Cahier CINQ

le
THÉÂTRE FRANÇAIS
Déjoué par BRIGITTE HAENTJENS

Cahier CINQ

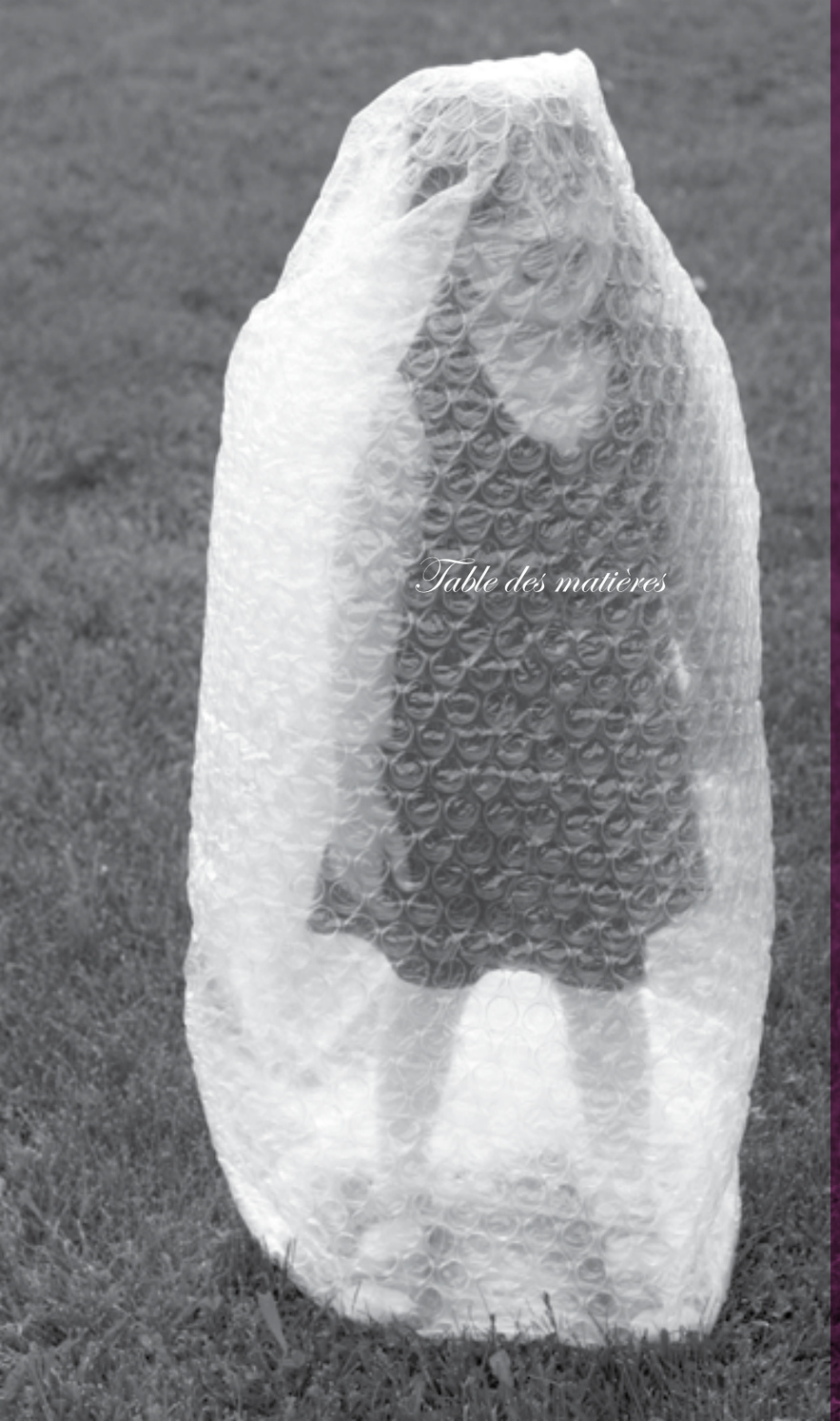


Table des matières

5.
L'espace des métamorphoses
La rédaction

8.
Repère et résonances : dans la chambre magmatique de la création de l'espace pour *Molly Bloom*
Mélanie Dumont

17.
À la recherche de Camille Brunelle : dialogue initial
Catherine Voyer-Léger

24.
Trahir est mon devoir
Guillaume Corbeil

27.
Pensées-phares : au cœur des Incomplètes
Josiane Bernier, Laurence P. Lafaille et Audrey Marchand

33.
Moi, lui… et nous : Mani Soleymanlou en quinze fragments et une annexe
Paul Lefebvre

45.
Projections intimes : récit sur fond d'œuvre de Jaco Van Dormael et Michèle Anne De Mey
Guylaine Massoutre

52.
Listen to the Silence ou la symphonie déconcertante
Florent Siaud

60.
Passions, pulsions, fusion : entretien avec Jérémie Niel
Catherine Cyr

67.
La fabuleuse errance de Pierre-Guy B.
Josianne Desloges

73.
La puissance transformatrice du théâtre : fondement ou potentialité ?
Guillaume Martel LaSalle

L'ESPACE DES MÉTAMORPHOSES

LA RÉDACTION

La métamorphose appelle les rencontres, le hasard, les expérimentations.

Page blanche, scène vide : le théâtre est d'abord habité par le rien. Puis *l'espace* se remplit – d'idées, d'images, de mots. Ou peut-être, pour commencer, qu'il suffit d'un mouvement : sortir hors d'un périmètre trop bien balisé, par exemple. À moins d'ébrécher cet espace pour y laisser entrer un élément autre, étranger. Ou encore de déstabiliser la connaissance et la pratique des lieux en faisant dévier les trajectoires habituelles, voire en inventant de nouveaux trajets. D'une manière ou d'une autre, c'est aller au-devant de ce que la conscience ne connaît pas encore, du moins pas de cette façon-*là*.

On pourrait dire de certains artistes qu'ils pistent la métamorphose, toujours à l'affût de façons d'appréhender le réel, de le saisir, de le présenter sous un angle ignoré ou dans une forme inédite. Par ricochet, ils soumettent la scène à un devenir perpétuel, qui prend aussi des airs de jeu… À coups de frottements artistiques, de dépaysements poétiques ou d'ébranlements et de secousses d'une autre nature, ces quelques créateurs empêchent l'art et le réel de se figer.

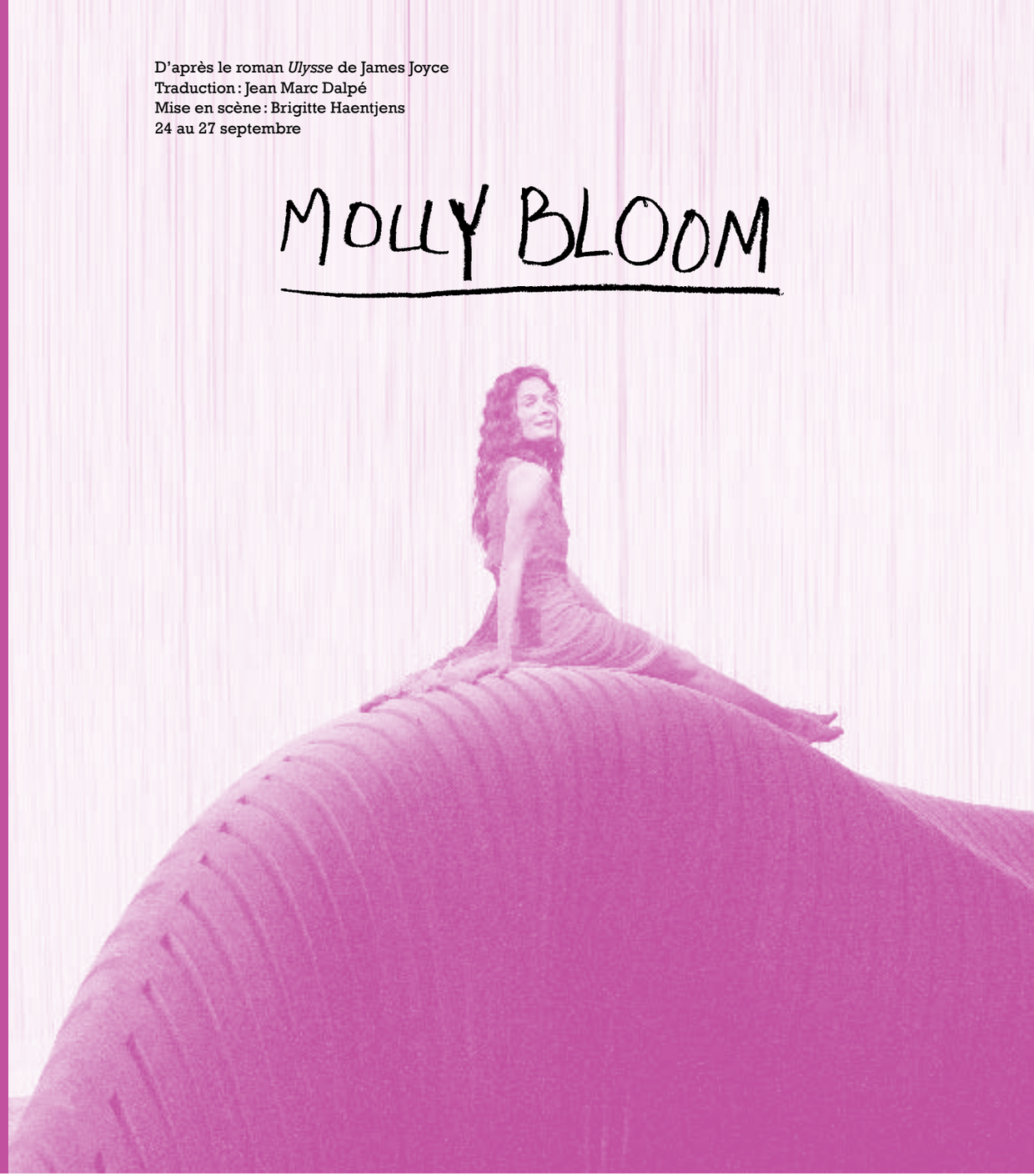
Le théâtre *est* métamorphose, dans la mesure où il propose une relative mise en ordre du monde. Participer à son expérience, c'est accepter de jouer le jeu, de s'oublier dans le jeu, de se laisser transformer par lui. Peut-on autrement espérer le moindre étonnement, s'attendre à un changement infime de notre regard, de notre état, de notre rapport au monde ?

Notre longue errance nous a permis de nous questionner en profondeur sur le sens et la couleur d'une telle parole et de choisir un cadre poétique apte à la suggestion et au fantasme autant qu'au déploiement de la parole.

Brigitte Haentjens

D'après le roman *Ulysse* de James Joyce
Traduction : Jean Marc Dalpé
Mise en scène : Brigitte Haentjens
24 au 27 septembre

MOLLY BLOOM



© CAROLINE LABERGE

REPÈRE ET RÉSONANCES

Dans la chambre magmatique de la création de l'espace pour *Molly Bloom*

MÉLANIE DUMONT

La genèse d'un projet de création est difficile à retracer avec précision. L'homme de théâtre Claude Régy en parle de son point de vue comme de quelque chose de prénatal[1]. Il laisse entendre que le travail sur une œuvre se nourrit d'éléments qui viennent d'ailleurs, de plus loin, présents au cours d'une précédente recherche ou révélés au détour d'une expérience humaine. Cette observation vaut sans doute pour les scénographies qu'Anick La Bissonnière conçoit pour les spectacles de Brigitte Haentjens, d'autant que la collaboration des deux femmes, débutée avec *Marie Stuart* en 1999, s'affine maintenant depuis quinze ans. Ce qui fait dire à la scénographe qu'il existe *un projet sous-jacent à tous les autres*, *qui n'est pas déterminé à l'avance, toujours changeant*[2], au gré des textes et des univers traversés en compagnie de la metteure en scène. Ainsi, se tisserait patiemment au fil des années une seule et même conversation ; une conversation continue, où les images, les connaissances et les questionnements circulent, estampent les esprits, s'oublient puis resurgissent.

Au milieu des choses

La première rencontre pour aborder l'espace de *Molly Bloom* commence donc *in media res*, un jour de mars 2013. Brigitte et Anick évoquent Marguerite Duras et le Vietnam. Elles laissent libre cours aux souvenirs et sensations qui remontent à la surface. Nul doute que le lieu s'y prêtait, installées à une table d'un restaurant appelé Souvenirs d'Indochine. Or ce long et sinueux détour avant d'atteindre les terres de Joyce ne suivait probablement que la courbe hasardeuse de leur propre histoire, ce passé de création qu'elles partagent.

On parle de Duras depuis qu'on l'a rencontrée, lance Anick. L'éden cinéma *a été un projet particulier. Tous les projets le sont, bien sûr, mais on est quand même allées au Vietnam, et ce voyage nous a amenées, sur le plan artistique, à un autre endroit que si on n'y avait pas mis les pieds. Je n'avais pas fait le rapprochement jusqu'ici, mais on pourrait dire qu'il y a un lien entre les espaces créés pour* L'éden cinéma *et* Molly Bloom*. Il s'agit dans les deux cas, d'abord et avant tout, de l'espace mental des écrivains, de leur espace d'écriture ; donc, d'un lieu abstrait qui n'est pas en soi reconnaissable mais qui n'est pas neutre non plus. Ce que j'essaie d'atteindre, c'est une forme d'abstraction figurative, qui n'est pas sans ancrages dans le sens de l'œuvre.*

1. *Les répétitions : de Stanislavski à aujourd'hui*, Actes Sud, 2005.
2. Tous les passages en italique dans le texte renvoient à des propos d'Anick La Bissonnière, tenus lors d'un entretien réalisé le 10 mars 2014, où nous avons évoqué les composantes et les étapes du travail qui ont jalonné la création de l'espace pour *Molly Bloom*.

Construire le vide

On ne se le dit plus maintenant. Mais dans les premières années de notre collaboration, c'est même devenu une blague entre nous, Brigitte commençait toujours un projet en affirmant : « Je ne vois rien sur scène. » Au fond, c'était une façon de dire, on commence avec une scène vide ; il n'y a rien. Puis, qu'est-ce qu'on peut y ajouter qui va soutenir le texte ? C'est le contraire de remplir puis d'enlever. Brigitte et moi, on évacue tout tout de suite.

Toute la démarche relève au fond d'un seul et même objectif : faire entendre ces mots qui habitent Brigitte au départ, qui m'inocule ensuite le virus. C'est une richesse, une chance d'exercer ce métier dans ces conditions. On ne me demande pas simplement de placer des portes, des tables et des chaises, puis de choisir un numéro de peinture. Tout ça, c'est mon langage ; mais le travail de création est ailleurs. Il s'élabore dans la discussion et dans ce questionnement : qu'est-ce que veut dire l'espace ? Est-ce que ça résonne avec les mots, ou est-ce que ça fait résonner les mots ?

Ce qui est particulier avec Molly Bloom*, c'est la densité du texte. Qu'est-ce que tu peux ajouter à un univers de mots déjà si riche, si imagé ? L'espace mental, dans ce cas précis, est déjà tellement habité… Chaque fois que j'ajoutais quelque chose sur scène, j'avais l'impression que c'était de trop.*

Vibrations et ondes de choc

Contrairement à la scène, remarque Anick, *l'espace de la discussion est rempli à satiété, saturé d'images, d'objets, d'idées*. Fleurs de toutes sortes, arbres décharnés, pierre, gravier, nature structurée, cycle des saisons, champs de canneberges inondés, île, flux, hachures, fragments, points de vue, écran, fils, plages et voiles surgissent ainsi au gré des rencontres, résultat d'une réelle imprégnation des imaginaires par l'univers de Joyce et de Molly Bloom. Puis cette vision, un jour de mai : sise dans un espace clair, une installation du Japonais Tokujin Yoshioka. Brigitte est saisie. La découverte de cette immense boîte en verre dans le ventre de laquelle tourbillonnent une nuée de plumes blanches lui fait l'effet d'un choc.

Cette image a servi de catalyseur. Elle permettait tout à coup de cerner un univers esthétique. Effectivement, elle ne se retrouve pas citée telle quelle sur scène, mais son esprit la travaille.

Il y a quelque chose dans les œuvres des artistes japonais qui relève d'une certaine légèreté ; une légèreté incarnée. Un des plus grands architectes du béton au monde, justement, c'est un Japonais[3]*. Il n'y a rien de plus lourd que le béton, et lui arrive à le travailler d'une façon très légère, très sensuelle. Il y avait donc quelque chose de la sensualité dans l'espace de Yoshioka. C'était criant.*

En même temps, c'est très mystérieux : à quoi tient cette sensualité ? Avec quoi construit-on un espace sensuel ?

3. Il s'agit de Tadao Andō.

Dès lors, l'horizon pour *Molly Bloom* devient celui d'un espace sensuel et contemporain.
Des mots qui agissent tels des phares dans la recherche.
Plus lointaine encore est l'intuition d'une transformation de l'espace.
Le souhait, dès le départ, qu'il soit aussi changeant
que l'écriture de Joyce et les pensées-nuages de Molly Bloom.
C'est une longue réflexion, aux circonvolutions multiples, qui mène de jour en jour,
puis de semaine en mois, à de la vidéo projetée sur des « murs » de fils au lieu d'un écran.

Plus tard, poursuit Anick, *ce qu'on a essayé d'ajouter à cette légèreté, à ce caractère diaphane de l'espace qui se confond avec la lumière, ce sont des choses très concrètes au sol, qui relèvent davantage des premières images convoquées dans la discussion : de la pierre, du bois, des épaves, du vent, de la mer… Probablement qu'on avait dans l'œil les images de l'Irlande quand on regardait l'installation de Yoshioka. On lisait l'espace de l'artiste japonais avec ce filtre-là. C'est la rencontre entre les deux qui nous séduisait. L'écho de l'univers de Joyce, qui est assez râpeux, dans un espace aussi sensuel, féminin.*

S'étourdir

Il faut le spécifier : la création suit rarement un trajet rectiligne. Se hasarder, se perdre un peu, repasser cent fois par les mêmes sentiers dessinent à grands traits l'itinéraire de ceux et celles qui, comme Brigitte et Anick, font œuvre de chercheurs. Et sur cette route qui avance en lacets, l'objet sur lequel elles travaillent de longs mois se transforme, s'enrichit des détours et sillons empruntés.

C'est l'histoire d'une « femme-lit[4] » ou d'un lit qui n'en est pas tout à fait un...

Anick On n'a jamais écarté le lit. C'est une des incarnations de ce texte.

Mélanie Mais sa présence n'a jamais été forcée dans les discussions. Le lit est apparu parce que, de toute évidence, il est là, dans l'œuvre. Mais il a surgi par d'autres voies. Au début mai, lors d'une rencontre, Brigitte parle de la présence possible de corps masculins sur scène, un « amas de chair » à la Francis Bacon ; toiles du peintre que tu fais défiler sur ta tablette, jusqu'à retracer la photo de l'un de ses modèles féminins allongé nu dans un lit. Ce qui nous ramène au lit dans lequel Molly est couchée, qui n'est déjà plus tout à fait un lit, puisque vous en parlez alors comme d'une structure, d'un volume, d'un paysage. C'est une anecdote, tu me diras, mais cette « apparition » est tout de même significative des processus magmatiques propres à vos rencontres.

Anick Avant la tablette, à l'époque où je réalisais des *book* imposants, Brigitte disait de moi que je m'étourdissais. C'est exactement ça… Le lit, je n'en ai peut-être jamais parlé lors de nos rencontres parce qu'il est là avant même que j'arrive. Peut-être qu'au fond Brigitte et moi on a trouvé une façon plus organique de le faire entrer dans notre conversation.

Mélanie Ça revient à cette idée de faire confiance au processus : le lit est là, quelque part ; donc, on va y arriver d'une manière ou d'une autre.

4. L'expression est empruntée à Jean-Michel Rabaté (*James Joyce*, Hachette, 1993).

Anick On ne peut pas l'oblitérer de toute façon, il est déjà dans la tête des spectateurs. C'est d'ailleurs ce que dit Shakespeare[5] : le vrai site de la scénographie réside dans l'imaginaire des spectateurs. La seule chose que je puisse faire, c'est de mener cette démarche de la façon la plus honnête possible pour espérer, au bout du compte, que tout ce dont on a parlé au cours du processus transparaisse dans la proposition finale.

Mélanie Après cette rencontre, quelqu'un aurait pu s'exclamer : ça y est, elles ont trouvé !

Anick Dans ma tête, on venait seulement d'établir la structure de l'espace : ce serait une pièce avec un socle au milieu.

Mélanie Ce qui explique pourquoi la rencontre suivante, tu cherchais ailleurs, la piste du lit laissée en suspens, en friche…

Anick Je réagissais sans doute à cette étape qu'on venait d'atteindre : maintenant qu'on a trouvé la structure de l'espace, comment le qualifier ?

Mélanie C'est d'ailleurs à ce moment que tu as introduit le travail de Yoshioka, d'abord par le biais de ses *Bouquet chair*, somptueux fauteuils ornés de pétales en tissu, puis de cette installation qui allait planer comme une ombre sur la suite du travail. Ce n'est que des mois plus tard, à l'automne, que le lit a resurgi, et sous une tout autre forme : un banc-corps, comme je l'appelle.

Anick J'aime cette idée de résurgence. C'est faire confiance au cerveau, qui est un outil formidable. Tu discutes, tu emmagasines des références, tu soumets ton propre imaginaire à une succession d'images, de propos, d'associations, puis des liens se créent entre tout ça, et une troisième voie surgit. C'est de cette façon que le lit et le corps voluptueux de Molly sont devenus un seul et même objet.

Mélanie Ce banc-corps qui trône sur scène renferme effectivement quelque chose du lit tout en le débordant. C'est tout à la fois le corps de Molly couché sur le côté ; le corps de l'homme assoupi tout contre elle ; la colline de Howth, le rocher de Gibraltar… Je me rappelle que tu en parlais aussi comme d'un morceau de bois ou d'une épave sur la grève rejetés par la mer.

Anick Il arrive un moment où se cristallise une image qui en contient mille autres. Ce processus demande une certaine souplesse intellectuelle, et un certain calme dans le tourment de la création. C'est le temps qui produit cette réaction chimique. Ce n'est pas quelque chose que tu peux forcer. Il faut que ça surgisse, que ça apparaisse, et tu n'as plus qu'à le cueillir.

Mélanie Cette imposante masse sur scène a entre autres été inspirée d'un banc public à Hong-Kong, dont tu as montré la photo en août, au retour des vacances. L'image est alors apparue comme une évidence.

Anick Très souvent, on s'explique les choses après coup. On le sait, on sent que quelque chose est juste. Mais il arrive qu'on ne puisse pas dire pourquoi tout de suite. Accepter de ne pas toujours comprendre, de ne pas toujours intellectualiser, de ressentir avant de mettre des mots sur nos intuitions, ça fait aussi partie du vertige. Il faut dire tout de même qu'on est deux dans cette discussion. Moi, j'ai complètement confiance dans le jugement de Brigitte.

5. Shakespeare aura surgi à maintes reprises au cours de l'entretien. Puisque les projets de Brigitte se chevauchent, la metteure en scène travaille déjà depuis longtemps sur *Richard III* en compagnie d'Anick notamment.

Aussi le vertige est-il possible du moment qu'au plus fort de l'étourdissement se trouve un repère. Dans ce travail, cette quête à travers l'errance que poursuivent Brigitte et Anick, tout part ou retourne au texte d'une certaine manière.

Moins que d'imposer une vision, soupèse Anick*, je pense que Brigitte essaie d'en faire surgir une. Elle a à cœur de livrer quelque chose d'essentiel dans les paroles qu'elle met en scène. Le texte est notre repère, notre ancrage. On peut partir très loin parce qu'on revient au texte ; c'est notre port d'attache.*

Racines et migrations

Retour en arrière. C'était au tout début du travail. Pour se glisser dans la tête de Joyce, il a fallu visiter les souvenirs de l'écrivain, pénétrer son système, cerner sa démarche créatrice. Mais aussi, dans un premier temps, s'imprégner des couleurs de l'Irlande.

Ma grand-maman est irlandaise, glisse Anick. *J'ai pris plaisir à regarder ces paysages, ces lieux, en me disant qu'il y a avait un peu de moi dans ces images.*

C'était la chose basique à faire : Joyce est irlandais, il a vécu en Irlande, écrit sur elle en exil. Sa vie et son œuvre renvoient à tout un environnement : la nature, la ville, la misère aussi…

On pourrait dire que Molly était la fleur au pied du rocher […]*, un contrepoids à la dureté, au gris, aux arbres décharnés. Les paysages étaient secs, désertiques,* rappelle Anick, *et en même temps, complètement lyriques. Il y avait de la beauté aussi.*

***

Alors que Brigitte voyage en Irlande puis dans les Pouilles pendant la pause estivale, Anick se rend dans l'Ouest canadien pour y passer les vacances. À son retour, quelque chose s'est ouvert. Ou peut-être bien sédimenté.

La proposition scénographique s'est matérialisée peu après, dans le cours des mois de septembre et d'octobre. Les couches se sont superposées ; les morceaux, emboîtés. L'écrin imaginé pour loger les pensées de Pénélope comprend alors l'espace mental de Molly et tout à la fois l'espace de l'écriture de Joyce. Le lieu s'affirme poétique, épuré, et vibrant des vestiges d'une recherche foisonnante.

Que s'est-il produit là-bas, à l'autre bout du pays ?

Je me promenais dans les forêts de la Colombie-Britannique et j'étais complètement habitée par Molly. Dans cet espace absolument vertical, cette forêt de colonnes, je reconnaissais l'horizontalité du corps de Molly. Je marchais dans une cathédrale et, tout à coup, il y avait ces espèces de monstres couchés au sol.

J'ai pris beaucoup de photos aussi. Et je me suis fait prendre en photo sur les arbres. Dans le fait d'être étendue sur les souches, il y avait quelque chose de la personnification. Une sorte de jeu de rôle.

Sans dire que je me prenais pour Molly, la démarche artistique reste tout de même une affaire de sens et de sensations. Il y a une grande part du travail qui relève de l'inconscient, du sens caché des choses, de ce qu'on ressent. Et comme scénographe, mon outil de travail premier, c'est moi, c'est mon corps, ma façon d'être au monde.

La promenade dans la forêt, et plus tard sur les plages du Costa Rica, était de cet ordre. Peut-être que c'était possible parce que j'étais en vacances. On n'a pas parlé de Joyce et de Molly Bloom *pendant un moment. Je n'étais pas dans l'intellectualisation des choses. En forêt ou sur la berge, j'ai probablement ressenti ce que Brigitte a senti en voyant l'image de Tokujin Yoshioka. On s'est rejointes.*

Bien sûr, c'était amusant de me prendre pour Molly sur les troncs d'arbres comme sur la grève, mais le réflexe d'épouser cette posture physique dit quand même quelque chose sur comment être habitée par une œuvre.

J'aime cette idée d'être habitée.
Avant d'habiter… on est habitée.

Il aura fallu à Anick La Bissonnière parcourir tout un chemin pour reconnaître les lieux de Joyce et de Molly à travers les paysages qu'elle a elle-même arpentés ou visités en rêve. Du Vietnam de Duras à l'Irlande de sa grand-maman, en passant par les forêts du BC et les plages du Costa Rica.

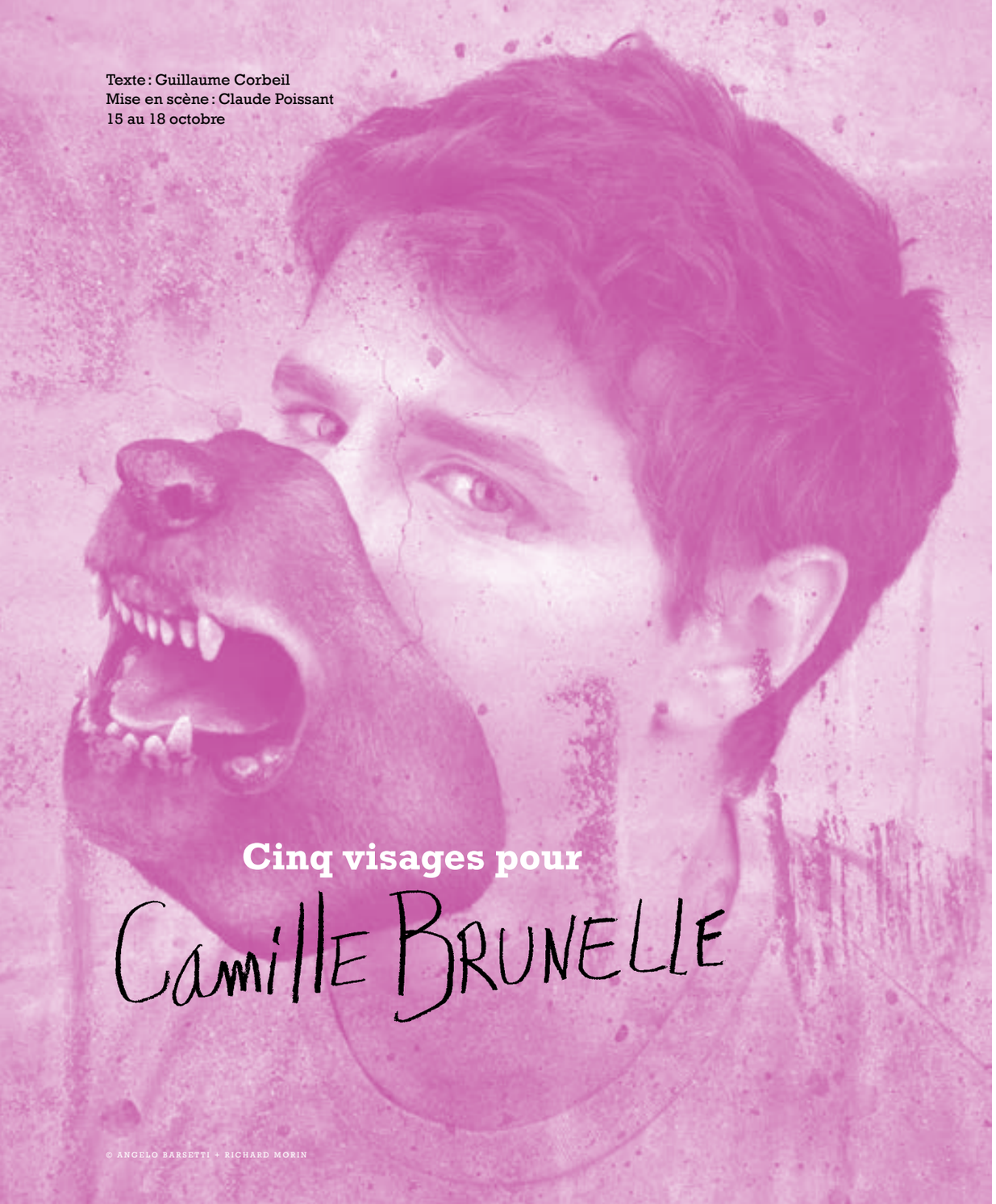
Ce texte est paru dans le cahier de Sibyllines intitulé *De chair et d'éros : quelques motifs et fragments autour de la création de* Molly Bloom *par Brigitte Haentjens*.

Au Théâtre français, MÉLANIE DUMONT est directrice artistique associée, responsable du volet Enfance/jeunesse. À titre de dramaturge, elle a accompagné la création de trois mises en scène de Brigitte Haentjens : *Molly Bloom* (2014), *Le 20 novembre* (2011) et *Woyzeck* (2009).

Scénographe passée par l'architecture, ANICK LA BISSONNIÈRE collabore notamment avec Brigitte Haentjens. Pour la metteure en scène, elle a conçu une quinzaine d'espaces, dont ceux des spectacles *Vivre* (2007), *La cloche de verre* (2004) et *L'éden cinéma* (2003), pour lesquels la Quadriennale internationale de Prague lui a remis un prix hommage.

Il arrive un moment où se cristallise une image qui en contient mille autres.

© CAROLINE LABERGE



À LA RECHERCHE DE CAMILLE BRUNELLE

Dialogue initial

CATHERINE VOYER-LÉGER
avec la participation de VÉRONICK RAYMOND

Présentations

V- Bonjour !
C- Bonjour !
V- Sexe : féminin
Yeux bruns
Cheveux noirs
C- Sexe : féminin
Yeux bruns
Cheveux noirs
V- Le public ne pourra pas nous distinguer ? #question
C- Pas d'inquiétude. T'as perdu tes livres en trop grâce à ton bracelet Fitbit, à l'application MyFitnessPal et parce que tu surveilles la qualité de ton sommeil grâce à Sleep Cycle. Pas moi.
V- Pas toi, quoi ?
C- Je n'ai pas perdu mes livres en trop. Je ne connais aucun de ces gadgets. Donc, je ne suis pas proche de perdre mes livres en trop… Le public va nous distinguer.
V- Penses-tu que je suis obsessive compulsive ?
C- C'est moi qui suis payée pour poser les questions. #constat

Relations

V- 1 560 amis Facebook
3 734 abonnés Twitter
1 340 relations LinkedIn
579 abonnés Instagram
Un Klout de 65
C- 1 685 amis Facebook
5 078 abonnés Twitter
513 relations LinkedIn
165 abonnés Instagram
Un Klout de 58
V- Je connais Simon Boulerice.
C- Moi aussi.
V- Je connais Paul Lefebvre.

C- Moi aussi.
V- Je connais Christian Lapointe.
C- Je ne le connais pas vraiment, mais c'est mon ami Facebook.
V- C'est ça que je voulais dire par « je le connais » : c'est mon ami Facebook.
Philippe Falardeau aussi.
C- Hein ! Chanceuse ! Je l'ai rencontré il y a vraiment longtemps, mais il doit pas se souvenir de moi.
V- Je connais Anaïs Barbeau-Lavalette.
C- Hein ! Chanceuse ! C'est comme mon rêve de connaître Anaïs Barbeau-Lavalette ! Mais je connais Brigitte Haentjens ! Brigitte et moi avons 183 amis en commun. C'est plus de 10 % de mon réseau. Je pense que c'est significatif.
V- Et toi et moi ?
C- 68 amis en commun. C'est à peine 4 % de mon réseau.
V- Et alors ?
C- C'est pas très significatif !
V- Significatif de quoi ?
C- Significatif tout court.
V- Tu ne serais pas un peu obsessive compulsive ? #question
C- C'est moi qui suis payée pour poser les questions. #constat

Ce qu'on aime

C- Passion : la littérature
Causes : féminisme, développement culturel, francophonie canadienne
V- Passion : la technologie, le théâtre
Causes : aide internationale, médiation culturelle, développement technologique intelligent
C- T'aimes ça vraiment, la technologie ? les réseaux sociaux ? #question
V- J'aime découvrir des gens, des lieux, des outils, des solutions.
J'aime trouver une vidéo sur YouTube pour m'aider à réparer mon chauffe-eau.
J'aime le crowdsourcing.
C- Le quoi ?
V- Par exemple, je suis les travaux du Digital Humanitarian Network et je participe souvent aux missions de Tomnod. Ce sont des réseaux d'internautes qui, à distance, mettent leur temps et leurs connaissances à la disposition des équipes sur le terrain en cas d'accident ou de catastrophe.
J'aime justement la solidarité qui émerge de temps en temps.
J'aime les moteurs de recherche.
J'aime les mots-clics qui indexent les sujets, mais aussi ceux qui font simplement dans le commentaire ou la satire.
C- J'adore les mots-clics. Quelqu'un me disait justement que le mot-clic est comme une didascalie… #PasBête #CeciEstUnMotClic

V- J'aime aussi qu'il se dise des choses vraiment laides. Quand des extrémistes de toutes sortes prêchent en ligne, on sait ce qu'ils pensent. Et on peut agir, réagir, dénoncer leurs idées.
C- Moi, je n'aime pas. J'ai le sentiment que tout ne peut pas se dire et que le discours nuancé et mesuré n'arrive jamais vraiment à contrer la force d'attraction des choses vraiment laides. #débat
V- Je crois qu'il faut faire attention avant de faire taire des voix : ces personnes trouveront un autre endroit pour s'exprimer, et on n'aura plus accès à l'information, ce qui est hautement plus dangereux.
C- Il me semble qu'il faut surtout éviter que les discours haineux aient accès à des moyens de diffusion de masse. On ne peut pas empêcher les gens de penser, mais on peut empêcher qu'ils aient accès à des porte-voix. Que ce soit la radio rwandaise ou les journaux de certains régimes : c'est la médiatisation qui permet la contamination des idées. Et les idées posées ne semblent jamais aussi virales…
V- Les discours haineux trouvent toujours leurs supporteurs, parce qu'ils font justement écho à des choses que ces personnes pensent en silence. C'est quand ils se trouvent largement et publiquement diffusés que la résistance peut s'organiser, se regrouper, s'articuler. C'est à ce moment-là aussi qu'on peut influencer des proches qui hésitent dans leur prise de position : ils se sentent tout à coup libres d'exprimer ce qui se chuchotait dans leur tête, et on peut en débattre. Je préfère de loin observer et comprendre la rhétorique de l'ennemi que de la sentir m'effleurer dans le dos. Et je revendique pour les idées intelligentes un traitement spectaculaire ! La joute oratoire peut se faire avec passion, même quand il s'agit de propos nuancés et mesurés.

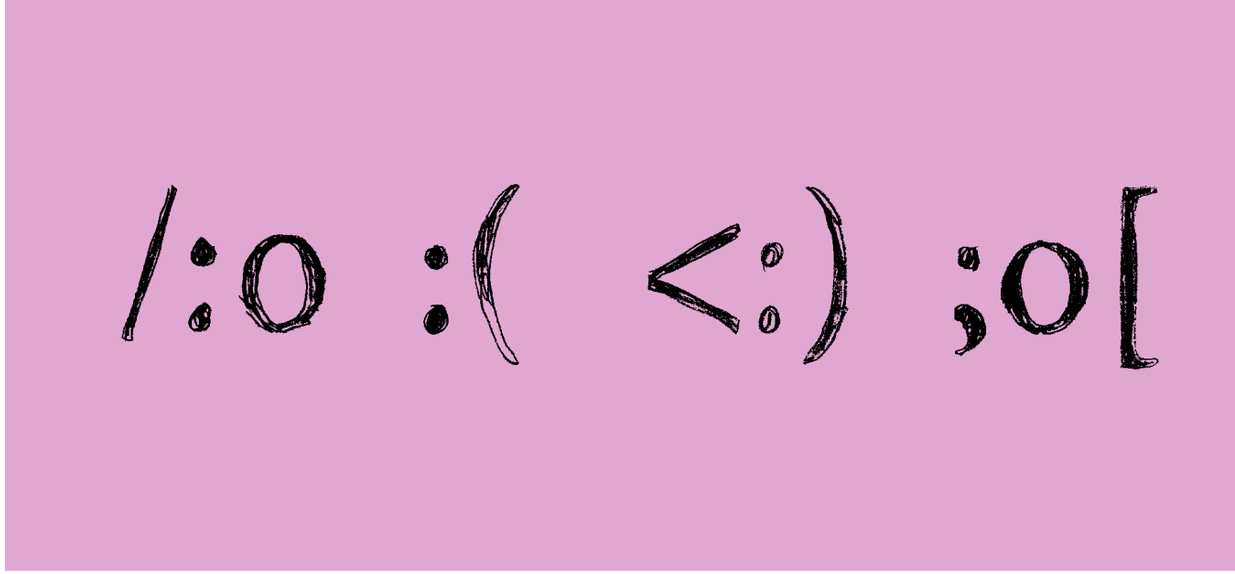
Ce qu'on n'aime pas

V- Je n'aime pas l'écriture au son, les phrases pleines de fautes écrites par des gens qui ont la capacité cognitive d'utiliser Antidote et j'aime encore moins mes propres fautes !
C- Je ne fais jamais de faute. #faux
V- Je déteste les citations.
C- J'aime les citations.
V- Je déteste les citations !
C- Arrête. Je cite… TOUS-LES-JOURS. #chicane
V- J'ai masqué des gens dans mes fils d'actualité pour excès de citations hop-la-vie.
C- Mais je cite pour faire découvrir des auteurs et des livres aux gens !
V- C'est différent : tu as lu les livres !
C- Quoi ?
V- Sur les réseaux sociaux, c'est le festival de la citation hors contexte et du détournement de sens, avec un penchant pour la pensée magique et l'optimisme bête. #chicaneréglée
Je n'aime pas que les technologies soient absentes des grandes décisions de gouvernance et de politique publique.
Je n'aime pas la participation du gouvernement canadien aux activités de cybersurveillance de la NSA.

C- Ça, au moins, je n'ai rien à voir là-dedans ! #fiou
Je n'aime pas quand je prends tous les commentaires personnellement.
V- Je n'aime pas certaines de mes réactions émotives aux médias sociaux. Particulièrement quand je tombe dans le FOMO (fear of missing out)... que je vois des photos de gens dans un événement défiler sur mon Facebook et que je me sens ultralooser de ne pas avoir su que ça avait lieu, de ne pas avoir été invitée, etc. Je n'aime pas l'envie que provoque parfois en moi ma fréquentation des médias sociaux. Je regarde certaines photos de parents avec leurs enfants et ça a l'air tellement fantastique ! Ça me met en face du fait que « moi, j'ai pas été capable de fonder une famille ».
C- TOUT-LE-MONDE a des bébés sur Facebook… À moins que ce soit l'algorithme qui a compris que je clique sur J'aime quand il y a une photo de bébé ?
V- Je n'aime pas qu'un algorithme décide trop de choses sans me consulter.
C- Comme le fait qu'il te propose des amis en fonction de vos relations en commun ? Connais-tu Guillaume Corbeil ?

Camille Brunelle

V- Non. Mais on a 112 amis en commun. C'est 7,5 % de mon réseau. Je ne sais pas si c'est significatif.
C- Moi, je connais Guillaume Corbeil. Je l'ai rencontré une fois. Il m'a donné un conseil. J'ai suivi son conseil. Je suis toujours comme ça devant les gens qui passent parfois dans les journaux. Très influençable. Ou obéissante. Il est talentueux.
V- Qu'est-ce que t'as vu de lui ?
C- Rien.
V- Pourquoi tu dis qu'il est talentueux ?
C- Parce que tout le monde le dit.
V- J'ai lu Cinq visages pour Camille Brunelle.
C- Ah ! Moi aussi par exemple.
V- La connais-tu, Camille Brunelle ? #QuestionPiège
C- Ben non ! #RegardExaspéré
V- Pourquoi tu me regardes comme ça ?
C- Parce que Camille Brunelle est un personnage – à moins qu'elle ne soit qu'un prétexte – de Guillaume Corbeil. Je ne peux pas la connaître !
V- Tout ce qu'on sait de Camille Brunelle, c'est qu'elle est belle, qu'elle est une sensible et qu'elle sourit. Comment tu peux être certaine que tu ne la connais pas ?
C- Parce que je ne connais personne qui a la leucémie. Camille Brunelle a la leucémie… #RegardTriste
V- Fais pas cette face-là, tu viens de le dire toi-même : Camille Brunelle n'existe pas.
C- Comment tu peux en être certaine ?
V- Je ne peux pas. C'est ça, l'époque : la fiction et la réalité sont entremêlées et ça donne un état de confusion extrême. Ça s'ajoute à notre confusion identitaire.



C- La confusion nous rendrait plus faux ? Ce serait la faute aux réseaux sociaux ? Ça nous empêche de montrer notre vrai visage ?
V- Je me demande quand il a existé cet humain qui montrait son « vrai visage » et qui vivait dans la « vérité ». Je ne l'ai pas croisé souvent (et clairement jamais dans mon village).
C- Ni dans une soirée au bar ! Ou dans une fête de famille. Et certainement pas dans une entrevue d'embauche…
V- Même la personne la plus authentique, la plus axée sur une quête de vérité, la plus en adéquation avec ses valeurs et ses croyances adaptera minimalement son comportement – et son image – en fonction du milieu où elle se trouve, ne serait-ce que par courtoisie. Notre identité est extrêmement complexe, instable, elle nous échappe, elle nous déçoit, elle nous nargue, elle nous fuit, on la cherche dans autrui, on la cherche partout, on la cherche encore plus maintenant qu'on a jeté – avec raison dans bien des cas – les quelques certitudes qu'on s'était inventées, et le fait qu'on n'arrive pas à en définir clairement les contours n'a pas grand-chose à voir avec Facebook ou Twitter.
C- Mais tu ne crois pas que ça nous rend plus narcissiques, toutes ces bébelles-là ? On entend ça partout que les gens ne sont plus que branchés sur leur image, obsédés par le récit de leur propre vie, incapables de s'intéresser aux autres, de plus en plus incompétents pour entrer en relation avec les autres dans la « vraie vie ».
V- Ovide nous avait déjà avertis y'a un petit bout, grâce à son Narcisse enamouré de son reflet, que l'être humain porte en lui cette faille… Et au risque de choquer quelques personnes, je trouve souvent plus attachants les gros égos qui répandent leurs albums photos dans mon fil d'actualité Facebook que certains adeptes de la recherche de leur « vrai moi » en harmonie avec leurs chakras, en fusion avec leur smoothie aux baies de goji, monstres d'égocentrisme incapables de la moindre empathie, prétendant le contraire. Je trouve les premiers plus authentiques.
C- J'appartiens plus à la première catégorie… #fiou

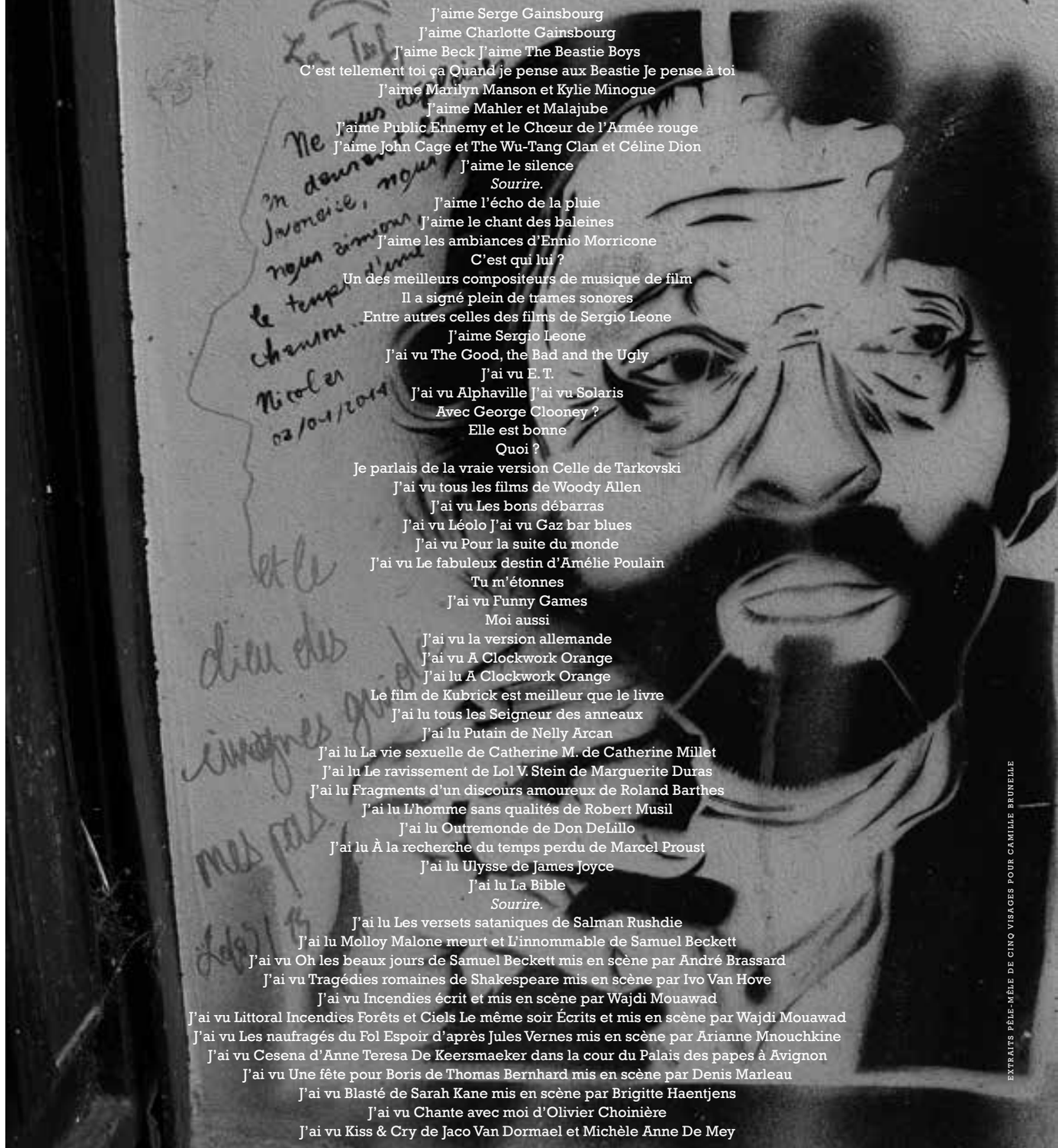
Quoi qu'on en dise, je te rejoins là-dessus. Il me semble que la capacité d'empathie des gens se reconnaît entre autres dans leur sens de l'écoute et leur facilité à accepter l'altérité. Ça n'a rien à voir avec le nombre de selfies ou leur tendance à l'autopromotion. D'ailleurs, en tant que jeune auteure, je suis un peu fatiguée qu'on casse du sucre sur l'autopromotion. Si je ne fais pas ma promotion, qui va la faire ?

Amitié ?

V- Peut-être que finalement on pourrait s'entendre ?
C- On ne se connaît pas.
V- On a 68 amis en commun, c'est peut-être significatif ?
C- Significatif de quoi ?
V- Significatif de ce qui connecte nos vies ensemble ?
C- Mais nous sommes autre chose que les gens que nous connaissons.
V- Je suis moi.
C- Moi aussi.
V- Tu es moi ?
C- Non, moi.
V- Appelle-moi par mon nom.
C- Véronick.
V- Catherine.
C- Et Camille Brunelle ?
V- Quoi, Camille Brunelle ?
C- Guillaume Corbeil fait dire que nous avons au moins cinq amis en commun avec elle.

CATHERINE VOYER-LÉGER
facebook.com/cvoyerleger
Twitter : @cvoyerleger
Arts, culture, médias, littérature, féminisme. Directrice du @RECF_.
Auteure : Détails et dédales, Métier critique. Chroniqueuse @JdeMontreal.
Ottawa
cvoyerleger.com

VÉRONICK RAYMOND
facebook.com/veronickraymond
Twitter : @veroxray
Passionnée d'art, de techno et de comms. Comédienne et codir. @Absolutheatre.
Chroniqueuse techno @LaSphere (sur @icircpremiere). Consultante. Gourmande.
Montréal
veronickraymond.com



J'aime Serge Gainsbourg
J'aime Charlotte Gainsbourg
J'aime Beck J'aime The Beastie Boys
C'est tellement toi ça Quand je pense aux Beastie Je pense à toi
J'aime Marilyn Manson et Kylie Minogue
J'aime Mahler et Malajube
J'aime Public Ennemy et le Chœur de l'Armée rouge
J'aime John Cage et The Wu-Tang Clan et Céline Dion
J'aime le silence
Sourire.
J'aime l'écho de la pluie
J'aime le chant des baleines
J'aime les ambiances d'Ennio Morricone
C'est qui lui ?
Un des meilleurs compositeurs de musique de film
Il a signé plein de trames sonores
Entre autres celles des films de Sergio Leone
J'aime Sergio Leone
J'ai vu The Good, the Bad and the Ugly
J'ai vu E. T.
J'ai vu Alphaville J'ai vu Solaris
Avec George Clooney ?
Elle est bonne
Quoi ?
Je parlais de la vraie version Celle de Tarkovski
J'ai vu tous les films de Woody Allen
J'ai vu Les bons débarras
J'ai vu Léolo J'ai vu Gaz bar blues
J'ai vu Pour la suite du monde
J'ai vu Le fabuleux destin d'Amélie Poulain
Tu m'étonnes
J'ai vu Funny Games
Moi aussi
J'ai vu la version allemande
J'ai vu A Clockwork Orange
J'ai lu A Clockwork Orange
Le film de Kubrick est meilleur que le livre
J'ai lu tous les Seigneur des anneaux
J'ai lu Putain de Nelly Arcan
J'ai lu La vie sexuelle de Catherine M. de Catherine Millet
J'ai lu Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras
J'ai lu Fragments d'un discours amoureux de Roland Barthes
J'ai lu L'homme sans qualités de Robert Musil
J'ai lu Outremonde de Don DeLillo
J'ai lu À la recherche du temps perdu de Marcel Proust
J'ai lu Ulysse de James Joyce
J'ai lu La Bible
Sourire.
J'ai lu Les versets sataniques de Salman Rushdie
J'ai lu Molloy Malone meurt et L'innommable de Samuel Beckett
J'ai vu Oh les beaux jours de Samuel Beckett mis en scène par André Brassard
J'ai vu Tragédies romaines de Shakespeare mis en scène par Ivo Van Hove
J'ai vu Incendies écrit et mis en scène par Wajdi Mouawad
J'ai vu Littoral Incendies Forêts et Ciels Le même soir Écrits et mis en scène par Wajdi Mouawad
J'ai vu Les naufragés du Fol Espoir d'après Jules Vernes mis en scène par Arianne Mnouchkine
J'ai vu Cesena d'Anne Teresa De Keersmaeker dans la cour du Palais des papes à Avignon
J'ai vu Une fête pour Boris de Thomas Bernhard mis en scène par Denis Marleau
J'ai vu Blasté de Sarah Kane mis en scène par Brigitte Haentjens
J'ai vu Chante avec moi d'Olivier Choinière
J'ai vu Kiss & Cry de Jaco Van Dormael et Michèle Anne De Mey

EXTRAITS PÊLE-MÊLE DE CINQ VISAGES POUR CAMILLE BRUNELLE

TRAHIR EST MON DEVOIR

GUILLAUME CORBEIL

Les nombreuses métamorphoses qu'a vécues le théâtre ces dernières années nous ont obligés à élargir sa définition, si bien qu'on parle aujourd'hui davantage d'arts vivants. Chaque année, en feuilletant les programmations du Festival TransAmériques et du OFFTA, je ne peux m'empêcher de remettre en question mon rôle. Théâtre postdramatique, écritures nouvelles tirées de messages sur des répondeurs ou d'impros et multidisciplinarité ont pour la plupart évacué, sinon relativisé, la place du texte. Ils sont nombreux, les spectacles après lesquels je suis rentré le pas lourd, convaincu que j'exerçais une profession anachronique, dont la place était au musée.

Le texte constitue en fait une antithèse des arts vivants, il est mort d'emblée : c'est un objet fixe, un cadavre embaumé dans un livre ; j'oserais même me permettre l'analogie de la momie. Après tout, dans un spectacle vivant, l'auteur est la seule personne qui peut se permettre d'être morte !

Si le texte donne une impression de vie, il s'agit évidemment d'un leurre. Le réel est foisonnant, insaisissable et multiple, en un mot chaotique, alors que le texte, dans son alignement étudié de signes, se présente comme une structure fixe et finie : une architecture qui contredit la nature du vivant. L'auteur ne s'inscrit pas dans le vivant, au contraire il s'y attaque en cherchant à y donner un sens, quitte à le disséquer.

En fait, le travail de l'auteur ressemble à celui du Dr Frankenstein. Si le personnage de Mary Shelley avait voulu créer un être conforme aux paramètres de la vie, il se serait trouvé une femme et aurait fait ce qu'il aurait eu à faire… Mais il s'est enfermé pendant des années, à la recherche d'une façon d'amener parmi les vivants un être supérieur à ce que la vie permettait. Pour y arriver, il est allé à la recherche du cadavre de l'homme le plus fort pour prendre ses bras, du plus intelligent pour prendre son cerveau, du plus rapide pour prendre ses jambes, etc. De la même façon, l'auteur fouille les cimetières à la recherche de morceaux de réel qui pourraient l'intéresser. La représentation agira comme l'éclair dans le laboratoire du Dr Frankenstein et donnera vie à sa créature.

Faire voir, faire entendre

Un auteur me confiait récemment qu'il acceptait, dans la bouche de ses personnages, certaines erreurs de français parce qu'on les entend souvent dans la vie. Parce que c'est comme ça qu'il *entendait* la réplique. Je continue à croire que le texte ne devrait pas viser à rendre compte de *comment on entend*, mais à *faire entendre*. L'écriture est métamorphose au sens où elle crée des métaphores. Et je ne parle pas uniquement d'images dans la matière textuelle, de simples figures de style. Elle transfigure le réel, elle le démonte pour le remonter autrement.

Très vite, en commençant à écrire, c'est cette possible métamorphose qui m'a stimulé : alors que le réel me semblait maître à bord, un tyran, l'écriture permettait une forme de régicide. Les tout premiers textes que j'ai publiés, réunis dans mon recueil de nouvelles pompeusement intitulé *L'art de la fugue*, en témoignent sans doute par leur foisonnement d'incongruités et de ruptures logiques. Dès qu'il se met à écrire, l'auteur trahit la réalité. Pour certains, il s'agit d'un constat d'échec ; moi, je place cette félonie tout en haut de ma description de tâche. Trahir est mon devoir.

En écrivant la pièce qui deviendrait *Cinq visages pour Camille Brunelle*[1], il était clair que je ne voulais pas rendre compte des médias sociaux de la manière dont ils se présentent à nous, avec leurs *pokes* et autres manifestations anecdotiques. Il s'agissait plutôt d'inventer un langage, une forme qui dirait cette réalité sans la nommer, qui la ferait voir sans la montrer. Dans le volet off de l'édition 2014 du Festival d'Avignon, deux spectacles annonçaient porter sur le sujet, et je me suis empressé de m'acheter des billets, curieux de voir comment ils s'y étaient pris. Ma principale déception est venue du fait qu'il n'y avait pas de *comment*. Ils en parlaient, mais sans manière – sans métaphore. Sans métamorphose.

Rendre le monde étranger au monde

J'ai grandi à Coteau-Station, dans un nouvel ensemble résidentiel qui se limitait au croisement de deux rues – Pauline et Sonia, pour les nommer. Quand je suis arrivé à Montréal en 1992, j'ai été terriblement désorienté devant la complexité de l'organisation urbaine. Instinctivement, j'ai divisé la ville en plusieurs petits villages, chacun organisé autour de sa station de métro. En descendant à telle station, je savais que, pour me rendre chez un ami, je devais tourner à droite à la sortie, à gauche au troisième coin de rue, puis encore à gauche, mais si on m'avait catapulté ailleurs, ne serait-ce qu'à une centaine de mètres de la station en question, je me serais assis par terre avant de crier à l'aide. Je ne savais reconnaître la ville qu'en y entrant par un certain point de départ. Il arrivait que je me croie en terrain étranger quand un détail me faisait comprendre où je me trouvais ; l'endroit changeait soudain de visage et me devenait familier. C'est cette idée qui, pour moi, est au centre de la métamorphose que doit faire subir l'écriture au réel : elle doit rendre le monde étranger au spectateur, pour l'amener à le rencontrer à nouveau.

À la création de *Cinq visages pour Camille Brunelle* à l'Espace Go, j'ai eu une pensée pour les abonnés, la plupart néophytes en matière de médias sociaux. Dans la première semaine de représentations, une dame est venue me parler dans le hall. Si, au départ, elle avait craint de ne rien comprendre au spectacle, elle avait été ravie de reconnaître sa jeunesse, voire certains comportements toujours actuels de ses amis : « À mon époque ce n'était pas comme ça, mais c'était pareil. » Ce n'est qu'à ce moment-là que j'ai véritablement compris, ou en tout cas que j'ai su nommer, de quoi parlait ma pièce : non pas des médias sociaux – qui ne représentent finalement que l'anecdote du texte –, mais de notre rapport à l'image, sujet qui n'a rien de nouveau.

Toutes les pièces de théâtre sont une métamorphose d'une poignée de faits humains disséqués, réagencés, réactivés. Le travail de l'auteur ne consiste pas à inventer de bonnes histoires, car les bonnes histoires, nous les connaissons toutes, mais à trouver *comment* les raconter pour que nous ayons l'impression, ne serait-ce qu'un instant, de les entendre pour la première fois.

1. D'abord parue chez Leméac sous le titre de *Nous voir nous* (2013).

GUILLAUME CORBEIL est l'auteur d'une biographie d'André Brassard (*Brassard*, Libre Expression, 2011), d'un roman (*Pleurer comme dans les films*, Leméac, 2009) et d'un recueil de nouvelles (*L'art de la fugue*, L'instant même, 2008). En 2013, il a reçu le prix Michel-Tremblay de la Fondation du Centre des auteurs dramatiques pour sa pièce *Cinq visages pour Camille Brunelle*.

Conception et mise en scène : Laurence P. Lafaille et Audrey Marchand
Chorégraphie : Josiane Bernier
1er et 2 novembre

Eaux

© ANGELO BARSETTI + RICHARD MORIN

PENSÉES-PHARES

Au cœur des Incomplètes

Créer et penser se fait à plusieurs, jamais seul d'une certaine manière. Comme si les mots des autres, ceux que l'on traque comme ceux qui nous marquent au hasard des rencontres, nous accompagnaient partout, dans nos plus infimes actions et réflexions. Ils ont pris racine, logés quelque part à l'intérieur.

Ces mots qui nous habitent, quels sont-ils pour Les Incomplètes ? Quelles pensées guident ce noyau de créatrices dont le moteur même de la démarche est l'incomplétude, qui pousse vers l'autre, à sa rencontre, pour apprendre et s'affirmer tout à la fois ? Explorant le milieu du théâtre jeune public, et destinant leur art aux tout-petits spécialement, Josiane Bernier, Laurence P. Lafaille et Audrey Marchand sont constamment à l'affût d'échos et de résonances, telles des antennes ultrasensibles au monde qui les entoure. Les trois jeunes femmes ne manquent jamais d'attraper au vol ce qui les saisit, les fait vibrer : paroles d'artistes, propos de penseurs ou mots d'enfants. Ces bribes consignées dans des cahiers ou au dos d'enveloppes usagées, Les Incomplètes en dévoilent quelques-unes et en commentent certaines. Au détour de chaque phrase se trouve un indice de la façon qu'elles appréhendent le théâtre et s'élancent dans la création.

Ce cahier appartient à :
Josiane, Laurence et Audrey

L'enfant et l'artiste habitent le même pays. C'est une contrée sans frontières. Un lieu de transformations et de MÉTAMORPHOSES
*

Elzbieta, auteure et illustratrice

L'artiste doit avoir quelque chose à raconter aux enfants, quelque chose d'important, d'indispensable, quelque chose de sincère.
Sophie Grelié, musicienne et metteure en scène

Quand nous avons fait le choix de nous lancer dans la création de notre premier spectacle, *Édredon*, nous étions terrifiées. Nous étions inconnues, peu expérimentées, brûlantes d'envie de créer, fascinées par les bébés-spectateurs, mais en même temps, ce saut dans le vide nous effrayait. Nous nous sommes demandé ce que nous avions envie de raconter à un public de bébés. La réponse était claire : nous allions parler de ce que nous avons en commun avec eux, la crainte des premières fois.
Les petits vivent de nouvelles expériences tous les jours de leur jeune vie. Et nous la ressentions tellement intensément, cette peur d'une première création, que nous avions l'intime conviction que c'était là un moteur puissant, sensible et un pont jeté entre nous et les tout-petits.

ENTRE MA VISION DU MONDE ET [LA PERCEPTION DE L'ENFANT] S'ENGAGE UNE COMMUNICATION HORIZONTALE, D'ÊTRE À ÊTRE : UN PLAISIR PARTAGÉ POUR UN SON, UN GESTE, UNE LUMIÈRE... UN PLAISIR ESTHÉTIQUE.

Laurent Dupont, comédien et metteur en scène

Les oeuvres théâtrales sont celles qui parlent aux enfants leur langue natale : celle des émotions

Patrick Ben Soussan, pédopsychiatre, et **Pascale Mignon**, psychologue et psychanalyste

Force de l'image. Présence de l'interprète. Beauté. Étrangeté. Qualité d'écoute entre performeurs et spectateurs. Instant extraquotidien. Poésie. Sensorialité. Ce sont là nos chemins vers l'émotion.

Les bébés ont un rapport très simple à la poésie. Leur lecture est remarquable, libre, parce qu'elle n'est pas intellectualisée. La poésie se pose, on la prend, une image se forme. C'est tout. C'est aussi simple que cela. Avec eux, je me pose rarement la question de ce qui est compréhensible.
Laurance Henry, scénographe et metteure en scène

Il faut donner aux tout-petits les moyens de vivre l'émotion. Pour ce faire, accordez des moments de suspension, des instants d'attente pour permettre à l'émotion de surgir dans le silence… d'un son, d'une image, d'un mouvement.
Céline Schnepf, plasticienne, comédienne et metteure en scène

Cette phrase est un enseignement que nous conservons précieusement et qui pour nous se rapporte à la création théâtrale en général, bébés ou pas. Il touche au rythme du spectacle, de l'intervention délicate de chaque élément de la représentation, du travail d'orfèvre que l'écriture scénique appelle. Les bébés sont très sensibles au rythme d'une œuvre. Si le spectacle fait trop de « bruit », on les perd. Et si les « silences » sont trop lourds, on les perd aussi. Le rythme de l'écriture est crucial pour les emmener avec nous.

L'enfant est un spectateur au plein sens du terme. De par sa porosité aiguë, nous lui devons une exigence artistique précise et sans faille, dénuée de toutes ambiguïtés, qui touche à des enjeux fondamentaux, fondateurs…

Jean-Pascal Viault, metteur en scène et directeur artistique

Le plaisir qui se lit sur le visage du bébé qui écoute le musicien, la réactivité de son corps qui est soulagé ou dérangé par la musique aimée ou rejetée. Autant de preuves que d'enfants pour illustrer le lien entre l'art et l'expression des sentiments. Reconnaître que la musique permet d'exprimer l'inexprimable, c'est accepter que l'on puisse avoir quelque chose à exprimer sans parfois avoir les moyens de le faire avec des mots.

Michèle Bonifay, directrice de crèche

S'il est vrai que l'enfant a besoin de bouger et d'éprouver par les cinq sens, il est tout aussi capable et friand de contemplation et d'écoute.

Charlotte Fallon, metteure en scène

Rarement la relation d'un artiste à un public n'est aussi ténue, n'est aussi palpable. Ces enfants, pas encore formatés aux protocoles, aux conventions du monde de l'art, sont de magnifiques spectateurs.

Cyrille Elslander, programmateur

À Amiens, à la fin du spectacle *Eaux*, dans un silence cérémoniel témoignant de l'intense voyage hors du temps que nous venions de vivre avec les spectateurs, un tout petit garçon s'est approché de l'espace, fasciné par le contrebassiste, assis au centre de l'aire de jeu. Il a traversé l'espace scénique, tout doucement, s'est planté devant le musicien. Ils se sont observés longtemps.
Puis le petit garçon s'est assis sur lui.

À Amiens aussi, un enfant s'est approché lentement du contrebassiste, a tendu sa petite main pour toucher le musicien, comme pour vérifier qu'il était bien «vrai».

Si la terre était carrée les enfants auraient des coins pour se cacher. Mais comme elle est ronde nous devons faire face au monde.

Une enfant

«FAIRE FACE AU MONDE.»
N'est-ce pas là, aussi, une belle manière de définir le métier d'acteur et le théâtre?

LAURENCE P. LAFAILLE et AUDREY MARCHAND sont metteures en scène et comédiennes. JOSIANE BERNIER est chorégraphe et interprète en danse contemporaine. Ensemble, elles ont fondé Les Incomplètes et travaillent à l'idéation des projets artistiques de la compagnie, qui a créé à ce jour trois spectacles destinés aux tout-petits: *Édredon*, *Eaux* et *Terrier*.

MOI, LUI... ET NOUS

Mani Soleymanlou en quinze fragments et une annexe

PAUL LEFEBVRE

1. Citation I

« Pour un enfant, le monde est une patrie. »
Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, 1993

2. Tout a commencé par *Un*

En 2009, Eric Jean, au Théâtre de Quat'Sous, met sur pied *Les Lundis Découvertes*, invitant le public à faire connaissance avec « un artiste québécois issu d'un milieu culturel » – formulation bancale qui témoigne, c'est le moins qu'on puisse dire, de confusions ou tout au moins d'incertitudes… Mani Soleymanlou doit ouvrir la série pour parler de l'Iran et de sa culture. Mais il se rend compte qu'il sait peu de choses sur le pays qu'il a quitté petit enfant, et se sent imposteur. Alors, il décide de parler de son trajet à travers les cultures que la vie lui a fait franchir. De parler au « je ». D'interroger délicatement sa propre identité. Mais alors qu'il écrit sa soirée, la jeunesse iranienne se révolte, avec comme image la terrible vidéo montrant une jeune femme mourir sous les balles d'une milice paragouvernementale, alors qu'elle manifestait pacifiquement contre le vol de l'élection présidentielle. Il lui semble impossible de ne pas en parler, mais il se sent imposteur d'en parler comme Iranien. Alors, comment parler si ce n'est pas comme Iranien : comme Français ? Comme Canadien ? Comme Québécois ? Puis il pense, avant de l'écrire : *Je veux vous parler de ce lieu qui pour l'instant ne restera qu'un souvenir profondément ancré dans un vide. Et quand je dis vide, entendez-moi bien, vide ne veut pas nécessairement dire qu'il y a un manque, en tout cas pas pour moi. Je ne suis pas sûr si ce vide doit se remplir… J'aime bien ce vide.* […] *Ce vide qui me met en opposition avec moi-même…* Cette soirée au Quat'Sous deviendra *Un*. Qui déclenchera dans le public des réactions passionnées. Probablement parce que Mani Soleymanlou ne parle pas d'immigration ou de choc culturel ou encore de « vivre-ensemble ». Il parle simplement d'identité, de son identité. En disant « je ».

3. Citation II

« […] la culture ne s'hérite pas, elle se conquiert. »
André Malraux, *Hommage à la Grèce*, 1959

4. Contexte : Mani Soleymanlou, son parcours et son travail théâtral, renseignements de base

Né à Téhéran, Mani Soleymanlou quitte son pays natal encore enfant pour vivre successivement à Paris, à Toronto, à Ottawa et à Montréal, où il reçoit un diplôme en interprétation de l'École nationale de théâtre du Canada en 2008. Comme comédien, il a participé à plusieurs des spectacles marquants de théâtre à Montréal au cours des dernières années, travaillant avec des metteurs en scène exigeants comme Alice Ronfard et Claude Poissant, et participant à des

créations singulières comme *Furieux et désespérés* d'Olivier Kemeid, *L'affiche* de Philippe Ducros et *Phèdre* de Jérémie Niel.

En 2011, Mani Soleymanlou fonde Orange Noyée ; la compagnie tient son nom d'une tradition perse : aux célébrations du Nouvel An iranien, parmi les différents objets qui décorent alors la maison, une orange flotte dans un bol d'eau, symbolisant la Terre suspendue dans l'univers. Pour Mani Soleymanlou, ce nom évoque la noyade de la Terre dans l'espace et le temps.

Avec cette compagnie, il produit *Un*, qui sera présenté plus d'une centaine de fois, ici et à l'étranger – aussi bien au palais de Chaillot à Paris (à deux reprises) qu'au festival Under the Radar à New York. De cette première œuvre naît *Deux*, créée avec Emmanuel Schwartz à La Chapelle en septembre 2013, puis *Trois*, dont la première a eu lieu en juin 2014 au Festival TransAmériques et dont la reprise s'amorce en septembre au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui.

5. Mani Soleymanlou commente les réactions à *Un* et imagine une suite

Mon travail, de toute évidence, a poussé les spectateurs à imaginer leur propre parole et à projeter leurs propres préoccupations sur les miennes. Je demeure encore étonné à quel point on m'interpelle. On me demande, évidemment, pourquoi je ne fais pas un spectacle pour la communauté iranienne. On souhaite que je sois une sorte de guide, qui réponde à des questions comme : que pensez-vous que les immigrants doivent penser de leur identité ? En fait, Deux *et* Trois *sont nés de mon désir de comprendre pourquoi tout ça résonne chez tant de gens. Pourquoi une femme née ici de parents émigrés de Pologne, qui dit se sentir loin du pays de ses ancêtres, pourquoi cette femme m'a affirmé avec passion qu'elle s'est reconnue dans* Un *? Pourquoi une femme d'origine estonienne m'a apostrophé avec colère pour me dire que je n'avais pas le droit de dire qu'elle n'était pas Estonienne – alors que* Un *ne tient pas ce discours ? Tout ça me dépasse, au sens fort de l'expression : c'est plus grand que moi. Alors que je travaillais à l'édition du texte de* Un *et que je n'arrêtais pas d'ajouter des développements, ma blonde m'a dit : « N'essaie pas de mettre deux dans un. » C'est alors que j'ai eu l'idée de créer un spectacle qui serait* Deux*, mais je n'arrivais pas à lui trouver un point de départ net, jusqu'à ce que je me dise que je ne pouvais penser un* Deux *que s'il débouchait sur un* Trois*. Et l'idée d'un* Trois *comme donnant voix à une multitude s'est vite imposée, comme s'est immédiatement imposée l'idée que je créerais* Deux *avec Emmanuel Schwartz.*

6. Trois affirmations qui ne sont plus vraies

1. À chaque nation, son territoire.
2. Qui prend territoire prend nation.
3. Toute migration est un exil.

7. Trois propos de Mani Soleymanlou sur *Trois* en rapport avec le projet de charte des valeurs québécoises

1. À Luc Boulanger, du journal *La Presse*, le 19 mai 2014
J'avais pressenti un certain malaise identitaire et culturel en écrivant Un*. Mais je n'avais jamais pensé que ça irait plus loin que mon histoire, mon statut d'immigrant. Puis, tout a déboulé avec le projet de charte des valeurs québécoises.*

2. À Samuel Larochelle, du *Huffington Post Québec*, le 26 mai 2014
Je pense qu'en écrivant Un*, je sentais intuitivement qu'il y avait une possibilité de conflit, qui était profondément enfoui dans notre inconscient collectif. Maintenant que je travaille sur* Trois*, je dois faire face à ce qui s'est produit avec quarante-trois autres personnes. À presque toutes les répétitions, on parle de la façon dont on définit l'autre et de ce que la Charte a éveillé en nous.*

3. À Claude André, du journal *Métro*, le 26 mai 2014
Je trouve qu'on instrumentalise cette question [identitaire] pour en faire un outil politique.

8. *Deux* : Mani et Manu

Cela commence par un jeu de double entre Mani (Soleymanlou) et Manu (Schwartz). Non seulement Manu est vêtu comme Mani, mais ses cheveux et sa barbe sont teints en noir. Manu, sous la direction de Mani, joue *Un*, se trompe, on reprend, ça dérive, ça revient, ça joue sur les codes de la représentation, c'est ludique, intelligent, mais… Mais Manu, Montréalais de toutes ses fibres, né d'un père juif et d'une mère québécoise, ne ressent pas les mêmes questionnements identitaires que Mani. Mais tout comme Mani, entre les diverses dimensions de son identité, il refuse de choisir. Mani, qui souhaitait retrouver chez Manu « ce qui chez l'autre serait aussi à la base de moi », se retrouve dans un non-lieu. Manu a beau essayer d'arriver à quelque chose, s'emporter devant son échec, il finit par constater son manque d'intérêt pour la question – pour se retrouver face au vide. Non pas le vide de l'insignifiance, mais ce vide que constituent tous les possibles et que Mani avait trouvé à la fin de *Un*… *Trois*, c'est quarante-quatre personnes qui sautent dans ce vide.

9. Témoignage de celle qui est proche de lui

Lorsque Mani est en période de création, il a tendance à vouloir dormir.
Il est interpellé par le sommeil et les méandres des rêves.
« *To fall into the dephts of the nothingness* » *est une citation du* Dragonfly of Chicoutimi *qu'il a souvent sur le bord des lèvres.*
Mais Mani n'est pas dernière minute.
Ce rythme particulier sied bien à l'homme qu'il est, à cheval entre deux temps, entre deux espaces.
Il médite et réfléchit longuement sur ses créations en amont.
Il tergiverse sur le pourquoi de chaque morceau, chaque phrase.
On peut le surprendre à tester une réplique en prenant son café…
Il sait où tout ira, ce qui se déploiera ici et s'allumera là.
Il a tout vu.
Dans sa tête.

SUITE P.38 →

© JÉRÉMIE BATTAGLIA

Dans sa tête, tout est en ordre bien avant la première.
Mais lorsqu'il reste à mettre la pièce sur papier, qu'il s'agit de la taper, de la figer dans l'écran,
il a cette tendance à vouloir faire des siestes.
Il a cette incontrôlable envie de dormir.
Un dernier refuge avant de se commettre.
Il se rend à ses premières avec des intuitions longuement mûries et un texte brûlant… d'actualité.

10. Un soir, Mani Soleymanlou a dit :

On n'est jamais ; on ne fait que devenir.

11. Témoignage de celui avec qui il a créé *Deux* (et qui a collaboré à *Trois*)

Lorsque Mani entre en salle de répétition, il fait des blagues. Il veille à ce que tout le monde se sente à l'aise et à jour, puis il annonce le programme de la journée. Ça commence souvent par des lectures de textes rédigés à partir de pistes lancées quelques jours plus tôt. Que nous soyons deux, trois ou quarante-cinq à lire ce jour-là, il prend le temps de discuter de tout. Avant de commencer le travail de recherche, de mise en place ou de détail spécifique à la répétition, il demande encore : « Est-ce que ça va ? » Comme pour dire : tout le monde se sent bien dans le travail que nous faisons ? Mais aussi : est-ce que quelqu'un a pensé à quelque chose auquel je n'avais pas pensé ? Est-ce que quelqu'un voit quelque chose que je ne vois pas ?
…
J'ai demandé à Mani de jouer dans des spectacles que j'ai écrits et mis en scène, puis Mani m'a demandé de jouer dans des spectacles qu'il a écrits et mis en scène, je l'ai dirigé, il m'a dirigé, nous avons écrit l'un pour l'autre, ensemble et séparés, d'accord ou pas, en accordant à l'autre le droit de chercher et de se tromper. Miroirs qui pardonnons, nous avons été, l'un pour l'autre, des complices catalyseurs.
…
Mani m'a écrit au lendemain de la dernière de Chroniques *à La Chapelle en 2009 pour me dire à peu près ceci : « J'ai rêvé hier soir que nous faisions du théâtre ensemble beaucoup plus tard, lorsque nous étions vieux même. » Je lui ai répondu et je réponds encore aujourd'hui : « Oui, s'il te plaît. »*
…

> *Mani-Moni, my man, Persian Prince,*
> *Forever walking with a hooded wink,*
> *Ear to the grindstone, looking to find home,*
> *we know we are no boy wonders,*
> *we are just playing with toy thunder,*
> *but we are always yearning for more.*
> (Extrait de *Trois*)

12. Réflexion à partir de *Un*, *Deux* et *Trois*

Depuis la mort de Dieu et le brouillage de l'idée de Bien, l'individu doit trouver en lui-même le point d'ancrage des valeurs qui guideront ses actions. De là la pression que l'individu contemporain ressent à trouver son authenticité. Cette recherche d'authenticité ne peut pas faire l'économie d'une interrogation sur l'identité. Il lui faut non seulement répondre à la question « Qui suis-je ? », mais aussi « À quel(s) groupe(s) je m'identifie ? », « À quel(s) groupe(s) m'identifie-t-on ? » Or, en ce début de XXIe siècle, ces groupes se multiplient, se recoupent, se heurtent les uns les autres. Comment être dans un monde où la nation, la langue, la culture, la race, la couleur de la peau, la religion, l'orientation sexuelle jouent les uns contre les autres pour se définir comme premier marqueur identitaire ?

13. Citation III

« Une société fragmentée est celle dont les membres éprouvent de plus en plus de mal à s'identifier à leur collectivité politique en tant que communauté. Cette faible identification reflète peut-être une perspective atomiste qui amène les gens à considérer la société d'un point de vue purement instrumental. Mais elle accentue aussi cette perspective atomiste parce que l'absence de perspectives partagées renvoie les gens à eux-mêmes. »

Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, 1992

14. Juste avant la fin, un retour

Après la soirée au Théâtre de Quat'Sous, lorsqu'il a commencé à travailler sur *Un*, Mani Soleymanlou s'imaginait debout au centre d'un cube blanc sur les murs duquel auraient été projetés des dessins évocateurs – ceux-là mêmes qui ont fini par illustrer l'édition du texte à L'instant même. Or la salle de répétition était pleine de chaises. Pour un spectacle qui cherchait à révéler l'état d'un homme qui n'est pas sûr de sa place au sein de la multitude, cette scénographie trouvée s'avérait plus forte que celle qu'il avait imaginée. De là cette scène peuplée de chaises – qui en elle, depuis le début, portait *Trois*. Car *Trois*, c'était fondamentalement ça : remplir les chaises.

15. Conclusion : un autre soir, Mani Soleymanlou a dit :

Ce qui nous unit, c'est l'incertitude. Nous nous rejoignons tous dans ce vide.

Traducteur, metteur en scène et professeur de théâtre, PAUL LEFEBVRE travaille comme conseiller dramaturgique au Centre des auteurs dramatiques.

ANNEXE

Lorsqu'il a créé *Trois,* Mani Soleymanlou a approché des comédiens québécois d'origine étrangère, des Québécois « de souche », des autochtones, des gens de toutes tendances politiques, de tous les âges. Il les a choisis à l'instinct, pour leur créativité, pour leur questionnement identitaire, pour leur capacité à travailler à quarante-quatre sans se laisser étouffer ni eux-mêmes étouffer la parole des autres. Pour lancer les deux mois de répétition, il a demandé à chacun de répondre à un questionnaire. Si certains ont donné des réponses laconiques, d'autres n'ont pu faire autrement que de répondre longuement à certaines questions. Et même, un comédien, pour répondre à une seule des questions, a écrit dix-sept pages. Ce questionnaire, le voici.

Ami lecteur, je t'encourage à t'arrêter et à prendre le temps d'écrire tes réponses.

QUESTIONNAIRE

Votre date de naissance, incluant le JOUR de votre naissance.

Lieu de naissance : ville, pays.

Quelle est l'origine de vos PARENTS ?

Quelle est votre langue maternelle ?

Quelle LANGUE parlez-vous ?

Écrivez-vous ces langues ?

Vous êtes quoi ? Vous vous considérez comme QUOI ? Québécois ? Tunisienne ? Français ? Moitié Chinoise, moitié Sénégalaise ? Etc.

Vivez-vous toujours dans votre pays de naissance ?

Qu'avez-vous à dire sur votre pays de naissance ? Un mot ? Une phrase ? Dix pages… Comme vous le sentez.

Un cliché sur votre pays de naissance ? Vos origines ? Une blague ?

Une phrase qui définit votre lieu de NAISSANCE, votre pays d'accueil, le Québec, Montréal, etc.

Votre rapport avec l'IMMIGRATION ? Soit la vôtre, si ça s'applique, ou bien le rapport à l'immigration *at large*.

Votre rapport à la CHARTE ?

Au voile ?

À la laïcité ?

À la religion ? Pratiquez-vous une RELIGION ? Si oui, laquelle ?

Votre rapport aux Autochtones ? Y pensez-vous ? Est-ce que cela vous préoccupe ? Votre rapport avec l'indépendance ? le FÉDÉRALISME ?

© MAARTEN VANDEN ABEELE

Avez-vous participé au RÉFÉRENDUM ? Aux deux référendums ? Aviez-vous voté ? Avez-vous des souvenirs de ces référendums ?

Êtes-vous sorti MANIFESTER à Montréal ? Ailleurs ?

Depuis 2009, le PEUPLE iranien, les Tunisiens, les Égyptiens, les Libyens, les Syriens, les Brésiliens, les Ukrainiens, les Vénézuéliens, les Québécois, les Français, les Grecs, les Espagnols, entre autres, que ce soit contre quelque chose ou pour quelque chose, sont sortis dans la rue. La police réplique avec force. Dans certains cas, comme en Ukraine aujourd'hui, on frôle la guerre civile ; dans d'autres cas, comme en Syrie, on est rendu à près de 200 000 morts. Ça vous fait quoi de voir autant de monde prendre la rue ? Comment expliquez-vous ce SOULÈVEMENT POPULAIRE ?

Avez-vous vécu la GUERRE ?

Avez-vous vécu la RÉVOLTE ?

Comment définissez-vous « l'Identité » ?

PROJECTIONS INTIMES

Récit sur fond d'œuvre de Jaco Van Dormael et Michèle Anne De Mey

GUYLAINE MASSOUTRE

Pour Marion qui sommeille
Le faiseur de rêves est prêt
Un grand navire appareille
Pour des rivages secrets
Moussaillon Marion
Va faire un joli voyage
Marion moussaillon
Fend le rêve, nous veillons
GILLES VIGNEAULT, *Berceuse pour Marion*

Des papillons volettent sur l'écran comme des taches sur la mémoire. C'est l'ombre d'une main, la nuit. Les mouvements sont retenus, vifs et rapides. Les corps scéniques, présents et filmés, ne sont que formes entrevues, quasi imperceptibles, ou objets partiels. Le théâtre d'objets, que met en scène Jaco Van Dormael, s'anime en un ballet stylisé, capté par une caméra vidéo sur un rail de travelling et transmis, en temps réel, sur un écran géant. Ce spectacle joue des apparences, du jeu vidéo, du cinéma.

Gros plan sur deux mains. Elles ondulent, se caressent, elles dansent. ***La première fois qu'elle était tombée amoureuse, ça avait duré treize secondes. Elle avait douze ans.*** L'image sur l'écran présente une main de poupée déposée sur une main géante, paume ouverte, raccourci saisissant. De main en main passent ainsi les âges et les amants.

Seuls visibles, un pouce et un index et, en miroir, leur reflet : de deux moitiés, faire l'un. L'image fabrique un personnage, qui se métamorphose et grandit. Voici son élégante silhouette, aussitôt doublée. Le couple est né. C'est le sujet de la pièce, ces deux mains ravissantes et magiques, en partenaires, qui créent cinq fois l'illusion : un couple d'amoureux existe.

Un ballet de relations bricolées commence. Les doigts se croisent, se caressent, dansent et se balancent : le jeu n'est que poursuite et cache-cache, anonyme bonheur sur la fameuse aria d'Almirena, « Pleure, pauvre âme, ton sort funeste », composée par Haendel dans l'opéra *Rinaldo*.

La bataille de la vie

C'est la nuit. ***Il y a les gens qu'on a croisés un jour et puis auxquels on ne pense plus, les gens qu'on a aimés et puis que l'on oublie, […] et ceux dont on rêve, ceux qu'on attend mais qui n'arriveront pas, et tous ceux qu'on n'attend plus. Où sont-ils ?*** Le pouvoir de la parole, dans le texte de Thomas Gunzig[1], agrandit l'image à ce que l'on ne voit pas. Et l'écho érige d'autres amours adolescentes, obsédantes, au roman mythique d'une génération : « J'ai mal tout à coup, écrit Marguerite Duras dans *L'amant*. C'est à peine, c'est très léger. C'est le battement du cœur déplacé là, dans la plaie vive et fraîche qu'il m'a faite, lui, celui qui me parle, celui qui a fait la jouissance de l'après-midi. Je n'entends plus ce qu'il dit, je n'écoute plus. » Douleur enfouie, dans la durée irréversible de l'éternité.

Plan large. Ils sont là, petits soldats dans la neige ouateuse, jouets minuscules sortis des vraies chambres d'enfants. Ils ont tous servi aux enfants des interprètes de la compagnie. *Kiss & Cry* – cette loge où les patineurs artistiques guettent anxieusement leur évaluation –, c'est l'enfance où déjà tout se joue. Le texte suit la caméra, la caméra soutient le récit nostalgique : lequel dira le mieux le jadis, l'exaltation et l'attente, l'oubli et le souvenir ?

La projection s'évanouit au profit du corps-à-corps chorégraphique des interprètes avec les menus objets. Tout est ici affaire de qualité, la minutie de la manipulation, l'attention au geste minuscule, le monde partagé au-delà de l'histoire, pour qu'une traversée complice fasse de nos projections intimes des partenaires de l'installation.

Archive vivante, espace labyrinthique de l'utopie ! Les époques se télescopent entre ces mains souples, celle de Michèle Anne De Mey et celle de Grégory Grosjean, danseurs qui nous emmènent au plus singulier de l'impersonnel. Tout un chacun, amis, dépouillés. « Je voudrais tant que tu te souviennes », chantonne Yves Montand sur le poème de Jacques Prévert, un disque ancien, éraillé.

Vaste panorama. Le récit de la vie de Gisèle, qui n'aimait pas le monde et que le monde n'aimait pas, est un bijou de drôlerie tendre. Partout où le spectacle est joué, la miniaturisation arrache au spectateur une porte dérobée du cœur.

Tendresse à vif, l'émotion plane grâce aux écarts mis en place par le multimédia. Aucune technique, aucun langage ne capte vraiment la vie. Il y a des ruptures, des sauts, des vertiges : « Il y a là comme une ineffable béance (celle en laquelle justement nous existons et nous parlons) », écrit Foucault, dans *Les mots et les choses*. Images déformées, zooms étranges, la mémoire se recompose sans hiérarchie entre accessoire et détail. Le déplacement des jouets, manipulés avec souplesse, pointe pourtant l'essentiel, ces menus trésors symboliques, échappés au recyclage, traces réanimées à l'instant pour notre réminiscence des jours heureux.

1. Signé par Thomas Gunzig, le texte de *Kiss & Cry* est publié aux éditions Les Impressions Nouvelles (coll. « Traverses », 2012) et agrémenté de nombreuses photographies du spectacle.

Avec une caméra légère

Noir ! Le spectacle est commencé. La caméra mobile écrit le journal physique des performeurs. Elle suit une vie d'actions modestes aux affects connus, la ritournelle de l'amour et de ses déceptions, dans une ville banale. Au bout du compte, la langue est nouvelle, simple, illustrée et sensible. Elle sert la révision onirique des sentiments et soutient la fiction.

Sous sa forme de modèle réduit, la maquette réjouit. Tandis que la scène est sur la scène, ici et là, l'écran ne fait pas écran au montage des fils et des instruments. Plusieurs tables sont dressées, remplies d'objets utiles à l'archéologie théâtrale. Informatique et *Playmobil*. Tout est allusif : ces silhouettes qui s'affairent autour du dispositif, les circuits sans heurt – efforts discrets mais souvent inutiles d'une vie –, les bruits, et parmi eux, elle, la voix, qui s'adresse à elle, la salle, à lui, le public. Le suspense se noue à la faveur de la fascination de nos sens.

Insoumission aux codes ! Il y a une lutte entre le jeu et la parole, entre l'objet et l'histoire. Ce décor à notre image, ces sentinelles colorées, ces arbres de plastique, ces bandes de pelouse roulées... Que restera-t-il de notre bric-à-brac, de nos banlieues, de nos passages à niveau désertés, de nos autos de collection nées d'usines fermées ?

L'abstraction présentifie une sarabande de symboles et une panoplie d'outils, des plus simples jouets à la technologie de pointe. Gisèle, c'est tout cela, et elle ne le sait pas.

Aussi les territoires habités de Gisèle se démultiplient-ils, îles dans l'île, et le temps de ses amours enjambe des ponts dispersés tout au long du rail où circule un train mécanique, répétition d'un cirque dérisoire où le déraillement est aussi prévisible que l'amour est manqué.

Illusions scéniques

« J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants », a expliqué Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Tout est-il joué d'avance ? D'un côté les êtres vivants, de l'autre les dispositifs qui piègent ces sujets, conscients ou pas. Restituer un dispositif à un usage commun est une tâche politique immense. Dans cette pièce sans triomphe, chacun s'y emploie modestement.

La narration se poursuit, au rythme de la nanodanse et des errements de Gisèle. Elle a douze ans, vingt ans, soixante ans. Immobile, minuscule, elle attend son train, assise sur un banc. Elle entrevoit un visage d'homme. Le premier de cinq. Cinq épisodes à raconter ! Dans toutes les langues de la Belgique et des tournées. Musique ! Ces disparus-là instillent une douce mélancolie.

Au penchant des romances mort-nées, des amours et mamours envolés, l'œil se promène dans le décor, au son des bruits qui réconfortent. L'anxiété ne sert pas ni le narcissisme ni l'aigreur, mais une conversation sensible sur des émotions partagées. Haendel, Vivaldi, Pärt, Koenig, Cage, Paredes, Tchaïkovski, Prévert, Ligeti, Górecki, Gershwin seraient les bruiteurs de nos blues?

Hasards et, surtout, nécessité

Qui n'a connu les aléas d'une jeunesse incertaine? Qui ne s'est enfui une fois, ne serait-ce qu'en rêve? ***Au début, on ne sait pas combien de temps tout ça va durer.*** Comme la vie, ces petites formes déplient un écosystème complet. Et le dialogue cohérent entre corps, symbole et imaginaire suffit ici à la dramaturgie.

Il y eut les ballets pour *Mains seules* d'Yves Joli, *Profondeurs sous-marines*, mains nues ondoyant au bercement de Satie. Ces marionnettistes enchantèrent en leur temps, par la douceur des formes en réduction et des destins croqués: si peu de choses à retenir d'une existence! Jaco Van Dormael a déjà tourné un film sur un tel constat, *Mr. Nobody*, vie de tout le monde et de quelqu'un qui n'a jamais existé.

Captivé par les différences d'optique et de grandeur, le théâtre d'objets concurrence la vidéo. Mais la caméra bouge avec l'état des personnages. Ils respirent, ils s'aiment, elle pleure, sa psyché fait un film. La ritournelle est déjà finie que commence la suivante, avec un air entêté. Ces mains qui furètent dans l'histoire de Gisèle inventent leur langage signé, une nouvelle chance de vie.

> L'ellipse étant le mouvement le plus naturel des extrémités du corps humain (à cause des articulations), elle n'exigeait de la part du montreur aucune habileté particulière. Vue sous un autre angle pourtant, cette ligne était très mystérieuse. Car elle n'était rien d'autre que le chemin de l'âme du danseur; et il doutait qu'on puisse l'activer autrement qu'en se plaçant au centre de gravité de la marionnette. En d'autres termes, le montreur devait danser.
>
> KLEIST, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810)

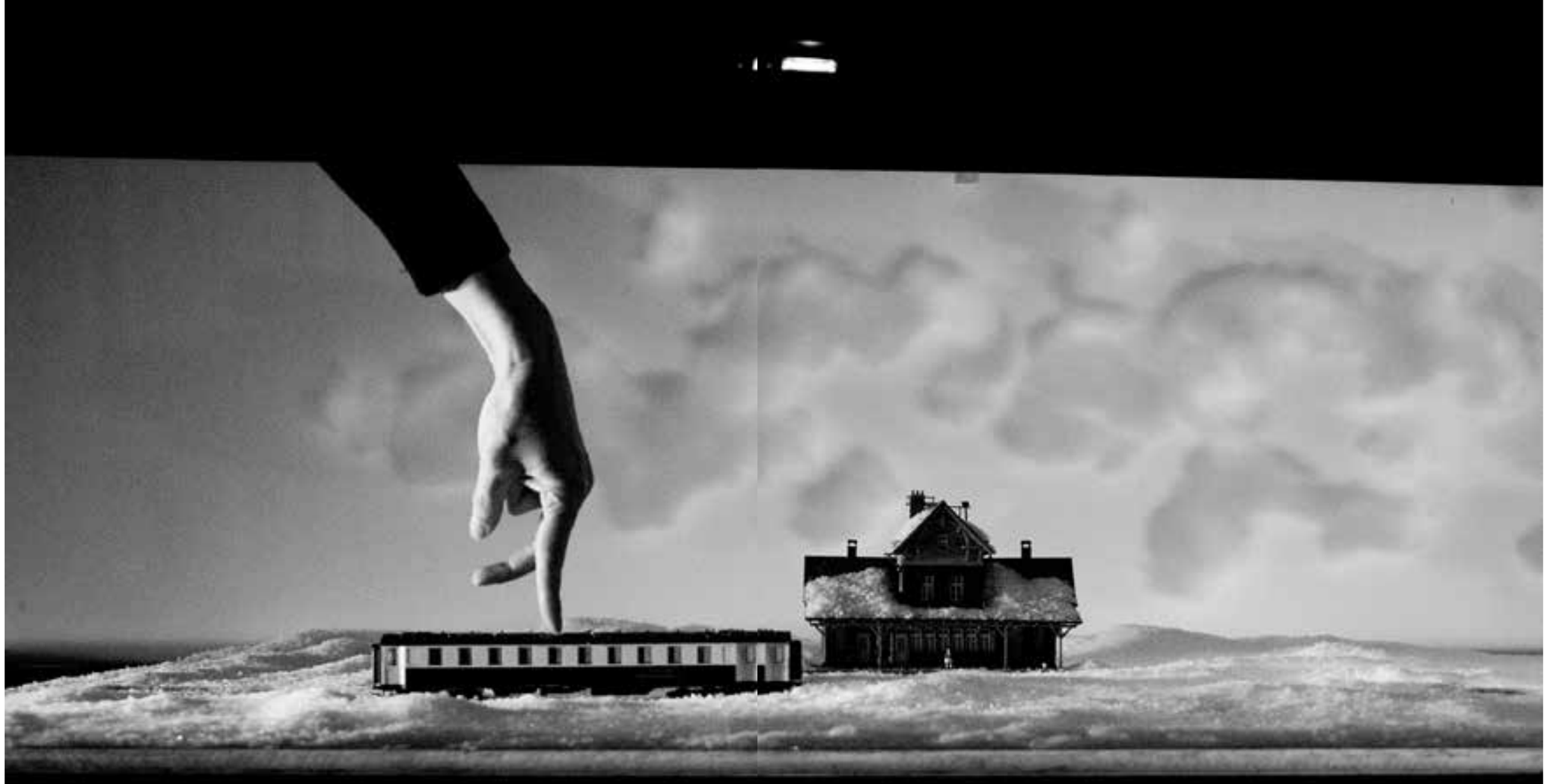
Nous sommes tous des marionnettes

Et Gilles Vigneault nous revient en mémoire: Mari, Marie, Marion, Mariette, mariés don dé. Réponse à la chanson de Jimmy Scott. Au contact du conte, à ce qu'il laisse percevoir en creux de notre demande inassouvie d'amour, chacun constate sa brève humanité, sans forfaiture de l'ego, ni crise d'angoisse, ni pathos lyrique, ni sang de victime, ni cri de révolte. La comédie classique triomphe, tendre folie douce, souriante, ni défaite ni galvanisée. Son gai savoir d'absurdité est consenti, accepté et mûri.

Forts de leur couple et de l'acte collectif de créer, la chorégraphe Michèle Anne De Mey et le cinéaste Jaco Van Dormael ont réussi à nous séduire, avec ce passé qui colle au sol, qui dépose ses détritus et nous échappe, si vite connu que déjà perdu, petites choses enfouies, enfuies, finies que font nos vies, souffle de vent, bazar éphémère. C'est une gifle, une caresse, ce *Kiss & Cry*.

> Mais quand Marion s'éveille
> Le lait du soleil est chaud
> Raconte-nous les merveilles
> Des îles de ton dodo
> Sourions Marion
> Maman et papa t'écoutent
> Sourions Marion
> Nous t'écoutons, les yeux ronds
> GILLES VIGNEAULT, *Berceuse pour Marion*

Professeure, critique et auteure, GUYLAINE MASSOUTRE enseigne au cégep du Vieux-Montréal et collabore régulièrement au quotidien *Le Devoir* et à la revue *Jeu*. Elle a publié, entre autres ouvrages, *Matière noire: les constellations de la bibliothèque* (Nota bene, 2013), *Renaissances: vivre avec Joyce, Aquin, Yourcenar* (Fides, 2007) et *L'atelier du danseur* (Fides, coll. «Métissages», 2004).



QUI NE S'EST ENFUI UNE FOIS, NE SERAIT-CE QU'EN RÊVE ?

© MAARTEN VANDEN ABEELE

LISTEN TO THE SILENCE OU LA SYMPHONIE DÉCONCERTANTE

FLORENT SIAUD

L'aventure électrisante et ludique de la Zonzo Compagnie, impulsée en 2001 par le metteur en scène Wouter Van Looy, renouvelle depuis plus d'une décennie le spectacle musical destiné aux enfants. En faisant dialoguer des artistes venus des beaux-arts, du théâtre ou encore de la sphère de la musique classique, elle joue avec les formes héritées du passé et remet en jeu leur réception par les sensibilités des plus jeunes. Ces préoccupations décapantes l'ont amenée à mettre en scène le mythe du célèbre jazzman américain Miles Davis ou encore à concevoir un spectacle iconoclaste sur la richesse sonore que recèle un lieu aussi familier qu'une gare. En 2012, c'est sur le compositeur américain John Cage que la compagnie jette son dévolu. Au-delà de l'anniversaire de circonstance – on fête alors les cent ans de sa naissance et les vingt ans de sa mort –, c'est la confrontation avec l'univers rebelle de cette figure majeure de la musique du XXe siècle qui excite leur appétit. Quoi de plus stimulant que de réaliser un spectacle musical sur un compositeur malicieux qui n'hésitait pas à conforter ses détracteurs en leur concédant qu'il n'était pas… musicien !

Passé maître dans l'art de surprendre, cet artiste turbulent n'a jamais cessé d'étonner, voire de déranger au fil des années, ce qui n'était pas pour lui déplaire. Fils d'une mère indépendante, journaliste au *Los Angeles Times*, il grandit loin des modèles conventionnels. Stimulée par cette éducation hors norme, sa curiosité fleurit comme une plante sauvage : il devient un grand admirateur des œuvres de Gertrude Stein, touche à la peinture, puis amorce des études d'architecture, avant de se laisser tenter par le piano. Toujours plus aiguisée, sa curiosité le conduit hors de chez lui et, pour continuer, hors de son propre pays. Tel le Peer Gynt d'Ibsen et Grieg – dont il vénère les œuvres –, il brave les eaux et traverse l'Atlantique pour pérégriner ici et là. On le retrouve tantôt en Algérie, à Biskra, tantôt aux Baléares, dans les paysages glorieux de Majorque. Mais ce sont aussi Madrid, Berlin et Paris qui l'attirent, avant de le recracher dans la métropole des métropoles : New York. Dans cette ville tentaculaire du Nouveau Monde, il étudie la composition auprès de Henry Cowell et d'Adolf Weiss, qui le recommande auprès de l'un des musiciens émigrés les plus fameux du siècle : Arnold Schönberg.

Fasciné par l'inventeur de la musique dodécaphonique, qui a renversé des siècles de musiques tonales en promouvant un nouveau système fondé sur douze tons, il ne se contente pas d'en devenir un simple épigone. Électron libre, il s'aventure dans des territoires jusque-là inconnus de la musique contemporaine : en plein cœur des années 1930, il est l'un des premiers à tenter le chemin de la musique dite électronique ; sensible aux appels de l'Orient, il assimile les rythmes vigoureux des percussions et n'hésite pas, ailleurs, à utiliser simultanément et en direct plusieurs tourne-disques. Terre éternelle de l'avant-garde, New York lui donne l'occasion de se lier avec

© WOUTER VAN LOOY

le peintre Max Ernst, la collectrice d'art Peggy Guggenheim, le poète André Breton et encore le collagiste Marcel Duchamp. Mais c'est surtout la rencontre avec le chorégraphe et danseur Merce Cunningham qui bouleverse sa vie. Une longue collaboration commence entre ces deux artistes, qui formeront par la même occasion un couple de légende pendant un demi-siècle.

Comme le montre avec virtuosité *Listen to the Silence,* Cage l'original bouscule son art et en repousse donc les limites. Il se réapproprie certains instruments de la musique classique en en renouvelant l'usage de façon inédite. En 1938, il imagine ainsi le « piano préparé » pour accompagner *Bacchanale*, un ballet de Syvilla Fort. Il place divers objets entre les cordes d'un piano pour en diversifier les timbres. Cette trouvaille est récompensée quelques années plus tard par le prix de l'Académie américaine des arts et des lettres. La compagnie Zonzo rend un hommage malicieux à cette invention décoiffante : dans l'esprit avant-gardiste du compositeur américain, elle invite les enfants à jeter des balles de ping-pong dans le ventre de l'instrument roi. Pouvait-on songer à un meilleur moyen de pénétrer au cœur du son, tout en étant fidèle à l'insolence de Cage ?

Cette invitation lancée aux jeunes spectateurs se situe d'autant plus dans l'esprit du compositeur qu'au-delà du mythe du piano préparé, elle a pour effet de transformer la représentation en un véritable *happening* qui contredit les attentes, secoue les habitudes et stimule les sens. Prenant ses distances avec les modes de composition hérités de ce qu'il appelle la « grande musique », Cage se fait le porte-voix d'un mode de création « organique », au présent, à la fois flexible et ouvert :

> […] il me paraît difficile de croire désormais, dur comme fer, dans une musique qui ne soit pas flexible. Cela ne veut pas dire que la musique fixée, déterminée, doive cesser d'exister. Ce qui ne pourra plus guère exister, c'est la piété aveugle à l'égard de tout ce qui n'est pas flexible. Tout le sérieux que nous avons consacré, à l'époque de la « grande musique », à la construction d'édifices inflexibles, nous pouvons maintenant le transférer sans dommage à d'autres[1].

Cette conviction le porte à prendre le contrepied de la logique, à laquelle a toujours obéi l'écriture musicale en Occident, et à défendre un principe fondamental d'instabilité. Dans cet ébranlement des catégories fondatrices de l'art, toute une révolution est en marche :

> Jadis, nous souhaitions des expériences logiques ; rien ne nous importait plus que la stabilité. Aujourd'hui, à côté de la stabilité, nous admettons l'instabilité. Ce que nous souhaitons, c'est l'expérience de ce qui est. Mais « ce qui est » n'est pas forcément le stable, l'immuable.
>
> […] C'est cela, la fonction de l'art actuel : nous préserver de toutes ces minimisations logiques que nous sommes tentés à chaque instant d'appliquer aux flux des événements. Nous rapprocher du processus qu'est le monde.

1. John Cage, *Pour les oiseaux*. *Entretiens avec Daniel Charles*, L'Herne, 2002. Les citations qui suivent proviennent de ce même ouvrage.

Ces formules percutantes laissent comprendre que Cage ne conçoit plus l'œuvre musicale comme un objet achevé, clos sur lui-même à travers une perfection formelle, mais comme le fruit d'un élan vital, aussi irrépressible que dynamique. Il n'hésite d'ailleurs pas à superposer des instruments qui jouent simultanément des parties complètement autonomes les unes des autres ; il va jusqu'à faire jouer en simultané des partitions indépendantes. Cette tendance à procéder par juxtaposition, accumulation simultanée, jeu avec le hasard lui paraît rapprocher l'œuvre d'art des processus foisonnant et ramifié du vivant, qui n'est pas déterminé mais libre à ses yeux.

Sa volonté de rapprocher la production artistique des mouvements à l'œuvre dans la vie l'amène à s'intéresser à tout ce qui, dans le monde, est susceptible de faire son. Fort de cet objectif, il élargit avec audace le matériel sonore à la disposition du compositeur. Pour lui, la matière des choses, quelles qu'elles soient, est susceptible de laisser jaillir du son. C'est probablement ce qui explique que son œuvre ait en quelque sorte la propriété de rééduquer notre oreille, nous faisant entendre ce bruissement profus dont sourd l'univers et dont nous n'avons pas conscience. Sensible à ce phénomène, le spectacle *Listen to the Silence* laisse retentir certaines des questions qui hantaient l'esprit de John Cage : tout son est-il musique ? Est-ce que le son produit par une voiture peut être utilisé comme le son produit par un instrument ? Dans quelle mesure un arbre chante-t-il ? Le silence correspond-il à une forme musicale ?

Loin d'être théoriques, ces points d'interrogation n'ont jamais cessé d'illuminer son œuvre, à la manière d'une constellation inquiète et vivace. Ils ont trouvé leur incarnation la plus spectaculaire dans sa pièce la plus fameuse : *4'33*. Avec cet opus, Cage réussit l'exploit de composer un morceau intégralement constitué de silence. Durant les trois mouvements que durent cette œuvre, un interprète est assis devant un piano, dont il ne joue pas. C'est au prix de cette absence de sons que le son du monde affleure alors à l'oreille de l'auditeur. Dans ce laps de non-musique apparente, c'est l'environnement sonore qui se déploie et se fait musique. Voilà l'auditeur soudain sensible à ce que Cage appelle « cette vie des sons, cette participation des sons à la vie, qui peut devenir – mais pas volontairement – une participation de la vie aux sons ».

Profondément imprégné par cette éthique du silence, *Listen to the Silence* exerce sur l'auditeur une sorte de fascination apaisée qui initie l'oreille en herbe à la fabrication du son, dans un au-delà du musical qui est le territoire de la vie même. Plus qu'une éducation musicale sur le mode ludique, ce spectacle met en scène un éveil au monde, qui se joue des codes du concert et du théâtre pour mieux déconcerter.

Directeur de la compagnie Les songes turbulents, FLORENT SIAUD est metteur en scène, dramaturge et assistant à la mise en scène. Il complète un doctorat en études théâtrales dont le titre de la thèse est *Les processus de la mise en scène : polyphonie et complexité dans la création scénique*.

silence

Conception et mise en scène : Jérémie Niel
10 au 13 décembre

© ALEXANDRE DE BELLEFEUILLE

PASSIONS, PULSIONS, FUSION

Entretien avec Jérémie Niel

CATHERINE CYR

Le thème de la culpabilité habite l'univers de *Phèdre*. Comment est-il agissant dans la pièce ?

Les notions de faute et de culpabilité me permettent d'aborder une question plus vaste, celle de la morale. C'est une question qui m'interpelle et me préoccupe beaucoup. Elle est aussi très actuelle : nous avons effectué un passage de la morale religieuse à la morale laïque, et cette transition, dont j'ignore si elle est véritablement achevée, a semé beaucoup d'incertitudes. La morale religieuse était dure, certes, mais elle reposait sur des règles claires et portait en elle les principes de pardon et de tolérance. Ceux-ci ne se retrouvent pas dans la morale laïque. Les règles y sont plus floues, changeantes. De plus, nous sommes entraînés aujourd'hui dans une quête constante de la bonne conscience. Nous condamnons l'autre très rapidement, sans chercher à comprendre ses gestes ou ses paroles. Les médias sociaux accélèrent d'ailleurs ce processus : dès que quelqu'un fait un pas de travers, il est soumis au jugement et à la condamnation populaires. Aussi, la morale laïque me paraît-elle très violente, beaucoup plus que ne pouvait l'être la morale religieuse. Dans la pièce, le personnage de Phèdre, qui est tout à fait lucide quant à l'immoralité des désirs et des pulsions qui l'assaillent, se trouve justement plongé au cœur de la tourmente et devient la proie du jugement populaire. Les combats intérieurs qu'elle mène, entre raison et passion, entre choix individuel et destin, sont également inextricablement liés à la question de la morale et au poids du regard de l'Autre.

La question de l'amour et du désamour, qui se retrouvait aussi dans votre dernière création, *La concordance des temps*, est au cœur de *Phèdre*. Est-ce votre nouveau terreau d'exploration ?

C'est un tout nouveau champ ! À vrai dire, l'amour, ou plutôt cette construction sociale que représente l'amour romantique, m'intéresse peu. Je n'y crois pas tellement. Aussi, dans cette création comme dans la précédente, l'amour constitue-t-il un prétexte ou un vecteur qui me permet d'aborder des questions beaucoup plus fortes comme celles des passions, des pulsions, de la fusion entre les êtres et de la violation des interdits. Phèdre contredit l'image usuelle de l'amour romantique : même si elle affirme « j'aime Hippolyte », ce que disent ses mots et ce que dit son corps, c'est plutôt « je désire Hippolyte ». Pour elle, l'amour prend donc la forme de l'attraction physique, de la pulsion sexuelle. Ce qui m'interpelle, c'est cet élan primitif, irrépressible, et tout ce qu'il recouvre ou entraîne : désirs, secrets, transgressions des règles et des codes sociaux.

Vous avez procédé à une réécriture du mythe en vous inspirant des textes d'Euripide, de Sénèque, de Racine et de Sarah Kane. Comment ces diverses sources ont-elles irrigué la création de la pièce ?

Après m'être nourri de toute cette littérature, j'ai cherché à construire un spectacle original. Des pièces antiques, j'ai repris les questions liées au destin et à la filiation. Ce dernier aspect est surtout abordé à travers Hippolyte, un personnage qui peine à s'affirmer et à trouver sa place dans le monde, tant son père, puissant, lui fait ombrage. Du texte de Racine, c'est plutôt la force et la fulgurance de la passion qui m'ont ébloui : chez lui, même si elle est terrible, c'est la passion qui tient le personnage en vie. Il y a là quelque chose de très beau. Finalement, chez Sarah Kane, c'est l'idée de condamnation populaire, incarnée par la présence de la foule, qui m'a intéressé, de même que les didascalies qui parsèment son texte. Celles-ci sont nombreuses, et, bien qu'elles semblent parfois un peu folles, elles sont porteuses d'une grande poésie.

À la manière de Maeterlinck, qui accordait une grande importance au silence, vous lui réservez une place privilégiée dans chacune de vos créations…

Je trouve souvent que le théâtre est trop bavard, qu'il s'éparpille en une profusion de signes. Maeterlinck, dans *Le trésor des humbles*, écrit que le silence exprime l'indicible. Je le crois aussi. Par ailleurs, le silence et l'épure, de même que la lenteur, me permettent aussi de mettre en lumière le cœur de la pièce. On me dit parfois que je privilégie l'image et l'environnement sonore au détriment des mots, alors qu'en fait c'est tout le contraire ! J'accorde une telle importance aux mots qu'il m'importe de ne pas en perdre un seul. Lorsque l'espace est dénudé et que le temps est étiré, comme suspendu, les mots peuvent être entendus. Ils peuvent résonner dans le silence.

Cet entretien est paru dans le programme de *Phèdre* lors de sa création au Festival TransAmériques en mai 2014.

Collaboratrice à la revue *Jeu*, CATHERINE CYR enseigne la dramaturgie à l'École nationale de théâtre du Canada et poursuit une recherche postdoctorale en littérature à l'Université McGill.

Auteur et metteur en scène, JÉRÉMIE NIEL a fondé la compagnie Pétrus. Parmi ses créations : *La concordance des temps*, une adaptation scénique du roman d'Evelyne de la Chenelière (2013), *Cendres*, d'après le roman *Terre et cendres* d'Atiq Rahimi (2010), et *Tentatives*, qu'il a écrit et mis en scène (2009).

Phèdre

Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins ?
Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.
Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes.
J'ai langui, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes.
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.
Que dis-je ? Cet aveu que je viens de te faire,
Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ?
Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour.

Racine

La Porte de l'Enfer

La *Porte de l'Enfer* est une œuvre commandée à Auguste Rodin. Inspiré de *La divine comédie* de Dante et des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, le sculpteur a travaillé des années entières sur cette porte d'entrée monumentale sans jamais l'achever. Au sommet se trouve *Le penseur*, la figure de Dante, qui contemple la chute des humains dans la douleur de l'existence.

Ici est la vie, mille fois dans chaque minute, dans le désir et dans la douleur, dans la démence et l'angoisse, dans la perte et le gain.
Ici est un désir incommensurable, une soif si grande que toutes les eaux de la terre dessèchent en elle comme une goutte. Ici il n'y a pas de mensonge ni de reniement et les gestes de donner et de prendre ici sont authentiques et grands.
Ici sont les vices et les blasphèmes, les damnations et les béatitudes, et l'on comprend tout à coup qu'un monde doit être pauvre qui cache cela et l'ensevelit et fait comme si cela n'était pas.
Cela est.
Ici l'humanité endure une faim au-delà d'elle-même.
Ici des mains se tendent vers l'éternité.
Ici des yeux s'ouvrent, regardent la mort et ne la redoutent pas. Ici se déploie un héroïsme sans espoir dont la gloire comme un sourire vient et va, fleurit et se brise comme une rose.
Ici sont les tempêtes du désir et les calmes plats de l'attente. Ici sont des rêves qui deviennent réalité et des réalités qui s'évanouissent en rêves.
Ici comme dans un tripot, une fortune de force est gagnée ou perdue.

Et parallèlement au grand destin de l'humanité, va cette autre vie qui ne connaît pas de déguisements, de conventions, de distinctions et de rangs, – seulement la lutte. Une vie qui a eu, elle aussi, son développement : d'instinctive elle est devenue complexité, de convoitise d'un homme pour une femme, attirance d'un être humain pour un autre. Et c'est ainsi qu'elle apparaît dans l'œuvre de Rodin. C'est encore l'éternel affrontement entre les sexes, mais la femme n'est plus un animal dompté

ou docile. Elle est passionnée et éveillée comme l'homme et c'est comme s'ils s'étaient mis ensemble pour trouver tous deux leur âme. L'être qui se lève la nuit, et doucement va vers l'autre, est comme un chercheur de trésor qui veut creuser et trouver à la croisée des sexes, le grand bien-être qui est essentiel. Et dans tous les vices, dans tous les plaisirs contre nature, dans toutes les tentatives désespérées et perdues de trouver un sens infini à la vie, il y a quelque chose de ce désir indicible.

Tout cela tient sur la *Porte de l'Enfer*. Et Rodin, qui avait déjà scruté tant de vies, atteint ici de la vie, la satiété et la démesure.

Il fait porter à des centaines et des centaines de figures qui sont seulement un peu plus grandes que ses mains, la vie de toutes les passions, la floraison de tous les plaisirs et le poids de tous les vices. Il crée des corps qui se touchent partout et tiennent ensemble comme des bêtes se dévorant l'une l'autre, qui tombent comme une chose dans un abîme, des corps qui écoutent comme des visages et s'élancent comme des bras, des bouches qui ont la forme de cris. Ainsi des corps, dont chaque parcelle est volonté, semblent sortir des profondeurs de la terre, des chaînes de corps, des vrilles et des sarments, et de lourdes grappes de formes dans lesquelles le goût suave de l'impiété monte des racines de la souffrance. Seul Léonard de Vinci a réuni des hommes, aussi puissamment et avec la même supériorité dans sa grandiose description de la fin du monde. Là comme ici, il y a également ceux qui se jettent dans l'abîme pour pouvoir oublier la grande douleur et d'autres qui brisent la tête de leurs enfants afin qu'ils ne grandissent pas dans cette même douleur.

La multitude de ces figures était devenue beaucoup trop nombreuse pour trouver place dans le cadre des vantaux de la *Porte de l'Enfer*. Rodin choisit et choisit. Il élimine ce qui est trop singulier pour se soumettre au grand ensemble, tout ce qui n'est pas tout à fait nécessaire à sa grande cohésion. Il laisse les figures et les groupes trouver eux-mêmes leur place ; il observe la vie du peuple qu'il a créé, l'écoute et fait selon la volonté de chacun. Ainsi grandit peu à peu l'univers de cette porte. Les plans sur lesquels les formes plastiques doivent s'agencer commencent à s'animer et par le fait d'un relief s'adoucissant toujours plus, l'élan des figures s'estompe dans la surface. Dans le cadre, des deux côtés, le mouvement dominant est une montée, une ascension, une échappée. Sur les vantaux, c'est une chute, un glissement, un éboulement. Les battants sont légèrement en retrait et leur bord supérieur est séparé du cadre extérieur par une surface assez large.

Devant celle-ci, au centre de cet espace clos se tient immobile *Le penseur*, l'homme qui voit toute la grandeur et tout le tragique de ce spectacle. Tandis qu'il pense à cela, il est assis, absorbé et muet, lourd d'images et de cogitations. Toute sa force, qui est celle d'un homme en action, pense. Tout son corps est devenu crâne et le sang de ses veines cerveau. S'aspirant en lui-même, pensant de tout son être, il est le point culminant de cette porte, bien qu'au-dessus de lui, trois hommes soient debout. L'élévation les façonne et les découpe aux lointains ; ils ont ensemble courbé la tête ; leurs trois bras convergents sont tendus en avant. Ils désignent vers le bas, le même point, dans le même abîme qui les attire pesamment.

EXTRAIT D'UN TEXTE DE RAINER MARIA RILKE (1907)

Texte : Pierre-Guy Blanchard, Christian Essiambre et Philippe Soldevila
Mise en scène : Philippe Soldevila
28 au 31 janvier

Le long voyage de Pierre-Guy B.

LA FABULEUSE ERRANCE DE PIERRE-GUY B.

JOSIANNE DESLOGES

Je ne connaissais pas Pierre-Guy Blanchard et, même maintenant, je ne suis pas encore absolument sûre de saisir le personnage. Ou plutôt le gars derrière le personnage. Personnage qui n'existe pas encore tout à fait. Le gars qui, un peu comme tout le monde – mais selon mon intuition, un peu « plus » que tout le monde – n'existe pas tout à fait de la même manière tout le temps. Bref, au commencement, il y a eu confusion sur le personnage (Pierre-Guy B.) et le gars (Pierre-Guy tout court). Ça arrive dans les fictions biographiques… Parlez-en à Christian E.

Puisqu'il faut retracer les errances des deux Pierre-Guy, il faudrait trouver des mots torchères, épars, sonores. Tour à tour complexes et isolés, envoûtants et arides… comme ses compositions éclectiques.
J'écoute en sourdine la musique qu'il m'a envoyée sur le coup d'une impulsion un dimanche soir d'été. Des ondes sonores louvoyantes à tête chercheuse. Mon oreille mélodique est déboussolée. Mon oreille interne sort de sa torpeur. À intervalles réguliers, je coupe cette musique narcotique avec les pièces issues de ses souvenirs de voyage : des rythmes d'Irak, de Turquie et de Serbie, qui fouettent les sangs et font tourner la tête.
Je cherche le bon dosage.
Je me perds à dessein dans un pays des merveilles que je n'ai pu qu'entrevoir au fil des conversations croisées avec les trois auteurs : Pierre-Guy le musicien, Christian l'acteur et Philippe le metteur en scène.

Car les longs voyages, les vrais, ne se racontent pas.
Et certaines vies, les vraies, sont réfractaires à la mise en récit.
Dans les deux cas, enchaîner les anecdotes ne suffit pas. Il faut de la musique, de l'air, des sensations inexprimables, un beat. Ou, comme ici, une rencontre.
Car on arrive à Pierre-Guy B. en passant par Christian E., qui nous le présente, avec sa manière bien particulière de raconter sa vie comme une trépignante épopée, comme son éternel antagoniste.
Exemples. À l'adolescence, lorsqu'ils croisaient le fer dans les matchs d'impro, Christian E. se démenait comme un diable à tricoter un suspense, pendant que Pierre-Guy B. attendait son heure et ramassait le point en servant une phrase de conclusion philosophique dont il avait le secret. À l'Université de Moncton, pendant que Christian E. s'éclatait sur la piste de danse du pub du campus, Pierre-Guy B. criait au saccage musical en balançant aux étudiants hébétés leurs quatre vérités.

Tous deux, un temps, se sont ensuite perdus au Pays de la Sagouine. Le premier jouait Tom Pouce et le second, Slim, un xylophoniste à l'air gamin. « Tu étudies du Schoenberg, pis tu finis par porter des salopettes et faire ça. Drôle de monde », glisse Pierre-Guy. Il a récolté des ovations debout presque chaque soir pendant presque sept ans. « C'est ça qui rend un homme un peu dépressif. Quand je vois les vidéos tendance sur YouTube, c'est toujours AMAZING DRUMMER… Soudainement, on vit dans un monde où tout doit être AMAZING. » Well… Le jour, il s'est fait offrir un emploi stable avec un bon salaire et il s'est mis à sérieusement envisager d'accepter, il a donné sa démission.
Dans *Les trois exils de Christian E.*, ce dernier roule avec bagages, bébé, blonde et arrangements prénuptiaux vers Charlo, alors que dans *Le long voyage de Pierre-Guy B.*, ce dernier rentre d'un voyage en solitaire, le corps chargé d'idées noires.
Tout laisse croire, dans le laboratoire présenté aux Chantiers du Carrefour international de théâtre de Québec en mai 2014, que l'acteur et le musicien vont se retrouver en Acadie pour un sauvetage, ou du moins une conversation cruciale. Le chemin jusque-là, toutefois, n'était pas encore entièrement tracé.

Pour Pierre-Guy, une piste de travail tient peut-être dans *My dinner with Andre*. Dans ce film de Louis Malle sorti en 1981, deux connaissances se rencontrent au Café des artistes, à New York, pour discuter de théâtre et de la vie. Le premier est un humaniste terre-à-terre qui mène une vie rangée. Le second est un ex-metteur en scène extravagant qui accumule les expériences spirituelles, notamment en séjournant dans la forêt polonaise avec Grotowski, dans le village écologique de Findhorn en Écosse et dans le désert du Sahara pour créer une adaptation du *Petit Prince* de Saint-Exupéry.

Visiblement, on a ici la preuve qu'on peut raconter une vie des plus baroques avec la formule narrative la plus minimale qui soit.
Détail musical intéressant : *Gymnopédies nº 1* d'Erik Satie joue en sourdine pendant la dernière scène du film.

Mais j'ai l'intuition que, dans la vie de Pierre-Guy B., la musique est loin d'être une trame sonore ; elle en est plutôt le flux vital. Que pour lui, jouer d'un instrument avec toute son âme est la manière la plus vive d'être là, dans un lieu et un temps donnés, avec d'autres humains. Que pour lui, inventer des assemblages de sons est la façon la plus juste de traduire son rapport à la vie, à ses fluctuations, aux sensations et aux expériences qui lui donnent du souffle. Bref, que sa musique exige et suscite une présence et une métamorphose.

Les périples de Pierre-Guy B., eux, sont tout aussi dichotomiques. Lui dirait qu'ils sont cathartiques, qu'ils contiennent le meilleur comme le pire, l'envers et l'endroit. Qu'ils tiennent à la fois de l'enracinement et du déracinement, de la quête et de la fuite, du professionnel et du plus-que-personnel.
Il a sillonné les Balkans à la recherche de musique. J'ai lu que le nom si joli de cette péninsule, encerclée par les mers, voulait dire « de miel et de sang », à l'époque romantique. Un pays de douceurs défendu par d'indomptables guerriers.
Lorsque Pierre-Guy met le cap sur la Serbie, on le prévient qu'il sera en pays barbare. Pour la première fois, il prend alors conscience de l'ampleur du préjugé nord-américain, qui dépeint trop souvent l'Autre comme un ennemi sans visage. Il ramène avec lui des voix de femmes, enregistrées dans le sud du pays, avec lesquelles il crée *Starčevo*, une musique qui s'élève et plane.

En Turquie, il s'est senti connecté comme Acadien aux Grecs et aux Arméniens, à tous les déportés de la terre. Il a parfois la nette impression de porter en lui la douleur vive de l'exil des siens, survenu pourtant il y a plusieurs générations. Aux oreilles du Québécois, il a un jour constaté que la langue acadienne peut sonner comme un dialecte étranger et inaccessible.

Il raconte qu'à l'école de Chatila, un camp de réfugiés palestiniens de Beyrouth-Ouest, au Liban, il a soudainement réalisé avec émerveillement que les fillettes savaient mieux que lui faire résonner son instrument. Au milieu du désastre, après seulement quelques années de vie, elles maîtrisaient les techniques de percussion mieux que lui après des années d'université.
Beyrouth est divisée en deux par le *hamra* (qui veut dire « rouge »), une route qui tangue légèrement vers la gauche, comme le cœur dans la cage thoracique. Un mur psychologique, social et religieux, mais invisible, qu'il traversait, comme étranger, sans problème. Il a noué des amitiés précieuses, parfois des plus inattendues, des deux côtés de cette cicatrice cartographique.

Les musiciens emportent avec eux les plus beaux souvenirs de voyage : les voix, les sons, les visages. *Tünel*, une autre composition de Pierre-Guy, est inspirée de ses soirées de danse dans le quartier qui porte le même nom à Istanbul. Un lieu où il a voulu se poser quelques mois, où il a pris un appartement trop cher, où il ne pouvait même pas se tenir debout, où on servait un verre d'alcool avec le café du matin, où les locaux se sont mis à l'appeler « the Mayor » à force de le voir sillonner les rues et venir à leur rencontre chaque jour. Ouvert, attentif, « le cœur pauvre », comme disait sa grand-mère.
En musique, Pierre-Guy Blanchard rend hommage, il cristallise un instant, ou plutôt le transforme en rythmes, en notes, en temps. Les rythmes d'Ankara, en Turquie, et la musique macédonienne, « complexe et agressive », prennent sous ses doigts une forme nouvelle. Le froid et l'isolement de Charlo deviennent Slavic Winter, les vagues qui s'échouent sur la grève du Nouveau-Brunswick répondent à celles qui se bousculent dans le Bosphore, le détroit qui marque la césure entre les continents asiatique et européen.
Je ne saurais plus dire où il a cru mourir et où il s'est remis à vivre dans ce magma de souvenirs, mais chose certaine, les dangers ne se terrent pas là où on les attend, et une terre étrangère nous berce parfois plus tendrement qu'une maison sur sa terre natale.

Je ne saisis pas encore tout à fait le gars ni le personnage. Et je crois que c'est bien ainsi.

JOSIANNE DESLOGES est journaliste et critique culturelle au quotidien *Le Soleil*.

L'élément fondamental du théâtre est la méta-morphose.

Heiner Müller

La puissance transformatrice du théâtre : fondement ou potentialité ?

GUILLAUME MARTEL LASALLE

Aujourd'hui, pourquoi le théâtre ? Où va le théâtre ? Quel est ce théâtre ? Dans une société en mutation comme la nôtre, comment s'inscrit le théâtre ? Invité à commenter ces questions découlant de la phrase qui accompagne la saison, l'auteur réagit en posant un regard critique.

Je relis le mot de Heiner Müller : « L'élément fondamental du théâtre est la métamorphose. » J'éprouve devant cette formule une contrariété. Mon inconfort me porte à examiner à quel paradoxe elle nous accule. Il est vrai : la nature du théâtre nous importe. Une certitude pour débuter : le théâtre, de même que tout rituel humain, est une pratique codifiée. Et je crois que sa nature nous importe d'autant plus que nous voulons discuter précisément à partir de la vacillation du code qu'entraîne toute métamorphose. Ainsi, à peine engagé sur les questions de code, je me vois buter sur l'enjeu des *actes* : en tant que pratique se refaçonnant toujours, le théâtre ne peut-il posséder d'autre élément fondamental que ce qu'on fait de lui ? Et ce point de vue du fondement, plutôt que de nous indiquer les pouvoirs effectifs d'une pratique, ne s'adonne-t-il pas, en faisant miroiter une essence, à faire apparaître une potentialité ? Une potentialité dont la réalisation est précisément conditionnelle à l'effectivité d'une pratique. Avant de parler du fondement ou de l'essence du théâtre, il me presse alors de poser la question suivante : « Et qu'avons-nous fait du théâtre aujourd'hui ? » C'est dire que je ne m'inquiète pas tant de savoir si le théâtre peut ou doit exécuter la métamorphose des formes de la réalité (comme tout labeur esthétique, il le peut sans doute, il le doit peut-être, mais l'enjeu moral n'est pas exactement le problème crucial), mais plutôt de savoir si nos conditions actuelles de production permettent d'actualiser cette potentialité.

Si la métamorphose doit s'inscrire au centre de cet art, il faut d'autant plus se méfier à l'annonce d'une essentialité – ou d'un fondement. Une pensée de la métamorphose étant proprement ce qui raisonne à l'encontre de la réduction à l'essentiel. Ainsi, le mot de Müller nous jette en plein

Le théâtre existe en tant que lieu et en tant qu'événement, en tant que jaillissement et évanouissement.

régime de production, mais il nous met du même coup devant le problème fonctionnel d'une machine à produire du sens et des signes sans limites – en d'autres mots : d'une machine réglée pour dérégler… Machine de théâtre : ça fabrique des proliférations, des formes « éprouvables », sensibles, exigeantes parfois. Müller désirait des formes épouvantables ; il cultivait l'inconfort. Le ton de Müller est métamorphique. Quand les pratiques théâtrales deviennent exigeantes, c'est qu'elles menacent de nous frapper d'inouï. Une telle fabrique établit un ordonnancement particulier du symbolique. Toutefois, aujourd'hui, cette menace se tarit parce qu'on y opère essentiellement – ou fondamentalement – par subventions et soumissions de projets à des bailleurs de salles, à un marché. Ainsi les limites matérielles se posent au fondement même des conditions de la création, qui, elle (la création), engage ou n'engage pas la métamorphose.

Qu'on appelle ces pratiques « art » ou « manière de se dandiner devant un auditoire », la répartition des forces sociales qu'elles établissent dans leur jaillissement est propre à chaque production. Aucune production n'est tenue, pour créer un authentique théâtre, de se faire métamorphique. Le rapport entre la métamorphose et le théâtre se situe à la confluence de la norme et de la pratique. Et ainsi, la plus ou moins grande intimité de ce rapport équivaudrait à la plus ou moins grande liberté d'infliger aux formes des transformations. Or, qu'il soit question de jaillissement, bien plus que pour tout autre objet esthétique, ou alors de manière beaucoup plus marquée pour l'art de la scène et de la parole, cela est bien avéré, mais en quoi consistent ses pouvoirs spécifiques ? D'où provient ce jaillissement et qu'est-ce qui en définit les permissions et les limites ? Et quel espace de liberté le théâtre se permet-il lui-même dans ses cadres ?

Comme toute situation performative, le théâtre se cristallise en son événement. Richard Schechner, l'homme du Performance Group de New York, offre en ce sens une définition générale simple de cet espace-temps où préside le symbolique. Il s'agit, selon lui, de la rencontre entre des interprètes et un public. Mais en ce qui concerne le théâtre comme pratique liée à l'état présent d'une convention, cela ne suffit pas : s'il est performance, il est aussi forme soumise à des normes et travaillant ces normes – ou en les reproduisant, ou en les affrontant. Et, en tant que construit, toute forme s'appuyant sur une assise qui lui est propre, il faut convenir que cette pratique que nous appelons théâtre n'est pas qu'une rencontre, elle repose sur un code et y répond. Donc, normatif et événementiel, le théâtre, dirons-nous, forme *et* « performe ». Tacitement, c'est dire : ne fait pas sur la scène ce que veut, n'accède pas à la scène qui veut. L'élément fondamental du théâtre est peut-être dès lors la pratique d'une liberté toujours en résistance ; et en retour, ce qui est métamorphique dans le théâtre réside peut-être en ce parti pris radical de liberté devant l'ordre qui tente de fixer ses possibilités. La métamorphose serait alors le travail du renversement de cet ordre.

Pour bien circonscrire l'ordre esthétique qu'on appelle théâtre, on osera cette comparaison : à la différence du tableau – réifié par définition –, l'art théâtral n'existe pas en tant que la chose qui le supporte. Toutefois, s'il est un support pour le théâtre, analogue à la toile du tableau, c'est bien la scène qui pourrait tenir ce rôle. Le théâtre existe en tant que lieu et en tant qu'événement, en tant que jaillissement et évanouissement. On ne saurait connaître le théâtre sans *aller* au théâtre. Il faut concevoir que le lieu où vient naître l'œuvre (l'œuvre elle-même se produisant au moment de la rencontre performative entre un public et des interprètes) est la condition première de sa réalisation. C'est peut-être l'art pictural moderne qui nous a transmis les images les plus assurées des rouages générateurs de nos formes culturelles. En levant le voile de la Représentation – et du représentable – pour rendre visible les matériaux qui composent les agencements, il fait des œuvres des révélateurs de leur propre constitution en tant que composé de conventions. Quel serait alors le révélateur du théâtre et, surtout, des forces qui le réglemente ? Quel est le support conventionnel sans lequel la culture du théâtre ne peut pas persister dans le temps ni exercer sa puissance métamorphique ? On s'interroge alors sur la performance et la forme : quel

sillon creuse la forme métamorphique dans les cadres de pouvoir ? La métamorphose du lieu de théâtre – support du théâtre –, des institutions à l'intérieur d'un contexte de production presque intégralement institutionnalisé est-elle, ne serait-ce que minimalement, souhaitée par ces mêmes institutions ?

S'il est un élément au fondement du théâtre, et que cet élément est la métamorphose, comment expliquer que le théâtre soit lui-même devenu le bras normatif de son système de production ? Comment repousser les limites d'un ordre tissant et retissant constamment ses rapports à travers la pratique qui devrait, par essence, fomenter son renversement ? Quel est l'espace de liberté véritable du théâtre dans l'ordre institutionnel et quels sont les discours qui parviennent à percer l'écran des représentations pour montrer les rouages qui président à ce qui, en dernière instance, peut ou non être transformé ? Quels rapports sociaux pétrifiés, pour reprendre les termes de Müller, peuvent être « relancés dans la danse » ?

Chaque forme est soumise à des usages, à des systèmes de contrôle et d'obligations qui relèvent des institutions et des exigences d'un marché. (À tout le moins cette terminologie s'applique aux rapports de production qui échoient aux États-nations qui sont les nôtres et dont la longévité a été démontrée par l'histoire.) Ce que dit – et, quand dire, c'est faire, ce que fait – l'œuvre performative à l'intérieur de ces frontières qui posent les limites de sa voix et qui, en retour, la rendent possible, ce que chaque œuvre dit sur les *cadres* de pratique relève probablement d'une essentielle singularité : l'acte de fabrication. Cet élément essentiel du théâtre tient de son pouvoir de se situer chaque fois au présent, en pratique. Puisque la métamorphose ne peut se rendre effective que lorsque le sujet créateur exécute une transfiguration du monde par son agir, il est important de connaître ce sur quoi s'appuie l'acte métamorphique et, surtout, à quelles réalités culturelles il fait violence. Celles qu'on a droit de transformer ou celles que l'institution et le marché des formes esthétiques interdisent de transfigurer. On n'insistera jamais assez sur ce point politiquement crucial : la métamorphose est transitive en ce qu'elle effectue une action sur quelque chose de connu et de reconnu, qui possède statut de réalité.

Aussi longtemps que la métamorphose s'effectuera sur des matériaux faits pour être théâtraux, elle se maintiendra à la coupe des consensus, s'y abolira. Pour la connaître et la pratiquer, alors, on ne peut s'épargner une saisie de la nature de ces objets. La transitivité de l'art, la conscience de ses objets et l'analyse des plus ou moins grandes violences auxquelles l'œuvre les soumet sont peut-être le plancher réflexif sur lequel on devrait appuyer la recherche, la théorie et la pratique expérimentale. Contrairement à ce qui, de mon point de vue, demeure râpeux dans l'expression de Müller, à savoir que l'art théâtral pourrait s'attribuer telle ou telle essentialité, mais qui, j'ose le croire, perpétue le sens de son désir de le voir *effectuer* sur le monde sa puissance transformatrice, je convoquerai l'idéal et l'espoir d'un auditoire critique.

Le théâtre ne saurait atteindre à la métamorphose sans la pratique combinée des deux complices de la performance, l'interprète et l'auditoire. Or on a encore parlé beaucoup de création. Maintenant, place au public ! L'auditoire émancipé-émancipateur viendrait donner naissance, par sa pratique de l'écoute critique, à un peuple critique, capable d'effectuer sa propre transfiguration des formes pétrifiées. Cette perspective ne relevant pas de la nature du théâtre, mais d'un choix politique et d'un effort subjectif, d'un labeur et d'un acte esthétique qui se pose dans l'immédiateté d'un rapport entre l'interprète et le public : où sommes-nous et quels cadres de pouvoir sommes-nous en train de reconduire par notre seule présence ici ? Et, le plus exigeant peut-être : comment l'événement auquel je participe en ce moment, dans cette salle, refonde ou défie les construits de nos consensus politiques et esthétiques. Et défie-t-il les normes et les autorités qui nous y prédisposent ?

Codirecteur de la revue *Qui Vive*, éditeur-fabricateur chez Possibles Éditions et chercheur dans le Groupe de recherche en objectivité(s) sociale(s), GUILLAUME MARTEL LASALLE s'intéresse à la politique, souvent aux idéologies bien pensantes, la plupart du temps aux pratiques qui les corroborent ; très souvent, il sera tenté de rapprocher l'art et ces réalités et de s'interroger sur la manière dont les formes esthétiques façonnent le monde qui les voit naître.

LES CAHIERS DU THÉÂTRE FRANÇAIS
VOLUME 12, NUMÉRO 5, AUTOMNE 2014

Direction : Brigitte Haentjens
Rédaction en chef : Mélanie Dumont et Guy Warin
Design : Louise Marois, Studio T-bone
Révision : Stéphanie Lessard

53, rue Elgin, Ottawa ON K1P 5W1
613 947-7000
theatrefrancais@nac-cna.ca

© ANGELO BARSETTI + RICHARD MORIN

Tout est-il joué d'avance ?

Achevé d'imprimer en septembre 2014 sur les presses de l'Imprimerie St-Joseph
pour le compte du Théâtre français du Centre national des Arts
Ottawa, Canada
ISSN 1929-8463