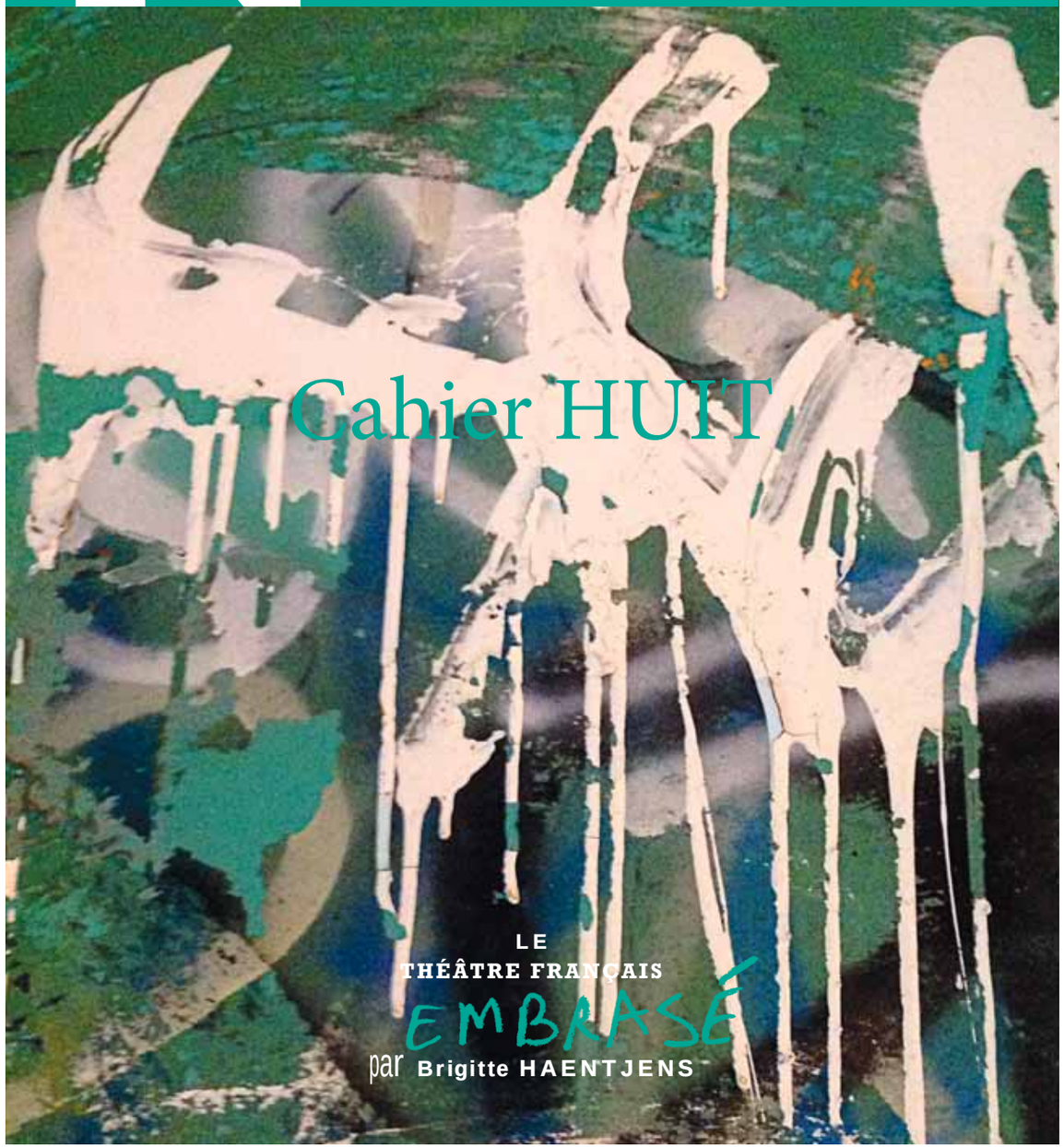
CENTRE NATIONAL DES ARTS
NATIONAL ARTS CENTRE
Le Canada en scène. Canada's stage.



Cahier HUIT

LE
THÉÂTRE FRANÇAIS
EMBRASÉ
par Brigitte HAENTJENS

Cahier HUIT

Table des matières

4.
L'art nous jette dans la rue
Brigitte Haentjens

6.
Ces voix qui racontent :
le passage à la scène d'*Un vent se lève qui éparpille*
Johanne Melançon

14.
Les filles comme nous :
autour d'*Avant l'archipel*
Marie-Hélène Constant

18.
Joël Pommerat :
portrait en cinq songes
Josianne Desloges

24.
La révolution à l'œuvre :
comment, en six mois, Joël Pommerat
a révolutionné 1789
Emmanuelle Bouchez

36.
Feux pâles :
fragments inspirés de *887*
Daniel Canty

42.
Le rire d'Estelle :
entretien avec Estelle Clareton autour de *Tendre*
Stéphanie Jasmin

48.
Oh ! les beaux jours :
six réflexions sur les *Scènes* de Bergman
Robert Lévesque

54.
À la lisière du théâtre :
retour critique sur *Scènes de la vie conjugale* de tg STAN
Alice Carré

56.
Ce qui nous relie ? :
sur les traces d'Antigone
Jonathan Lorange et Mélanie Dumont

68.
La fabrique du sensible
Alexandra Kort

74.
« Je devins un opéra fabuleux »
Florent Siaud

L'art nous jette dans la rue

Brigitte Haentjens

pour l'équipe de la rédaction

Les médias nous donnent souvent à penser que l'art est réservé à une élite. Ils opposent constamment le terme *populaire* à celui d'*artistique*. Un spectacle est qualifié de *grand public*, sans que l'on sache exactement ce que signifie l'expression. La notion de *grand public* exprime sans doute l'idée d'un art « pour tout le monde », c'est-à-dire pour les non-spécialistes, les gens non éduqués, bref, le peuple.

Cela sous-entend qu'il faut des diplômes universitaires pour accéder à ce qui, par définition, n'est pas *grand public*. Certains humoristes, voire certaines personnalités publiques, se targuent de ne jamais aller au théâtre, où, c'est bien connu, et ils le disent haut et fort, on s'ennuie mortellement sur le dos des contribuables. Car l'art, bien sûr, est assisté, ou plutôt subventionné, contrairement aux usines de fabrication d'automobiles, aux journaux et à la télévision.

Ce sont les mêmes personnalités – que je n'ai d'ailleurs jamais croisées au théâtre – qui concoctent, à grands frais, avec l'argent public, des soirées de divertissement tels les *Bye Bye* de Radio-Canada, qu'on ne peut regarder sans être abonné aux magazines à potins ou sans suivre religieusement les téléromans si on veut savoir de quoi on parle et pouvoir rire à l'unisson. Dans ce cas, *grand public* n'est donc pas un gage d'accessibilité, puisqu'une partie des spectateurs ne peut vraiment saisir ce contenu, tout aussi ciblé finalement que l'art élitiste ou jugé comme tel.

Je confirme que l'art n'est pas si facile d'accès. En fait, en l'absence de clés, de portes d'entrée, on a parfois de la difficulté à simplement s'abandonner à un spectacle dans lequel l'aspect narratif n'est pas toujours, ni forcément, présent. Bien sûr, c'est plus facile d'aborder des histoires telles que nous les présentent le plus souvent la télévision ou le cinéma.

La poésie demande une sorte de laisser-aller qui ne va pas de soi. On veut comprendre avec la tête, on a besoin de références, on n'aime pas l'idée qu'on ne serait pas assez intelligent pour appréhender quelque chose. Et pourtant, si le théâtre demande un effort, une certaine concentration, en revanche, ce qu'il nous apporte est si précieux, si profond. Un effet qui dure et qui nous change tout aussi durablement.

Que l'art nous jette dans la rue ! Cette phrase qui accompagne la saison signifie à mes yeux que l'art est d'abord et avant tout une vision du monde, de ce monde dans lequel on vit. Certes, il traduit une sensibilité, une idée de ce monde tout à fait personnelle à ceux qui le mettent en scène. Mais il exprime quelque chose qui devrait tous nous toucher, que l'on soit d'accord ou non avec ce que cette vision transporte.

L'expression artistique devrait, toujours, être subversive. Si elle ne l'est pas, c'est là qu'il faut s'inquiéter ! Du moment où un spectacle crée le « consensus social », cela signale peut-être qu'il ne joue plus son rôle. Qu'il est construit plutôt dans le but de plaire au plus grand nombre, y compris aux médias et autres chroniqueurs, qui prétendent être la voix du peuple.

Texte : Jean Marc Dalpé
Adaptation : Geneviève Pineault, Alice Ronfard et Johanne Melançon
Mise en scène : Geneviève Pineault
10 au 13 février

Ces voix qui racontent

Le passage à la scène d'*Un vent se lève qui éparpille*

Johanne Melançon

À ma première lecture du roman, je manque de souffle. Est-ce à cause de cette image – une main, telle une araignée, qui, dans un ralenti subtil, pose ses doigts sur la carabine – ou alors parce que mes yeux cherchent le *point* d'arrivée, de repos, de la fin de la phrase ? Je n'ai pas trouvé le rythme du texte, pas encore. Et si, justement, ma lecture devait transcender la partition du texte – comme au théâtre ? Je reprends, à voix haute cette fois. Ça y est : me voilà plongée, *in medias res,* au cœur de l'action :

> Le geste de la main dont la peau cuivrée paraît pourtant pâle, presque blême, contre le bois sombre, poli et lisse
>
> évoque tout à coup l'araignée qui de sa parfaite immobilité se meut soudain, ses fines pattes tâtant les fils à peine visibles de la toile gluante dans laquelle s'est prise la proie qui se débat, frénétique et affolée,
>
> lorsque ses longs doigts effilés, d'un lent mouvement continu et gracile, se redressent les uns après les autres, se tendent et puis reviennent, se replacent, se referment, chacune de ses articulations étreignant mieux ainsi le métal froid de l'arme
>
> tout près, le mamelon minuscule et dur se dresse dans l'air frais du petit matin comme une pousse neuve pleine de sève,
>
> puis l'épaule droite se lève afin que la crosse remonte et puisse se nicher plus solidement dans le creux de celle-ci, posée pour le contrecoup ;
>
> maintenant la tête se penche, une joue frôlant mais sans toucher à la carabine, et puis c'est comme si le visage se scindait en deux […][1]

Du texte à la scène

Dès le début, il était évident pour nous (Geneviève Pineault, Alice Ronfard et moi) que le roman de Dalpé pouvait être adapté pour la scène. En raison de sa *texture*, de son rythme, de son oralité ; en raison des *voix* qui, chacune, nous racontent leur version de l'histoire, du drame qui s'est joué une certaine journée du mois d'août. D'abord, Marcel Collin, aveuglé par son amour pour Marie, mais surtout par sa colère envers Joseph, l'oncle et père adoptif de Marie, qui n'a pas pu résister à son désir pour elle, qu'il va tuer. Puis Rose, la femme de Joseph, se rappelant la note trouvée lui ayant appris ce qui s'était passé entre son mari et la jeune fille de dix-sept ans tout juste partie, revoit sa haine et sa rage qui lui ont permis de survivre jusque-là, mais qui la quittent petit à petit. C'est Joseph qui témoigne de l'intensité de son désir

1. Incipit du roman de Jean Marc Dalpé, *Un vent se lève qui éparpille* (Prise de parole, 1999).

MARIE
L'index sur la détente de la vingt-deux, il anticipe déjà la détonation, le contrecoup au creux de l'épaule et l'odeur de roussi qui suit, qu'il connaît bien

MARCEL
la tête se penche, une joue frôlant mais sans toucher à la carabine, et puis c'est comme si le visage se scindait en deux suivant l'axe de l'arête du nez, les deux moitiés semblant appartenir à deux personnes différentes : l'une toute froissée, plissée comme sous l'effet d'un effort suprême ou d'une douleur aiguë, tandis que l'autre n'exprime rien ou peu ; c'est le visage calme d'une personne qui serait sur le point d'accomplir froidement un acte simple et nécessaire

(mouvement I, scène 1)

incestueux pour Marie, de sa rage folle devant son départ et son désir de la retrouver jusqu'à ce qu'une balle de vingt-deux vienne mettre fin à son tourment. C'est Marie, enfin, dix ans plus tard, qui ne s'explique pas pourquoi elle a agi comme elle l'a fait. La force de ce texte, c'est le tissage de ces voix – celle d'un narrateur omniscient qui se fond, parfois presque imperceptiblement, avec celles des monologues intérieurs des personnages, monologues d'où surgissent parfois des bribes de paroles ou de dialogues.

ROSE

Temps.

Mais j'y arrive plus Voyez-vous Seigneur ?

On dirait que j'y arrive plus

Pis si je lui pardonne, Seigneur Si je lui pardonne, est-ce que Vous Vous m'pardonnerez ?

mais à mesure qu'elle se dit ça, les mots se vident de leur sens sans disparaître pour autant

et en plus des mots, il y a maintenant les photos (celles de lui et de sa colère à elle) qui pâlissent, et elle sait que bientôt elle ne pourra plus les reconnaître Mais ça c'est l'oubli pas le pardon Non c'est pas le pardon C'est juste l'oubli Ou est-ce que c'est ça le pardon, Seigneur ? parce qu'au fond, oui, peut-être que le pardon n'est que ça : laisser le temps, l'usure du temps, effacer l'outrage et l'insulte

(mouvement II, scène 2)

Du moins, le passage du texte lu sur la page au texte récité allait de soi – Jean Marc Dalpé nous l'avait d'ailleurs prouvé, deux fois plutôt qu'une, en lisant son roman à voix haute lors de soirées mémorables. Pourtant, il a choisi la forme romanesque plutôt que le théâtre ; elle lui permettait de développer davantage la psychologie des personnages, de nous faire vivre l'action, teintée par leurs émotions, de l'*intérieur*. Alors pourquoi adapter le roman pour la scène ?

Pourquoi pas.

D'une part, le théâtre était déjà présent dans l'écriture avec deux personnages qui interviennent à la fin de chaque chapitre, tel un chœur dans la tragédie grecque, expliquant ou commentant l'action. Qui sont ces deux personnages qui dialoguent entre eux ? Des villageois ? Anonymes, incarnant une sorte de sagesse populaire, ils se posent les mêmes questions que l'on pourrait se poser. De plus, ils y répondent, éclairent les zones d'ombre laissées par les personnages.

VILLAGEOIS 1
Y a des lois. Des lois qui, même si elles étaient écrites nulle part, seraient des lois pareil.

VILLAGEOIS 2
Comme…

VILLAGEOIS 1
Comme pas s'envoyer en l'air avec son sang. Tu t'envoies en l'air avec ton sang, tu finis toujours par te faire punir.

VILLAGEOIS 2
Toujours ?

VILLAGEOIS 1
Comme dans les histoires, t'sais, les vieilles histoires, là… T'en rappelles ?

VILLAGEOIS 2
Quelles histoires ?

VILLAGEOIS 1
Les vieilles histoires des Grecs.

(chœur III)

D'autre part, le passage à la scène permettait de mettre en relief l'oralité du texte. Mais pour respecter le projet d'écriture – non pas montrer des personnages en action et en situation de dialogue, mais des personnages qui se souviennent, racontent et revivent un moment qui a bouleversé leur vie –, il fallait rester fidèle au texte, c'est-à-dire conserver sa forme narrative et en respecter la ponctuation. La première étape, crève-cœur, a consisté à couper le texte (trop long pour la scène). Pour le théâtraliser, il a suffi d'attribuer à chacun des personnages une part du texte : Marcel, Rose, Joseph et Marie acquéraient ainsi une dimension supplémentaire en devenant tour à tour les narrateurs non seulement de leurs souvenirs, mais aussi, en partie, de ceux des autres.

Raconter ce dont on se souvient… et ce que l'on invente

Dans le roman de Dalpé, Marcel avec sa carabine et sa rose tatouée, Rose et ses souliers blancs de lointaines Pâques, Joseph et son *pick-up* rouge flambant neuf ainsi que Marie et ses dix-sept ans, mus par des passions violentes qu'ils ne contrôlaient pas, ont agi comme s'ils n'étaient pas maîtres de leurs gestes. Comme tout personnage tragique, ils ont obéi à une pulsion qui les dépassait et ont été le jouet du destin. Ces personnages, tour à tour, se souviennent de ce qui s'est passé et ils disent la violence qu'ils ne peuvent montrer – comme au théâtre.

Raconter, oui, mais quoi ? Que s'est-il passé en ce jour du mois d'août ? Et pendant cet été des dix-sept ans de Marie ? Et dix ans plus tard au bord de la rivière Waba ?

MARCEL
oui, juste dans sa tête
jusqu'au moment où ça ne l'était plus, que c'était pour vrai

JOSEPH
pour vrai

MARIE
La porte de la grange s'ouvre

JOSEPH
Il sait que c'est elle, il la sent dans son dos ; sa tête se redresse d'un coup,
et son cœur cogne, cogne, cogne d'imaginer enfin venu le moment ;
[…]
et donc il est sur le point de parler, de dire « Ta tante Rose est… ? »

MARIE
mais poussée par un coup de vent, la porte se referme

JOSEPH
se referme derrière elle en claquant, puis rebondit deux fois
sur ses vieux gonds rouillés avant de se taire ;

MARIE
et elle n'est plus la silhouette noire sans visage de tantôt,

JOSEPH et MARIE
et ils savent ;

(mouvement III, scène 2)

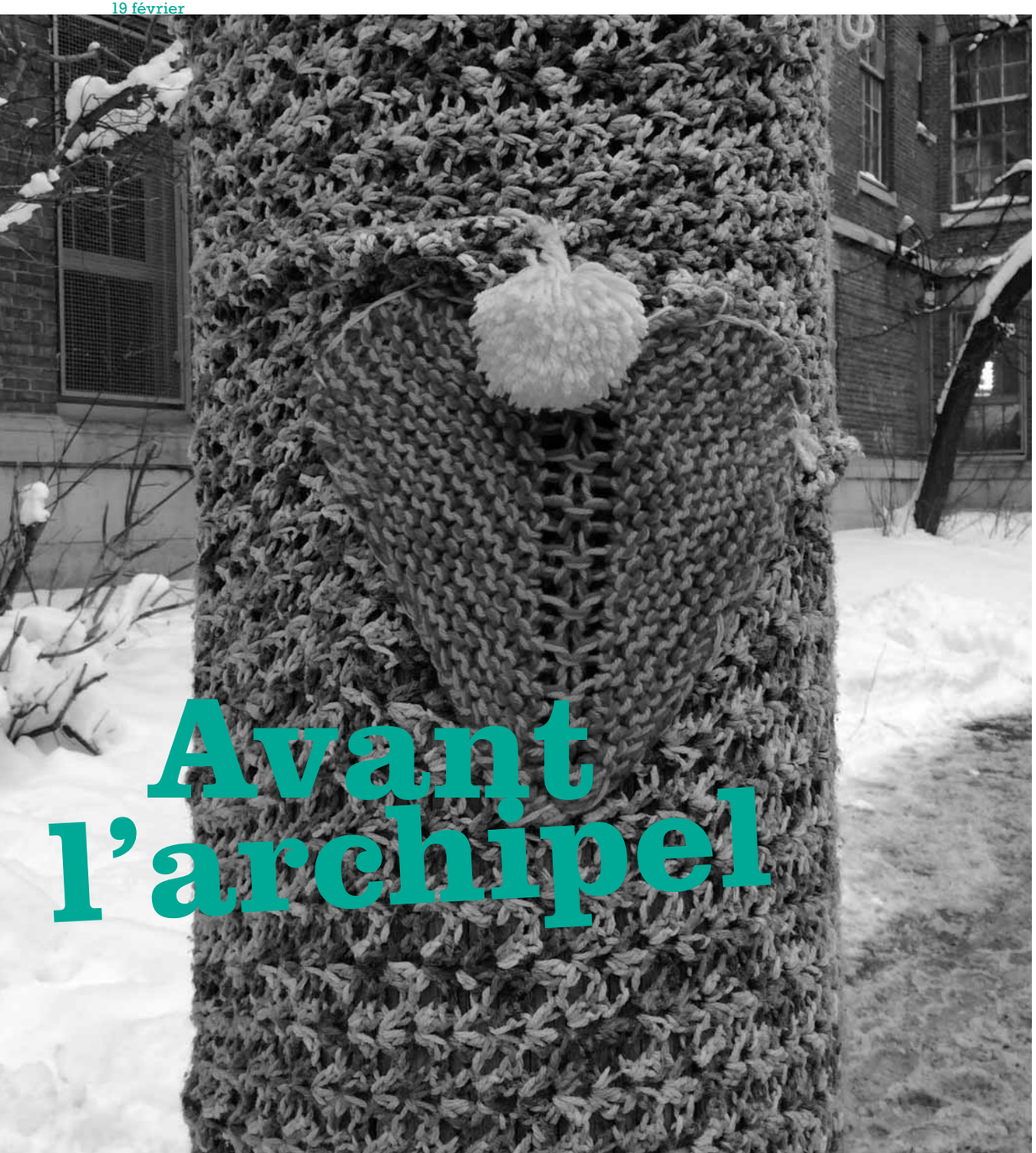
Un vent se lève qui éparpille raconte l'histoire d'une transgression, un moment tragique vécu dans le souvenir par les personnages à travers le prisme de leurs émotions – amour, désir, haine, rage, colère. Mais c'est aussi une histoire qu'ils *construisent* au fil de leur monologue intérieur, « [p]arce que si les souvenirs sont les traces de ce qui s'est passé, la mémoire n'est peut-être qu'une fiction qu'on recrée avec le peu qui nous reste, une fiction qu'on recrée au présent et pour le présent ». (mouvement I, scène 5)

> MARIE
>
> Un jour, ce qu'on invente, ce qu'on fabrique, on ne se souvient plus de l'avoir fabriqué et sans vraiment s'en rendre compte, on se met à ajouter des détails, à en altérer d'autres, et finalement on se met à changer de grands bouts, non pas pour tromper celui qui nous écoute mais tout simplement parce qu'un jour, le raconter devient plus important que de s'en souvenir
>
> (mouvement I, scène 8)

« Le raconter ». Le raconter à plusieurs voix pour en montrer toutes les facettes, tous les points de vue, toute l'intensité. Le raconter pour l'exorciser – la catharsis. Voilà ce que font les personnages sous nos yeux, peut-être pour tenter de comprendre comment, sous l'effet du vent – métaphore des pulsions et des passions qui les ont habités et ont réussi à sourdre –, leur vie a pu voler en éclats.

JOHANNE MELANÇON est professeure agrégée au Département d'études françaises de l'Université Laurentienne, où elle enseigne la chanson et la littérature de l'Ontario français et du Québec. Chercheure associée à la Chaire de recherche sur les cultures et les littératures francophones du Canada, elle a codirigé avec Lucie Hotte une *Introduction à la littérature franco-ontarienne* (Prise de parole, 2010).

Texte : Emily Pearlman
Traduction : Danielle Le Saux-Farmer et André Robillard
Mise en scène : Joël Beddows
19 février



Avant l'archipel

Les filles comme nous

Autour d'*Avant l'archipel*

Marie-Hélène Constant

Entre Lénaïque, perchée sur sa péninsule imaginaire, et Marie-Hélène, qui l'observe de son île, des constellations de mots se dessinent. On peut y lire mille histoires d'amour et de peine, toutes tissées de la déchirure de la séparation comme du frisson des premiers émois. Pourtant, sous l'œil de Marie-Hélène, fille d'aujourd'hui, « née en octobre 1988 d'une mère qui ne se rappelle pas avoir eu mal », le conte se récrit ; son issue de toujours se réinvente. Contre le vide et le vertige s'érigent alors de doux remparts. Du moins, des phares précieux s'allument-ils dans la nuit des amours qui se meurent…

nous élaguons la ville
mais jusqu'où vont-elles les filles
comme nous je ne sais pas

mais nous y allons avec tout notre allant
nous nous pognons des murs dans la gueule
nous les traversons quand même

avoir du plâtre dans la bouche
c'est toujours mieux
que de ne rien manger du tout

Chloé Savoie-Bernard, *Royaume scotch tape*

C'était un dimanche matin de novembre et il ne ventait pas sur Saint-Denis quand j'ai aperçu pour la première fois l'écriture de Lénaïque. Ses mots, sur un Post-it de papier rose collé à l'arrêt d'autobus, disaient au monde : « C'est ici que j'ai décidé de tomber amoureuse. » Elle ne voulait pas faire rêver les passants, elle voulait crier, exploser que ça se passe, que ça existe, qu'elle était vivante, j'en suis sûre. Je l'ai rencontrée comme ça, mes joues rougies par le froid, au hasard de revenir à la maison. Lénaïque a tous les âges, elle prend toutes les couleurs, toutes les peaux, tous les souffles, Lénaïque dessine des sorcières et des têtes d'oiseaux. Elle a appris à tracer du bout des doigts les formes dans le ciel de la nuit, elle sait briller aussi fort que les étoiles, elle est « glow in the dark ». Lénaïque est née en avril 1990 et en juillet 1982, en mars 1987, en février 1974, en mai 1944. Il était une fois une fille qui pleurait et qui ne pleure plus, qui se rappelle les fous rires de son Brévalaire Spectaculaire et qui ne verse plus de larmes, une Lénaïque au cœur transporté et qui compte les heures en vibrant. *Les mots comprenaient les silences qui les séparaient et on cueillait l'espoir dans les arbres.* Et la sensation du vide, de

ses os creux comme ceux des oiseaux s'apaise, quand elle revoit les cheveux improbables de son Spectaculaire et que ça la fait rire.

Aujourd'hui, c'est l'hiver. Les moineaux se gonflent sur les branches, et le soleil est franc, les avions passent au-dessus de l'île, et Montréal commence à s'enserrer dans les glaces de l'eau. Les cycles des saisons tournent vite en nœuds lunaires. Ce matin, dans la piscine fermée du voisin d'en bas, une couche de neige recouvre l'eau. C'est l'indice, quand je ne veux plus ouvrir la porte et voir le temps, comment l'eau prend, comment on voit les feuilles mortes du haut du balcon, ou si c'est limpide et pas tenu ensemble par le froid. J'aime imaginer que le papier rose de Lénaïque persistera au changement de la saison, que la colle saura être assez forte contre la neige. Ça pourrait être un Post-it quatre saisons, un Post-it Krazy glue, un Post-it langue collée sur le poteau de la cour d'école… Mais je le sais, son papier-émoi finira gratté à grands coups de charrues et de verglas, c'est sûr. Montréal est une île où les petits papiers s'écrivent et se perdent aussi. Mes amies, mes Lénaïque, et moi traçons nos géographies amoureuses et invoquons des poèmes d'amour perdus au fond des chambres frettes et des bars embièrés. Fabre, Beaubien, Joliette et Sherbrooke ne se relient pas en ligne droite. *Des péninsules se répétant à l'infini traçaient le littoral d'un grand continent.*

Avant l'archipel, avant la grande séparation des cœurs, il y avait le littoral où Lénaïque et Brévalaire regardaient au nord, puis au sud en se croisant le regard. *De l'entendre dire, les pays étaient des étoiles.* Avant l'archipel, avant que les îles ne se séparent par grandes eaux, il y avait Lénaïque la Magnifique et Brévalaire Spectaculaire sur leurs péninsules, avant que ne se séparent les pays en étoiles à relier en constellations par les souvenirs. Coupables et jaloux, ils ont tant pleuré, séparés ils se sont coupés des terres à force de marée haute. Leurs voix s'entremêlent et font glisser leurs corps dans un passé qui se raconte, je l'entends. À redire leur histoire, l'un vers l'autre, ils rejouent la rencontre et l'attente et le cœur en *un casse-tête d'un million de morceaux*. Il crache, il vomit, le Brévalaire, il crache, il vomit toutes les petites et les grandes choses, les images, les scènes, les douceurs. Et elle chante aussi et il répond, en écho, en souvenir d'avant l'archipel.

De l'entendre dire, les pays étaient des étoiles.
Des péninsules se répétant à l'infini sur le littoral d'un continent.
Le son se mesurait par les clignements d'un colibri
et le temps n'était qu'un passant.
Les mots comprenaient les silences qui les séparaient
et on cueillait l'espoir dans les arbres.
De l'entendre dire, les pays s'étoilaient.

De ses pleurs d'avant leur rencontre, Lénaïque nourrissait les fruits-dragons des vergers de sa péninsule comme on enserre les gens qu'on aime. *Ils avaient l'allure d'une grande famille, mais d'une famille comestible. Et ça lui donnait une sensation de vide dans son ossature, comme celle d'un oiseau.* Mais depuis le dimanche du surgissement de son Spectaculaire, le sel de ses yeux a délaissé les arbres, l'écorce des fruits gerce comme les mains au froid de l'hiver. La couenne est dure et écarlate mais elle ne résiste pas à l'oubli, ça la casse, ça l'abîme. Les fruits-dragons ont le cœur tendre. Mes amies, mes douces louves, ne laissons pas nos couennes se fendre en peau d'écailles. Nous sommes là, les unes contre les autres, à se tenir contre l'absence, les filles comme nous marchons ensemble sur notre île. Nous réchauffons nos mains et nous lançons des je-me-souviens, nous sommes des filles phares, notre meute nous garde.

Elle hurla une explosion qui dura 17 jours.
Ses sanglots en saccade arrondirent la fin du mois
et, à la mort du printemps,
quand les journées mesuraient encore le poids de chacune de ses larmes,
ses pleurs s'étaient mués,
devenus des spasmes pâles et empreints de catastrophe.

Demain, je tracerai une autre ligne sur la carte de la ville, j'épinglerai un lieu, demain je verrai bien si j'ai envie de coller moi aussi un Post-it rose sur la porte de mon appartement. En petits pas d'espoir, j'arpente mon île et les cheveux fous de mon Brévalaire. Alors que les étoiles de nos sursauts sont à relier, elles formeront des constellations sous lesquelles rêver et qui nous veilleront. Vous me porterez, mes précieuses amies, plus haut que tous les Spectaculaire qui se gavent de jalousie inventée, qui gonflent et gonflent leur ventre et crachent toutes les images qu'ils gardent de nous. Nous n'avons pas le vertige quand nous nous tenons par la main. Nous connaissons Pénélope et Juliette, nous avons lu tous les contes, nous savons. Et Lénaïque prendra les grains de nos peaux, et toutes nos voix. Elle saura laisser des mots pour nous aux quatre coins de la ville pour guider nos pas. Ils nous rappelleront les images heureuses et les adresses bannies, les chemins de pleurs et les retours froids. Et quand nous serons de vieilles femmes, nous marcherons pareilles et nous nous assoirons dans les cafés à écrire de longues lettres que nous remettrons à une Lénaïque de l'autre côté du comptoir. Elle nous apportera du thé chaud et nous sourira. Elle saura nous recevoir, nous reconnaître, elle comprendra que l'amour se passe jusqu'au bout. *Avec le temps, tout devient grand.* Et les silences aussi.

MARIE-HÉLÈNE CONSTANT poursuit un doctorat au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur le postcolonialisme en littérature québécoise et elle a mené un mémoire en recherche-création sur la violence du langage dans le théâtre contemporain.

Joël Pommerat : portrait en cinq songes

Josianne Desloges

Les créations de Joël Pommerat donnent l'impression de s'aventurer dans un labyrinthe où l'on est confrontés à de troublantes apparitions, à des monstres magnifiques et à des incarnations de l'humanité dans ce qu'elle a de plus sombre, de plus vrai, de plus indicible et de plus fondamental. On y navigue comme dans des songes, en flottant entre le réel et l'inconscient.

Orfèvre scénique, d'une précision et d'une sensibilité rafraîchissantes dans le paysage théâtral actuel, Pommerat semble habité par quelques certitudes, mais surtout taraudé par un doute perpétuel. Pour lui, l'artiste est un être qui cherche, se trompe, recommence. Qui lie l'universel et l'intime, l'histoire et le présent, le banal et le sublime.

Premier songe : stupeur et tremblements

Avignon, 2008. Dans un vieux théâtre à l'italienne, enfoncés dans des sièges profonds, couverts de velours rouge, on assiste, médusés, à une sorte de cabaret de la mort en marche, dans lequel toutes nos peurs les plus terribles semblent se matérialiser dans l'éclairage clair-obscur.

Faire la connaissance de Joël Pommerat avec le spectacle *Je tremble (1 et 2)* laisse une marque indélébile qui nous le fera toujours voir comme un formidable illusionniste, capable de susciter chez le spectateur de théâtre les frissons habituellement générés par le cinéma d'horreur et les histoires kafkaïennes. Entre ses mains, la tragédie flirte avec le surréalisme.

Pommerat dira que ce sont les écrits de Jorge Luis Borges qui lui ont donné la clé de ces voyages entre illusion et réalité : « Ces récits, ces contes jouaient avec le sens profond du monde et des choses, avec les symboles, avec les événements humains en en faisant un jeu poétique et intellectuel qui envisageait la philosophie, le savoir, la métaphysique comme des pièces d'un jeu d'échec. […] J'étais en même temps fasciné et choqué car je voyais dans son œuvre les prémices d'un cynisme[1]. »

Deuxième songe : l'utopie des brumes

Paris, 1990. Joël Pommerat fonde la Compagnie Louis Brouillard. « Je cherchais un nom qui ne soit pas abstrait, mais qui soit humain. J'avais envie d'être parrainé par quelqu'un. Un

1. Entretien avec Joël Pommerat autour de *Je tremble (1 et 2)*, réalisé par Jean-François Perrier en février 2008, theatre-contemporain.net.

Texte et mise en scène : Joël Pommerat
16 au 19 mars

Ça ira (1)
Fin de Louis

© ELISABETH CARECCHIO

fantôme, mais c'était quand même quelqu'un[2] », dira Pommerat, qui parlera aussi d'un clin d'œil aux frères Lumière, au Théâtre du Soleil et à son père, Louis.

Après dix ans, l'utopie s'effrite et Pommerat décide de se consacrer au septième art. « J'avais l'impression que le théâtre était trop dur, parce qu'on vivait avec les gens pendant un long processus de création qui menait nécessairement à des relations destructrices et douloureuses. C'est un peu bête, mais je pensais que le cinéma me procurerait un rapport plus individuel au travail[3]. »

Trois années passent ; l'envie du théâtre revient. La volte-face est totale : il propose à sa garde rapprochée, des créateurs-amis, de monter avec eux une pièce par an pendant quarante ans. Une manière de lier irrémédiablement la création à la vie humaine, année après année, et une manière de devenir artiste : « Ça passera forcément par des œuvres. Ces œuvres seront faites de notre regard en éveil sur la société humaine, sur nous-mêmes, mais aussi de notre exigence, de notre pratique au quotidien[4]. »

Les artistes qui improvisent, proposent et plongent sur le plateau agissent comme des révélateurs pour Pommerat. Texte, mouvements, déplacements, lumières et musique s'écrivent sur scène, à tâtons, en commun. « Lorsque je crée, je ne pense pas à un résultat que je pourrais visualiser, ou alors ce sont des images fugaces, flottantes. Ensuite j'essaie de confronter ces images-là avec le travail, et souvent, ça résiste, il se produit autre chose. C'est comme si j'essayais d'assembler plein de petits bouts pour trouver un équilibre fragile[5]. »

Il fera tout pour empêcher que le sens se ferme, que la construction se fige. « Tout un pan de la réalité nous restera toujours secret. Ceux qui nous entourent, notre finalité… Pourquoi une œuvre d'art devrait fonctionner autrement[6] ? »

Troisième songe : l'idéologie marchande

Québec, 2009. Une pluie fine nous enveloppe à la sortie du spectacle *Les marchands*, au Carrefour international de théâtre de Québec, alors que la voix de cette ouvrière au dos brisé nous habite encore, et que ses apparitions et disparitions se succèdent au rythme de nos battements de cils.

Le travail, le commerce, l'usine, l'argent : des mots gris liés à la révolution industrielle, au capitalisme et à l'idéologie marchande, que Pommerat utilisent pour reconstruire le mythe d'une humanité tenace, belle, friable.

2. « Brigitte Haentjens en tête-à-tête avec Joël Pommerat », rencontre tenue au CNA le 12 avril 2013 à l'occasion de la présentation de *La réunification des deux Corées*, cna-nac.ca/fr.
3. « Joël Pommerat : esprit singulier pluriel », entretien réalisé par Josianne Desloges, *Le Soleil*, 1er juin 2013.
4. « Brigitte Haentjens en tête-à-tête avec Joël Pommerat », *op. cit.*
5. « Joël Pommerat : esprit singulier pluriel », *op. cit.*
6. « Brigitte Haentjens en tête-à-tête avec Joël Pommerat », *op. cit.*

Québec, 2013. *La grande et fabuleuse histoire du commerce*, directement inspirée du film américain de 1968 *Le vendeur de Bible*, est en marche. Cinq voyageurs de commerce se retrouvent chaque soir dans des chambres de motel anonymes pour faire leur bilan. Sans nous donner accès à leurs rêves et à leurs cauchemars, en nous tenant à distance, Pommerat fait de ses personnages l'incarnation de ce qu'il perçoit de la société marchande : une instrumentalisation des valeurs les plus riches et les plus profondes de l'humain et un grand dérèglement des principes moraux.

« On ressent à la fois un écœurement et l'impression d'être impuissants, passifs, complaisants, complices. On ne sait plus comment faire une critique qui ne soit pas un ressassement un peu stérile de ce qui a déjà été dit[7]. »

Quatrième songe : contes initiatiques

Ottawa, 2013. Après *Le petit chaperon rouge* et *Pinocchio*, Joël Pommerat revisite, détourne et réinvente *Cendrillon*. « J'avais en mémoire des traces de *Cendrillon* version Perrault ou du film de Walt Disney qui en est issu : une Cendrillon beaucoup plus moderne, beaucoup moins violente, et assez morale d'un point de vue chrétien[8] », dira-t-il.

Il trouve toutefois la clé d'un nouveau récit lorsqu'il constate que tout part du deuil, de la mort de la mère. « Je trouvais que cet angle de vue éclairait les choses d'une nouvelle lumière. Pas seulement une histoire d'ascension sociale conditionnée par une bonne moralité qui fait triompher de toutes les épreuves ou une histoire d'amour idéalisée. Mais plutôt une histoire qui parle du désir au sens large : le désir de vie, opposé à son absence. C'est peut-être aussi parce que comme enfant j'aurais aimé qu'on me parle de la mort qu'aujourd'hui je trouve intéressant d'essayer d'en parler aux enfants[9]. »

Entre les mains du créateur, les contes redeviennent des parcours initiatiques, comprenant des épreuves psychologiques, des leçons de vie et des dilemmes moraux.

Votre vision du monde est-elle si terrible, M. Pommerat ? « Les situations qui m'intéressent sont celles où les gens sont pris dans des nœuds, qu'ils se cherchent[10]. »

Cinquième songe : révolutions

Ottawa, 2014. De *La réunification des deux Corées*, un florilège d'histoires – souvent d'amour – sur tous les tons, on retient des bribes : une robe de mariée, des autos tamponneuses, une voix obsédante superposée à une silhouette androgyne, à la Ziggy Stardust.

7. « Joël Pommerat : esprit singulier pluriel », *op. cit.*
8. Entretien avec Joël Pommerat autour de *Cendrillon*, réalisé par Christian Longchamp pour le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, lamonnaie.be/fr.
9. *Ibid.*
10. « Brigitte Haentjens en tête-à-tête avec Joël Pommerat », *op. cit.*

« Dans les toutes premières pièces que j'ai écrites, j'étais à la recherche de l'intime absolu. Je n'étais pas préoccupé par une plus grande perspective et n'avais pas encore ressenti la nécessité de développer plusieurs dimensions d'une réalité simultanément. Aujourd'hui, par contre, l'intime et le social ne me semblent pas dissociables, du moins en ce qui concerne l'écriture théâtrale[11]. »

Ottawa, 2016. Pour éclairer les remous de notre monde, Joël Pommerat interroge le mythe de la Révolution française avec *Ça ira (1) Fin de Louis*. Les images se superposent, déjà. D'abord celles, nombreuses, d'hommes et de femmes en complets qui forment une mêlée tour à tour houleuse ou bien ordonnée, comme une machine humaine qui carbure aux tensions, aux idées et aux guerres intestines. Puis celle, singulière, choisie par le CNA, où une jeune femme, la tête ployée, regarde le sol avec des yeux farouches et décidés, prête à relever sa lourde chevelure neigeuse. Un nouveau songe est en marche.

11. Entretien avec Joël Pommerat à l'occasion de la présentation de *La grande et fabuleuse histoire du commerce* au Festival TransAmériques, juin 2013, fta.qc.ca.

JOSIANNE DESLOGES est journaliste, critique culturelle au quotidien *Le Soleil* et collaboratrice à la revue *Jeu*.

© ELISABETH CARECCHIO

© ANGELO BARSETTI

La révolution à l'œuvre

Comment, en six mois, Joël Pommerat a révolutionné 1789

Emmanuelle Bouchez

Improvisations, trac, excitation. La journaliste Emmanuelle Bouchez a partagé les émotions historiques des quatorze comédiens et de leur metteur en scène au cours de sept répétitions du spectacle *Ça ira (1) Fin de Louis*.

Six mois de répétitions pour écrire un spectacle avec quatorze acteurs à partir de longues séances d'improvisation... Depuis vingt-cinq ans, Joël Pommerat s'est forgé une identité d'auteur-metteur en scène. Il plonge aujourd'hui sa Compagnie Louis Brouillard dans le maelström de l'Histoire, loin de son répertoire où une collection de contes (*Pinocchio*, *Cendrillon*) alterne avec des défrichages poétiques du monde contemporain (la famille, le travail, le commerce, l'amour) mis en chair sur scène dans de somptueuses images.

Cette fois, il s'attaque à 1789, avouant, pince-sans-rire, avoir baptisé l'épopée du titre le plus laconique possible, *Ça ira (1) Fin de Louis*, pour éviter de citer la Révolution française et que notre imaginaire collectif ne s'emballe. « Le roi » et « la reine » (jamais nommée Marie-Antoinette) y sont les deux seuls personnages connus. Sieyès, Barnave, Lafayette ou Robespierre sont présents par leurs idées mais se fondent dans la masse des anonymes vêtus de costumes inspirés des années 1970. Necker s'appelle Müller... Et, à la différence d'Ariane Mnouchkine, dont *1789* contait la Révolution du point de vue du peuple en 1971, Pommerat campe dans le détail toutes les tensions politiques.

Pourquoi réveiller aujourd'hui cet événement emblématique ? Si la comparaison avec nos turpitudes contemporaines saute aux yeux (l'endettement de l'État...), la motivation de l'artiste est plus profonde encore : « Quand la République va de soi, on l'oublie, mais quand elle est mise en cause, elle réapparaît. J'ai été frappé de voir comment les hommes politiques s'y référaient sans cesse après le 7 janvier[1]... Cela m'intéresse donc d'en questionner la fondation. »

Il a tout potassé ! Michelet, les marxistes, les chercheurs américains comme Timothy Tackett, spécialiste des États généraux. Et surtout les derniers travaux de la Française Sophie Wahnich, qui a réhabilité la place de l'émotion dans l'Histoire. Grâce à elle, il a trouvé le moyen de transcender le critère de l'exactitude : « Je cherche l'état sensible des protagonistes de 1789. Cela m'affranchit. Je ne vise pas la reconstitution (quel ennui !), je crée une autre "temporalité" : ni celle du XVIIIe ni celle de 2015, plutôt un espace-temps imaginaire où se croisent les faits et les ressentis. Tout le travail de recherche avec les acteurs s'appuie sur ça. »

1. Date des attentats commis à *Charlie Hebdo*. (NDLR)

Joël Pommerat ne va pas raconter toute la Révolution, même si le chiffre 1 du titre augure d'une suite. S'il reste mystérieux sur la date précise du dernier tableau, il évoque vingt-quatre scènes pour décrire une petite année (1789-1790) où le temps de l'histoire s'accélère... Pour partager leur méthode, Joël Pommerat et ses acteurs nous ont ouvert les portes de leur atelier, du mois de mai dernier à la « première », le 16 septembre en Belgique, dans le cadre de Mons Capitale européenne de la culture...

6 MAI 2015

Ferme du Buisson, Marne-la-Vallée, 49e jour de répétition.
Climat : grand vent dehors, tempête dedans.

Début d'après-midi. Les comédiens discutent sous les marronniers agités par la bise de la Ferme du Buisson, où ils travaillent trois semaines. « Voilà Joël ! » Tous se glissent dans la halle, munis de carnets ou de tablettes pour les nouvelles consignes. « On est fin juin 1789. Louis a renvoyé Necker/Müller, qui était très populaire, et nommé à sa place un réac. Paris est encerclé par trente mille soldats. Cela ne sent pas bon. Malgré tout, les députés planchent sur la Constitution. Un comité de quartier parisien se réunit. Que faire ? » La veille, le metteur en scène leur a proposé de prendre position sur la lutte armée. « C'est excitant mais on se jette à l'eau la boule au ventre. Car on vit une course de relais, chacun doit être à la hauteur », commente Philippe Frécon, qui, comme la plupart des garçons, a rejoint l'équipe Pommerat en 2013, pour *La réunification des deux Corées*.

Pommerat est assis sur les gradins, seul au milieu des places vides. « Il a besoin d'être dans sa bulle », explique Lucia Trotta, sa collaboratrice, en empathie totale malgré la distance, vrai « disque dur » qui filme tout... La lumière s'assombrit. Silence concentré. Puis Gérard Potier, perruque blonde et blouson *gold* très *seventies*, commence. Il raconte une discussion familiale. Pommerat ne prend aucune note, scrute, lève la main pour intervenir, avec douceur : « Tu t'étends trop. Creuse pourquoi, selon toi, se battre est inutile. » Anne Rotger démarre à fond : « On s'est fait baiser... et maintenant, on attend quoi ? » Yannick Choirat se lance à son tour. Pommerat le reprend avec diplomatie : « Ton intervention, Yannick, n'est pas fausse du tout, mais reste le ton de coq. Je veux que vous insistiez tous davantage sur la peur de mourir ou... de tuer. Aucun de nous n'en serait sans doute capable, mais il faut fouiller de ce côté-là. On ne pourra jamais comprendre la psychologie de l'époque mais si vous-mêmes vous vous déplacez vers elle, vous découvrirez son versant sensible. »

Je veux que vous insistiez tous davantage sur la peur de mourir ou… de tuer.

© ELISABETH CARECCHIO

7 MAI 2015

Ferme du Buisson, 50e jour de répétition.
Climat : hypnotisés par la vidéo.

Changement de plan. Marion Boudier, la dramaturge, qui a beaucoup alimenté la troupe en images de la place Maidan, à Kiev, propose des documents filmés de la révolution roumaine en 1989. Ils révèlent la confusion au « château » des Ceausescu, la guérilla... Une heure de projection sans commentaires, exceptés ceux de Bogdan Zamfir, jeune acteur d'origine roumaine formé à l'école de théâtre de Liège comme les deux autres nouvelles recrues, Yvain Juillard et Simon Verjans. Fin du film. Les acteurs s'ébrouent, un peu sidérés par ces images brutes, comme l'envers d'un décor. À 16 heures, ils enfilent les panoplies de la veille imaginées par Isabelle Deffin, créatrice « de vêtements plutôt que de costumes ». Ruth Olaizola, pilier de la compagnie, se demande à la fin de la journée « s'ils ont bien tout donné ».

25 JUIN 2015

Théâtre des Amandiers, Nanterre 76e jour de répétition.
Climat : questions en vrac.

La compagnie vient de « poser ses valises » aux Amandiers pour l'été. Éparpillés dans les rangées de la grande salle (où le spectacle commence début novembre), les comédiens sont difficiles à reconnaître. Ils ont encore changé de perruques ! Ils sont les représentants du tiers état, surtout provinciaux et tout juste débarqués à Versailles, en mai 1789. Reprise de la scène 6 (un débat houleux entre les députés du tiers). L'auteur l'a déjà écrite mais redemande à ses acteurs « une synthèse » sur le vif. Il compte sur eux pour rassembler, dans le feu du jeu, les motivations complexes des personnages. Certains posent beaucoup de questions, notamment sur la nécessité d'improviser encore sur cette scène. Pommerat tient bon : « Si je m'y mets tout seul, je vais en rajouter ! »

Après la pause... passage direct à la 18, l'un des plus célèbres épisodes de la Révolution : l'entrevue des Parisiennes des Halles avec Louis XVI, à Versailles, pendant les journées d'octobre 1789. Le décor, imaginé par le scénographe Éric Soyer et Joël Pommerat, produit son effet : de grandes parois ardoise s'ouvrent sur la silhouette de Louis (Yvain Juillard), dont on imagine qu'il surgit des dédales du palais. Le quatuor des actrices phares de la compagnie l'attend pour une première impro. Agnès Berthon, Anne Rotger, Saadia Bentaïeb, Ruth Olaizola se plaignent de la famine, expriment la perte de confiance du peuple en son roi. Une variété de voix : entre déférence de celle qui s'évanouit (après avoir raté son selfie, drôlissime séquence !) et distance sèche de la plus politique.

Du théâtre déjà convaincant conduit d'un trait. Mais l'historien-conseil Guillaume Mazeau, chercheur à Paris-I, veille : « Les comédiens révèlent parfois de l'inattendu, telle cette audace politique de Louis XVI dans son premier discours aux États généraux, que je n'avais jamais perçue à ce point... mais là je dois cadrer. La situation est plus tendue : il y a dix mille personnes dehors ! Ces déléguées ont obtenu des choses concrètes qu'on n'entend pas : la baisse des prix, la sécurisation des convois, la signature par le roi de la Déclaration des droits de l'homme... » Dans la foulée, Mazeau retourne préparer les « pochettes » pour les acteurs. Menu copieux garni d'archives... qu'ils digèrent chaque soir. Ils se souviennent encore des vingt-cinq pages de discours de Mirabeau à avaler avant les impros du lendemain, lors des premiers ateliers...

22 JUILLET 2015

Théâtre des Amandiers, Nanterre 85e jour de répétition.
Climat : inquiétude et petite fatigue.

Début d'après-midi. Pommerat a rallongé sa session d'écriture matinale mais les acteurs Maxime Tshibangu et Eric Feldman sont déjà là. Depuis le 15 juillet, ils sont arrimés « à la table » pour lire à voix haute les dix-huit scènes à peu près établies. Sur les vingt-quatre prévues, il en reste encore trois, « pas du tout abordées en impro ». Le temps file...

Alors que l'équipe technique s'installe sur scène, tous rejoignent « l'Aquarium », au sous-sol. L'auteur arrive, la fatigue souriante. Même les mouches n'osent pas voler. Il est 16 h 10. Encore la scène 6, cette héroïque joute de discours au tiers état entre députés du tiers plutôt « monarchiens » et ceux désignés plus tard comme « les enragés ». Y participe Madame Lefranc, personnage de radicale en partie inspirée de Robespierre, Marat ou Desmoulins (quatre femmes sont députées chez Pommerat, trahison historique assumée) : « Fais attention, Saadia, dit-il avec bienveillance, ces argumentations ne sont pas articulées comme dans la langue courante. C'est la rage, la colère qui vont te donner confiance et force. » À chaque page, il y a des italiques, un système de coupes ou de variantes que l'acteur prend ou laisse. Pommerat s'abstrait, l'oreille concentrée. Certaines tournures pèsent. Les termes d'« Assemblée nationale » reviennent trop. On peut passer quinze minutes à trancher et Pommerat en rit. « En impro, il refusait "tiers état", car c'était connoté "passé", commente le comédien Yannick Choirat. Il a fallu avancer dans les scènes pour que ce mot-là n'appartienne plus à l'Histoire mais à nous, aux personnages, au spectacle. Grâce à Joël, je prends la mesure de mes actes sur scène. Je ne serai jamais plus le même acteur. »

Désormais, chacun connaît son parcours. Choirat s'impose en Necker façon jeune Chirac. Agnès Berthon passe d'extrémiste de gauche à ultra, d'une perruque bouclée à un chignon lissé : « Rien à voir avec les personnages habituels de son théâtre, chuchotant et surgissant comme par magie. Ici, c'est le verbe, puissant, qui les construit ! » Et Saadia Bentaïeb poursuit : « Dans les créations passées, le rythme était scandé par l'impro, la lecture à la table, et le retour sur scène pour les corrections. On n'a jamais poussé aussi loin la méthode car on vise un double mouvement, celui de l'Histoire sous celui du texte. »

**La situation est plus tendue :
il y a dix mille personnes dehors !**

© ELISABETH CARECCHIO

Le théâtre n'est jamais achevé, sa fragilité même est sa force.

3 SEPTEMBRE 2015

Théâtre des Amandiers, 121e jour de répétition.
Climat : ça urge !

Ils ont pris leurs aises aux Amandiers. Le capitaine-auteur a fini d'écrire vingt et une scènes et l'on n'entendra plus parler des trois dernières. À treize jours de la première à Mons, les acteurs verrouillent dans leur mémoire le premier bloc. Depuis deux semaines, ils ont l'impression d'aborder enfin l'interprétation... quoiqu'elle se soit construite naturellement pendant la recherche. « Joël voit tout, tout le temps », explique Agnès. « Ses indications sont si puissantes, dit Gérard Potier, qu'elles nous portent plusieurs jours. » Le dernier bloc (les scènes 17 à 21) doit être chronométré aujourd'hui. Il est 15 heures. On vérifie les enchaînements pour mieux filer l'ensemble le soir. Les techniciens sont en embuscade. À la fin du filage, à 23 heures, la durée tombe telle la guillotine : 1 h 38. « La moitié en trop », tranche Pommerat. Voilà sa manière : écrire toutes les nuances possibles puis les condenser jusqu'au suc. Il promet la nouvelle version pour demain. « Ce serait bien qu'on ait les textes définitifs le plus vite possible », murmure Ruth. Les anciennes font doucement pression...

11 SEPTEMBRE 2015

Théâtre des Amandiers, Nanterre, 128e jour de répétition.
Climat : ambiance de dernière fois.

14 h 30. Les coulisses sont vides. En attendant le retour officiel de la troupe, fin octobre, le théâtre lui a laissé l'Aquarium, où répéter quatre jours de plus. « J'ai hâte de jouer, mais je sais qu'on ne sera plus jamais en création », avoue Bogdan, nostalgique. Lucia souriait, confiante, à la pause déjeuner : « *Ça ira (1)* est déjà au-delà de ce que j'imaginais avec tous ces acteurs époustouflants ! Que ce soit long et difficile est normal, car le texte est vivant, né d'improvisations. Il va d'ailleurs encore bouger pendant la tournée. »

Mais d'ici là... pain sur la planche ! Face à tous, calme (toujours), Pommerat explique qu'il vient de parler au directeur du Théâtre du Manège, à Mons : « Daniel Cordova a senti qu'on était en retard. Il ne souhaite pas que cela nous terrorise et propose de donner à voir un spectacle encore au travail, que je puisse interrompre. On doit accepter. » Stupeur, puis passionnant débat. Tous remontent à la source de leur expérience dans la compagnie. Lui aussi regarde en arrière : « J'ai cessé d'être comédien pour voir des personnes sur scène et non des rôles. Je n'ai pas peur de casser le cadre attendu par les spectateurs. » Agnès résume : « Dans la mesure où tu nous exposes déjà beaucoup au milieu du public, pourquoi pas ? »

© ELISABETH CARECCHIO

16 SEPTEMBRE 2015

Théâtre du Manège, Mons, Belgique.
Climat : le grand bain.

20 heures : salle pleine. Pommerat tourne en rond près de la régie. Et se lance : « Bonsoir, je suis responsable de ce que vous allez voir. Au bout de trois heures – je n'en suis pas tout à fait sûr (rires) –, on fera autrement : on continuera de construire devant vous la dernière partie de cette épopée qui, d'ici à deux ou trois ans, connaîtra un nouvel épisode (Scoop ?). Quoiqu'il arrive, on s'arrête à minuit. »

Les scènes s'enchaînent. Le public se concentre sur les discours, opine ou pas. Quand le président du tiers état appelle au vote « assis/debout », il frémit. À l'entracte, une poignée râle du trop-plein de cris et de paroles (Madame Lefranc, alias Saadia, s'est battue comme une lionne face aux attaques) : « On se croirait dans une AG de 68... J'ai déjà donné ! » À cette évocation, Guillaume Mazeau, l'historien, est ravi : « Nous qui avons l'habitude d'une vie politique lisse, ça nous provoque ! Le glacis du patrimoine a recouvert 1789 : on en avait oublié la "conflictualité", le climat d'opposition et d'extrême pugilat. »

À 23 h 40, les acteurs, courageux, s'y remettent. Pommerat retoque les déplacements. Tous s'exécutent. Une demi-heure plus tard, rideau. La démonstration est terminée. Ouf ! Le salut officiel, les acteurs l'ont déjà fait tout à l'heure, avec un large sourire. Au pot de première, Daniel Cordova est heureux : « Le public de Mons sait désormais que le théâtre n'est jamais achevé, que sa fragilité même est sa force. » Joël Pommerat, yeux rieurs, discute avec ses acteurs-auteurs tout à coup décontractés. Quand on le croise le lendemain, il a déjà repris sa course de fond : « Je reste concentré sur tout ce qu'il faudrait faire autrement. »

Ce texte a été publié le 21 octobre 2015 dans le magazine culturel *Télérama* et a été mis à jour le 4 novembre 2015 sur le site telerama.fr. Il est reproduit ici avec l'aimable autorisation de la journaliste Emmanuelle Bouchez et de *Télérama*.

Conception et mise en scène :
Robert Lepage
12 au 16 avril

© ÉRICK LABBÉ

Le Parc des Braves

Quand je sonde les méandres profonds de ma mémoire
Ce tableau lumineux est la chose qui surgit
Le plus lointain souvenir à marquer mon histoire
Le tout premier morceau de mon anthologie

Le fameux Parc des Braves dont le charme légendaire
Attire tous les dimanches les familles plus à l'aise
Qui profitent de la vue qu'offre le belvédère
Sur la ville qui s'étale au bas de la falaise

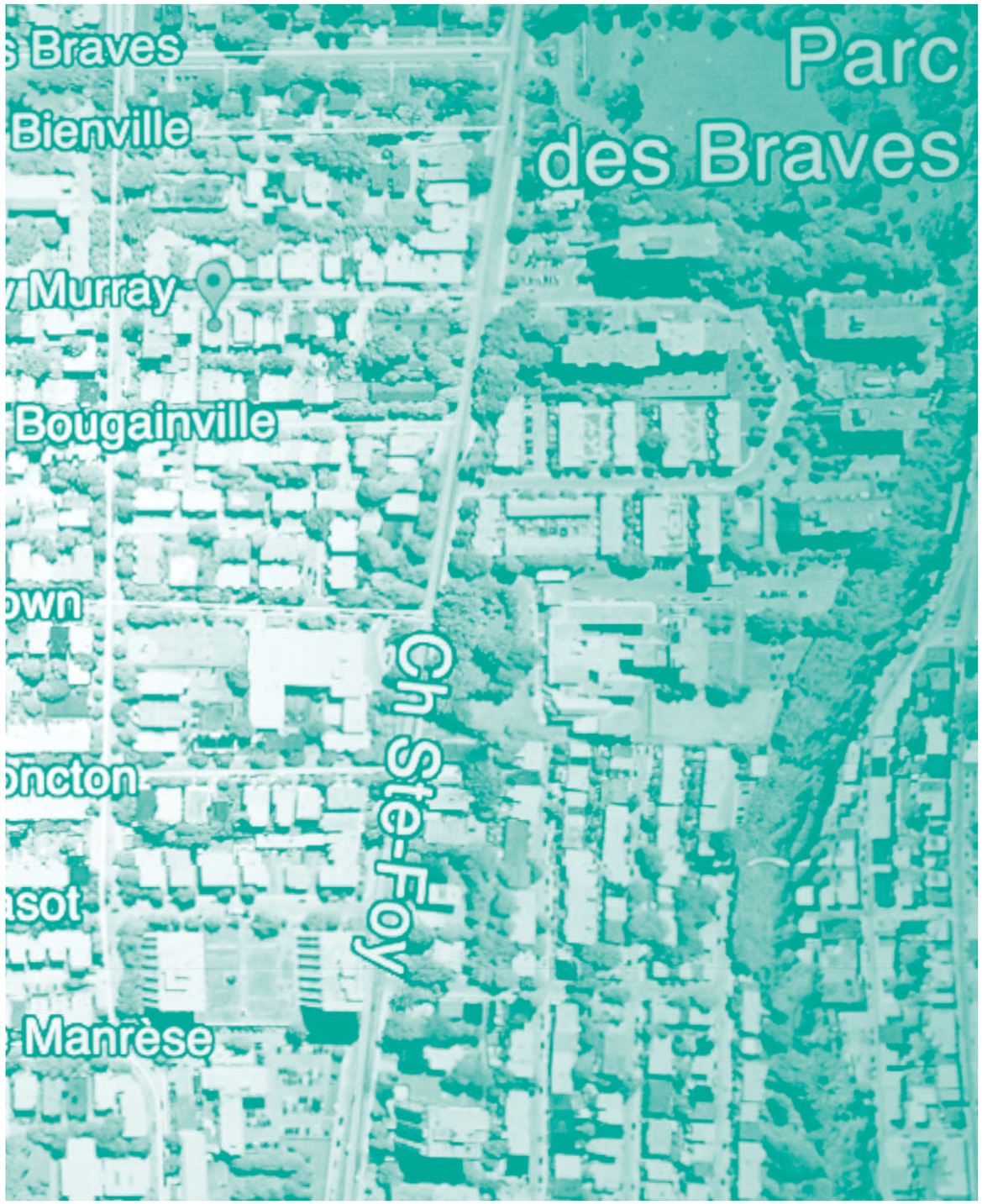
Ce jour-là ma famille emménage en Haute-Ville
Mon père nous conduit jusqu'ici avec hâte
Mais ma mère comme toujours en bonne épouse servile
Reste à l'appartement pour y défaire les boîtes

Mon père qui jubile en ce jour de printemps
N'a jamais eu accès à une vie comme celle-ci
Mais s'ajoute à ses rentes d'ancien combattant
Un tout nouveau salaire de chauffeur de taxi

Il nous pointe du doigt les quartiers ouvriers
Saint-Malo Saint-Sauveur Saint-Roch et Limoilou
Où s'entassent les pauvres et les p'tits salariés
Et les autres chauffeurs qu'il va rendre jaloux

Quand je pense à ce jour je revois sans problème
La petite silhouette de chacun des enfants
Mes sœurs Ann et Lynda mon frère Dave et moi-même
Assis sur les épaules de mon père triomphant

Robert Lepage, alexandrins tirés de *887*



Feux pâles

Fragments inspirés de *887*

Daniel Canty

Pour Robert Lepage, 887 est le numéro d'immeuble à jamais associé à son enfance. Et le point de départ d'une réflexion vertigineuse sur les couloirs de sa mémoire. Ici, Daniel Canty, avec les images et les alexandrins tirés du spectacle qui lui ont été donnés à lire et à voir, a imaginé une vaste maison mémorielle, « à la construction fragile, éminemment inflammable », précise-t-il.

1:1

La carte qui se confondrait parfaitement au territoire ne serait plus une carte, mais la preuve que le monde est la seule métaphore parfaite. J'ai l'intuition que ces mots entrent en résonance avec la nouvelle pièce de théâtre mémorielle de Robert Lepage. Ils me sont venus en réponse à la fable de Borges *De la rigueur de la science*, où des cartographes obsédés par la précision de leur art (et de toute évidence épaulés par l'État) dilatent la carte de leur empire jusqu'à ce qu'elle finisse par s'y confondre. La carte grandit, de la taille d'une ville à celle d'une province à celle du Tout. Puis on nous apprend, sans plus de détails, que les générations futures, désintéressées par l'art ancien, l'ont abandonnée. Que nous la retrouvons, en lambeaux, dans les Déserts de l'ouest : page perdue, illisible, où errent des animaux et des mendiants[1].

J'en conclus que c'est le Temps, cette substance oublieuse, qui a eu raison de l'ambitieuse empirie des cartographes : qu'il n'est rien, ni pouvoir ni raison, qui saurait échapper à son emprise immense. Ou devrais-je plutôt ramener la question à une échelle humaine, et affirmer que c'est la mémoire qui a réaffirmé son règne ? Qu'elle sait d'instinct ce que découvriront les bêtes et les vagabonds : que la surface de l'Histoire est toujours déjà trouée, creusée de conduits et de vacances, parcourue de déchirures, où nous nous enfonçons à la recherche de nous-mêmes, assurés que tout ce qui est perdu d'avance ne peut que nous ramener à la vie.

1. *Del rigor en la ciencia*, que Borges prétend avoir rescapé d'un manuscrit du XVIIe siècle, est parue en 1946 à Buenos Aires. On la trouve dans *Histoire universelle de l'infamie*/*Histoire de l'éternité* (1951), puis dans *L'auteur et autres textes* (1960), dans une traduction française de Roger Caillois. Sa métaphore immense tient en un seul paragraphe.

La mémoire est-elle un espace plus petit ou plus grand que le monde ?

1[1]

Nos consciences sont cartographes. Depuis l'espace à demi-jour que nous portons en nous, et dont nous ne pouvons déterminer ni le lieu ni la lumière exacts, nous traçons des esquisses, des versions incomplètes de notre expérience. Dans la noirceur de nos grands fonds, les neurones allument des feux pâles, trament des réseaux de relations, des constellations ténues. Ce sont les reflets incandescents de notre être, qui nous aident à nous retrouver dans le monde qui nous entoure, et dans l'histoire de nos propres vies.

Je suis convaincu que ces échafaudages brillants ont quelque chose à voir avec l'obscurité, les lumières du théâtre – cet espace scénographique, nécessairement schématique, où le monde se redessine à grands traits. C'est et ce n'est pas nous qui apparaissons là, un moment, pour nous retrouver, entre salle et scène.

12

Cheval de mer ou ver à soie. D'abord, les anatomistes ne savaient pas quel nom donner à l'organe torsadé (il évoque pour moi un piment fort) où se dessinent d'elles-mêmes nos cartes mentales, et où s'opérerait la traduction simultanée du passé en présent. Sa silhouette rappelle celle du cheval de mer ou de la larve du bombyx. On l'appellera enfin hippocampe, à l'image des petites bêtes sous-marines, chevaux sans jambes, qui vivent leur vie rattachées aux feuilles de la posidonie, gobant les mannes poissonneuses au passage. Il paraît que leurs crêtes sont aussi diverses que nos empreintes digitales et que leurs nageoires ondoient à la fréquence de 20 Hz. L'image d'un cheval de mer, flottant dans la nuit d'encre de la pensée, ondoyant silencieusement au rythme de sa petite musique, suffit à me convaincre que nos consciences sont toujours déjà métaphoriques, et que c'est ainsi que le temps s'oublie en nous et que nous pouvons assumer l'incomplétude de notre perception du monde.

Écoutez bien. 1, 2… 6… 12. Robert Lepage a choisi l'alexandrin pour cadencer les retours de ses souvenirs… 887… Clef d'une adresse dans la partition d'une ville, nombre de bon retour… Petites musiques. Onde mémorielle. Vers à soi.

887

Objects in memory are closer than they appear. La mémoire est une construction à échelle variable. Il y a l'Histoire, celle que nous colligeons dans les livres et les manuels, que nous racontons dans les salles de classe et les journaux. Il y a la mémoire collective, ces *Je me souviens* qui essaiment comme des notes de bas de page autour des Grands Récits. Et il y a l'espace et le temps de nos durées, où nous déroulons le fil de nos vies, de nos souvenirs et de nos désirs. Quant à l'Éternité, vaut mieux l'oublier pour le moment : ce n'est qu'une intuition, un horizon paradoxal, où nous nous butons au mystère de nos existences comme à un rideau de scène, quand notre arrivée se fait trop tôt avant la représentation.

Chaque moment, pour appartenir à l'Histoire, doit avoir été vécu. Pourtant, c'est la vie que nous négligeons le plus facilement dans le Grand Récit. Au théâtre, nous entrons dans l'histoire universelle, et invérifiable, des sentiments, qui, de toutes les matières du temps, est une des plus fragiles.

Je me souviens qu'il y a des années, Robert Lepage avouait qu'il avait voulu, avant de se retrouver au théâtre – qui allait, en quelque sorte, le sauver de lui-même –, devenir professeur de géographie[2]. Le voilà debout aux côtés d'une miniature de l'immeuble où il passé une partie de son enfance. Il sait qu'il est impossible de surplomber sa propre vie, de se rejoindre en dehors du présent. Pourtant il se penche aux fenêtres illuminées comme sur lui-même, et nous l'entrevoyons, enfant, au milieu des lumières de Québec.

Un moment je me demande : la mémoire est-elle un espace plus petit ou plus grand que le monde ? Peu importe. Le théâtre nous rappelle que nous pouvons toujours déplacer la question : une radio rejoue des airs anciens, alors qu'un taxi file par les rues de Québec, dilatant la carte des sentiments. Où mènent les trous et les corridors du temps ? L'enfant sait : plus loin dans la nuit de nous.

Il n'y a qu'une carte qui se confonde parfaitement au territoire : elle a beau être incomplète, elle est la preuve que la conscience est la seule métaphore parfaite.

2. J'ai égaré la référence exacte, qui est peut-être dans Rémy Charest, *Robert Lepage : quelques zones de liberté*, L'instant même, 1995.

DANIEL CANTY est écrivain, réalisateur, traducteur et dramaturge. Son œuvre protéiforme circule librement entre la littérature et l'édition, le cinéma et le théâtre, les arts visuels et le design. Il a récemment publié avec l'artiste Patrick Beaulieu le livre *VVV : trois odyssées transfrontières* (les éditions du passage, 2015).

© ÉRICK LABBÉ

Conception : Estelle Clareton
en collaboration avec les interprètes
23 et 24 avril

© STÉPHANE NAJMAN

Le rire d'Estelle

Entretien avec Estelle Clareton autour de *Tendre*

Stéphanie Jasmin

Chaque œuvre a une histoire. Elle est la somme d'un processus, voire de toute une démarche, que l'artiste poursuit parfois depuis de nombreuses années, à travers les projets, les expériences. Si ce vaste récit se dérobe sur scène, étranger aux spectateurs, il arrive que des bribes échouent dans les marges d'un spectacle. Comme ici, où se déploient quelques-uns des fils invisibles de la plus récente création de la chorégraphe Estelle Clareton ; tendus entre l'art et la vie.

Stéphanie
S'envoler évoquait la quête icarienne d'un espace à soi au sein des migrations successives et de la pression d'un groupe social à la fois réconfortant et oppressant. *S'amouracher* resserrait l'aire de jeu de cette quête libératrice et identitaire autour du couple. Dans les deux cas, il me semble que c'est bien cette tension entre soi et l'autre (ou le groupe) qui t'intéresse, Estelle… Et que tu dessines presque littéralement dans *Tendre* par la médiation de l'élastique qui relie les deux personnages. En ce sens, bien que tu t'adresses cette fois aux enfants, je reconnais encore le courant souterrain qui lie ce projet à ta recherche… Est-ce que pour toi, il s'inscrit dans cette continuité ?

Estelle
Oui, absolument. Je crois que ce à quoi je tente de répondre dans chacune de mes créations, ce sont des questions d'ordre relationnel. Je m'intéresse à ces liens, instables, élastiques, invisibles, dangereux, que l'on tisse avec l'autre. Ce qui me pousse à créer, c'est un questionnement obsessif sur le lien d'appartenance.

Je ressens Tendre *comme une permission que je me suis donnée dans mon parcours, pas comme un aparté. Je montre dans ce spectacle mon côté naïf. Ma part d'enfance. Je délaisse un peu mon cycle des Furies pour explorer des petites choses qui sont si graves et grandes du point de vue des enfants.*

S.
En répétition, on entend souvent ton rire, un rire sonore, spontané et solaire, qui apporte une énergie et un plaisir communicatif dans le travail. L'humour est un élément important de tes œuvres ; même au sein des plus sombres, il arrive à se faufiler, comme un contrepoint qui

ébranle le drame… Je n'ai pas pu suivre cette fois le processus de création de *Tendre*, mais j'imagine que ce rire a dû y éclater et exulter encore plus librement au fil de la conception de ce spectacle, qui aborde même l'art clownesque… Est-ce que cela vient de l'influence de l'école de cirque ? Ou quelque chose qui te révèle plus profondément ?

E.
Mon grand frère m'a fait beaucoup rire quand nous étions enfants. Nous avions une drôle de vie. Mes parents avaient un restaurant et travaillaient le soir. Au moment d'aller dormir, nous finissions dans le même lit, mon frère me racontait des histoires où il était toujours question d'un enfant abandonné par ses parents. Il arrivait, malgré ce thème quelque peu dramatique mais vraisemblable, à me faire rire aux larmes, et nous finissions par nous endormir, collés comme deux sardines au milieu de l'océan.

Je pense que ce n'est pas sans raison que j'enseigne à l'École nationale de cirque depuis huit ans. Mais le plaisir et la place du rire étaient là avant. Peut-être que le cirque m'a aidée à retrouver cet espace ludique qui m'habite depuis toujours et, surtout, à ne pas le trouver ridicule. Car la danse, avec sa rigueur, sa rigidité, sa sévérité, m'a, je dois avouer, inhibée et éloignée assez tôt de ma nature ricaneuse. Je me souviens même de l'heure et du jour où c'est arrivé. Je m'ébrouais en faisant la poule en attendant le professeur de ballet quand j'ai été soudain happée par le chignon et humiliée devant toutes les autres. « Au lieu de faire le clown, tu ferais mieux de faire le régime ! » m'a lancé le professeur tyrannique…

La création de Tendre *a réanimé non sans crainte le désir de ce rire pur. Et les enfants me le renvoient au centuple avec leurs rires sonores. Cela dit, j'étais consciente des exigences propres au monde du spectacle jeune public, que je découvre, et des attentes qui y sont forcément liées. Il faut dire que j'étais très bien entourée avec Brice et Katia.*

Brice est un partenaire de création important qui m'a, de par sa grande sensibilité et son sens de l'humour raffiné, encouragée dans la voie de l'absurde et de la drôlerie. Son corps immense, pourtant fragile et capable de subtilité, émerveille les enfants. Il m'a surprise dans cette création. Il a grandi. Un clown est né ; c'est magnifique d'assister à la croissance d'un si bel interprète.

J'ai rencontré Katia quand j'étais en résidence au Studio du Québec à Paris en 2013. Ce visage d'ange cache une interprète d'une précision et d'une virtuosité fascinantes. Son expérience en art clownesque et en spectacle jeunesse a influencé notre travail et m'a permis de plonger dans le monde du clown avec un filet ! Alter ego inespéré, Katia m'apprend, quand je la regarde sur scène, l'art d'être interprète, avec rigueur et présence.

S.
Les thèmes que tu explores sont souvent liés à des phases très précises et intimes de ta vie, à des questions que tu te poses à ce *moment-là*… Est-ce que la présence et le regard de ton enfant t'ont inspirée ?

E.
M'adresser aux enfants m'avait déjà traversé l'esprit, mais je ne l'aurais pas fait aussi joyeusement si mon fils n'était pas arrivé dans ma vie. Je me suis inspirée de lui, de ses questionnements, de ses découvertes, de ses problèmes, et j'ai eu envie de m'adresser à lui et à ses amis par la danse. J'avais envie de mettre en scène à ma manière des problèmes qu'ils pouvaient vivre et de leur donner des pistes imaginaires pour les résoudre. J'ai aussi été très surprise en devenant maman de constater que les garçons et les filles avaient des préjugés énormes très jeunes par rapport à ce qu'est une fille et à ce qu'est un garçon. J'ai été témoin d'imitations incroyables de mon fils sur les filles de sa classe. En gros, des nénettes qui papotent en faisant des gestes de nunuches en talons hauts ! Ça m'a tellement troublée que je joue dans la pièce avec ces stéréotypes inconscients, si loin de la réalité pourtant, jusqu'à les renverser bruyamment. Ce miroitement par l'imitation me semblait être un bon moyen de passer un message sans en faire tout un cas !

S.
Il y a quelque chose de très graphique dans ton spectacle, par cet élastique qui, tour à tour, dessine des formes et des espaces autant qu'il matérialise l'amplitude de l'onde des mouvements, de leur force ou de leur vitesse. Les conséquences des mouvements de l'un par rapport à l'autre et les états de leur relation apparaissent ainsi très lisibles pour les enfants. La narration se trouve prise en charge par le corps et par les modulations de ces tensions dessinées. Même le visage très expressif des danseurs joue de ces dessins schématiques par des traits exagérément tendus, étirés, métamorphosant le faciès en une émotion plutôt qu'usant de tics et d'affects psychologiques. D'où vient ce jeu avec l'élastique ?

E.
Au commencement de la recherche, je voulais travailler avec des marionnettes élastiques reliées au corps des danseurs. J'avais le fantasme que le mouvement des danseurs serait démultiplié par la présence des marionnettes, que je pourrais créer un langage chorégraphique unique, plein de rebond. Je me suis rapidement rendu compte que la présence de la marionnette, si petite mais tellement immense, rendait le danseur moins présent, moins visible. Celui-ci devenait en fait marionnettiste, et toutes sortes de questionnements narratifs surgissaient et limitaient la place du mouvement dansé. Nous avons aussi réalisé qu'une marionnette, manipulée dans ce contexte de jeux de tensions et de grande « physicalité », avait besoin de soins que nous n'étions pas habilités à donner.

Je m'étais tellement amusée à faire rebondir les marionnettes que l'idée de me séparer d'elles n'a pas été facile à accepter. Une chose restait claire cependant, l'élasticité, présente dès le début de la recherche, était essentielle dans ce projet.

Un jour en répétition, nous avons expérimenté avec un long élastique, tout simple. Les danseurs ont commencé à le manipuler. Le cadre est apparu. Puis, le dessin animé La Linéa *(où évolue un petit individu, créé d'un seul trait, colérique et exigeant envers son créateur, qu'il interpelle avec une voix très haut perchée et un langage indistinct mais compréhensible par ses intonations) m'est revenu à l'esprit, et tout un monde s'est ouvert devant nous. Sans les marionnettes, les danseurs revenaient au premier plan, et le jeu de l'élasticité est réapparu.*

S.
Pour jouer avec le mot, ton projet s'est aussi *étiré*, a pris de l'ampleur hors du plateau par des ateliers de danse que tu as donnés dans des écoles primaires avec des enfants qui avaient vu le spectacle. Comment la mémoire du spectacle leur revient-elle?

E.
J'ai senti que je jouais un rôle dans ma communauté et que ces enfants, qui n'ont pas toujours la chance de voir des spectacles, étaient assoiffés de rencontres et de mouvement. J'ai été touchée par certains enfants extrêmement sensibles à la danse. J'ai vu des yeux s'ouvrir, des corps ressentir.

Quand je les ai revus après le spectacle, ils se souvenaient du début, quand Brice dit à Katia « Viens ici ». Ça les a marqués! Cela se voyait dans leurs corps qu'ils avaient vu le spectacle. Ils étaient plus expressifs et se souvenaient des attitudes et, surtout, des postures des interprètes.

S.
À quoi rêves-tu maintenant? Est-ce que ce voyage de création au pays des enfants a transformé quelque chose?

E.
J'ai eu besoin de temps après S'envoler*, œuvre importante dans mon trajet artistique parce qu'elle synthétisait et cristallisait la recherche de plusieurs années. Je crois que ce recul, dans la résonance de* Tendre*, sera aussi nécessaire pour rêver à autre chose.*

Ce que je sais, c'est que j'adore m'adresser aux enfants par mon art et particulièrement maintenant, à ce moment-ci de mon parcours. Je pense donc qu'il y aura d'autres aventures artistiques pour eux, voire avec eux. J'y reviendrai, c'est certain. Dans un grand éclat de rire!

STÉPHANIE JASMIN est codirectrice artistique d'UBU. Conceptrice vidéo et collaboratrice artistique sur toutes les créations de la compagnie depuis *Les aveugles*, elle cosigne aussi, avec Denis Marleau, la mise en scène de plusieurs spectacles, dont *Le dernier feu* (2013), *La ville* (2014) et *L'autre hiver* (2015).

© STÉPHANE NAJMAN

Oh! les beaux jours

Six réflexions sur les *Scènes* de Bergman

Robert Lévesque

Ah ! si mon cœur osait encore se renflammer !
JEAN DE LA FONTAINE, *Les deux pigeons*

1 – L'universalité. Comme les deux pigeons du fabuliste, qui sont – on l'oublie – des frères, Marianne et Johan se séparent, le mari quitte à quarante-deux ans le nid conjugal, l'épouse mi-trentenaire est foudroyée. Eux qui *s'aimaient d'amour tendre* sans avoir eu le coup de foudre ont vu avec le temps poindre un malaise indicible, et s'agrandir un malheur ineffable ; comme les volatiles, *l'un d'eux s'ennuyant au logis*, pris d'un *désir de voir et l'humeur inquiète*, voilà qu'*en pleurant ils se dirent adieu*. Les pigeons pleurent, pas les époux. Car la regardant sans la voir, Johan referme la porte en disant : *Maintenant, Marianne, il faut que je m'en aille*. Elle, à une amie au bout du fil : *Enfin voilà, Johan est tombé amoureux d'une autre femme* […] *je ne veux pas pleurer parce que après ce sera encore pire*. Dans *Scènes de la vie conjugale*, Bergman, comme La Fontaine, observe le malaise, examine l'idée du malheur : des êtres se sont aimés et, l'un ou l'autre croyant l'amour enfui, ils se séparent, l'amour battant par trop de l'aile. Mais n'allez pas croire, ces pigeons s'aiment, l'amour tendre va se retendre, ils se retrouveront, à la fin ils se disent *Bonne nuit*… Histoire triste et fine, anxieuse et cruelle. Couple suédois et universel. De retour au nid, le pigeon de la fable se demandait, question effrayante : *Ai-je passé le temps d'aimer ?*

2 – La classe. Je me souviens d'avoir suivi le long de la Croisette le *groupe* de Bergman, tous en noir, se rendant à pied au Palais des Festivals pour la présentation de *Cris et chuchotements*. Il y avait, parmi les acteurs entourant le maître en silence, Liv Ullmann et Erland Josephson. C'était en 1973 au moment où s'achevait à la télévision suédoise la diffusion de *Scènes de la vie conjugale*, minisérie dans laquelle Ullmann et Josephson incarnent Marianne et Johan. Nous allions les voir au cinéma l'année suivante, ces scènes douces-amères, mais pour l'heure, dans le film neuf, en rouge et blanc, où deux femmes assistent à l'agonie de leur sœur, les maris (*tous les maris sont laids*, dit Montesquieu) étaient au second plan, et l'une, jouée par Ingrid Thulin, mutilera son sexe pour éviter tout rapport physique avec l'homme qu'elle déteste, son époux. Sur le trottoir cannois, la classe des acteurs suédois m'impressionnait, élégance des serviteurs de l'art. Celle du couple qui s'entredéchire et se dit *Dors bien*…

3 – Les femmes japonaises. À la fin de la deuxième des six scènes de Johan et Marianne, quand le couple qui vacille va au lit (après avoir assisté à une représentation d'*Une maison de poupée* – où c'est la femme qui part), Bergman, pince-sans-rire, fait écho à une scène de *Domicile conjugal*, le film de Truffaut sorti en 1970. Antoine Doinel et Christine Darbon, couple charmant (il teint des fleurs, elle donne des leçons de violon), sont au lit et lisent

Ces PIGEONS s'aiment L'AMOUR tendre VA SE RETENDRE

(comme Johan et Marianne), Christine une biographie de Noureev, Antoine un ouvrage sur les femmes japonaises, alors qu'on sait qu'Antoine trompe sa femme avec Kyoto, sa maîtresse peu loquace dont il va se lasser, pour reconquérir sa chère Christine. Insoutenable légèreté.

4 – La danse. *J'ai écrit* Scènes de la vie conjugale *un été, en six semaines*, affirme Bergman dans *Images*, et, de Marianne et Johan, il dit : *leur vie commune est une danse de mort sophistiquée*. S'agissant de danse, on pense à son illustre compatriote Strindberg, dont la *Danse de mort* est autrement plus exacerbée, cruelle, haineuse, un combat d'arrache-pied ; chez Bergman (qui divorça aussi souvent que Strindberg), elle est arrache-cœur, la tendresse n'est ni enfuie ni en fuite, elle donne au combat sa noblesse, une musique, javanaise nordique, *nous nous aimions…, ne vous déplaise…*

5 – Frères. *L'intérêt de l'enfant* d'Ian McEwan rejoue à la manière anglaise de semblables scènes de la vie conjugale. Fiona et Jack ont cinquante-neuf et soixante ans, ils s'aiment vraiment, mais au désagrément du mari, ils ne baisent plus depuis sept semaines et deux jours, l'épouse plongée dans des préoccupations importantes, elle est juge aux affaires familiales, arbitre des divorces, accorde des gardes d'enfants. Ils sont beaux, riches, lui est prof d'histoire, elle, magistrate, l'idée d'avoir des enfants leur a échappé. Jack, comme l'*imprudent voyageur* de La Fontaine, quitte le nid. Fiona change la serrure. Son métier l'empêche de sombrer, pas d'angoisser… L'aimait-elle encore ? L'aima-t-il vraiment ? Est-ce fini ? *Ne m'as-tu pas dit un jour que les vieux couples aspiraient à des rapports fraternels ? On y est, Fiona. Je suis devenu ton frère. C'est confortable, attendrissant, et je t'aime, mais avant de mourir je veux vivre une grande aventure passionnée*. Il reviendra, elle lui donnera une clef, il couchera sur le divan.

6 – La douleur. *Dans les transports de l'amour, dans le tête-à-tête avec la femme aimée, dans les faveurs qu'elle nous accorde, et ce, jusqu'aux dernières, on recherche le bonheur plutôt qu'on ne l'éprouve réellement : notre cœur agité ne cesse de ressentir un grand vide, un je ne sais quoi d'inférieur à ses espérances, le désir de quelque chose d'autre, de quelque chose de plus. Les meilleurs moments de l'amour sont les moments d'une douce et paisible mélancolie où l'on pleure sans savoir sur quoi et où l'on se résigne sereinement à une infortune dont on ne connaît pas réellement la nature. Dans cette paix, notre âme, moins agitée, se voit presque comblée, et il s'en faut de peu qu'elle ne goûte à la félicité. Ainsi, même dans l'amour, qui est l'état de l'âme le plus riche de plaisirs et d'illusions, la meilleure part, le chemin le plus court vers le plaisir et vers une ombre de bonheur, c'est la douleur.* Un garçon de vingt ans écrit ce lamento lucide, au vif pessimisme, le poète Giacomo Leopardi, qui passa sa vie célibataire à noircir les pages d'un *Zibaldone*, paru après sa mort, survenue en 1837.

ROBERT LÉVESQUE est critique, essayiste et chroniqueur à la revue *Liberté* et au magazine *Les Libraires*. Il dirige la collection « Liberté grande » aux éditions du Boréal. Chez le même éditeur, il a publié sept ouvrages dans la collection « Papiers collés », dont les plus récents sont *Vies livresques* (2016), *Digressions* (2013) et *Déraillements* (2011).

Nous ne sommes pas dans une logique de répétition. Beaucoup de gens travaillent avec le texte dès le début des répétitions et répètent cent fois une scène, en se demandant s'ils l'ont « trouvée » ou pas, jusqu'à ce que le metteur en scène acquiesce et dise que le spectacle peut commencer. Et les comédiens jouent encore trente fois la même scène, déjà répétée cent fois. Pour moi, le texte joué par ces comédiens est comme déjà mort. C'est pourquoi, dans notre travail, le mot « répétition » n'a pas grand sens et la place du public est primordiale. Le public est notre troisième joueur. L'ouverture au public varie bien sûr en fonction des soirs. Mais pour que l'échange ait lieu, on a besoin que le spectateur soit tenu en haleine.

Jolente De Keersmaeker

Extrait d'un entretien réalisé par Lise Lenne et Marion Rhéty,
« Tout ce qui est sur scène a une histoire », *Agôn.*

Le sigle « **tg** » est l'abréviation de « toneelspelersgezelschap », qui signifie en français « compagnie de joueurs de théâtre ».

Jolente De Keersmaeker, Sara De Roo, Damiaan De Schrijver et Frank Vercruyssen forment le noyau de **tg STAN**, collectif belge derrière le spectacle *Scènes de la vie conjugale*.

Jouer avec un quatrième mur, on ne peut pas. Même quand on ne regarde pas dans la salle, on a besoin que l'haleine des spectateurs nous atteigne, influence notre façon d'avancer dans le spectacle. On cherche toujours un rapport. C'est inscrit dans notre instinct. Et quand il y a des gens qui ne nous aiment pas, ou qui s'ennuient, on se dit encore : ne ferme pas les yeux, quoi qu'il arrive. Car si tu les fermes, tu ne vas pas jouer pour ceux qui sont présents mais pour un spectateur qui n'existe pas.

Frank Vercruyssen

Extrait d'un entretien réalisé par Sabine Quiriconi, « La "manière STAN" », *Théâtre/Public.*

Les majuscules de « **STAN** » ne sont pas un pied de nez à Stanislavski mais l'acronyme de « Stop Thinking About Names ».

À la lisière du théâtre

Retour critique sur *Scènes de la vie conjugale* de tg STAN

Alice Carré

Il y a chez Frank Vercruyssen et Ruth Vega Fernandez un savoir-faire inexplicable, une façon de jouer sur l'arête entre le jeu et le non-jeu, comme si rien n'était jeu et comme si tout l'était. La crête est étroite, le pied risque à tout moment de déraper d'un côté ou de l'autre, le corps de basculer. Et c'est justement cette zone d'instabilité permanente, ces glissements, qui font que rien n'est jamais figé, que tout reprend une nécessité première et que chaque geste se requestionne à la lisière du théâtre.

L'entrée dans la matière du film de Bergman, *Scènes de la vie conjugale*, se fait aussi naturellement que si Bergman n'était pas Bergman, sans s'embarrasser d'un respect outrancier et paralysant, mais avec humour, finesse et intelligence. Le film devient matière à jouer, qui fait penser au célèbre aphorisme d'Antoine Vitez : « On peut faire théâtre de tout. » Le cinéma est bien là pourtant, cité à travers la projection sur grand écran d'une scène de dîner entre couples où le ménage uni de Marianne et Johan assiste à la déliquescence du mariage de leur amis. L'amour s'effrite et l'union éclate, c'est presque inévitable et structurel, et c'est au spectacle du craquellement de ce foyer apparemment comblé que nous convient les acteurs. Cet échec de la vie à deux et ces caprices de l'amour nous sont livrés à travers les sursauts d'un théâtre sans illusion, sans drame, sans dérision forcée, sans faire semblant. Si l'émotion devient trop pathétique, d'un revers de main, les comédiens la délogent et la désacralisent. Ils se barbouillent le visage de maquillage pour dire les saignements d'un corps à corps enragé ; ils s'arrêtent au milieu d'un faux coup de pied et nous disent qu'ils ne peuvent pas le faire pour de vrai pour ne pas tacher le tapis « parce qu'il faut qu'on joue demain soir » ; ils reprennent la réplique d'avant quand ils se sont trompés en s'excusant pour leur « trou ». Et pourtant, dans ces interstices, dans ce « on reprend » émerge la justesse des émotions. On en arrive au point paradoxal de ce déséquilibre : en avouant que tout est théâtre, on fait son éloge en même temps qu'on le brise. Tout est vrai alors, puisque tout est faux. Rien ne nous différencie des acteurs et tout devient limpide, Marianne et Johan c'est eux autant que nous. Ils nous renvoient à nos propres échecs sentimentaux, à nos ratages amoureux, à nos tromperies et nos regrets, à nos rancœurs et nos désirs. La femme délaissée, l'homme en quête d'une nouvelle jeunesse, le désir renaissant quand l'objet lui échappe, l'adultère comme recommencement. L'échec en partage, l'amour en lieu commun, cette histoire à se distribuer entre nous.

Sur ce plateau à tout faire, penderies, accessoires et buffet sont dressés pour servir ce jeu à volonté. On a peur un jour de se lasser, de se dire qu'on connaît déjà les procédés, et pourtant, cette façon tg STAN bien connue apparaît comme une mine inépuisable, comme une malle dans laquelle piocher sans cesse un nouveau déguisement pour tout recommencer. De quoi nous faire oublier le jeu empesé de notre tradition classique à la française et le dépoussiérer.

Ce texte est paru dans la revue *Agôn* [en ligne], critiques, saison 2013-2014, mis à jour le 8 décembre 2015.

Conception : Mélanie Dumont et Anne-Marie Guilmaine
Texte et mise en scène : Anne-Marie Guilmaine
6 et 7 mai

Ce qui nous relie ?

Sur les traces d'Antigone

Photos : Jonathan Lorange // Sélection : Mélanie Dumont

La recherche s'amorce dans l'espace, et les premiers ateliers misent tout sur des actions, isolées dans la trame de la pièce de Sophocle. Dire « non », inventer un rituel, enterrer quelque chose de précieux… Une matière brute, par laquelle les jeunes, peu familiers avec cette histoire, peuvent s'en approcher. *Ce qui nous relie ?* mène l'exploration avec un groupe d'adolescents, tous invités à se glisser dans l'empreinte d'Antigone, pour en éprouver les contours, les redessiner. De manière intuitive, personnelle. Sans trop d'a priori. L'adolescence confrontée au mythe : au moyen du corps, du jeu.

ÊTRE TOI DE TOUTES MES FORCES
ET RESTER MOI

TOUJOURS
NOUS JOUERONS ANTIGONE

La lumière Antigone, livret de Henry Bauchau

Texte : Martin Bellemare
Mise en scène : Marie-Eve Huot
14 et 15 mai

DES PIEDS ET DES MAINS

La fabrique du sensible

Alexandra Kort

C'est par un matin pluvieux que, dans les locaux de la compagnie Le Carrousel, je rencontre pour la première fois Marie-Eve Huot et Martin Bellemare. Nous nous saluons d'abord chaleureusement dans le bureau, avant de migrer vers la salle de répétition. Au fond, une table, qu'ils déplacent vers le centre, et le long des murs, plusieurs chaises dépareillées, parmi lesquelles ils m'invitent à choisir celle qui me conviendra le mieux.

Nous nous asseyons. Lui. Elle. Moi. Isolés dans le cube noir, cette page blanche en attente d'être peuplée de projections créatives. Moi aussi, je suis venue totalement vierge de toute présupposition. Je viens d'arriver au Québec. Tant de choses que je ne sais pas encore. De toute façon, pour aller à la rencontre de l'art, j'oublie toujours tout. Je ne sais rien. Me laisser surprendre, absolument. À cet instant, je porte seulement ma lecture de la pièce, et surtout mes capteurs sensibles déployés tout autour de moi, prêts à recevoir.

***

C'est lui qui commence. Il me raconte l'apparition de l'idée originelle et son cheminement jusqu'au texte définitif *Des pieds et des mains*. Me voilà à nouveau projetée dans les rues du 18e arrondissement de Paris, d'où j'arrive tout juste…

Barbès-Rochechouart.

Une foule aux accents nord-africains dans laquelle on plonge dès la sortie du métro. Accompagné de senteurs de maïs, grillés dans des « caddies-barbecues », on slalome entre les mains furtives qui proposent des iPhone et les voix des fournisseurs officieux de cigarettes « du bled ». Ce grouillement, juste au pied de Montmartre, qui n'a pas été montré dans *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, certainement parce que les filtres de la caméra ne parvenaient pas à en contenir toutes les couleurs…

Il me raconte la fois où il a vu cet homme sans bras qui fait la manche au coin d'une petite rue. *Tu vois de qui je parle? Tu l'as vu, toi aussi?* Ah ! tous ces hommes estropiés assis sur les trottoirs de ma ville, oui je les connais… Celui-là, j'ai dû le passer plusieurs fois, sans même plus m'en étonner. C'est seulement au moment où il m'en parle que je fais le lien avec ce personnage de la pièce, L'HOMME SANS BRAS.

Des cicatrices
Aux deux épaules
C'est tout ce qui me reste
Un homme sans bras
Je suis assis
Le dos contre le mur
Devant moi
Un verre en carton[1]

Ces deux images absurdes, qui ne s'étaient pas connectées au moment de ma lecture, se rejoignent en une vision chargée de toute la lumière que Martin dégage à présent.

Quand ma rue se jette dans l'art…

À la fin de son séjour à Paris, il l'a ramenée avec lui, cette vision. Chaudement logée dans son imagination, elle a donné naissance à l'idée de La Fabrique et de ses inventeurs : ELLE, qui n'a qu'une main, et LUI, qu'un pied, s'embarqueraient ensemble dans la folle idée de fournir pieds et mains à tous ceux qui en ont besoin. Et ce petit monde farfelu était né ! LA SOURDE OREILLE, LE PIED MARITON, LA FEMME SANS NEZ et les autres se bousculeraient bientôt aux portes de la miraculeuse entreprise, sous le contrôle suspicieux de l'INSPECTEUR et l'INSPECTRICE, qui ne tarderaient pas à venir y regarder de bien trop près…

Moi qui, souvent, ai déploré l'absence de toute cette vie sur les écrans de cinéma du monde quand, au pied du Sacré-Cœur, je profitais d'un temps de pause pour admirer la vue majestueuse sur Paris. Voilà que je me réjouis. Mon appel a été entendu jusqu'ici. Oui, aujourd'hui, à côté de l'aveugle que guidait Amélie dans la rue des Abbesses, le mendiant sans bras peut se tenir fier, car il a été lui aussi sublimé par le regard d'un artiste inspiré.

***

Elle prend le relais. Progressivement le cube noir laisse aller le charme bordélique de Barbès pour s'emplir de dessins et de paroles d'enfants. Car, une fois le texte écrit, il a tout d'abord été nécessaire de cheminer avec eux, les jeunes destinataires de cette histoire. Depuis cette première apparition sur les trottoirs de la capitale française, une question s'était nichée dans la conscience des deux artistes : peut-on montrer ça aux enfants ? Eux avaient l'intime conviction que oui, mais ils avaient besoin qu'elle soit vérifiée. Que se rappelle à eux cette phrase qui toujours guide les créations de leurs compagnons du Carrousel :

On peut tout dire aux enfants, tant qu'on ne leur enlève pas l'espoir.

1. Martin Bellemare, *Des pieds et des mains*, Lansman Éditeur, 2014.

Plusieurs ateliers dans des écoles, en France puis à Montréal, ont permis d'explorer avec des enfants de 6 à 12 ans leur vision de la normalité, de définir leur *géographie physique des émotions*, de donner un corps de glaise à tous ces personnages, et même d'en inventer d'autres.

Tant de discussions qui nous ont donné la permission de continuer.

Elle m'explique ensuite l'étape qu'elle traverse en ce moment : la mise en corps de ces êtres « incomplets ». Penchée sur ses notes organisées, et les tableaux à double entrée des séquences successives de la pièce, Marie-Eve m'expose avec précision les rouages de sa fabrique à elle. Celle du *vocabulaire scénique*, qu'elle réinvente pour toutes ses créations. En appui sur les pages, les yeux plongés dans la scène vide, elle insuffle une vie en trois dimensions à tout ce monde. Il est principalement question de justesse et de sensibilité ici. Le plus important est de traduire, dans la plus grande fidélité, la profonde humanité qui se dégage de la pièce, et son humour. Elle parle beaucoup de liberté aussi. Liberté des artistes pour que l'œuvre puisse se déployer complètement. Liberté de chacun de la recevoir, et d'y puiser l'inspiration pour s'exprimer à son tour.

On nous a dit qu'après les ateliers dans les classes, les enfants étaient plus libres.

Alors oui, s'il vous plaît, libérez-nous tous ! Enfants, parents, aînés… Dites-nous, chers magiciens de l'âme, absolument tout ! Nous vous faisons confiance.

***

La rencontre, très naturellement, touche à sa fin. Nous nous quittons, laissant flotter dans la salle toutes les images et émotions nées de ces deux heures de discussion passionnée. Sur le chemin du retour, je me rends compte que je n'ai même pas eu l'occasion de leur transmettre en détail mes impressions de la lecture du texte. J'imagine qu'il était alors plus temps de les laisser parler eux. Mais, depuis, ma tête est habitée d'échos qui ne cessent de s'amplifier. Un véritable vacarme, qu'il est justement temps, je crois, de libérer.

Marie-Eve, Martin,

J'AI BEAUCOUP RI ! MAINTENANT MOI AUSSI, JE VEUX FAIRE LA FABRIQUE POUR LES AUTRES.

Alexandra, 6 ANS

Moi, je ne comprends pas pourquoi L'HOMME NORMAL veut avoir plus de pieds et de mains. C'est dommage, il ne voit pas les autres qui en ont besoin. Il aurait plutôt besoin d'yeux. Heureusement, ELLE et LUI ne sont pas d'accord. C'est bien.

Alexandra, 9 ANS

Ils sont graves quand même, les deux inspecteurs. Ça sert à rien de toujours chercher à gagner de l'argent si au final on peut même pas le ramasser parce qu'on n'a plus de bras. Moi, j'trouve que c'est bien, cette histoire de Fabrique. Et ce qui serait cool, ce serait de fabriquer des cœurs. Moi, j'en connais qui en auraient besoin. Par contre, il faudrait que je les leur apporte moi-même parce qu'ils ne viendront pas les chercher je crois.

Alexandra, 12 ANS

Quel rythme ! Et quel humour, c'est un peu barré, votre histoire, j'adore ! Mais c'est quoi, un PIED MARITON, s'il vous plaît ?

Alexandra, 20 ANS

Une vision d'une grande finesse sur la question de la normalité. Et le jeu avec la langue. Un pur bonheur théâtral ! Dans mes cours à la fac, il y a un sourd, toujours accompagné par deux interprètes en langue des signes. Je les regarde avec beaucoup d'attention, j'ai l'impression d'entendre leurs mains parler. J'ai des visions de mains-bouches, de cerveaux-mains… On peut vous envoyer des suggestions pour d'autres personnages ?

Alexandra, 25 ANS

Vous m'avez réveillée(s), ça fait du bien. Je vous remercie de vous plier en quatre pour que nous soit transmise une envie de voir le monde autrement. Ne la fermez jamais, votre fabrique du sensible : nous en avons besoin, plus que jamais.

Alexandra, 32 ANS

Maintenant, je vous passe le relais, pour que se joigne à la mienne la polyphonie de tous les âges en vous…

Après un début de carrière dans les relations publiques pour un théâtre national parisien, ALEXANDRA KORT s'est engagée dans la création artistique avec la compagnie F.I.E.V.R.E, à Rennes (France). Elle fait actuellement un certificat en création littéraire à l'Université du Québec à Montréal.

L'HOMME NORMAL. Un pied alors.

LUI. Vous en avez déjà deux.

L'HOMME NORMAL. Je veux une main aussi. Pour emporter.

ELLE. Vous en avez déjà deux aussi.

L'HOMME NORMAL. S'il m'arrivait quelque chose, j'en aurais de rechange.

LUI. Pour quoi faire ?

L'HOMME NORMAL. Pour les remplacer. Je prends tout ce que vous avez !

ELLE. Et les autres ?

L'HOMME NORMAL. Quels autres ?

Lumière sur les autres.

LES AUTRES (*qui font signe qu'ils existent*). Hou-ou.

ELLE. Vous voyez ?

L'HOMME NORMAL. Je ne vois rien.

LUI. Vous avez pourtant deux yeux.

L'HOMME NORMAL. Noir !

Noir.

Extrait de *Des pieds et des mains*

L'autre hiver

Musique : Dominique Pauwels
Livret : Normand Chaurette
Mise en scène : Denis Marleau et Stéphanie Jasmin
25, 27 et 28 mai

« Je devins un opéra fabuleux[1] »

Florent Siaud

La naissance de l'opéra en Italie à la fin du XVIe siècle découle d'une utopie : réunir les arts en une seule et même forme autour d'une intrigue incarnée sur une scène par des chanteurs et donnant tout son poids aux mots. Pour dessiner les contours de ce songe totalisant, les inventeurs du genre lyrique sont allés puiser dans l'histoire du spectacle pour se donner un modèle. C'est ainsi que le théâtre grec est devenu pour un demi-millénaire l'idéal à atteindre pour bien des compositeurs. Sa seule évocation suscite l'éclosion de l'opéra à Florence, à Mantoue et à Venise avec, pour premier compositeur d'envergure, Monteverdi. Elle appuie Gluck dans son désir flamboyant de renouveler la « tragédie lyrique » à la française, forgée par Lully en 1673 et réunissant déjà dans des spectacles exubérants la tradition de la danse de cour, les ressorts de la déclamation, les mélismes du chant, la somptuosité des scénographies à machines, le tout accompagné par un orchestre de premier ordre.

Au XIXe siècle, c'est l'invention de l'« œuvre d'art totale » par Wagner que la référence grecque génère en se posant, encore une fois, comme un idéal à même de susciter l'œuvre d'art de l'avenir, celle qui entend rassembler tous les arts en une synthèse universelle. Opéra italien, tragédie lyrique ou drame wagnérien ont ainsi un point commun : ils ne sont pas seulement des épiphénomènes dans une histoire générale de l'opéra, ce sont systématiquement des tentatives révolutionnaires de traduire une vision ambitieuse de l'univers grâce à la combinaison de toutes les disciplines du spectacle vivant.

Au XXe siècle, cette utopie pluriséculaire se fissure, et les détracteurs de Wagner sortent du bois. Sans être aussi virulent que Nietzsche, Brecht, par exemple, est l'auteur d'un œuvre dont les principes contredisent ceux du compositeur allemand : à l'hypnose et à la fascination, il oppose un écart critique qui maintient la conscience du spectateur éveillée ; à l'ambition totalisante, il oppose des fresques fragmentées qui multiplient les ellipses et les ruptures pour éviter l'identification ; à la fusion des arts, il oppose une juxtaposition dialectique dans laquelle le chant vient contredire le théâtre et la danse, le chant afin de transmettre la fable avec ironie et distanciation. L'ambition wagnérienne se fragmente, la recherche d'un idéal et du sublime se dilue ; le spectacle semble se faire le miroir d'un XXe siècle chaotique, déchiré par les crises et les guerres. On cherche d'autres voix ; on parle régulièrement de mort de l'opéra ; on recourt à des citations issues d'œuvres antérieures pour pratiquer délibérément une sorte de détournement plein de verve et d'ironie.

Plus ou moins décrié, le rêve de la réunion des arts n'en reste pas moins vivace. Et d'une décennie à une autre, bien des figures de proue du spectacle vont contribuer à lui donner une

1. Rimbaud, *Une saison en enfer*.

forme nouvelle. Il suffit de penser à la démarche de Robert Wilson et Philip Glass pour en trouver ne serait-ce qu'un seul exemple. En 1976, ils frappent un grand coup en proposant un opéra de cinq heures en quatre actes avec solistes, chœur et ensemble, dans lequel l'inventivité visuelle du metteur en scène américain prolonge avec force les audaces du compositeur : *Einstein on the Beach*, à ce point déterminant qu'il a récemment été repris en Europe, dans les Amériques, en Chine et en Australie. Dans les années qui suivent, la preuve manifeste de la vivacité du genre est que tous les grands metteurs en scène de théâtre s'y intéressent à un moment ou à un autre. De Patrice Chéreau à Luc Bondy, en passant par Klaus Michael Grüber, Giorgio Strehler, Guy Cassiers, Ivo van Hove, Krzysztof Warlikowski, Peter Sellars et Peter Stein, tous se confrontent à ce genre complexe.

Parti en Europe à la fin des années 1970 afin de découvrir les œuvres maîtresses de plusieurs de ces grands noms[2], Denis Marleau ne déroge pas à la règle. Les préoccupations qui sont les siennes depuis le début de sa carrière de metteur en scène le conduisaient inéluctablement à se mesurer à l'art de l'opéra. Metteur en scène, avec Stéphanie Jasmin, du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók, au Grand Théâtre de Genève en 2007, Marleau est en effet un artiste dont la

2. Denis Marleau raconte : « En sortant du Conservatoire, je me suis surtout intéressé au théâtre européen qui se faisait il y a quinze ou vingt ans à travers la production de quatre metteurs en scène : Strehler, Chéreau, Vitez, Kantor. En assistant aux représentations de leurs spectacles, j'ai trouvé là une formidable école de mise en scène, même si je n'ai eu aucun contact avec eux. Ils m'ont donné envie de faire ce métier en m'ouvrant à de nouvelles réalités théâtrales. Aujourd'hui, je suis surtout impressionné par l'école allemande avec Stein, Zadek, Langhoff et Grüber. » (Denis Marleau, « Une approche ludique et poétique », dans Josette Féral (dir.), *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens,* 2 vol., Jeu et Lansman, 1997, p. 216).

© KURT VAN DER ELST

pratique se situe à la frontière de tous les arts. Fasciné par les avant-gardes dans les premières années de création de sa compagnie UBU, il met en œuvre une poétique transversale de la scène qui entretient une forme d'affinité avec le rêve de l'œuvre d'art totale. En 1997, il déclare ainsi : « […] je me suis intéressé aux avant-gardes historiques par idéalisme, en rêvant d'une œuvre totale pour la scène[3]. » C'est sans doute marqué par ce modèle que Marleau essaie dès 1982 de « réaliser un théâtre qui croise d'autres formes d'art[4] ». Dans un esprit frondeur recourant à une interdisciplinarité libérée, Marleau multiplie les collages et trouve dans l'hétérogénéité des arts convoqués une « énergie ludique et iconoclaste[5] » qui rend possible le renouvellement des formes du spectacle vivant.

Dans les deux décennies qui suivent, le directeur d'UBU donne une nouvelle impulsion à sa vision synthétique des arts de la scène en expérimentant « de nouveaux outils scéniques, comme le micro sans fil ou la vidéo sur des supports analogiques ou numériques[6] ». Cette transition d'une approche ludique de l'interdisciplinarité à une approche plus métaphysique permet à Marleau d'amorcer « la seconde manière UBU », que Marie-Christine Lesage définit comme « celle où les espaces scénographiques, sonores et, plus récemment, vidéographiques ont acquis une importance nouvelle[7] ». Dans ce tournant, l'invention des projections

3. Denis Marleau, « D'une pratique théâtrale, quelques idées incertaines », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Nuit blanche, 1997, p. 194.
4. Denis Marleau, « *Les aveugles* et l'utopie : à partir du projet d'une installation-théâtre », *Puck,* n° 13, octobre 2000, p. 83.
5. Denis Marleau, « Une approche ludique et poétique », *op. cit.*, p. 220.
6. Denis Marleau, « *Les aveugles* et l'utopie : à partir du projet d'une installation-théâtre », *op. cit.*, p. 83.
7. Marie-Christine Lesage, « Installations scéniques : le cas du Théâtre UBU et du collectif Recto Verso », *L'Annuaire théâtral,* n° 26, automne 1999, p. 32.

vidéographiques sur masque tient une place essentielle. Denis Marleau travaille en effet depuis 1997 sur la dimension spectrale de la présence scénique en explorant l'effigie animée. Première tentative du genre, *Les trois derniers jours de Pessoa*[8] confronte le poète portugais à cinq de ses hétéronymes par le biais du masque vidéographique. L'expérimentation est reconduite deux années plus tard dans *Urfaust, tragédie subjective* (1999) : pour cette adaptation entremêlant

8. Ce spectacle créé en 1997 se fondait sur une adaptation d'un récit de Tabucchi.

des textes de Goethe, de Pessoa et de Wittgenstein, Marleau choisit alors d'animer la statuaire afin de donner voix à la mater dolorosa, au barbet et à l'esprit de la terre. C'est toutefois en 2002, avec *Les aveugles*[9] de Maeterlinck, que le procédé atteignait son apogée : en parfaite résonance avec l'utopie de l'acteur-marionnette esquissée par le dramaturge belge, Marleau y substitue aux acteurs des masques irrégulièrement égrenés dans l'obscurité. À nouveau mobilisé dans des spectacles comme *Une fête pour Boris* de Thomas Bernhard (2009), ou *Agamemnon* de Sénèque (2011), ou encore *La ville* de Crimp (2014), le procédé est au cœur de *L'autre hiver.*

Dans cette création lyrique internationale, conçue en collaboration avec le compositeur flamand Dominique Pauwels, le dispositif voit ses résonances surnaturelles démultipliées par une partition hypnotique. Cohabitant avec les instrumentistes de l'orchestre Musiques Nouvelles, placés sous la direction de Filip Rathé, les effigies imaginées par Denis Marleau et Stéphanie Jasmin se déploient en une choralité évanescente dans laquelle s'intègrent le jeu et le chant des solistes Lieselot De Wilde et Marion Tassou. Dans cet opéra fantasmagorique, où les superbes mots de Normand Chaurette flottent dans la brume, les spectres chantent avec les vivants les turbulences des relations de Verlaine et Rimbaud. L'étrangeté ensorcelante qui émane de cet ensemble donne à voir une humanité complexe, tantôt de chair et de sang, tantôt fantomatique. Marleau et Jasmin ouvrent ainsi la voie, grâce à cet opéra du XXIe siècle, à une façon nouvelle de penser le dialogue des arts. La fantasmagorie est la clé de voûte d'une proposition artistique qui fait concorder les langages dans un désir de parler du monde avec une myriade de fragments et de sensations, dont la traduction passe autant par l'image que le son et les corps. À leur manière, et forts de leur science des spectres, ils contribuent à élaborer l'opéra fabuleux dont, un jour, a rêvé Rimbaud.

9. Prenant la parole pendant trois quart d'heure sans qu'aucun humain ne vienne interagir avec eux, ces figures étranges inaugurent en 2002 une « trilogie de l'absence » que deux autres volets viennent compléter en 2004 : *Dors mon petit enfant* (Jon Fosse) et *Comédie* (Beckett).

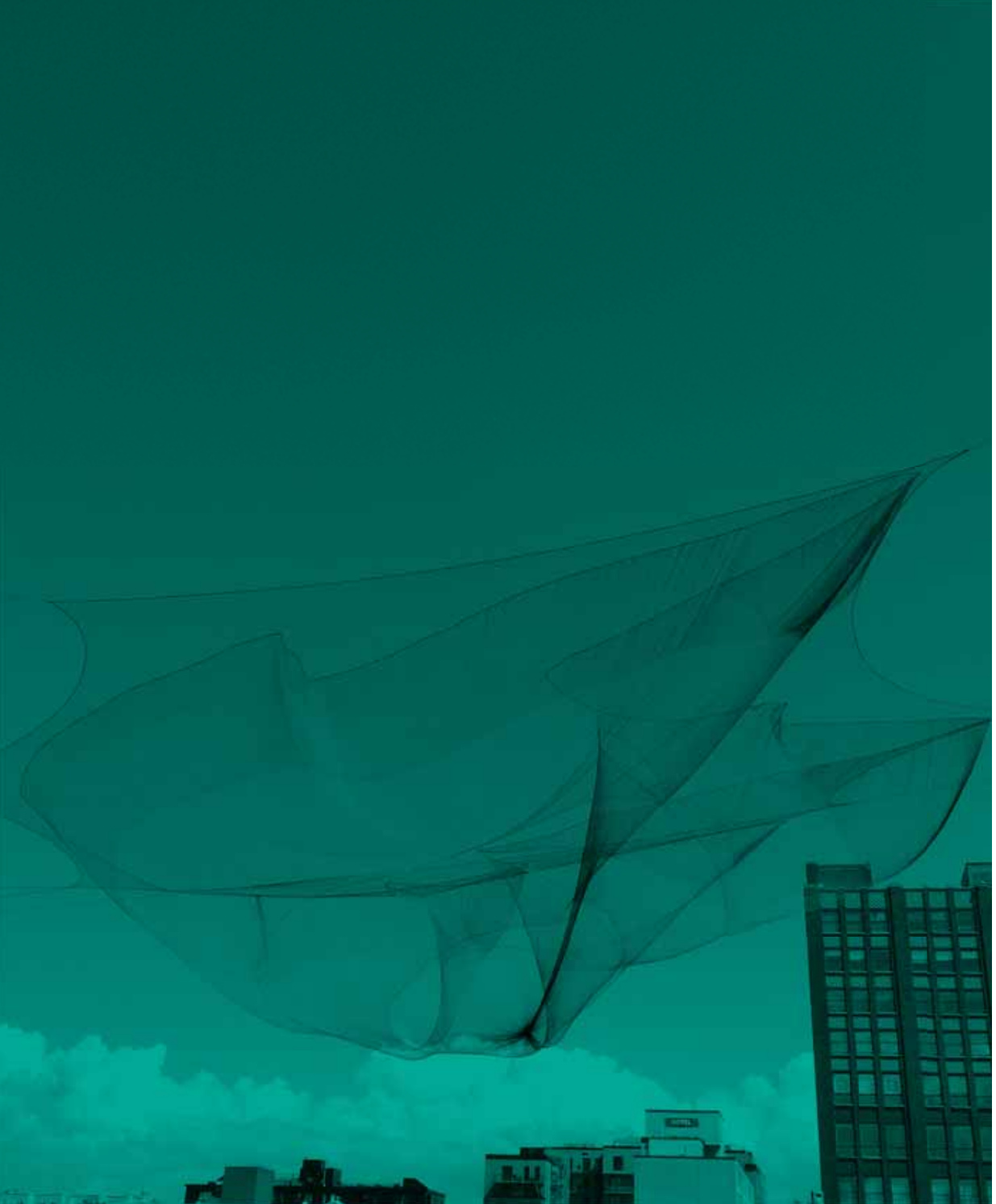
Directeur de la compagnie Les songes turbulents, FLORENT SIAUD est metteur en scène, dramaturge et assistant à la mise en scène tant au théâtre qu'à l'opéra. Ses plus récentes mises en scène sont *4.48 Psychose* de Sarah Kane (2016), *La dispute* de Marivaux, *Illusions* d'Ivan Viripaev et *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi (2015). Comme assistant au metteur en scène, il a récemment participé aux opéras *Le Nozze di Figaro* et *Orfeo ed Euridice* de Gluck.

LE CHŒUR DES ENFANTS

Sans caresses sur nos cheveux
Nos têtes se réveillent
Tandis que nos bras
restent morts
Et ce que voient nos yeux

dans le noir
Dessine les branches maigres
Les branches froides
Noueuses et tourmentées
de l'autre hiver.

Extrait de *L'autre hiver*, livret de Normand Chaurette



LES CAHIERS DU THÉÂTRE FRANÇAIS
VOLUME 12, NUMÉRO 8, HIVER 2016
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

Plus qu'une révolution, une simple idée.

Achevé d'imprimer en février 2016 sur les presses de l'Imprimerie St-Joseph
pour le compte du Théâtre français du Centre national des Arts
Ottawa, Canada
ISSN 1929-8455