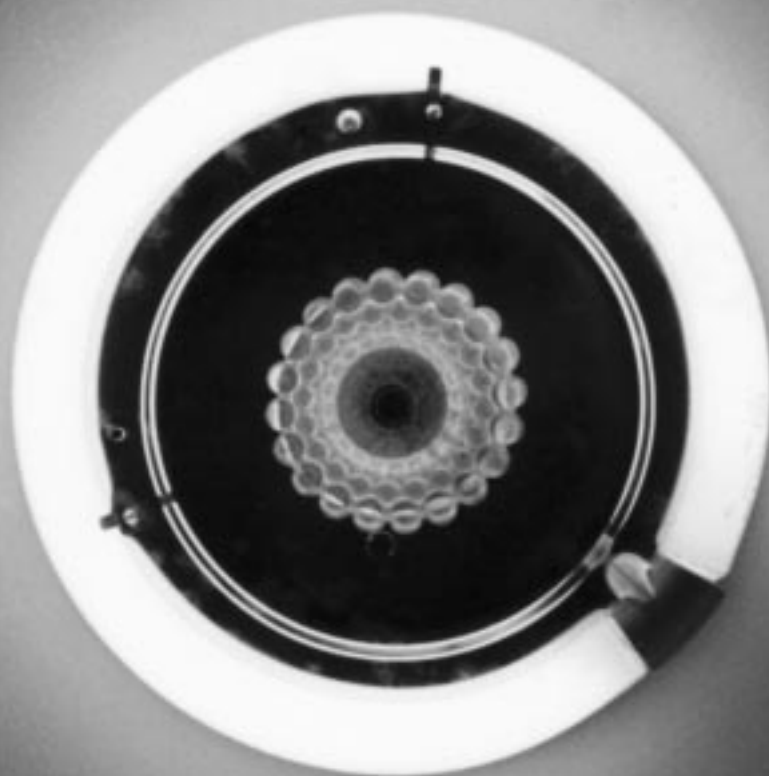


Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS



CENTRE NATIONAL DES ARTS
NATIONAL ARTS CENTRE

Ottawa, Canada

Comprendre le théâtre est la tâche la plus difficile que notre esprit puisse entreprendre. Il est plus difficile de comprendre le théâtre que de comprendre, disons, la physique quantique. Comprendre le théâtre, cela veut dire nous comprendre nous-même et ça, personne n'y est jamais parvenu. Il n'est pas vrai que la science traite de la réalité et le théâtre de l'imagination. L'imagination et la réalité sont des aspects différents d'une même chose. Nous avons une conscience de la réalité et nous avons une conscience de soi. Mais nous ne pourrions pas avoir de conscience de soi sans l'imagination. Nous continuerions à fonctionner, comme des machines, et à ressentir, comme les animaux – mais nous ne pourrions pas nous connaître nous-même et n'aurions ni Histoire, ni politique, ni société, ni morale, ni théâtre.

Edward Bond, dans *La Trame cachée. Notes sur le théâtre et l'État*, 2003

Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Volume 4, n° 1, septembre 2004

DORS MON PETIT ENFANT – LES AVEUGLES
(FANTASMAGORIE TECHNOLOGIQUE I – II)

2 - Trois réflexions sur Les Aveugles de Denis Marleau

Paul Lefebvre

HA HA !...

4 - La Caverne de Ducharme

Pierre Lefebvre

LA CLOCHE DE VERRE

6 - Éclats de verre

Stéphane Lépine

MIROIR, MIROIR... AMOUR, DÉLICES ET OGRE
ET LA CHEVELURE DE BÉRÉNICE

8 - De la singularité du théâtre à Québec

Paul Lefebvre

VICTORIA

10 - Quand on rêve, on mélange les choses

Paul Lefebvre

ARTHUR RIMBAUD : LE POÈTE AUX SEMELLES DE VENT

11 - L'immesurable

Stefan Psenak

HENRI & MARGAUX

12 — Pour de vrai et pour de faux

Guy Warin

LE PROCÈS

14 - Franz Kafka : Diabolique en toute innocence

Serge Lamothe

LE LABORATOIRE DU THÉÂTRE FRANÇAIS 2004

16 - Témoignage :

Wajdi Mouawad, directeur de laboratoire

Christian Lapointe



Photo de la couverture
James Erdeg, 2003.

Les Cahiers du Théâtre français

Directeur de la publication

Denis Marleau

Rédacteur en chef

Paul Lefebvre

Coordination de la production

Hélène Nadeau

Guy Warin

Collaborateurs

James Erdeg

Serge Lamothe

Christian Lapointe

Pierre Lefebvre

Stéphane Lépine

Stefan Psenak

Guy Warin

Conception graphique et infographie

Llama Communications

Impression

Tri-graphics

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



Trois réflexions sur

Les Aveugles de Denis Marleau

per una selva oscura

L'ON se retrouve dans l'obscurité la plus noire. Les pupilles ont beau secrètement s'agrandir, rien n'y fera, on mettra sa main devant son visage et l'on ne verra qu'une nuit opaque. Le spectateur est dans ce lieu exact – une forêt obscure – où Dante s'est trouvé après avoir perdu son droit chemin. Il est à ce point mort, *au cœur des ténèbres*, où Conrad a privé Marlow de tous ses repères physiques, psychiques et moraux. Il est comme le Bardamu de Céline, entraîné dans un *voyage au bout de la nuit*. Dans cette nuit noire douze visages flottent face à lui. Douze visages qui, eux non plus, ne voient rien. Le spectateur, comme chacun de ces visages, est isolé dans sa nuit.

Tout comme les douze aveugles du texte de Maeterlinck sont doublement isolés par leur cécité et leur état d'insulaire, le spectateur des *Aveugles* de Denis Marleau ne voit rien, sinon ces douze visages fantomatiques, balises inutiles dans l'espace clos incertain où il est assis. Et tout comme eux, il n'a comme repères que ce qu'il entend : sons ambigus, malaisés à identifier (« *LA JEUNE AVEUGLE : J'entends marcher dans le lointain. / PREMIER AVEUGLE-NÉ : Je n'entends que les feuilles mortes.* »). Car les visages, à la fois flous et précis malgré leur immobilité, semblent fuir sa vue, l'aveuglent : en eux, il ne voit qu'un reflet trouble de ses propres incertitudes.

En cela, Marleau s'écarte de la longue indication scénique qui ouvre le texte de Maeterlinck. L'auteur a

beau écrire qu'il « *fait extraordinaire-ment sombre* », il souhaite tout de même que le spectateur, grâce au « *clair de lune qui, ça et là, s'efforce d'écartier un moment les ténèbres des feuillages* », y voie tout de même quelque chose. Et ce que Maeterlinck veut d'abord et avant tout montrer dès le début, c'est le cadavre du prêtre, « *la face [...] d'une immuable lividité de cire où s'entrouvrent les lèvres violettes* ». Maeterlinck faisait du spectateur le sujet d'un dispositif – tragiquement – ironique : le spectateur sait ce que les personnages du drame ne savent pas. La mise en scène de Denis Marleau anéantit cette position ironique du spectateur pour le plonger dans la même obscurité. Il a beau être face aux aveugles, il est comme eux, dans la même situation, privé de guide,



Moulage du visage de Céline Bonnier pour la fabrication de son masque.

devant se fier à d'incertains repères qui échouent à le situer de quelque façon que ce soit. Et, au cœur des ténèbres, on sait ce qu'il y a : l'horreur. Car, et c'est de cela dont il s'agit, au-delà de la conscience que l'homme a de sa propre mort, il est un territoire (« *the undiscovered country from whose bowels no traveller returns* », disait Hamlet) où l'homme n'en sait pas plus qu'un chien. Dans son agonie, Hugo l'avait aperçue : « *Je vois, avait-il dit, une lumière noire.* » *Les Aveugles*, écrits dix ans après que Nietzsche ait constaté la mort de Dieu, nous laissent entrevoir l'effrayante mort moderne, orpheline d'un au-delà paradisiaque ou infernal, infigurable, absence absolue. Romeo Castellucci écrivait qu'en Occident, le théâtre « *naît lorsque Dieu meurt.* »

Effigies, acteurs

Dès que le théâtre, dans toutes ses dimensions, se pense comme art, c'est-à-dire comme artifice, comme « *mensonge qui dit toujours la vérité* » pour reprendre la belle expression de Cocteau, représenter en scène l'humain par l'humain devient une pierre d'achoppement. Les Grecs ont masqué l'acteur, puis remodelé son corps par des postiches et les cothurnes. Les traditions orientales, dont la pensée théâtrale est infiniment plus raffinée que ce que l'Occident a produit (sauf dans le domaine de la dramaturgie), se fondent sur la création de corps fictifs où le corps de l'acteur est transformé en effigie du corps humain par une re-création complexe de l'aspect, des mouvements et de la voix. D'autre part, la tentation

de la *mimesis* totale, de faire illusion de réalité, de donner opinion de vérité à travers la similarité des apparences, tiraille l'Occident depuis la Renaissance. Le théâtre a été emporté par cette tendance, qui a poussé l'homme à inventer la photographie, le cinéma, la télévision; elle s'incarne aujourd'hui dans le phénomène de la télé-réalité – qui tend à rejeter la fiction comme technique de représentation.

L'art est acte de pensée. Et plus la culture supplante la nature, plus l'œuvre d'art est riche, car plus la pensée s'empare d'éléments du langage. Au cœur du théâtre, il y a une question fondamentale, celle de l'acteur. Et la pensée sur l'acteur (à tous les niveaux, pensons au *Paradoxe sur le comédien* de Diderot) circule sur cet axe qui se tend entre ces deux pôles que sont nature et artifice, pourtant toujours à la recherche d'une même chose : une authenticité.

À la même époque où il écrivait *Les Aveugles*, Maeterlinck posait la question de l'acteur de théâtre en ces termes : « *Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène. L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais; mais l'absence de l'homme me semble indispensable.* » Denis Marleau a entendu Maeterlinck. Il a imaginé et créé des effigies qui tiennent de « l'ombre », de la « *projection de formes symboliques* » qui ont « *les allures de la vie sans avoir la vie* ». Nées des questions que le théâtre pose depuis son origine, elles y appartiennent.

Masques mortuaires

Ce qui déchire le théâtre, c'est la mort. Ce n'est pas sans raison que les Anglais nomment « *corpse* » un fou rire en scène : c'est la nature qui supprime brutalement la vie telle que rêvée par la pensée. La mort, c'est la limite de l'acteur. Jean-Louis Barrault disait qu'un acteur peut tout jouer, sauf mourir, que là, il lui faut tricher. Ce qui fait l'unicité du théâtre, ce n'est pas tant que l'acteur soit vivant, c'est qu'il porte la mort. Dans chaque faille, la mort se profile. Dans *On Acting*, Laurence Olivier, décrivant un vieil

10, 11, 12, 13 ET 18, 19, 20 NOVEMBRE

Dors mon petit enfant

de Jon Fosse

Traduction de Terje Sinding

Conception et réalisation de Denis Marleau

Distribution : Céline Bonnier, Ginette Morin et Paul Savoie

Une coproduction du Théâtre français du Centre national des Arts, d'UBU, compagnie de création, et du Manège, scène nationale de Maubeuge

Les Aveugles

de Maurice Maeterlinck

Conception et réalisation de Denis Marleau

Distribution : Céline Bonnier et Paul Savoie

Une coproduction d'UBU, compagnie de création, du Musée d'art contemporain de Montréal et du Festival d'Avignon

acteur jouant Lear, écrit : « *Était-ce un craquement dans sa voix ou le premier rôle de son agonie ?* »

L'origine du théâtre, c'est la tragédie, qui pose comme question centrale : de quoi mourons-nous ? La mort est ce vers quoi tend le théâtre, et c'est ce qui ne se joue pas : but d'autant plus fascinant parce qu'inaccessible. La mort : le Graal du théâtre.

La mort réduit l'humain à l'état de matière. Que voit-on dans ces *Aveugles* : des projections sur des masques. Le souvenir du vivant épouse la matière inerte. Sur ces masques, obtenus par moulage sur les visages des acteurs tout comme les masques mortuaires, de la lumière, cette chose intangible, joue le rôle de cette autre chose intangible qu'est la vie. Une vie en allée. Ce qui se joue ici de façon nue, c'est le théâtre même.

Paul Lefebvre

Le texte des *Aveugles* n'est pas couramment distribué au Canada, mais on peut le commander. On peut se le procurer dans le *Théâtre de Maeterlinck* (Slatkine Reprints, 1997) ou encore dans la fascinante anthologie de Paul Gorceix *La Belgique fin de siècle* (Éditions Complexe, 1997). Le Musée d'art contemporain de Montréal (où Denis Marleau a créé *Les Aveugles*), a publié en 2002 *Denis Marleau - Les Aveugles, fantasmagorie technologique*; magnifiquement illustrée, cette brochure comprend essentiellement un entretien avec le metteur en scène réalisé par Louise Ismert.



La Caverne de Ducharme

HA HA !...est sans doute le texte le plus violent de Réjean Ducharme. L'assertion devrait à elle seule faire frémir, car la violence est une vieille habituée de l'œuvre du romancier, que l'on pourrait toujours, trop rapidement, résumer au perpétuel choc entre la souplesse de l'enfance et la dureté aride du monde. Que l'on ait affaire à la Bérénice de *L'Avalée des avalés*, au Mille Milles du *Nez qui voque* ou au Bottom de *Va savoir*, les personnages ducharmiens sont, soit empreints de violences, c'est-à-dire qu'ils la génèrent comme les corps échauffés secrètent la sueur, soit perpétuellement exposés à elle, comme si la violence ne formait qu'un avec l'air qu'ils respirent. Ils sont même parfois à la fois l'un et l'autre, comme si leur seule présence en ce monde les y condamnait.

La violence de notre présence en ce monde, de notre existence concrète, c'est-à-dire physique, corporelle, matérielle, avec la matière qui plus que tout, tout le temps, se dégrade et s'infecte et pourrit, voilà bien ce dont Ducharme n'a de cesse, texte après texte, de nous parler. Ce que l'on pourrait toujours affirmer, c'est que le héros ducharmien est d'abord un être de constat. Et ce qu'il, invariablement, constate, c'est la dégradation, lente ou rapide selon le cas, de la beauté, de la pureté et de l'innocence.

HA ha !... ne fait pas exception à la règle. Par contre, ce texte va plus loin, en ce sens qu'il n'est pas tant question ici de dégradation que de résidu. Le monde, les êtres, ici, ne se dégradent pas, puisqu'ils sont déjà dégradés depuis longtemps, et ce, au-delà de toute limite, de tout compromis et de tout salut. Le monde de *HA ha !...* n'est plus un lieu tragique. Il est, plus tragiquement encore, devenu dérisoire. Ici, tout est souillé, même la souillure. L'enfance, Eden salvateur auquel, chez Ducharme, il est toujours possible de se référer quand on se trouve dans le plus noir de la nuit, est ici à peu de chose près absente. Le monde est un trou noir, d'où nul ne peut sortir vivant et où nul astre, nulle lucarne n'arrive à suppurer un peu d'espoir.

Les personnages de *HA ha !...*, tous autant qu'ils sont, sont essentiellement

des séquestrés, des opprimés, des *maghanés*. On pourrait très bien les apparenter aux esclaves de la caverne de Platon qui, incapables d'avoir accès aux véritables choses, méprennent ces dernières avec les ombres qu'elles projettent. Ce qui différencie pourtant Bernard, Roger, Sophie et, dans une moindre mesure, aussi Mimi, des esclaves de Platon, c'est que ceux-là sont parfaitement conscients de vivre parmi les ombres. C'est en réalité là qu'est leur drame : ils savent que tout ce qu'ils disent, sentent, ressentent, éprouvent, désirent et perçoivent ne sont que de pâles reflets.

C'est cette absence complète de tout espoir, cette constatation toute nue que la vie est non seulement ailleurs, mais que de plus cet ailleurs n'existe pas, ou peut-être plus, qui confère d'abord à la pièce sa violence. On la retrouve évidemment aussi dans les rapports qu'entretiennent les personnages les uns avec les autres, comme en un *Huis Clos* sartrien où les protagonistes non seulement s'enivreraient de leur méchanceté, de leur bassesse et de leur mesquinerie, mais où celles-ci, en plus, se donneraient en spectacle pour le simple plaisir de la chose. Mais il est une autre violence qui irrigue toute cette pièce, et qui très rapidement éclipse les deux autres, et c'est celle du langage.

Ducharme est bien sûr connu et reconnu pour sa façon bien propre de moduler, de modeler, de malmener la langue, mais là encore, dans *HA ha !...*, il va plus loin dans ce domaine qu'il ne l'a fait ailleurs, c'est-à-dire que plus qu'ailleurs encore, la violence que subissent et génèrent ses personnages est ici reflétée, transposée et magnifiée par le langage. Dans cette lutte à quatre sans issue qui se déroule devant nous, l'unique arme fatale utilisée est la parole. C'est avec elle que l'on attaque les autres et avec elle, encore, que chacun tente comme il peut de s'arracher à lui-même, c'est-à-dire à sa douleur propre.

Le ton est donné dès l'ouverture de la pièce, puisqu'on y voit Roger en train de répéter son « *Bedit Discours du drône à quatre pattes dont deux molles* ». Devant le résultat qu'il juge « *infect* », « *abject* », « *ignoble* » et « *répugnant* », il ne peut que

14, 15, 16 ET 22, 23 OCTOBRE

HA ha !...

de Réjean Ducharme

Mise en scène : Frédéric Dubois

Distribution : Yves Amyot, Lorraine Côté, Marie-Christine Lavallée et Reynald Robinson

Une production du Théâtre du Trident

s'exclamer : « *Ah stextra ! stexcellent !* » Ainsi, ici, plus on triturera la langue, plus on la torturera, la déformera, la déviergera, mieux ce sera.

Il ne faudrait pas en conclure pour autant que ces attaques en règle contre la langue et les discours ne sont que formelles ou ludiques. Ce travail de sape que chacun des personnages entreprends à sa manière est d'abord de l'ordre de la survie. C'est leur intégrité, dans ce combat, qui est en jeu. Dans *Leçon*, Roland Barthes affirme cette chose terrible voulant que « *dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir.* » Ainsi, si ces personnages vivent bien dans la caverne de Platon, ils n'y sont pas tant des esclaves que des opprimés, des asservis, bref des aliénés. Personne ici, en effet, n'arrive, d'une manière ou d'une autre, à s'appartenir. Tous sont asservis au regard qu'ils portent sur eux-mêmes, sur les autres et le monde, et bien évidemment donc à la langue qui formate et régente et rend compte de ces regards. Toute l'exubérance langagière de la pièce pourrait très bien être perçue comme une série de stratagèmes visant à se libérer. Car si le monde ne se quitte pas, sauf par la mort, la langue, elle, peut se quitter, se travestir, se tronquer et s'user, car, là encore, comme le disait si bien Barthes : « *C'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue.* »

C'est à ce terrible combat du feu par le feu que nous convie *HA ha !...*

Pierre Lefebvre

Le texte de *HA ha !...* est disponible dans la collection « Le Manteau d'Arlequin » chez Gallimard.

Stéphane Lépine, qui accompagne le travail de Brigitte Haentjens comme conseiller littéraire et dramaturgique depuis 1996, a tenu un journal de travail lors des répétitions de *La Cloche de verre*, qui a été publié dans *Éclats de verre – Fragments et réflexions autour de La Cloche de verre de Sylvia Plath telle que recréée à la scène par Brigitte Haentjens* (Publications Sibyllines, 2004). En voici trois extraits.

Éclats de verre

NOUS l'avons souvent fait, nous nous interrogeons à nouveau sur ce sujet tabou : les femmes peuvent-elles vraiment créer autre chose que des enfants ? La fécondité symbolique est-elle donc réservée aux hommes ? La manière d'écrire, de penser et de sentir le monde est-elle donc si différente chez la femme ? D'une œuvre à l'autre, Brigitte réitère les mêmes questions, affronte sans cesse le même sphinx : comment expliquer que tant de femmes écrivains se suicident (Sylvia Plath, Virginia Woolf, Inge Müller), souffrent

de maladies chroniques (Katherine Mansfield, Carson McCullers, Flannery O'Connor, Karen Blixen), sombrent dans l'alcoolisme (Ingeborg Bachmann, Marguerite Duras, Dorothy Parker), éprouvent l'impérieux besoin de s'isoler réellement ou symboliquement (Emily Dickinson, Annie Dillard, Nathalie Sarraute, Eudora Welty), versent dans la folie ou le mysticisme, « entrent en religion » (Sylvie Germain) ou alors ne parviennent pas à vivre une relation hétérosexuelle épanouissante (Gabrielle Roy, Marie-Claire Blais, Willa Cather,

1^{er}, 2, 3, 4 DÉCEMBRE

La Cloche de verre

de Sylvia Plath

Texte français de Michel Persitz

Adaptation de Céline Bonnier, Brigitte Haentjens, Stéphane Lépine et Wajdi Mouawad

Mise en scène : Brigitte Haentjens

Distribution : Céline Bonnier

Une création du Théâtre de Quat'Sous en coproduction avec Sibyllines

Gertrude Stein, Marguerite Yourcenar) ? On aura beau rétorquer : oui, mais que dire de Hubert Aquin, de Paul Celan, de Claude Gauvreau et de Primo Levi (qui se sont aussi donné la mort), de Thomas Bernhard et de Proust (écrivains au souffle coupé), de Faulkner et de Tennessee Williams (alcooliques finis), du dépressif William Styron et du carrément fou August Strindberg ? Et que dire encore de tous ces écrivains mâles et célibataires qui, de Henry James à Thomas Bernhard (encore lui), en passant par Robert Walser et Fernando Pessoa, ne peuvent vivre qu'isolés, retranchés, retirés du monde, dans une surproduction parfois inconnue de leur vivant ? Tous ces arguments ne sauraient détourner Brigitte de l'idée d'une douleur spécifique, d'un enjeu singulier associé à la création au féminin, d'une impossibilité pour la femme d'accéder à la création sur le territoire réservé traditionnellement aux hommes. Ce en quoi elle n'a certainement pas tort. Peut-être le travail autour de *La Cloche de verre* nous permettra-t-il cette fois d'approcher au plus près de cette spécificité. D'ailleurs, bien des femmes continuent de penser comme elle, à commencer par l'Allemande de l'Est Christa Wolf, qui dans *Cassandra*, « affirme que chaque femme qui, dans notre aire culturelle, s'est aventurée dans les institutions marquées par les institutions masculines – la littérature et l'esthétique en font partie –, a dû éprouver le désir de l'autoanéantissement. »

Il y a deux femmes en elle, il ne faut pas l'oublier : Sylvia Plath et Esther Greenwood¹, le bois mort et le bois

Sylvia Plath photographiée en 1955 par Eric Stahlberg



Photo : Mortimer Rose Book Room, Smith College. © Smith College

vert. Nous songeons déjà à aller à la mer à la fin du mois d'août capter des images de Céline en maillot à la plage, telle Sylvia dans cette célèbre photo qui la saisit en icône blonde des publicités et des magazines. Deux Sylvia, oui : la femme idéale, la mère idéale, fille de son père, femme de son mari, la femme parfaite, tout droit sortie de chez le coiffeur (elle qui, en réalité, ne parvenait jamais à y aller), la femme aux ongles peints, à la pose parfaite, Julianne Moore dans *Far from Heaven*, et puis l'autre, bien loin du paradis, dépressive, suicidaire, soumise aux électrochocs, incapable de trouver la forme qu'il faut pour son œuvre. Sylvie Doizelet également le note : « *Ressusciter, ou bien se dédoubler. Sylvia Plath sans cesse travaille à créer le double d'elle-même qui, lui, sera apte à vivre, et à accomplir tout ce qui doit être accompli. Que l'exemplaire défectueux, souffrant, reste à la maison – et que l'autre, brillant, épanoui et drôle* », s'acquitte de toutes les tâches et s'expose aux regards. Qu'il soit écrivain de génie, épouse parfaite, mère aimante; qu'il soit invulnérable, trouve les solutions à tous les problèmes, fasse taire toutes les inquiétudes »² C'est ce combat, cette cruelle dichotomie qu'il faudrait réussir à montrer. Comme il faudrait parvenir à montrer comment, dans notre société (qui n'a guère changé depuis cinquante ans), une femme peut parvenir à briller sur le territoire des hommes si elle accepte les règles masculines du jeu social, et comment la déroute est grande hors de cette avenue bien pavée. (« *Si j'étais un homme*, note Sylvia Plath dans son *Journal*, *je pourrais en faire un, roman. Étant femme, pourquoi ne puis-je rien faire d'autre que pleurer et être pétrifiée, pleurer, être pétrifiée.* ») Montrer comment la maîtrise et le savoir sont du côté masculin, comment l'impuissance et l'ignorance sont le lot des femmes... et de tous les artistes, bien sûr. Comment la culpabilité et la détresse sont grandes lorsque l'on préfère les sentiers où l'herbe repousse.

Oui, d'une œuvre à l'autre, c'est toujours de cela dont il s'agit avec

¹ Esther Greenwood est le nom de la narratrice et personnage principal de *La Cloche de verre*.

² Dans *La terre des morts est lointaine – Sylvia Plath* publié chez Gallimard dans la collection « L'Un et l'autre » en 1996.

Céline Bonnier



Photo: Pascal Sanchez

Brigitte. Comment tenir tête, comment déjouer le pouvoir (mâle, blanc, occidental et hétérosexuel) et parvenir à assumer sa parole, cette parole qui ne fait pas le poids, cette parole faible, friable décomposée, hésitante, féminine, homosexuelle ou *black*.

Céline remarque avec beaucoup d'à propos qu'aux yeux de Sylvia, ni son Écriture ni sa Vie (avec des majuscules, soulignons-le) ne sont réussies. À ses yeux, elle ne parvient à donner forme ni à l'une ni à l'autre, se sent coupable de ne pas être à la hauteur tant dans l'Écriture que dans la Vie. [...] *La Cloche de verre* témoigne de cette lutte pour enfin donner la forme qu'il faut à son Écriture et à sa Vie, trouver le moyen d'exprimer son vrai moi. Ted Hughes³ fait d'ailleurs remarquer dans l'avant-propos de l'édition française du *Journal* de Sylvia Plath qu'il ne l'avait « *jamais vue montrer son vrai moi à qui que ce soit –*

sauf, peut-être, dans les trois derniers mois de sa vie ». Le roman qu'elle publie un mois avant sa mort se présente ainsi comme un dialogue entre elle et elle, comme un combat à finir entre l'ordre et le « *chaos généralisé* », jusqu'à ce qu'enfin le vrai moi puisse enfin émerger par et dans l'écriture.

Stéphane Lépine

The Bell Jar de Sylvia Plath est publié en anglais chez HarperCollins. La traduction française de Michel Persitz, dont le titre est *La Cloche de détresse*, d'abord publiée chez Denoël en 1972, est disponible depuis 1987 dans la collection « L'Imaginaire » chez Gallimard avec une notice biographique de Lois Ames et une préface de Colette Audry. Pour se procurer l'ouvrage de Stéphane Lépine, *Éclats de verre – Fragments et réflexions autour de La Cloche de verre de Sylvia Plath telle que recréée à la scène par Brigitte Haentjens* (Publications Sibyllines, 2004), dont cet article est tiré, on communiquera avec Johanne Brunet, l'attachée de presse de Sibyllines au (514) 523-5505.

³ Le poète anglais Ted Hughes (1930-1998) a épousé Sylvia Plath en 1956. En 1962, lorsqu'elle découvre qu'il a une liaison, elle l'expulse du logis. Après le suicide de Sylvia Plath, quelques mois après cette rupture, Ted Hughes deviendra tout de même l'éditeur de ses écrits.

De la singularité du théâtre à Québec

UN immense gâteau que l'on visite. L'histoire d'un enfant dont la cécité ouvre les portes de son imagination. Une fable qui plonge ses racines dans tout ce que l'Occident a pu produire de mythes et de contes se rapportant aux miroirs. Voilà les prémisses de trois spectacles jeune public que le Théâtre français accueille au cours de l'automne : *Amour, délices et ogre* du Théâtre des Confettis, *La Chevelure de Bérénice* du Théâtre de Sable et *Miroir, miroir...* de la compagnie Les Nuages en pantalon. De plus, ces trois créations partagent un indéniable quoique indéfinissable côté « cousu main ». Point commun : ils ont été produits à Québec.

Dans cette ville où les librairies ont des sections de philosophie et d'histoire mieux garnies qu'ailleurs et où les sections littérature sont truffées de titres inattendus, le théâtre manifeste une originalité, une inventivité et une profondeur particulières. (D'ailleurs, il y avait quelque chose d'emblématique de la Vieille Capitale dans *La Librairie* du Théâtre du Gros Mécano présenté au CNA le printemps dernier.) Quelles sont les causes de la singularité théâtrales de Québec ? Quelles sont ses caractéristiques ? En quoi cela se manifeste-t-il dans le théâtre pour l'enfance ?

« Il y a une chose certaine, dit Jean-Philippe Joubert, le directeur artistique de la toute jeune compagnie Les Nuages en pantalon, pour un comédien, à Québec, il n'y a que le théâtre. Pas de télé, pas de cinéma, pas de doublage. Alors, nous pouvons passer beaucoup de temps en salle de répétition avec les équipes complètes. Nous ne sommes pas trop éparpillés et nous pouvons nous investir en profondeur dans nos créations. » Cette

situation a cependant un envers : la précarité des conditions de vie des artistes de théâtre de Québec. Et si l'activité théâtrale de cette ville est sujette à des périodes d'intense effervescence, elle est aussi la proie de fréquentes pertes d'énergies créatrices ; régulièrement, certains des meilleurs éléments du milieu théâtral de Québec quittent cette ville pour la métropole afin de mieux vivre de leur métier.

« Même s'il est difficile de gagner sa vie à Québec, fait remarquer Louise Allaire, la directrice artistique des Gros Becs, le centre de diffusion de théâtre enfance jeunesse de Québec, les artistes ont une belle place dans cette ville. Et ces dernières années, le pouvoir municipal a favorisé cette présence. L'absence d'industries culturelles à Québec influence notre façon d'envisager l'art dramatique. Moins conditionnés par les normes de la télé et du cinéma, nous sommes comme artistes plus près de la théâtralité. »

« Nous vivons au bout de la 20 ! dit Josée Campanale, la directrice artistique du Théâtre de Sable. C'est petit mais on y trouve un véritable microcosme théâtral. Il y a de jeunes créateurs dynamiques, il y en a de moins jeunes, il y a de petites compagnies et des institutions. Le Trident, la Bordée et le Périscope occupent des places différentes. Il y a ce remarquable et unique centre de diffusion qu'est Premier Acte, qui permet aux artistes débutants d'acquérir la maîtrise du processus de création et de production. Et il y a la présence de Robert Lepage. Tout cela crée une synergie théâtrale forte qui imprègne les jeunes créateurs lorsqu'ils arrivent dans le métier. » Hélène Blanchard, codirectrice artistique du Théâtre des Confettis pose un regard légèrement différent : « C'est une petite confrérie



Photos : Louise Lelièvre

Miroir, miroir...

dont la diversité est de ce fait limitée. Ce qui fait qu'aux Confettis, nous avons souvent décidé de travailler avec des artistes de Montréal. Mais moi, qui aime la marge, j'y trouve tout de même mon compte. Québec se caractérise par ses comédiens très créatifs. Et puis Premier Acte permet le développement de jeunes artistes qui souhaitent sortir des sentiers battus. » Louise Allaire fait remarquer : « La petitesse de la ville fait en sorte que les divers milieux artistiques se stimulent beaucoup les uns les autres. Les gens de théâtre ne peuvent faire autrement que de côtoyer les écrivains, les artistes visuels, les gens de la danse. On se connaît, on se croise, on discute. Que ce soit la naissance du Trident ou celle du Périscope, l'histoire du théâtre à Québec est marquée par l'idée de regroupement : malgré leurs divergences, les artistes travaillent au sein de structures qui font en sorte qu'ils se rencontrent, ce qui crée un esprit d'entraide. » Cette idée d'entraide est aussi très présente dans le discours de Josée Campanale et de Jean-Philippe Joubert, qui



Amour, délices et ogre



La Chevelure de Bérénice

compare son milieu de travail à « une famille, avec ses problèmes, mais aussi ses avantages ».

On pourrait poser comme hypothèse qu'une autre influence majeure sur le théâtre à Québec est la qualité et le type de formation dispensés par le Conservatoire d'art dramatique de Québec, où l'on enseigne l'interprétation, mais aussi les métiers de la conception et de la production. « Ce qui caractérise le Conservatoire de Québec, selon le critique de théâtre du Soleil, Jean Saint-Hilaire, c'est qu'on y donne aux finissants un coffre à outils complet. Un diplômé du Conservatoire de Québec a appris à penser le théâtre de façon globale et de façon exigeante; il est ainsi très conscient de tout ce que cela prend pour créer en théâtre. » Jean-Philippe Joubert renchérit : « Le Conservatoire est un point de référence pour 95 % des intervenants en théâtre à Québec. Ce qui est étonnant, c'est que la plupart de ceux qui dirigent des compagnies de théâtre pour l'enfance

n'y sont pas passés : ni Paul Vachon du Théâtre de l'Aubergine, ni Josée Campanale, ni Judith Savard et Hélène Blanchard des Confettis y ont étudié mais ils travaillent tous avec des artistes formés par le Conservatoire. De plus, l'important passé de la création collective à Québec a laissé des traces dans cette institution. Et même si la plupart des spectacles pour l'enfance ne sont pas, comme Miroir, miroir..., créés de façon collective, on sent fréquemment des traces des méthodes collectives dans les processus de création. » Jean Saint-Hilaire fait aussi remarquer, et cela se sent aussi dans le théâtre jeune public de Québec, que « le Conservatoire accorde une grande importance au corps, à cause de l'influence que l'école de Jacques Lecoq, à Paris, a eu sur des professeurs. »

Finalement, l'exiguïté de la ville de Québec fait en sorte que les compagnies qui y créent ont un fort désir de faire voyager leurs productions. Comme le dit Jean-Philippe Joubert ; « Le souci de faire un théâtre approfondi

qui puisse être diffusé ailleurs est très répandu. Le fait que Robert Lepage ait établi son centre de création à Québec nous influence; car il nous a montré que Québec pouvait être un point de départ direct pour l'international. » À ce sujet, Josée Campanale cite l'idée maîtresse de Michel Tremblay dans son message pour la Journée mondiale du théâtre en 2000 : « Pour être universel, il faut partir de soi. » C'est ainsi que dans cette ville qu'Hélène Blanchard décrit comme « belle, "ressourçante", propice à la création » naît un théâtre riche, créé sans hâte, par des artistes entièrement dédiés à leur art.

Paul Lefebvre

Pour mieux connaître les compagnies de théâtre pour l'enfance à Québec, on consultera leur site internet : le Théâtre des Confettis au www.culture-quebec.qc.ca/confettis, le Théâtre du Gros Mécano au www.theatredugrosmecano.qc.ca et le Théâtre de l'Aubergine au www.laubergine.qc.ca. On visitera aussi le beau site des Gros Beccs, surtout si l'on a un enfant ; il pourra y créer une pièce de théâtre virtuelle. C'est au www.lesgrosbeccs.qc.ca.

9 ET 10 OCTOBRE

Miroir, miroir...

de Claudia Gendreau, Jean-Philippe Joubert,
Valérie Laroche, Julie Morel et Caroline Tanguay
Texte de Caroline Tanguay
Mise en scène de Jean-Philippe Joubert

Une production de la compagnie Les Nuages en pantalon
en partenariat avec Les Gros Beccs

13 ET 14 NOVEMBRE

Amour, délices et ogre

Conception, mise en scène et scénographie de
Claudie Gagnon, assistée de Christian Fontaine

Une création du Théâtre des Confettis en coproduction
avec le Carrefour international de théâtre de Québec

11 ET 12 DÉCEMBRE

La Chevelure de Bérénice

Texte et mise en scène de Gérard Bibeau
Conception visuelle et dramaturgie de
Josée Campanale

Une production du Théâtre de Sable

Quand on rêve, on mélange les choses

29 OCTOBRE

VICTORIA

d'après un texte de Charles Fariala

Mise en scène : Dulcinée Langfelder

Distribution : Dulcinée Langfelder et Martin Rouleau

Une création multidisciplinaire
de Dulcinée Langfelder & cie

AU début des années quatre-vingt, alors qu'elle étudiait à l'École de mime de Montréal, Dulcinée Langfelder découvrit dans un fatras d'objets laissés par Paul Buissonneau un grand cerceau blanc, dont le diamètre intérieur correspondait *exactement* à sa taille. Fascinée par ce cerceau que le hasard – le destin ? – lui avait fait sur mesure, elle commença à en explorer les possibilités; plusieurs mois plus tard, elle se présentait en scène – toute en blanc avec son cerceau blanc – dans son premier spectacle solo, *Cercle vicieux ou L'Histoire de la petite fille qui ne pouvait cesser de courir*. C'était en 1985, et elle allait peaufiner ce spectacle au gré des reprises, tournées et festivals internationaux pendant huit années.

Cercle vicieux, pour Dulcinée Langfelder, aura un double effet : l'établir comme créatrice et lui permettre de développer un vocabulaire propre. Avant son passage chez Omnibus et son École de mime de Montréal, elle avait déjà des notions de théâtre et de danse, mais son rigoureux apprentissage auprès de Jean Asselin et de Denise Boulanger à l'École allait lui révéler la pensée et la pratique d'Étienne Decroux. Le français Étienne Decroux (1898-1991), pour ce qu'il a nommé le *mime corporel*¹, a défini une grammaire, un vocabulaire et une articulation du corps occidental

dont le raffinement et la complexité approchent ceux des grandes traditions d'Orient comme le nô, l'opéra de Pékin ou le katakali. Son long apprentissage a permis à Dulcinée Langfelder de bien articuler – dans les deux sens du terme – son langage corporel.

Mais, comme l'ont montré ses créations – *La Voisine* (1988), *Hockey ! O.K. ?* (1991), *Portrait d'une femme avec valise* (1994) – Dulcinée Langfelder a travaillé à amalgamer le mime decrousien à d'autres langages de la scène et – dans la foulée de son cerceau – l'utilisation d'accessoires qu'elle charge de plusieurs couches de sens : ainsi, la télévision dans *La Voisine* ou la chaise roulante dans *Victoria*. En fait, elle travaille minutieusement à une hybridation des langages : « *L'imagination humaine, écrit-elle, ne catégorise pas, et la preuve en est dans nos rêves. Nous n'avons pas de rêves "parlants", de rêves "musicaux" ou de rêves de "mouvements". Nos rêves ne sont pas "traditionnels" ou "expérimentaux". Quand on rêve, on mélange des choses.* » Cette hybridation lui sert à constituer une esthétique éminemment personnelle où des éléments réalistes, tout en étant là pour se représenter eux-mêmes, servent d'abord et avant tout de base pour un travail allusif, symbolique, qui donne des images concrètes au foisonnement du délire de la psyché humaine que cache le glacis bien lisse des apparences. Elle précise : « *Je tente de trouver l'équilibre entre le réel et l'abstrait, convaincue que l'on peut être*

vraie sur scène sans pour autant être réaliste. »

Victoria, créée en 1999, a demandé quatre années de travail à Dulcinée Langfelder. L'idée du spectacle lui est venue d'un ami auteur, Charles Fariala, qui travaillait auprès de personnes âgées en perte d'autonomie. Un jour, Fariala l'invite à son travail pour lui présenter un homme en chaise roulante qui, tout en ayant perdu sa mémoire, demeurait un être fascinant. Elle a alors commencé à fréquenter les institutions pour personnes âgées : « *J'ai découvert, explique-t-elle, que de passer du temps avec une personne sénile s'approchait parfois d'être en présence d'un grand artiste. La sénilité endommage le côté gauche du cerveau (les lettres, les chiffres et la pensée rationnelle) mais semble développer le côté droit (la créativité, l'affection). Ce qui m'a beaucoup inspiré.* » Et entre le vocabulaire théâtral qu'elle développait depuis quinze ans et ce sujet – que devient la vie de l'esprit lorsque la mémoire, le langage et la raison la désertent – une exceptionnelle adéquation s'est révélée.

Paul Lefebvre

Peu connu du grand public, Étienne Decroux est une des figures fondamentales du théâtre contemporain. Pour avoir une idée de son parcours et de son influence, on consultera la page internet <http://perso.club-internet.fr/gatomime/PagesFr/decrouxF.html>. Mais on lira surtout son ouvrage *Paroles sur le mime* (Gallimard, 1963, continuellement réimprimé) dans lequel il exprime sa pensée théâtrale dans un français d'une éblouissante poésie.

¹ Le mime corporel n'a pas grand chose à voir avec le pantomime, qui exprime de façon muette des actions réalistes immédiatement identifiables.

L'immesurable

© Roger-Viollet

Il n'y a rien à chercher dans la vie des poètes
Ni révélations ni illuminations
Ni tempêtes ni raz-de-marée
Tout cela qui ne procède que du texte

Tu le savais sans doute
Toi dont la fulgurance n'était
Qu'une manière de génie
Celle d'un homme qui vit se consume
Et meurt à son heure

Je n'éprouve pas de regrets
Pour cette existence
d'après la poésie

Touché par la grâce du silence
Tes faits d'encre étaient déjà
Par devant ta mort
Un legs à l'humanité

Te relisant aujourd'hui
Je suis d'abord saisi
par la liberté du vers
et le panache des titres

J'arrache une à une
Les pages de la préface
Les notes de fin de volume
Je m'emploie à rayer
Ce qui dénature l'œuvre

Sur une couverture
La photo d'un enfant
Sorte de trinité romantique
Pour capturer l'esprit
Mettre un visage sur un nom
S'adonner à la futilité

Je ne saurai jamais
Cette urgence
Cette brûlure au cœur
Je me l'imagine
Et c'est assez
La douleur se résorbe
La gorge s'assèche
Une douce bruine
Fait renaître les fleurs

Tu te tiens sous la pluie
Ton travail achevé
Tu regardes vers le ciel
Il fait beau quelque part
Tu refermes la porte
Boucles tes bagages
Une autre vie t'attend

Une autre vie qui ne nous appartient pas

Stefan Psenak

« Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux.
– Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée. »

Une saison en enfer

Arthur Rimbaud (1854-1891), à 17 ans, photographié par Carjat

Arthur Rimbaud : le poète aux semelles de vent

21, 22 SEPTEMBRE

Un jeune poète

Interprétation : Pierre Simpson
Mise en lecture : Claire Flaubert
Musique : Jean Desmarais, pianiste

26, 27 OCTOBRE

Le Bateau ivre

Interprétation : Renaud Lacelle-Bourdon
Mise en lecture : Magali Lemèle
Musique : Caroline Milot, violoncelliste et stagiaire au Programme des jeunes artistes du CNA, et Jean Desmarais, pianiste

25, 26 JANVIER

Une saison en enfer

Interprétation : Roch Castonguay
Mise en lecture : Esther Beauchemin
Musique : Donnie Deacon, chef de pupitre des seconds violons de l'Orchestre du CNA, et Jean Desmarais, pianiste

5, 6 AVRIL

Illuminations

Interprétation : Alain Doom
Mise en lecture : André Perrier
Musique : Charles Hamann, premier hautbois de l'Orchestre du CNA, et Jean Desmarais, pianiste



29, 30 SEPTEMBRE, 1^{er}, 2 OCTOBRE

Henri & Margaux

Texte, mise en scène et interprétation
par Daniel Brière et Evelyne de la Chenelière

Une production du Nouveau Théâtre Expérimental

Pour de vrai et pour de faux

« *Il y a du vrai là-dedans. Tu misais tout sur le "succès de notre couple". Le pire c'est quand tu t'es donnée la mission de m'écrire des rôles parce que t'étais tannée que le TNM m'engage comme faire-valoir.* »

– Henri à Margaux

L'ÉPOQUE est au *je* et à sa représentation. L'Époque est aussi à la tyrannie du vécu et au « tout vrai ». Mais tout cela ne date pas d'hier. Maints écrivains – ou plutôt maints lecteurs – se sont laissés prendre au jeu du *je*, dont le plus célèbre cas de figure est assurément *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau dans lesquelles le *je* se montre sous les traits d'un « *homme de la nature et de la vérité* ». Plusieurs aussi ont tenu des carnets ou des correspondances pour expliquer leur processus de création, pour comprendre et remettre en question leur art, pour comprendre et remettre en question le monde, pour connaître l'homme à travers la connaissance de soi. Or, ces questionnements et ces réflexions, ils les ont aussi pensés, étalés, intégrés à même leurs œuvres de fiction. Les contrepoints étonnants

que constituent leurs écrits intimes par rapport à leurs romans ou leurs pièces nous montrent certes à quel point tout créateur puise dans l'intimité de sa vie pour constituer une œuvre. Mais a-t-on oublié que la vérité ne se trouve pas uniquement dans la véracité des faits vécus et des événements réels. *La vérité est ailleurs, voyons !* Comme l'a déjà dit Oscar Wilde : « *Le mensonge est le but même de l'art.* » Puis Picasso : « *L'art est un mensonge qui nous permet de saisir la vérité.* » Puis Cocteau : « *Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité.* » Et *tutti quanti*.

Il faut donc avancer prudemment sur le chemin de la vérité et du mensonge dans l'univers de la fiction, qui est parsemé de pièges, de mirages, de secrets. C'est le royaume par excellence de l'ambiguïté. Or, depuis des lustres, naïvement, certains défenseurs de l'art-vérité voudraient nous faire croire qu'un texte de fiction – un roman, une pièce – n'est rien d'autre que l'auteur lui-même, qu'il est son reflet presque parfait, le masque un peu terne de sa personnalité intérieure, la figure quelque peu déformée de ses

pensées secrètes. Voilà ce qu'on dit ou qu'on sous-entend et qui empêche souvent de bien lire, même entre les lignes. La fameuse boutade de Flaubert « *Madame Bovary, c'est moi* » – que Michel Tremblay a repris ironiquement lors d'une entrevue : « *Sandra, c'est moi* » – a longtemps fasciné cette École de la Vérité. Et elle fascine encore.

Dans l'histoire de la fiction, tant romanesque que dramaturgique, le *je* a souvent été suspect, douteux. On a beaucoup écrit sur lui, on l'a accusé de tous les mots, on l'a disséqué, torturé. On a même parfois éliminé, voire tué celui qui osait se cacher derrière lui. Trop ambigu, trop équivoque, le *je* ? En ces temps de fureur autobiographique où tout un chacun désire lancer à la face du monde sa petite vie transmuée en mots (le *je* autobiographique est-il réellement plus véridique, comme certains semblent le croire, que le *je* du personnage de fiction ?), on a trop souvent tendance à oublier le célèbre slogan rimbaldien : « *Je est un autre.* »

Dans les années soixante-dix, un néologisme fait surface : « *autofiction* ». Il apparaît pour la première fois sur la



Photo : Gilbert Dubois

quatrième page de couverture d'un livre : *Fils*, de Serge Doubrovsky. Aujourd'hui, bien que ce ne soit pas un concept sur lequel on s'entend, l'autofiction, qui pourrait vulgairement se définir comme un texte dans lequel se côtoient et s'entremêlent le biographique et le fictionnel, semble particulièrement se propager dans le domaine littéraire. Et le théâtre n'y échappe pas non plus¹. On pense entre autres à *La Noircœur* de Marie Brassard et à *L'Inoublié ou Marcel Pomme-dans-l'eau* de Marcel Pomerlo, deux spectacles ayant recouru à un habile « *subterfuge de l'autofiction* »². On pense également à *Henri & Margaux*, qui n'est point une adaptation théâtrale de la relation tumultueuse entre Henri de Navarre et Marguerite de Valois, mais une « *pièce sur le couple conçue et interprétée par un couple, Daniel Brière et Evelyne de la Chenelière* », comme l'ont écrit les auteurs sur les affiches.

Dans cette pièce autofictionnelle à l'apparence faussement lisse et au charme certain dont le jeu ironique du mensonge et de la vérité est un véritable atout, le *je* se présente

comme un *nous* : le *nous* comme couple. Si l'on se fie à la lettre d'amour d'Evelyne à son conjoint Daniel insérée dans le programme original (« *Mon amour, Je voulais t'offrir un voyage quelque part. [...] En attendant, accepterais-tu un autre genre de rendez-vous intime, pourquoi pas sur scène, en jouant Henri & Margaux ?* »), il est clair que le *toi et moi* comme couple réel, mais aussi comme artistes, agit comme point de départ à la création de la pièce. Une fois la base bien établie, la fabrication de la fiction peut donc commencer... Comme l'a écrit l'auteure : « *J'aime me rappeler comment, pour moi, l'écriture est passée d'un geste intime à un geste artistique.* »

La pièce, qui est constituée de flashback et de dialogues fondés sur l'intime et la spontanéité, s'ouvre par une interrogation : « *Oui, mais est-ce que tu trouves ça plus agréable quand il y a du monde qui nous regarde ?* » dit Margaux (Evelyne) à Henri (Daniel), après un long baiser. Puis à tour de rôle les deux personnages s'adressent au public en lui révélant quelques bribes de leur *biographie*. On apprend notamment qu'Henri célèbre ses quarante ans, qu'il a déjà été acteur, qu'il est maintenant ébéniste et qu'il a une mémoire d'éléphant. Margaux, quant à elle, n'a pas encore trente ans, elle a déjà écrit des pièces, elle enseigne maintenant le français et elle a lu plusieurs fois le roman *La Vie devant soi*. Ils ont des enfants, ils ne

sont pas mariés (Henri attend une réponse de Margaux depuis des années). Ce prologue sert en quelque sorte de tremplin à une suite de scènes de couple parfois tendres, parfois orageuses, mais dont les protagonistes – les comédiens – semblent toujours prendre un malin plaisir à brouiller les pistes de lecture : « *Je trouve ça insupportable d'avoir l'impression d'être dans une de tes pièces quand tu te choques* », dit Henri à Margaux. Lorsqu'elle condamne féroce le succès populaire des *Cerises* (une allusion à la pièce *Des fraises en janvier* d'Evelyne la dramaturge), le spectateur sourit puis s'interroge... « *Je trouve que c'est une pièce sans contenu ! C'est tellement épais Les Cerises, je n'ai jamais compris pourquoi ça a marché !* » Lorsqu'ils se remémorent la dernière des *Oranges* dans lesquelles Henri a joué (une référence directe à la production *Les oranges sont vertes* de Gauvreau présentée en 1998 au TNM, où Daniel le comédien y interprétait le rôle de Cochebenne), le spectateur se rappelle puis sourit.

En somme, Daniel et Evelyne ne font que jouer et s'amuser avec le spectateur en lui jetant constamment des clins d'œil complices, des indices autobiographiques faussés, des faits véridiques voilés, des demi-vérités, des demi-mensonges, du vrai et du faux. Nul besoin d'aller vérifier l'authenticité des propos auprès des auteurs pour goûter au charme de la pièce (d'ailleurs, il y a comme une impolitesse à vouloir demander les papiers d'identité à un artiste). Car ce qu'il y a de particulier dans ce jeu de réalité/fiction, c'est qu'il révèle une façon d'apprivoiser le théâtre : celui qui se fait dans l'intimité et celui qui se joue devant public. Se tresse alors une brillante mise en abyme où tout n'est que reflet, illusion, duplicité, effet miroir, c'est-à-dire THÉÂTRE ! Et la *vérité* se trouve peut-être là, dans le miroir disposé de biais sur la scène.

Guy Warin

Henri & Margaux est publié dans *Théâtre* d'Evelyne de la Chenelière (Fides, 2003). Ce volume comprend aussi trois autres textes de l'auteure : *Des fraises en janvier*, *Au bout du fil* et *Culpa*.

¹ Le dossier de la plus récente parution des *Cahiers de théâtre Jeu* (n° 111), intitulé « La Tentation autobiographique », traite justement du théâtre autobiographique et du phénomène de l'autofiction au théâtre. On y analyse le travail de quelques créateurs « *plaçant l'intime et les souvenirs au cœur de la représentation* ».

² Voir l'éclairant texte de Louis Patrick Leroux dans le dossier de *Jeu* susmentionné.

9, 10, 11 ET 17, 18 DÉCEMBRE

Le Procès

de Franz Kafka

Adaptation théâtrale de Serge Lamothe
d'après la traduction d'Axel Nesme

Mise en scène : François Girard

Distribution : Isabelle Blais, Stéphane Brulotte, Violette Chauveau, Normand Chouinard,
Maxim Gaudette, Pierre Lebeau, Alexis Martin, Jean-Louis Roux et un chœur de 8 comédiens
Une production du Théâtre du Nouveau Monde

Franz Kafka : Diabolique en toute innocence

DE l'avis de plusieurs, dont je suis, Franz Kafka est un monstre sacré de la littérature. *L'écrivain-juif-germanophone-vivant-à-Prague* fut, en effet, l'un des auteurs les plus marquants du XX^e siècle et son œuvre la plus singulière, bien qu'inachevée, demeure sans contredit *Le Procès* : Joseph K., un employé de banque, se retrouve inculpé, un matin au réveil, par un tribunal invisible. Deux gardes et un inspecteur patibulaires l'en informent sous le regard inquisiteur de ses voisins et collègues de bureau, avant de lui proposer de le conduire à son travail. Inculpé par qui ? On ne le lui dira pas. Sous quel chef d'accusation ? On ne l'en informera pas davantage. Dès lors, cependant, Joseph K. est entraîné malgré lui dans une procédure folle qui le conduit infailliblement à sa perte.

« *Nous sommes dans le noir*, écrivait Georges Bataille, *nous sommes dans le noir et nous ne savons rien...* » *Le Procès* de Franz Kafka ne constitue rien de moins que la démonstration magistrale de cette vérité.

Inachevé, ce roman l'est de toutes les manières possibles. D'abord dans

sa création, puisque Kafka entreprend ce laboratoire à la fin de l'été 1914 pour l'abandonner quelques mois plus tard, se disant insatisfait du texte qu'il a produit ! Mais inachevé (et peut-être inachevable) *Le Procès* l'est d'autant plus que c'est également sa destruction qui s'avère une impossibilité : voué à l'anéantissement par Kafka lui-même (comme la presque totalité de son œuvre), le roman échappera aussi bien aux volontés testamentaires de son auteur qu'aux autodafés qui, de l'Allemagne nazie à l'Union soviétique, auront sans doute, davantage que tout autre facteur, contribué à sa diffusion.

L'œuvre de Kafka suscite aujourd'hui une littérature si abondante, une inflation de commentaires si loufoques et des interprétations si diverses qu'on en vient presque à espérer, à l'instar d'Alexandre Vialatte, son premier traducteur français, « *qu'un peu de silence se fera autour d'elle afin que nous puissions mieux l'entendre.* »

L'adaptation théâtrale présentée au Théâtre français a été élaborée en étroite collaboration avec le metteur en scène François Girard et doit tout



Franz Kafka (1883-1924)

©Roger-Viollet

autant à l'acuité de son regard sur l'œuvre qu'à sa volonté de rendre accessible cet univers imprégné d'étrangeté. Notre démarche a consisté, pour l'essentiel, à en respecter les mystères : il s'agissait surtout de ne pas prétendre achever une œuvre conçue comme inachevable, ni chercher à conclure là où, aux yeux même de l'auteur, il n'avait pas semblé utile de le faire. (« *La bêtise*, se plaisait à dire Flaubert, *c'est de vouloir conclure* » ; et en ceci, Kafka fut, comme en d'autres matières, un fidèle disciple de Monsieur Bovary !)

Questionner la signification du *Procès* nous aura, bien sûr, conduits à une variété de réponses, jamais définitives, sur le sens de l'œuvre ou, plus précisément, sur le point de vue kafkaïen. Aussi, comme d'autres, avons-nous dû nous en faire *l'idée fausse qui nous était nécessaire...* Mais mettez au jour l'adroite mécanique de cette procédure et une question vous vient aussitôt à l'esprit : l'univers décrit par Kafka est-il véritablement absurde, comme on l'a si souvent suggéré, ou une implacable dialectique ne s'y trouve-t-elle pas plutôt à l'œuvre ? Car enfin, comme Joseph K., nous perdons tous notre procès. Et s'il est vrai que la mort a au moins le mérite de mettre un terme à la procédure, notre vie n'en demeure pas moins *une longue hésitation devant la naissance...* L'emprise des diktats sociaux sur nos existences individuelles demeure déterminante, en effet ; et dans notre monde aussi (*au sein de nos États régis par le Droit, où partout règne la paix, où toutes les lois sont respectées...*) les juges se cachent parfois et la vérité se dérobe souvent. Le Tribunal est partout, derrière chaque visage, aussi hermétique dans son fonctionnement qu'arbitraire dans le choix de ses victimes : c'est la Justice anonyme, affublée d'un masque grotesque ou représentée sous les traits d'Artémis, la déesse de la chasse. La Mort, donc. Mais ce n'est pas elle – nous dit Kafka – pas même elle qui nous affranchira, puisque la honte *doit* nous survivre. L'existence individuelle est un échec annoncé (elle ne saurait être autre chose, car du moment que nous sommes susceptibles de disparaître, nous n'existons



Photo: Antoine Languey

Serge Lamothe

déjà plus, nous n'avons jamais existé), tandis que la collectivité humaine, qui nous domine de sa masse grouillante et millénaire, ne saurait être contredite. Ainsi Dieu, tel un juge indiscernable, demeure-t-il absent du *Procès* ; mais le « *Dieu mort a trouvé dans cette œuvre une sorte de revanche impressionnante, écrit Maurice Blanchot. Car sa mort ne le prive ni de sa puissance, ni de son autorité infinie, ni de son infaillibilité : mort, il n'est que plus terrible, plus invulnérable, dans un combat où il n'y a plus de possibilité de le vaincre.* »¹

Face à Thanatos, Éros peut sembler représenter l'unique espoir de salut ; et si l'érotisme, chez Kafka, se manifeste toujours de façon impérieuse et incontrôlée, on aurait sans doute tort d'y voir autre chose qu'une quête éperdue de vérité ou une manière de *dernier rempart* contre le *sentiment de la mort*. L'érotisme touche cette part de notre être qui seule existe, parce que dans un *débordement de l'être*, précisément ; celui de la conscience qui défaille devant l'Autre avant de se perdre dans l'extase. Plus rien ne subsisterait, en somme, face à l'imminence de notre disparition, que cet irrépressible désir par lequel nous renouons sans cesse avec l'origine de la vie.

À ceux qui, quatre-vingt ans après la première publication du *Procès*, se demandent encore si Max Brod a trahi son ami en publiant son œuvre à titre posthume, comme aux autres qui douteraient de la pertinence d'une adaptation théâtrale de ce texte, rappelons enfin que si *la pérennité de*

la littérature s'appuie sur sa propension à disparaître, il ne semble pas que nous ayons à exercer quelque influence sur ce processus qui s'accomplit, en effet, presque à notre insu. Au moment même où, dans nos sociétés *globalitaires*, la littérature – subversive par essence – tend à disparaître, voici Kafka. Quels que soient les chemins tortueux par lesquels il nous est parvenu, le texte est là. Et il nous parle. Les Gide, Berkoff et Welles l'ont déjà porté qui à la scène, qui à l'écran, et d'autres encore se lanceront dans l'aventure demain. Ils le feront parce que la qualité essentielle d'un chef-d'œuvre réside dans sa faculté de résistance aux analyses ou aux interprétations définitives d'une époque et parce que cette parole, qui en chacun de nous résonne singulièrement – de manière chaque fois unique et irremplaçable –, nous est devenue essentielle. Sans elle, *sans le trouble qu'elle a jeté dans le monde* (comme le craignait si justement l'extralucide docteur Franz Kafka), sans l'aversion nécessaire qu'elle a suscitée et continue d'inspirer envers les dictatures et les totalitarismes de toutes natures, qui serions-nous ?

« *Loin, loin de toi*, nous dit encore Kafka, *se déroule l'histoire mondiale, l'histoire mondiale de ton âme...* »

Serge Lamothe

La traduction du *Procès* que Serge Lamothe a utilisé pour son adaptation est celle, récente, d'Axel Nesme, publiée en 2001 dans le Livre de poche. Cette édition comprend des notes biographiques sur Kafka, une bibliographie du *Procès*, ainsi que les fragments épars de ce roman inachevé qui ne sont pas intégrés au corps du texte.

¹ Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981.

Témoignage

Wajdi Mouawad, directeur de laboratoire

Les Cahiers du Théâtre français ont demandé au metteur en scène Christian Lapointe, directeur artistique du Théâtre Péril, de rendre compte du troisième Laboratoire du Théâtre français, que Wajdi Mouawad a dirigé à Ottawa du 2 au 13 mai dernier. Voici son témoignage.

APRÈS Dostoïevski avec Denis Marleau et André Markowicz, Sénèque avec le metteur en scène français d'origine américaine Stuart Seide, le Théâtre français offre un laboratoire d'écriture dirigé par Wajdi Mouawad portant sur *l'architecture et la géométrie du récit*. Ainsi, pendant dix jours, vingt auteurs francophones canadiens se sont regroupés autour de ce créateur pour approfondir leur art.

À travers un texte, *Le Poisson-Soi*, une prose poétique et théorique sur l'écriture, Mouawad transmet aux stagiaires une idée toute simple aux conséquences complexes : l'écriture est un acte qui se doit de révéler ce qui est au plus profond de l'être qui travaille de sa plume.

Dit de la sorte, cela semble facile, mais il s'avère que l'auteur doit aussi, et ce combat n'est pas banal, se battre contre la censure, celle d'autrui et celle provenant de lui-même, afin de créer sans concessions. Wajdi Mouawad présente sa relation à l'écriture, ou plutôt à *l'histoire qu'il veut raconter*, comme une relation amoureuse; il nous invite à aborder les prémisses d'une histoire qui naît en nous de la même façon que l'on aborderait un être aimé qui se présenterait à nous pour la première fois. Donc : une chose à la fois, et ne pas brûler les étapes. Wajdi recommande en fait de retarder le moment de l'écriture proprement dite, l'écriture du dialogue et de la didascalie, jusqu'au moment où cette écriture s'imposera d'elle-même. Car, pour lui, l'écriture

doit naître d'elle-même, elle doit s'imposer après des mois de macération et d'accumulation de données *sur la prémisse de l'histoire à raconter*. Si cette histoire à raconter est une muse – pareille à un homme ou une femme qui nous hante – il faut alors attendre d'être prêt avant de passer à l'acte, le retarder afin qu'il soit si nourri que le point culminant ne pourra nous décevoir.

Ce que Mouawad entend par là est, comme il le dit si bien, que *l'intuition doit être questionnée*. Une intuition est à la base de toute création mais si on ne la questionne pas, elle ne demeure qu'une intuition. Ainsi, chacun des participants du laboratoire était invité à présenter l'histoire qu'il avait décidé d'utiliser comme matériel pour ce *master class*. Chaque participant a vu, à tour de rôle, les membres du groupe questionner ses prémisses et ses idées de base. Et comme l'acte d'écriture se veut un acte solitaire, jamais nous n'écrivions en compagnie des autres. Wajdi nous proposait d'écrire le soir et d'exposer nos idées le lendemain après-midi. Le matin était consacré à des exposés oraux de sa part sur mille et un sujets; nous nous abstenions de trop intervenir; le savoir et la démarche que Wajdi Mouawad partageait avec nous sont non seulement riches de sens, mais aussi d'une limpidité digne des grands vulgarisateurs.

Durant ces matinées Wajdi nous faisait bien comprendre que l'acte d'écriture est intimement lié à la capacité à faire des liens. Passant de la



Photo : Jules Villemain

Claude Guilmain et Wajdi Mouawad

mécanique quantique à la Bible, de l'histoire des premiers peuples à la psychanalyse, des chambres à gaz du nazisme à la littérature (à travers d'innombrables auteurs : aussi bien Cervantès que Proust, Kafka ou Gracq), il arrivait si bien à mettre en perspective l'interrelation des faits et des idées qui le nourrissent comme créateur que sa capacité à tisser des liens nous laissait tous pantois.

Pourtant, nul n'était intimidé par ses connaissances; au contraire, son humilité laissait la place à des échanges flamboyants entre les participants sur tous les sujets abordés.

Tous les participants sont d'accord pour dire que ce laboratoire aura changé à jamais leur façon d'écrire. Pour ma part, je peux dire qu'après trois laboratoires au Théâtre français du CNA, que ce soit la direction serrée de la parole chez Denis Marleau et l'approche de la traduction d'André Markowicz, le travail du corps et de sa forme chez Seide ou l'écriture et le récit dans un théâtre contemporain avec Mouawad, j'ai acquis des connaissances et des moyens pratiques d'une richesse incommensurable, introuvables ou presque, en d'autres lieux.

Christian Lapointe

Wajdi Mouawad a demandé aux participants d'avoir lu avant le début du laboratoire *Cédipe roi* de Sophocle, *Roméo et Juliette* et *Macbeth* de Shakespeare, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov et *En attendant Godot* de Beckett, ainsi que d'avoir visionné *Les Oiseaux* d'Alfred Hitchcock. Il leur demandait aussi d'avoir lu et d'apporter avec eux *La Métamorphose* de Kafka et *Un balcon en forêt* de Julien Gracq. Et « pour les courageux », il recommandait de lire également *Madame Bovary* de Flaubert, *Le Château* de Kafka, *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez, *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline et le premier chapitre du *Don Quichotte* de Cervantès.

Collaborateurs

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

Né à Québec en 1963, **Serge Lamothe** est titulaire d'une maîtrise en littérature et s'est d'abord fait connaître comme romancier. Ses quatre romans (*La Tierce Personne*, 2000; *La Longue Portée*, 1998; *L'Ange au berceau*, 2002; *Les Baldwin*, 2004), tous publiés aux Éditions de L'instant même, ont bénéficié d'un accueil critique enthousiaste. Il a été récipiendaire, en 2003, de la Bourse Yves-Thériault de la Chaîne culturelle de Radio-Canada pour sa pièce *Le Prince de Miguasha*. Il est également consultant en scénarisation et vit à Montréal.

Originaire de Québec, le metteur en scène **Christian Lapointe** est le fondateur et directeur artistique du Théâtre Péril. Avec cette compagnie, il a produit deux pièces du poète et dramaturge irlandais William Butler Yeats, *Le Chien de Culann* et *Le Seuil du palais du roi*, spectacle qui lui a valu deux nominations au Gala des Masques 2004 de l'Académie québécoise du théâtre : conception sonore et révélation.

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

Réalisateur et animateur d'émissions littéraires à la Chaîne culturelle de Radio-Canada de 1987 à 2002, **Stéphane Lépine** a signé un nombre considérable de documentaires, de portraits d'écrivains ainsi que d'entrevues diffusés tant au Canada qu'en Europe. Programmateur du Studio littéraire de la Place des Arts, il occupe les fonctions de dramaturge auprès du CEAD et de la metteuse en scène Brigitte Haentjens, auprès de qui il travaille depuis 1996. À ce titre, il a collaboré avec elle à plus d'une dizaine de productions. Chargé de cours au département d'Études françaises de l'Université de Montréal ainsi qu'à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, Stéphane Lépine siège également au comité de lecture du Théâtre d'Aujourd'hui. Stéphane Lépine poursuit en parallèle ses études, travaux et recherches en Allemagne.

Le poète, auteur dramatique, romancier et nouvelliste franco-ontarien **Stefan Psenak** a fait paraître de nombreux textes de création en Ontario, au Québec, en Acadie, en Belgique, en France et au Luxembourg. 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). Le Théâtre du Trillium a porté à la scène deux de ses pièces : *Les Champs de boue* en 1999 et *La Fuite comme un voyage* en 2001 (Prix Odyssée, 2002). Stefan Psenak a aussi été directeur des Éditions L'Interligne et rédacteur en chef de *Liaison*, la revue des arts en Ontario français.

Guy Warin a suivi des études en littérature et en scénarisation cinématographique à l'Université du Québec à Montréal où il a complété un mémoire de maîtrise sur le phénomène du kitsch postmoderne. Depuis son arrivée à Ottawa, il a travaillé à titre de coordonnateur et directeur des communications au Théâtre la Catapulte, à Théâtre Action et à La Nouvelle Scène. Fin observateur de la scène théâtrale canadienne, il est aujourd'hui agent de communication au Théâtre français du Centre national des Arts et conseiller artistique attaché aux metteurs en scène Joël Beddows (*Le Testament du couturier* de Michel Ouellette, *Cette fille-là* de Joan MacLeod) et Geneviève Pineault (*L'Hôtel* d'Alex Poch-Goldin). Il est aussi membre du comité d'édition de *Prise de parole* et collaborateur à la revue *Liaison*.

Centre national des Arts

Peter A. Herrndorf
Président et chef de la direction

Théâtre français

Denis Marleau
Directeur artistique

Fernand Déry
Directeur administratif

Paul Lefebvre
Adjoint du directeur artistique

Lucette Dalpé
Adjointe administrative

Annick Huard
Chargée de projets

Andrée Larose
Coordonnatrice enfance/jeunesse

Communications- marketing

Guy Warin
Agent de communication

Hélène Nadeau
Agente en marketing

Production

Alex Gazalé
Directeur de production

Francine Lapointe
Adjointe au 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

THÉÂTRE FRANÇAIS 2004-2005

SEPTEMBRE 2004

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

29, 30 septembre | Série Studio
HENRI & MARGAUX

OCTOBRE 2004

1^{er}, 2 octobre | Série Studio
HENRI & MARGAUX

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

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

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

29 octobre | Les Inclassables
VICTORIA

NOVEMBRE 2004

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

DORS MON PETIT ENFANT
LES AVEUGLES

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

DÉCEMBRE 2004

1^{er}, 2, 3, 4 décembre | Série Studio
LA CLOCHE DE VERRE

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

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

JANVIER 2005

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

29, 30 janvier | 4 à 9 ans
CHARLOTTE SICOTTE

FÉVRIER 2005

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

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

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

28 février | Lecture
LE PHARE

MARS 2005

31 mars | Série Théâtre
LES BONBONS QUI
SAUVENT LA VIE

AVRIL 2005

1^{er}, 2 et 8, 9 avril | Série Théâtre
LES BONBONS QUI
SAUVENT LA VIE

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

MAI 2005

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

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

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

28, 29 mai | 8 à 12 ans
PANDA PANDA

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

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

