



# Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS



CENTRE NATIONAL DES ARTS  
NATIONAL ARTS CENTRE

Ottawa, Canada

L'écrivain est mensonge  
les interprètes sont mensonges  
et les spectateurs sont aussi mensonges  
et le tout rassemblé est une absurdité unique  
sans même parler du fait  
qu'il s'agit d'une perversité  
qui a déjà des milliers d'années  
le théâtre est une perversité plusieurs fois millénaire  
dont l'humanité raffole  
et elle en raffole si fort  
parce qu'elle raffole si fort de son mensonge  
et nulle part ailleurs dans cette humanité  
le mensonge n'est plus grand et plus fascinant  
qu'au théâtre

Thomas Bernhard, *Le Faiseur de théâtre*, 1984



# Les Cahiers

DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Volume 6, n° 1, septembre 2006

ÉVÉNEMENT BECKETT

**2 - Dérision et silence**

Pierre Lefebvre

COMÉDIE

**4 - Denis Marleau : Beckett  
comme contrainte féconde**

Paul Lefebvre

EN ATTENDANT GODOT

**5 - Lorraine Côté : les corps de Beckett**

Paul Lefebvre

TOUT COMME ELLE

**6 - Tout comme elle :  
l'expérience féminissime**

Evelyne de la Chenelière

LA FIN DE CASANOVA

**8 - Miroirs**

Stéphanie Jasmin

PEEPSHOW

**10 - « Promenons-nous dans les bois... »**

Marie Claire Lancôtôt Bélanger

L'ÂGE DE LA PAROLE

**12 - L'Âge de la parole**

Michel Biron

CHUT!!

**14 - L'Ombre d'Alice : créer CHUT!!**

Hélène Langevin

LE LABORATOIRE DU THÉÂTRE FRANÇAIS 2006

**15 - La Royauté de l'écrivain**

Marcelle Dubois

**16 - Enfin, brèves...**

Paul Lefebvre et Guy Warin



## Photo de couverture

Meaghan Haughian, *Alisa's Croke-Haughian Dress*, tirée de la série *Family Album 1984, 2003*.

Photogramme, virage au sélénium, 24 po sur 20 po.

L'artiste visuelle Meaghan Haughian a obtenu en 2004 un baccalauréat en beaux-arts de l'Université Mount Allison au Nouveau-Brunswick. Elle a participé à de nombreuses expositions collectives et ses œuvres ont déjà fait l'objet de trois expositions solo. Meaghan Haughian habite Ottawa, où elle a grandi.

« *Mon travail, explique-t-elle, est enraciné dans la mémoire. À travers la photographie, le dessin, le collage, la gravure et la reliure, je capture ces moments et ces expériences qui créent histoire personnelle et identité. Mon travail combine des éléments d'albums de famille, de contes de fées, de journaux intimes et de manuels scolaires. Ces narratifs fondés sur l'émotion ont à la fois comme sujet le processus du souvenir et le besoin de préserver.* »

La photo de couverture est tirée de la série *Family Album 1984* que l'artiste présente ainsi : « *Family Album 1984 est un portrait de ma famille peu avant la séparation de mes parents. Ces huit photogrammes apparaissent en une rangée – comme les pages d'un album photo : mon père, ma mère, ma grand-mère et moi sommes représentés par les vêtements que nous portions. Ces images, comme mes souvenirs, sont douces et floues.* »

Meaghan Haughian est représentée par la Galerie La Petite Mort (306, rue Cumberland, Ottawa, [www.lapetitemortgallery.com](http://www.lapetitemortgallery.com)).

Samuel Beckett en 1966

© Lullin / Olycom

Le Théâtre français du CNA célèbre le centenaire de la naissance de Samuel Beckett (1906-1989) de triple façon : la présentation de *Comédie* et d'*En attendant Godot*, ainsi que la mise sur pied d'un Événement Beckett en collaboration avec le Département de théâtre et le Département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa.

# Dérision et silence

L'ŒUVRE de Samuel Beckett, romancier et dramaturge d'origine irlandaise, est sans aucun doute l'une des plus cruciales que l'on puisse aborder. Peu d'auteurs, en effet, auront autant stigmatisé que lui la condition humaine telle qu'elle se présentait, tout d'abord en Europe, en cette deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Lorsqu'on aborde Beckett, tout comme une bonne partie des écrivains européens de sa génération, il ne faut pas oublier qu'ils ont connu, et à la queue leu-leu, la Première Guerre mondiale, le krach de 1929, la montée de l'extrême droite au cours des années 1930, la Deuxième Guerre mondiale, la Shoah et l'apparition de l'arme nucléaire. Pour ces hommes et ces femmes, ces événements, si ce n'est ces traumatismes, étaient à portée de main, comme le sont pour nous le 11 septembre, les massacres du Rwanda ou la guerre en Irak. Il ne s'agit pas, bien sûr, de bêtement affirmer que l'œuvre de cet écrivain n'est que le simple reflet de son époque, mais bien de saisir la toile de fond à partir de laquelle elle prend son envol, en osant énoncer ce que la plupart de ses contemporains préféraient se cacher ou encore oublier. Peut-être peut-on expliquer par cela même le choc que fut pour eux l'arrivée de ces personnages dénudés, dépouillés de tout et prétendant, pourtant, être les plus justes représentants de l'humanité.

Beckett n'est bien sûr pas le premier à représenter la condition humaine sous de tels atours – pensons par exemple à Robert Walser, dont la plupart des personnages n'ont pour seule ambition que d'arriver à devenir un « *beau zéro tout rond* », ou encore à Fernando Pessoa, dont *Le Livre de l'intranquillité* met en scène la dérive et l'échec qu'est pour chacun de nous le simple fait d'être quelqu'un quelque part – mais Beckett, pour la première fois dans l'histoire du théâtre et de la littérature, va plus loin. Il n'est pas tant question pour lui d'explorer les territoires les plus ténus de l'humilité, de la pauvreté tout autant pécuniaire que sociale, d'embrasser les confins les plus reculés des

espaces marginaux, bref de tenter de disparaître socialement et culturellement afin d'enfin naître à soi-même dans le dénuement le plus total, mais bien de se dissoudre d'un point de vue existentiel, et ce, non pas par volonté, par rejet des conventions, mais bien parce qu'il s'agit du mouvement même de notre condition. Si le désir de disparaître et d'enfin se taire pour de bon se retrouve chez Beckett, ce n'est ni au niveau social, ni même au niveau de l'individu que cela opère, mais pour ainsi dire au niveau ontologique de l'être.

Si dans ses premiers textes – pensons à *Molloy* pour ce qui est du roman et à *En attendant Godot* pour ce qui est du théâtre – ses personnages sont de pauvres marginaux, clochards vaguement infects que plus rien ne rattache à la société humaine, les œuvres suivantes, par exemple, *L'Innommable* ou *Comédie*, ne mettent plus en scène que des êtres indistincts et sans nom, à peine des figures, tout juste des présences. D'abord affublés de patronymes de bouffons absurdes, les Malone et Estragon en arrivent à ne plus être que de vagues sonorités oscillant entre l'onomatopée et le borborygme, Vi, Ru, Flo, puis en sont même dépouillés, pour ne plus être que Première Femme, Deuxième Femme, Premier Homme.

Mais il n'y a pas que les patronymes qui nous donnent le ton chez Beckett. Les corps y jouent également un rôle primordial : ceux-ci ne sont plus tant l'enveloppe de l'être, le garant charnel de sa présence en ce monde, mais le lieu même de sa dégradation, là où s'opère notre destin et où s'active notre véritable nature d'éphémère. Les corps chez Beckett sont ainsi au plus loin de l'idéal classique : aucun Apollon dans les parages. Les corps sont ici fatigués, vieilliss, abîmés par l'errance et l'attente, ou encore par le simple fait d'être là, lorsqu'ils ne sont pas déjà, tout de go, engoncés dans la terre, ou encore dans des urnes, comme si de leur vivant même leur vraie nature était celle de cadavres. Ces cadavres, pourtant, ne sont pas morts, pas encore, et bien que le temps ne cesse de passer, ce « pas encore » semble s'étirer sans cesse, comme si la vie, malgré tout, tenait encore à cette

viande, bien qu'il soit très délicat chez Beckett de mentionner la vie, c'est bien plutôt « quelque chose » qui se poursuit, une notion sans visage et sans nom, de sorte que malgré toutes les dislocations possibles, les annihilations, les néantisations, un souffle, une espèce d'arythmie se maintient, c'est-à-dire que chaque fois malgré tout, et bien que cela devrait bientôt disparaître pour de bon, « ça » continue.

Ce « ça », à la fois innommable et indéfinissable, est ce qui, chez Beckett, anime la parole. Car c'est elle la grande vedette chez lui. C'est elle qui, plus que ses personnages, s'exprime. Alors que tout a déjà disparu, que rien ni personne n'advient, la parole, pour sa part, demeure et persiste malgré tout à continuer, à se perpétuer, à se perpétrer. Non pas une parole volontaire, non pas un acte frondeur de désespoir face au néant, mais bien plutôt une parole mécanique, ou encore organique, qui poursuit son parcours parce qu'elle ne peut faire autrement, à la manière du corps des poules qui, dit-on, continue à courir une fois leur tête tranchée, ou encore de nos ongles et de nos cheveux qui poursuivent, pendant un certain temps, leur croissance après notre décès.

Tout le drame de ceux qui parlent – faudrait-il dire de ceux qui sont parlés? – dans les œuvres de Beckett se trouve là : dans cette conscience douloureuse, bien que parfois amusée ou parfois ironique, que ce qui se dit se déroule sans leur consentement, comme si tout ce qui leur restait de vitalité n'était pas tant la volonté de parler mais seulement l'architecture et le rythme même du langage qui, ici plus que nulle part ailleurs, sait toute sa dérision à l'égard du silence.

### Pierre Lefebvre

Et si Beckett était d'abord et avant tout l'écrivain de la résilience de vivre? C'est la thèse du philosophe Alain Badiou qui, dans un tout petit ouvrage faisant large place aux citations de l'auteur, éclaire de façon inattendue l'œuvre de Beckett (*Beckett : l'in-crevable désir*, Hachette, collection Pluriel). Signalons aussi que Grove Press vient de publier une édition bilingue d'*En attendant Godot/Waiting for Godot* – Beckett se traduisait lui-même – avec une éclairante introduction de Stanley E. Gontarski.

# Denis Marleau : Beckett comme contrainte féconde

DANS mon parcours de metteur en scène, j'ai plusieurs fois abordé Beckett, la plus récente étant une seconde production avec Gabriel Gascon de *La Dernière Bande* en 2002. Revenir à Beckett, c'est pour moi revenir à une sorte de matrice; comme metteur en scène, j'aime me retrouver dans une situation de contrainte absolue. Or, Beckett est un auteur extrêmement précis dans ses exigences pour le jeu, l'espace, la mise en place, la mise en scène. Avec lui, je me retrouve en situation d'artisan, à faire un travail d'orfèvre sur une forme pré-établie. Car, un texte de Beckett, c'est un ensemble de prescriptions qui sert de guide. Et ce réseau de contraintes, aussi terriblement précis soit-il, débouche sur un territoire empli de mystère. Tout a beau être défini, indiscutable, mais qu'est-ce que ça veut dire? En fait, Beckett oblige le metteur en scène à emprunter les mêmes chemins que lui.

Beckett, qui était un praticien accompli et dont la connaissance de l'art dramatique était considérable, a effectué sa révolution scénique à lui tout seul. Non seulement il a été un grand inventeur dans le langage, il

a été aussi un grand inventeur d'images : cette bouche seule au milieu du noir de *Pas moi*, l'arbre d'*En attendant Godot*, les têtes émergeant des urnes de *Comédie*... Lorsque je monte Beckett, non seulement je suis en relation avec un auteur, je suis aussi en relation avec un homme de théâtre, avec, en fait, une sorte de mentor dont j'apprends énormément.

Pour *Comédie*, Beckett demande un « débit rapide ». Il demande de mettre entre parenthèses le jeu pour aller vers la charpente du langage. Cela exige de l'humilité de la part de l'interprète, qui doit comprendre ce qu'il dit, mais passer vite. *Comédie* met en jeu trois monologues déstructurés; c'est en apparence chaotique, mais la pièce raconte en fait une histoire banale, celle d'un homme coincé entre sa femme et sa maîtresse.

L'idée d'utiliser une technique de projection vidéo pour monter *Comédie* est venue du désir de créer un triptyque avec mes deux précédentes fantasmagories technologiques, *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck et *Dors mon petit enfant* de Jon Fosse. À la pièce de Fosse, qui se passe avant

26 ET 27 OCTOBRE 2006 À 19 H 30 ET 20 H 30

## Comédie

**Texte** Samuel Beckett

**Conception et réalisation** Denis Marleau

**Collaboration artistique** Stéphanie Jasmin

**Avec** Céline Bonnier, Ginette Morin et Paul Savoie

Une coproduction d'UBU compagnie de création, du Théâtre français du CNA et du Manège, scène nationale de Maubeuge

la vie, je voulais ajouter une œuvre crépusculaire, une œuvre de mort. Or, *Comédie* s'est imposée – ces personnages-là sont-ils au delà de la mort? – à cause de son statisme statuaire, certes, mais aussi à cause de son ludisme. Et puis, c'est une œuvre fondée sur la projection : les acteurs parlent parce qu'on les éclaire d'un projecteur. C'était important d'absolument respecter cette exigence, la projection qui déclenche la prise de parole.

Beckett veut que la pièce se termine par une reprise du texte, mais indique que cette reprise peut être variée. Lui-même a expérimenté quelques variations. Nous avons profité de cette ouverture pour en créer une nouvelle. Je veux laisser la surprise au spectateur, mais je puis dire que la première livraison du texte, fragmentée, met en valeur l'absurdité et le comique de la situation. Notre variation met en lumière la solitude extrême de personnages qui, tragiquement, ont raté leur histoire d'amour.

**Propos recueillis et mis en forme par Paul Lefebvre**



Céline Bonnier, Paul Savoie et Ginette Morin dans *Comédie* que Denis Marleau a montée sous forme de « fantasmagorie technologique »

DU 12 AU 16 DÉCEMBRE 2006 À 19 H 30

## En attendant Godot

**Texte** Samuel Beckett

**Mise en scène** Lorraine Côté

**Avec** Jacques Leblanc, Jack Robitaille, Denise Gagnon,  
Hugues Frenette et Lucien Ratio

Une production du Théâtre de la Bordée

# Lorraine Côté : Les corps de Beckett

POUR l'espace, il fallait tenir compte que la Bordée, à cause de la forte pente des sièges, est une salle où l'on voit beaucoup le plancher de scène. Le scénographe, Christian Fontaine, et moi avons tout de suite parlé de courbes, pour créer un horizon, et Christian a parlé de voir les dessous, où l'on distingue une machinerie que des mains parfois manipulent : les personnages ne le voient pas, mais les spectateurs, oui. Car Beckett, dans ses indications, veut laisser voir que nous sommes au théâtre; ainsi, notre décor gris est encadré par des pendrillons et un manteau d'Arlequin rouges. Pascal Robitaille, qui a conçu la musique, a créé une machine qui fait bouger la lune et le soleil; je voulais montrer l'humain soumis à la mécanique cosmique – l'écho d'une présence divine pour évoquer la tragédie. Et puis, je voulais un grand tronc d'arbre vertical, pour évoquer la croix, l'image centrale du texte.

Bien avant de répéter, nous avons fait des ateliers avec Marc Doré – un spécialiste du clown, entre autres choses – afin d'avoir tout de suite une approche concrète, ce qui est important pour cette pièce aux ramifications philosophiques. Car le rythme d'*En attendant Godot* ne vient pas que du texte, il vient aussi du corps, du dessin physique. Nous avons surtout



Jack Robitaille et Jacques Leblanc dans *En attendant Godot*  
mis en scène par Lorraine Côté

travaillé par couples – Vladimir et Estragon, Pozzo et Lucky – afin de voir comment chaque duo bougerait *ensemble*. Pour Vladimir et Estragon, Marc Doré a fait faire à Jack Robitaille et Jacques Leblanc des exercices simples, comme des retrouvailles, ou comment chacun se couche pour dormir. (Estragon se couche comme un chien : il tourne en rond avant de se mettre en boule au sol.) Il leur a fait travailler des restants de duos comiques, comme s'ils avaient déjà travaillé ensemble dans un music-hall. Vladimir a des problèmes de vessie et Estragon a mal aux pieds : comment bougent-ils? Qu'est-ce que leurs corps induisent comme action? Avec Pozzo et Lucky, nous avons entre autres travaillé les rituels du pique-nique, les chutes...

De mon côté, j'ai beaucoup regardé des films des Marx Brothers, surtout *Duck Soup* dont Beckett s'est inspiré pour plusieurs passages de la pièce, notamment le numéro des chapeaux. Je me suis intéressée aussi aux routines de combat entre Chico et

Harpo. Et les petits pas de danse de Vladimir viennent de *Horse Feathers*...

On apprend à la fin du premier acte qu'Estragon s'est jeté dans la Durance et que Vladimir est allé le repêcher : Vladimir et Estragon se sont choisis. Par contre, nous avons nettement senti que Pozzo et Lucky avaient été imposés l'un à l'autre; nous nous disions – secrètement – qu'ils étaient sans doute deux frères.

Je disais aux comédiens : vous êtes des ombres d'ombres, l'ombre de querelles, l'ombre d'un pas, d'un pas de danse. Je leur disais aussi de ne pas jouer le désespoir, mais de jouer, au contraire, deux hommes qui prennent courage, qui se démènent; c'est au public de voir le désespoir.

Finalement, je crois qu'*En attendant Godot* raconte une histoire, l'histoire d'un lien qui se resserre entre deux hommes. Au début, ils sont amis, à la fin, ils sont inséparables.

**Propos recueillis et mis en forme  
par Paul Lefebvre**

# Tout comme elle : l'expérience féminissime

(Journal rédigé rétrospectivement mais somme toute assez fidèle je crois)

## Première répétition à 50

IL me semble que nous sommes au moins deux cents dans le local de répétition. On doit être presque cinq cents, en fait. En tout cas, ça me fait le même effet. Cette même incapacité à fixer mon regard quelque part, les yeux irrésistiblement attirés vers telle silhouette, telle chevelure, tel profil, telle bouche qui articule quelque chose que je n'arrive pas à discerner, et puis aussi le même bourdonnement de cafétéria les jours d'orage, quand j'étais au collège et qu'il n'y avait que des filles partout, mais alors plus arrogantes parce qu'on était plus jeunes à l'époque.

Avant aujourd'hui, je faisais partie de ce que nous appelions le « noyau de création » et nous avions l'habitude de travailler à six, huit, douze au plus, sous le regard inspiré et bienveillant de Brigitte Haentjens. En constatant cette profusion d'actrices autour de moi, j'ai soudainement peur de perdre quelque chose que je n'arrive pas à nommer. Vaguement honteuse de ne pas être tout à fait réjouie de leur présence, je refuse de croire à l'analyse simpliste me comparant à l'enfant qui n'a pas trop envie de partager sa mère

et sa maison. Franchement ce serait trop facile, et puis j'ai acquis une certaine maturité tout de même.

Mais, si je peux me permettre, cinquante, ça risque de faire fouillis.

## Derniers enchaînements à 50

S'il est vrai que j'ai une certaine tendance à aimer les gens plutôt que le contraire, cette fois c'est encore plus véritable. Je veux dire que j'ai même eu le temps de découvrir *pourquoi* j'aime ces quarante-neuf femmes. L'une pour son regard dont on se demande s'il se moque de vous, l'autre parce qu'elle dit absolument tout ce qu'elle pense et que ça lui attire des ennuis, une autre encore pour sa manière de douter constamment, enfin chacune a quelque chose qui me séduit. Notre spectacle sera fort, j'en suis certaine maintenant, je vais jusqu'à me dire que j'ai la chance de participer à un spectacle historique.

Mais il faut quand même que j'évite de m'émouvoir, sur scène. Il ne faudrait pas que ça m'émeuve trop, tout ça, être ensemble, si nombreuses, si diverses, si réunies et si enclines à devenir plus que jamais petit élément d'un tout, petite goutte d'eau dans une marée, non, parce

que, tout de même, s'émouvoir serait faire preuve d'un orgueil mal placé, d'une mièvrerie complaisance, d'une coquetterie sentimentale.

Je tente une expérience et me donne le vertige exprès : en plein enchaînement je me fais spectatrice, je me mets au repos, pour voir si je peux reprendre le train en marche un peu plus tard. Après tout, une seule actrice qui cesse de jouer, sur cinquante, ça ne se verra pas. Et pourtant si. Il paraît que oui. D'ailleurs il paraît qu'on nous *distingue*. Rien de moins. Je veux dire les unes des autres. Il paraît qu'on voit autant la goutte que la marée. La première fois qu'on nous a dit ça, j'ai cru que c'était pour nous flatter, pour nous rassurer en nous faisant croire qu'on existait toujours, individuellement, qu'on n'avait pas complètement disparu, j'ai cru que c'était une délicatesse visant à récompenser notre grande humilité, en nous donnant à chacune l'illusion d'un caractère distinctif et incomparable, en nous persuadant que, malgré les apparences, la masse ne nous avait pas tout à fait avalées.

Le chorégraphe Harold Rhéaume nous singe par ses démonstrations enlevées. Nous adorons nous reconnaître



DU 31 OCTOBRE AU 4 NOVEMBRE 2006 À 19 H 30

## Tout comme elle

**Texte** Louise Dupré

**Adaptation et mise en scène** Brigitte Haentjens

**Avec** Catherine Allard, Paule Baillargeon, Josée Beaulieu, Catherine Bégin, Annie Berthiaume, Valérie Blais, Denise Boulanger, Marthe Boulianne, Nathalie Breuer, Mireille Brullemans, Léa-Marie Cantin, Anne Casabonne, Lise Castonguay, Géraldine Charbonneau, Amélie Chérubin-Soulières, Nathalie Claude, Louise de Beaumont, Evelyne de la Chenelière, Catherine de Sève, Nathalie Derome, Maude Desrosiers, Sylvie Ferlatte, Ève Gadouas, Nathalie Gascon, Monique Gosselin, Françoise Graton, Marie-Ginette Guay, Myriam Houle, Renée Houle, Martine Laliberté, Marie-France Lambert, Geneviève Langlois, Louise Laparé, Louise Latraverse, Anne LeBeau, Myriam LeBlanc, Nicole Leblanc, Dominique Leduc, Nancy Leduc, Valérie LeMaire, Suzanne Lemoine, Marie-Josée Normand, Danièle Panneton, Brigitte Paquette, Linda Rabin, Michelle Rossignol, Janine Sutto, Audrey Talbot, Gisèle Trépanier et Anne-Marie White

Une création de Sibyllines en coproduction avec l'Usine C



© Lydia Pawlak

dans ses pirouettes grotesques. Le ridicule avec lequel il rend nos mouvements et nos postures nous fait crier de joie : Imite-nous encore, Harold! Exagère-nous! Travestis-toi en actrice qui veut tellement bien faire! Et Harold, encouragé par nos rires et par la subtile approbation de Brigitte, recommence sans se faire prier longtemps. C'est sublime. Même si, en faisant la somme de ses parodies, nous devrions peut-être nous inquiéter un peu, le plaisir l'emporte. Et puis, avec notre costume et nos talons, nous allons triompher de toutes nos maladresses. C'est sûr.

### Représentations à 50

J'ai souvent le sentiment étrange, au détour d'un tableau, de croiser le regard de ma mère, de ma fille, de ma première maîtresse d'école, et puis tout à coup de danser avec ma sœur,

d'avoir six ans et demi puis tout de suite après, d'être une vieille. Le texte de Louise Dupré me surprend d'une nouvelle façon à chacune des représentations. Je me dis que ses mots doivent avoir été pesés mille fois pour être si peu nombreux et dire autant; je l'envie parce que, contrairement à elle, j'ai besoin de beaucoup trop de mots pour décrire la moindre petite chose, comme si dans l'abondance de mots, même intrus, j'avais l'espoir que, tous ensemble, ils finissent par faire un genre de miracle et ressembler enfin à ce que j'ai voulu dire. Bref. Louise Dupré m'impressionne.

Ce journal restera bien sûr incomplet, d'abord parce qu'une certaine pudeur s'impose, et surtout parce que nous n'avons pas encore donné notre dernière représentation.

J'aurais encore des états difficiles à décrire, la certitude furtive mais tenace de participer à une grande et

vaste réconciliation, l'envie de rendre hommage à toutes les mères du monde, et aussi à leurs filles, parce que s'il faut du courage pour être mère, il en faut également pour être la fille de sa mère, ce qui est incontournable en soi, mais je risquerais de m'égarer, ou encore de me retrouver face à mon insuffisance, parce qu'il est si ardu de trouver la justesse et l'éloquence quand il s'agit de langage.

Malgré la difficulté de l'exercice, je suis reconnaissante d'avoir été invitée à partager mon expérience, parce qu'on me donne l'occasion de remercier, encore une fois, tous ceux et surtout celles qui l'ont rendue possible, vivante, profonde.

### Evelyne de la Chenelière

Le matériau textuel de Louise Dupré qui a servi à la création de *Tout comme elle* a été publié, accompagné d'un dialogue entre l'auteure et la metteuse en scène Brigitte Haentjens (Louise Dupré, *Tout comme elle*, Québec Amérique, 2006).

# Miroirs

DU 8 AU 11 NOVEMBRE 2006 À 20 H

## La Fin de Casanova

**Texte russe** Marina Tsvetaïeva

**Traduction française** André Markowicz

**Mise en scène et scénographie** Denis Marleau

**Avec** Pierre Lebeau, Éliane Préfontaine et Gaétan Nadeau

Une production d'UBU compagnie de création en coproduction avec ESPACE GO et le Théâtre français du CNA

« QUAND vous aimez quelqu'un, vous avez toujours envie qu'il parte pour penser à lui. Qu'il parte loin, pour penser à lui encore plus », aurait dit Maximilien Volochine à Marina Tsvetaïeva (1892-1941). Moscou, une journée de 1910. Marina a dix-sept ans. Un homme se présente à la porte de la maison familiale. Il lui dit avoir écrit un texte critique sur *L'Album du soir*, le premier recueil de poèmes qu'elle vient de publier, à son compte, à cinq cents exemplaires. Non, elle ne l'a pas lu, ce premier texte élogieux qui parle d'elle à travers sa poésie et dit : « Dans ses poèmes, Tsvetaïeva ne pense pas – elle vit. »

L'homme, qui se nomme Maximilien Volochine, lui parle de Baudelaire et de Rimbaud. Elle connaît, mais répond qu'elle n'aime que Rostand, Napoléon 1<sup>er</sup> et Napoléon II. Partout dans sa chambre sont accrochés des portraits des deux Napoléon, jusque dans la vitrine aux icônes. Elle a traduit *L'Aiglon* d'Edmond Rostand, pièce évoquant le destin romantique de Napoléon II, qu'elle a vue plusieurs fois, et même avec Sarah Bernhardt dans le rôle-titre. Selon les souvenirs de sa sœur Anastassia, elle aurait même eu le projet de se suicider pendant une de ces représentations. Maximilien Volochine l'écoute avec étonnement lui réciter des vers de Victor Hugo à la gloire de Napoléon II, touché par cette enfant amoureuse d'un personnage historique. C'est le début d'une profonde amitié.

Un jour, il lui envoie les *Mémoires* de Casanova, qu'elle lui retourne aussitôt. Devant l'étonnement de Max, car « toutes les filles de dix-sept ans en sont folles », sa mère lui aurait rétorqué : « les idiots oui. Mais Marina n'est pas une idiote. Les Italiennes, peut-être, mais Marina est russe. » Pourtant, Casanova croisera la route de la poète.

En 1923, Marina Tsvetaïeva écrit dans un cahier de notes: « Le dessein de ma vie était : être aimée à dix-sept ans par Casanova (un étranger!) – abandonnée – et élever un fils splendide de lui. Et puis – aimer tout le monde. »

Le souhait rétrospectif qu'elle évoque concerne autant sa vie réelle que sa vie rêvée, ou plus précisément poétisée. Ce paradoxe réside dans un engagement total envers l'objet aimé, mais un objet qui lui échappe, qui est hors d'atteinte. Un amour qui s'incarne pourtant en accédant à l'immortalité par le regard et les mots du poète. Ainsi, elle aurait dû être aimée par Casanova, emblématique et inaccessible, car d'un autre temps et qui plus est, *étranger*, loin d'elle. Donc cet amoureux idéal (car impossible) l'aurait abandonnée avec un fils en guise de transmission de l'amour qu'elle pourrait à son tour mettre en œuvre en aimant *tout le monde*. Ce dessein sera un *leitmotiv* persistant et variable dans sa vie et dans son œuvre, l'une témoignant de l'autre et vice-versa. En effet, malgré ses nombreux emportements amoureux, elle dira n'avoir vécu qu'un seul amour, envers son mari Sergueï Effron, dont elle aura été longtemps séparée à cause des vicissitudes de l'Histoire et dont elle aura aussi un fils, Mour, qu'elle aimera passionnément jusqu'à la fin. Cette coexistence, qui n'est pas inconsciente, de la vie et de la poésie, Marina Tsvetaïeva l'a toujours maintenue et défendue. Et c'est au cœur de cette période, en 1919, l'année « la plus pestiférée, la plus noire, la plus mortelle de toutes ces années à Moscou », qu'elle se penche sur cette figure d'un autre temps. De la Révolution russe qui l'a autant désillusionnée qu'elle en avait rêvé, elle se projette dans une autre période post-révolutionnaire, au crépuscule du XVIII<sup>e</sup> siècle incarné par Casanova au seuil de la mort. En écho

au cycle de petites pièces en vers de 1830 de Pouchkine, elle écrit ainsi une série de six pièces qu'elle réunira sous le titre *Romantika*. Troisième partie de la pièce *Le Phénix*, *La Fin de Casanova* sera aussi publiée de façon autonome avec le sous-titre *essai dramatique*, ce qui affiche d'emblée une distance avec le genre. Cette figure de feu qu'est Casanova, qui consume ses souvenirs et dit adieu à sa vie et à ses amours pour devenir lui-même cendres, est ici définie à la fois de façon archétypale et historique – il n'y a qu'à lire le portrait du vieux Casanova par le prince de Ligne pour s'en rendre compte – mais aussi comme lieu de projection intime de Marina Tsvetaïeva. La scène des lettres au feu trouve ainsi sa résonance dans un moment qu'elle dépeint dans ses souvenirs alors qu'elle brûlait avec une amie des lettres et des manuscrits : « Le corps de l'écrivain, ce sont ses manuscrits. Ce qui brûle : des années de travail. Cette "elle" -là ne brûlait que des lettres : le corps refroidi d'un autre; nous – ce sont nos manuscrits, notre travail de dix-huit ans que nous brûlons. » Ainsi, Casanova brûle le corps des femmes qui l'ont aimé et par le fait même son propre corps qui a existé par elles. Malgré ce rituel de départ, il ne se résigne pas et peste encore contre sa condition d'écrivain sous tutelle à Duchov, une situation qui reflète la difficile conciliation entre l'âme impétueuse et indépendante de Tsvetaïeva et les problèmes matériels qui l'obligent continuellement à demander de l'argent autour d'elle. Mais par-dessus tout, il est proche d'elle pour avoir posé l'amour au-dessus de tout, même si cet amour ne peut plus s'incarner à travers lui. Ainsi, bouleversé par cette rencontre inattendue avec Francisca, à défaut d'avoir pu répondre à ses désirs, il lui aura, à la toute fin, transmis son secret par ces étranges

élucubrations magiques, mais surtout par la filiation à une poétique de l'amour. Lorsqu'il lui raconte l'histoire des deux jeunes amants lisant ensemble, il lui tend un miroir à travers ce récit de la Francesca da Rimini de Dante et de son amant Paolo, tués pour avoir été pris en flagrant délit d'un baiser échangé en lisant un roman d'amour courtois, celui de Lancelot et Guenièvre... D'un couple mythique à l'autre, d'un poète à l'autre, se transmet ainsi l'amour et son poème.

Mais le reflet de Marina Tsvetaïeva flamboie aussi dans l'image de Francisca aux cheveux de feu. La Marina de quinze ans qui aimait passionnément Napoléon ou son fils et qui écrivait à un prétendant : « *Peut-être est-il possible d'aimer les vivants comme j'aime Napoléon II. Je ne sais. Je sens seulement que je mourrais avec joie pour une rencontre avec lui, mais avec vous – non.* » À l'instar de l'Empereur, l'homme que Francisca aime n'est pas un vieil homme irascible du passé, c'est Casanova, « *le plus grand flambeau de notre siècle* ». Elle est prête à prendre la route avec lui. Sinon, il vaut mieux mourir. Ainsi, ces deux figures antagonistes et irréconciliables sont pourtant semblables et inséparables : en danger à chaque instant, lui par sa condition et elle par ses pulsions de mort. Car à travers ces personnages et les références qu'ils portent comme un costume, circule la parole poétique délicate et brutale de Tsvetaïeva. De Dante à Casanova à Francisca, en passant par l'Arioste et l'Arétin; de Pouchkine à Blok à Tsvetaïeva, en passant par Goethe, le poème circule comme le sang. Les deux amants impossibles, qui n'auront consommé leur amour que par les mots, seront séparés comme les amants mythiques; l'un partant vers un pays qui ressemble à la mort, l'autre tombant dans le sommeil profond de l'enfance.

### Stéphanie Jasmin

Pour comprendre le personnage de Marina Tsvetaïeva, on lira *Vivre avec le feu. Confessions*, un recueil de ses textes (principalement des fragments de lettres et des extraits de carnets) choisis et présentés par Tzvetan Todorov (chez Robert Laffont, 2005). On lira aussi de Marina Tsvetaïeva *De vie à vie*, dans la belle traduction d'André Markowicz (chez Clémence Hiver, 1991).

© Agence Roger-Vollet

Marina Tsvetaïeva en 1925





© David Cormont-Béguin

## « Promenons-nous dans les bois... »

LES enfants ne se lassent pas de l'infinie répétition du récit des contes de fées. Jour après jour, soir après soir, sans déroger à la trame, il leur faut réentendre ou relire la même histoire, retrouver la même forêt mystérieuse, le même monstre du lac, rencontrer les mêmes êtres étranges, éprouver le même frisson. Toutefois, la fascination pour les contes n'est pas l'apanage des enfants. Comme pour les mythes, les fables et les légendes, chacun puise dans ces narrations pour y trouver quelque chose qui, autrement, lui échappe. Quelque chose qui s'est enfui, perdu ou rangé dans le grenier poussiéreux de la mémoire. Ainsi en est-il de ces récits qui nous replongent au cœur des terreurs infantiles : la peur du noir, la peur des monstres, la peur des fantômes, celle des revenants. Ou encore celle de l'étranger. S'y repère le tressage du désir avec l'interdit. Ces histoires

où la peur s'étaye sur le désir gardent le secret de cet intime frémissement de l'âme.

La mise en scène de différentes modulations du désir, de différents destins s'expose, à peine voilée, à travers *Le Petit Chaperon rouge* : dévoration, voyeurisme, séduction, perversion, masochisme voisinent la détresse de l'abandon et de la perte. Les histoires de dévoration troublent toujours. Elles se jouent sur le fond du premier besoin et du premier plaisir d'être nourri, sur le mouvement d'avaler tout rond; sur l'avidité éprouvée à la suite de manques, de carences, ou encore projetée sur l'autre qui manifesterait trop fort son désir et son rapprochement. L'abjection autant refoulée qu'excitante et l'explosion haineuse qui surgissent dans le dévorer/être dévoré – comme dans le rendre, vomir – peuvent devenir difficiles à supporter autant

qu'impossibles à éluder. On y revient sans cesse. On est le loup ou l'enfant, l'enfant et le loup. On tente de comprendre, de maîtriser. Ainsi, au premier récit de Perrault, les frères Grimm ajouteront des chasseurs qui viendront ouvrir le ventre du loup pour y retrouver, vivantes, la grand-mère et la petite fille. Mais quand le chasseur est absent, la petite fille, tout de rouge vêtue, devra affronter, seule, la sexualité qui, par les désordres internes qu'elle génère, s'avère inquiétante. Par exemple, elle pourra trouver grisant de lire la pointe du désir dans le regard de l'autre, de sentir le pouvoir que donne le fait d'être désirée et de frôler, sans s'y faire prendre, ce qu'elle « intuitionne » déjà comme plaisir et comme danger.

Quelquefois, autant par curiosité que par naïveté – le Petit Chaperon rouge ne se déshabille-t-elle pas pour entrer dans le lit, à côté du Loup –,

## Peepshow

**Texte, mise en scène et interprétation** Marie Brassard  
**Musique et conception sonore** Alexander MacSween

Une création d'Infrarouge en coproduction avec le Théâtre français du CNA, le Festival de théâtre des Amériques, Harbourfront Centre Toronto, Wiener Festwochen, Spielzeiteuropa/Berliner Festspiele, Göteborg Dance & Theatre Festival

dans les rues, dans les bars, dans ses parcours disparates, le Petit Chaperon rouge éprouve la vie sous toutes ses formes. Elle nous enseigne que chaque rencontre, brisant la solitude, est porteuse de cette « *exubérance de la vie* » qui accompagne l'activité érotique et mène à une jouissance parfois saturée d'interdit, parfois dévastatrice de n'être rien d'autre que jouissance, parfois festive, parfois mortifère.

Faut-il, aujourd'hui encore, rappeler la moralité du *Petit Chaperon rouge* :

*« On voit ici que de jeunes enfants,  
 Surtout de jeunes filles  
 Belles, bien faites, et gentilles,  
 Font très mal d'écouter toutes sortes  
 de gens,  
 Et que ce n'est pas chose étrange,  
 S'il en est tant que le loup mange.  
 Je dis le loup, car tous les loups  
 Ne sont pas de la même sorte;  
 Il en est d'humeur accorte,  
 Sans bruit, sans fiel, sans courroux,  
 Qui privés, complaisants et doux,  
 Suivent les jeunes Demoiselles  
 Jusque dans les maisons, jusque  
 dans les ruelles;  
 Mais hélas! qui ne sait que ces  
 Loups doucereux,  
 De tous les Loups sont les  
 plus dangereux? »*

## Marie Claire Lanctôt Bélanger

L'auteure de l'article souhaite mentionner comme sources Georges Bataille (*L'Érotisme*, Éditions de Minuit), Bruno Bettelheim (*Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont), Pierre Férida (*L'Absence*, Gallimard), Charles Perrault (*Contes*, édition critique de Jean-Pierre Collinet, collection Folio Classique, Gallimard) et, bien sûr, Marie Brassard.

elle tombera directement dans le piège du séducteur. Ne se contentant plus de se laisser suivre dans les rues et les ruelles, elle entrera dans des maisons où, devant un Loup doucereux, elle se prêtera à des pratiques sexuelles multiples et excitantes mais dont l'issue, pour elle, ne sera pas souvent satisfaisante. Servir, dans un rituel profane érotique, à la jouissance de l'autre porte l'excitation à son comble mais ne permet pas toujours l'accès au plaisir de la fête. Le Loup pourrait se déguiser en voyeur ou en exhibitionniste, le Petit Chaperon rouge se ferait pourtant mordre; la violence du geste resterait imprégnée en elle et se répéterait sous les paupières, se fauflerait jusque dans ses rêves et ses récits. Des scènes de très grande tendresse, de compassion envers un ami malade tenteront d'effacer l'intrusion psychique effectuée par le désir érotique de l'autre qui aurait fait d'elle un pur objet à son service. Ou encore l'auto-érotisme ramènerait à soi, juste à soi, hors du commerce de l'échange, un plaisir qui semble difficile à partager.

Si le Loup évoque les questions de la rencontre sexuelle, du trop proche dévorant, de la séduction, du fil du désir qui attache les êtres, il évoque aussi le trop loin de l'abandon, du rejet, de la perte ou du deuil. Toutes

les séparations, toutes les pertes, petites ou grandes — le petit chien disparu, l'amour qui s'éteint, celui qui meurt — laissent des déchirures, des morsures, des griffures qui s'inscrivent dans la psyché ou sur la peau comme autant de blessures difficilement cicatrisables. Ces traces, comme des reliques, peuvent donner lieu à des pratiques souffrantes qui tentent, par la répétition érotisée, de garder vivant un fragment de ce dont on a dû se séparer. Il s'agit de rendre visible le caché et d'inscrire, dans la chair, à vif, à nu, un reste, une peine qui, autrement, risquerait de s'effacer. Blessure ordalique qui témoigne de la perte et, en même temps, qui incruste l'exister dans la force de l'éprouvé. Scarification parfois sanglante, automutilation toujours violente qui immobilise, en un culte privé, en un ressenti des plus intenses, le sujet dans la souffrance de la séparation, dans la refente infinie suturant le plaisir à la douleur de même que l'objet perdu à la perte. Toute jouissance ne comporte-t-elle pas une part de douleur parfois difficile à reconnaître, parfois difficile à sacrifier?

Le Petit Chaperon rouge illustre bien ce qu'écrit Bataille : l'érotisme est « *l'approbation de la vie jusque dans la mort* ». En musardant dans les bois,

# L'Âge de la parole

L'ÂGE de la parole : l'expression se trouve dans toutes les histoires de la littérature québécoise. Elle correspond à ce moment où, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et, plus intensément encore, à partir de la Révolution tranquille de 1960, les écrivains québécois, à commencer par les poètes, se sont mis à écrire avec une liberté qu'ils n'avaient guère connue auparavant. L'expression vient directement d'un des poètes de cette période, Roland Giguère (1929-2003), dont les poèmes écrits depuis 1949 sont rassemblés en 1965 par la maison d'édition l'Hexagone, coiffés de ce beau titre, *L'Âge de la parole*. Par delà l'œuvre de Giguère, ce titre s'est ensuite appliqué à toute la poésie québécoise récente, celle qui va d'Anne Hébert (1916-2000) à Paul-Marie Lapointe (né en 1929), en

passant par Gaston Miron (1928-1996) et en s'élargissant à la génération de poètes qu'on désignera comme les « poètes du pays ». Le sens de cette expression s'ouvre encore davantage et résume le projet d'émancipation de l'ensemble de la Révolution tranquille en s'opposant, dans l'esprit des contemporains, à la période précédente, dite de la Grande Noirceur. Peu importe que l'âge de la parole, dans l'esprit de Giguère, ait eu un sens beaucoup plus restrictif au départ, celui d'annoncer tout simplement le passage, dans son évolution personnelle, de l'âge de la parole (la poésie) vers l'âge du dessin auquel il entendait se vouer désormais. En 1965, au cœur de la Révolution tranquille, les mots appartiennent d'abord à la collectivité : tous entendront donc, derrière le titre imaginé par le poète, une façon

d'embrasser le destin de la nation canadienne-française, qui devient québécoise par la vertu magique de cette parole capable d'inventer le réel.

Chez Anne Hébert, le mot « parole » est au cœur de sa définition de la poésie. Dans un texte célèbre placé juste avant son troisième recueil intitulé *Mystère de la parole* et publié en 1960, voici ce qu'elle écrivait : « Et moi, je crois à la vertu de la poésie, je crois au salut qui vient de toute parole juste, vécue et exprimée. Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie. » La parole « juste, vécue et exprimée » appartient à une tradition humaniste et catholique. Elle s'oppose à une poésie qui serait trop éprise d'elle-même, trop voyante, trop bruyante, trop volontairement poétique en somme. Dans sa préface au *Tombeau des rois* (1953), recueil majeur d'Anne Hébert,



Paul-Marie Lapointe, le 29 février 1972 lors de la cérémonie de remise des Prix du Québec

© Jules Rochon



Gaston Miron, à l'été 1983

© Bernard Vallée



Anne Hébert, à Paris en septembre 1975

© Gisèle Freund

le poète français Pierre Emmanuel écrit avec admiration : « *Un verbe austère et sec, rompu, soigneusement exclu de la musique : des poèmes comme tracés dans l'os par la pointe d'un poignard, voilà ce qu'Anne Hébert propose.* »

Chez Roland Giguère, qui vient d'un horizon tout à fait différent de celui d'Anne Hébert, la parole est plus fluide et plus abondante. Elle se préoccupe moins de justesse que de magie et se déploie sur fond de surréalisme. Giguère est sans doute l'héritier le plus naturel, au Québec, de ce vaste mouvement qui a eu toutefois ici des représentants plus radicaux, comme Claude Gauvreau et le premier Paul-Marie Lapointe. Dans un poème intitulé « Les mots-flots », Giguère écrit :

*Les mots-flots viennent battre la  
plage blanche  
où j'écris que l'eau n'est plus l'eau  
sans les lèvres qui la boivent*

La parole (les « mots-flots ») est ici libérée de l'obligation de correspondre à une réalité déjà donnée. Elle passe par la spontanéité de l'expression, par

le plaisir de l'imagination et par un humour dépourvu de cynisme, plein de tendresse pour autrui comme dans ce savoureux poème bref, intitulé « L'homme à la paille » :

*Il vécut vingt ans avec une paille  
dans l'œil  
puis un jour il se coucha  
et devint un vaste champ de blé*

La parenté entre Giguère et Paul-Marie Lapointe est manifeste quand on considère la part d'improvisation que l'un et l'autre réclament, surtout dans leurs grands poèmes, comme « Roses et ronces » et « Arbres ». Mais chez Lapointe, la parole devient un cri et tourne à la colère, comme on le voit dans « Psaume pour une révolte de terre » :

*colère  
diluvienne métamorphose  
tes blessés reposent en délire  
tes paroles sont vides et les jours  
se répètent*

Publié d'abord dans la revue militante *Parti pris* en 1964, ce poème se charge d'un poids politique évident. La poésie, dans l'âge de la parole qui culmine au milieu de la Révolution tranquille, ne s'écrit plus en dehors de la place publique : elle y est, elle veut y être. Cette revendication est encore plus centrale chez Gaston Miron, lui qui intitule justement un de ses poèmes « Sur la place publique » :

*Aujourd'hui sur la place publique  
qui murmure  
j'entends la bête tourner dans nos pas  
j'entends surgir dans le grand  
inconscient résineux  
les tourbillons des abattis de nos colères*

Le poète s'emporte, hausse le ton et participe à un combat qui a quelque chose d'urgent et de démesuré. Le lyrisme tonitruant de Miron ne ressemble pas à l'écriture si contenue d'Anne Hébert. Pourtant, de celle-ci à celui-là, même si le ton varie du tout au tout, la confiance dans les pouvoirs de la parole, et donc dans la poésie elle-même, ne se dément pas. C'est cette foi dans la poésie qu'exprimait Anne Hébert dès le début du *Tombeau des rois*, dans le poème intitulé « Éveil au seuil d'une fontaine » :

10 ET 11 OCTOBRE 2006 À 12 H

## Roland Giguère

**Interprétation** Pierre Simpson

**Mise en lecture** Claire Faubert

**Piano** Jean Desmarais

**Violoncelle** Paul Marleyn

21 ET 22 NOVEMBRE 2006 À 12 H

## Gaston Miron

**Interprétation** Carol Beaudry

**Mise en lecture** Tibor Egervari

**Piano** Jean Desmarais

6 ET 7 FÉVRIER 2007 À 12 H

## Anne Hébert

**Interprétation** Stéphanie Kym Tougas

**Mise en lecture** Dominique Lafon

**Piano** Jean Desmarais

24 ET 25 AVRIL 2007 À 12 H

## Paul-Marie Lapointe

**Interprétation** Alain Doom

**Mise en lecture** Stefan Psenak

**Piano** Jean Desmarais

*Et je sens dans mes doigts  
À la racine de mon poignet  
Dans tout le bras  
Jusqu'à l'attache de l'épaule  
Sourdre un geste  
Qui se crée  
Et dont j'ignore encore  
L'enchantement profond.*

Il y a, chez ces quatre poètes de la parole, une innocence, une simplicité et une sorte de foi naïve quoique lucide dans la poésie. Nous sommes à l'aube, au temps des commencements, celui où la poésie éprouve son pouvoir d'enchantement. Ce serait pure nostalgie que de vouloir aujourd'hui recréer un tel climat. Mais il est permis d'apprécier la grandeur de cette poésie à laquelle les générations suivantes de poètes ne cesseront de rendre hommage.

### Michel Biron

Pour mieux saisir le contexte de la poésie québécoise d'après-guerre, on lira le chapitre IV de l'excellent essai de Laurent Mailhot, *La Littérature québécoise depuis ses origines* (éditions Typo, 2003).



Roland Giguère,  
à l'été 1982

© Daniel Lessard

# L'Ombre d'Alice : créer CHUT!!

4 ET 5 NOVEMBRE 2006

## CHUT!!

**Chorégraphie** Hélène Langevin,  
avec la collaboration des interprètes  
**Ombres chinoises** Marcelle Hudon  
**Avec** Nathalie Blanchet, Julie Marcil,  
Alexandre Parenteau et Julie Siméon

Une production de Bouge de là

LA création de *CHUT!!* a été un étonnant trajet de danse parsemé d'ateliers sur l'art des ombres, d'explorations sur le costume et de lectures sur le surréalisme. Mais avant tout, *CHUT!!* résulte de la créativité et de la folie de notre équipe artistique.

Au début, je voulais adapter *Alice aux pays des merveilles* mais j'ai vite appris que deux autres compagnies québécoises venaient de baser leur nouvelle création sur le roman de Lewis Carroll. Nous avons alors changé de projet (et de titre!) mais je me suis tout de même inspirée de certains éléments d'*Alice* : le rêve, le monde animal et la transformation du corps.

Afin de recréer le chaos du rêve, j'ai choisi de travailler le théâtre d'ombres avec ma complice Marcelle Hudon. L'ombre a pris la fonction du lapin d'Alice : c'est par l'ombre que l'on accède à l'univers du rêve. Le personnage de Julie (notre Alice) fait des allers-retours entre son monde (en trois dimensions) et le monde des songes (en deux dimensions).

L'ombre est un élément évocateur qui laisse beaucoup de place à l'imagination. Elle permet de faire apparaître et disparaître rapidement, elle ajoute du mystère, du surnaturel, elle permet de transformer le corps avec des moyens simples. L'ombre me donnait accès au ton surréaliste que je recherchais. Par contre, le théâtre d'ombres est un art minutieux que les danseurs ont dû apprivoiser et maîtriser : l'ombre doit bouger lentement, avec contrôle. En regard du théâtre d'ombres, la danse est mobile, elle entre et sort de scène facilement – mais pas l'ombre! Ce qui se fait derrière les écrans exige une grande préparation technique. Unir ces deux arts a demandé beaucoup d'efforts. Il fallait donner à l'ombre

toute sa place sans perdre la danse, ce qui est difficile car les ombres, de par leur taille et leur côté mystérieux, attirent toujours davantage les regards du public que la danse!

Je me suis inspirée du surréalisme, mais j'en ai évacué l'éros. J'ai beaucoup médité sur les photos d'ombre et de lumière de Man Ray, les collages de Breton et les toiles de Magritte. J'ai travaillé des gestuelles à partir de textes surréalistes que les danseurs avaient inventés avec la méthode du « cadavre exquis ». La femme à quatre bras et les corps déformés par l'ombre proviennent de cette veine surréaliste.

Par ailleurs, j'ai exploré des textures de mouvement nées de costumes. Le costume qui aura le plus déterminé de mouvements corporels aura été un carcan – porté au cou comme il se doit. J'ai travaillé sur une gestuelle née de la raideur du tronc et des membres. (Les corps-ombres qui sortent du rêve bougent avec cette caractéristique, ainsi que la poupée mécanique.) Puis nous avons beaucoup joué avec une crinoline; nous avons décliné sa forme pour en faire un arbre, un tunnel, une ventouse, une cloche, une fleur carnivore, un mollusque, une huître, une méduse, un dindon, un escargot et... une jupe sans tête.

Et l'univers du rêve me permettait de m'emparer de ces animaux qui peuplent les rêves des enfants.

Même si le spectacle s'appelle *CHUT!!*, on sent bien qu'Alice et ses merveilles ne sont pas très loin. Faites de beaux rêves.

### Hélène Langevin

Dans le numéro 118 de la revue *Jeu* (mars 2006), on peut lire un intéressant article de Katya Moutaignac intitulé *Danse avec les ombres* qui interroge la place et la fonction de l'ombre dans trois récentes chorégraphies.



Hélène  
Langevin

© Hélène Laporte



© Hélène Laporte



DU 22 MAI AU 2 JUIN 2006

## Le Laboratoire du Théâtre français 2006

Dirigé par Normand Chaurette (en remplacement de José Pliya)

# La Royauté de l'écrivain

Normand Chaurette en compagnie des participants au cinquième Laboratoire du Théâtre français

SUITE à un caprice de la vie, les participants au laboratoire annuel du Théâtre français tenu au Centre national des Arts ont appris la journée précédant leur arrivée que le stage sur « *l'invention d'une langue* » animé par José Pliya se transformerait en atelier d'écriture davantage pratique que théorique, dirigé par Normand Chaurette. Loin des couleurs chaudes et acides des écritures africaines que Pliya nous suggérait, Chaurette nous invite à un voyage au centre de nos identités. Nous acceptons l'aventure. Le périple est saccadé, solitaire, solidaire, périlleux, rassurant.

### Choisir

Une des premières interventions de Chaurette porte sur le « *fascisme* » de l'auteur. Celui qui écrit est celui qui croit que son royaume intérieur est assez grand et fort pour offrir un contrepoids au monde réel. L'auteur doit rejeter une grande partie de ce monde pour soigner de manière quasi obsessionnelle la parcelle qu'il aura préférée, préservée, fouillée. « *L'impérialisme de l'écriture prévaut sur le compromis civilisé. Il faut accepter de frôler le précipice, le déséquilibre mental* », nous explique notre maître de stage qui semble, somme toute, plutôt sain d'esprit! Chaurette n'en sera pas à une contradiction près. Voilà bien la preuve que l'écriture se passe en dehors des exigences du quotidien.

Si Pliya proposait l'invention d'une langue comme prémisses, Chaurette parle davantage d'inventer un monde afin de se défendre contre celui qui existe déjà. Selon lui, le dramaturge doit proposer

des alternatives aux névroses contemporaines par une écriture en phase avec l'espace-temps dans lequel il vit.

La semaine se poursuit et Chaurette y va d'un bombardement de questions. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas l'anecdote ou l'histoire personnelle, mais le mécanisme qui mène à l'écriture. Pour écrire, il faut se répondre à soi-même. Accepter l'angle proposé par sa caméra intérieure, y être fidèle. Amener l'esprit à l'unisson des doigts qui poussent le crayon. Écrire ce qu'on écrit et non ce qu'on voudrait écrire! D'abord bouleversantes, les questions de Normand finissent par être rassurantes. L'individu, sous ses apparences d'unicité, se révèle toujours être le même amas de chair, de peurs, de désirs et d'espérances. Parmi les autres nous sommes en terrain connu. Notre souci d'originalité réglé, l'écriture devient moins torturante et nos lubies moins dérangeantes.

### Séduire

Évacuer l'aspect sensuel et sensoriel que Chaurette associe à l'écriture reviendrait à désavouer les quinze jours passés en sa compagnie.

Avec autant de fragilité que d'impudeur, il nous expose sa théorie du premier lecteur : cet être réel ou virtuel pour qui nous couchons nos vérités sur papier. Ce lecteur pour qui nous voudrions être un génie. Cet œil unique, qui regarde par-dessus notre épaule et que nous voulons tant séduire. Conquérir. L'écriture peut-elle être autre chose qu'une vaste entreprise de séduction à peine déguisée? Et ce premier lecteur, cet

œil saillant, ne serait-il pas une projection toute personnelle de notre idéal?

Difficile à avouer. Mais bien sûr. Tant d'efforts et de techniques au service d'un besoin irrésistible de plaire. Ce que l'auteur cherche ne semble pas tant être une reconnaissance médiatique ou publique. L'enjeu ultime serait d'être compris dans notre intimité la plus complexe. Cette supposition ramène à l'image d'une corrida où l'auteur et l'œil lecteur s'excitent, se narguent, se lancent des défis... mais au final, l'auteur risque beaucoup.

### Offrir

Ce qui m'a particulièrement marqué au terme des deux semaines passées au CNA, c'est que l'ensemble du groupe, Chaurette le premier, était conscient que les préoccupations et questions abordées appartiennent aux exigences d'un laboratoire mais qu'elles doivent absolument rester cachées derrière le produit fini : le texte. Le vrai travail du dramaturge n'est pas de s'exhiber sur scène, mais d'offrir une œuvre généreuse, claire et respectueuse pour son public. Le labeur et les angoisses sont du domaine de la solitude de l'auteur. La dramaturgie, elle, doit être au service de la célébration collective. En ce sens, le travail de recherche que nous avons accompli au CNA n'a de valeur que dans la mesure où il nous offre de nouveaux outils pour avancer vers notre public.

Je terminerai avec cette phrase, magnifique, de Chaurette, dite sur le ton d'une fatalité assumée, que seule l'expérience peut donner à un auteur : « *Que tout le monde, autant sur scène que dans la salle, arrive aux applaudissements en même temps et dans le même esprit, tient du miracle. C'est à nous, auteurs, de faire en sorte qu'il advienne...* »

### Marcelle Dubois

Normand Chaurette a récemment écrit le scénario du film d'Yves Desgagnés *Roméo et Juliette* qui sera lancé à l'automne 2006.

# Enfin, brèves...



## Denis Marleau en Suisse

DU 24 avril au 20 mai derniers, Denis Marleau, le directeur artistique du Théâtre français du CNA, a dirigé un atelier de maître à la Haute École de théâtre de Suisse romande, à Lausanne. Cet atelier, intitulé *Les voix et le corps multiple dans l'œuvre de Normand Chaurette*, a regroupé quinze apprentis comédiens principalement originaires de Suisse, de France et de Belgique – un participant venait même de Grèce. Avec sa collaboratrice Stéphanie Jasmin, il a également prononcé une conférence sur l'intégration des nouvelles technologies au théâtre.

Toujours en Suisse, Denis Marleau et Stéphanie Jasmin signeront conjointement la mise en scène du *Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók à l'Opéra de Genève. Ils y retrouveront leur complice Michel Goulet à la scénographie. Armin Jordan dirigera l'Orchestre de la Suisse Romande pour cette soirée Bartók qui comprendra aussi *Le Mandarin merveilleux* dans une chorégraphie de Kader Belarbi. Les représentations auront lieu au Grand Théâtre de Genève du 20 au 30 juin 2007.

## Wajdi Mouawad à la direction artistique du Théâtre français du CNA

L'AUTEUR, metteur en scène et comédien Wajdi Mouawad succédera à Denis Marleau à la direction artistique du Théâtre français du CNA, lequel aura complété un mandat de sept ans (2000-2007). Depuis déjà plusieurs années, Wajdi Mouawad s'est acquis une réputation internationale grâce à un théâtre mu par une très puissante quête humaniste, théâtre qui met de l'avant l'acteur comme porte-parole au sens fort de ce terme. Que ce soit à travers ses pièces (une douzaine de textes dont *Journée de noces chez les Cromagnons*, *Les Mains d'Edwige au moment de la naissance*, *Littoral*, *Rêves* et *Incendies*), ses adaptations (dont *Voyage au bout de la nuit* d'après Céline et *Don Quichotte* d'après Cervantès) ou ses mises en scène (mentionnons *Macbeth* avec le Théâtre Ô Parleur, qu'il a fondé avec Isabelle Leblanc, *Les Troyennes* et *Les Trois Sœurs* au Théâtre du Trident, *Cedipe roi* au Théâtre Denise-Pelletier, *Trainspotting* et *Six personnages en quête d'auteur* au Théâtre de Quat'Sous), la démarche de Wajdi Mouawad va toujours dans le sens d'une prise de parole qui installe une tension entre la nécessité de la résistance individuelle et le non moins nécessaire renoncement à l'emprise du moi. À ce propos, il aime citer Kafka : « *Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde.* »

De lui, le public du Théâtre français a pu voir *Pacamambo*, *Ce n'est pas de la manière qu'on se l'imagine que Claude et Jacqueline se sont rencontrés*, *Incendies* et sa mise en scène des *Trois Sœurs* de Tchekhov. Son œuvre la plus récente, *Forêts*, sera présentée au CNA du 27 au 31 mars 2007. Et *Scorched*, la traduction anglaise d'*Incendies*, sera présenté par le Théâtre anglais du CNA du 4 au 21 avril 2007 en coproduction avec le Tarragon Theatre de Toronto et en collaboration avec la Scène Québec. Wajdi Mouawad entrera officiellement en poste le 1<sup>er</sup> septembre 2007. La saison 2008-2009 sera sa première programmation.



## Daniel Danis récompensé en France

LE 24 avril dernier en France, le deuxième Grand Prix de littérature dramatique a été attribué pour la première fois à deux dramaturges : le Québécois Daniel Danis pour sa pièce *e* et la Française Denise Bonal pour *De dimanche en dimanche*. Rappelons que le texte de Daniel Danis (publié chez L'Arche et Leméac) a été monté en janvier 2005 au Théâtre National de la Colline à Paris par le metteur en scène Alain Françon. Cette production a été présentée en première canadienne au CNA en mai 2005.

Le Grand Prix de littérature dramatique a été créé en 2005 à l'initiative du ministre français de la Culture et de la Communication Renaud Donnedieu de Vabres. En créant ce prix, il voulait « *mettre en valeur le texte dramatique en tant qu'objet littéraire* » et ainsi « *favoriser la reconnaissance des écrivains de théâtre en tant qu'auteurs à part entière* ».



# Collaborateurs

**Michel Biron** est professeur au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Il a publié, entre autres, *La Modernité belge. Littérature et société* (Presses de l'Université de Montréal, 1994; Prix Raymond-Klibansky 1995 de la Fédération canadienne des études humaines), *Un livre dont vous êtes l'intellectuel* (en collaboration avec Pierre Popovic, Fides, 1998) et *L'Absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme* (Presses de l'Université de Montréal, 2000). Il prépare en ce moment une *Histoire littéraire du Québec* avec François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe.

L'auteure dramatique et comédienne **Evelyne de la Chenelière** a écrit plusieurs pièces dont *Des fraises en janvier*, créée à Carleton en 1999, puis produite à Montréal par le Théâtre d'Aujourd'hui et reprise par la Compagnie Jean Duceppe, avant d'entreprendre une carrière internationale en anglais et en allemand. Parmi ses autres textes, mentionnons *Henri & Margaux* (Nouveau Théâtre Expérimental, 2002; présenté au CNA en 2004), *Au bout du fil* (Théâtre de Quat'Sous, 2003), *L'Héritage de Darwin* (Théâtre Le Clou, 2005), *Bashir Lazhar* (KulturRadio, Saarbrücken, Allemagne, 2003) et *Désordre public* (ESPACE GO, 2006).

À la suite d'études en lettres et art dramatique au Cégep Lionel-Groulx et en création littéraire à l'UQAM, la dramaturge et metteuse en scène **Marcelle Dubois** fonde en 2000 sa compagnie, le Théâtre les Porteuses d'Aromates, où elle crée *En vie de femmes* (2000), *Condamnée à aimer la vie* (2003) et *Amour et Protubérances, fable pour bouffons* (2005). Directrice artistique du Festival du Jamais Lu, dont elle est cofondatrice, Marcelle Dubois est très active dans le milieu de la jeune création théâtrale : elle s'apprête à ouvrir à Montréal une nouvelle salle de théâtre, La Centrale, consacrée aux artistes émergents, elle est membre du comité organisateur des États généraux du théâtre prévus pour l'automne 2007 et siège aussi au comité directeur du projet *Outiller la relève*, initié par le Conseil des Arts de Montréal.

**Stéphanie Jasmin**, la codirectrice artistique d'UBU, est diplômée en histoire de l'art de l'École du Louvre à Paris et en cinéma de l'Université Concordia à Montréal. Collaboratrice de Denis Marleau depuis 2000, elle a travaillé comme conseillère dramaturgique et conceptrice artistique à plus d'une dizaine de spectacles dont *Intérieur*, *Les Aveugles*, *Dors mon petit enfant* et *Comédie*. Elle a réalisé la vidéo de plusieurs spectacles de Denis Marleau dont *Au cœur de la rose*, *Le Moine noir* et *Les Reines*. Elle travaille également comme dramaturge pour les chorégraphes Ginette Laurin et Estelle Claretton. En juin 2005, elle a réalisé à Espace libre son premier spectacle, *Ombres*, qu'elle a écrit et mis en scène.

**Marie Claire Lanctôt Bélanger** est philosophe et psychanalyste. Elle collabore régulièrement au cahier *Livres du Devoir*. Elle a aussi publié plusieurs articles dans des revues spécialisées dont *Filigrane*, *Trans* et la *Revue Française de Psychanalyse*. Elle a travaillé à titre de conseillère dramaturgique auprès de Christiane Pasquier et de Brigitte Haentjens. Marie Claire Lanctôt Bélanger est membre de la Société psychanalytique de Montréal.

**Hélène Langevin**, qui a étudié en danse contemporaine à l'Université du Québec à Montréal, a enseigné la danse créative auprès des enfants durant près de vingt-cinq ans. En 1988, elle s'associe à Ginette Ferland, Rolline Laporte et Guylaine Savoie pour fonder la très explosive compagnie Brouhaha Danse. C'est au sein de ce groupe qu'elle signe en 1996 sa première œuvre destinée à l'enfance : *Roche, Papier, Ciseaux*. En 2000, elle fonde la compagnie de danse pour enfants Bouge de là, pour laquelle elle a créé *La Tribu Hurluberlu*, *Comme les cinq doigts de la main* et *CHUT!!*

**Pierre Lefebvre** a fait 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 (NTE), 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. Il est rédacteur en chef de la revue *Liberté*.

## 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** - Coordonnatrice administrative

**Émilie Langlois** - Chargée de projets

**Andrée Larose** - Coordonnatrice enfance/jeunesse

## Communication et 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 (ON) K1P 5W1

(613) 947-7000 ou 1 866 850-ARTS (2787)

[www.nac-cna.ca](http://www.nac-cna.ca)

## Les Cahiers du Théâtre français

**Directeur de la publication**

Denis Marleau

**Rédacteur en chef**

Paul Lefebvre

**Coordonnateurs de la production**

Guy Warin et Hélène Nadeau

**Collaborateurs**

Michel Biron, Evelyne de la Chenelière,

Marcelle Dubois, Stéphanie Jasmin,

Marie Claire Lanctôt Bélanger,

Hélène Langevin et Pierre Lefebvre

**Correcteurs**

Anne Tanguay et Guy Warin

**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

# LE THÉÂTRE FRANÇAIS DU CENTRE NATIONAL DES ARTS

53, rue Elgin, Ottawa ON K1P 5W1 (613) 947-7000 www.nac-cna.ca

## Octobre 2006

LES SPECTACLES-MIDI

### L'ÂGE DE LA PAROLE : ROLAND GIGUÈRE

Pierre Simpson / Claire Faubert  
10 et 11 octobre

LES INCLASSABLES

### COMÉDIE

Samuel Beckett / Denis Marleau  
26 et 27 octobre

THÉÂTRE

### TOUT COMME ELLE

Louise Dupré / Brigitte Haentjens  
du 31 octobre au 4 novembre

## Novembre 2006

THÉÂTRE

### TOUT COMME ELLE

Louise Dupré / Brigitte Haentjens  
du 31 octobre au 4 novembre

5 À 10 ANS

### CHUT!!

Hélène Langevin  
4 et 5 novembre

STUDIO

### LA FIN DE CASANOVA

Marina Tsvetaïeva / Denis Marleau  
du 8 au 11 novembre

LES SPECTACLES-MIDI

### L'ÂGE DE LA PAROLE : GASTON MIRON

Carol Beaudry / Tibor Egervari  
21 et 22 novembre

STUDIO

### PEEPSHOW

Marie Brassard  
du 29 novembre au 2 décembre

## Décembre 2006

STUDIO

### PEEPSHOW

Marie Brassard  
du 29 novembre au 2 décembre

THÉÂTRE

### EN ATTENDANT GODOT

Samuel Beckett / Lorraine Côté  
du 12 au 16 décembre

## Janvier 2007

4 À 8 ANS

### LE CAILLOU DE SATURNE

Martine Gagné /  
Catherine Hamann  
27 et 28 janvier

STUDIO

### OXYGÈNE

Ivan Viripaev / Galin Stoev  
du 31 janvier au 3 février

## Février 2007

STUDIO

### OXYGÈNE

Ivan Viripaev / Galin Stoev  
du 31 janvier au 3 février

LES SPECTACLES-MIDI

### L'ÂGE DE LA PAROLE : ANNE HÉBERT

Stéphanie Kym Tougas /  
Dominique Lafon  
6 et 7 février

8 ANS ET PLUS

### CONTE DE LA LUNE

Philippe Soldevila  
24 et 25 février

THÉÂTRE

### TRACES

les 7 doigts de la main  
du 27 février au 3 mars

## Mars 2007

THÉÂTRE

### TRACES

les 7 doigts de la main  
du 27 février au 3 mars

5 À 9 ANS

### L'ARMOIRE

Pascal Brullemans /  
Michel P. Ranger  
24 et 25 mars

THÉÂTRE

### FORÊTS

Wajdi Mouawad  
du 27 au 31 mars

## Avril 2007

STUDIO

### VIVRE

Virginia Woolf /  
Brigitte Haentjens  
du 11 au 14 avril

8 ANS ET PLUS

### CONTES D'ENFANTS RÉELS

Suzanne Lebeau /  
Gervais Gaudreault  
21 et 22 avril

LES SPECTACLES-MIDI

### L'ÂGE DE LA PAROLE : PAUL-MARIE LAPOINTE

Alain Doom / Stefan Psenak  
24 et 25 avril

## Mai 2007

THÉÂTRE

### LÈVRES

Pierre Lebeau  
du 1<sup>er</sup> au 5 mai

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

