

Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS



CENTRE NATIONAL DES ARTS
NATIONAL ARTS CENTRE

Ottawa, Canada

Denis Marleau, directeur artistique

Septembre 2003

Quand on monte sur une scène on est, d'emblée, coupable. Être sur une scène signifie recevoir, de façon masochiste, une punition; être sur une scène est déjà un état de merveille et de honte : la honte d'être pris là sur le fait. J'aurais pu ne pas y être. Un théâtre qui soit digne de la honte. Qui en soit capable.

Roméo Castellucci, *Acteur : le nom n'est pas exact*, mars 1994, dans *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre*

Le spectacle, nous en avons fait une chose par trop conventionnelle, conservatrice, car de l'espace libre nous sommes passés à un espace convenu, consensuel. Si une partie de l'enjeu est de convaincre le public de notre rigueur, de notre sincérité, il ne faut pas que le consensus (l'envie de plaire à tout prix), quasi absent de la répétition, entre de façon par trop démesurée dans la représentation.

Guy Allouche et **Éric Lacascade**, *Jusqu'où aller trop loin*, juillet 1994, dans *Où va le théâtre*, sous la direction de Jean-Pierre Thibaudat

Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Volume 3, n° 1, septembre 2003

INCENDIES

2 - Un oiseau de proie posé sur nos vies

Wajdi Mouawad et Paul Lefebvre

L'AUTRE

4 - Le Lieu de l'autre

Marie Claire Lancôt-Bélanger

LA NOIRCEUR

6 - Trois Notes sur Marie Brassard

Paul Lefebvre

L'HOMME DE LA MANCHA

8 - La Comédie musicale au Québec : spécifique ?

Pierre Lefebvre

À NOUS DEUX ! et LE MAGASIN DES MYSTÈRES

10 - Joël da Silva en mille et un mots

Jasmine Dubé

SA LETTRE DISAIT...

12 - Un amour de papier ?

Marie-Laure Girou-Swidorski

UN SECRET DE POLICHINELLE

13 - L'Art du manipulateur

Paul Lefebvre

COLLOQUE

14 - Brigitte Haentjens : l'art comme délinquance

Stéphane Lépine

LABORATOIRE DU THÉÂTRE FRANÇAIS

15 - Le théâtre selon Seide

Paul Lefebvre

16 - Enfin, brèves...

Paul Lefebvre



Photo de la couverture

Richard-Max Tremblay, Montréal, 1983.

Les Cahiers du Théâtre français

Directeur de la publication

Denis Marleau

Rédacteur en chef

Paul Lefebvre

Coordination de la production

Isabelle Brisebois

Hélène Nadeau

Guy Warin

Collaborateurs

Jasmine Dubé

Marie Claire Lancôt-Bélanger

Marie-Laure Girou-Swidorski

Pierre Lefebvre

Stéphane Lépine

Conception graphique et infographie

Llama Communications

Impression

Lowe-Martin Printing

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

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

ISSN 1499-0989

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA

Tant dans ses choix de répertoire – il a monté *Macbeth*, *Œdipe roi* et *Les Troyennes* – que dans ses créations, Wajdi Mouawad nourrit sa pratique de la tragédie. *Les Cahiers du Théâtre français* l'ont interrogé, par échange écrit, sur le tragique et la tragédie.

Un oiseau de proie posé sur nos vies



Wajdi Mouawad

Merys Wanda

TOUT comme Arthur Miller, vous semblez placer la dignité comme le lieu privilégié du tragique aujourd'hui.

J'ai été fortement impressionné par la façon dont Calasso¹ éclaire par un récit mythique la naissance de la tragédie. Celle-ci serait le fruit d'une promesse non-tenue par un berger qui, ayant reçu de Dionysos le secret du vin, a oublié de danser autour d'un bouc et de le tuer avant de boire avec d'autres bergers. Ceux-ci, s'enivrant pour la première fois, crurent que leur camarade cherchait à les endormir pour les voler; alors, ils tournèrent autour de lui et le tuèrent. Et lui, se souvenant de la promesse faite à Dionysos, se dit : « *Je serai le bouc.* » Or, la tragédie, *tragos oïdé*, c'est la danse du bouc². Cette histoire m'a révélé une compréhension de la tragédie qui, contrairement à celle étudiée à l'école, éclairait ma perception de l'existence : la vie est un sacrifice obligatoire. Ne pouvant échapper à la

vie, autant devenir un personnage tragique. Dans ma perception, le personnage tragique, c'est celui qui ne peut pas dire : « *Je ne tuerai jamais l'autre* », qui ne peut plus présumer de lui, de sa propre innocence. En ce sens, la dignité demeure la garantie de l'autre contre moi. Ma dignité protège l'autre de moi-même. Perdre sa dignité, c'est mettre l'autre en danger. Car la tragédie est un événement concret : la mort, la mort de l'amour ou la mort du sens de sa propre existence. À cet instant-là, qu'est-ce qui nous tient ? Qu'est-ce qui, dans l'aveuglement dans lequel nous sommes plongés, nous guide ? Lorsque l'on est figé avec la tragédie posée en oiseau de proie sur nos vies, qu'est-ce qui nous retient ? Dieu ? On le bannit généralement car l'injustice violente que l'on ressent nous donne l'intime conviction que lui-même nous a écarté ! La morale ? Celle-ci est garante de nos rapports sociaux avec les autres, elle est pareille à une pente trop élevée. Reste l'entêtement de Job : je ne suis pas une victime, je ne suis pas coupable, je ne suis pas un bouc émissaire de l'existence, je reste un être humain réfléchi et libre, c'est-à-dire digne, et voilà pourquoi je ne ferai pas de l'autre ma victime, mon coupable ou mon bouc émissaire même si cela calmerait ma douleur. Je le protégerai par ma dignité. C'est la dernière digue. Si ta dignité lâche, alors c'est la barbarie. La dignité de Prométhée renvoie aux dieux l'image de leur propres horreurs.

En quoi l'irruption du christianisme dans l'histoire de la pensée humaine a-t-elle marqué l'idée de tragédie ?

Dans l'évangile selon Mathieu, le Christ précise : « *Je ne suis pas là pour apporter la paix, mais le sang et le glaive.* » L'amour demeure l'acte qui déclenche beaucoup de violence car il est immuable : là où il y a de l'amour, il n'y a rien d'autre. Dans un monde comme le nôtre, on sent bien, tout de suite, combien cette idée est révélatrice de ce qu'il y a de sanguinaire en nous : se donner à l'amour, c'est abandonner beaucoup de pouvoir.

¹ Roberto Calasso, *Les Noces de Cadmos et Harmonie* (*Le nozze di Cadmo e Armonia*, 1988), roman traduit par Jean-Paul Manganaro et Camille Dumoulié. Gallimard « Du monde entier », 1991, 420 p. - réédition : Gallimard « Folio » n° 2517, 1995, 496 p.

² Calasso privilégie cette traduction à « chant du bouc », que l'on lit fréquemment.



Yanick MacDonell

Incendies de Wajdi Mouawad

Le problème avec le christianisme, c'est qu'il repose sur l'idée que le Messie est arrivé. Ce qui est très dur, car on ne peut plus attendre : je sais que tu n'es pas le Christ puisqu'il est déjà venu. Alors que le judaïsme, c'est justement la possibilité que l'autre soit le Messie; alors attention, applique la loi, le Messie est peut-être en face de toi. Cependant, les deux pensées font du bourreau leur centre d'attraction et de réflexion. Dieu ne pouvant être bourreau, comment faire pour ne pas être le contraire de Dieu, c'est-à-dire bourreau ? Or, et je reviens là-dessus, le tragique naît dès que l'on prend conscience que l'on peut devenir bourreau, c'est-à-dire le contraire de Dieu.

Créer une tragédie aujourd'hui implique-t-il une réflexion sur l'Histoire ?

Dans le cas d'*Incendies*, je ne pouvais pas travailler avec des acteurs québécois sans parler avec eux de la situation au Proche-Orient. Pour qu'ils puissent la comprendre, j'ai commencé par une lecture du livre de la Genèse, afin qu'ils saisissent la signification et la profondeur du sens du territoire chez les Arabes et chez les Juifs qui, issus de Noé, puis d'Abraham, revendiquent le même Dieu. Ismaël et Isaac sont réunis la dernière fois à l'enterrement de leur père Abraham et depuis, ils se font la guerre. J'ai dû passer par Alexandre le Grand, puis par l'Empire romain, avant de sauter à la Révolution française, qui a provoqué l'idée d'un retour vers la Terre promise chez les communautés juives d'Europe de l'Est. Il fallait aussi comprendre la signification du christianisme politique américain et les répercussions de ce mur que fut l'Islam qui s'est dressé entre le christianisme et le bouddhisme. Pour écrire *Incendies*, il fallait, je dirais, tremper les personnages dans cette eau poisseuse qu'est l'Histoire, car nous sommes tous les porte-voix inconscients de nos ancêtres. Que dit cette voix ? Voilà le rôle du théâtre tel que je le pratique, un peu comme une science occulte qui ferait entendre aujourd'hui, à travers des personnages d'aujourd'hui, la voix d'Hannibal et les cris des blessés et les hurlements des femmes qui accouchent et la fureur des incendies lorsque nous étions encore nomades, il y a de cela très longtemps. C'est cette douleur

archaïque que l'on doit toujours entendre pour éveiller notre conscience, nous saisir, comme a pu nous saisir d'effroi la vision des avions s'écrasant contre les tours.

Mais comment, aujourd'hui, créer une fable tragique pour la scène ?

Depuis Brecht, il y a quelque chose qui semble indiquer qu'il n'est plus possible de raconter une histoire au théâtre, qu'à la suite de la boucherie que fut la Grande Guerre, décimant la jeunesse de l'Europe, puis vingt ans plus tard, la découverte des camps, il n'y a plus de possibilités pour observer les ombres de la caverne, à présent il faut s'occuper uniquement de la caverne. Le structuralisme a littéralement égorgé le récit et toute une génération s'est levée pour dire que plus jamais l'Europe, telle qu'elle fut rêvée par les Anciens, ne pourra exister. Certains philosophes, dont Hanna Arendt, ont tenté de montrer ce qu'il y a de dangereux dans l'idée de rompre avec les Anciens, mais il est encore trop tôt pour saisir les nuances d'un tel avertissement. Toujours est-il que l'art du théâtre s'est éloigné du récit, de l'histoire et de l'Histoire, pour aller dans la contemplation sèche de ce que nous sommes. Quelque chose de clinique. Et je crois qu'il est impossible actuellement de raconter une histoire lorsque l'on est issu de l'Europe. La catharsis n'est plus possible. Sauf que moi, je viens d'un monde qui n'a pas ressenti le choc européen de la même manière, je viens d'une culture arabe, une culture basée sur le symbole, dont le fondement s'articule autour de l'imagination. Tout l'art musulman est imagination et même si je suis de confession chrétienne, je suis musulman dans mon imagination. C'est une culture où la figure de Dieu ne peut être que racontée. Où le visage des femmes ne peut être que raconté, où la peau de l'homme ne peut être que racontée. La catharsis est au cœur de ce monde. Elle prend forme lorsque le personnage sur scène est vidé de son sang domestique par une question monstrueuse telle que : en quoi la religion peut-elle ou non m'aider à vivre ? Ou encore : dans le monde à venir, ma mort sera-elle une absence ou une présence ? Bref, une question qui éclate comme une bombe, impliquant le spectateur. Ainsi, vidé de

9, 10, 11 ET 17, 18 OCTOBRE

Incendies

Texte et mise en scène de Wajdi Mouawad

Distribution : Annick Bergeron, Éric Bernier, Gérald Gagnon, Reda Guerinik, Andrée Lachapelle, Marie-Claude Langlois, Richard Thériault, Isabelle Roy et Sonia Vigneault

Une création du Théâtre de QuatSous en coproduction avec le Théâtre Ô Parleur, le Festival de théâtre des Amériques, l'Hexagone Scène Nationale de Meylan, le Dôme Théâtre d'Alberville Scène Conventionnée, le Théâtre Jean Lurçat Scène nationale d'Aubusson, le Festival des Théâtres Francophones en Limousin et le Théâtre 71 Scène Nationale de Malakoff.

son sang domestique, le personnage tragique recevra comme par transfusion le sang tribal que la réponse lui redonnera. Œdipe pose une question : qui a tué le roi ? Il se vide de son sang domestique. La réponse : moi-même. Il est transfusé par la réponse, se crève les yeux et part sur les routes : le voici libre comme aux temps anciens. Là est la catharsis car tous, au fond, désirons être libérés du sang domestique – voilà en quoi le film *The Matrix* m'a follement passionné. Au Proche-Orient et en Europe, cette question du sang est présente : voici mon corps, voici mon sang (et le sang de l'ennemi de Dieu chez les musulmans). Or, c'est la confrontation entre ces deux cultures qui me fait écrire des histoires où des personnages qui refusent toute catharsis (convaincus qu'ils ne tueront jamais personne) se retrouvent plongés vers la catastrophe, *la dernière strophe*, la strophe qui donne la réponse à la question posée. Et la catastrophe, c'est cette seringue qui transfuse le sang tribal.

Le dialogue entre ces deux cultures ne peut alors passer que par un seul et unique sentiment, que je mets au-dessus de tout car proche de l'amitié : la compassion. Être passionné avec quelqu'un pour sa propre existence. Sans elle, il ne peut y avoir d'intelligence dans la rencontre avec celui qui est totalement autre que moi, c'est-à-dire, au sens le plus chrétien, mon prochain.

Entretien dirigé par Paul Lefebvre

Outre l'ouvrage de Roberto Calasso mentionné à la note 1, Wajdi Mouawad dit aussi avoir été marqué dans sa pensée sur le tragique par l'essai de l'écrivain albanais Ismail Kadaré *Eschyle ou l'éternel perdant* (Fayard, 1988, 131 p.). Rappelons que le texte d'*Incendies* a été publié chez Leméac/Actes Sud.

Pigeons International

Dans leur version du *Woyzeck* de Büchner, intitulée *Le Cri*, la première scène montrait Woyzeck rasant non pas le visage, mais l'aisselle du Capitaine. Pour accéder aux sièges de *Perdus dans les coquelicots*, il fallait, au bout d'un étroit corridor, enjamber le corps d'une adolescente prostrée de douleur sur le sol. À la fois choquantes et révélatrices, voilà bien deux images typiques de Pigeons International, cette compagnie fondée en 1987 par Paula de Vasconcelos et Paul-Antoine Taillefer. À travers neuf productions – *Du sang sur le cou du chat* (1987), *Le Cri* (1988), *Le Réverbère* (1990), *Perdus dans les coquelicots* (1991), *Savage/Love* (1994), *Le Making of de Macbeth* (1996), *Cruising Paradise* (1997), *Les Bacchantes* (1999) et *L'Autre* (2001) – cette remarquable compagnie a développé un style unique, où les corps des acteurs créent d'audacieuses métaphores de la condition humaine. Depuis *Cruising Paradise*, la danse prend de plus en plus d'importance dans le travail de Paula de Vasconcelos, la metteuse en scène et chorégraphe attirée de la compagnie. P.L.

Le Lieu de l'autre

Pour donner quelques repères sur la dernière création de Pigeons International, nous avons demandé à la psychanalyste Marie Claire Lanctôt-Bélanger de réfléchir sur ce qu'est l'autre.

POSER la question de l'altérité, celle de l'autre, c'est aussi poser la question de l'identité, celle de soi. L'autre, c'est le lieu d'où se constitue l'individu, le *sujet*. Le moi ne détient pas sa propre origine : il vient d'un autre. La révélation de soi passe par le regard de l'autre. Abîme ou miroir, le sujet s'y cherche; il lui demande reconnaissance; il peut aussi s'y perdre. C'est dire, d'entrée de jeu, la place importante de l'autre qui soutient et nourrit les figures de la différence, du désir, du pouvoir et du langage. C'est de ce lieu que le sujet découvre la parole : l'échange réunit et sépare sur fond de ce qui échappe à l'un et à l'autre des interlocuteurs.

L'autre, c'est l'extérieur, le distinct, celui qui ne coïncide pas avec soi, celui qui accompagne, celui qui résiste, celui qui fascine et inquiète. Support des idéalizations et des projections, l'autre devient en cela bon ou mauvais, puissant ou misérable, enviable ou détestable. Il est celui que le moi copie, celui dont il emprunte ou dont il vole les couleurs, les qualités, les gestes. Celui qui peut détenir du pouvoir sur soi, celui sur lequel le sujet voudrait assurer son pouvoir. L'autre engendre amour et hostilité. La violence de l'attrait et la répulsion qui s'y mêle font de l'autre un complice, un témoin, un modèle,

un adversaire. Celui que l'on voudrait aimer. Celui que l'on voudrait tuer. « *Tu ne tueras point* » s'enracine dans cette haine et cet amour.

En plus d'être lieu de l'extériorité, l'autre est aussi porteur de don et de dette, de demande et d'obligation, d'interdit et d'échange, de présence et de manque, de jeu, de peine, de plaisir : c'est la rencontre. Ou l'illusion de la rencontre : sait-on jamais s'il y a rencontre ? Le sujet ne vit-il pas du leurre du partage amoureux ou haineux ? Est-il toujours aux prises avec l'échec de cette rencontre qu'il tente de colmater ? Condamnée au langage sous toutes ses formes, la



L'Autre

Conception, mise en scène et chorégraphies de Paula de Vasconcelos

Distribution : Daniel Desputeau, Monica Gan, Gregory Hlady, Carla Ribeiro, Bruno Schiappa, Catherine Sénart et Paul-Antoine Taillefer.
Une production de Pigeons International.



Julie Campelles

rencontre avec l'autre est à la fois recherchée et fuie, ratée et répétée.

De toutes parts, l'autre s'affronte au désir. Non seulement le désir du sujet vers l'autre (désir d'amour ou désir de meurtre) fait-il problème mais aussi le désir qu'a l'autre pour soi. « *Que me veut-il ?* » se demande le sujet qui ne sait pas pourquoi l'autre le désire; tout comme il se méprend sur ce pourquoi il désire l'autre. Chaque désir étant confronté à son propre absolu, celui de l'autre peut sembler menaçant. Dès qu'apparaît l'autre dans son étrangeté, tel un *alien*, surgit l'inquiétude face à sa possible intrusion ou son possible

rejet. Le sujet doit trouver la bonne distance pour s'approcher de l'autre ou le laisser s'approcher de lui.

Par ailleurs, la présence de l'autre — son manque ou son idée — est nécessaire pour que le sujet ne soit pas prisonnier de sa propre image. Séparateur, l'autre ouvre la voie vers l'extérieur et permet à la vie de s'insuffler. Autrement, le sujet restera pris dans sa « mêmété », cédant ainsi à la tentation de fuir le différent, de créer un « monde sans autre », recherchant chez les autres ce qui lui ressemble, un « autre moi-même ». Ou pire encore, enfermé dans le même et l'identique, le sujet chassera

plus ou moins violemment le non-semblable. En ce sens, l'autre est porteur de toute différence. Dont la différence sexuelle.

« *Je est un autre* » écrivait Rimbaud dans une lettre à Georges Izambard, en mai 1871. Rimbaud avait cette intuition que la psychanalyse développera plus tard : le sujet est habité par cet autre, possédé par cet autre. L'Inconscient est le nom de cet autre. Cette part d'étrangeté qui vit au cœur du plus intime et du plus personnel échappe au sujet. Il n'en a pas le contrôle, il en est séparé. Souvent, il ne la reconnaît pas; il refuse ce miroir qui renvoie une image qui ne correspond pas à sa volonté. Il ne se reconnaît pas dans les manifestations venues de « *l'autre scène* » : rêves, lapsus, symptômes, choix d'objet d'amour ou de haine. Alors, le sujet projette au-dehors ce qui le menace et ce qui lui échappe. Il ne sait plus distinguer ce qui vient de lui et ce qui appartient à l'autre. Ainsi, tout le rapport du sujet avec lui-même et avec son entourage sera traversé par son rapport avec l'autre.

L'ermite cessera-t-il d'être ermite ? La reine cessera-t-elle d'être reine ? Deviendront-ils homme et femme ? Y aura-t-il, dans cette quête d'identité, rencontre avec l'autre ? Ou chacun se réfugiera-t-il dans son personnage clos, dans son univers érémitique ?

Marie Claire Lanctôt-Bélanger

L'Autre de Pigeons International est structuré autour de l'histoire d'une reine qui va consulter un ermite sur la nature des hommes et des femmes et qui provient d'un court récit tiré du roman de l'écrivain portugais et prix Nobel de littérature José Saramago, *Le Dieu manchot* (traduit du portugais par Geneviève Leibrich, Seuil, collection Points, 1996).

Avec seulement deux créations, *Jimmy, créature de rêve* et *La Noirceur*, Marie Brassard a d'emblée imposé une voix unique, à nulle autre pareille, immédiatement identifiable, qui déjà reçoit un important écho international. Voici trois brèves réflexions sur la singularité de son travail théâtral.

Trois Notes sur Marie Brassard

L'Actrice

LES grands acteurs sont atypiques et Marie Brassard n'échappe pas à la règle. Observez-là : elle joue tout en retenue, avec cette idée simple à concevoir mais si difficile à réaliser qui veut que ce soit le moins qui peut le plus. Pour elle, jouer, c'est nettement *faire* selon une convention. Elle ne reproduit pas, elle recrée, ou plutôt, elle indique : elle ne crie pas, mais indique le cri. Les gestes sont discrets mais nets, *pleins*. Pas de petits gestes parasites des mains. Pas de gestes qui font pléonasmes avec la parole non plus. C'est comme si elle construisait à partir d'une base neutre, mais c'est sans doute l'inverse : elle travaille à partir d'improvisations. C'est donc que chez elle le processus d'écriture scénique est un minutieux travail d'épuration du jeu, des gestes et des mots. Mais au-delà de cette épuration, il y a fondamentalement un travail de déplacement, de retrait, de soustraction. Hemingway disait que c'est ce qui n'est pas là dans une nouvelle qui en fait la force. Si on demandait à Marie Brassard de jouer le feu, elle ne laisserait entrevoir qu'une fumée très précise. Le théâtre est un art qui s'écrase toujours lorsqu'il veut reproduire de façon illusionniste la surface du réel et qui s'envole dès qu'il arrive à créer des évocations. Le jeu de Marie Brassard est savamment fragmentaire. Elle incarne des esquisses de personnages qui rendent le spectateur actif : c'est à lui de les compléter par son imagination. Rappelez-vous la scénographie de *Jimmy, créature de rêve* : essentiellement une petite plate-forme accrochée côté cour au cadre de scène. Et le grand trou noir de la scène dont l'immensité vide prenait de plus en plus de présence à mesure que se déroulait le spectacle. Marie Brassard joue exactement comme cela. Elle joue la marge pour nous mettre face à la page.

Technologie

Il en est beaucoup pour qui le théâtre est le dernier et bienvenu refuge de ceux qui croient que seul l'humain (et l'humain seul) peut véritablement représenter l'humain. En particulier l'Histoire humaine. Pour ce, ils bannisent de la scène, autant que faire se

Guy Trifiro et Marie Brassard dans *La Noirceur*.

peut, la technologie contemporaine et ses apparences. Soit. Mais alors, qui nous montrera les liens entre l'homme et la technologie sinon le théâtre ? Il est le seul lieu où l'humain et le technologique peuvent réellement interagir (collaborer et se confronter) l'un avec l'autre, là, devant nous, avec nous. Il y avait ce moment terrifiant dans *Jimmy, créature de rêve*. Lorsque le microphone de l'actrice – qui servait à créer la voix de Jimmy et des autres personnages – tombait en panne, réalisant « *la plus grande peur de l'actrice* ». Non seulement cette panne jouée l'était de façon quasi parfaite (tous les spectateurs, ou presque, même les gens du métier, y ont cru au début), mais elle condensait en un moment d'une intensité éperdue la fragilité de l'acte théâtral et, du même coup, la fragilité de l'humanité contemporaine; en effet, nous ne pourrions survivre sans cet entrelacement de technologies qui nous enserre et dont nous savons le mode d'emploi mais que nous serions incapables de créer ou fabriquer de nos propres mains. L'Histoire du point de vue humain est un piétinement – c'est une position que défend Régis Debray qui affirme du même souffle que la seule Histoire qui avance, c'est celle des rapports entre l'Homme et la Nature. Soit : la technologie. Convenons-en : nous n'avons pas appris à embrasser en regardant nos proches, nous l'avons appris en regardant la télévision. Car si Rimbaud a pu écrire que la vraie vie était ailleurs, la majorité des Occidentaux croient qu'aujourd'hui elle est dans la télé. La télévision, figure emblématique de notre environnement technologique, nous a enchaînés dans une nouvelle caverne de Platon : nous croyons que les ombres qui défilent sur l'écran sont la réalité. Marie Brassard n'attaque pas la technologie de l'extérieur. Elle ne l'attaque pas, point. Elle creuse des galeries à l'intérieur. Sans avoir l'air d'y toucher, Marie Brassard nous force à regarder notre monde – notre vie – historiquement.

Autofiction

Dans *Jimmy*, le personnage s'était emparé du *je*, n'accordant à l'actrice

qu'un elle occasionnel et quelques mots confus où un *je* bredouillant ne marquait qu'une impuissance à prendre la parole. Or, si l'impuissance de l'individu face à des forces extérieures qui le dépassent est aussi au centre de *La Noirceur*, le *je* de la comédienne est cette fois-ci au cœur du spectacle. Or, s'il était clair qu'un spectateur assistait, avec *Jimmy, créature de rêve*, à une représentation, il est difficile de dire avec netteté si le spectateur de *La Noirceur* assiste à une représentation ou à une présentation. Est-ce que Marie Brassard joue lorsqu'elle prend sa propre voix et qu'elle dit « *je* » ? Ou fait-elle simplement nous parler ? Cette histoire d'expulsion due à un nouveau propriétaire qui transforme en condos de luxe des lofts-ateliers d'artistes est la sienne. Mais qu'en est-il de ce voisin ? Qu'en est-il de la vieille photo qu'elle trouve dans le loft abandonné de ce voisin et ami ? Surtout que cette photo lui sert de déclencheur pour une fiction qui l'aide à transcender la perte de son ami, de son logement, de son quartier ? Là, Marie Brassard brouille les pistes, s'appuie sur l'opinion de vérité que provoque tout ce qui a

12, 13, 14, 15 NOVEMBRE

La Noirceur

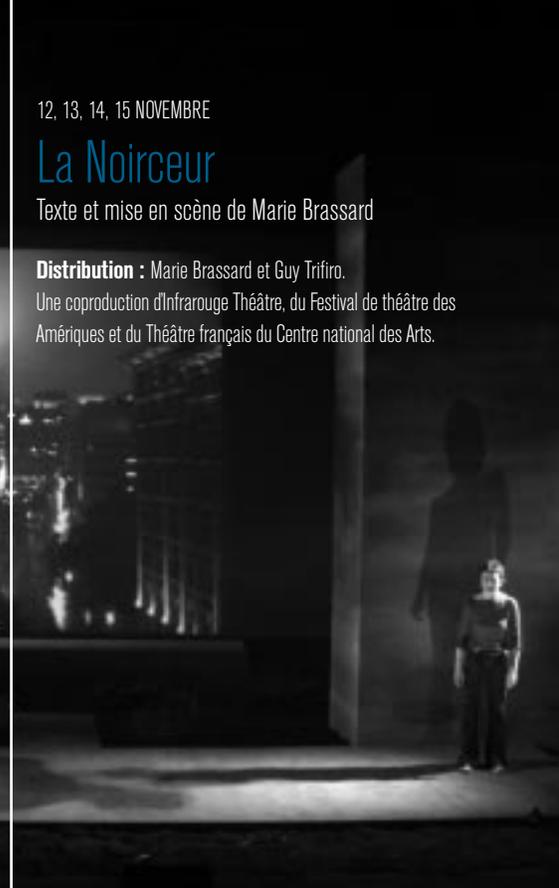
Texte et mise en scène de Marie Brassard

Distribution : Marie Brassard et Guy Trifiro.

Une coproduction d'Infrarouge Théâtre, du Festival de théâtre des Amériques et du Théâtre français du Centre national des Arts.



Guy Trifiro et Marie Brassard dans *La Noirceur*.



l'apparence d'un récit autobiographique (et qui de fait en possède l'assise) pour nous projeter ailleurs. Ce *je* autobiographique, appuyé par ces somptueuses images vidéo de Montréal tournées depuis l'immeuble qu'elle doit abandonner, se marie sans heurts avec les autres éléments du spectacle, même cette série de personnages fictifs – s'exprimant eux aussi à la première personne – qui ouvrent et ferment *La Noirceur*. Et contrairement aux fictions (courantes depuis la naissance du romantisme il y a deux siècles) qui entremêlent savamment le fictif et le référentiel afin de légitimer le fictif, *La Noirceur* ne joue pas sur cette amalgamation facile. Car il ne s'agit pas de (faussement) légitimer la fiction par un ancrage dans le réel mais de permettre à l'artiste de dire sur scène que son *je* est aussi un autre.

Paul Lefebvre

Pour mieux connaître Marie Brassard, on consultera ces deux articles parus dans le quotidien *Le Devoir* : www.ledevoir.com/2003/02/28/21430.html (sur *Jimmy, créature de rêve*) et www.ledevoir.com/2003/05/26/28445.html (sur *La Noirceur*).

La Comédie musicale au Québec : spécifique ?

AVANT les années quatre-vingt-dix, le concept de comédie musicale faisait essentiellement penser à New-York ou à Londres. L'idée que le Québec puisse être une plaque tournante importante pour le genre semblait alors incongrue. Bien sûr, il y avait eu, à la toute fin des années soixante-dix, l'incontournable *Starmania* de Luc Plamondon et Michel Berger, mais il s'agissait, somme toute, de l'exception qui confirme la règle. Le genre semblait alors résolument anglophone et qu'il puisse se développer et occuper une place au sein de la culture populaire française et québécoise apparaissait tout à fait saugrenu. Or, une décennie à peine aura suffi pour que ces conceptions s'effondrent et que les airs de comédies musicales francophones occupent les places de choix des palmarès des stations de radio commerciales de la France et du Québec. Faut-il en conclure pour autant que Londres et New-York ont définitivement perdu le monopole du genre ? Certes, non, mais le Québec voit désormais bon an mal an un nombre important de productions prendre l'affiche sur son territoire, certaines avec succès, d'autres avec moins de bonheur, mais il est encore tôt pour affirmer que l'expertise et le savoir-faire qui se sont développés dans ce domaine s'apprentent à donner définitivement au genre une empreinte typiquement québécoise.

Mais commençons par le commencement et tentons de voir ce qui a pu se produire. On pourrait bien sûr remonter aux Variétés lyriques qui, de 1936 à 1955, ont présenté au Monument national des saisons d'opérette. L'on pourrait également penser aux comédies musicales de Claude Léveillé et de Clémence

Desrochers dans les années soixante, ou encore à celles du Théâtre de Marjolaine ou à *Demain matin, Montréal m'attend* de François Dompierre et Michel Tremblay, mais tout cela demeure périphérique et ne nous confirme rien de plus que le genre possède tout de même quelques racines francophones.

C'est donc avec *Starmania*, comme on l'a dit, que tout commence. C'est en avril 1979 que le spectacle est monté pour une première fois à Paris. Il connaît le succès que l'on sait, et permet peut-être surtout d'imposer en France des voix typiquement québécoises. La chose n'est pas aussi triviale qu'elle en a l'air, car il s'en suivra un nombre important de coproductions franco-québécoises qui permettront au genre de définitivement forger sa niche. Pensons par exemple à *Notre-Dame de Paris*, à *La Légende de Jimmy*, de même qu'à *Cindy*. Ces spectacles à grand déploiement seraient impensables dans leur forme actuelle dans le cadre d'une production strictement québécoise. N'oublions surtout pas que la comédie musicale, un peu comme l'est le cinéma, est plus qu'un genre, qu'un art, ou qu'un artisanat. C'est aussi une *business*.

Il ne faut en effet pas oublier que si les comédies musicales sont si présentes sur les ondes et les planches, c'est bien parce que de formidables « machines-marketing » fonctionnent généralement à fond derrière elles. Comme pour la course automobile, bien que dans une moindre mesure, ou des événements comme les festivals de feux d'artifices ou de montgolfières, les comédies musicales s'avèrent de véritables enjeux commerciaux pour des compagnies toujours désireuses

d'accroître leur visibilité : par exemple, le nom de la firme de cosmétiques Neutrogena écrasait sur les publicités et les affiches le titre de l'œuvre qu'elle « présentait », *Le Petit Prince*, sans parler des caractères lilliputiens employés pour accorder à Antoine de Saint-Exupéry son crédit d'auteur.

Il demeure également important de préciser que le domaine de la comédie musicale, autant du point de vue artistique que de celui de la production, n'est pas un bloc monolithique. De grandes différences existent entre une production locale de *Chicago* ou des *Misérables*, qui ne sont à proprement parler que des franchises du spectacle original qu'elles reproduisent au pas de danse près, et une reprise d'un classique comme *Grease* ou *L'Homme de la Mancha*, où la licence artistique de la troupe qui s'y attelle est semblable à celle d'une production théâtrale normale. Les reprises du répertoire d'ailleurs ne se limitent pas aux seules

Normand Blouin, Agence Struck

L'Homme de la Mancha



œuvres anglo-américaines. Bien que le corpus québécois, dans ce domaine, soit tout mince, *Demain matin Montréal m'attend*, *Pied de poule* et *Les Girls* de Clémence Desrochers ont récemment fait l'objet de nouvelles productions.

Pour ce qui est des spectacles francophones, si les coproductions assurent une participation québécoise active au projet, ceux-ci, de Paris à Montréal, demeurent sensiblement les mêmes. Dans des cas de productions uniquement françaises, comme *Le Petit Prince*, on assiste un peu au même phénomène que pour *Chicago*. Bien que l'ensemble de la distribution locale soit du cru, l'essence et les paramètres du spectacle demeurent tributaire de ce qui a été forgé à l'étranger.

Le journaliste culturel Luc Boulanger fait également une distinction notable entre la comédie musicale anglophone nous venant de New-York ou de Londres, où chant, jeu et récit sont intimement liés, et les spectacles français, tels *Le Petit Prince* ou *Notre-Dame de Paris*, qui sont plutôt, à son avis, des spectacles musicaux. Le jeu y occupe habituellement en effet une part congrue, le spectacle se déroulant à peu de chose près comme un tour de chant. Le récit n'y avance qu'au rythme de la succession des chansons, que le public connaît souvent par cœur, le disque ayant été, plus ou moins longtemps avant le spectacle, mis sur le marché. « *Le public, bien*

souvent dans ce type de spectacle, cherche surtout à aller voir le disque », affirme-t-il.

Boulanger croit également qu'il est très difficile pour un metteur en scène de proposer une relecture d'une comédie musicale. L'essentiel de son travail consistant à rendre la dynamique et l'efficacité du livret, l'enchaînement des numéros prend rapidement le pas sur la vision ou l'interprétation du metteur en scène. Bien que la comédie musicale soit un spectacle complet, si ce n'est total, on ne peut l'aborder comme l'opéra. La loi du genre pour ainsi dire nous en empêche. C'est qu'il est essentiellement question ici de divertissement. Les comédies musicales sont des « contes pour tous » où, fondamentalement, on tente d'en mettre plein la vue au public. Il s'agit donc de construire une machine spectaculaire aussi redoutable qu'efficace et non de proposer un regard spécifique sur les choses du monde. En cela, *L'Homme de la Mancha* mis en scène par René Richard Cyr se démarque par son parti pris de sobriété et d'intériorité. Ainsi, l'esthétique théâtrale québécoise n'a pas à proprement parler investi le domaine des comédies musicales, ou enfin ne l'a pas investi de sa spécificité. Cela ne veut pas dire que les comédies musicales produites ou reprises au Québec sont imperméables à la pratique théâtrale à laquelle elles sont greffées – la création et la reprise récente de *Pied de poule* le montrent

4, 5, 6 ET 11, 12, 13 DÉCEMBRE

L'Homme de la Mancha

Livret de Dale Wasserman

Musique de Mitch Leigh

Paroles de Joe Darion

Adaptation française de Jacques Brel

Mise en scène de René Richard Cyr

Distribution : Jean Maheux, Éveline Gélinas, Sylvain Scott, Stéphane Brulotte, Stéphan Côté, Michelle Labonté, Roger La Rue, Sylvain Massé et Catherine Vidal.
Une production de Charles F. Joron, Les productions Libretto.

bien. Mais toutes tendances confondues, c'est du côté du style de l'interprétation qu'il faut jusqu'ici surtout chercher la spécificité québécoise. Le Québec étant imprégné d'influences aussi bien anglo-saxonnes qu'américaines, les interprètes québécois ont souvent une connaissance instinctive de l'univers des comédies musicales. Le contexte québécois les oblige également à une polyvalence qu'on ne retrouve pas en France, par exemple, et l'aisance qu'ils affichent à la fois dans le jeu et le chant est palpable.

Si cet apport significatif ne suffit pas à transformer en œuvre du cru ce qui a été pensé, élaboré et formaté dans une autre culture, cela lui confère pourtant un souffle, un rythme, une teneur qu'on ne peut que reconnaître comme nôtre.

Pierre Lefebvre



Joël da Silva

en mille et un mots

*REGARDEZ-LE dans son costume de scène,
Un jabot frisottant orne sa chemise.
Un nœud papillon butine sa pomme
d'Adam...
On dirait un habit du dimanche.
Et ça lui va comme un gant !*

*Mais le plus étrange dans sa tenue, ce sont
ses oreilles pointues !
Prothèses caoutchouteuses posées sur ses
oreilles et qui, soudain, font douter de la
provenance de l'homme...*

*Est-ce bien lui ? Est-ce un double ?
Et s'il venait d'une autre planète ?
Je dois toucher pour être bien sûre que ce
n'est pas Monsieur Spock, vous savez
celui de Star Trek ?*

*Ses deux paires d'oreilles parlent
beaucoup de lui :
Il y en a une pour écouter l'extérieur
et une autre pour écouter l'intérieur.*

*C'est un personnage mi-chair mi-poisson
avec un nez droit qui a du flair et des
yeux bleus qui hypnotisent comme
quand on regarde la mer.*

*Il joue comme un comédien.
Il joue comme un musicien.
Il joue comme un enfant qui joue.*

*Il écrit des mots. Il écrit des notes aussi.
Il danse et fait de la mise en scène.
Un artiste total.*

*Il écrit des histoires venues du fond des temps.
Des histoires empreintes de mystères.
On tremble un peu en les écoutant...*

*Il faut dire aussi que la façon qu'il a
de les écrire
- mi-figue mi-raisin -
conjuguée à sa façon de les raconter
- mi-parlé, mi-chanté -
fait toute la différence.*

*Ses histoires, il les livre avec une touche
qui leur confère un caractère étrange.
Par exemple, quand il présente ce person-
nage à deux bouches, est-ce un effet de
ses quatre oreilles qui nous fait entendre
l'histoire avec un écho de mystère ?
Est-ce une illusion que de voir des
ombres passer sous nos yeux ?
Et d'avoir dans la bouche un goût de
choux de Bruxelles ?*

Il est à la fois singulier et pluriel. Il
ressemblerait un peu à Fanfreluche
version garçon, quand il raconte *La
Nuit blanche de Barbe-Bleue* ou *Le Pain
de la bouche*.

Avec *Théo*, il parle de la vie et de la
mort par l'entremise de revenants.

Dans *Château sans roi*, il est question
d'un monsieur qui attend, un monsieur
sans nom. Avec *Les Gardiens du feu*,
il poursuit sa collaboration avec le
Théâtre de l'Avant-Pays avec qui il
prend le temps de mûrir un projet
de création pour les marionnettes. Et
l'aventure se poursuit une fois encore
avec *À nous deux !* où il est question de
personnages doubles...

Avec *L'Aube*, il plonge dans l'écriture,
la musique et la mise en scène. Dans
Émile et Angèle, il croise la
plume au-dessus de l'Atlantique avec
Françoise Pillet, une âme sœur
française, aussi singulière et talentueuse
que lui. Résultat : une joyeuse
correspondance à coups de fax et de let-
tres entre un enfant québécois et une
enfant française.

Un jour, il a fondé le Théâtre
Magasin. Sur les tablettes, on retrouve
un assortiment de personnages tous
plus étranges les uns que les autres : des
petits bons à rien aux ogres, en passant
par les mesdames et les messieurs mys-
térieux. On dirait qu'il les connaît tous
personnellement. On pourrait même
dire que Joël Da Silva est lui-même un

magasin des mystères dont il renouvelle
l'administration régulièrement.

Il a un don pour créer des atmos-
phères. Ses mots sonnent juste... Juste
assez piquants, juste assez mielleux
pour nous entraîner dans un univers
parallèle... un peu comme s'il ouvrait
un livre ancien sous nos yeux et nous
ramenait une histoire oubliée dont la
trace s'est perdue dans notre mémoire
de vieil enfant. Du coup, on se retrouve
en pays de connaissance : au pays de
Joël, voisin de celui d'Alice...

Vous ne me croyez pas ? Rappelez
vous l'histoire de cette petite vieille.
Vous savez celle qui revient du dépan-
neur passé neuf heures... On l'ima-
gine. On l'a déjà vue. C'est certain.
Est-ce ce « *passé neuf heures* » qui crée
tout ce mystère ? Et cette petite vieille,
qui est-elle ? Et que transporte-t-elle
dans son petit sac ? Aurait-elle une
parenté avec un bonhomme qu'on
appelait sept heures ? Lui a-t-on déjà
chanté le petit cœur après neuf heures ?
Si on ne sait pas de quel bois elle se
chauffe, on l'aime quand même tout en
s'en méfiant un peu... Et ce dépanneur
est peut-être une succursale du magasin
des mystères, nouvelle administration,
qui sait ?

Il nous en dit juste assez. Pas trop.
Il évoque. Il provoque. Il soliloque.
Avec ce petit air de celui qui connaît
la chanson. Et de fait, il la connaît bien
la chanson, comme il connaît aussi
la scène. Il y a grandi au milieu des
marionnettes et des notes de musique.
Enfant de la balle, il est tombé dans la
marmite théâtrale et musicale et il dit
avoir écrit son premier texte à onze ans.
Moi, je le crois sans peine. J'y crois
même avec beaucoup de joie.

Je le connais depuis belle lurette.
Je l'ai vu jouer sur plusieurs scènes :
à Montréal, à Québec, en Montérégie,
en Gaspésie, dans les Bois-Francs.

Joël da Silva dans *Le Magasin des Mystères* (nouvelle administration)



1^{ER} ET 2 NOVEMBRE 2003

Le Magasin des Mystères

(nouvelle administration)

de Joël da Silva

Mise en scène de Marie-Josée Plouffe

Une production du Théâtre Magasin, en coproduction avec Les Coups de Théâtre et en partenariat avec le Théâtre l'Arrière Scène

18 ET 19 OCTOBRE 2003

À nous deux !

de Joël da Silva

Mise en scène de Michel Fréchette et

Michel P. Ranger

Une production du Théâtre de l'Avant-Pays

Je me souviens de cette compagnie où il a travaillé et qui s'appelait La Cannerie (tiens, tiens, un ancêtre du Théâtre Magasin ?). Nous partageons l'amour du théâtre et des mots. Des enfants aussi. Nous partageons aussi quelques amis.

De l'enfance, il parle avec passion. Il se fout des modes. Il garde l'émerveillement de ses jeunes années.

Il n'a pas d'âge.

Si ses cheveux pâlissent, c'est pour ajouter du sel à la vie.

Si ses oreilles s'allongent c'est pour faire un clin d'œil à Pinocchio et un pied de nez à la réalité.

Si ses yeux sont grands ouverts c'est qu'il regarde en dehors et en dedans comme il fait avec ses oreilles quand il écoute.

Il est branché sur le 1-800-inconscient, comme le dit si bien Paul.

Et son magasin est ouvert à l'année.

Avec ses quatre oreilles et son sourire énigmatique, il a de l'intuition. Mais peut-être doit-on plutôt parler d'instinct quand il s'agit d'une bête de scène ?

Joël, mon ami, Joël, prête-moi ta plume, pour te décrire en mille et un mots...

Jasmine Dubé, juin 2003, 1001 mots

Malheureusement, peu de textes de Joël da Silva ont été publiés. Mais les éditions VLB ont tout de même fait paraître *La Nuit blanche* de Barbe-bleue, *Théo* et *Le Pain de la bouche*.



À nous deux ! de Joël da Silva par le Théâtre de l'Avant-Pays.

Sa lettre disait...

Avec la participation musicale de la violoncelliste Amanda Forsyth et du pianiste Jean Desmarais.
Choix préliminaires des textes et coordination artistique : Paul Lefebvre.
Avec la collaboration de l'Orchestre du Centre national des Arts et de la Quatrième Salle.

LE MARDI 14 ET LE MERCREDI 15 OCTOBRE 2003,

Madame de Sévigné

Mise en lecture : Irène Pujol-Paradis

LE MARDI 25 ET LE MERCREDI 26 NOVEMBRE 2003

George Sand

Mise en lecture : Lyette Goyette

LE MARDI 27 ET LE MERCREDI 28 JANVIER 2004

Simone de Beauvoir

Mise en lecture : Esther Beauchemin

LE MARDI 23 ET LE MERCREDI 24 MARS 2004

Gabrielle Roy

Mise en lecture : Danielle Grégoire

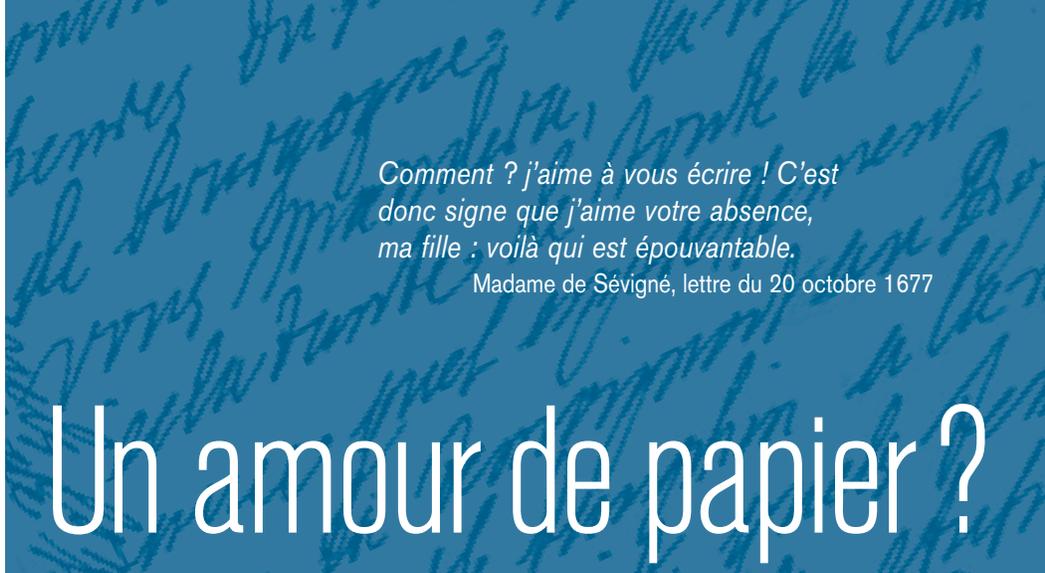
Mon cher grand fou, Lettres à Marcel Carbotte, 1947-1979.

Copyright : Fonds Gabrielle Roy.

LES femmes ont sans doute toujours écrit des lettres, intimes, familières, celles que l'on ne publiait pas. Le succès des lettres de femmes publiées, écrites en fait par des hommes, d'Ovide à Rousseau, émane d'une double transgression : participer au dévoilement public d'un amour féminin qui se dit.

Tout change avec M^{me} de Sévigné¹ : voilà qu'on publie les lettres emplies de passion d'une grande dame. Elles manifestent la puissance perturbatrice d'une plume féminine, célébrant l'amour maternel et jugeant le monde, dans un style qui fait fi des règles, jailli intact, croirait-on, de la « Nature » même. D'abord lien et confiance, la lettre féminine s'y révèle aussi action. Le scandale de cette révélation pousse le premier éditeur à expurger les lettres pour en réduire l'irrégularité inclassable qui choque et fascine à la fois.

Ce texte unique pose aussi toutes les questions que soulève la lettre, genre ambigu, orienté vers l'autre mais plein de soi, soucieux de garder vivante une relation réelle et la phagocytant peu à peu au profit du lien imaginaire qu'alimente un désir insatiable et peut-être mortifère : Pourquoi écrit-on ? Pour



Comment ? j'aime à vous écrire ! C'est donc signe que j'aime votre absence, ma fille : voilà qui est épouvantable.

Madame de Sévigné, lettre du 20 octobre 1677

Un amour de papier ?

comblent l'absence. À qui ? À une personne réelle ou à l'être suscité par le désir frustré ? Qui écrit ? La Marquise ou celle que construit l'écriture ? Mme de Sévigné a pressenti le jeu complexe de toute lettre entre les six « personnes » qu'elle fait vivre simultanément : ici, la mère et la fille, l'image que chacune se fait de l'autre et celle qu'elle cherche à donner d'elle-même.

On retrouve ces fluctuations dans beaucoup de correspondances. Quelle George Sand écrit à Musset ? La femme de lettres, surmenée et accablée de soucis, la femme avide de trouver le bonheur ou l'amante-amie, soumise aux demandes exorbitantes de l'amant-enfant, assoiffé d'absolu ?

La publication qui transforme souvent l'échange en « monodie » renforce encore l'instabilité initiale de la lettre : amputé de moitié, le commerce épistolaire désigne l'Autre comme simple effet de texte. La Religieuse portugaise² disait déjà : « J'ai éprouvé que vous m'étiez moins cher que ma passion. » Est-ce à Marcel ou à elle-même qu'écrit finalement Gabrielle Roy ? Dans les lettres de Simone de Beauvoir à Nelson Algren, la distance géographique et culturelle à la fois (symbolisée par l'autre langue) transforme l'amant ; les lettres en viennent à mimer l'impossible rencontre entre la France et une certaine Amérique.

D'où vient notre plaisir à lire des lettres ? La monodie désigne l'Autre comme lieu du manque et suggère au lecteur la place à occuper. Le dialogue se transforme en relation triangulaire, le texte comportant déjà un « tiers inscrit » : Sartre de plus en plus présent

dans la relation Beauvoir/Algren, Pagello entre Musset et Sand ou Grignan entre la marquise et sa fille. Ainsi le voyeurisme se nourrit du fantôme de l'appropriation d'un discours amoureux détourné de sa fin.

Pouvant se perdre, être volée, toujours trahie par la distance ou le temps, la lettre exacerbe la demande dont elle est porteuse : quête d'amour, désir de séduction, peur du silence et de la rupture. Lire des lettres, c'est devenir partie prenante de ce drame latent où s'affrontent le désir de se dire et la peur de se perdre.

Marie-Laure Girou-Swidorski

Pour une solide introduction aux lettres de madame de Sévigné, on lira ses *Lettres choisies* (Folio, Gallimard, 1988) sélectionnées et commentées par Roger Duchêne, qui a été en charge de l'édition de référence des lettres, celle en trois volumes publiée dans la Bibliothèque de la Pléiade (1973-1978). Pour ce qui est de la correspondance entre George Sand et Alfred de Musset, on peut la lire dans *Sand et Musset : Le Roman de Venise*, composition, préface et notes de José-Luis Diaz (Actes Sud, Babel, 1999). On peut lire également le récit par Sand de cette aventure dans *Elle et lui*, que l'on confrontera à la version de Musset : *Les Confessions d'un enfant du siècle*. Marie-Laure Girou-Swidorski recommande aussi l'ouvrage biographique d'Huguette Bouchardeau, *George Sand, la lune et les sabots* (Robert Laffont, 1990). On consultera aussi avec profit et plaisir le site Internet www.george-sand.info.

¹ Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné (1626-1696). La majorité de ses quelque 1 500 lettres, presque tous jours destinées à sa fille, ont été écrites entre 1671 et 1696. Plusieurs de ces lettres ont circulé de son vivant par copies manuscrites et dans les œuvres de son cousin, l'écrivain Roger de Bussy-Rabutin. Les premières éditions datent de la première moitié du dix-huitième siècle.

² Publiées en 1669, les cinq *Lettres de la religieuse portugaise* ont connu un immense succès. Présentées comme authentiques, les recherches contemporaines ont démontré qu'elles étaient l'œuvre de leur prétendu traducteur, Guilleragues (1628-1685).

13 ET 14 DÉCEMBRE

Un secret de Polichinelle

Collage de textes et mise en scène d'André Laliberté

Une production du Théâtre de l'Œil.

Léon Grivesch

Léon Grivesch



André Laliberté



Willy et Tulipe, dans *Un secret de Polichinelle*.

La sémiologie décrit l'acteur comme « *un porteur de signes efficaces* »¹. Or, cette définition colle encore mieux à celui qui manipule une marionnette, dont il porte les signes au sens premier du terme. André Laliberté, le fondateur et directeur artistique du Théâtre de l'Œil – qui fête ses trente ans cette année – est un des grands maîtres ici de la manipulation des marionnettes, capable de ramasser n'importe quel objet qui traîne par terre et de lui donner vie, et dont la maîtrise des divers types de marionnettes (à gaine, à fils, à tringle, de type bunraku, ombres chinoises, etc...) est remarquable. Il nous parle de cet art particulier qu'est la manipulation.

L'Art du manipulateur

MANIPULER une marionnette, c'est d'abord s'investir dans le personnage, faire corps avec elle. Lorsque le manipulateur est véritablement investi, il cesse d'y avoir une différence entre son corps et l'objet. Le manipulateur et la marionnette vivent alors d'un même souffle – non seulement au sens physique mais aussi au sens spirituel du terme. Être marionnettiste, c'est un peu se prendre pour Dieu, c'est donner la vie, comme un enfant donne vie à sa poupée. Enfant, je jouais beaucoup, je me racontais des histoires avec mes soldats. Pour moi, c'est encore du jeu, mais un jeu adulte.

En manipulation, la technique est importante, mais l'essentiel, c'est qu'on y croie et c'est au delà de la technique : même si, en scène, une marionnette est immobile, elle doit vivre. On en revient au souffle. Il faut apprendre à contrôler la présence de la marionnette. Par exemple, dans un dialogue, si la marionnette qui écoute bouge trop, cela devient vite confus.

Un marionnettiste possède l'art des petits riens qui font que le personnage est là. Que le personnage est.

Le mouvement d'une marionnette est une synthèse de mouvements. C'est pour cela que les marionnettes à fils réalistes courent toujours le risque d'être ennuyeuses : un humain marchera toujours mieux qu'elles. Le marionnettiste doit arriver à donner à sa marionnette un geste épuré, dépourvu de scories, qui va à l'essentiel, un geste lisible. C'est dans cette précision que la marionnette peut dépasser le réalisme. C'est ainsi qu'une marionnette à gaine – dépourvue de jambes – peut marcher sur la pointe des pieds mieux que n'importe quel humain.

C'est que la marionnette a un avantage : elle est débarrassée des contraintes du corps humains. Une marionnette peut perdre la tête, littéralement. Et les bras peuvent lui en tomber.

Il y a toujours deux manipulateurs. Il y a d'abord celui qui est derrière –

dessous, au dessus – de la marionnette. Il lui a fallu développer un troisième œil, qui lui permet de voir ce que la salle perçoit de sa marionnette alors que lui, habituellement placé dans une position physiquement inconfortable, ne le voit pas. Et il y a le second manipulateur, celui qui est assis dans la salle, celui qui accepte la convention qu'un assemblage de bois et de tissus soit doté de vie. D'ailleurs, les gens qui n'aiment pas les arts fondés sur des conventions fortes, comme le mime ou la danse, généralement n'aimeront pas non plus la marionnette. Un jour, j'ai vu un – mauvais – spectacle où une comédienne arrivait costumée en vache : les enfants se sont mis à lui crier qu'elle n'était pas une vraie vache. La comédienne, naïve, leur a montré ses cornes en demandant : « *Ce ne sont pas de vraies cornes ?* » Les enfants ont crié non. Les sabots, la queue et le pis y ont passé. Les enfants criaient non de plus en plus fort. Or, je n'ai jamais vu quelqu'un dire à une marionnette qu'elle n'était pas vraie. Dès qu'on accepte la convention, on y croit.

Et le marionnettiste n'oublie jamais ce paradoxe : il manipule une marionnette alors que la vie le manipule, lui.

Propos recueillis et mis en forme par Paul Lefebvre

Pour se familiariser avec l'univers de la marionnette et, en particulier, ses diverses méthodes de manipulation, on peut consulter le site aimablement didactique du théâtre le Matou Noir au www.lematounoir.qc.ca. Cliquer ensuite sur « Le Grand Petit Théâtre ».

¹ C'est ce qu'écrivent Girard, Ouellet et Rigaud dans *L'Univers du théâtre*, leur classique publié aux Presses universitaires de France en 1978, à la page 96.

Brigitte Haentjens :

l'art comme délinquance

À l'occasion de la *Carte Blanche* offerte à la metteuse en scène Brigitte Haentjens au cours de notre saison 2002-2003, le Théâtre français a organisé un colloque sur cette artiste intitulé *L'Art comme délinquance* le 24 mars dernier au Centre national des Arts. Voici un extrait de la communication inaugurale de Stéphane Lépine qui, depuis huit ans, est le *dramaturge* – au sens européen du terme – de Brigitte Haentjens.

LA lecture est un acte de création. « *Quand je lis, je m'invente* », disait une théoricienne féministe québécoise dans les années 1970. Vous le savez, vous dont une partie importante de la vie est consacrée à l'art, vous qui peut-être vous réfugiez dans l'art, hors du monde détesté. Heiner Müller, l'auteur préféré de Brigitte Haentjens, le sait, lui dont une grande partie de l'œuvre est une relecture des textes des maîtres anciens, tels Shakespeare, Laclos ou Euripide. Brigitte le sait, elle

qui a toujours démontré, d'une mise en scène à l'autre, une prodigieuse malhonnêteté à l'égard des œuvres. Je sais, elle sait, vous savez qu'il m'est absolument impossible de dire quoi que ce soit d'objectif sur le travail de cette femme, qui est mon amie, qui m'accompagne tout autant que je l'accompagne. Mais malhonnêteté peut parfois rimer avec justesse...

À ce propos, disons dès l'abord qu'il y a en gros deux types de metteurs en scène : ceux qui prétendent à la fidélité, qui disent (et ils y croient) monter *Le Misanthrope* comme à l'époque de Molière (ils y étaient ?) ou Michel Tremblay comme André Brassard, et respecter le texte à la lettre. Puis il y a les lecteurs, les Mrs. Brown et les Clarissa¹ du métier, qui dialoguent avec une œuvre, intimement, personnellement, qui témoignent de leur rapport singulier, partiel, partial avec une œuvre, qui croient qu'une œuvre est gardée vivante dans ses successives et maladroites et biaisées lectures et relectures. Je pourrais également me livrer à un autre tri : il y a les metteurs en scène visiteurs de musée, qui se promènent d'une salle à l'autre et qui soudainement s'écrient : Hugo, tiens, il y a longtemps qu'on l'a vu, celui-là, ou alors : Marivaux, c'est quand même pas mal, Marivaux ! Puis il y a les petits futés qui partent à la recherche des œuvres oubliées dans la poubelle de l'Histoire et qui, pour essayer de se distinguer du troupeau, décident de

remonter Rotrou ou Théophile de Viau, auteurs remarquables par ailleurs, mais avec lesquels ils n'entretiennent aucun lien particulier. Et puis il y a les vrais amateurs d'art, les vrais lecteurs, les programmeurs éclairés et les metteurs en scène qui croient avoir quelque chose à dire sur leur rapport à une œuvre. Ils sont Colombiens et ils montent *Richard III*. Ils sont Argentins, vivent la complète déroute économique et politique, et portent à la scène *La Compagnie des hommes* d'Edward Bond. Ils sont directeurs de théâtre et bousculent leur programmation établie il y a deux ans et, en mars 2003, présentent *Lysistrata*, *Ubu Roi* ou les *Pièces de guerre* d'Edward Bond... parce qu'il le faut.

Brigitte Haentjens appartient nettement à cette seconde catégorie. Le musée, elle n'en a rien à cirer ! Le répertoire l'ennuie assez (c'est aussi mon cas). Le respect des œuvres, elle s'en fiche ! Si certains metteurs en scène ont la délicatesse et l'humilité aussi de ne pas se croire supérieur à l'œuvre qu'ils décident de recréer, veulent bien imposer une signature sans toutefois imposer *leur* sens, Brigitte, elle, est une terroriste amoureuse, une visiteuse envahissante, une soldate qui se livre à une occupation pacifique des territoires théâtraux. Elle lit une œuvre, s'y reconnaît et très vite s'en sert pour parler d'elle, de ses propres obsessions et des questions qui la hantent, cela à travers les œuvres de Müller, Koltès, Bachmann, Sophocle, Camus, Duras et même Georges Feydeau !

¹ Personnages du roman de Michael Cunningham *The Hours* (*Les Heures*), qui a été récemment transposé à l'écran par Stephen Daldry d'après un scénario du dramaturge David Hare.

Stéphane Lépine



Stuart Seide pendant le Laboratoire
du Théâtre français, *Le Temps de Sénèque*,
en mai 2003 à La Nouvelle Scène.

Photos - Gordon King

Le théâtre selon Seide

Du 15 au 28 mai dernier, à l'invitation de Denis Marleau, le metteur en scène français d'origine américaine Stuart Seide¹ a dirigé à La Nouvelle Scène à Ottawa le deuxième Laboratoire du Théâtre français. Intitulé *Le Temps de Sénèque*, ce laboratoire, portant sur le travail de l'acteur, prenait assise sur les nouvelles traductions de Florence Dupont des tragédies du dramaturge romain; ces traductions, d'une grande force théâtrale, arrivent à transposer en français la concision brutale de l'original latin.

TOUTES les grandes démarches de théâtre en viennent à se concentrer sur le même nœud : le travail de l'acteur. Et ce travail pour Seide se résume en un mot : incarner. « Souvent, le théâtre existe quand on s'y attend le moins, a-t-il remarquer lors de la première séance du stage. Je veux chercher des 'moments de théâtre', chercher comment faire en sorte que dans un spectacle de trois heures il y ait

des moments de théâtre. Ce que Peter Brook appelle 'l'évidence'. Comment en arriver à cette évidence ? Sûrement pas en 'faisant l'acteur'. »

Cette évidence, Seide la cherche dans la simplicité (non pas jouer mais faire) et la mise en rapport, chez l'acteur, du corps et de la parole. « Ce qui m'intéresse : qu'est-ce que l'acteur fait ? Qu'est-ce que l'acteur dit ? Comment il le fait ? Comment il le dit ? Qu'est-ce qu'il fait pendant qu'il le dit ? Qu'est-ce qu'il dit pendant qu'il le fait ? »

Contrairement à ce que l'on voit couramment, le corps, pour Seide, ne doit pas illustrer ce qui est dit, ni le soutenir de façon immédiatement évidente. Il démontre ce vers quoi il tend par un exercice simple. Un stagiaire, assis à une table, doit manipuler un

gobelet, l'examiner de différentes façons avec un intérêt réel. Pendant ce temps, un comédien lit un monologue de Thésée tiré de la *Phèdre* de Sénèque. C'est Seide qui indique au comédien quand changer d'action avec son gobelet. Or, immédiatement, ceux qui assistent à l'exercice assimilent le texte lu au monologue intérieur de l'acteur au gobelet qui, du coup, devient Thésée. La concentration du comédien examinant son gobelet devient par moment – de façon éblouissante – celle de Thésée perdu dans ses pensées. « Si l'on plaque du texte sur ces actions, il se passe quelque chose; le spectateur crée un lien de causalité qui, en fait, n'existe pas. Même si nous avions un quoi dépourvu de pourquoi, ce qui n'était qu'un jeu formel devenait par moment une forme habitée. » Comment créer cette « forme habitée », cet accord (au sens musical du terme) entre le geste et la parole, accord qui demande, plutôt que l'unisson, la mise en parallèle des mots et du corps, voilà ce qui pour Seide est au cœur de l'artisanat théâtral. Les gestes et les mots, ainsi traités, se chargent et se déchargent de sens et de niveau de sens sans crier gare, permettant au théâtre de faire alterner – en fait, surgir l'un de l'autre – le profane et le sacré, ce qui est une des quêtes de Seide, fasciné par la proximité, en Occident, de ces deux pôles.

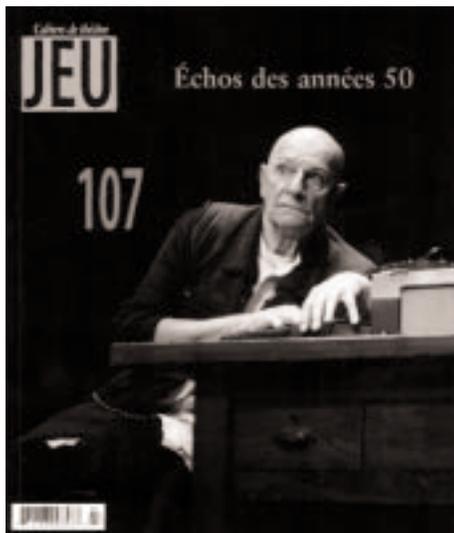
Dans son parcours de metteur en scène, Seide favorise les auteurs dont la langue ne cherche pas à créer l'illusion de la conversation quoti-dienne. C'est que pour lui, « le théâtre existe pour faire voir l'invisible », pour donner la parole à ce qui se déploie dans la pensée humaine – car dans la réalité, l'humain est désarticulé. « Nous ne sommes pas là pour montrer la réalité, dit-il, mais pour révéler le vrai. »

Paul Lefebvre

¹ Né en 1946 à New York, il s'installe en France en 1970 où, depuis, il a signé trente-cinq mises en scène dont une dizaine avec le « KHI », la compagnie qu'il a fondée en 1972. En 1989 il est nommé professeur d'interprétation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique à Paris et depuis 1998, il est directeur du Théâtre National Lille Tourcoing Région Nord Pas-de-Calais. Si les auteurs anglophones contemporains ont toujours fait partie de son répertoire, il s'est particulièrement fait connaître par l'audace et la liberté de ses mises en scène d'auteurs élisabéthains – Shakespeare, Marlowe – et jacobéens tels Ford et Middleton.

Pour plus de renseignements sur Stuart Seide, consulter le www.theatredunord.fr/public/document/bios/seide/bio_0102.htm. Les traductions de Sénèque par Florence Dupont (*Théâtre complet*, deux volumes) ont été publiées par les éditions de l'Imprimerie nationale en 1991. Le même éditeur a publié sous forme de plaquette la traduction de *Médée* en 1997.

Enfin, brèves...



Jeu commente le Théâtre français

Le numéro 107 des *Cahiers de théâtre Jeu*, paru au début de l'été, accorde une importante attention à deux productions récentes du Théâtre français du Centre national des Arts. Le dossier principal du numéro, intitulé *Échos des années cinquante*, comprend un important article sur *La Dernière Bande* dans lequel la mise en scène de Denis Marleau et l'interprétation de Gabriel Gascon sont abondamment commentées. C'est d'ailleurs une photographie de Gabriel Gascon dans cette mise en scène qui illustre la couverture du numéro. On peut aussi y lire un dossier de trois articles consacré à Jon Fosse et à notre production de sa pièce *Quelqu'un va venir*. Signalons également que la production du Théâtre de Fortune d'*Abel et Bela* de Robert Pinget, qui sera présentée au Studio en mars prochain, fait l'objet d'une analyse.

Rénovation du Théâtre

Lorsque que vous entrerez dans le Théâtre du Centre national des Arts à l'automne 2003, vous aurez la surprise de voir que tous les fauteuils ont été remplacés et que leur disposition a été bonifiée. Après trente-quatre ans d'utilisation, cette rénovation était devenue nécessaire afin que la communication entre la salle et la scène se fasse de façon optimale.

On sera peut-être étonné d'apprendre que la taille du Canadien moyen et de son fémur ont crû depuis 1969 et que cette augmentation est suffisamment significative pour qu'il nous faille augmenter l'espace alloué aux jambes entre les rangées et installer des fauteuils plus larges. Ces fauteuils, bénéficiant des progrès en ergonomie, offriront aussi pour le dos un meilleur appui. De plus, l'alignement des allées sera modifié, ainsi que l'emplacement des vomitoires, ces larges entrées qui permettent aux comédiens d'accéder directement à l'avant-scène en passant sous la salle. Ces dernières modifications seront les très bienvenues chez nos collègues du Théâtre anglais qui utilisent très régulièrement la configuration à l'élisabéthaine de la salle. Car le Théâtre est doté d'un dispositif scénique à l'élisabéthaine semblable à celui qu'ont conçu en 1953 Tanya Moiseiwitsch et Tyrone Guthrie pour le Festival Theatre de Stratford. (En fait, la scène du CNA reproduit la version modifiée de 1963.) Ce dispositif scénique, qui interprète de façon contemporaine l'essence scénographique des théâtres de l'Angleterre shakespearienne, est une des plus brillantes réalisations de l'architecture théâtrale du vingtième siècle. Rappelons que le Théâtre du Centre national des Arts a été doté de cette scène à l'élisabéthaine car, au moment de sa fondation, il était question que le Festival de Stratford fasse du CNA ses quartiers d'hiver.

Artsvivants.ca : au tour du Théâtre français

Après l'orchestre du CNA et le Théâtre anglais, c'est au tour du Théâtre français de préparer sa section du site éducatif Artsvivants.ca du Centre national des Arts, qui s'adressera aux treize à dix-huit ans. Ce site aura pour but de leur donner des informations pratiques sur la création d'un spectacle de théâtre, de les initier aux divers métiers de la scène et aux dimensions essentielles de l'art théâtral. Il leur présentera les principaux théâtres francophones de l'ensemble du Canada, ainsi que les plus importants auteurs, metteurs en scène, comédiens et concepteurs qui y travaillent. Le site offrira aussi un vaste tour d'horizon de ce qui bouge dans le théâtre actuel de par le monde, une grande quantité de repères historiques, ainsi que des listes de lecture. Le site comportera également des entrevues d'artistes enregistrées sur vidéo et une section de jeux où l'on pourra tester en s'amusant ses connaissances sur le théâtre. La production du site est assurée par Maurizio Ortolani et Anna Calvesbert de notre département des Nouveaux médias; la définition, la recherche et la réalisation du contenu sont sous la responsabilité de Paul Lefebvre, adjoint du directeur artistique du Théâtre français, et de la chercheuse en théâtre Françoise Boudreault. On prévoit l'ouverture du site pour la rentrée 2004.



Peter A. Hermdorf, président et chef de la direction du CNA, dans le Théâtre rénové

Photo : Etienne Marin

Collaborateurs

Jasmine Dubé est comédienne, auteure dramatique, metteuse en scène et animatrice, et signe également des romans et des albums pour enfants, plus particulièrement aux Éditions de la courte échelle. Cofondatrice et directrice artistique du Théâtre Bouches Décousues, elle est l'auteure des productions de la compagnie depuis 1986. Sa pièce *Petit Monstre* a reçu le prix de la Meilleure production jeune public décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre en 1992. *La Bonne Femme* a remporté trois Masques décernés par l'Académie québécoise du théâtre en 1996 : Texte, Mise en scène et Production Jeunes Publics. En 1996, Jasmine Dubé a reçu le prix Arthur-Buies pour l'ensemble de son œuvre et en 1998, Artquimédia lui décernait l'Agathe de distinction pour son rayonnement artistique à l'échelle nationale et internationale. Sa plus récente pièce, *Le Pingouin*, coproduite avec le Théâtre français du Centre national des Arts, a été présentée au Studio en février 2002.

Marie-Laure Girou-Swidorski est professeure agrégée au Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa, dont elle a été directrice intérimaire en 1998-1999. Dix-huitième de formation, elle travaille sur la condition et la production des femmes de lettres. Entre autres publications, elle a coédité un volume sur les épistoliers au XVIII^e siècle intitulé *Des femmes en toute lettres : les épistoliers du XVIII^e siècle* (Oxford, Voltaire Foundation, coll. « *Studies on Voltaire and the 18th Century* », 2000). Elle anime un énorme projet de recherche ayant pour objet la constitution d'un inventaire raisonné des écrits féminins non fictionnels du Moyen Âge au XVIII^e siècle.

Marie Claire Lanctôt-Bélanger, est philosophe et psychanalyste. Elle collabore régulièrement au cahier des Livres du *Devoir*. Elle a aussi publié plusieurs articles dans des revues spécialisées dont *Trans* et la *Revue Française de Psychanalyse*. Elle a récemment travaillé 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 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. Marie Claire Lanctôt-Bélanger est membre de la Société psychanalytique de Montréal.

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. Pour la Chaîne culturelle de la radio de Radio-Canada, il a récemment réalisé un documentaire sur les enjeux contemporains en bioéthique et travaille en ce moment à un documentaire sur les rapports entre le développement des *Aventures de Tintin* et l'évolution des sciences humaines au vingtième siècle. Au printemps dernier, il a travaillé à titre de conseiller dramaturgique à la création de *Bureaux* d'Alexis Martin au Nouveau Théâtre expérimental.

Stéphane Lépine travaille dans les domaines de la littérature, de la critique, de la radio et du théâtre depuis plusieurs années. À la Chaîne culturelle de Radio-Canada, il a réalisé et animé les émissions littéraires *Le Temps perdu* et *Paysages littéraires*, émissions qui lui ont valu plusieurs prix. Il a travaillé comme conseiller dramaturgique auprès de Denis Marleau (entre autres pour *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard) et occupe cette fonction auprès de Brigitte Haentjens depuis 1996. Depuis janvier 2003, il anime le Studio littéraire de la Place des Arts à Montréal.

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

Centre national des Arts

Peter A. Herrndorf
Président et chef de la direction

Théâtre français

Denis Marleau
Directeur artistique

Fernand Déry
Directeur administratif

Paul Lefebvre
Adjoint du directeur artistique

Lucette Dalpé
Adjointe administrative

Andrée Larose
Coordonnatrice enfance/jeunesse

Communications-marketing

Guy Warin
Agent de communication

Hélène Nadeau
Agente en marketing

Production

Alex Gazalé
Directeur de production

Xavier Forget
Directeur technique

Mike d'Amato
Directeur technique

Peter Kealey
Directeur technique

Pour nous joindre

**Centre national des Arts
Théâtre français**

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

CENTRE NATIONAL DES ARTS

THÉÂTRE FRANÇAIS

Denis Marleau, directeur artistique

03/04

O C T O B R E 2 0 0 3



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

L'Autre

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

Incendies



14, 15 octobre | Spectacles-midi

Madame de Sévigné

18, 19 octobre | Série 4 à 7 ans

À nous deux !

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



1^{er}, 2 novembre | Série 7 à 11 ans

Le Magasin des Mystères
(nouvelle administration)

12, 13, 14, 15 novembre | Série Studio

La Noirceur

25, 26 novembre | Spectacles-midi

George Sand

D É C E M B R E 2 0 0 3



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

L'Homme de la Mancha

13, 14 décembre | Série 4 à 7 ans

Un secret de Polichinelle

J A N V I E R 2 0 0 4

27, 28 janvier | Spectacles-midi

Simone de Beauvoir

F É V R I E R 2 0 0 4



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

Les Trois Sœurs

28, 29 février | Série 7 à 11 ans

La petite ombre

M A R S 2 0 0 4



10, 11, 12, 13 mars | Série Studio

Abel et Bela

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

Les Précieuses ridicules

23, 24 mars | Spectacles-midi

Gabrielle Roy



A V R I L 2 0 0 4



22, 23, 24 et 30 avril | Série Théâtre

Le Moine noir

24, 25 avril | Série 7 à 11 ans

La Librairie

M A I 2 0 0 4



1^{er} mai | Série Théâtre

Le Moine noir

1^{er}, 2 mai | Série 4 à 7 ans

La Crise

5, 6, 7, 8 mai | Série Studio

L'Inoublié ou Marcel

Pomme-dans-l'eau : un récit-fleuve

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

