

Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS



CENTRE NATIONAL DES ARTS
NATIONAL ARTS CENTRE

Ottawa, Canada

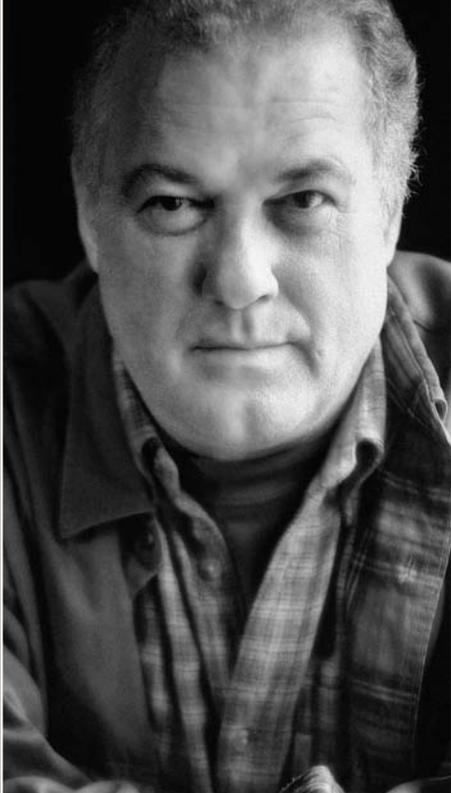
Écrire est une noyade. Une asphyxie dans une mer située en nous. Appelée *l'innommable*, c'est une mer au fond de laquelle se cachent des poissons étranges et tordus, laids et dérangeants.

Écrire est une noyade pour tenter de saisir, sans les laisser glisser, ces poissons horriblement magnifiques.

Pourquoi ? Parce que ce sont là les miroirs les moins déformants dans lesquels nous pouvons nous regarder tels que nous sommes. Voir son reflet est une chose rare, unique. Cela n'arrive qu'une fois dans une vie. Beaucoup fuient ce miroir insupportable et préfèrent se chercher des miroirs tamisés, décorant et maquillant notre teint à notre avantage. Mais depuis toujours, il existe en l'Homme une sorte d'innocence qui le pousse à chercher, malgré la douleur, la perfection de son reflet. Œdipe s'est crevé les yeux. Qui verra jamais ce qu'a vu Œdipe ?

Écrire est une noyade en soi.

Wajdi Mouawad, *Le Poisson-soi*, inédit, 2004



Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Volume 5, n° 1, septembre 2005

LES REINES ET LA SOCIÉTÉ DE MÉTIS

2 - Babil et silences de Normand Chaurette

Hélène Jacques

HOWIE LE ROOKIE

**4 - De la décision considérée
comme un des beaux-arts**

Entretien avec Jean-Denis Leduc

Paul Lefebvre

LA PRINCESSE DE CLÈVES

**6 — La Princesse de Clèves :
du roman de l'amour à la scène du désir**

LES 7 DOIGTS DE LA MAIN

8 - Cirque à sept

Françoise Boudreault

BESTIAIRES

10 - L'inquiétante beauté des bêtes ?

Pierre Lefebvre

BESTIAIRES

**11 - Les Fables : art de l'enfance
ou enfance de l'art ?**

Dominique Lafon

BARBE BLEUE

12 - Le Cabinet des fantômes

Marie Claire Lanctôt Bélanger

LE PAPA ET L'ŒUF

14 - À la fin, l'œuf reste là

Paul Lefebvre

LE LABORATOIRE DU THÉÂTRE FRANÇAIS 2005

15 - L'Acteur-verse

Edwige Perrot

16 — Enfin, brèves...

Paul Lefebvre, Guy Warin



Photo de la couverture

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

Les Cahiers du Théâtre français

Directeur de la publication

Denis Marleau

Rédacteur en chef

Paul Lefebvre

Coordination de la production

Hélène Nadeau

Guy Warin

Collaborateurs

Françoise Boudreault

Michel Fournier

Hélène Jacques

Dominique Lafon

Marie Claire Lanctôt Bélanger

Pierre Lefebvre

Edwige Perrot

Conception graphique et infographie

Llama Communications

Impression

St-Joseph

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

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

ISSN 1499-0989

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA

20, 21, 22 ET 28, 29 OCTOBRE

Les Reines

Texte de Normand Chaurette

Mise en scène de Denis Marleau

Avec Louise Bombardier, Sophie Cattani, Louise Laprade,

Ginette Morin, Christiane Pasquier et Béatrice Picard

Une création d'UBU compagnie de création, en coproduction

avec le Théâtre français du Centre national des Arts, le

Théâtre d'Aujourd'hui et le Théâtre du Nord (Lille-Tourcoing)

23, 24, 25, 26 NOVEMBRE

La Société de Métis

Texte de Normand Chaurette

Mise en scène de Joël Beddows

Avec Lina Blais, Erika Gagnon, Hugo Lamarre et Guy Mignault

Une coproduction du Théâtre la Catapulte, du Théâtre français

du Centre national des Arts, du Théâtre Blanc et du Théâtre

français de Toronto

Normand Chaurette

© Pierre Filion

Babils et silences de Normand Chaurette

AU TOURNANT des années quatre-vingt, Normand Chaurette propose ses premières pièces, dont les critiques soulignent l'aspect très « littéraire ». Les textes de Chaurette se présentent comme des compositions formelles complexes, empruntant aux signes postmodernes (« *l'hybridité des formes ; l'écriture fragmentée ; [...] la déconstruction de l'illusion théâtrale ; le refus de proposer une vérité univoque* »¹) et, de manière plus évidente à partir de *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, au modèle musical. L'auteur compare dans cette pièce le groupe des géologues à « *un septuor* » où « *les interprètes restent devant leur partition, même quand ils n'ont rien à jouer* »². Aussi, *Stabat Mater II* est structuré selon le modèle de la pièce musicale du même nom et *Le Petit Köchel*, tout entier fondé sur des jeux de répétitions de thèmes et de répliques,

évoque la technique d'écriture motivique du compositeur. Bien que ces partitions textuelles constituent un véritable défi pour qui veut les mettre en scène – la critique a affirmé que ses premières pièces étaient injouables –, nombreux sont ceux qui ont souhaité s'y mesurer. Depuis vingt-cinq ans, les textes de Chaurette, qui occupent maintenant une place importante dans les répertoires québécois et international, ont en effet connu plusieurs formes scéniques. Des metteurs en scène aux visions esthétiques radicalement différentes – de l'approche multidisciplinaire de Carole Nadeau au travail de mise en voix de Denis Marleau – font voir et entendre les multiples facettes de l'œuvre chaurettenne.

Une grande cohérence se dégage cependant de l'ensemble des textes, dans la mesure où, depuis *Rêve d'une nuit d'hôpital* jusqu'à *Petit Köchel*, de

nombreux motifs formels et thématiques réapparaissent en filigrane : Jean Cléo Godin s'est penché, entre autres thèmes, sur la figure du créateur au centre de la plupart des pièces, ou encore sur la référence à l'ailleurs, les intrigues ayant pour cadre les États-Unis, le Cambodge ou l'Italie³. La poétique de Chaurette est constituée d'un riche réseau d'images dont on retrouve les échos, parfois même en arrière-plan, d'un texte à l'autre. Dans la géographie de l'univers chauretten, par exemple, une étendue

¹ Pascal Riendeau, *La Cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 13-14.

² Normand Chaurette, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2000, p. 7.

³ Voir « Chaurette Playhouse », dans Jean Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999, p. 103-146.

d'eau avoisine l'espace principal de l'action de plusieurs pièces. Ainsi les marais derrière le manoir de Zoé Pé (*La Société de Métis*), le Mékong lointain des géologues (*Fragments...*), les bords de la Tamise où se lient George et Anne Dexter (*Les Reines*), le canal des mères endeuillées (*Stabat Mater II*), l'eau boueuse stagnant dans la cave des sœurs Brunswick (*Le Petit Köchel*) constituent chacun une masse inquiétante, une surface mystérieuse autour de laquelle se conçoivent les récits. Dans *Fragments...*, en effet, c'est précisément parce que les eaux du Mékong ont effacé la lettre d'adieu de Toni Van Saikin qu'on ne parvient pas à résoudre l'énigme, à déterminer la raison et les circonstances exactes de sa mort. Les étendues d'eau représentent des espaces réels autant qu'imaginaires, en ce sens qu'elles deviennent aussi la métaphore de l'espace mental : dans *Le Passage de l'Indiana*, la romancière Martina North, lorsqu'elle définit l'acte d'écrire, de plonger dans l'indéfini de la mémoire, parle de « sonder le naufrage », d'explorer les profondeurs de la mer Baltique qui a englouti le paquebot sur lequel se trouvaient ses parents, ses origines, son passé. L'eau immerge, noie, décompose, dis-semine, et les intrigues de Normand Charette, se présentant sous la forme d'enquêtes, se soldent par des échecs, demeurent à moitié résolues. Les remous emportent toujours une partie du mystère des personnages et conservent les secrets dans leurs profondeurs, de même qu'ils dissolvent les certitudes.

Ces mystères demeurent tus car, inexprimables, ils comportent tous une part d'horreur, de violence meurtrière. Les secrets chauretiens frôlent parfois l'immonde, et ses personnages, la monstruosité. Un bal d'infanticides est inauguré par « le théâtre de l'immolation de la beauté » dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, alors que Winslow et Alvan transpercent de dix-neuf coups de couteau le corps d'un enfant dans un sac ; Grigor et Léontyne, personnages du roman de Charette, enterrent secrètement leur « monstrueux » fils alors que résonne, caressante, la mélodie des *Scènes d'enfants* de

Schumann ; *Les Reines* et Richard, avides de pouvoir, pourchassent les enfants d'Élizabeth pour les assassiner ; enfin, bouclant le cycle des atrocités, les sœurs Brunswick et Motherwell du *Petit Köchel* apprêtent et mangent, dans un cérémonial funeste et abject, le corps de leur enfant. Les horreurs restent toutefois à demi révélées, se perdant dans les méandres de la mémoire, car les personnages de Charette, plutôt que de représenter une action, se rappellent des événements passés – les géologues témoignent devant une commission d'enquête, Charles Charles 38, dans *Provincetown...*, évoque le meurtre s'étant déroulé dix-neuf ans auparavant, etc. Ils traquent leurs souvenirs et, attentifs aux faiblesses de leur mémoire, constatent les failles, les contradictions dans leurs récits.

Si les personnages parlent plutôt qu'ils agissent, le langage se révèle néanmoins inadéquat à l'expression de leur intériorité, se dérobe : ils commettent des erreurs, disent un mot pour un autre, ils se font souffler leurs paroles, comme dans *Je vous écris du Caire*, ou encore se font plagier, comme dans *Le Passage...* Malgré cela, les personnages parlent, beaucoup, abondamment. Les reines, luttant pour ce pouvoir masculin qu'elles ne peuvent obtenir que par procuration, se confondent dans un « *babil* » futile, ininterrompu, parfois plus musical que signifiant. Les géologues, eux, définissent dans les moindres détails le fonctionnement des appareils de l'expédition plutôt que de tenter de répondre aux questions concernant la mort de Toni Van Saikin. Pensons aussi aux nombreuses listes, savamment composées pour créer des effets rythmiques et sonores, qui ponctuent les dialogues : Martina North, dans *Le Passage...*, écrit la liste de tous les objets qu'on lui a dérobés ; les reines, elles, énumèrent longuement leurs avoirs – vases, métaux, tissus, lévriers et oiseaux, poudres et perles –, traces illusoire de leur règne et de leur pouvoir. Le bavardage, le jargon scientifique et les listes apparaissent comme des tentatives de conserver une certaine prise sur le réel, comme des moyens pour fixer, en les nommant, les choses qui entourent

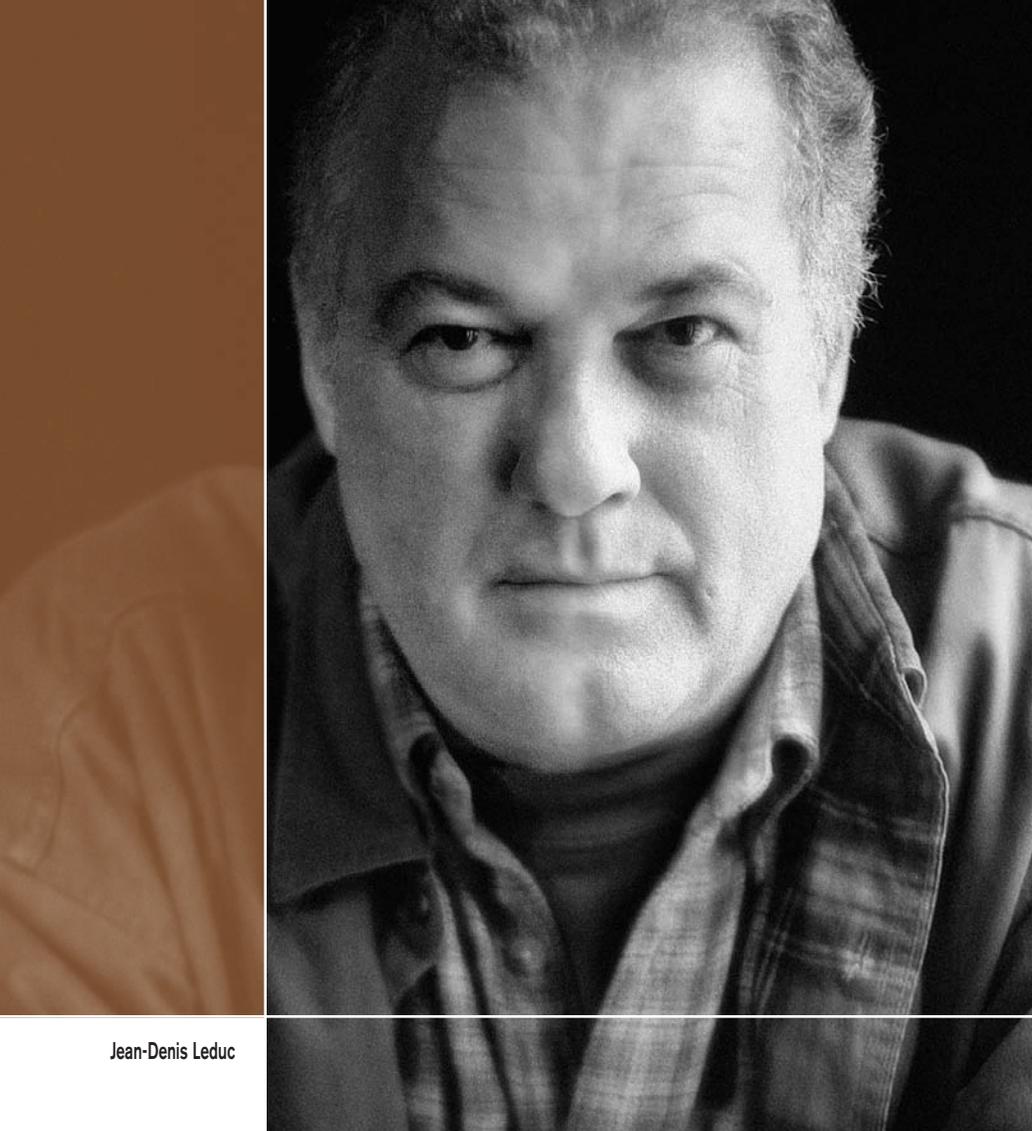
les personnages. Toutefois, il ne s'agit là que d'une impression, puisque le langage ne permet pas de maîtriser le réel, ne parvient nullement à le circonscrire. Ces discours représentent une assise, mais cette dernière apparaît bien fragile face au mystère qui submerge les personnages.

Certains, par conséquent, se taisent, restent muets, ou même demeurent totalement absents. Aux discours techniques des géologues, Toni Van Saikin répond par une lettre que les eaux ont décomposée. Au chantage financier de Zoé Pé, qui veut à tout prix se procurer son portrait, Hector Schmuyle⁴, dans *La Société de Métis*, oppose un refus catégorique, et n'apparaît jamais sur la scène. Alors que Zoé Pé, narcissique, souhaite pouvoir contempler sa propre image, le peintre naïf, lui, refuse de se faire voir et rejette toute forme de reconnaissance. Le babillage des reines, enfin, se bute à l'implacable silence d'Anne Dexter, celle qui, contrairement aux autres reines, ne s'agite pas dans l'antichambre du pouvoir mais observe, en témoin éclairé, les bassesses de chacune. Les reines mentent, élaborent des stratégies machiavéliques pour parvenir à leurs fins, maudissent leurs consœurs et se répandent en calomnies. Anne Dexter, au-dessus de la mêlée, troque la langue de vipère contre un mutisme résigné. Ces trois personnages, absents ou en retrait bien que les intrigues tournent tout entières autour d'eux, révèlent par leur silence ce qui justement échappe au discours : l'essence de l'âme et des choses, indicible, s'exprime peut-être avec plus d'exactitude dans le trait et les couleurs d'Hector Schmuyle, réside peut-être davantage dans « *le rivage à marée basse* », témoin des amours interdits d'Anne Dexter et de George, ou dans les eaux sombres qui ont emporté les rêves du géologue.

Hélène Jacques

Sur Charette, on lira avec profit la très brillante étude de Pascal Riendeau, *La Cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Charette* (Nuit blanche éditeur, 1997).

⁴ Dans la première version de la pièce, celle publiée chez Leméac en 1983, le personnage porte le nom d'Hector Joyeux.



Jean-Denis Leduc

© Bernice Macdonald

De la décision considérée comme un des beaux-arts

Entretien avec Jean-Denis Leduc

Le Théâtre de La Manufacture, une compagnie montréalaise dont la première production a eu lieu en janvier 1976, s'est doté d'un lieu, La Licorne, en 1981. D'abord située boulevard Saint-Laurent, La Licorne a déménagé rue Papineau en 1989. En 1995, on a aménagé dans son foyer une seconde scène, La Petite Licorne ; ce plateau réduit accueille des lectures et des productions d'essai de créateurs émergents. Depuis 1997, Jean-Denis Leduc, qui participait à la direction de La Manufacture depuis sa fondation, assume seul la direction artistique de la compagnie et de son lieu. Par ses choix artistiques aussi audacieux que précis et par sa politique de codiffusion avec de jeunes compagnies de création, il a fait de La Licorne un théâtre d'un exceptionnel dynamisme. Jean-Denis Leduc a accordé en juin dernier un entretien aux *Cahiers du Théâtre français* dont voici certains passages significatifs.

Sur la direction artistique

JE SUIS en faveur d'une ligne artistique claire et l'éclectisme ne m'intéresse pas. La Manufacture a une couleur nette, une signature : un théâtre à résonances sociales, qui relève de la modernité et qui pose des questions sur l'état présent de notre monde. Je favorise un théâtre dont la langue est concrète, directe, portée par un jeu incarné plutôt que démonstratif. Je présente un théâtre d'auteur et d'acteur, un théâtre accessible dans ses formes mais exigeant dans son propos, un théâtre concret – ce qui ne veut pas dire réaliste – un théâtre qui raconte des histoires, des histoires qui amènent ailleurs le spectateur pour mieux lui faire entendre une parole qui le concerne. Somme toute : un théâtre humaniste. Des exemples d'auteurs : le Franco-Ontarien Jean Marc Dalpé, le Québécois François Archambault, l'Irlandais Mark O'Rowe.

Pour l'accueil des autres compagnies que nous présentons à La Licorne, j'ai aussi resserré les choix. Toutefois, lorsque je sens que ma ligne artistique devient trop étroite, je l'ouvre pour la faire respirer. Par exemple, *Téléroman* du Théâtre des Fonds de tiroir s'éloignait, de par son type de travail formel, de ce que nous présentons, mais pas pour ce qui est de son propos. Un spectacle poétique comme *Du pépin à la fissure* du Théâtre du Nouvel-Ontario se rattachait à notre esprit par la nature concrète de la langue de Desbiens.

Scénographie

Je suis amoureux des petites salles. Être à l'écoute de la dimension physique de La Licorne fait aussi partie des choix esthétiques : il faut comprendre et utiliser la force qui vient de l'intimité du lieu. Je donne souvent comme indication aux scénographes : le spectateur doit se sentir dans la même pièce que l'acteur. Chez nous, les acteurs n'ont pas besoin de projeter leur voix : la soutenir suffit. Il y a certaines de nos productions que nous refusons de diffuser dans de grandes salles et ce, en dépit de demandes répétées ; par exemple, dans un grand théâtre, l'essence d'*Howie le Rookie* s'évaporerait.

Reprendre, diffuser

Peu après avoir pris la direction du théâtre, j'ai fait passer le nombre de représentations de vingt et un à vingt-cinq. C'était un choix délibéré parce que les vingt et un n'affichaient pas complet. En ce moment, chaque production de La Manufacture est jouée à La Licorne trente fois dès sa création et pour la saison 2005-2006, je passe à trente-cinq fois – sans inclure les supplémentaires. Tout ceci pour dire que plus on joue, plus on développe du public. J'y crois profondément. Et cela n'a rien à voir avec le fait que La Licorne n'accueille que cent quarante spectateurs. Bref, dès leur création, nos productions sont jouées un nombre significatif de représentations, et ces productions sont reprises lors des saisons subséquentes. Puis il y a les tournées : en 2005-2006, *Gagarin Way* jouera quarante-huit fois, ce qui portera le nombre total de représentations à cent un. Nous sommes rendus à cent dix-neuf représentations de *La Société des loisirs*.

C'est une façon de voir la pratique. Cette longévité des spectacles va de pair avec un élargissement du public. À Montréal, nous sortons de La Licorne pour aller jouer dans les Maisons de la culture. Nous tournons dans les villes du Québec et du Canada – récemment Sudbury, Moncton et Vancouver. Nous développons ainsi un public ouvert à la création. Nous avons appris à créer des scénographies fondamentalement adaptables ; le décor qu'Olivier Landreville a conçu pour *La Société des loisirs* a pu être monté aussi bien sur le grand plateau de la Maison de la culture de Gatineau que dans la toute petite salle du Théâtre la Seizième à Vancouver.

De plus, un spectacle de théâtre, du point de vue du jeu, est meilleur à la quatre-vingtième représentation qu'à la deuxième : les acteurs sont libres car ils possèdent physiquement leur rôle. De plus, les cachets des comédiens deviennent plus intéressants car les heures de répétition sont davantage amorties. C'est aussi aller contre ce système productiviste qui s'est installé dans bien des théâtres : produire, jeter, produire, jeter, produire, jeter, bref, tourner en rond. La

Manufacture a fait le choix d'être davantage responsable envers le public et les artistes. Mais ce n'est pas un choix nécessairement facile : chaque reprise veut dire une création en moins.

Textes et auteurs

Depuis plusieurs années, La Manufacture a des auteurs en résidence : mentionnons Abla Faroud, François Archambault, Jean Marc Dalpé, Lise Vaillancourt, Olivier Choinière, Marie-Christine Lê-Huu. Avec les auteurs, je fixe des échéances de création, pas de production. Je travaille dans la durée. En fait, j'ai créé autour de moi une famille d'auteurs qui se lisent et se commentent les uns les autres. Ils sont aussi mes principaux interlocuteurs artistiques, non seulement pour parler des textes, mais aussi pour discuter des orientations de La Manufacture. C'est plus riche et moins lourd qu'un comité de lecture formel.

En ce moment, à Montréal, il y a une exceptionnelle floraison de jeunes compagnies, et généralement les leaders de ces compagnies sont des auteurs. Et il y a un problème de salles à Montréal ; il faudrait en ce moment quatre autres lieux de quatre-vingt-dix

5, 6, 7, 8 OCTOBRE

Howie le Rookie

Texte de Mark O'Rowe

Traduction d'Olivier Choinière

Mise en scène de Fernand Rainville

Avec Maxime Denommée et Claude Despins

Une production du Théâtre de La Manufacture

ou cent places où ces compagnies pourraient jouer leurs spectacles une quarantaine de représentations. De plus, ces compagnies émergentes souhaitent être encadrées par des compagnies d'expérience afin d'établir un dialogue, une transmission – ce qui est très différent de ma génération, qui souhaitait contester les compagnies déjà établies. Avec de nouvelles compagnies, comme Trans-Théâtre, Janvier Toupin Théâtre d'envergure ou la Banquette arrière, j'ai créé des liens de continuité. Je veux que La Manufacture soit un lieu de transmission et ça, il faut que ça se déploie dans le temps.

Propos recueillis et mis en forme par Paul Lefebvre

Pour mieux connaître l'histoire et la pratique du Théâtre de La Manufacture, on consultera le site Internet de la compagnie à www.theatrelalicorne.co



Maxime Denommée
et Claude Despins
dans *Howie le Rookie*



La Princesse de Clèves :

du roman de l'amour à la scène du désir

IL EST toujours curieux de voir un chef-d'oeuvre romanesque adapté au théâtre. Parfois, le passage d'un genre à l'autre a quelque chose d'étrange. Comme si, arrachés à leur terre

d'origine, les mots erraient dans le vide d'un espace qui n'était plus le leur. Dans le cas de *La Princesse de Clèves*, le texte, au contraire, semble presque prédestiné à passer à la scène. Roman

qui paraît en un siècle qu'illustrèrent Corneille, Racine et Molière, et que l'on considère comme étant celui du théâtre, l'oeuvre de Madame de La Fayette¹ est, pour plusieurs, la réalisation

© Agence Roger-Vollet

© Brigitte Enquerand



Madame de La Fayette
Gravure de Desrochers



Marcel Bozonnet dans
La Princesse de Clèves

La Princesse de Clèves

Marie-Madeleine de La Fayette

Adaptation d'Alain Zaeffel

Mise en scène et interprétation de Marcel Bozonnet

Une production de la Maison de la Culture de Bourges et du Centre de Créations et de Productions en Région Centre, en coproduction avec le Théâtre des Arts, Scène Nationale de Gergy-Pontoise, et Studio Productions

romanesque d'une esthétique qui s'est essentiellement développée autour du genre théâtral, le classicisme français. Mais là ne s'arrêtent pas les circonstances qui, à la manière des oracles précédant les grandes passions, annonçaient cette rencontre du texte et de la scène. En faisant un tableau des mœurs de la cour d'Henri II, sous lesquelles le lecteur peut reconnaître celles de la cour de Louis XIV, le texte déploie un vaste théâtre où tout n'est qu'artifice et où chacun porte le masque qui sert ses intérêts. Plus que le récit d'un amour impossible ayant cette toile de fond pour décor, *La Princesse de Clèves* propose au lecteur la découverte d'un lieu, d'une véritable scène intérieure, qui est à la passion romanesque ce que le théâtre classique est aux grandes fêtes baroques.

Paru en 1678 sans nom d'auteur, ce roman sera rapidement érigé en modèle d'une nouvelle esthétique privilégiant l'unité, la vraisemblance, la sobriété, et une maîtrise de la langue qui fait écho à celle à laquelle aspire l'héroïne de ce texte. L'œuvre se distingue alors des longs romans du début du XVII^e siècle — dont les titres sont, pour la plupart, aujourd'hui ignorés du public — qui se caractérisaient par une intrigue complexe, s'étendant parfois sur quelques milliers de pages, et qui mettaient en scène des événements souvent peu vraisemblables, situés dans un décor exotique ou un cadre historique de convention. Même si, depuis les années 1660, le public connaissait, avec la vogue de la nouvelle historique, des œuvres beaucoup plus brèves, et marquées par un plus grand souci de vraisemblance, c'est à *La Princesse de Clèves* que l'on attribue le mérite d'avoir réalisé la « réforme » qui, en France, est à l'origine du roman moderne.

Comme le remarquèrent des lecteurs de l'époque, le roman de Madame de La Fayette débute là où les autres romans s'arrêtaient, avec le mariage des héros. L'intrigue commence véritablement au moment où l'héroïne de ce texte, après avoir épousé un

homme qu'elle estimait sans en être amoureuse, découvre la force de la passion. Commune tragédie de l'amour, l'homme qui a su faire naître en elle le désir n'est malheureusement pas celui qu'elle a épousé. Il pourrait s'agir d'une simple histoire d'adultère, mais la jeune princesse, par vertu, par honneur, par souci de son repos, peut-être même par désir de l'amour absolu, refuse de céder à cette passion qui pourtant la possède. Le conflit est d'autant plus violent que l'héroïne, qui vient tout juste de faire son entrée à la cour, connaît cette passion pour la première fois. L'histoire de la découverte progressive du désir se superpose au récit des efforts d'une jeune femme qui, craignant de s'y abandonner, ira jusqu'à commettre un geste sans exemple, et à en faire l'aveu à son mari.

Lors de sa parution, le roman de Madame de La Fayette donna lieu à une véritable querelle littéraire, dont la portée dépassa de loin le cercle des « doctes ». Tout en faisant de *La Princesse de Clèves* un nouveau modèle du genre, on critiqua ce qui, dans ce texte, rappelait les anciens romans. Ces critiques témoignent non seulement de l'engouement que le texte pouvait susciter, mais aussi de ce qui fait la force de *La Princesse de Clèves*, car le roman de Madame de La Fayette ne se contente pas de rompre avec le passé, il accueille tout le merveilleux hérité de la tradition romanesque et lui assigne un lieu au sein de la nouvelle culture qui prend forme, en délaissant l'espace extérieur de l'action héroïque pour explorer celui de l'intériorité. Avec cette œuvre, dont on fit le modèle du roman d'analyse, Madame de La Fayette s'inscrit dans la lignée des grands moralistes de l'Âge Classique, qui s'attachèrent à l'étude du cœur humain. Le regard moraliste permet à la romancière non seulement d'analyser avec finesse la mécanique des passions, mais aussi d'en exprimer toute la puissance.

S'il est vrai que l'on peut mesurer la valeur d'un roman par la pluralité des lectures qu'il génère et par sa capacité à traverser le temps, *La Princesse de Clèves* mérite une place de choix parmi les chef-d'œuvres du genre. On en fit, pendant longtemps, un plaidoyer contre l'amour et le modèle

d'une écriture placée sous la bannière de la raison ; d'autres y virent, au contraire, le roman de la passion. On fit de l'héroïne une victime des conventions sociales de son époque ; on en fit aussi le modèle d'une volonté d'indépendance prête à tous les sacrifices. Œuvre classique, *La Princesse de Clèves* l'est en ce qu'elle est un roman de la tension ; et cette tension, qui résulte de la rencontre de la passion romanesque et de l'écriture classique, permet à la romancière d'explorer le langage du désir, langage subtil fait de paroles qui ne s'adressent qu'à deux êtres, voix qui retrouve dans le souffle du silence toute la force du regard, geste à peine esquissé qui disparaît pour laisser place au désir qu'il a fait naître.

En accord avec cette voix, la « simplicité » d'une lecture semblable à celle que propose Marcel Bozonnet réussit, bien mieux qu'un spectacle à grand déploiement, à faire renaître l'espace que le roman de Madame de La Fayette a si bien exploré. Arrachés à leur terre d'origine, les mots, loin d'errer dans le vide, font renaître cette scène qui a pour théâtre le corps, et où les êtres sont d'autant plus réels qu'ils ont la consistance des songes ; la scène du désir.

Michel Fournier

L'édition de *La Princesse de Clèves* dans la collection Folio chez Gallimard est très bien faite, et abordable. Cependant, les spécialistes ont un faible pour celle de Jean Mesnard (Imprimerie nationale, 1980). Pour l'ensemble des *Romans et nouvelles* de Madame de La Fayette, on utilisera l'édition d'Alain Niderst (Classiques Garnier, 1997). Enfin, l'excellent dix-septième Roger Duchêne a publié une biographie de l'auteure : *Madame de La Fayette*, chez Fayard, dont la plus récente édition, revue et augmentée, date de 2000.

¹ Personne ne s'entend sur l'orthographe exacte du nom : on lit, dépendant des auteurs et des éditeurs, Lafayette, LaFayette ou La Fayette.

QUATRE QUÉBÉCOIS, plus deux filles de San Francisco, plus un français font sept doigts : Isabelle Chassé, Patrick Léonard, Faon Shane, Samuel Tétreault, Shana Carroll, Gypsy Snider et Sébastien Soldevilla. Leur dénominateur commun : le cirque. Ils possèdent tous une impressionnante expérience, compte tenu de leur jeunesse. Autres points communs : ils n'ont pas été formés au cirque traditionnel, ont touché au répertoire du Cirque du Soleil et pratiquent plusieurs disciplines. Ensemble, ils forment les 7 doigts de la main, titre de leur premier spectacle et nom de leur compagnie de cirque contemporain, basée à Montréal.

Cirque à sept

Le retour de la création collective

Il était une fois, à Montréal, Sam et Isa qui pensaient à démarrer une compagnie de cirque. À San Francisco, au même moment, Gypsy, Pat, Seb et Shana envisageaient aussi cette possibilité. Au retour d'un stage en France avec le chorégraphe Philippe Decouflé, Shana passe par Montréal et prend un café avec son amie Isa. Et c'est parti ! Une fin de semaine d'échanges et de remue-méninges à San Francisco marque le début de l'aventure du collectif en 2002.

Pour la création de leur premier spectacle, *Les 7 doigts de la main*, les artistes ont d'abord proposé leurs idées, puis adopté la formule collective. Ils ont dessiné la structure du spectacle et l'ordre des numéros pour ensuite travailler en ateliers qu'ils animaient en alternance. Tous ont touché aux idées des autres, même si ce n'était pas leur spécialité, question de nourrir la recherche. Ensuite le DJ a joint la troupe.

Le 11 juillet 2002, les 7 doigts de la main présentaient la première de leur création collective dans le cadre du Festival Juste pour rire. Soulignons la rareté de ce mode de production dans le domaine du cirque, même s'il connaît actuellement une indéniable effervescence à Montréal. Après l'accueil enthousiaste du public et de la critique, ils ont le vent dans les voiles et, âgés d'à peine un an, ils participent au festival de cirque contemporain *Subörb* en Suède. *Les 7 doigts de la main* a brûlé les planches autour du globe : Japon, France, Belgique,

Mexique et États-Unis, Hollande, Allemagne, France et Nouvelle-Zélande. Sans oublier les spectacles à Québec, à Joliette, à la Station C ou lors de l'ouverture de la Tohu, à Montréal.

L'utilisation du vocabulaire circassien

Les 7 doigts de la main propose un scénario original où des personnages nous présentent leur facette excentrique à travers des actions simultanées et une unité stylistique. Ce spectacle contemporain amalgame plusieurs disciplines circassiennes : chaînes aériennes, comique, contorsion, diabolos, équilibres sur cannes, tissus, main à main, manipulation de couteaux, trapèze fixe et ballant auxquelles viennent s'ajouter la danse, le texte, la vidéo et la musique. À la fois bruiteur, rappeur et boîte à rythme humaine, DJ Pocket assure la partie musicale du spectacle.

La capacité de construire et d'écrire un spectacle, avec ses différents degrés de représentation, a une toute autre finalité que la seule exécution de numéros aux prouesses extrêmes. Pour Gypsy, « dans le cirque contemporain, l'expression d'une idée, d'une émotion, importe davantage que la démonstration des capacités physiques. Tu mélanges le cirque avec les arts du théâtre, la musique, la vidéo ou d'autres formes, mais le changement c'est l'utilisation du vocabulaire circassien pour exprimer quelque chose ». Isabelle ajoute : « le cirque traditionnel veut aussi dire quelque chose et



amène une émotion au public, comme la peur ou la fantaisie, mais le spectre est moins vaste ».

Cirque, du nouveau au contemporain...

Dans l'espace d'un immense loft, sept colocataires font constamment basculer le quotidien pour amener les spectateurs dans leur univers fantaisiste. La nappe d'une table se transforme en tissu aérien et, qu'il s'agisse de la baignoire, de la télé ou des abat-jour, les objets participent à des envolées ludiques et lyriques où se côtoient la virtuosité et la poésie. Comme des tranches de vie, les 7 doigts de la main proposent au public une série de tableaux qui parlent par situations et



Les 7 doigts de la main

8, 9, 10 ET 16, 17 DÉCEMBRE

Les 7 doigts de la main

Conception, mise en scène et interprétation de Shana Carroll, Isabelle Chassé, Patrick Léonard, Faon Shane, Gypsy Snider, Sébastien Soldevila et Samuel Tétréault
Une production des 7 doigts de la main

Le cirque contemporain présente des œuvres signées, par un metteur en scène... ou un collectif. L'acrobatie, le théâtre gestuel et la manipulation d'objets s'y mélangent et les spécialités peuvent inclure plusieurs disciplines. Dans un même numéro, la jonglerie, la danse et le main à main peuvent se côtoyer. La théâtralité y est toujours présente, peu ou prou, avec des styles de jeu diversifiés : du grotesque au naturalisme en passant par la stylisation.

Avec son style excentrique et une forme éclatée, *Les 7 doigts de la main* métisse les disciplines et vise à la base le divertissement, l'*entertainment*, où le contact avec le public est primordial. D'ailleurs, lors des représentations, les 7 doigts accueillent eux-mêmes le public et invitent les spectateurs à rester manger une pointe de tarte aux pommes après le spectacle !

Françoise Boudreault

Pour mieux saisir le contexte historique dans lequel s'inscrit le travail des 7 doigts de la main, on lira ce très vivant ouvrage de Pascal Jacob : *Le Cirque, du théâtre équestre aux arts de la piste* (éditions Larousse, collection « Comprendre et reconnaître », 2002). On consultera aussi le très divertissant site Internet de la compagnie : www.les7doigtsdelamain.com

¹ Parmi les compagnies qui ont renouvelé les arts de la piste, mentionnons Circus Roncalli (Allemagne), Circus Oz (Australie), la Compagnie Marie-Paule B./Philippe Gouder, le cirque de Barbarie et la Compagnie Foraine (France). Les années quatre-vingt ont vu apparaître en France des compagnies phares comme Cirque Plume, Zingaro, Archaos ou Cirque Baroque. Aux États-Unis, la naissance du Pickle Family Circus en 1975 et celle du Big Apple Circus en 1977 marquent un point tournant. Ici, la fondation de l'École nationale de cirque en 1982 et la venue du désormais incontournable Cirque du Soleil en 1984 ont dynamisé le milieu montréalais. Par la suite, le cirque du Tonnerre, Éloïze, Apogée, Luna Caballera, Cheval Théâtre, Éos, Cavalia, et maintenant Les 7 doigts de la main, ont créé leurs productions qui ont sillonné ou sillonnent encore le pays et la planète. À Toronto, depuis 1999, la Dare Devil Opera Company propose des spectacles clownesques et pyrotechniques.

utilisent aussi le texte. Dans le cadre intimiste de leur vie de tous les jours, les personnages partagent entre eux et avec le public les meilleurs moments de leur art. Avec leur nom qui évoque l'unicité et le collectif, ils ont choisi de valoriser leur savoir-faire sans ostentation, dans leur propre style, avec peu d'artifices, un humour débridé et beaucoup d'authenticité.

On définit souvent le cirque contemporain *a contrario* en décrivant ce qu'il évite du cirque traditionnel : dressage d'animaux, maîtres de piste aux vêtements à connotation militaire avec brandebourgs, augustes à la barbe mal rasée, clowns blancs aux chapeaux de forme conique, costumes à paillettes, couleurs souvent dominées par le rouge et or,

et musique de style fanfare. Les cirques traditionnels structurent leurs spectacles en fonction d'impératifs techniques et de la progression du sensationnalisme contenu dans les numéros au programme.

L'avènement de ce qu'on appelle le nouveau cirque, dans les années soixante-dix, pourrait d'abord se caractériser par la disparition des animaux. L'utilisation d'un espace autre que celui de la piste, la multiplication des esthétiques et la mise en œuvre d'une écriture dramatique comptent comme d'autres caractéristiques de ce genre. L'ouverture faite aux metteurs en scène, plasticiens, chorégraphes, costumiers et autres concepteurs a renouvelé et enrichi les arts circassiens, formellement et structurellement.¹

L'inquiétante beauté des bêtes ?

PARMI l'énorme panoplie de choses aussi extraordinaires qu'étranges qu'a engendré la Renaissance, les sciences dites humaines sont certainement les plus mystérieuses. Que l'humanité puisse être un objet d'étude au même titre que les plantes et les minerais nous est bien sûr, à nous contemporains, acquis. C'est là une évidence que l'on ne saurait sérieusement remettre en question. Ces mêmes sciences, pourtant, nous ont enseigné que quelques siècles, d'un point de vue historique, pouvaient s'avérer un cours laps de temps. C'est pourquoi nous ne devrions pas oublier quelle exceptionnelle révolution à été effectué au XVI^e siècle lorsque des auteurs tels que Rabelais, Montaigne et Cervantès, se sont mis à instaurer l'Homme, en tant qu'individu et ensemble circonscrit, au centre de leurs récits et de leurs réflexions.

Cinq siècles plus tard, pourtant, et ce, malgré le développement phénoménal, faut-il dire dans certain cas maladif, des humanités, nous ignorons encore, en cette aube de ce nouveau siècle, ce qu'est, somme toute, un être humain. Pour tenter de le dire de façon plus précise, disons que la science nous a amené à conclure que l'on sait qu'on ne sait pas et que la spécificité de ce que nous sommes réside dans la nature même de notre ignorance, c'est-à-dire que l'on sait que notre savoir, à ce sujet, est investi d'une béance dont on ne sait que dire.

Les anthropologues, par exemple, affirment aujourd'hui ce vertigineux paradoxe voulant que l'hominisation, c'est-à-dire l'avènement biologique de l'humanité, le surgissement de ses caractéristiques physiques, bref, la présence brute de sa chair en ce monde, n'est pas entièrement garante de notre humanité puisque cette dernière est un

peu plus qu'une affaire de neurones, de mâchoires et de sang. Les Grecs, qui savaient presque tout, le savaient bien. Bien avant l'avènement de l'existentialisme et du féminisme, le mythe de Prométhée paraphrasait Simone de Beauvoir en affirmant qu'on ne naît pas Homme mais qu'on le devient. Kipling, avec son petit Mowgli élevé par des loups, a d'ailleurs lui aussi écrit une charmante histoire à ce sujet.

L'humanité est ainsi une étrange affaire de jonction, un moment flou et fugitif où nature et culture ne font qu'un. Pas d'humanité sans langage, sans agriculture et sans arts, et pas d'humanité non plus sans oreilles, sans orteils et sans pouces.

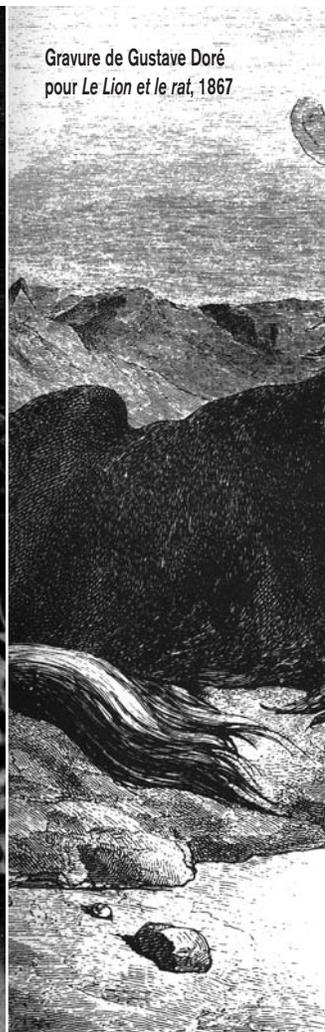
Voilà peut-être une des raisons pour lesquelles les bêtes nous fascinent tant. *A rose is a rose is rose* s'amusait à psalmodier Gertrude Stein, et l'on peut sans craindre de se tromper affirmer la

© Roger-Wollet

Colette, en 1909



Gravure de Gustave Doré pour *Le Lion et le rat*, 1867



même chose d'un rat, d'un lapin ou d'une grue. Pas question pour eux de flou artistique. L'animal est nature, et bien qu'on s'ébaudisse de l'ingéniosité des fourmis ou de l'intelligence des dauphins, ceux-ci sont dépourvus, à proprement parler, de culture. L'animal se trouve ainsi constamment au plein cœur de sa pleine présence en ce monde. Il est là comme sait l'être un tilleul ou un morceau de mica. C'est là une vérité que tous les comédiens ne savent que trop bien : n'importe quel *pitou* (je n'ose dire cabot) s'amenant avec eux sur la scène les renvoie sans esbroufe aux confins de leur insignifiance. Face à la présence brute d'un chien, tout comédien est un fantôme. Car la représentation, comme le langage et ultimement toute la culture, est affaire d'absence. Ce qu'un artiste choisit de montrer n'est jamais là. Ceci n'est pas une pipe. C'est un tableau.

L'animal, cet être sans culture, nous apparaît ainsi comme un havre de paix. Sa part de néant, contrairement à la nôtre, est pratiquement nulle. Du coup, s'intéresser à eux, tenter par la magie du verbe de s'insérer sous leur peau, s'avère une quête quelque peu du même ordre

que la découverte des Amériques, cette autre grande aventure de la Renaissance. Car les Amériques, on le sait, ne sont qu'un fantôme d'Européen, le rêve absurde d'un territoire d'où le poids de l'Histoire, donc de la culture, serait enfin absent. Observer les oiseaux, les rongeurs, les insectes, se parer de leurs oripeaux et transformer leurs bêlements en parole, c'est bien précisément scruter, si ce n'est envier, ce qui nous fait défaut. C'est plonger au cœur de ce trou qui fait que nous sommes des hommes.

La modernité a beau avoir tué Dieu, elle n'a pas su se débarrasser des bêtes. Celles-ci continuent encore à nous échapper, car ce qui nous fait défaut, ce gouffre sans fond que nous gavons de culture sans jamais le remplir, se trouve eux toujours comblé. Cet espace intouchable, innommable et inqualifiable, la parole peut, certes, à loisir le longer, l'entourer, l'encercler, mais il lui est à jamais interdit de le pénétrer. Car pour ce faire, il lui faudrait parvenir à un tour de force bien au-dessus de ses moyens : savoir miauler, aboyer et également hululer.

Pierre Lefebvre

18, 19 OCTOBRE 2005

Les Fables

de Jean de La Fontaine

Interprétation d'Hedwige Herbiet, mise en lecture d'André Perrier
Avec le pianiste Jean Desmarais

29, 30 NOVEMBRE 2005

Histoire de mes bêtes

d'Alexandre Dumas père

Interprétation de Paul Lefebvre, mise en lecture de Claire Faubert
Avec le pianiste Jean Desmarais

14, 15 FÉVRIER 2006

Histoires naturelles

de Jules Renard

Interprétation et mise en lecture de Robert Bellefeuille
Avec le baryton Denis Lawlor

11, 12 AVRIL 2006

Colette au pays des bêtes

d'après Colette

Interprétation de Maxine Turcotte, mise en lecture d'Alain Doom
Avec le violoniste Donnie Deacon



Les Fables : art de l'enfance ou enfance de l'art ?

LA FONTAINE n'est pas un auteur, c'est un personnage. Déjà de son vivant, on riait du « bonhomme », de son air perdu et nonchalant, de sa distraction pour ne rien dire de son talent.

Des fables, pensez donc, un genre didactique gentiment tempéré par l'anthropomorphisme animalier et la morale puisée à la source du lieu commun. Pourtant des voix s'élevèrent au fil du temps pour dénoncer l'immoralité du fabuliste ou célébrer, c'est tout comme, son irrévérence quasi révolutionnaire. Et chacun de rappeler que le fabuliste était aussi l'auteur de contes à ne pas mettre entre toutes les mains.

On peut aujourd'hui oublier ces épouvantails de la critique délavés par le temps et constater que l'œuvre, elle, n'a rien perdu de son pouvoir et donne à jamais une leçon de poésie.

C'est là « son moindre défaut » et toute sa modernité : le plaisir de la forme où l'artifice, le travail stylistique et proso-

dique tend paradoxalement au naturel, mime la naïveté, pour gagner le plaisir du lecteur. Cette ambiguïté se manifeste à l'envi dans ce bestiaire qui, malgré ce qu'on en ait dit, a très peu à voir avec la zoologie puisque les animaux n'y figurent que pour le potentiel métaphorique que leur confère leur morphologie ou la convention. Car l'important, c'est le pouvoir des mots, des discours qui sont à l'œuvre dans ces fabulations comme dans la société humaine que *Le Pouvoir des fables* décrit sans complaisance :

« *Le monde est vieux, dit-on : je le crois, cependant*

Il le faut amuser encor comme un enfant. »

Fable IV, Livre VIII

Dominique Lafon

Ce site Internet met en ligne toutes les fables de La Fontaine, soigneusement éditées, et avec un moteur de recherche intelligemment conçu : <http://lysopet.free.fr>

12, 13 NOVEMBRE

Barbe Bleue

Une création chorégraphique d'Hélène Blackburn

Avec Roxane Duchesne-Roy, Christophe Garcia,
Hanako Hoshimi-Caines, Sylvain Poirier et Yves St-Pierre
Une production de Cas public

Le Cabinet des fantômes

LA FORÊT du Petit Chaperon rouge, tout comme le château de Barbe Bleue sont des lieux mystérieux, fascinants, pleins d'interdits. Lieux de flânerie ou lieux de fête, ils sont pourtant marqués par le danger représenté soit par un animal, soit par un humain ; ce dernier, par son apparence tout aussi rassurante qu'inquiétante, est à la fois plus proche et plus menaçant. De ces lieux, il est difficile d'en sortir indemne. Le château de *la Barbe Bleue* – ainsi le nomment Charles Perrault et Anatole France – regorge de richesses de toutes sortes. S'étayant sur un fait historique, le personnage de Gilles de Laval, baron de Rais, compagnon de Jeanne d'Arc qui fut brûlé vif en 1440, la Barbe Bleue est porteur de beaucoup de projections fantasmagoriques. La frayeur est au rendez-vous et répond au « Fais-moi peur » des contes et récits pour enfants petits et grands.

La Barbe Bleue veut se marier. C'est en organisant promenades et fêtes où

règnent les plaisirs de la chair qu'il séduira la Cadette, une des deux filles de Dame de qualité, sa voisine. La Cadette est peut-être, son nom le suggère, une fort jeune personne. Est-elle une petite fille aux prises avec les désordres sexuels de l'enfance ? Est-elle une petite curieuse qui veut savoir ? Que sait-elle de ce qui se passe entre un homme et une femme ? La curiosité prend une grande importance dans le développement de la vie sexuelle et intellectuelle des enfants ; elle met en place la pulsion de savoir, la pulsion du chercheur qui soutiendra, ultérieurement, le développement intellectuel. Dans l'enfance, les questions touchant la sexualité, les mystères de la vie et ceux de la mort prennent leur intensité lors de moments charnières : l'arrivée d'un nouveau bébé, les pertes ou les disparitions, les menaces que l'enfant ne comprend pas, les changements importants. Se construisent alors des



© Hélène Blackburn



scénarios – des théories sexuelles – où se mêlent des éléments ou des bribes d'éléments entendus, appris, fantasmes ; ce sont de petites histoires qui tentent de créer du sens et de répondre aux inquiétudes. Cette « vérité » intérieure prend souvent le pas sur la réalité extérieure.

Dans ce maillage entre l'éveil de la pulsion sexuelle et la curiosité, avec le plaisir de se dénuder et de se montrer, de regarder le corps des autres et de comprendre les différences, se manifeste aussi une tendance à la cruauté. L'enfant est facilement porté à la cruauté ; étant pendant un long moment le centre absolu de son univers, il n'a encore ni l'empathie ni les digues du dégoût et de la pudeur qui, plus tard, l'arrêteront. Les petites réponses qu'il se bricole pour tenter de s'expliquer, seul, les énigmes qui l'entourent sont souvent infructueuses et insatisfaisantes. Suivront, parfois, une dégradation de son appétit de savoir et une perte de confiance envers les personnes qu'il accusera de ne pas l'avoir aidé à mieux comprendre.

Une des questions des plus importantes qui traverse l'enfance et qui se fraie un chemin jusqu'à l'âge adulte concerne l'acte sexuel : que se passe-t-il entre les adultes dans la chambre à coucher ? Ce que la psychanalyse nomme « la scène originare » (ou « primitive ») donne lieu à beaucoup d'interprétations. La plupart d'entre elles tournent autour d'une scène violente, une bataille, un mélange de crime et de sexe, de dangers et de secrets. Tout cela dans le sang. Le sang que l'on devine chez la femme à certains jours, celui qui goutte de l'intérieur du corps lors des coups et blessures, celui de la naissance, celui de la mort. Le grand mystère des relations sexuelles alimente l'imaginaire et trouble la pensée jusqu'à rendre difficile une banale représentation du coït. Il est malaisé, par exemple, d'évoquer des relations sexuelles heureuses entre ses parents. Et le cinéma reprendra à l'envi les multiples scènes qu'un individu tente d'élaborer à partir de ce qu'il croit percevoir (voir ou entendre) venant de la chambre à coucher.

Est-ce dans ce questionnement que se situe la Cadette ? Elle a du mal à

© Ruffin Laporte



atteindre le cabinet interdit. C'est un endroit périlleux. Ce qu'elle voit dans l'embrasement de la porte est-il la projection de ses fantasmes au sujet du coït des adultes ? Est-ce l'aiguillon du désir de savoir qui la pousse à ouvrir les portes et à imaginer les supplices des corps baignant dans la sexualité : représentation de l'enfer qui nourrit peintres, écrivains et cinéastes avec ou sans la proposition esthétique d'un carnage sexuel. La culpabilité qui habite la Cadette oblique vers la sexualisation d'un geste. De plus, elle ne sollicite pas vraiment d'aide. Elle ne réclame rien aux invités qu'elle a délaissés. À sa sœur aînée, Anne, elle demande de surveiller l'arrivée de ses frères qui devraient venir la sauver. Quel retour au sein de sa famille ! Comme si, quittant rapidement le mariage et ses affres, elle se défaisait violemment d'un mari qui l'effraie pour redevenir la sœur, la petite sœur sous l'emprise de sa famille.

Bruno Bettelheim a longuement étudié les contes de fées ; il place la Cadette du côté de l'insoumise. Puisqu'elle ne fuit pas le danger, il lui prête, comme à celle que l'on retrouvera chez Anatole France, des tendances à l'infidélité : elle a trompé son mari jaloux et espère qu'il n'en saura rien. Mais la clé – seul élément magique du conte – la trahira. La tache de sang est indélébile, irréversible,

comme la défloration. L'écart sexuel est sans pardon et mène à la catastrophe. L'amour est exclusif, l'enfant le sait bien. La sexualité est porteuse de tourment et de danger : l'enfant l'apprend petit à petit. Le châtimement sera à la mesure de l'outrage commis. Seule une régression sauvera la jeune femme et perdra le mari jaloux. Est-ce l'effet sournois de la destructivité et de la peur qui a poussé la jeune Mariée à mettre en péril les promesses naissantes de leur relation amoureuse ? Autrement, la Cadette pourrait être une figure tragique du destin humain qui tente de repousser les limites du savoir, qui ouvre toutes les portes et risque d'en payer l'inexorable prix.

Comme pour le Petit Chaperon rouge, point de fin heureuse chez Barbe Bleue : plutôt le théâtre de la cruauté. Et le sang qui tache les murs du cabinet interdit dans lequel se reflètent les images des anciennes épouses n'est peut-être que le miroir obscurci des fantasmes infantiles qui survivent longtemps, longtemps, longtemps...

Marie Claire Lanctôt Bélanger

Pour lire les *Contes de Perrault*, on privilégiera l'édition de Gilbert Rouger publiée dans la collection des *Classiques Garnier* en 1987. Quant à *La Psychanalyse des contes de fée*, le célèbre ouvrage (fortement inspiré des travaux de Julius Heuscher) que Bruno Bettelheim a publié en 1976, on peut trouver facilement sa récente réédition chez Pocket (1998).

Le Papa et l'Œuf

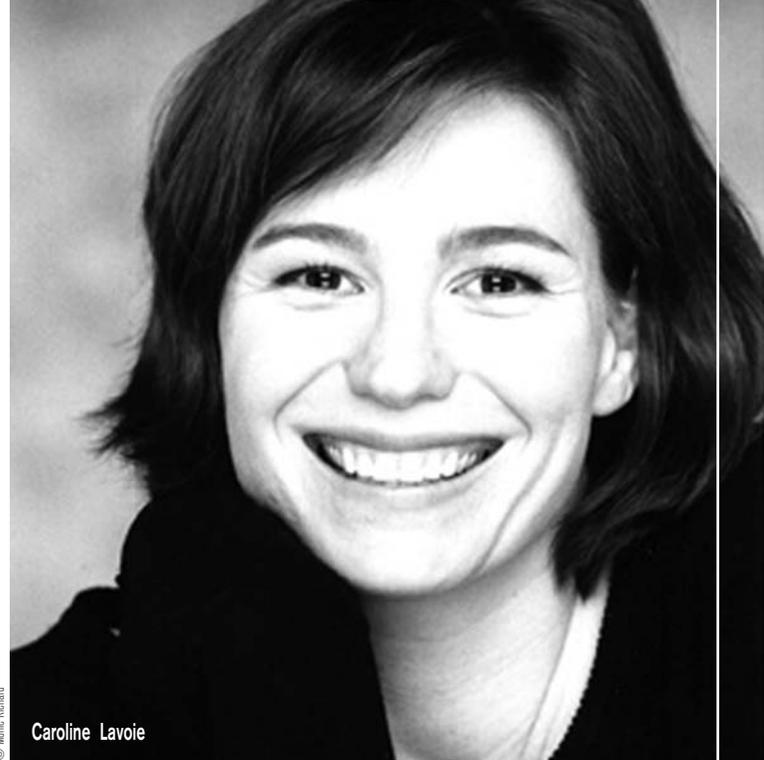
Texte d'Heleen Verburg

Traduction de Carole Tremblay

Mise en scène de Caroline Lavoie

Avec Daniel Desjardins et Anne-Sylvie Gosselin

Une création de P.P-Projet Pingouin et du Festival Les Coups de Théâtre



© Marie Richard

Caroline Lavoie

À la fin, l'œuf reste là

CAROLINE LAVOIE, qui a mis en scène *Le Papa et l'Œuf* d'Heleen Verburg¹, raconte que c'est le théâtre pour adolescents qui visitait les écoles – comme *Où est-ce qu'elle est ma gang ?* du Théâtre PàP ou *Les enfants n'ont pas de sexe* du Théâtre de Carton – qui l'ont décidée à devenir comédienne, « pas les pièces au Théâtre Denise-Pelletier – on niaisait... » Pas étonnant que peu après ses études en interprétation au Cégep Lionel-Groulx, elle a fait partie en 1989 de l'équipe fondatrice du Théâtre Le Clou, destiné spécifiquement au public adolescent et qui se signale depuis par la modernité de ses textes et de ses mises en scène. Après s'être consacrée au Clou une dizaine d'années, elle a quitté le cocon de la compagnie pour travailler en théâtre grand public et s'est fait immédiatement remarquer par sa mise en scène fluide, juste et imaginative de la comédie existentielle de Steve Laplante, *Le long de la Principale*, produite par le Théâtre du Grand Jour.

¹ Née en 1964, la Néerlandaise Heleen Verburg, a écrit une vingtaine de pièces pour l'enfance. Issue d'une culture où le théâtre pour enfants est particulièrement audacieux, voire dérangeant (pensons au travail d'Ad de Bont), elle se signale par l'originalité et la pertinence des ses univers théâtraux, ce qui lui a valu de nombreux prix. Alors que ses pièces sont bien connues en Allemagne et dans le monde hispanophone, c'est la première fois qu'un de ses textes est produit en français.

C'est alors que Rémi Boucher, le très audacieux directeur artistique du Festival Les Coups de Théâtre (dédié au jeune public), qui avait vu sa mise en scène de la pièce de Laplante, lui offre de créer un spectacle dans le cadre de son festival. Elle commence par refuser, ne se sentant pas d'affinité avec le théâtre pour l'enfance, mais Rémi Boucher, à plusieurs reprises, revient à la charge, lui envoie des textes. « Puis j'ai lu *Le Papa et l'Œuf* d'Heleen Verburg et je suis tombée amoureuse de la pièce : deux êtres se rencontrent, s'aiment, font l'amour, attendent un bébé, puis se rendent compte qu'ils ne sont pas capables de vivre à deux, alors imaginez à trois... C'est une pièce qui parle avec une franchise désarmante de choses fondamentales : se choisir et avoir – ou ne pas avoir – un enfant. Les personnages sont des humains qui sont un peu aussi des manchots et chez les manchots, c'est le père qui couve l'œuf. L'auteure a écrit du "théâtre transparent" car son idée était d'avoir les deux manchots qui entrent dans une classe, interrompent l'enseignante, vivent un moment de leur vie et partent, laissant derrière eux un œuf... D'ailleurs, je devrai trouver pour les représentations au CNA une sorte d'équivalence, une façon de briser le rituel attendu du théâtre. »

En fait, elle a aussi choisi la pièce parce qu'en la lisant, elle ne trouvait

pas « toutes les réponses ». Il faut dire que la pièce d'Heleen Verburg se caractérise par une écriture qui joue sans cesse sur l'unique capacité qu'a le théâtre de superposer des couches de sens qui se conjuguent sans coïncider. Ainsi, l'Homme et la Femme – ce sont les noms des personnages – sont indéniablement des humains, mais ils sont aussi des manchots : ils se nourrissent de poisson frais et la dame... pond un œuf. Sans parler de cette petite voix qui sort de l'œuf, qui se demande si elle va naître ou pas. Cette nature duelle des personnages permet une objectivation poétique des enjeux et des conflits que le réalisme ne peut pas accomplir. De plus, la pièce est écrite dans une langue elliptique qui noue et dénoue les conflits sans égard pour les effets de réel, allant tout de suite à l'essentiel des situations et du propos.

« Alors que je venais tout juste de décider de monter la pièce, conclut Caroline Lavoie, je tombe à la radio sur une émission de ligne ouverte pour les enfants et j'ai entendu une petite fille de six ans demander pourquoi et comment on se retrouvait dans le ventre de la maman. Elle est fondamentale, la question de l'origine. Et j'ai su que j'avais fait le bon choix. »

Paul Lefebvre

L'Acteur-verbe

DU 10 AU 21 MAI 2005

L'Acteur-verbe

Le Laboratoire du Théâtre français 2005

Dirigé par Daniel Danis et Alain Françon

PROPOSER un laboratoire où sont réunis des acteurs, un metteur en scène et un auteur peut sembler tout à fait conventionnel. Mais lorsque ce metteur en scène et cet auteur sont Alain Françon et Daniel Danis, qui guident d'une seule voix les dix-sept comédiens participants afin d'élucider l'énigmatique titre de cet atelier, *L'Acteur-verbe*, certaines conventions ne peuvent que céder.

La matière de travail de l'atelier fut une pièce inédite de Danis intitulée *Demeurent*. Elle est parcourue par le mythe d'Osiris, ce roi égyptien démembré par son frère Seth et dont le corps fut reconstitué par sa sœur Isis. Chacune des scènes de ce texte évoque le démemberment du corps en tant que « *corps social* » et invite à réfléchir sur sa reconstitution possible. Au cœur de *Demeurent* réside une

interrogation partagée par l'auteur et le metteur en scène : comment vivre ensemble ?

Le travail que proposèrent Alain Françon et Daniel Danis aux acteurs fut orienté à la fois sur la musicalité du matériau textuel et son intelligibilité : faire entendre la structure des phrases, la ponctuation, les temps et silences, la dynamique du texte – à l'instar d'un musicien suivant sa partition. D'après Françon une telle précision dans l'énonciation permet à l'acteur « *d'échapper à un mode de jeu compassionnel qui ne transmet rien aux spectateurs et ne permet donc pas ce partage du sensible entre la scène et la salle* », enjeu que le metteur en scène place au centre de la représentation théâtrale. De la sorte, le verbe offre la possibilité à l'acteur de se tenir à distance des tentations d'un jeu « *psychologique* »

où l'acteur entre en scène dans un « *état* » préexistant à la situation qu'il doit jouer.

Ainsi, pour la première étape du laboratoire, Alain Françon et Daniel Danis accompagnèrent le groupe pour cerner et approfondir le sens global de la pièce, mais aussi le sens de chaque réplique, de chaque mot, en les questionnant, afin de comprendre le pourquoi de chaque terme, de chaque phrase, de chaque virgule, de chaque silence.

La deuxième consista à donner aux acteurs, divisés en cinq groupes, la possibilité de préparer leur scène à l'aide d'un metteur en scène (des participants au stage ont assumé ce rôle) et de la proposer comme base de travail. À partir de ces propositions, Françon et Danis amenèrent les comédiens à interroger sans cesse leurs choix de jeu à l'image de ce qu'ils avaient fait pour le texte, à envisager et à essayer tous les possibles d'une situation théâtrale sans pour autant négliger le sens de la parole, du verbe.

La recherche de mobilité dans le jeu de l'acteur fut au cœur de la troisième étape : une forme de jeu figée ne permettant pas de rendre le verbe « *actif* » donc vivant. Pour cela, les comédiens durent déterminer à qui ils s'adressaient, au mot près, et rester à l'écoute du sens de cette parole à transmettre.

Comme le texte, le jeu théâtral fut l'objet d'un perpétuel questionnement. Parce qu'explorer toutes les possibilités d'une scène permet, selon Françon, de choisir celle qui transmettra le mieux le sens du texte au spectateur. C'est pourquoi il invite l'acteur à faire de même. Parce que c'est en prenant le temps de tout essayer, de se tromper, que sont explorées les différentes strates d'un texte et que se dessinent les reliefs du jeu, le tout afin d'arriver à une « *juste énonciation* », à « *un théâtre qui donne à entendre le verbe* ».

Edwige Perrot

Alain Françon et Daniel Danis pendant leur laboratoire



Enfin, brèves...



Céline Bonnier dans *La Cloche de verre*



Le visage de Céline Bonnier dans *Dors mon petit enfant*

©Pascal Sanchez

©Richard-Max Tremblay

Céline Bonnier à l'honneur

Grâce au travail d'un consortium formé de représentants d'organismes culturels de la région dont le Théâtre français du CNA, le Prix Théâtre LeDroit a été sauvé et enrichi d'un nouveau partenaire médiatique, Radio-Canada, et d'une nouvelle catégorie, le Prix Reconnaissance (remis à un artiste ou une production de l'extérieur présenté dans la région d'Ottawa/Gatineau).

Le 29 mars dernier à La Nouvelle Scène lors d'une célébration consacrée à la Journée mondiale du théâtre, le jury des Prix LeDroit/Radio-Canada 2005 a remis son premier Prix Reconnaissance à la comédienne Céline Bonnier pour ses prestations dans *La Cloche de verre* de Sylvia Plath (une création du Théâtre du Quat'Sous, en coproduction avec Sibyllines, mise en scène par Brigitte Haentjens), *Dors mon petit enfant* de Jon Fosse et *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck (deux fantasmagories technologiques conçues et réalisées par Denis Marleau). Ces trois productions ont été présentées en novembre et décembre 2004 par le Théâtre français du CNA.

Le CNA renouvelle le contrat de Denis Marleau

Le 12 mai dernier, Peter A. Herrndorf, président et chef de la direction du Centre national des Arts, était très heureux d'annoncer que le contrat de Denis Marleau comme directeur artistique du Théâtre français était renouvelé pour deux autres années. Denis Marleau, qui avait été nommé à ce poste en novembre 2000, sera ainsi à la barre du Théâtre français jusqu'au 31 août 2007.

À l'occasion de sa nomination il y a cinq ans, Denis Marleau parlait d'« exploration de la dramaturgie contemporaine d'ici et d'ailleurs », de « promouvoir et accueillir diverses pratiques et écritures théâtrales », de créer « des actions de transmission vers le milieu théâtral » et de nouveaux canaux « de communication vers les spectateurs fidèles et les publics à conquérir ». On ne peut que constater la constance avec laquelle Denis Marleau a poursuivi ces objectifs.

Rappelons que Denis Marleau, né au Québec en 1954, est un des metteurs en scène les plus réputés au Canada. Cofondateur et directeur d'UBU compagnie de création, il a acquis une solide reconnaissance en Europe avec les nombreuses tournées qu'il y a effectuées au fil des ans. Metteur en scène attitré d'UBU, il a réalisé au sein de cette compagnie plus d'une trentaine de productions scéniques depuis 1982. Profondément investi dans un théâtre qui explore les dimensions ludique, poétique et philosophique de l'art dramatique, Denis Marleau aborde la scène comme « un lieu d'étrangeté ». Il a donné des stages au Canada, en Italie, en Belgique et en France et a collaboré aussi à de nombreuses publications spécialisées en art et en théâtre.

Collaborateurs

Après avoir été pigiste dans le domaine culturel et artiste multidisciplinaire dans la région du Saguenay-Lac Saint-Jean, **Françoise Boudreault** a obtenu une maîtrise en art dramatique de l'UQÀM avec mention d'excellence. Son mémoire-crédation s'intéressait à la théâtralité dans l'acrobatie aérienne, autant sur le plan pratique que théorique. Elle a publié des articles dans *Veilleurs de nuit*, *Théâtre-les Cahiers de la maîtrise*, *L'Annuaire théâtral* et les *Cahiers de théâtre Jeu*. Elle écrit régulièrement sur le cirque contemporain et travaille à la pige. Elle a participé comme conceptrice, rédactrice et coordonnatrice à la réalisation du site Artsvivants.ca du Théâtre français.

Michel Fournier est professeur adjoint au Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa depuis juillet 2004 et a pour spécialité la littérature française du XVII^e siècle. Ses recherches portent principalement sur l'anthropologie de la fiction, l'histoire de la lecture et la prise en charge culturelle de l'irrationnel. Elles ont donné lieu à différents articles et à un manuscrit, intitulé *Généalogie du roman : émergence d'une formation culturelle au XVII^e siècle en France*, qui est présentement en cours d'évaluation.

Hélène Jacques a déposé à l'Université de Montréal un mémoire de maîtrise consacré à Normand Chaurette. Doctorante à l'Université Laval, elle prépare en ce moment une thèse portant sur les mises en scène de Denis Marleau et participe à un groupe de recherche autour du phénomène d'hybridation dans la pratique théâtrale actuelle. Elle est membre du comité de rédaction des *Cahiers de théâtre Jeu* depuis 2002 et a aussi enseigné la littérature au Collège de Rosemont.

Dominique Lafon est professeur titulaire au Département des lettres françaises et au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa. Spécialiste de la dramaturgie classique et des dramaturgies québécoise et franco-ontarienne, elle a publié entre autres *Le Chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque* et *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt* (avec Jean Cléo Godin) et dirigé le collectif *Le Théâtre québécois 1975-1995*. Elle est directrice de la revue *L'Annuaire théâtral* et de la collection des Archives des Lettres canadiennes du Centre de recherche en civilisation canadienne française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa. Elle travaille en ce moment à un ouvrage sur le théâtre de Voltaire. À titre de conseillère dramaturgique, elle participe activement à la vie théâtrale de la région.

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 *Filigrane*, *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 production 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 à la pige comme concepteur-réalisateur de documentaires radiophoniques et rédacteur en théâtre et en littérature. La Société Radio-Canada lui a décerné en juin 2004 son Prix de la Radio dans la catégorie Émission documentaire pour *Ignorance : un état des lieux*, diffusée par la Chaîne culturelle en février 2004 dans le cadre de l'émission *Des idées plein la tête*. Au Nouveau Théâtre Expérimental, il a récemment travaillé à titre de conseiller dramaturgique pour la création de *Bureaux* et de *Tavernes* d'Alexis Martin. Sa pièce *Loups* d'après *L'Homme aux loups* de Freud, présentée en lecture publique en avril 2005, est en développement au NTE.

Après avoir obtenu, en 2004, une licence d'Études théâtrales à l'Université Lumière à Lyon et après avoir joué pendant une dizaine d'années dans diverses troupes étudiantes, **Edwige Perrot** a choisi la dramaturgie et le théâtre québécois comme champ de recherche pour sa maîtrise. C'est au sein de l'École supérieure de théâtre à l'Université du Québec à Montréal qu'elle a décidé de poursuivre ses études et d'y approfondir la spécificité des rapports entre l'auteur, l'acteur et le metteur en scène dans les processus de création.

Véronique Couillard et **Ryan Stec**, à qui l'on doit les photos de couverture des *Cahiers du Théâtre français* au cours de la présente saison, collaborent depuis 2002 dans les domaines de la vidéo, de la photographie, de l'illustration et de l'impression numériques, ainsi qu'à des installations vidéo. Véronique Couillard est une artiste visuelle originaire d'Orléans, près d'Ottawa, et elle est membre de deux regroupements importants dans cette région : Code régional et Available Light Screening Collective. Ryan Stec est originaire de Winnipeg ; il est réalisateur de documentaires, photographe, vidéaste et commissaire indépendant.

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 de marketing

Production

Alex Gazalé
Directeur de production

Xavier Forget
Directeur technique

D. Brian Campbell
Directeur technique

Peter Kealey
Directeur technique

Aaron Newbert
Assistant directeur technique

Pour nous joindre

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

La saison **Théâtre français**

Septembre 2005

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

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

Octobre 2005

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

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

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

Novembre 2005

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

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

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

Décembre 2005

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

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

Janvier 2006

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

Février 2006

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

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

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

Mars 2006

1^{er}, 2, 3, 4 mars – Studio **Gagarin Way** Gregory Burke/Michel Monty

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

Avril 2006

1^{er} avril – Théâtre **Le Projet Andersen** Robert Lepage

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

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

Mai 2006

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

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

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

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

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

