival d'Avignon, en présence de la ministre d'État aux Relations internationales du Québec, Louise Beaudoin, et de Bernard Favier d'Arcier, directeur artistique du Festival d'Avignon, à l'occasion de la présentation des *Aveugles* dans le cadre de cette importante manifestation théâtrale. *Alternatives théâtrales 73-74*. Se commande en librairie.

Collaborateurs

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-vingts* (en collaboration avec Jean-Cléo Godin) et, comme éditrice, *Le Théâtre québécois 1975-1995*. Elle travaille actuellement sur le théâtre de Voltaire. Elle a été conseillère dramaturgique pour plusieurs créations à Ottawa et à Montréal.

Marie-Claire Lanctôt-Bélanger est philosophe et psychanalyste. Elle collabore régulièrement au cahier des Livres du *Devoir*. En ce moment, elle travaille à titre de conseillère dramaturgique auprès de Christiane Pasquier pour sa mise en scène de *Elle est là* de Nathalie Sarraute à l'Espace GO et comme personne-ressource en psychanalyse auprès de Brigitte Haentjens pour sa mise en scène de *L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras, une création du Théâtre français du Centre national des Arts en coproduction avec le Festival de théâtre des Amériques et Sibyllines.

Pierre Lefebvre a suivi des études en lettres et en philosophie à l'Université de Montréal et travaille comme rédacteur à la pige en théâtre et en littérature.

François-Étienne Paré est comédien et auteur. Ses deux spectacles-solos, *16 et (3 X 7) font 16 j'en ai assez merci* et *À force de compter sur quelqu'un ou sur quelque chose, on en oublie ses tables de multiplication* ont été très remarqués par la critique montréalaise. *Le temps court, Marithé*, produit par le Théâtre du P'tit Loup et présenté par le Théâtre français du CNA, est sa première pièce pour enfants. François-Étienne Paré est aussi l'animateur de l'émission quotidienne *RDI Junior*.

Stefan Psenak, poète, romancier et dramaturge, est un des principaux écrivains de l'Ontario francophone. Parmi ses recueils de poèmes, signalons *Pour échapper à la justice des morts*, *Le Fantôme d'immortalité* et *Du chaos et de l'ordre des choses* (Prix Trillium, 1999). Sa pièce *La Fuite comme un voyage*, produite par le Théâtre du Trillium, a remporté le Prix Odyssée 2002. Stefan Psenak est le directeur des Éditions L'Interligne et de rédacteur en chef de *Liaison*, la revue des arts en Ontario français.

Centre national des Arts

Peter A. Herndorf

Président et chef de la direction

L'Équipe du Théâtre français

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

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

Communications-marketing

Isabelle Brisebois
Hélène Nadeau

Agente aux communications
Agente en marketing

Production

Alex Gazalé
Xavier Forget
Mike d'Amato
Peter Kealey

Directeur de production
Directeur technique
Directeur technique
Directeur technique

Pour nous joindre

Centre national des Arts Théâtre français

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



Photo de la couverture

Ombres et parapluies, New York, 1982
Gilbert Duclos

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

CENTRE NATIONAL DES ARTS

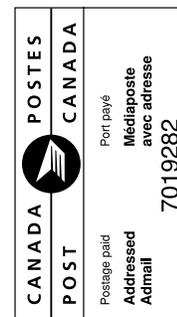
THÉÂTRE FRANÇAIS

Denis Marleau, directeur artistique

02/03

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

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



CENTRE NATIONAL DES ARTS
NATIONAL ARTS CENTRE