



CENTRE NATIONAL DES ARTS
NATIONAL ARTS CENTRE

Le Canada en scène.

Cahier SEIZE

LE
THÉÂTRE FRANÇAIS
CATAPULTÉ
PAR BRIGITTE HAENTJENS

Cahier SEIZE



4.
L'intime comme laboratoire
Louise Dupré

6. 36.
Pakman ou comment voyagent les licornes en plastique
Amélie Dumoulin
Les mots secrets: extraits
Texte de **Louise Dupré**
adapté pour la scène par **André Perrier**

12.
Le désert mauve: quand la réalité se dissout dans l'espace
Alain-Martin Richard
48.
Explorateurs du minuscule et du grandiose
Josianne Desloges

18.
Pour répondre à la question «mais qu'est-ce que cela?»
Billet sur le slam et la poésie
Carl Bessette
56.
De l'intime à une ouverture à l'autre :
entretien avec Alain Platel et Fabrizio Cassol
Elsa Pépin

24.
MC Homère: entretien avec Stéfan Boucher
Julien Morissette
64.
Une nouvelle cérémonie de deuil
Hildegard De Vuyst

28.
Les grands voyages
ne nécessitent pas de grands moyens
Gabriel Plante

L'INTIME COMME LABORATOIRE

LOUISE DUPRÉ

J'ai commencé à écrire avec la montée du féminisme, qui, chez nous comme ailleurs en Occident, a transformé le paysage social. À l'instar d'autres écrivaines, je constatais que presque rien n'avait encore été dit de la réalité des femmes et j'ai voulu contribuer à inscrire dans l'espace symbolique leur subjectivité sous différents aspects : non seulement leur souffrance, leur folie, leur colère, leur violence, mais aussi leurs désirs et leurs espoirs. L'écriture est vite devenue pour moi un engagement, et l'intime, un laboratoire : en faisant état de l'étrangeté présente chez l'individu, de ce je-est-un-autre qui échappe au contrôle du surmoi, l'intime nous fait explorer les zones d'ombre de la psyché, celles qui se dérobent à la raison, à la socialisation, à la morale.

Je n'ai jamais souhaité reproduire ou illustrer le discours féministe dans ma fiction : l'art ne saurait se calquer sur un projet politique ou idéologique. Restent présentes à ma mémoire les aberrations du réalisme socialiste. L'œuvre d'art témoigne de la singularité de l'être humain, de ses contradictions, de sa grandeur et de sa petitesse : elle n'est pas didactique. Elle ne vise pas à apporter des solutions, mais à donner un point de vue particulier sur une question, à faire réfléchir. On ne saurait trop rappeler l'importance de la liberté dans la création.

Cependant, je n'oublie pas que je suis concernée par les enjeux de mon époque. L'écrivain n'est pas exempté de sa faculté de jugement ni de son sens de l'éthique. L'art permet de voir autrement, soit, mais il ne doit perdre de vue sa dimension citoyenne. Son dessein, c'est d'interroger les idées reçues, de remettre en cause les dogmes afin de proposer de nouvelles façons de comprendre, d'élargir le champ des possibles. Par là, il nous prépare un avenir plus éclairé, plus humain. Ce dont on a bien besoin actuellement.

LOUISE DUPRÉ a publié plus d'une dizaine de recueils de poésie, dont *La main hantée* (2016), qui lui a valu le Prix littéraire du Gouverneur général, et *Les mots secrets* (2002), adapté pour la scène par André Perrier. Elle est aussi romancière (*La memoria*, *L'album multicolore*, *Théo à jamais*), a enseigné à l'Université du Québec à Montréal et a écrit *Tout comme elle* (2006), un texte qui a été mis en scène par Brigitte Haentjens et porté sur le plateau par cinquante actrices.

Conception Stijn Gruppung, Frederik Meulyzer et Ine Van Baelen
Production Post uit Hessdalen
Coproduction Theater op de Markt et MiramirO
15, 16 et 17 février

PAKMAN

PAKMAN OU COMMENT VOYAGENT LES LICORNES EN PLASTIQUE

AMÉLIE DUMOULIN

En tout cas, moi, comme auteure, je n'aurais jamais osé! Non. *No way*. L'image est bien trop facile, le genre de métaphore qu'on achète au garage dans une distributrice de lieux communs à vingt-cinq sous. Mais l'image choque, oui! Ah! ça, quand même, le réel, il est bon pour ça! L'image: une lettre manuscrite, une fragile feuille de papier lignée entre deux pierres tombales décoratives d'Halloween en styromousse, une lettre de détresse écrite par un prisonnier de camp de travail en Chine et planquée – oui – entre deux PIERRES TOMBALES... en styromousse... avec du faux sang en prime. Pfff!

Non, je n'aurais sûrement jamais osé écrire l'histoire de **Julie Keith**, une femme de l'Oregon (É.-U.) qui découvre en 2012 au cœur de son kit d'Halloween acheté l'année d'avant à son magasin Kmart un message provenant d'un ouvrier chinois esclave d'un camp de travail. Je dis «une lettre» parce que ça en a la forme, mais c'est plutôt un cri de détresse et d'horreur qu'il faudrait dire, un cri qui finalement fera très peu frissonner l'Amérique, même à l'Halloween. Cet homme implore la personne qui trouvera sa lettre de lui venir en aide. Il se dit en danger, il décrit dans un anglais de débrouillardise son travail de forcené dans une usine de fabrication de cossins, quinze heures par jour, presque pas de congés, salaire homéopathique et tortures répétées. (Oui, il y a le mot «torture». Non, je ne pense pas que ce soit une métaphore ici.) C'est drôle comme on la connaît déjà cette histoire, non? Il y en a eu d'autres avant celle-ci, des lettres-bouteilles à la mer, des témoignages des fameux camps de rééducation, les *laogais*, des rapports accablants de ce qui se cache derrière nos petits paradis de consommation, nos oasis *cheap* où l'on a qu'à tendre la main pour cueillir les fruits gorgés de plastique en provenance d'un autre monde, un monde pollué, meurtrier, entassé. Un autre monde. Pas le nôtre.

Question: Comment fait-on pour que l'odeur, la douleur et les larmes de ce monde ne parviennent pas jusqu'à nous? Comment fait-on pour neutraliser, aseptiser les objets?

Réponse: les boîtes en carton beige.

Les boîtes beiges voyagent.

Par avion, par bateau, par camion.

Les boîtes beiges circulent.

Remplies de nos désirs brûlants et niaiseux tel décorer de façon cocasse notre maison pour l'Halloween.

SANS TEXTE NI PAROLES, JUSTE EN REBONDS, EN PING ET EN PONG

Les boîtes beiges arrivent.

Au Kmart ou sur le pas de nos portes.

Tapis « Welcome ».

Un flot de boîtes, un flot incessant.

Tapis roulant.

Boîtes cartonnées.

Leur neutralité emballe tout : nos poupées gonflables, nos objets d'identité, nos carnages.

En dehors le beige, en dedans les licornes.

Rien ne semble pouvoir stopper ce flot perpétuel de boîtes.

Tant que l'Amérique du Nord aura des rêves!

De très petits rêves.

Portatifs

et emballables.

Et je dois le dire, j'ai trouvé ça (presque) fou de la part du comédien et metteur en scène flamand **Stijn Gruppig** de montrer ça en spectacle! De faire du théâtre avec ça, ce continuum de boîtes manipulées par deux acteurs/travailleurs à la gestuelle robotique. Montrer ça... à des ENFANTS!

Le spectacle *Pakman* a été conçu et créé dans la boîte d'un camion de transport de marchandises. Le camion-spectacle s'est promené partout en Europe. Pour sa venue ici, au CNA, et pour qu'on s'y sente pour de vrai, un dispositif scénique reproduisant les mesures exactes du camion a été fabriqué! À l'intérieur de ce géant conteneur scénographique, des piles et des piles de boîtes cartonnées, un tapis roulant sur lequel elles défilent et deux employés en combinaison qui les manipulent avec une implacable mécanique gestuelle.



Au début, *Pakman* est donc presque un non-spectacle. On assiste à un classement monotone. Le flot de boîtes, les gestes abrutissants, l'ordre du monde capitaliste qui s'érige, une pile à la fois. Aux questions troublantes qu'un enfant pourrait poser, on ne pourrait que répondre : «Ils font ça parce que c'est comme ça qu'il faut faire.»

Puis, je ne sais plus pourquoi, un employé se retrouve soudainement avec une petite balle blanche entre les mains, comme un grain de sable dans l'engrenage. L'homme la fait rebondir contre les parois du camion, et ça fait ping ! Puis, d'autres balles surgissent. Pong ! Les deux comédiens, époustouffants d'adresse, s'emporent, jouent et jonglent avec les balles sur toutes les surfaces des murs de la scène, et une batterie apparaît ! Le rythme du monde est réinventé, le chaos musical est joyeux et il nous emporte.

Aux questions troublantes qu'un enfant pourrait poser, on ne pourrait que répondre ici : «Je ne sais pas pourquoi ils font ça, mais je sais qu'il fallait tôt ou tard que quelqu'un fasse ça.» Parce qu'avec cette vertigineuse simplicité des images – sans texte ni paroles, juste en rebonds, en ping et en pong –, *Pakman* devient sous nos yeux un festif exercice de désobéissance civile. Un engin au service du chaos et de la liberté. Et quelque chose en nous, dans le ventre, se relâche. Un rire, oui, mais aussi quelque chose comme... plus d'espace pour respirer. Et je me souviens d'avoir pensé : «C'est un peu fou... et merveilleux... de montrer ça... aux enfants ! De faire voir et entendre le bruit que ça fait quand ça lâche, quand un camion déconne, quand des humains déconnent.»

*

L'histoire du courageux prisonnier **Sun Yi** et de Julie Keith, qui s'est battue bec et ongles pour le faire libérer, est racontée dans le documentaire *Letter from Masanjia*, du réalisateur canadien Leon Lee. Cette bouteille à la mer, entre deux pierres tombales en styromousse, aura été finalement lue et entendue. Quelque chose sera fait pour faire sortir un grand nombre de prisonniers de l'usine tortionnaire où il se trouvait. Mais l'Hydre a plusieurs têtes qui repoussent en double lorsqu'on en coupe une. Qu'en est-il des autres camps de travail et de rééducation aujourd'hui ? On estime que cinq à huit millions de Chinois y sont encore enfermés et forcés à y travailler. On coupe une tête, elle repousse. Si un camion de livraison déconne, un autre est envoyé immédiatement sur la route.

«Nous sommes désolés de ce délai. Soyez assuré que nous faisons tout ce qui est en notre possible pour que vous receviez rapidement votre essentiel porte-clés-hamburger-avec-des-yeux-qui-bougent.»

Je déprime quand je pense à ça.

Comment tuer la bête, comment stopper la rivière de boîtes beiges ?

Pour oublier ma peine, je songe à aller m'acheter un nouveau cossin en ligne. Un truc drôle, qui brille, un truc qui me ferait du bien. Puis j'entends un PING ! dans ma tête. Puis je repense à *Pakman*, ce spectacle si drôle et brillant... et qui fait du bien.

Puis j'entends un PONG !

Et si je laisse l'idée filer là où elle veut aller, partout ça cogne et résonne dans mon imaginaire, rendu planétaire.

Tous les camions

tous les employés

toutes les usines

toute la Terre

en concert

qui déconne

ping

pong.

•

Côté scène, AMÉLIE DUMOULIN a collaboré à plusieurs créations, notamment avec la compagnie Joe Jack et John, qu'elle a cofondée en 2003 avec Catherine Bourgeois, et avec Des mots d'la dynamite, dirigée par Nathalie Derome. Côté lettres, elle est l'auteure de quatre livres jeunesse parus chez Québec Amérique : *Fé M Fé* (Prix des libraires du Québec 2016, catégorie jeunesse), *Fé verte*, *Kid* et *Pipo*.

Texte **Nicole Brossard** et **Simon Dumas**
Mise en scène **Simon Dumas**
Production **Rhizome**
Présentation **Théâtre français du CNA** et **Salon du livre de l'Outaouais**
27 et 28 février

LE DÉSERT MAUVE



LE DÉSERT MAUVE: QUAND LA RÉALITÉ SE DISSOUT DANS L'ESPACE

ALAIN-MARTIN RICHARD

D'entrée de jeu, autour d'une table, Simon Dumas¹ et Nicole Brossard² discutent du *Désert mauve*, roman iconique paru en 1987. À partir d'un échange épistolaire démarré en 2013, ils nous dévoilent, par bribes, la genèse du spectacle auquel on assiste.

Le roman de Nicole Brossard est une œuvre polysémique, un palimpseste dont les couches forment un système narratif qui veut s'échapper du livre tout en affirmant que la réalité se trouve dans le texte. Le roman poétique est divisé en trois parties. Dans un court récit, Laure Angstelle, une auteure inconnue, écrit en français le journal de Mélanie, quinze ans, qui vit avec sa mère, Kathy Kerouac. Celle-ci est propriétaire d'un motel dans le désert de l'Arizona. Tous les jours, Mélanie emprunte la Mercury de sa mère pour sillonner le désert. La deuxième partie se déroule plusieurs années plus tard : Maude Laures, traductrice, découvre ce journal d'une jeune fille dans une librairie de livres usagés à Montréal. Subjuguée par le personnage de Mélanie, elle décide de le traduire. Pendant deux ans, elle décrypte ce récit pour en extraire l'essentiel. Son appropriation du texte se matérialise dans un lexique réparti en quatre sections : « Lieux et objets », « Personnages », auxquels elle joint son autobiographie, « Scènes » et « Dimensions ». Topologie déjà annonciatrice d'un scénario de film. Vient ensuite la traduction intitulée *Mauve, l'horizon*, qui constitue la troisième partie. Laures traduit donc du français au français. Étonnant roman qui se veut une réflexion sur la traduction qui devient ici une réécriture, une translittération où les deux versions sont semblables mais différentes à cause justement de l'interprétation qu'elle en fait.

Pour Nicole Brossard, le processus de traduction est l'enjeu du livre, car c'est par « le truchement de l'écriture qu'on découvre la réalité ». Cette découverte passe le filtre d'appropriation de Maude Laures et la traduction qu'elle en donne. Ces deux parties du roman magnifient le côté insaisissable du réel, cette chose pleine de mystère. Simon Dumas : « Comme le texte appelle les autres disciplines artistiques, je voulais matérialiser les images que suscitait en moi la lecture du *Désert mauve*. » La première partie du spectacle fait donc état d'un second processus qui va du texte aux images et qui prend forme sous nos yeux. La question du processus devient le moteur de ce spectacle.

1. Poète, artiste interdisciplinaire et directeur artistique de Rhizome.

2. Pour les représentations à Québec dans le cadre du Mois multi (les 1^{er} et 2 février 2019 à Méduse), Lise Castonguay remplaçait Nicole Brossard retenue chez elle. La comédienne reprenait les textes de la poétesse.



C'est par le truchement de l'écriture qu'on découvre la réalité.

Nicole Brossard

Le récit de la jeune Mélanie est une transcription immédiate du réel capté par un esprit en ébullition, aux portes de l'adolescence. Elle doit tout écrire puisque «la beauté était avant la réalité et la réalité était dans l'écriture, un jour». Emportée par le surgissement de sa propre conscience, Mélanie découvre la réalité en deux lieux fondateurs: le motel de sa mère, où elle observe attentivement la vie des adultes, les clients, Lorna Myher, l'amante de sa mère, la présence dominante des femmes et, d'autre part, le désert «indescriptible», dont elle fait une zone d'exploration quotidienne: la lumière, la mort, la violence, la beauté du paysage, la nuit, l'aube...

DANS L'ÉPAISSEUR MÉDIATIQUE

Tout comme dans le roman, diffracté en points de vue, interpolant les acteurs, jouant entre l'écriture poétique et un retour analytique sur ce texte, confrontant dans un même lieu des personnages fictifs et leurs créatures, Dumas crée un dispositif avec les mêmes distorsions, par le truchement du cinéma. Il propose ainsi une seconde translittération du roman, reprenant la même structure, mais filtrée à travers les images évoquées dans le roman.

Une fois clarifiées les contraintes et limites souhaitées par l'auteure, le poète performeur peut désormais projeter son propre scénario. À la manière de Laures, il ajoute une autre traduction, une transposition en images. Projetées sur des surfaces multiples, les séquences du film se répondent et se complètent. Les images se côtoient dans le décor, un salon, un coin de lecture, un pan de mur, une porte, une bibliothèque. De l'espace intime surgit le monde extérieur, transposant la question insoluble de la réalité et de la fiction.

Le passage du texte original (Laure Angstelle) à sa traduction (Maude Laures) est repris du roman à sa version filmique (Simon Dumas). Ainsi la lenteur de la lecture est assumée dans la lenteur des images. La distribution colle si bien aux personnages du roman qu'on ne peut les imaginer autrement. Les déplacements de points de vue dans le roman rebondissent dans la fracturation des scènes du film. Presque à son insu, le spectateur se retrouve à l'intérieur de l'objet littéraire. Car c'est bien de cela qu'il s'agit; la proposition interdisciplinaire reste ancrée dans la littérature, rejoignant en cela l'assertion de la poétesse, à savoir que la réalité, c'est le texte.

Le désert mauve de Dumas est un objet séduisant dans le prolongement naturel du texte de Brossard. Le spectacle maintient la complexité et la beauté poétique de l'œuvre littéraire et lui donne une nouvelle dimension, celle qui était déjà contenue dans la tête du lecteur... si lecture il y a eu. Et si la mort annoncée du personnage d'Angela Parkins dès la première rencontre entre Brossard et Dumas a bien lieu à la fin, on y parvient avec la même émergence de conscience dans la tête de Mélanie. Les images ajoutent aussi une fine touche d'érotisme surtout lors des premiers contacts entre Mélanie et la géomètre et chef d'équipe Parkins, entre la mère (Kathy Kerouac) et son amante mécanicienne (Lorna Myher). Le flottement poétique y est toujours présent, les personnages existent sans autre justification que leur présence. Ils n'ont pas de destin à affronter, c'est plutôt le destin qui les accomplit, non pas comme des zombies, mais comme des êtres qui appréhendent le réel au moment même où ils l'inventent. Ici opère cette mise en abyme de personnages fictifs (l'auteure inconnue Angstelle) qu'on croit réels et de personnages réels qui deviennent fictifs, tel cet Homme long qu'on peut croire être l'alter ego évanescent de Robert Oppenheimer, le physicien à la tête du projet Manhattan. Et l'injustice de l'assassinat d'Angela Parkins se dissout dans la suspension du temps. Si l'Homme long en filigrane dans le texte représente la terreur de la violence, il est, tout comme Parkins, tenu à un rôle qu'il n'a sans doute pas choisi. On ne sait pas s'il est l'assassin, on sait cependant qu'il est un témoin attentif.

Malgré quelque réticence sur les voix hors champ, qui parfois détonnent avec la densité de l'image, ce spectacle ajoute de l'amplitude au procédé narratif. Dans le bruit et les hurlements du monde, *Le désert mauve* est une accalmie. Celle du lecteur dont les sens s'augmentent de voix et d'images, déconstruisant la rationalité, nous invitant dans l'om du désert d'Arizona. Même avec sa translation interdisciplinaire disposant en touches simultanées images, bande sonore, voix hors champ, présence clinique de l'auteure et du poète, *Le désert mauve* de Rhizome demeure un objet littéraire dont les ramifications restent accrochées à son élan vital.

Ce compte rendu a initialement été écrit pour la revue *Esse arts + opinions* et mis en ligne le 6 février 2019 sur esse.ca. Il est repris ici avec l'aimable autorisation de l'auteur et de la revue.

ALAIN-MARTIN RICHARD est performeur, éditeur, critique, essayiste et commissaire. Il a établi, au fil des ans, une pratique multidisciplinaire portant sur les questions de l'art dans la société et de l'art comme action poétique. Un vaste ouvrage entièrement bilingue relatant son parcours singulier est paru en 2014 sous le titre *Alain-Martin Richard: performances, manœuvres et autres hypothèses de disparition*. Il vit et travaille à Québec.



L'ILIADE

D'après l'œuvre *Homère, Iliade* d'**Alessandro Baricco**
Adaptation et mise en scène **Marc Beaupré**
Musique **Stéfan Boucher** assisté d'**Olivier Landry-Gagnon**
Production **Terre des Hommes** et **Théâtre Denise-Pelletier**
11, 12, 13 et 14 mars

POUR RÉPONDRE À LA QUESTION « MAIS QU'EST-CE QUE CELA ? »

Billet sur le slam et la poésie

CARL BESSETTE

Le metteur en scène Marc Beaupré et le compositeur Stéfan Boucher empruntent au slam, au rap, au *spoken word*, à la poésie pour créer cette adaptation de *L'Iliade* en choisissant ce qu'ils appellent le verbe pour glaive. Sans décrire leur démarche comme telle, le poète et champion orateur Carl Bessette était la personne toute désignée pour nous éclairer sur le sujet.

Si je disais qu'en fait...

**Lorsque ces deux métiers, poète et interprète,
Se complètent en un seul et qu'on s'accepte athlète,
Performe ou improvise à gorge déployée,
Se trouve un bon DJ, question d'payer l'oyer!
T'as l'âme du slam mais forcément pas corsée,
Car on peut jouer partout, mais notre vrai sport, c'est
En vers, en prose, en cri, en acte, en faux, en ut,
Notant zéro à dix, cinq juges, trois minutes,
Zéro instrument ni costume ou accessoire,
Un public, un micro (mais ça, c'est accessoire!),
Deux rondes; un conte, un rap, un lu, tu choisis!
Y a choix du style après vingt mille ans d'poésie...**

On croirait que je fais « du slam », que j'écris des textes « de slam », mais qu'est-ce que cela ? Beaucoup pensent qu'il s'agit de poésie orale. Conception fautive, car la poésie orale de nos jours, et depuis des décennies, est ce qu'on appelle le *spoken word*, inspiré des traditions blues, jazz et surtout de la Beat Generation. On pense à Allen Ginsberg, à Gil Scott-Heron (*The Revolution Will Not Be Televised*), à Anis Mojgani, à Léo Ferré (*Il n'y a plus rien*) ou, plus près

de nous, à Moe Clark ou à Queen Ka. Le slam n'est pas non plus du rap, le rap signifiant littéralement Rhythm And Poetry, ce qui inclut à la base un battement (de cœur), un beat, sur lequel on récitera sa poésie. On évoque alors IAM, Eminem, Oxmo Puccino, The Notorious B.I.G., et combien d'innombrables rappeurs encore. C'est le rappeur Jay-Z qui disait, par ailleurs avec justesse, que dans le rap la poésie devient le temps de la vie qu'on ressent subjectivement (à savoir parfois rapide et parfois très lent), alors que le rythme est le temps immuable tel qu'il se déroule objectivement. Enfin, lorsqu'on tente autrement d'étiqueter le slam, on croira le plus souvent que c'est « savoir son texte par cœur », ou encore, « du rap, mais plus lent », « de la poésie, mais plus rythmée », « poésie avec de la musique », « rap a cappella », « poésie mais engagée »... Il semble exister autant de définitions qu'il y a d'individus ! Définitions rarement claires ou unanimes, car hélas... tout est faux ! Il est temps de mettre fin au malentendu !

Comme l'a dit l'inventeur du slam, Marc Smith : « Il n'y a pas de poésie slam, il n'y a qu'un slam de poésie. » Le mot « slam » est une abréviation de « slam de poésie ». Un mélange de « to slam », faire claquer les mots sur le public, et de « chelem », référence sportive au baseball, au tennis ou même au bridge. Créé à Chicago en 1986, le slam est une compétition de poésie avec des règlements précis. Marc Smith trouvait que les poètes étaient en général ennuyeux, alors il eut l'idée de créer un cadre compétitif qui allait forcer naturellement les poètes à devoir se surpasser pour obtenir la faveur du public. Les règles d'un slam, à quelques exceptions près, sont les mêmes dans toutes les ligues de slam du monde. D'abord sont allouées trois minutes par texte et on sélectionne cinq juges au hasard dans le public. Les juges notent chaque texte sur 10. La plus haute et la plus basse notes sont chaque fois retirées, ce qui donne une note finale sur 30 pour chaque texte. Les participants les mieux notés passent ensuite à la ronde suivante. Il faut présenter un nouveau texte à chaque ronde, et il est interdit de lire le texte de quelqu'un d'autre. Les textes sont impérativement présentés a cappella et aucun accessoire ni costume ne sont permis. Enfin, il y a un ensemble de règles, et cela pour se rendre de sa ligue locale à la coupe du monde de slam de poésie (coupe à laquelle le Québec, au moment d'écrire ces lignes, est le plus titré ex aequo avec les États-Unis). Également, il existe des « séances de slam » pour s'entraîner sans les juges, et des ateliers sont offerts pour se perfectionner. Certains se font accapareurs de la marque slam pour vendre leurs œuvres, mais il n'y a qu'un seul consensus : au départ et avant tout, le slam est un sport, une joute, une rencontre, ou encore « un contexte » selon le bon mot du slameur Jocelyn Thouin. On nomme « slameurs » ou « slameuses » les concurrents dans ce tournoi ouvert, où se retrouvent pourtant conteurs, chansonniers, rappeurs, dramaturges, humoristes, activistes, et bien sûr poètes. Tous peuvent donc être slameurs un jour de match, mais ils restent représentants de la discipline qu'ils défendent, bien que les règlements les astreignent à la poésie.

Le slam n'est pas un genre, c'est une compétition de poésie avec des règles précises. Le problème est que les poètes s'étaient tellement refermés sur eux-mêmes ces quarante dernières années que, lorsque Marc Smith est arrivé avec cette idée de compétition, le public a grandement été pris par surprise de découvrir que la poésie pouvait lui parler, et on a cru que





c'était là quelque chose de nouveau, alors que la poésie est un hit depuis plus de 40 000 ans ! La poésie a toujours été ce qu'il y avait de plus exaltant. *L'Iliade* ou encore *L'Odyssée*, *La Divine Comédie*, même la Bible, sont des œuvres faites de vers réglés au couteau, de la poésie on ne peut plus classique – genre de poésie qui aujourd'hui suscite le rire si ce n'est une impression de total somnifère. Mais combien de fois, à l'époque, le poète grec entrait dans une taverne ou arrivait au marché pour se faire constamment apostropher : « Ah ouais, t'es là ! Fais-moi le chant IV, quand Ajax pète la yeule à l'autre, c'est mon meilleur boutte ! » Et vlan, le poète déballait ses vers devant l'auditoire médusé ! La poésie, c'était la télé ! C'était le cinéma ! De tout temps ! La poésie, qui existe depuis des dizaines de milliers d'années, a récemment été bousculée par l'avènement de la photographie, du phonographe, du roman, de l'opéra, du cinéma, du disque compact, etc., mais depuis l'arrivée d'Internet, agrégateur suprême des formes modernes d'art, la poésie reprend enfin sa place, sa révolte normale. On la redécouvre, on n'invente rien. Tout le monde aime la poésie, seulement la plupart ne le savent pas. Et puisque régnait une poésie en général hermétique et peu accessible, les compétitions de slam ont forcé les poètes à s'adresser au public à nouveau, offrant l'impression d'un genre innovateur alors que lesdits poètes avaient pourtant déjà fait pareil pendant des millénaires auparavant.

Voyez les délicieux hexamètres dactyliques de *L'Iliade*, les invocations à la muse qui amorcent les textes des Anciens. Les muses étaient les filles de Zeus, roi des dieux, et de la Titanide Mnémosyne, la Mémoire. Ne possédant pas à l'époque de textes écrits, les poètes priaient leur mémoire de les soutenir, tout en utilisant l'instrument précieux qu'est le vers réglé (le vers de six pieds dans le cas de *L'Iliade*), puisqu'il est plus facile de trouver les mots manquants

lorsqu'on sait déjà le nombre de pieds du vers en entier. Cela pour dire que *L'Iliade* était créée pour être mise en bouche, en spectacle ! Eh quoi ! Il nous faut être bien bêtes, enfants du siècle dernier, pour croire que la poésie qui claque, qui nous parle, qui déménage vient à peine de naître ! Il y a de la poésie meilleure que d'autres, mais il y a eu de tout temps une poésie pour chacun. Il est simplement venu le temps pour chacun de retrouver la sienne.

Poésie vivante en ce qu'elle se construit,
Telle la vie, avec vive conscience d'autrui.
Le slam, c'est tout moyen par cette fin lié.
Un slam, c'est la joute où l'art est multiplié.
Il y a mille avatars depuis Chicago.
Le mien s'inspire des Baudelaire, Homère, Hugo,
Shelley, Schelling, Rimbaud.
Tu vois, c'est pas nouveau !
Sûr qu'après Nelligan, t'sais, ça vaut c'que ça vaut...
Si la foule aime pas, allez-y, bâillonnez !
Pour un jour rayonner, faut toujours crayonner.
Vois la rime crânienne, elle est tienne, elle est mienne,
Est pas un sous-produit d'culture étasunienne,
Du coup c'est pas connu, nous on fait qu'défricher,
Vrai qu'en rimes riches c'est plus dur de tricher.
Aussi, un petit vers de trop ça peut saouler,
N'invente pas la roue qui ne veut pas rouler.
Ainsi, tous, bonne Iliade, et qu'ça reste imprégné
Qu'le mot peut gouverner, le vers, lui, peut régner.

Ce billet est tiré du dossier *L'Iliade*, initialement rédigé pour le Cahier 99 (automne 2017) du Théâtre Denise-Pelletier, sous la direction de Louis-Karl Tremblay. Il paraît dans nos pages grâce à l'aimable autorisation de l'auteur et du Théâtre Denise-Pelletier.

Titulaire d'un baccalauréat en littérature comparée et philosophie de l'Université de Montréal, plusieurs fois gagnant ou finaliste lors de concours d'art oratoire et de slam de poésie à l'échelle nationale, CARL BESSETTE a présenté ses poèmes dans plus de cent cinquante événements et festivals. Il a entre autres publié un traité de versification, *L'instrument* (2009), un recueil de poésie, *Comme faux* (2012), et un roman, *Les anecdotes* (2015). Il est cofondateur des Éditions de l'Écrou.

MC HOMÈRE

Entretien avec Stéfan Boucher

JULIEN MORISSETTE



Cette adaptation de *L'Iliade* est à la fois musicale et scénique. Comment cette rencontre entre la musique et le théâtre a-t-elle pris forme ?

À la base, le metteur en scène Marc Beaupré voulait trouver une façon de donner du rythme au texte d'Homère. Avec l'idée de présenter la guerre sous la forme d'un *rap battle*, le premier réflexe a été de travailler avec des chanteurs et rappeurs provenant du hip-hop québécois. On voulait actualiser le texte classique en lui insufflant du rythme, question d'interpeller les plus jeunes générations. Cependant, en faisant les ateliers, les artistes en hip-hop ont découvert que la forme du texte et ses rimes étaient très loin de ce qu'ils connaissaient. C'était impossible d'en faire une interprétation juste, surtout avec le chœur.

C'est à ce moment que vous avez commencé à travailler avec des comédiens venant plutôt du milieu théâtral ?

Marc et moi avons rencontré beaucoup de comédiens, et ç'a complètement changé la donne. La rencontre entre le théâtre et la musique est parfois difficile parce qu'il faut trouver des artistes qui ont la capacité de passer facilement d'un moment musical à un moment théâtral. Tout ce que j'ai demandé à Marc, c'est que les acteurs retenus aient un naturel rythmique et qu'ils puissent facilement trouver le premier temps sur un beat, étant donné que l'univers musical est si important dans notre version. Puis après ça, pour ce qui est de chanter, pour ce qui est d'avoir une voix, leurs voix d'acteurs étaient amplement puissantes !

Quand on a commencé le travail en salle de répétition, je me suis retrouvé à diriger beaucoup plus que je pensais le faire et j'ai vraiment aimé ça. À un moment donné, j'ai décidé de mettre des bâtons dans les mains des acteurs parce que je voulais qu'ils participent activement au rythme. Ayant beaucoup travaillé dans diverses disciplines avec des artistes comme Dave St-Pierre, Frédérick Gravel et le Cirque Éloize, je sais que les rencontres entre les disciplines musicale et théâtrale sont toujours plus fructueuses lorsque les musiciens font du théâtre et que les acteurs se mettent à faire de la musique.

Comment dialoguent les mots et la musique durant le spectacle ?

Sur scène, il y a un musicien qui improvise avec des synthétiseurs modulaires. Ça, c'est un gros défi pour les acteurs parce que la musique n'est jamais identique, soir après soir. Il y a des tableaux qui gardent une forme plus classique de chanson, mais en majeure partie, la composition est formée de « rendez-vous » dans la partition. Pour le dire simplement, on crée

Le son des synthétiseurs vient aussi remplacer la présence des dieux dans le texte...

des repères entre les acteurs et les musiciens à partir de moments-clés dans l'action ou de mots précis dans le texte. Ça devient des événements sonores et musicaux. Après ça, c'est quand même aléatoire! On génère des sons à partir d'oscillateurs libres, alors on assume que nos partitions ne sont pas totalement contrôlées.

J'imagine que ça garde constamment les interprètes sur le qui-vive?

J'ai beaucoup aimé l'effet que ç'a eu sur les acteurs, oui. Ça les garde alerte, oui, ça les garde sur le qui-vive d'une belle façon. Étant donné que les musiciens ont généralement un bon sens du rythme, c'est ce qu'on a fait dans *L'Iliade*. Ça fait en sorte qu'il y a toujours une part d'inconnu pour les comédiens. Déjà que les comédiens connaissent leurs textes par cœur et qu'ils savent où ils seront sur la scène lorsque tel mot sera prononcé, pour moi, il y a déjà quelque chose qui est mort dans l'interprétation. C'est surtout ça qui m'intéresse dans cette démarche.

Le son des synthétiseurs vient aussi remplacer la présence des dieux dans le texte, que Marc avait décidé de retirer dans notre adaptation. La musique vient donc posséder les acteurs, les ébranler. Par moments, ça devient tellement fort que les comédiens ne peuvent même plus parler! On utilise donc cet univers sonore pour que les dieux puissent ponctuer l'action. Ces bruits rappellent un peu le principe de ce que les Grecs appelaient l'anacrouse. Une anacrouse, en musique grecque ancienne, c'est comme de la mise en scène: c'est un choc musical qui permet de changer rapidement d'atmosphère.

En ce qui a trait à l'esthétique, tu es allé puiser dans quel type de musique?

Dans mes recherches, j'ai notamment fouillé dans la musique microtonale. Des artistes comme Harry Partch, des chorales de cris, des interprètes qui travaillent avec la voix scandée. Puis évidemment, il y a beaucoup d'influences de rap et de hip-hop, dans le sens de jouer avec les mots avec des rythmiques *groovy*. Mais après ça, les synthétiseurs modulaires créent tellement un son en soi que je me suis laissé guider par ces machines-là! J'ai commencé à imaginer que tout ça dans la pièce pouvait se jouer là-dessus, en expérimentant. Le côté non tonal est devenu très intéressant quand on a décidé que les musiciens qui manœuvrent les machines jouent la fonction des dieux dans *L'Iliade*.

Détenteur d'une maîtrise en communication de l'Université d'Ottawa et d'un baccalauréat en études cinématographiques de l'Université de Montréal, JULIEN MORISSETTE est réalisateur, chroniqueur et animateur. En 2018, il cofonde Transistor Média, qui produit des baladodiffusions et des événements célébrant la radio numérique, dont le récent Kino-radio. Pour le Théâtre français du CNA, il anime et réalise depuis 2016 la baladodiffusion « Plus que du théâtre », qui consiste en des entrevues avec des artistes invités.

DANS LE BLEU

Texte et interprétation **Magali Lemèle**
Mise en scène **Gabriel Plante**
Production **Théâtre français du CNA et Théâtre de l'Île**
1^{er}, 2, 3 et 4 avril

LES GRANDS VOYAGES NE NÉCESSITENT PAS DE GRANDS MOYENS

GABRIEL PLANTE

Je n'ai jamais pris de bateau pour ailleurs.
Je n'ai jamais quitté la ville en n'attendant plus rien de la vie.
Je n'ai jamais fait de ma sortie une solution.
Mais du plus loin que je puisse me rappeler, l'appel de la mort a toujours été
une réconfortante balade.

Des heures à penser mes funérailles, à penser les gens qui y seraient, les gâteaux que l'on y mangerait, les bancs où l'on s'assoierait, le latin que l'on chanterait et les pleurs que l'on y laisserait. Un petit lac d'eau salée qui sécherait dans les mouchoirs et les bouts de manches des endeuillés, la tendre trace de l'amour entre mes amis, ma famille et moi. C'est une fiction réconfortante dans laquelle je me vautre sans autres moteurs que celui d'activer mon imaginaire, ma sensibilité et mon devoir de transcendance.

Parce que c'est bien ça, la responsabilité, quand on convoque un public. On a un devoir de transcendance. Enfin, j'aspire à ça. De longues funérailles. Un peu toujours les mêmes. Un rituel répété plein de soupirs et de pleurs convoquant toutes ces fois où je suis mort simplement ou pas. Surtout, toutes ces fois où d'autres que je ne connais même pas sont morts, mais qui m'habitent et qui attendent la fois où je les convoquerai.

Je n'ai pas toujours convoqué les morts et cherché les fantômes. Il m'a fallu la rencontre d'un de mes plus grands amis et complices, le metteur en scène Félix-Antoine Boutin, pour y être initié. Et surtout, il m'a fallu un grand voyage initiatique qui m'aura déplacé complètement et ne m'aura coûté en fin de compte que 44,54\$ de gaz. Partant du Plateau-Mont-Royal et aboutissant à l'île de Hull à l'été 2017.

À l'invitation du Théâtre du Trillium, à Ottawa, je venais faire une résidence autour de mon prochain spectacle, une adaptation scénique du *Cid*. Sans avoir aucune idée de la raison pour laquelle j'invoquais l'illustre fantôme de Pierre Corneille. J'avais une cible, que je nommais la matérialité du langage. J'ai toujours été convaincu que le rythme et les sons des mots sont en réalité le véritable langage et que la communication est d'abord poétique en ce sens qu'elle en appelle aux sens dans un premier temps, et ensuite transactionnelle en rassemblant dans un deuxième temps les éléments de la logique.

Avec une vingtaine d'acteurs et d'actrices, on a cherché pendant un mois les éléments de ce théâtre poétique. Le résultat a changé ma pratique à tout jamais. Un théâtre incantatoire est

Éviter les regards. M'éloigner. Me sentir couler vers le fond. M'accrocher à la mer.

Magali Lemèle, *Dans le bleu*

né devant moi. À ce jour, je ne connais pas tous les tenants et aboutissants de ce théâtre. Un lieu s'est créé devant moi, un véritable autel où les gémissements et les soupirs ont fait apparaître des fantômes que je ne connaissais pas, mais que je reconnaissais tout de suite.

DE LA CONVOCATION SIMPLE DES ESPRITS EN CES LIEUX

Dans la suite de nos convocations quotidiennes, il y avait une actrice, plus que tous les autres participants, qui entrait en salle de répétition avec plein de doutes et qui en sortait avec encore moins de réponses. Je l'apprendrai bien plus tard, mais toutes ces questions et tous ces doutes, c'était moins une remise en cause du travail qu'une réelle propension à convoquer les morts. Quand on connaît bien ce canal, il est difficile d'emprunter celui d'un autre.

Ce chemin de la parole incantatoire, **Magali Lemèle** le connaissait bien avant de découvrir mon travail. Magali vit avec ses morts, qu'ils soient métaphoriques ou bien réels. Et si *Dans le bleu* est un récit de voyage exigeant une réelle expérience de l'immense, c'est à la fois une église d'où on lance des appels à l'aide et la chemise de force la plus large et la plus féroce qui soit qui se cache dans cette étendue.

La mer sera donc ici le terrain de jeu des fantômes. Des fantômes qui apparaissent dans une parole rapportée, comme si les appels à l'aide et les bouteilles à la mer revenaient, non pas pour guérir, mais pour hanter. C'est une question glaçante, en fait, et si toutes les paroles que l'on adresse à l'immense quand on est poussé dans nos derniers retranchements étaient retenues contre nous? Pire. Qu'elles étaient non seulement retenues contre nous, mais qu'elles faisaient naître des fantômes que l'on ne pouvait exorciser qu'avec une certaine expérience de la transcendance.

C'est tout l'enjeu du spectacle. C'est pour cette raison qu'il n'y aura pas de mer sur scène. Que ce ne sera pas un spectacle de bateau. Que le spectateur ne sera pas juge de la réussite d'une traversée. Dans le noir de cette traversée, il s'agit de tendre la main au spectateur pour qu'il convoque ses propres fantômes en toute sécurité.

Alors quelques fois, les esprits sont convoqués pas seulement au théâtre, mais dans le réel. Et quelques fois le théâtre a de l'impact. C'est ce que je nomme le devoir de transcendance.

ET SI LE TRAVAIL N'EXISTAIT PAS

J'ai la chance de faire un métier où il n'y a pas de compétences. On aimerait croire qu'il y en a, mais il n'y en a pas. Pas vraiment. Souvent les petites institutions qui sont perpétrées par la pratique éloignent du sensible. Dans la création d'un spectacle, le meilleur exemple, ce sont les fameuses notes du metteur en scène après les enchaînements. Après chacun de ces filages intimes où seule l'équipe est présente, il est attendu que le metteur en scène y aille d'une série de notes autant artistiques que techniques pour l'ensemble de l'équipe. Ça, ça ne m'intéresse pas. Ça place le metteur en scène dans une position de pouvoir, d'autorité, qui est loin d'une pratique sensible. De la même manière qu'il est attendu qu'on travaille en répétition. Que l'on arrive à l'heure. Que l'on ait un plan. Que l'on sache quoi faire. Je pense qu'il faut se méfier comme la peste du savoir-faire.

Je ne sais pas comment faire un spectacle se déroulant sur un bateau. Je n'ai même pas essayé une seconde d'en faire un. Je ne suis pas compétent dans ça. C'est de l'incompétence que naît la transcendance. C'est de l'échec de la participation aux petites institutions que l'on met entre nous que naît le geste artistique.



**Je monte sur le pont.
J'observe la mer.
En tête-à-tête avec elle.
Envoutée par les vagues,
insouciant, bohème
dans le bleu.**

Magali Lemèle, *Dans le bleu*

Et pour ce projet, j'ai rencontré deux artistes pour qui la question de la compétence ne se pose même pas. **Mélanie Myers**, artiste visuelle, qui ici assure la scénographie, est tellement libre qu'elle conteste la notion même de la ligne d'horizon. Dans son œil, le vertical est questionnable, le commencement ou la fin des lignes est une vision du monde. Mais véritablement. Elle ne regarde pas les formes qui nous entourent comme le reste des gens. Quand on regarde comme ça, l'idée même de faire du théâtre est remise en question. C'est entre autres en raison de son œil qu'une des dynamiques principales du spectacle se retrouve dans une ligne d'horizon fuyante, où le spectateur éprouve de la difficulté à démêler le dessus du dessous. Ce lieu incertain devient donc le terrain d'apparitions successives et de convocations inquiétantes.

L'autre, c'est **Pierre-Luc Clément**, compositeur et musicien, pour qui la transcendance, c'est actif, pas du tout une théorie; ça doit se lire devant nous au moment où le spectateur regarde et, surtout, écoute. La dramaturgie sonore, évidemment dans un théâtre incantatoire, prend une place importante, est un véritable personnage. Et si l'on arrive à donner vie à des fantômes aux contours flous, c'est parce que les discours convoqués s'actualisent dans des prises de parole à la fois fuyantes et concrètes. Aucune envie de bien faire dans cette conception sonore, mais de donner un sens, un sens en lien avec une multitude d'autres langages, un sens qui n'apparaît qu'au théâtre.

LE BLEU, LA COULEUR DE L'ABSENCE

Le jour où Magali m'a appelé pour travailler avec elle sur ce spectacle, je venais à peine de descendre de ma voiture, revenant d'un périple, beaucoup moins imposant que le sien, mais un périple quand même. Je revenais de Tadoussac. C'est un pèlerinage que je fais à intervalles irréguliers, mais que je reprends souvent. Je vais là-bas et j'attends de voir une baleine avant de revenir. Je n'y suis jamais allé plus de 48 heures. Une façon à moi aussi de commémorer mes morts, de parler aux fantômes qui me suivent. Cette fois-là, j'en avais gros sur mes épaules, et les baleines ne m'étaient pas apparues. J'ai pris le traversier entre Tadoussac et Baie-Sainte-Catherine un peu ébranlé. Je regardais l'eau noire du fjord et je me répétais : « Ça se peut pas, quelque chose va ben finir par apparaître. » Faisant référence aux baleines, oui, mais surtout aux choses que je voulais voir apparaître dans ma vie à l'époque. Juste en arrivant au quai de l'autre côté du fjord : l'apparition ! Les bélugas du fleuve sont revenus à la surface apparaissant avec clarté dans l'eau noire. Impossible de ne pas devenir mystique quand des baleines blanches surgissent dans ces eaux. En revenant à Montréal, Magali m'appelait pour *Dans le bleu*. Je ne comprends pas bien encore la signification de cet enchaînement d'actions, sauf que je sais maintenant que *Dans le bleu*, nous avons tous les deux des absences à combler. Je ne sais pas ce que l'on fera de ces absences... On convoquera nos fantômes ? On attendra de voir nos baleines blanches ? On écouterait ce que l'on peut écouter ?

20 janvier 2020

•

Diplômé du programme d'écriture de l'École nationale de théâtre du Canada en 2015, GABRIEL PLANTE a écrit et mis en scène *Clap Clap*, *Cube blanc*, *Plyball* et a signé une version contemporaine du *Cid* de Corneille, présenté à Ottawa en 2018 par le Théâtre du Trillium. Il a reçu le Prix Gratiien-Gélinas en 2016 pour son texte *Histoire populaire et sensationnelle*, récemment créé à l'Espace Libre, à Montréal, par le metteur en scène Félix-Antoine Boutin.

l'apparition!

Texte **Louise Dupré**
Mise en scène et direction artistique **André Perrier**
Production **Théâtre Triangle Vital**
18 et 19 avril



LES MOTS SECRETS

LES MOTS SECRETS

Extraits

LOUISE DUPRÉ
adapté pour la scène par ANDRÉ PERRIER¹

J'AVAIS UN AMI

ELLE

J'avais un ami...

Tous les jours, nous jouions au ballon, aux Lego, à la marelle, à l'école.

Nous faisons ensemble des dessins, des gâteaux, des tentes dans le jardin, des courses sur le trottoir.

Nous aimions aussi les mots. On peut inventer plein de jeux avec les mots.

LUI

Mot inventé: parapatate!

ELLE (baissant la voix)

Le soir, dans notre chambre, nous nous écrivions des poèmes que nous nous donnions le lendemain, comme des cadeaux...

(Temps.)

Mon ami est parti loin, très loin. Mais il me reste de beaux souvenirs... et tous nos poèmes. Comme celui-ci. Mon ami m'a dit qu'il l'avait écrit juste avant de se coucher dans le calepin que je lui avais offert pour son anniversaire, un beau calepin avec une couverture rouge, sa couleur préférée.

PREMIER POÈME

(ELLE ouvre une boîte et en sort une boule de Noël. ELLE ouvre la boule et en sort un petit papier, qu'elle déplie doucement, et le lit.)

LUI (voix hors champ)

Au cœur du silence

il y a les mots

tous les mots de lait

lentement appris

à l'âge où je perçais mes dents

1. Les passages en italique sont inspirés de textes d'élèves de la quatrième année de l'école Saint-Grégoire-le-Grand, à Montréal.

je les roulais sur la langue
avant de les cracher
tels des ballons
capables de voler jusqu'aux étoiles

ELLE ET LUI

J'aime les mots

LUI (voix hors champ) **ET ELLE** (en sourdine)

et je les garde dans le sucré
de ma chair, là où personne
ne peut me les arracher

LUI

Les mots sont à moi
pour ma première danse
ou pour des poèmes
que je lis
avec l'impression de toucher
une voix
toute neuve
en moi

(ELLE sert le papier. Temps.)

AMOUR DES SONS

ELLE

Je connais des mots aussi larges
que les vagues
soufflées sur la mer
les matins de pluie

LUI (voix hors champ, très douce, comme venant de loin)

pamplemousse, horizon, paillasson, univers, étoiles, firmament, panache, élastique, anticonstitutionnellement...

ELLE

d'autres ressemblent à des maisons
chaudes à l'abri du vacarme



LUI (voix hors champ, très douce)

océan, nuage, espace

année – parce qu'à chaque année on grandit

espace-temps – parce que l'espace est grand et que le temps, c'est long

ELLE

langue...

LUI (voix hors champ, très douce)

parce que, dans chaque langue du monde, il y a des mots larges

lecture...

ELLE

parce que l'imaginaire, c'est infini

temps...

LUI (voix hors champ, très douce)

parce que la vie, ça peut être long

truchinouche...

ELLE

parce que les mots inventés sont indéfinis

conditionnel présent...

LUI (voix hors champ, très douce)

parce que dire « je serais » ou « j'aimerais », ça nous ouvre sur l'avenir

CE SERA NOËL

ELLE

Je me demande s'il pense à moi

LUI

Je me demande si elle pense à moi

ELLE ET LUI

Je me demande

quand nous nous reverrons

ELLE

Un jour, je le sais

nous nous retrouverons

ce sera un peu Noël

LUI

déjà j'imagine les lumières

dans nos yeux

et toutes les heures

à nous raconter notre vie

nouvelle

ELLE ET LUI

Nous n'aurons pas oublié

POUR QUI BAT MON CŒUR ?

ELLE

Il m'arrive souvent de chercher

un peu de paix

car je ne sais plus

pour qui bat mon cœur

sous mon chandail

Et ce visage trop grand pour moi

je le regarde

avec une moue boudeuse dans le miroir

avant de tourner les yeux

vers la fenêtre

là, juste là où le ciel

en tombant

risque de se déchirer

INTRO DU JEU AVEC LES LETTRES

ELLE

Je joue parfois avec les lettres

que mon ami m'avait données

avant de partir

pour cette ville si loin

qu'elle en a perdu son nom

(ELLE joue avec les lettres au dos des boîtes pour former le mot «souvenir».)

Je me souviens de nos jeux

MOTS INVENTÉS

LUI

Mot inventé: PANTACOURT!

ELLE

Pantalon qui raccourcit automatiquement lorsqu'il y a de l'eau dans ta cave.

LUI

Mot inventé: TRINGON!

ELLE

Se dit de quelqu'un qui ne veut être que dans le noir. MILATORITEUR!

LUI

Se dit d'un père si autoritaire que, quand il se met en colère, il voit d'abord rouge et devient ensuite multicolore. OURSELAD!

ELLE

L'ourson en peluche de Dracula avec dents rétractables. RITZCRI!

LUI

Une situation désagréable qui arrive quand tu veux parler à une personne, mais que la personne parle avec une autre personne; alors la personne à qui tu voulais parler ne peut pas te parler, mais comme tu insistes pour parler à cette personne qui parle à une autre personne, eh bien, la personne crie après toi parce que tu veux trop lui parler, à cette personne. TONATOUN!

ELLE

Un métier qui consiste à faire de la musique avec des notes qui ne font pas de sons. DIBOUJAN!

LUI

Marche devant.

ELLE

GRITOU DAN!

LUI

Lave tes dents.

ELLE

CHACHAPAN!

LUI

Danse dans le vent.

ELLE

PIKATCHAN!

LUI

Gratte le divan. Mot inventé: RWRBRB!

ELLE

Une boisson gazeuse. Et quand on rote, ça fait des bulles. ALTAQUA!

LUI

Un rideau qui mange la lumière du soleil. MARLOBIDEUR!

ELLE

Une sorte de milatoriteur qui mesure l'intensité de couleur dans la face de ta mère lorsqu'elle se fâche. MICHITURQUER!

LUI

Aller dans un autre pays pour visiter les toilettes. [...] HOMNIVORE!

ELLE

C'est pas un mot inventé. Contraire de femnivore. CRAYONCRÉTATÊTE!

LUI

Maquillage parfait pour faire croire à ton prof que tu es le président des Amériques et que t'as pas besoin de faire tes devoirs.

(Ils rient. Temps.)



LES CONSONNES

ELLE

Je me demande s'il pense à moi

LUI

Je me demande si elle pense à moi

ELLE ET LUI

je me demande
si nous nous reverrons

(Temps.)

ELLE

On peut offrir ses mains
à la caresse du soleil
l'été, à la plage
et ses bras et ses jambes
mais pas les consonnes
pas les consonnes

LUI

Elles cherchent les replis
de la gorge
là où elles peuvent trouver
une voix grave et tendre
pour les bercer

ELLE

Moi, j'ai une voix d'ombre
fraîche, d'herbes folles
et de porcelaine
une voix qui casse
si je la force
à entrer dans des phrases
qu'elle ne tolère pas

(ELLE et LUI font une chorégraphie de consonnes.)

MOTS DU CŒUR

(Temps.)

ELLE

Le matin se lève toujours trop tôt
car le cœur ne vibre
que la nuit, dans le noir
recouvrant les rêves

LUI

un doux velours tendu
à la fenêtre

ELLE ET LUI

le verbe aimer
conjugué au futur

ELLE

une silhouette
encore inconnue
mais qui viendra un jour
dans ma vie
je le reconnaîtrai à ses lèvres
suspendues à la mer
ou à sa passion
pour les langues laissant chanter
leurs voyelles

(LUI danse au son des voyelles.)

Il faudra me fier à ces antennes
qu'on sent parfois sous la peau
ces frêles antennes
de papillon en éveil

MOTS DU CŒUR - SUITE

(Temps.)

ELLE

les mots du cœur ne sont ni moelleux
ni dorés

LUI

mais ils font monter
le sang aux tempes
et je deviens

ELLE

ruisseau

LUI

rivière

ELLE

fleuve débordant
sous ses flots

ELLE ET LUI

je suis capitaine
d'un navire sans pavillon
qui découvre derrière sa paupière
les rubis
d'un trésor volé

Le texte original *Les mots secrets* est un long poème de Louise Dupré publié en 2002 à La courte échelle. Une nouvelle édition est parue en 2011 sous le titre *Poésie, volume 2*, avec des recueils de trois autres auteurs.

Idéation, conception et interprétation Josué Beaucage et Ariane Voineau
Mise en scène Olivier Normand
Production Josué Beaucage et Ariane Voineau
9 et 10 mai

SOUS LA FEUILLE

EXPLORATEURS DU MINUSCULE ET DU GRANDIOSE

JOSIANNE DESLOGES

Un jour, je regardais la Terre de très loin.
Puis j'ai voulu voir la forêt, et je me suis approché très près.
Puis j'ai voulu voir un arbre, et je me suis approché très, très près.
Puis j'ai voulu voir une feuille, et je me suis approché très, très, très près.
J'ai soulevé la feuille pour voir ce qu'il y avait en dessous.
Ce jour-là, j'ai compris que j'étais minuscule.
— *Sous la feuille*

Sous la feuille est un spectacle qui a grandi petit à petit, au fil de nombreuses courtes résidences et de périodes de création dispersées sur plusieurs années. Ariane Voineau et Josué Beaucage ont dû attendre que leurs agendas s'accordent, que la danse et la conception sonore pour d'autres spectacles tombent en veille, pour laisser pousser leur œuvre pour la petite enfance.

Nous sommes assis près du sol, dans un coin de la salle lumineuse du rez-de-chaussée de la Maison pour la danse, à Québec. C'est ici qu'on accueillait les tout-petits avant les représentations de *Sous la feuille* le printemps dernier. Des bruits de la forêt résonnaient dans les haut-parleurs. On leur disait qu'ils allaient devoir rester sur le tapis de fourrure douce, logés sous de petites cabanes éclairées par des guirlandes de lumières. Et on demandait aux adultes qui les accompagnaient de résister à la tentation de tout leur expliquer.

C'est aussi ici, dans cet édifice, avant qu'il soit rénové et rebaptisé, qu'Ariane a imaginé les balbutiements du spectacle, qui s'appelaient alors *Ombre*. Elle avait envie de faire un solo. De créer quelque chose de personnel. Elle a demandé à Josué, qui était encore tout habité par son expérience dans *Flots, tout ce qui brille voit*, un spectacle pour bambins de Véronique Côté, de faire la musique.

Les mouvements d'Ariane avaient quelque chose de ludique, d'espiègle. En filmant une séance de travail, alors que la caméra était orientée un peu trop bas, elle a conçu une séquence que le duo appelle «les petits pieds». Dans le spectacle, les bêtes à ortels deviennent des créatures comiques, qui grouillent dans le halo d'une lampe de poche et fouinent autour de la tente d'un campeur endormi.

Bref, au commencement, il y avait des bribes et cette envie de créer avec soin, précautionneusement, pour un public tout neuf.

Peu à peu, le cercle de créateurs s'est agrandi. Olivier Normand, habile metteur en scène de théâtre et de cirque au regard sensible, est devenu l'œil extérieur de *Sous la feuille*. Le danseur Jean-François Duke a donné des conseils pour les mouvements. Julie Lévesque a conçu la

**La forêt est
mystérieuse
et grandiose.
Et lorsqu'on
lève une feuille,
en dessous,
il y a tout un
continent.**



scénographie et les costumes, dont les nuances et les accessoires de camping évoquent le film *Moonrise Kingdom*, de Wes Anderson.

Au gré des colloques, des résidences, des stages, Ariane et Josué ont senti qu'il y avait une forme de mobilisation pour réfléchir et réaliser des spectacles adaptés aux tout-petits. Des spectacles qui font appel à leurs sens et à leur intelligence. Il leur fallait prendre le temps d'apprendre, d'écouter, de tester leurs intuitions, en allant à la rencontre des jeunes spectateurs à chaque nouvelle étape de production.

Ariane: On se rendait compte que les enfants étaient capables d'en prendre. Je pouvais tourner et danser pendant trois ou quatre minutes, et ils étaient encore avec nous. Nous avons décidé de continuer dans notre proposition de lenteur, de contemplation et de poésie.

Josué: On est allergiques au gnan-gnan, on voulait de la danse et de la musique qui seraient sans compromis, mais qui conviendraient aux tout-petits. On avait envie de faire quelque chose d'intéressant et de bienveillant.

Au début de la pièce, les deux interprètes, habillés de la même manière, tournent autour du gros tronc d'arbre qui est au centre de la scène, comme un seul personnage qui se transformerait ou comme des jumeaux non identiques qui jouent à cache-cache. Plus ils tournent, et plus ils semblent s'enfoncer dans la forêt. Après la représentation, les bambins dessinent souvent des spirales, comme si le mouvement s'était inscrit en eux.

Les accessoires sont reproduits en plusieurs formats, ce qui donne tour à tour l'impression que les personnages sont géants, puis minuscules. Tout est soigneusement choisi, déposé, agencé, mais en coulisses, il n'y a pas de machinerie compliquée pour produire des effets spéciaux. Un parapluie, un moteur de boule disco et du fil à pêche permettent de faire émerger des ombres d'animaux, alors que le mouvement d'un carton réfléchissant devant un projecteur fait surgir une aurore boréale.

À un moment donné, le personnage de Josué s'installe pour camper. Il sort un tourne-disque, y place une bûche et une petite maison lumineuse. Le son de l'aiguille qui frotte sur le disque rappelle étrangement un feu qui crépite. Le personnage sort son guitalélé (une toute petite guitare) et chante.

Josué: Les feux de camp ont toujours été des moments dans ma vie, petit ou grand, où j'étais bien. Avoir quelqu'un qui chante devant soi, tout près, témoigne de la puissance et de la profondeur de l'être humain. Je trouve que, pour les enfants, il y a quelque chose d'inspirant et d'impressionnant là-dedans.

Ariane, elle, danse avec les feuilles, puis avec l'hiver. Elle se transforme, rôde, puis devient un gros ours en enfilant un manteau de fourrure et des pattes – un passage impressionnant pour la petite tribu de spectateurs, qui la voit passer très, très près. Sa chorégraphie s'est

construite à partir de sensations: se bercer, avoir froid, devenir animal, chercher son équilibre, s'étourdir, flotter.

Ariane: Danser pour eux m'a obligée à descendre, à ralentir un peu, mais en gardant la même énergie que lorsque je danse pour un public adulte. La première fois, j'étais plus nerveuse que si c'avait été une première du Cirque du Soleil. Maintenant, parfois, je vois le regard d'un petit, je tombe dedans et j'oublie ce que je suis en train de faire.

En plongeant dans la création pour les bambins, ils se lançaient tous deux dans une contrée inexplorée. C'était un point de rencontre entre leurs deux disciplines, un territoire qu'ils avaient tous deux à défricher.

La forêt s'est imposée d'elle-même. Pour Josué, c'est un lieu pour se reconnecter sur l'essentiel et se sentir enveloppé par le manteau des arbres.

Josué: S'attarder dans la forêt nous fait voir qu'il y a des choses plus grandes que nous, qu'on ne comprend pas, mais qu'on n'a pas nécessairement besoin de comprendre. Ça demande un lâcher-prise et une certaine humilité. La forêt est mystérieuse et grandiose. Et lorsqu'on lève une feuille, en dessous, il y a tout un continent.

Pendant qu'elle grandissait en France, Ariane, elle, était plutôt une fille de la mer. Son rapport à la forêt s'est amorcé lorsqu'elle s'est installée au Québec, au début de la vingtaine.

Ariane: Au Québec, aller dans le bois, ça veut dire qu'on décroche. On part avec les amis, on ferme son téléphone, on vit au vrai rythme de la lumière. Le plan de la journée est de maintenir la maison au chaud, de se faire à manger et de dormir.

La balade en nature que proposent Josué et Ariane est une manière de revenir à ce rythme essentiel, à mille lieues du déferlement d'images des écrans, où chaque petite variation peut devenir merveilleuse. La randonnée fait autant de bien aux enfants qu'aux parents. Ceux-ci sont fascinés par les mêmes moments du spectacle, qui sont comme des étincelles, qui allument des liens entre eux.

À la toute fin, lorsque les interprètes composent un tableau particulièrement poétique avec la grosse fourrure de l'ours et des maisonnettes, il y a parfois un enfant ravi qui lance un retentissant «C'est nous!» blotti dans sa cabane, sur la fourrure douce. Certains enfants somnolent aussi, d'autres ne peuvent s'empêcher d'étirer les doigts pour saisir la neige qui a couvert la scène, et tout est bien ainsi.

JOSIANNE DESLOGES est rédactrice pour le Théâtre français du CNA, travaille aux éditions Alto, écrit des critiques pour la revue de théâtre *Jeu* et tient la chronique des arts visuels au journal *Le Soleil*.

très, très, très près



Musique **Fabrizio Cassol** d'après le *Requiem* de **Mozart**
Mise en scène **Alain Platel**
Production **les ballets C de la B, Festival de Marseille et Berliner Festspiele**
20, 21 et 22 mai

REQUIEM POUR L.

DE L'INTIME À UNE OUVERTURE À L'AUTRE

Entretien avec Alain Platel et Fabrizio Cassol

ELSA PÉPIN

Le chorégraphe et metteur en scène flamand Alain Platel repousse les limites des arts de la scène depuis la fondation des ballets C de la B en 1984. Fabrizio Cassol multiplie les échanges avec des musiciens des quatre coins du monde et injecte des traditions orales et écrites dans des œuvres existantes. Depuis une douzaine d'années, le duo propose des œuvres bigarrées dans lesquelles ils créent un nouvel univers au moyen de métissages. *Requiem pour L.* entremêle répertoires occidental et africain pour aborder un passage extrême de l'humanité: la mort. Y sont réunis des collaborateurs issus de tous les continents: de l'Afrique du Sud au Congo, en passant par l'Europe, les États-Unis, le Vietnam et le Brésil.

Requiem pour L. aborde la mort de manière frontale et joyeuse, ce qui détonne des représentations funèbres occidentales. Pourquoi la révéler de cette façon ?

Alain Platel : Il y a très peu de choses qu'on partage dans le monde, et l'une d'entre elles est le fait qu'on va tous mourir. Pourtant, il y a encore une très grande gêne à regarder la mort en face. J'ai souvent évoqué la mort sous forme de métaphore dans mes pièces précédentes, mais cette fois, je voulais l'aborder de manière radicale. Je suis arrivé à un moment dans ma vie où je suis moi-même confronté à la mort et je voulais prendre ce thème essentiel au sérieux. J'ai d'abord utilisé des informations venues des musiciens sur ce que la mort leur inspire, qui se traduit par leurs mouvements, leurs actions non verbales, les communications entre eux et la manière de fêter ensemble, parce que souvent, en Afrique, les rituels funèbres sont de grandes fêtes. J'ai ensuite imaginé une scénographie en référence au monument à la mémoire de l'Holocauste à Berlin. Je voulais faire allusion au fait que nous pouvons être responsables de la mort d'autres êtres humains.

Je souhaitais voir des images d'une personne qui meurt. J'ai contacté un médecin impliqué dans les soins palliatifs. Je lui ai demandé s'il existait des gens filmés en mourant et s'il pensait que les gens accepteraient qu'on filme leur mort. Il a posé la question à certains patients, qui n'étaient pas contre l'idée. C'est ainsi qu'on a rencontré Lucie, une amie proche du médecin, qui savait qu'elle allait mourir bientôt et a accepté d'être filmée le jour de sa mort.

C'est inusité de montrer un gros plan du visage de cette femme qui meurt. Vous souhaitiez offrir une autre image de la mort, plus intime que celle qui est véhiculée dans les médias?

Alain Platel: Quand j'ai assisté à la mort de gens proches de moi, j'ai remarqué qu'il y avait un tsunami de chagrin, mais aussi quelque chose de très noble et beau qui survient, comme si une force entrait dans mon corps. Je me suis dit que si on partageait avec d'autres ce moment précieux, peut-être qu'on pourrait aussi partager cette force. Quand j'ai vu pour la première fois des images de la mort de Lucie, j'ai su qu'il y avait la possibilité de les partager parce qu'il n'y avait rien de violent dans ces images. Elles témoignaient plutôt de la sérénité et de la grande force affective des gens qui l'entouraient. Ils ne sont pas très visibles dans le film, mais il y avait beaucoup de gens dans cette chambre pour soutenir Lucie, et cet appui, cette forme de proximité forment pour beaucoup de spectateurs une sorte de consolation. Ils sont heureux d'être témoins de ça.

Requiem pour L. se compose d'un métissage de musiques. Comment avez-vous conçu la rencontre entre le Requiem de Mozart et les musiques jazz et africaines?

Fabrizio Cassol: L'envie était de créer une nouvelle cérémonie de deuil, où des mondes différents se croisent. Pendant qu'Alain faisait un voyage dans la mort, dans cette relation très profonde et grave avec des mourants, nous, les musiciens, nous travaillions dans la joie et une forme d'excitation. Le spectacle a pris forme à partir de ce contrepoint: l'énergie phénoménale mais statique de Lucie, qui meurt sur écran géant, et celle des interprètes sur scène, qui dégagent une énergie vitale immense dans un long parcours musical. Ce sont deux leviers qui se transfèrent leur force.

Je n'aime pas compartimenter les musiques par addition. Je préfère le faire par multiplication, ce qui signifie que les musiciens sont pour moi plus importants que les musiques. Il n'y a pas beaucoup de compositions africaines dans le spectacle, mais il y a plusieurs musiciens africains qui participent à africaniser l'œuvre. Ils travaillent presque tous avec nous depuis longtemps. Vu mon agencement de la musique africaine et de Mozart, on pourrait m'accuser d'appropriation culturelle, mais je suis très soucieux de ces questions et, depuis trente ans, je passe beaucoup de temps en dehors du monde occidental (j'ai dû aller une centaine de fois en Afrique), à la découverte des musiques africaines, indiennes, asiatiques. Je n'ai jamais utilisé la moindre information sans avoir l'approbation des musiciens. Le public occidental pense souvent que les Africains ne peuvent faire que de la musique africaine, ce qui est totalement faux. Ils sont d'abord des musiciens.

Était-ce intimidant de travailler à partir du Requiem de Mozart, œuvre culte s'il en est une?

Fabrizio Cassol: Pour moi, ce qui fascine dans le Requiem n'est pas tant ce qui est dans l'œuvre, mais ce qui n'y est pas. En me procurant le manuscrit, j'ai pu voir ce qui a été composé par Mozart et ce qui a été complété par d'autres. Tout devient fascinant: l'écriture de Mozart qui s'arrête, recommence. D'autres écritures qui s'ajoutent à la sienne par-dessus, en dessous.





**Il y a une sorte
de communion collective
qui agit...**



Je me suis dit que si on avait fait confiance à plusieurs compositeurs pour dire que c'est un des plus grands chefs-d'œuvre inachevés de la musique occidentale, pourquoi ne ferait-on pas confiance à d'autres artistes pour l'achever de nouveau? Le plus important pour moi était de construire une architecture émotionnelle, un squelette autour duquel se multiplient les éléments qui entrent en relation avec la musique de Mozart. Quand le *Requiem* s'est concentré sur l'histoire de Lucie, j'ai su qu'il ne pouvait pas avoir la même forme que l'original, qui respecte celle d'une messe avec un retour au début. Ici, parce qu'on avance dans la vie d'une personne jusqu'à sa propre fin, il était impossible de revenir au point de départ.

Comment avez-vous travaillé le contraste entre la gravité du *Requiem* de Mozart et l'énergie festive des musiciens sur scène?

Alain Platel: Dans *Coup fatal*, la pièce précédente qu'on a faite ensemble, Fabrizio et moi, avec un orchestre de treize musiciens de Kinshasa, l'énergie était extrêmement joyeuse et vibrante. Quand on a commencé à travailler sur le *Requiem*, les musiciens avaient le réflexe de l'interpréter avec cette même joie festive. On a essayé plein de choses. J'ai proposé le *gumbooth*, une danse qu'on trouve en Afrique du Sud. Je leur ai demandé si on pouvait créer un métissage entre des rythmes qui viennent d'autres parties de l'Afrique, d'ouvrir une porte vers la célébration de la vie, de laisser sortir des émotions de la part du public. Je leur ai demandé comment l'atmosphère festive pouvait rencontrer celle du deuil européen, et aussi de jouer d'abord entre eux, pour eux, et non pas de se projeter pour un public. Je leur disais que la pièce pouvait être vue comme un rassemblement de musiciens qui jouent cette musique entre eux. Il y a une sorte de communion collective qui agit, mais chacun se trouve aussi dans une très grande solitude.

Fabrizio Cassol: Pour les musiciens, ce projet était un défi énormissime. À part deux musiciens, personne ne savait lire la musique. C'était donc un travail de mémoire gigantesque, au-delà de l'imaginable. Un travail de créativité exigeant une énergie colossale. Parfois, dans la pièce, on assiste à une spirale intérieure entre mes musiciens qui font de la musique pour eux-mêmes, puis ils sont en relation avec Lucie, puis avec le public, dos à Lucie, mais avec elle. Les musiciens sont autour d'elle, comme la famille, et font le lien avec le public. Tout ça crée une large gamme d'émotions: de l'introspection à l'exutoire, de l'intime à une ouverture à l'autre.

La pièce est portée par la force de la danse chorale des quatorze musiciens et celle de Lucie. Comment avez-vous conçu ce jeu entre les dimensions intime et collective?

Alain Platel: On savait qu'il y avait un risque en projetant des images très grandes de Lucie que l'attention du spectateur soit concentrée sur l'écran. Le travail qu'on a fait était de créer le lien entre ce qui se passe sur scène et derrière, pour que ce que font les musiciens ne devienne pas juste une bande-son de ce qui se passe à l'écran. Pour moi, le point de départ reste la musique. C'est elle qui porte la pièce. Sans musique, cette expérience n'existe pas.

Cette entrevue est une version revue et augmentée par l'auteure de la version initiale, publiée sur le site du Festival TransAmériques: fta.ca.

•

ELSA PÉPIN a été journaliste, chercheuse, critique et animatrice d'émissions littéraires. Comme auteure, elle a fait paraître le roman *Les sanguines* (2016) et le recueil de nouvelles *Quand j'étais l'Amérique* (2014). Depuis 2018, elle est directrice littéraire de la collection «Quai n° 5», chez XYZ. Elle a récemment dirigé l'ouvrage collectif *Dans le ventre: histoires d'accouchement* (2019).



UNE NOUVELLE CÉRÉMONIE DE DEUIL

HILDEGARD DE VUYST

Fabrizio Cassol ne mâche pas ses mots: cette réinterprétation du *Requiem* de Mozart est le périple musical le plus téméraire qu'il ait entrepris.

Cette aventure artistique a commencé près de trois ans avant la création à Berlin (le 18 janvier 2018), au moment où Cassol et Platel ont entamé une réflexion quant à la prochaine étape dans leur collaboration. C'était sans doute pendant la tournée de *Coup fatal*, spectacle dans lequel treize musiciens congolais s'inspirent du répertoire baroque européen. Un projet auquel ils ont tous les deux apporté la touche finale. Leur première collaboration remonte déjà à plus de dix ans. Normalement, c'était le projet des chœurs avec lequel le KVS [le Théâtre royal flamand de Bruxelles] allait être inauguré après avoir été rénové. Mais en raison d'un retard pendant les travaux, *vsprs* a finalement été le premier projet à sortir, basé sur les *Vespro de la beata vergine* de Monteverdi. Plus tard, il y a eu encore *pitié!*, dont la dernière représentation, à Kinshasa, peut être qualifiée d'historique. Ils sont parvenus à souder un lien avec le Congo, qui continue à résonner aujourd'hui.

Platel a été le plus interpellé par une adaptation du *Requiem* de Mozart. Probablement parce que la mort avait croisé son chemin à plusieurs reprises à cette époque: il avait perdu son père et son chien fidèle et il avait assisté son mentor Gerard Mortier sur son lit de mort. Le fait de savoir que Mozart n'avait pas achevé le *Requiem* ouvrait à Cassol des perspectives d'entrer en rapport avec l'œuvre en tant que compositeur. D'autres l'avaient déjà complété, à d'autres époques. Pourquoi pas une nouvelle interprétation pour une ère à laquelle le monde est devenu tellement plus grand et les distances tellement plus petites?

Cassol a trouvé une magnifique édition dans la bibliothèque du chef d'orchestre Sylvain Cambreling et s'est mis à l'étudier. Les différentes écritures lui permettaient de distinguer les morceaux écrits par Mozart de ce que d'autres y avaient ajouté. Mais il serait erroné de prétendre que Cassol a supprimé les ajouts pour ne garder que le Mozart pur, avant d'y ajouter son interprétation. L'original a également été réinterprété. Cassol en a fait des esquisses; un distillat imaginaire qui inclut l'essence de l'écrit de Mozart et qui sera toujours reconnu comme du Mozart. Les textes ont été réduits à leur essence.

Mais il serait également trop simpliste de croire que les ajouts sont africains. Comme Cassol le répète: il n'y a que peu d'influences africaines dans les rythmes et les harmonies ajoutés. Pour lui, tout fait partie d'un univers sonore musical qu'il a toujours défendu et qui se nourrit des traditions musicales spécifiques (pygmée, Inde, Mali) ayant toujours été liées à des formes de spiritualité tout aussi spécifiques. C'est là que se trouve le grand défi pour Cassol:

représenter une autre sorte de cérémonie pour le deuil, qui ne soit ni occidentale ni africaine. Il s'agit sans doute d'un besoin nourri par une grande perte dans sa propre vie privée, en raison d'un manque aigu de vitalité nourrissante.

Quelles sont ses autres interventions? Ceux qui connaissent le *Requiem* penseront immédiatement aux chants choraux massifs. Or Cassol a remplacé les masses par des individus, ce qui crée une autre spatialité expressive dans laquelle une mélodie succède à une autre. Dès lors, les chants successifs deviennent un exposé entre humains. Le *Requiem* devient «humain». En raison de ces chants – souvent la seule chose conservée de Mozart –, Cassol avait besoin de plusieurs voix lyriques. Tout d'abord, il a fait appel aux chanteurs d'opéra sud-africains qu'il avait découverts dans son travail avec Brett Bailey, pour lequel il avait adapté le *Macbeth* de Verdi.

La distribution vocale repose généralement sur une assise solide de quatre voix : soprano, contralto, basse, baryton. Cassol a consciemment opté pour des triangles, sans basse, ce qui crée toujours une sorte d'instabilité, tout en permettant plus de flexibilité. Face au trio de chanteurs lyriques se trouve un trio de voix noires issues de la tradition orale : le Bruxellois Fredy Massamba aux côtés de Kinou Boule Mpanya et de Russell Tshiebua, les chœurs qui s'étaient déjà faufilés sur le devant de la scène dans *Coup fatal* et qui faisaient également partie de *Nicht schlafen*, cette autre production de Platel. Par ailleurs, les voix ne chantent pas toujours ensemble et ne peuvent donc pas s'appuyer les unes sur les autres. Pour Cassol, il s'agit d'une prolongation de l'idée de la fugue, ce qui rend la musique plus joyeuse.

La partition de Mozart ne comprend pas de fin pour le *Requiem*. En général, on reprend du début (*Dies Irae*) une fois arrivé à la fin, mais cela s'avérait impossible pour ce que Platel avait en tête. C'est pourquoi Cassol laisse le *Requiem* se fondre doucement dans la Messe en do. Le *Requiem* est en ré, pour Cassol la tonalité la plus ouverte : la joie qui passe lentement au do plus lourd, plus sombre, plus dramatique.

Cassol se considère comme l'architecte de cette musique. Mais n'oublions pas que l'œuvre a également été informée des contributions des musiciens pendant les répétitions. Par exemple, les textes en latin du *Requiem* ou de la Messe en do ont reçu leurs pendants en lingala ou en swahili, çà et là une pincée de tshiluba ou de kikongo. Le traducteur et producteur de textes de service est souvent Russell Tshiebua. Fredy Massamba déclame dans sa langue maternelle, le kilari de Brazzaville. Il arrivait aussi que la traduction soit la première et que la musique suive ; d'autres fois, les notes étaient les premières et la langue qui y correspondait le mieux s'y ajoutait. Mais en essence, on ne dit rien d'autre que dans les textes en latin.

Le plus dur, ce sont les harmonies souvent grinçantes entassées les unes à côté des autres de manière très singulière, loin de ce que les Congolais ou les Africains font traditionnellement. Cela suppose une autre écoute culturelle, ce qui est assez compliqué lorsqu'il faut tout apprendre à l'oreille, parce qu'à de nombreux endroits, cela va à l'encontre des habitudes des musiciens. Tout ne s'arrange que lorsqu'on ajoute aussi les voix. C'est pour cette raison que les répétitions musicales ont pris également beaucoup de temps et que les premières répétitions datent déjà d'avril 2017. C'est non seulement un défi formidable de réunir des musiciens aux antécédents aussi divers, il est également important que ces musiciens puissent exprimer leur (mode de) vie dans la musique.

Le chiffre trois a toujours occupé une place particulière dans les rites maçonniques. En hommage à Mozart et à sa franc-maçonnerie, il y a non seulement des triangles dans les voix, mais également trois likembes (ou pianos à pouces). À certains moments, la musique se fait assez cubiste : dans *Confutatis*, des rythmes, des influences et des univers se percutent et forment ainsi une image polygonale. Heureusement, il y a Rodriguez Vangama, le bras droit de Cassol sur scène, le chef d'orchestre de *Coup fatal*, qui ici aussi dirige l'orchestre de sa main ferme. L'euphonium ou tuba (Niels Van Heertum de *En avant, marche!*) semble appartenir à l'ange de la mort qui lance son appel dans *Tuba Mirum* ; dans *Hostias*, il s'infiltré en quelque sorte dans la tête de L., mourante. L'accordéon soutient autant de fois les harmonies vocales qu'il les sape, alors que la percussion se manifeste comme le coup proverbial sur la porte. Nous atteignons les limites de l'exprimable. Il reste une question à Cassol après ce *Requiem pour L.* : que peut-il encore faire après ça ? Et reste la sensation d'une mission accomplie.

Janvier 2018

HILDEGARD DE VUYST est dramaturge et collabore depuis une vingtaine d'années avec Alain Platel et les ballets C de la B. Elle a notamment travaillé sur les productions *lets op Bach*, *Wolf, vsprs, pitié!* et *Out of Context – for Pina*. Elle a également collaboré avec d'autres chorégraphes de la troupe : Koen Augustijn (To crush time) et Sidi Larbi Cherkaoui (*Rien de rien*).

Comme la mort [...] est l'ultime étape de notre vie, je me suis familiarisé depuis quelques années avec ce meilleur et véritable ami de l'homme,

de sorte que son image non seulement n'a pour moi rien d'effrayant, mais est plutôt quelque chose de rassurant et de consolateur.

Mozart à son père Léopold, quatre ans avant d'écrire le *Requiem*



LES CAHIERS DU THÉÂTRE FRANÇAIS
VOLUME 12, NUMÉRO 16, HIVER 2020

Direction **Brigitte Haentjens**

Rédaction en chef **Mélanie Dumont** et **Guy Warin**

Design **Louise Marois**, **Studio T-bone**

Révision **Stéphanie Lessard**, **Encre rouge**

Coordination générale **Guy Warin**

Citation en quatrième page de couverture **Louise Dupré**, *L'intime comme laboratoire*

1, rue Elgin, Ottawa ON K1P 5W1

613 947-7000

theatrefrancais@nac-cna.ca

**On ne saurait trop rappeler
l'importance de la liberté dans la création.**

Achevé d'imprimer en février 2020 sur les presses de l'Imprimerie HLN
pour le compte du Théâtre français du Centre national des Arts
Ottawa, Canada
ISSN 1929-8463