Cahier QUATRE

THÉÂTRE FRANÇAIS

REDESSINÉ PAR BRIGITTE HAENTJENS

Cahier QUATRE

Table des matières

5.
En quête de dire(s)
La rédaction

6.
Si seulement le récit m'était conté…
Catherine Mavrikakis

11.
Lettre à Doris ou les berceaux de *Flots*
Véronique Côté

15.
Élucubrations acoustiques, délire sonore :
Le projet pupitre vu et décrit par Martin Messier et Jacques Poulin-Denis
Jérôme Delgado

18.
La possibilité d'être ensemble
Julien Lefort-Favreau

24.
Rajoutons des souches
Mani Soleymanlou

31.
Autrement la vie : échange électronique avec Gilles Poulin-Denis
Anne-Marie Guilmaine

39.
Frotter son langage contre l'autre
Jessie Mill

47.
Quelques humains sur terre en ce moment même
Anne-Marie Guilmaine

54.
Adversaires entre elles : Albertine en cinq répliques
Robert Lévesque

58.
Péril et inachèvement
Jessie Mill

66.
Sur les traces de la grande sœur et du petit frère
Suzanne Lebeau

72.
In illo tempore…
Marie Claire Lanctôt Bélanger

En quête de dire(s)

LA RÉDACTION

C'est en portant un regard d'ensemble sur la saison que nous avons constaté que le désir de raconter n'était pas éteint, que les artistes d'aujourd'hui étaient sensibles au geste même de raconter. De raconter en partant de soi (*Comment se fait-il que je me sois retrouvé à être l'étranger ?*) ou en partant de l'autre (*Je préfère m'emparer d'idées existantes comme matériau d'écriture. Les manger, les digérer, les recycler*). De raconter à partir du monde, d'une réalité. En ce sens, ce *Cahier* prend le pouls de l'art toujours vivant de raconter. De ce besoin de créer des histoires, de nouveaux récits. De défricher de nouveaux espaces. De faire du théâtre.

Outre un ardent plaidoyer en faveur de la fonction salvatrice du récit (*La vie peut-elle être pensée sans la recherche d'un devenir organisé, sans la quête d'une histoire ?*) et un essai sur la réelle nécessité de ces *rêves éveillés* que sont les contes, les pages qui composent le cœur du *Cahier* font entendre la voix des créateurs ; elles poussent en quelque sorte la porte de leur atelier. Nous souhaitions ainsi nous approcher de la fabrique des textes et des spectacles. Déceler ce qui bouge les artistes, l'urgence qui les prend au corps et les pousse à créer. Entrevoir ce qui les nourrit, ce qui se passe entre eux et le monde, entre eux et la vie, du moment qu'ils plongent dans la création. Notre désir, notre soif : saisir au plus près leur quête infatigable.

D'un texte à l'autre, on comprend à quel point la création ne peut être autre chose qu'une manière d'être. Et parfois une question de survie (*J'invente tous les jours pour résister à quelque chose qui pousse sur nos têtes de tout son poids de peur, de tout son poids de mort*). On goûte en même temps l'extrême beauté du geste artistique, celui de mettre en forme, de prendre la parole. Non sans prendre la mesure du risque qui lui revient comme du besoin de trouver un espace, *loin du quotidien qui bouffe temps et âme,* pour se mettre à l'écoute d'un projet, le laisser monter à la surface. *Le hasard, il faut le méditer, le transcender, le travailler.*

D'un artiste à l'autre, on sent que chacun fait œuvre de chercheur. Tous s'interrogent inlassablement sur la façon de dire, de raconter, en quête de *la manière*. On croise aussi au passage leur regard pénétrant, là où les créateurs sont sensibles à ce qui manque, fait défaut, à *ce qui nous est invisible* ou ce qu'on préfère ne pas voir. Au final, on comprend que l'art demeure envers et contre tout une tentative pour créer du lien, faire advenir une communauté d'humains, le temps d'un projet ou d'une représentation. Si cette communauté ne se donne pas d'emblée – ce que supposent des aventures telles que *Ce qui nous relie ?* et, d'une tout autre manière, *L'homme atlantique (et La maladie de la mort)* –, elle reste manifestement un possible, un horizon. Qui pousse artistes et spectateurs à tenter le coup, à faire le pari du théâtre, de fois en fois, spectacle après spectacle.

Si seulement le récit m'était conté…

CATHERINE MAVRIKAKIS

Et pourquoi ne pas commencer par deux petits récits ?

Le premier se présentera sous forme d'énigme :

« Un jeune docteur en droit et une chanoinesse, dont personne ne connaissait la liaison, assistaient chez le commandant de la ville à une soirée brillante et fort fréquentée. La dame, jeune et belle, portait, comme c'était alors la mode, une petite mouche noire sur le visage juste au-dessus de la lèvre, dans le coin droit de la bouche. Un hasard poussa l'assemblée à quitter un instant le salon, si bien que le docteur et la dame y demeurèrent seuls. Lorsque la société revint, il se trouva, à l'étonnement de tous, que le docteur portait la petite mouche sur le visage : à savoir, juste au-dessus de la lèvre, mais dans le coin gauche de la bouche.
(La solution sera donnée la prochaine fois.) »

Le second inscrira une anecdote :

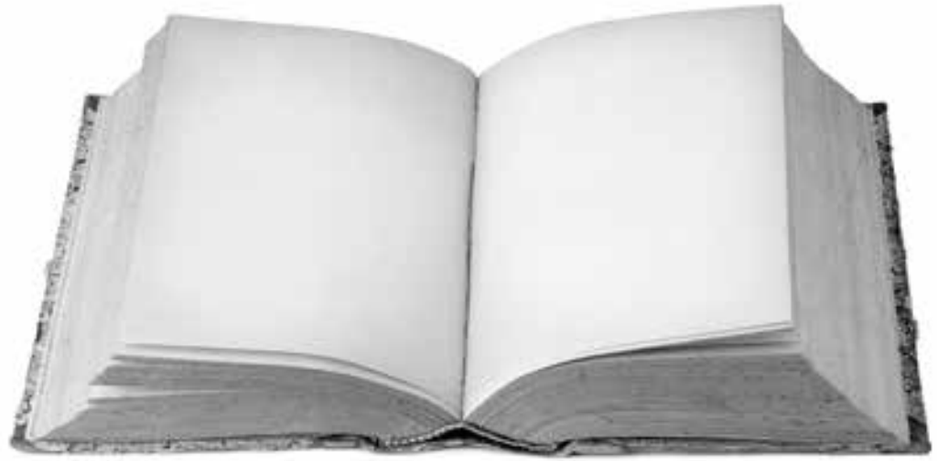
« Bach, lorsque sa femme mourut, dut prendre des dispositions pour son enterrement, mais le pauvre homme était habitué à s'en remettre de tout à sa compagne ; en sorte que, lorsqu'un vieux serviteur vint lui soutirer de l'argent pour du crêpe qu'il voulait acheter, il répondit en versant quelques larmes discrètes, la tête penchée sur une table : "Dites-le donc à ma femme." »

Pour bien parler du récit, il m'aurait fallu, de toute évidence, écrire un récit.

Faute de pouvoir en livrer un ici et constatant mon incapacité à offrir un texte qui à la fois raconterait le pouvoir du récit et servirait de défense savante de la narration, je me suis permis de nous donner à lire ces courtes et plaisantes histoires tirées de l'œuvre de l'écrivain et dramaturge allemand Heinrich von Kleist.

Les récits devraient en quelque sorte parler pour eux-mêmes. Mais que nous disent-ils ?

Ces deux très brèves histoires nous donnent en vrac à comprendre la place du regard social, les rapports homme-femme, l'hypocrisie dans l'espace mondain, la douleur du deuil, les mécanismes de survie de la psyché. Elles réfléchissent sur la marque laissée à même le corps et l'esprit par l'autre, et sur le caractère presque indélébile du lien à autrui. Enfin, elles nous expliqueraient quelque chose du cocasse, voire de l'absurde, qui se manifeste dans certains moments d'une existence, fût-elle tragique.



Oui... ces toutes petites histoires que Kleist écrivit au tournant du XIX^e^ siècle portent en elles de nombreuses thèses et contiennent les germes de maintes réflexions qui risqueraient d'être pesantes si on cherchait à les cultiver et à les faire croître de façon théorique... Or les récits de Kleist sont légers, ludiques, presque primesautiers, jusque dans l'apparente gravité de leur propos.

Oui... le récit pense. Et il donne à penser. Mais il ne réfléchit pas de façon claire, évidente, péremptoire ou encore didactique. Il ne propose jamais tout à fait la résolution des conflits et des problèmes qu'il contient. Il peut porter en lui de nombreuses contradictions et travailler à prendre une voix à laquelle il s'oppose. Ainsi, il saura présenter un dictateur et le rendre sympathique, afin de peut-être mieux montrer le machiavélisme d'un chef. Il saura s'attaquer à une figure politique fictive pour en dénoncer une bien réelle. Si le discours démontre, le récit montre, mais par excès ou par défaut : il dit trop ou ne dit pas assez, mais n'est jamais tout à fait adéquat à ce qu'il prétend avancer. En lui surgit du mystère, en lui foisonnent d'infinies interprétations. À la manière des deux anecdotes de Kleist, le récit ne se ferme pas sur lui-même. Au lecteur de reprendre le fil de la pensée, de parvenir à ses propres conclusions. Le récit s'est contenté de laisser entrevoir un sens qui le dépasse et qu'il joue à la fois à dire et à cacher. Dans un monde de la communication où il faut s'exprimer vite, avoir son *pitch* et être coupé sans cesse quand on a la chance de trouver une tribune médiatique où parler, le récit nous apprend que l'indicible reste important. La suspension de la vitesse de compréhension, l'impossibilité d'établir des certitudes, le caractère irrésolu des questions sont encore de mise dans la transmission d'une idée ou d'un savoir.

Si le récit s'attelle à ces tâches, à ces démonstrations, de biais, mine de rien, comme en catimini, en jouant à s'occuper d'autre chose, c'est avant tout parce qu'il s'occupe de son destinataire (le lecteur, l'auditeur ou le spectateur) et qu'il se met au service de son plaisir : il lui arrachera au passage une larme, un sourire ou encore un rire et lui procurera ainsi la petite joie spontanée d'un affect. Dans le temps que le récit déploie, où s'inscrit, par les péripéties, la surprise, le lecteur le plus blasé se trouve emporté dans une autre temporalité et se découvre ravi à lui-même et à sa réalité.

Cette mise entre parenthèses du monde et du temps que le récit instaure au profit de son propre univers a souvent été décriée. Comparable aux chants des sirènes qui attiraient Ulysse, l'histoire est vue comme un miroir aux alouettes dont un sujet émancipé, moderne, en quête de liberté et d'objectivité devrait se détacher. Les histoires ne serviraient qu'à endormir les enfants, à bercer les foules ou ne seraient là que pour ceux et celles qui tiennent à dormir debout, en refusant de garder sur le monde un regard éveillé.

Une méfiance certaine s'est établie à l'égard des histoires. Comparant son devenir au passage de l'enfance à l'âge adulte, l'humanité croit qu'elle a eu en grandissant toutes les raisons d'abandonner le récit, trop primitif, et de se tourner vers des formes de discours plus élaborées et moins enfantines.

Valorisant l'indicible, l'irreprésentable, se lançant dans des formes fragmentaires et discontinues, se perdant dans le discours savant, de nombreux penseurs et écrivains au XX^{e} siècle ont prêté aux récits les pires intentions. Les adeptes du Nouveau Roman ont même voulu sa mort. Il ne serait pas digne de la grande littérature. On aimerait le voir relégué aux romans à sensations, aux intrigues policières et amoureuses, à la *chick lit*, aux séries télévisées de tous acabits qui plaisent à la « populace », aux contes récités par des « patenteux » qui parlent mal et aux formes les plus méprisables sur le marché de la valeur artistique.

Les écrivains capables de produire des récits seraient accusés de céder au goût du jour et à la pression de la demande. Il y aurait dans certains milieux intellectuels un dédain manifeste pour tout ce qui s'« abaisse » à raconter, ce qui n'a pas manqué de diriger nos écrits contemporains vers une « érosion de l'intrigue », comme l'a avancé le philosophe Paul Ricœur.

On oublie combien il est ardu d'écrire un bon récit et que l'art de raconter est loin d'être simple. On oublie aussi que le besoin de récit est peut-être tout simplement humain.

Comment faire l'impasse sur la fonction salvatrice et réparatrice du récit, sur laquelle un long récit, justement, *Les contes des mille et une nuits*, a su nous raconter et dire quelque chose ? Pendant mille et une nuits, les récits ont prosaïquement sauvé Shéhérazade de la mort, que le sultan, suspendu à ses lèvres, tenait à lui donner. Mais plus largement, ne se révèle-t-il pas, dans l'acte de raconter, dans la mise en récit et en forme de la douleur et plus généralement de tout affect, un possible salut psychique ? N'y a-t-il pas dans la structure parfois contraignante, voire figée, que demande le récit une peau enveloppante où les écorchures et les blessures de la vie trouvent un baume apaisant pour un sujet parlant ? Faudrait-il privilégier à tout prix une parole trouée, en miettes, qui serait plus vraie mais qui ne pourrait annoncer que la violence qui lui a été faite et qui répéterait le désordre engendré par les traumatismes ou tout simplement par les aléas de l'existence ? La forme que permet le récit n'est-elle pas en soi un lieu d'accueil, un contenant pour les souffrances subies par les humains ?

Le récit, en inscrivant une temporalité, un événement, un avant et un après, ne proposerait-il pas une organisation avec laquelle il sait de toute façon jouer ? Ne donne-t-il pas un sens et une orientation à la compréhension de soi et du monde ? La capacité de narration, d'inventer des histoires pour donner sens à la vie est le propre de l'espèce humaine, cette « espèce essentiellement fabulatrice », comme la nomme Nancy Huston. La vie peut-elle être pensée sans la recherche d'un devenir organisé, sans la quête d'une histoire ?

Peut-on simplement se moquer de la téléologie narrative qui crée une continuité là où le décousu des événements, des accidents et des instants arbitraires de l'existence fait loi ? Pourrions-nous vivre sans produire ce tissu narratif entre les moments souvent disparates de notre vie ou de l'Histoire ? L'identité personnelle, sociale, nationale ou tout simplement humaine ne se fonde-t-elle pas sur un récit ? Le temps des hommes et des femmes ne s'articule-t-il pas fondamentalement sur le mode narratif ? Peut-on être un individu sans avoir malgré tout un récit de soi qui commence avant même la naissance et qui ne se termine pas tout à fait avec la mort ?

La mort du récit reste donc hautement improbable, et tous les discours qui la prédisent faillissent à leur tâche. La mort du récit… En fait, seul un récit serait capable de bien l'imaginer.

CATHERINE MAVRIKAKIS est romancière, essayiste et professeure au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Elle a notamment publié chez Héliotrope les romans *Les derniers jours de Smokey Nelson* (2011) et *Le ciel de Bay City* (2008). Elle a récemment fait paraître avec Nicolas Lévesque un essai intitulé *Ce que dit l'écorce* (Note bene, coll. « Nouveaux Essais *Spirale* »).

concept. et m.e.s. Véronique Côté
les 25 et 26 janvier

© RICHARD MORIN

Lettre à Doris ou les berceaux de Flots

VÉRONIQUE CÔTÉ

Tu es arrivée des profondeurs de la mer, du temps et des histoires, par une nuit de tempête fabuleuse à Montréal, dans le vent et la neige, tu es arrivée.
Tu es parfaite.
Tu es un mystère intact.
Tu es à la fois une évidence, un miracle et une réponse enfin donnée à une question posée il y a longtemps – si longtemps qu'on ne se souvient plus même de la question ni de la personne exacte qui l'avait posée.
Nous t'attendions depuis.
Nous, les humains.

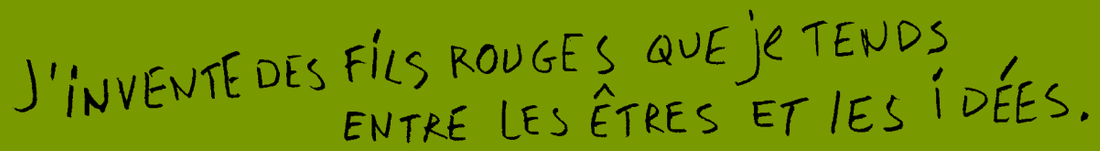
Tu es la fille de ma meilleure amie.
C'est un hasard magnifique qui nous lie toutes les deux aujourd'hui (et pour toujours, j'espère). Mais tu aurais été la fille de n'importe laquelle de mes contemporaines et tu aurais mérité les mêmes égards. La même joie. Les mêmes questions sans fin – sans fond. Tu es comme un cosmos qui ne sait pas nous répondre parce qu'il est trop vaste pour notre pauvre vocabulaire – et quand tu sauras nous raconter, quand tu te seras soumise à nos coutumes et que tu auras plié ton immensité à nos limites, ç'aura été au prix d'oublier la langue des étoiles et des galaxies.

D'où arrives-tu donc ?

Par quelle science inouïe nous es-tu arrivée ainsi parfaitement achevée et parfaitement inachevée, poumons mains pieds ongles cheveux noirs bouche en cœur peau pleurs cris esprit comme un nuage sans début et sans fin flottant dans ta poitrine (ta tête est si petite : je me dis qu'elle ne peut pas encore te contenir toute, tu dois habiter ton corps comme plus aucun d'entre nous n'arrive à le faire : intégralement, sans peur et au mépris des lois anatomiques – tu dois déborder de toi-même, et tu dois *penser* avec tout ton être. Ton cœur pense. Tes paupières pensent. Tes épaules et tes petits poings pensent. Je te regarde dormir et je vois ton souffle penser).

Nous comptons jusqu'à ce jour ton existence en journées.
Le temps, dans ton corps, n'est pas encore inventé.

Qu'as-tu quitté pour venir nous rejoindre ?



Ta fatigue est grande et un jour tu auras l'impression qu'elle l'est encore plus que maintenant, mais toi et moi, nous savons qu'aucune fatigue jamais ne surpassera celle d'arriver dans ce monde qui tombe.

Comme j'aimerais parler avec toi !
De ta fatigue et de la mienne, du cosmos, du hasard et de l'amitié, de l'amour et de la peur, de l'humanité, des choses qu'on quitte, des choses qu'on cherche. Des gens qu'on perd. De l'espoir. De la mer. De la bonté. Des yeux des hommes. De ce qui nous attend et de ce que nous attendons.
Comme j'aimerais que tu me racontes tout ce que je comprenais sans peine avant de tout oublier du début du monde.

Quand j'étais toute petite, avant, quand j'étais un nuage pensant dans un corps de bébé, il me semble que j'attendais tout le temps.

J'attendais qu'une sorte de magie se manifeste par moi.

J'attendais qu'une histoire incroyable m'arrive enfin pour que je puisse la raconter.

J'attendais quelqu'un.

Je t'écris pour te donner du courage.

Je t'écris parce que toi, tu m'en donnes, déjà, infiniment.

Je t'écris pour te dire que tu auras tout à inventer pour que la vie reste vivable ici et pour t'annoncer que, heureusement, inventer est l'une des activités humaines les plus joyeuses qui soient.

J'invente tous les jours pour résister à quelque chose qui pousse sur nos têtes de tout son poids de peur, de tout son poids de mort, et cette chose est comme une machine devenue folle, qui pèse sans répit sur nous, sur nos pensées, pour que nos esprits se calment et ploient et arrêtent de poser des questions, de chercher la beauté, de croire que la poésie nous aide à vivre ensemble plus puissamment.

J'invente contre cette chose et pour la poésie.

J'invente tous les jours du sens et des liens.

J'invente des fils rouges que je tends entre les êtres et les idées.

Je t'invente des histoires. Je t'invente des poèmes. Je les invente pour toi et je les invente pour moi, pour trouver des façons d'attendre sans me faire mal : parce que j'attends encore, souvent, j'attends la magie, une histoire ou quelqu'un. Ils arrivent, puis ils repartent, et alors on doit bien inventer des façons de les faire réapparaître.

Alors, Doris, je nous ai fait une cabane.
Dans la cabane, j'ai déposé un spectacle.
Il est pour toi et pour ton cœur tout neuf.
Il parle de la mer, des grandes baleines, que je n'ai jamais vues encore en vrai, et des trésors qui brillent au fond des gens.
Quand tu seras assez grande, tu viendras le voir j'espère.
Et quand tu entreras dans la tente, quelqu'un te dira ces mots-là, écrits juste pour toi, depuis très loin dans le temps, depuis avant la tempête de ta première nuit :

je t'attendais.

VÉRONIQUE CÔTÉ est comédienne, auteure et metteure en scène. Elle a signé la pièce *Tout ce qui tombe* (Leméac, 2012), puis a coécrit avec Steve Gagnon *Chaque automne j'ai envie de mourir*, un recueil de trente-sept secrets publié chez Septentrion en 2012 dans la collection « Hamac ». Au Théâtre français, on a pu la voir dans *Forêts* et *Temps* de Wajdi Mouawad.

concept. Martin Messier et Jacques Poulin-Denis
m.e.s. Michel Lefebvre
les 1er et 2 février

Élucubrations acoustiques, délire sonore

- *LE PROJET PUPITRE* VU ET DÉCRIT PAR MARTIN MESSIER ET JACQUES POULIN-DENIS -

JÉRÔME DELGADO

De l'exploration sonore des objets, et musicale, à la manifestation scénique, et narrative, la pièce-spectacle-performance *Le projet pupitre* est une affaire de rencontres. Les spectateurs qui y assistent sont d'ailleurs pris entre deux feux tellement ils doivent garder grands ouverts aussi bien les yeux que les oreilles.

L'action qui se déroule devant l'assistance provient en effet, d'abord et avant tout, du mélange d'audio et de visuel. Œuvre audiovisuelle, mais exempte d'enregistrements – à quelques rares exceptions –, *Le projet pupitre* se passe en direct, en véritable travail pour la scène. En direct, mais non pas tant en chair et en os, malgré la présence de deux interprètes. Plutôt en cordes et en bois (parmi d'autres matériaux), et avec du support technologique, lequel amplifie et diffuse le moindre petit bruit. On est en plein dans l'électroacoustique.

Ce fascinant *mano a mano* entre le son et l'électronique surgit de la manipulation de toute une quincaillerie associée à l'école – crayons, papier, ciseaux, mais aussi élastiques et brocheuse. On peut donc aussi dire qu'on assiste à la rencontre, grâce à ces objets, du tactile et du sonore. Comme c'est le cas de tout bon instrument de musique qu'il faut gratter, faire vibrer, faire chanter.

Faut-il s'étonner que *Le projet pupitre* ait pris forme dans la tête de deux personnes qui se sont réunies alors que l'une avait les mains davantage dans la musique, l'autre, les pieds davantage dans la danse? Martin Messier et Jacques Poulin-Denis, puisque c'est d'eux qu'il s'agit, ne se satisfont pas cependant de ces étiquettes distinctives. Chacun, à sa manière, se dit multidisciplinaire, considère travailler autant pour la vue que pour l'ouïe.

«***LE PROJET PUPITRE* EST MON PREMIER PROJET INTERDISCIPLINAIRE, AVEC UN VRAI *MIX* ENTRE LA MUSIQUE ET LE THÉÂTRE.** C'est mon premier gros projet de musique *live*», reconnaît Jacques Poulin-Denis, un diplômé de l'Université de Montréal en composition électroacoustique réputé pour brouiller les frontières entre les arts.

«Le théâtre est très important dans ce projet, poursuit ce proche collaborateur de la chorégraphe Mélanie Demers. **Les effets sonores sont là, mais ils permettent à la dramaturgie d'émerger, de paraître.** [Le projet] a quelque chose de très interdisciplinaire.»

« Avant, j'étais musicien, je pensais musical, construction sonore, confie pour sa part Martin Messier, lui aussi diplômé en composition électroacoustique à la même enseigne. À partir de *Projet pupitre*, j'ai commencé à penser dramaturgie, à vouloir rassembler les éléments de façon dramaturgique, pas seulement sonore. C'est le projet qui a débloqué, qui a initié tous les autres. **J'AI EU UNE ESPÈCE DE RÉVÉLATION SUR LE TRAVAIL À FAIRE SUR SCÈNE AVEC L'OBJET ET LE SON.** »

Les chemins se croisent, les destins se complexifient. Ceux des deux créateurs, qui ne cessent depuis de conjuguer les disciplines. Leur emblématique œuvre-fusion a aussi évolué. Depuis sa création il y a six ans sous forme de performance électroacoustique (et rien d'autre), *Le projet pupitre* (ou *Pencil Project*, dans son appellation anglaise) a eu, disons, plusieurs vies. Dès sa deuxième, programmée dans le cadre du festival montréalais Akousma à l'automne 2008, il est devenu *dramaturgie* avec l'apparition d'une dictée, de mots, qui plaçait le pupitre et les deux personnages dans le contexte scolaire. La voix off, seul texte audible, lui a donné son caractère multilingue, avec des segments en français, en anglais et même en japonais.

« **En faisant de la musique avec un crayon, il nous a semblé logique d'ajouter une dictée, d'ajouter une couche narrative.** Mais la narration n'est pas super importante. Elle est là, comme un squelette qui nous permet d'aller dans les sons bruités », dit Martin Messier.

« Ce n'est pas juste un objet de musique, considère de son côté Jacques Poulin-Denis. Mon souci n'était pas de faire que de la musique avec des crayons, mais aussi d'inclure une histoire pour que le public y trouve un sens. Veut, veut pas, il y a toute une symbolique qui vient avec [le crayon] : l'écriture, la pensée, la réflexion. Je voulais inclure ça dans le propos de la pièce. »

Son acolyte y voit là l'élément distinctif de leur concept : contrairement à une création essentiellement musicale – un album de chansons, par exemple –, la leur a un ordre séquentiel impossible à modifier.

Dans ses premières élucubrations, *Le projet pupitre* évoquait un univers adulte, une salle de classe universitaire. Il n'a fallu que quelques modifications, entre l'adaptation des dictées « à hauteur » d'enfant et l'apparition d'un crayon surdimensionné apte au jeu, pour que les explorations électroacoustiques deviennent œuvre jeunesse. La mise en scène proposée par Michel Lefebvre, directeur de Youtheatre, la compagnie qui assume la production du spectacle depuis 2010 (et ses cinquante représentations et plus), est dès lors devenue « physique » : « **LES GARÇONS SE LANCENT DES BOULES DE PAPIER, SE CACHENT DERRIÈRE LEUR PUPITRE…** », note Jacques Poulin-Denis. Le contenu sonore tire aussi vers l'enfance, avec des références à la bédé et aux films de cowboy.

Public adulte ou foule d'enfants, peu importe l'auditoire, l'œuvre, dans son essence, demeure la même. Elle vise à révéler le potentiel musical des choses. Ce « **SHOW DE PAPETERIE** », comme le désigne un Martin Messier expert dans la transformation en instruments de toutes sortes d'objets – des machines à coudre dans *Sewing Machines Orchestra,* notamment –, nous permet de planer au-dessus de la perception habituelle de notre environnement. Voilà une autre alliance réussie par Messier et Poulin-Denis : le réel et l'imaginaire ne cessent de se donner la main.

Leur recherche avec les objets a commencé au sein d'Ekumen, un collectif d'art sonore qu'ils formaient avec Nicolas Bernier, autre créateur du même type. C'est là qu'ils ont testé le microcontact, outil à la base des amplifications entendues dans *Le projet pupitre*. À la différence du microphone, habituellement utilisé pour capter les sons qui voyagent dans l'espace (comme la voix), le microcontact repose sur le toucher d'une surface. « Il faut le tapoter, le gratter », illustre Jacques Poulin-Denis.

Ainsi amplifié, l'objet réel devient en quelque part hyperréel, plus présent qu'à l'ordinaire. Martin Messier préfère parler de « suramplification » du son et de surréalisme.

« Ce qui m'intéresse, dit-il, c'est le grain, le détail. Ça dépasse le réalisme, en fait. Ça devient surréaliste. On entend les petits bruits qu'on n'entend pas normalement. »

« **ON EST DANS LA SPHÈRE DE L'IMAGINAIRE ET DE L'ABSTRACTION**, ajoute Poulin-Denis, qui demande à ce qu'on prête oreille au maniement d'un crayon. »

« Qu'est-ce qu'on entendrait si notre écriture était audible ? Quelle musique s'en dégagerait ? Si on se met à imaginer toute la danse, tout le potentiel rattaché au fait d'écrire, de vouloir noter des choses, de développer une idée, si on le transpose à la musique, qu'est-ce que ça donne ? C'était ça, l'idée. L'aspect théâtral est plutôt là, dans la symbolique de la chose et moins dans l'évolution d'une intrigue », croit-il.

Son camarade est convaincu, lui, que cet imaginaire est latent dans chaque classe, autant celle de la petite école que celle de la grande université.

« [On propose] de passer de la réalité d'une classe à un univers imaginaire, sonore, insiste-t-il. On le fait tous déjà un peu en classe, lorsqu'on regarde par la fenêtre et qu'on se met à réfléchir. C'est ce qu'on illustre, mais de façon extrême. C'est du **DÉLIRE SONORE**. »

JÉRÔME DELGADO est critique d'arts visuels pour le journal *Le Devoir* et de cinéma pour la revue *Séquences*. Il a récemment publié chez Ulysse le *Guide du Montréal créatif : dix parcours à la rencontre de l'art actuel.*

La possibilité d'être ensemble

JULIEN LEFORT-FAVREAU

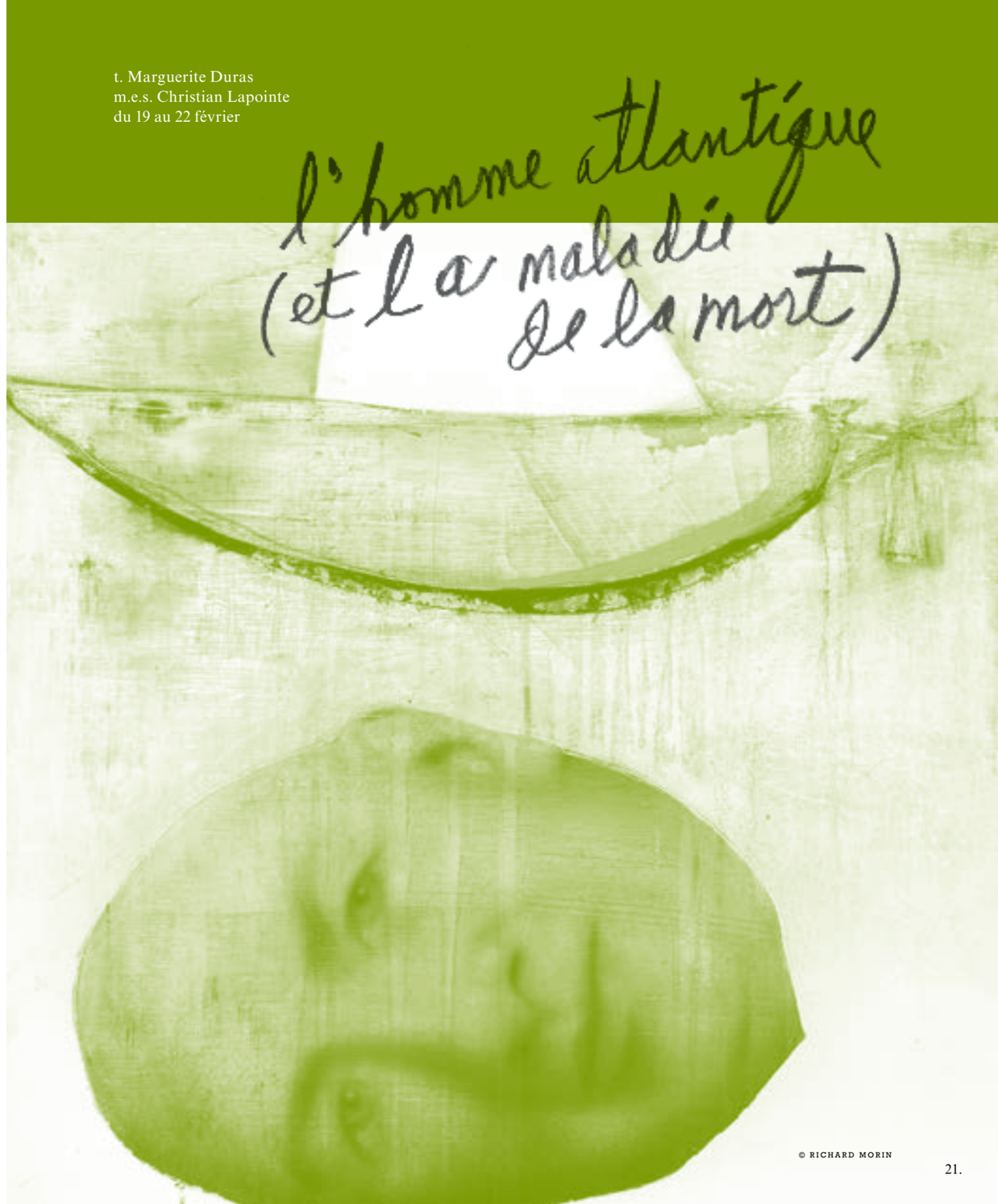
Comment comprendre le choix de Christian Lapointe de mettre en scène *L'homme atlantique* et *La maladie de la mort*? Pourquoi ces textes brefs et opaques que Marguerite Duras ne destinait pas au théâtre et qui ont une pérennité pour le moins incertaine? En quoi révèlent-ils non seulement une actualité de Duras, mais plus encore la nécessité de rendre audible son écriture? Ce choix, disons-le d'emblée, témoigne d'une grande intelligence de la part de Lapointe.

Mais pour comprendre l'apparition de cet *Homme atlantique* sur nos planches, faisons avant tout un détour. En 1983, Maurice Blanchot consacre la seconde partie de *La communauté inavouable*, bellement intitulée « La communauté des amants », à *La maladie de la mort*, qui vient alors tout juste de paraître, faisant l'éloge de ce bref texte, le qualifiant de récit « suffisant, ce qui veut dire parfait, ce qui veut dire sans issue[1] ». Plaçant d'entrée de jeu sa lecture de Duras sous des auspices politiques, Blanchot entame sa réflexion avec un fragment portant sur Mai 68, cette « possibilité d'être ensemble[2] », ce moment où le « Dire primait le dit[3] ». Plus encore, cet événement incarne pour Blanchot une « commune présence » (René Char) qui ignore ses limites, une pratique du politique qui se fonde sur le refus du pouvoir. Pur événement d'amitié, l'action commune de Mai 68 a formé une communauté instable, dont la dispersion n'altère en rien la puissance. Près de quinze ans après ce moment historique, Blanchot persiste à en faire le modèle d'une communauté dont la souveraineté ne peut être circonscrite par la loi. Lisant *La maladie de la mort*, il y découvre les signes d'une communauté élective formée par le « Vous » autoritaire de la metteure en scène, voix prophétique presque biblique, et un homme. Dans *L'homme atlantique*, la structure est semblable. Marguerite Duras retranscrit la bande sonore de son film, dans lequel une femme (encore une fois, une metteure en scène) s'adresse à un homme. Blanchot oppose la nature de cette rencontre aux communautés traditionnelles, celles qui sont imposées par l'ordre social. Ici, les amants, qui ne se rencontrent d'ailleurs jamais vraiment, qui ne deviennent jamais tout à fait amants, forment une communauté qui ne fait aucun compromis avec le social. La radicalité de l'amour qui les anime forme un rempart contre l'« agrément social ».

Le magnifique essai de Blanchot rend donc sensible une politique bien singulière, où le militantisme politique et la passion insensée des amants cohabitent dans un même espace,

1. Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Minuit, 1983, p. 51.
2. *Ibid.*, p. 52.
3. *Ibid.*, p. 53

t. Marguerite Duras
m.e.s. Christian Lapointe
du 19 au 22 février



© RICHARD MORIN

comme un refus semblable de l'ordre établi. Deux ans plus tôt, aux lendemains de l'élection de François Mitterand, alors qu'on lui demande ce qu'il pense de l'engagement de l'écrivain, Blanchot réaffirmait la nécessité de baser les rapports de l'art avec le politique sur un refus incessant de l'autorité. Sa lecture de Duras repose sur un même constat, sur cette même exigence. « Écrire est, à la limite, ce qui ne se peut pas, donc toujours à la recherche d'un non-pouvoir, refusant la maîtrise, l'ordre et d'abord l'ordre établi, préférant le silence à une parole d'absolue vérité, ainsi contestant et contestant sans cesse[4]. »

Ce qu'écrit Blanchot sur Duras devrait nous aider à circonscrire ce qui est proprement politique dans le théâtre de Christian Lapointe. La réponse à ma question initiale, à savoir pourquoi Lapointe s'intéresse-t-il précisément à ces deux textes de Duras, se loge en creux dans cette tension entre l'échec en germe de toute communauté et la tentation toujours réitérée, qui procède d'une logique du désir, d'aller vers l'autre. Ce désir qui emprisonne et qui est pourtant la seule liberté envisageable est au cœur même du spectacle de Lapointe.

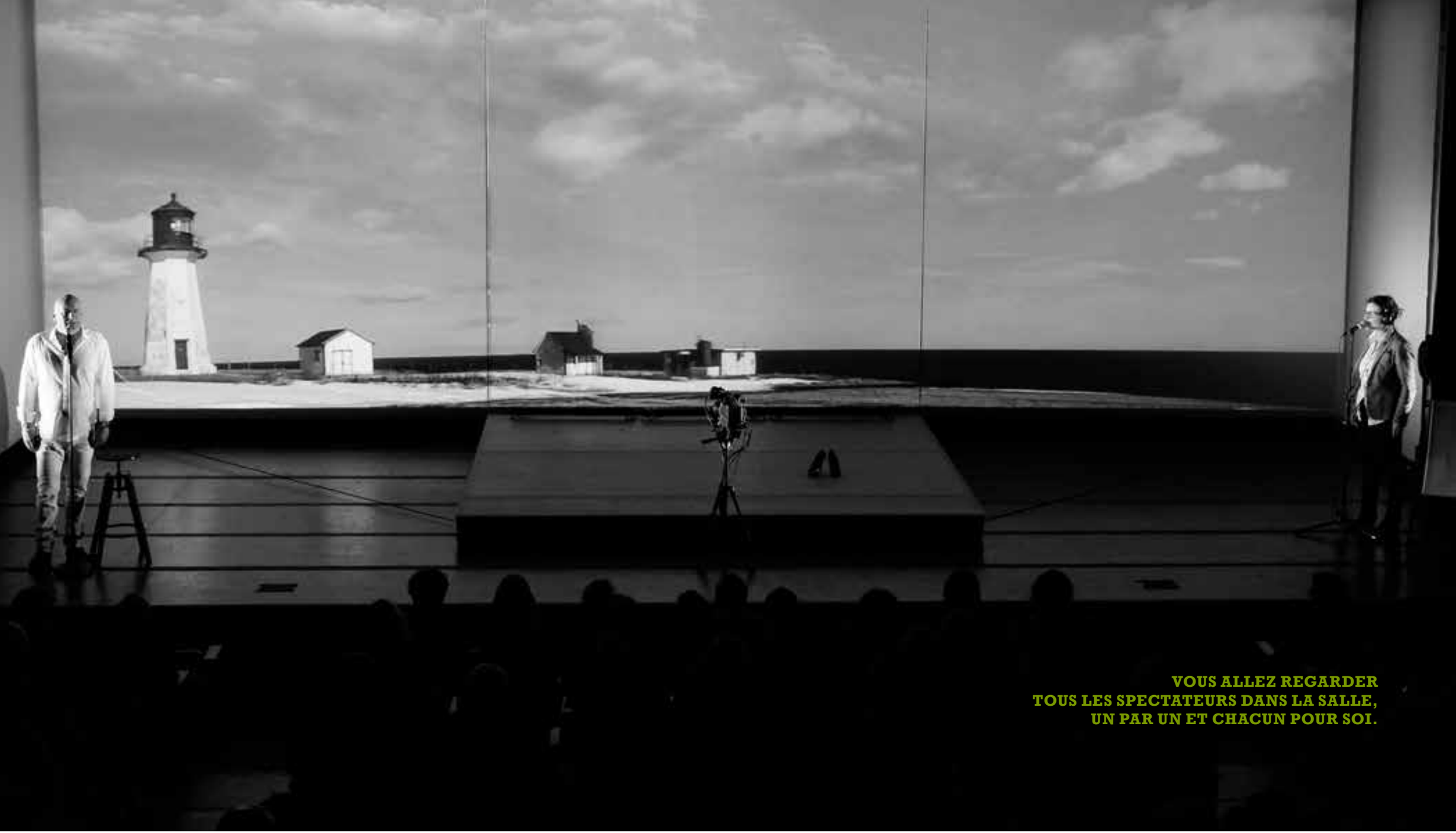
Lapointe déplace la logique assujettissante du désir vers une réflexion sur le rapport entre spectacle et spectateur, traçant les contours d'une autre communauté. Si Duras écrit *L'homme atlantique* comme le scénario d'un film à venir (alors qu'il est, dans les faits, le scénario d'un film déjà réalisé), elle pense le cinéma comme un dialogue avec un spectateur potentiel. « Vous allez regarder tous les spectateurs dans la salle, un par un et chacun pour soi. Rappelez-vous bien ceci : la salle, elle est à elle seule le monde entier de même que vous, vous l'êtes, vous, à vous seul. N'oubliez jamais. » Alors que Marithé (Marie-Thérèse Fortin) prononce ces mots, une caméra projette sur scène des images des spectateurs présents dans la salle.

L'homme atlantique semble vouloir mettre en échec la représentation. « Je voulais vous dire : le cinéma croit pouvoir consigner ce que vous faites en ce moment. Mais vous, de là où vous serez, où que ce soit, que vous ayez partie liée avec le sable, ou le vent, ou la mer, ou le mur, ou l'oiseau, ou le chien, vous vous rendrez compte que le cinéma ne peut pas. » Or si le cinéma ne peut rien consigner, « la caméra ne mentira pas », c'est elle qui « aura décidé ». « Mais regardez-la comme un objet de prédilection désigné par vous, attendu par vous, attendu par vous depuis toujours, comme si vous aviez décidé de lui tenir tête, d'engager avec elle une lutte entre la vie et la mort. » Lapointe fait sienne l'ambivalence de Duras à l'égard de la représentation, faisant du cinéma sur scène, faisant du théâtre avec la littérature. Partant de ce brouillage générique, de cette interrogation du pouvoir des mots et des images, Lapointe met en évidence à la fois l'absence et la nécessité d'un public pour son spectacle. Les gens seront dans la salle, certes, mais il est pourtant impossible de savoir s'ils feront communauté, s'ils formeront une communauté élective, ou si c'est par convention sociale qu'ils seront réunis.

Lapointe dit toute la pertinence de monter Duras aujourd'hui en soulignant cette idée radicale, que le théâtre ne pose peut-être pas suffisamment : l'art repose sur des rapports asymétriques entre l'artiste et son spectateur et, s'ils partagent tous les deux le désir fou de constituer une communauté, il n'est pas certain qu'ils se rencontreront. Lapointe, devant cette question difficultueuse, choisit de s'adresser à l'intelligence du spectateur, exigence qu'il partage avec Duras. « Tout étant prêt pour ma mort, j'ai commencé à écrire ce dont justement je sais qu'il vous serait impossible de pressentir la raison, d'apercevoir le devenir. C'est à votre incompréhension que je m'adresse toujours. Sans cela, vous voyez, ce ne serait pas la peine. »

JULIEN LEFORT-FAVREAU est détenteur d'un doctorat en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il est présentement chercheur postdoctoral au Département d'Études françaises de l'Université de Toronto. Ses recherches portent sur l'inscription d'un imaginaire politique dans la littérature contemporaine française. Il est également directeur des pages littéraires du cahier critique de la revue *Liberté*.

4. Maurice Blanchot, « Refuser l'ordre établi », *Écrits politiques, 1953-1993*, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2008, p. 222.



**VOUS ALLEZ REGARDER
TOUS LES SPECTATEURS DANS LA SALLE,
UN PAR UN ET CHACUN POUR SOI.**

© YAN TURCOTTE

t. et m.e.s. Mani Soleymanlou
du 5 au 8 mars

Rajoutons des souches

MANI SOLEYMANLOU

PROFESSION: IMMIGRANT

Dialogue véridique:

L'autre: Sami!
Moi: Euh, non, c'est Mani.
L'autre: Manu?
Moi: Non, Mani… Mani Soleyma…
L'autre: Woah, woah, woah… pas trop vite, là, déjà que Mani c'est assez compliqué.

Je fais partie d'un milieu culturel qui me représente très peu. Quand j'écris «me représente», je porte le manteau de l'immigrant, j'endosse le statut de l'étranger. Pourquoi pas, puisqu'on me le rappelle au quotidien?

Comment l'ignorer quand mon talent d'acteur était, pendant un certain temps, réduit à ma capacité de faire des accents en provenance d'un monde arabe fictif et «hollywoodisé»? Et pourquoi serais-je plus Arabe que Québécois, lorsque je ne suis ni l'un ni l'autre, si ce n'est qu'à cause de mon nom ou de mon teint? Comment l'ignorer lorsqu'on me dit droit dans les yeux que je fais dorénavant partie des *happy beneficiaries of 9/11* en me parlant de mon casting? Comment accepter les paroles de ceux et celles qui prennent le nom, les croyances et les habitudes d'autrui comme une menace directe? Comment accepter l'idée qu'Amir Khadir se fasse traiter de «mollah» et qu'on qualifie ses valeurs et idéaux politiques d'«islamisation» du Québec? Comment avaler des phrases comme «c'est compliqué avec les étrangers», sortant directement de la bouche de «chroniqueurs culturels»? Il est bien sûr important de nuancer et de souligner que ces exemples ne sont en aucun cas représentatifs de la collectivité québécoise. Mais il est tout aussi important de ne pas les ignorer.

Le jour où nous réussirons à parler en tant que collectivité, incluant tout ce qu'elle représente, avec tous ces accents, couleurs et traditions, le jour où nous accepterons que notre identité «nationale» ne pourra se définir que lorsque tout citoyen du Québec, peu importe son origine ethnique, s'en sentira partie prenante, nous réussirons à construire ce qui deviendra un héritage culturel québécois représentatif de son peuple.

POSER UNE BOMBE

Il est 22 h. Je suis assis dans le bureau de mon appartement dans Hochelaga-Maisonneuve, là où la palette de couleurs a toujours été celle d'une souche peut-être trop longtemps négligée, ou qui s'est elle-même négligée, bref, là où la palette n'a presque jamais changé, s'étendant de plus en plus dans l'est, de plus en plus au sud, en bas de la côte, où les odeurs de tabac et de levure se mêlent aux regards des putes et des junkies.

Ça fait trois ans que j'y suis, que je tente de m'y installer. C'est ici, dans ces rues, que j'ai le plus l'impression d'être un étranger. Mes yeux croisent le regard d'un Québec que j'apprends à apprivoiser, qui me connaît à peine. C'est assis à cette table, devant ce même écran d'ordinateur, que je me suis mis à réfléchir, il y a de cela trois ans, à l'identité, et plus précisément à la mienne.

J'ai tenté de mettre en mots cette sensation d'étrangeté qui m'habite depuis mon arrivée au Québec pour tenter de comprendre d'où me vient ce sentiment d'être un «étranger». Je voudrais comprendre pourquoi, après quatorze ans au Canada où j'ai vécu au sein de deux communautés francophones minoritaires, soient celle de Toronto et celle d'Ottawa, c'est seulement au Québec que toutes mes idées sur l'appartenance à un peuple, à un pays ou à une langue ont été remises en question. Comment se fait-il que, finalement, pour la première fois entouré de ceux et celles qui en majorité parlent la même langue que moi, je me sois retrouvé à être l'étranger?

C'est ce questionnement qui a été à la source de ma première pièce de théâtre. Je me suis remis mille fois en question avant de l'écrire, craignant de mettre le doigt sur un sujet ultrasensible, que la pièce soit perçue comme une attaque, une critique sociale généralisant mes problèmes personnels à l'échelle de toute une province et de ses fiers habitants. J'ai osé le dire, prêt à subir ce qui potentiellement suivrait.

ATTENTAT RATÉ

Sa bouille ronde et sympathique, sa dégaine décontractée,
son sens de l'humour, tout cela conspire à donner
de lui une image pure ceinture fléchée mâtinée
de poutine et de Molson Ex. Et pourtant…

Extrait d'une entrevue avec NATHALIE PETROWSKI

À quelques semaines de la première de ma pièce intitulée *Un*[1], je me suis armé de courage en me disant qu'il était temps d'aller de l'avant et de défendre mes propos sur le Québec. Près d'une dizaine d'entrevues, de prépapiers et de critiques au sujet de la pièce avaient paru et presque personne ne semblait être offusqué ou bousculé par mes propos. Presque personne, dans le public, ne semblait étonné par ce que je pensais être une critique directe du rapport qu'entretient le Québec à l'autre, le nouvel arrivant, celui qui dorénavant peuplerait aussi ce territoire. Ce qui est resté de mes mots était essentiellement un certain exotisme, presque rassurant aux yeux de ceux et celles qui m'avaient entendu, et un étonnement face à ma quête identitaire. Ce que j'ai tenté d'effacer, soit un lien avec une culture en particulier et, surtout, tout lien avec mon héritage culturel iranien, a fait de moi l'Iranien de service. Drôle de hasard. Je me suis prêté au jeu.

CHANGER DE SOUCHE

Pendant longtemps je me suis demandé pourquoi on ne m'avait pas parlé davantage du Québec. Pourquoi, à l'école de théâtre, on ne m'avait pas parlé de la culture québécoise, pourquoi on ne m'avait pas forcé à lire les poètes québécois afin de mieux comprendre le Québec et son peuple. Pourquoi on ne m'avait pas outillé suffisamment afin que je puisse mieux saisir ce dans quoi je m'inscrirais. Je me suis même reproché d'avoir délégué cette responsabilité à d'autres en me disant que j'aurais moi-même dû tenter de m'intégrer dans

1. Le spectacle a été créé à La Chapelle, à Montréal, en novembre 2012. La pièce est éditée chez L'instant même. (NDLR)

cette culture et la faire mienne. Cependant, je ne l'ai pas fait, attendant que naisse en moi, comme par magie, cette culture québécoise qui m'était si étrangère. Comme si, un matin, j'allais me réveiller, comprendre, et devenir.

Eh bien, étonnamment, ce matin-là s'est présenté et, en l'espace de six mois, le Québec a changé de peau. La province dans laquelle je vis aujourd'hui a radicalement changé à mes yeux et moi avec elle. Il y a de cela un an, je me suis retrouvé dans la rue parmi des centaines de milliers de Québécois et Québécoises. Les images de manifestations, qui jusqu'au printemps dernier me renvoyaient au pays de ma naissance, se sont tout à coup présentées à moi ici, à Montréal.

Pour la toute première fois depuis mon arrivée, j'ai eu l'impression de faire partie du Québec. J'étais face à l'évidence que notre désir de cohabitation était en lien direct avec notre devoir social. J'ai porté la couleur de la révolte et c'est cette indignation qui a défini mon appartenance à cette terre. Le carré rouge était devenu le drapeau de mon pays.

Lors de ce même printemps, j'ai aussi rencontré des étudiants du Collège Maisonneuve qui avaient assisté à *Un*. On m'y avait invité pour parler de théâtre, mais j'ai surtout écouté des jeunes d'origines diverses, une autre génération de Québécois et Québécoises, me parler de leur désir d'intégration et qui, dans dix ans, feront que le visage de la Belle Province arborera les éclats des soleils de l'Orient autant que la puissance du silence du froid. J'étais face à un Québec qui m'était jusque-là inconnu, parce qu'il était inexistant dans mon entourage, mon métier.

Monsieur, je dis quoi moi quand on me demande d'où je viens ?
Je ne me sens ni d'ici ni du pays de mes parents !
Pourquoi on me demande tout le temps d'où je viens ?
Vous dites quoi, vous, quand on vous parle de l'Iran ?

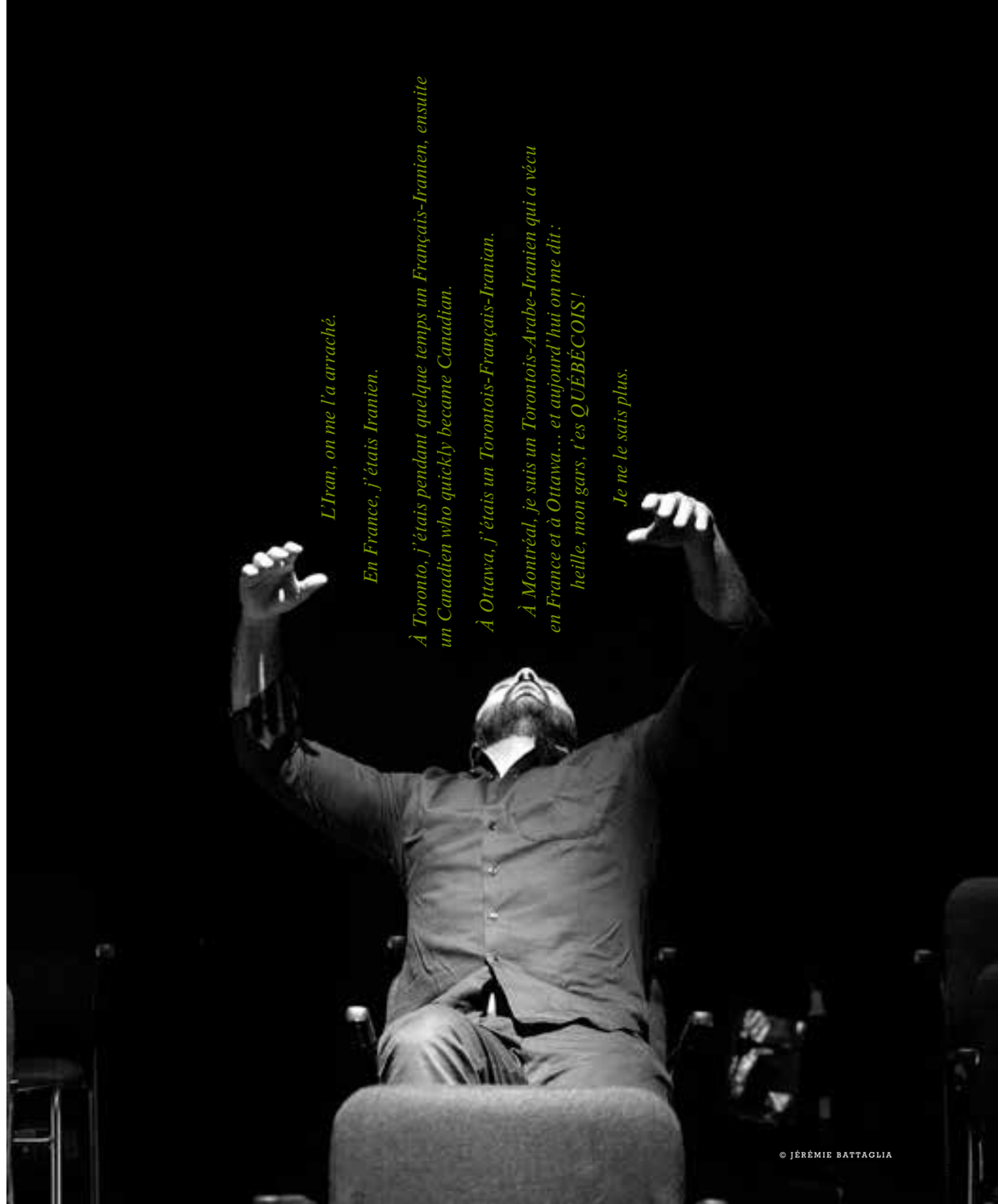
Je ne savais que répondre. Je restais là, silencieux, debout. Ils parlaient et moi, j'écoutais. J'ai été témoin de toute une génération qui se demandait aussi ce dans quoi elle s'inscrivait, assoiffée de réponses, de sens à son quotidien, sens qui lui permettrait de mieux apprivoiser l'avenir qui l'attendait. Je me suis retrouvé en dialogue avec une tranche de la société qui, comme moi, se demandait d'où elle venait, où elle vivait. Soudainement, face à tant de doutes, j'étais rassuré. Comme si le doute profond que nous ressentions nous avait rapprochés. Ensuite, nous nous sommes retrouvés côte à côte dans les manifestations. Le temps d'une marche, nous ne nous questionnions plus sur nos origines, notre citoyenneté, sachant que la

place la plus importante à occuper, peu importe la provenance du sang qui coulait dans nos veines, était celle-là, dans les rues de Montréal. Nous y étions tous : Québécois de souche, déracinés, jeunes, vieux, « mangeux de marde » et « gratteux de guitare », habités d'une révolte commune, portant fièrement le carré rouge.

Il est ainsi temps que cette terre d'accueil devienne un terreau fertile où l'appartenance à une nation se définira avant tout par une identité commune et un idéal de justice sociale. Alors, notre langue pourra se déployer en force, parce qu'elle représentera un bien collectif, une vision plus large qui nous propulsera vers un avenir, certes incertain, mais qui nous autorisera à créer librement ce qui, dorénavant, nous définira d'abord et avant tout comme individu vivant dans la collectivité. Alors seulement, nous serons capables d'envisager un héritage commun unique et représentatif du peuple.

Ce texte est paru au préalable dans la revue *Liberté* (nº 300, dossier « Nous ne sommes pas seuls », été 2013).

MANI SOLEYMANLOU est comédien. On a pu le voir, entre autres, dans *Nathan* d'Emmanuel Schwartz, *The dragonfly of Chicoutimi* mis en scène par Claude Poissant et *L'opéra de quat'sous* dirigé par Brigitte Haentjens. En 2011, il fonde la compagnie de création Orange Noyée.



© JÉRÉMIE BATTAGLIA

t. Gilles Poulin-Denis
m.e.s. Craig Holzschuh
les 28 et 29 mars

Autrement la vie

- Échange électronique avec Gilles Poulin-Denis -

ANNE-MARIE GUILMAINE

07/09/2013
Salut Gilles,
[…] J'ai lu *Statu quo* : j'ai adoré. […] Je te propose de dialoguer autour de ton texte et de notre vision de l'adolescence. […] Je jette ici quelques pistes (VOIR PIÈCE JOINTE).
Anne-Marie

11/10/2013
Bonjour Anne-Marie,
[…] ça me fait plaisir d'amorcer une discussion avec toi. […] (VOIR PIÈCE JOINTE).
J'ai hâte à la suite.
Gilles

OUVERTURE DE LA PIÈCE JOINTE :

J'ai passé toute la journée avec Sarah, Adèle et Simon, tes personnages de *Statu quo*. On s'entend bien.

Je t'écris aujourd'hui, le jour de mon anniversaire. Je suis seul dans mon appartement, alors que sur ma page Facebook plus d'une centaine d'amis me souhaitent bonne fête. Je trouve qu'il y a là une image qui me rappelle Sarah, soit comment se sentir seul parmi les autres.

HANG OUT

As-tu vécu ton adolescence dans une ville moyenne comme celle que tu décris dans *Statu quo* ?

Oui, Saskatoon. *The Paris of the prairies*. Tu dois y venir un jour, c'est une ville unique que j'aime beaucoup.

Moi, je l'ai vécue à Granby Beach. À mes yeux, ville beige, ville de l'ennui. Avec mon Adèle à moi, j'allais attendre que quelque chose se passe aux balançoires du parc Fortin. Pas aussi fort poétiquement que le mur de *Statu quo*, mais l'image est pas mal non plus : se donner un petit *feeling* de montagnes russes en restant sur place.

Je ne me souviens pas avoir ressenti de l'ennui. Ça me vient comme une bulle dans le temps. Comme si j'avais vécu cette époque dans le moment présent, sans trop me soucier de l'avenir. Un sentiment qui appartient plus au personnage de Simon : celui de vouloir vivre bien et librement avant de vieillir.

Mais reste qu'il n'y avait pas grand-chose à faire. Grimper la charpente sous le *train bridge*. Faire du *bécyk*. Boire de la bière chaude dans un parc. Écouter en boucle les mêmes albums dans des sous-sols. Mais il me semble que c'est un peu ça, l'adolescence. On n'est plus tout à fait dans l'émerveillement de l'enfance et pas encore dans la prise de responsabilités de la vie adulte. Souvent, après les cours, on allait s'écraser sur le bord de la rivière qui traverse la ville. Ça, c'était une activité, pourtant il n'y a rien de moins actif. On tuait le temps à parler ; je ne sais même pas de quoi on parlait. Beaucoup d'heures à *hang out*, à être seuls ensemble.

Statu quo m'est venu d'une image dans un vidéoclip : deux jeunes filles adossées contre un mur. Être adolescent, c'est attendre. Attendre d'être plus vieux, d'être majeur. Moi, j'ai raté tellement de bons *bands* qui étaient de passage en ville, parce que je n'avais pas l'âge pour entrer dans les bars.

Cette sensation me revient de manière tangible, cette sorte d'espérance qu'un élément extérieur survienne et me révèle à moi-même. Aux jeunes de *Ce qui nous relie?* j'ai posé des dizaines de questions pour m'approcher de leur réalité. À la question du texto qu'ils rêvent de recevoir, l'un d'eux a répondu : « D'un anonyme : Ça s'en vient. » C'est en parfaite adéquation avec ce que je ressentais aux balançoires du parc Fortin.

En même temps, la vie des adolescents est réglée au quart de tour par les cours, les activités parascolaires, les premières jobines. C'est l'amorce d'une tension entre un cadre imposé et tout ce qui le déborde, entre l'école et la voie ferrée derrière, entre la maison familiale et le boisé au fond de la rue. Les dépaysements se font à peu de frais, dans un périmètre explorable à vélo, à trottinette ou sur un *longboard*.

VILLES ET REGARDS

L'adolescence marque ce moment de *clash* avec le milieu d'où l'on vient : la hâte de quitter son village, sa banlieue, son quartier. Parce que l'on sent qu'un autre espace correspond davantage à la personne qu'on est en train de devenir ou qu'on aspire à devenir. Dès l'enfance, je ressentais une joie inexplicable à traverser le pont Jacques-Cartier vers Montréal. Les gratte-ciel au loin, le fleuve, les manèges de La Ronde… c'était pour moi un lieu de promesses, de contradictions aussi, qui semblait refléter tout ce qui prenait forme en moi.

L'espace, c'est bien sûr en grande partie les gens qui le font. Mais à un moment donné, c'est comme si le lieu nous créait, nous aussi, comme si sa couleur propre, en macérant pendant des années, finissait par déteindre à l'intérieur de nos têtes.

On croit connaître sa ville par cœur, mais à force de passer et repasser par les mêmes chemins, tout finit par s'effacer. On ne voit que ses pieds sur le pavé. Il y a un magnifique édifice Art déco sur la rue Sainte-Catherine à Montréal, entre Saint-André et Saint-Timothée. Le rez-de-chaussée est occupé par un magasin d'électronique des plus banals, on ne voit que ça, et le reste du bâtiment est rendu invisible. C'est comme ça partout. Comment rester dans la découverte ? Rien n'est complètement beige, c'est notre regard qui rend beige. La banlieue peut sembler beige, mais certaines personnes réussissent à y poser un regard différent, et ça donne *The Suburbs* d'Arcade Fire ou le film *À l'ouest de Pluton*.

Mais c'est vrai que les lieux nous habitent. La ville, ou la campagne pour certains, devient un espace mental vers lequel on retourne sans cesse. Des années après, on revient aux rues, aux quartiers, aux parcs où nous avons vécu. Dans *Statu quo*, j'ai imaginé la ville avec un pont et une rivière, sûrement parce que pour moi, il y a un lien très fort entre ce décor et l'adolescence.

« Sait-on voir ce qui est notable ? » demande Georges Perec dans *Espèces d'espaces*. Il propose de regarder minutieusement le lieu connu « jusqu'à ressentir, pendant un très bref instant, l'impression d'être dans une ville étrangère[1] ». Écrire et faire de l'art, c'est peut-être trouver sa façon de mettre en doute les évidences, les rendre étrangères par un déconditionnement du regard et tenter d'en réactiver le potentiel poétique.

HACKER SA VIE

Alors que le personnage d'Adèle fantasme sur New York, Sarah va plutôt s'ancrer dans son lieu, par un geste d'appropriation de ce qui est là. Elle s'engage dans le réel, plutôt que de se projeter dans l'ailleurs et l'avenir. Elle décide de miser sur le proche et *l'infraordinaire*, où l'on peut trouver du sens à condition de transformer son regard.

Adèle trouve son échappatoire dans la promesse d'une nouvelle vie dans une nouvelle ville. Sa condition actuelle devient un passage obligé, une épreuve à traverser pour que son idéal se réalise. En contrepartie, Sarah refuse de sacrifier le présent, et son impatience devient son salut. C'est ce refus de l'immobilité de son habitat et de son âge qui la pousse à redécouvrir ses possibilités.

Sarah parvient à *hacker* son quotidien. Elle modifie sa vie juste assez pour lui permettre de voir les choses différemment. Je me souviens d'avoir visité le blogue d'un gars qui *hackait* sa vie. Il s'assurait de faire chaque jour quelque chose qui le déroutait de son quotidien. Par exemple, se coucher au milieu d'une rue vide pendant trente secondes ou bien essayer de faire cuire un œuf sur le trottoir. Ces petites actions le sortaient de sa zone de confort et l'obligeaient à percevoir le temps différemment. C'est exactement ce que fait Sarah ; elle n'a pas le même rapport au temps quand elle est debout devant le mur ou couchée dans le bain au cimetière des machines. C'est un drôle de sentiment que de parvenir à voir un endroit ou une situation familière avec des yeux nouveaux. Devenir touriste chez soi.

1. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974, p. 70-74.

En posant sur le réel qui l'entoure un nouveau regard, concrétisé littéralement par la lentille de l'appareil photo, Sarah témoigne de sa propre existence : ce monde-là existe, j'en fais partie ; en le regardant, je le fais exister autrement et je me fais moi-même exister autrement. La photographie radicalise la présence et, parallèlement, en cherchant à fixer un instant d'existence, elle garde trace de ce qui est amené à disparaître : les corps, les lieux, les objets. L'action de Sarah prend ainsi la forme d'un rite de passage : conserver une empreinte de ce qui est là, parce qu'elle accepte que ça change (avec les sacrifices que ça implique), et c'est un peu d'elle-même dont il s'agit. Il y a quelque chose qui se transforme en elle en même temps que le lieu, qui disparaîtra en même temps que le mur. Considères-tu que c'est une des fonctions de l'art, de pointer ce qui est en train de disparaître, de nous amener à apprivoiser les métamorphoses de notre temps ?

Je ne sais pas si l'art se doit de pointer ce qui disparaît. Mais je crois que l'art est certainement une voix qui murmure « regarde là », de sorte qu'en plissant les yeux légèrement le paysage perd ses formes et révèle des taches de couleurs qui s'apparentent plus à un Pollock qu'à une photographie HD. L'art pointe ce qui nous est invisible.

Ce que je trouve intéressant dans l'action de Sarah, c'est qu'elle n'implique pas de faire table rase du passé. C'est par des moyens *old school* qu'elle renouvelle son regard sur le présent : l'appareil photo et la chambre noire de son père vont être des déclencheurs plus opérants que le *video blog* finalement. Dans *Statu quo*, la démultiplication des moyens de communication est un état de fait, avec l'aliénation qu'elle entraîne autant que les facilités. Il n'y a ni nostalgie du passé ni apologie du présent. Ça transforme forcément les codes du théâtre : le monologue intérieur devient un témoignage devant une *web cam*, et le dialogue peut se faire par messages textes.

J'essaie toujours d'écrire des textes qui transcendent le temps. Les questions que se pose Sarah, les humains se les sont toujours posées. Les moyens qu'elle utilise pour avancer dans son questionnement sont justement ça, des moyens. Elle aurait pu en prendre d'autres, mais dans cette histoire-là, c'était ça. Je voulais que la pièce soit de son temps. Je m'adressais entre autres à des jeunes, je voulais qu'ils puissent se reconnaître. Un jour, les moyens de communication décrits seront obsolètes. Mais j'ose croire que le fond de l'histoire restera contemporain. Et sinon, c'est que nous aurons trouvé les réponses définitives aux questions que se pose Sarah. Mais je n'arrive pas à concevoir ce que serait ce monde.

24/10/2013
Salut Gilles,
À mon tour de tarder... On a commencé les répétitions pour *Ce qui nous relie?*
[…]
Je t'invite à explorer d'autres chemins
(VOIR PIÈCE JOINTE). […]
Anne-Marie

Je suis pas déprimée, là, c'est pas ça. Je suis juste écœurée. Écœuré ! É ! CŒUR ! É !
C'est comme avoir le cœur écrasé entre deux « é ». Écœuré, c'est aussi comme ne
plus avoir de cœur. Mais je pense pas que c'est ça pour moi.
J'en ai un, cœur, c'est juste qu'il est pas tout' là. On va vivre moins longtemps,
j'ai pas le temps d'attendre. Moi aussi, je veux faire quelque chose, là, maintenant.
Mais je me sens juste… invisible.

Sarah, *Statu quo*

16/11/2013
Salut Anne-Marie,
J'ai été pas mal occupé depuis mon arrivée en Belgique. J'ai aussi fait la fête, alors ce n'est pas juste du travail. Je te renvoie des petites pistes
(VOIR PIÈCE JOINTE). […]
Gilles

OUVERTURE DE LA PIÈCE JOINTE :

COUP DE PIED AU CUL

En filigrane de *Statu quo*, tu poses la question : qu'est-ce qui fait bouger les gens ? Le beige ne contamine pas seulement les villes moyennes et le statu quo ne touche pas que l'adolescence ; l'un et l'autre semblent plutôt généralisés.

C'est le statu quo qui rend beige, le fait de ne pas être satisfait de la situation et ne rien faire pour l'améliorer. Avec toutes les considérations économiques et environnementales, les gens savent que ce n'est plus viable. Mais tant que la machine ne pète pas, on est prêts à continuer. Jusqu'à ce que quelqu'un nous dise : « OK, *guys*, là, c'est vrai. Ça chie pour vrai. » Et là, on va se demander pourquoi personne n'a agi plus tôt.

Personne ne veut quitter le statu quo : « Changeons les choses, mais sans perdre ce que nous avons acquis. » Il y a toujours une part de sacrifice pour faire évoluer les choses. « Why shall I wait for someone else ? Why shall I be looking to the government, to the army that they would help us ? Why won't I raise my voice ? Why won't we speak up for our rights[2] ? »

Dans *Statu quo*, Sarah n'est pas satisfaite de sa condition. Mais ce qui la pousse à agir, c'est un élément extérieur : elle voit les manifestations à la télé, mais surtout, elle s'engueule avec Adèle. C'est peut-être un constat un peu déprimant sur la volonté humaine, mais je crois sincèrement que les humains ont souvent besoin d'un coup de pied au cul pour faire le premier pas.

2. Extrait d'entrevue avec Malala Yousafzai : <http://www.youtube.com/watch?v=gjGL6YY6oMs>.

On a besoin les uns des autres pour sortir de nos zones de confort. En écrivant ça, je pense forcément à une jeune de *Ce qui nous relie?* qui a fait de cette idée sa ligne de conduite personnelle : « La vie commence là où se termine notre zone de confort. » Le statu quo, c'est se fondre dans le connu parce qu'on a peur de déranger. C'est se rendre invisible au monde et à soi-même comme tu l'écris dans *Statu quo*.

L'invisibilité, c'est quelque chose d'adolescent. Ça m'avait frappé lors des dernières élections à quel point les adolescents étaient occultés des considérations sociales et politiques. Ces jeunes auront le droit de vote aux prochaines élections, mais on ne les considère même pas parce qu'ils ne sont pas rentables. Considérer les citoyens comme une valeur marchande, c'est là où nous en sommes.

Pour moi, *Statu quo* parle d'art, de se découvrir artiste. Ça parle aussi de refuser le modèle actuel de la vie sociétale. « On est juste supposé manger, dormir, *hang out*, aller à l'école pis... attendre d'être plus vieux. Pis après, on va aller au bureau, faire la même chose pis attendre de mourir. » Pour créer, il faut se défaire de ça.

Un spectacle, une lecture peut certainement faire l'effet d'un coup de pied au cul. Suzanne Jacob le dit magnifiquement : elle parle d'une œuvre qui permet « d'enfreindre en nous-mêmes les limites que nous nous étions fixées pour comprendre le monde », qui nous fait faire « l'expérience de l'ébranlement des habitudes internes[3] ». Un auteur de théâtre a-t-il la responsabilité de résister au beige qui déteint sur la vie, les idées, le politique ?

Je mets dans mes textes les questions que je me pose. Souvent, je n'ai pas de réponses. Mais j'essaie de montrer comment on peut voir la vie autrement.

3. Suzanne Jacob, *La bulle d'encre*, Boréal / Presses de l'Université de Montréal, 1997, p. 23.

ANNE-MARIE GUILMAINE est auteure et metteure en scène. En 2006, elle cofonde la compagnie de création interdisciplinaire Système Kangourou, dont la démarche est à la croisée du théâtre, de la performance et de la sociologie. Au Théâtre français, elle assure la conception avec Mélanie Dumont de *Ce qui nous relie?*

GILLES POULIN-DENIS est auteur et comédien. En 2009, il signe et interprète son premier spectacle solo, *Rearview* (publié chez Dramaturges). Entre 2008 et 2011, il est auteur en résidence au Théâtre français sous la direction de Wajdi Mouawad ; la pièce qui en est issue, intitulée *Dehors*, a fait l'objet d'une mise en lecture.

t. Evelyne de la Chenelière
m.e.s. Alice Ronfard
du 9 au 12 avril

© RICHARD MORIN

Frotter son langage contre l'autre

JESSIE MILL

J'ai relu, relu, relu jusqu'à l'écœurement cette sorte
de partition que je tente d'écrire. Je n'ai pas trouvé d'une manière
exacte ce qui m'agaçait, mais j'ai ressenti un grand besoin de
désordre, de mystère, de saleté, de cris insensés.

EVELYNE DE LA CHENELIÈRE, « Faire le théâtre », *Jeu*

Evelyne de la Chenelière choisit cette fois de s'établir dans l'écriture d'une autre, de se frotter à une langue extérieure à elle et de se déposer en propre sur une terre étrangère : le roman *Une vie pour deux* de Marie Cardinal, publié en 1978[1]. Lorsque la metteure en scène Alice Ronfard lui propose d'ancrer sa prochaine création dans le roman de sa mère, elle initie le voyage, provoque d'entrée de jeu la fréquentation d'un tissu de souvenirs, en éclate le cadre. La complicité des deux femmes a déjà scellé plusieurs projets de création, elles ont trouvé des alliés (Violette Chauveau en est une) et subi des deuils communs (celui de Jean-Pierre Ronfard, notamment). On peut imaginer que la mémoire de Marie Cardinal s'est insinuée bien des fois dans leurs échanges, comme lors de la création de *L'imposture* d'Evelyne de la Chenelière en 2009 (dans une mise en scène d'Alice Ronfard au Théâtre du Nouveau Monde). La metteure en scène confiait alors son émoi devant le personnage de l'écrivaine, Ève, qui la plongeait inévitablement dans sa propre mémoire, dans le souvenir complexe et contradictoire de sa mère. L'actrice Violette Chauveau interprétait alors le personnage. C'est donc une véritable lignée de femmes, d'amies, qui se retrouvent dans l'aventure d'*Une vie pour deux*.

L'ART DU RECYCLAGE

Le recommencement comme commencement,
la désappropriation comme authenticité,
la répétition comme différence […].

MAURICE BLANCHOT, *Le pas au-delà*

Mouvement de résistance à une course vers l'avant, cette immersion dans la littérature d'une autre permet à Evelyne de la Chenelière un ressourcement. « Je préfère m'emparer d'idées existantes comme matériau d'écriture. Les manger, les digérer, les recycler, dans son sens le

1. Marie Cardinal, *Une vie pour deux*, L'Étincelle, 1978. [Réédité chez BQ en 2012.]

plus noble et le plus humble[2]. » L'enjeu de réécriture va au-delà du simple point d'impulsion, de l'appartenance à une source. L'auteure accepte d'emblée de se laisser contaminer et de prendre l'autre avec soi sans se soustraire à l'équation. La réécriture pose l'hypothèse d'un déplacement : d'où écrit-on ? À quelle distance de soi ? Partir de soi ou partir de l'autre, cela revient-il donc au même ? « Cette chose-ci et cette chose-là. Pourtant laquelle est la plus proche, laquelle est la plus lointaine[3] ? » À jauger.

Ce départ incite l'auteure à redéfinir sa démarche à travers un processus de reprise, de transformation et de métamorphose. « J'éprouve le désir de fouiller, d'extraire, d'assembler et de répondre, plutôt que de créer sous l'impulsion de mon imagination, de mon éducation, de ma culture, de mes expériences[4]. » Déjà, avec la création de *Ronfard nu devant son miroir* (Nouveau Théâtre Expérimental, 2011), Evelyne de la Chenelière et son compagnon, Daniel Brière, élaboraient une dramaturgie engendrée par une autre forme de recyclage : un message téléphonique laissé par Jean-Pierre Ronfard avant sa mort, décliné et disséqué, repris et répété jusqu'à épuisement.

Evelyne de la Chenelière n'a plus envie de « prétendre à de nouvelles idées » et ne souhaite surtout pas alimenter une industrie culturelle affamée dans laquelle les spectateurs avides viendraient consommer sa dernière pièce. « Le goût pour les nouveaux textes, écrit-elle, est tel que les auteurs sont poussés à écrire plus vite et davantage. En phase avec notre époque, qui célèbre l'immédiateté, la nouveauté, la quantité, on crée vitement[5]. » La pression exercée par la production fait parfois oublier la nature du geste créateur – sa rareté, son intransigeance, son péril aussi. Comment marquer cette exception improductive ? Comment ralentir le rythme effréné ? Comment cesser de faire du nouveau sans pour autant cesser de faire ?

Fi du culte de l'originalité, de l'unicité, de la singularité et autres gages de succès ! « Aussi je tente, écrit Evelyne de la Chenelière, avec la meilleure foi possible, de reconnaître ma propre banalité pour être en mesure de la transcender[6]. » Le processus de recyclage acquiert un potentiel critique. Il inscrit le geste de création dans un intervalle entre le culturel et l'artistique. Le recyclage admet une généalogie, une filiation, et reconnaît un précédent au geste créateur sans pourtant le minorer. À travers ses présences et ses prises de parole dans la cité, Evelyne de la Chenelière défend la nécessité pour l'artiste de soumettre son travail à la pensée critique, à l'exigence absolue, plutôt que de s'en remettre aux jugements de valeur, à la rétrospection instantanée. Faire de son art un engagement sans complaisance, loin des évidences, des lieux communs, des effets de mode.

2. Lancement de saison 2011-2012, Espace Go.
3. Daniel Mesguich, *L'éternel éphémèr*e, Verdier, 2006 [1991], p. 16.
4. Lancement de saison 2011-2012, Espace Go.
5. Evelyne de la Chenelière et Olivier Kemeid, « Et pour ce qui est à venir ? Une brève correspondance entre Evelyne de la Chenelière et Olivier Kemeid », *Liberté*, vol. 51, nº 3, 2010.
6. Evelyne de la Chenelière, « Les beaux dessins », *Argument*, vol. 10, nº 1, automne 2007-hiver 2008.

LE ROMAN DÉMODÉ DE MARIE CARDINAL

Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre.
ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*

Dans le roman de Marie Cardinal, Simone et Jean-François débarquent en Irlande pour des vacances qui ressemblent à des retrouvailles pleines d'espoir. Or la découverte d'une femme morte sur la berge fait basculer ce temps suspendu et révèle un tissage complexe de désirs, de craintes, éveille un réseau de souvenirs bruts qui se logent entre eux. Les souvenirs sont réactivés par l'image de la morte, attractive, fascinante. Son évocation fait brèche.

Le roman, terreau de création de la pièce, est un espace narratif fait de temporalités brisées, de solitudes entrecroisées, de souvenirs parfois entêtés et provocateurs, souvent altérés par la transmission. Entre pudeur et pleine appropriation, Evelyne de la Chenelière tisse une toile de résonnance au texte de Marie Cardinal, lui ménage des espacements, où de nouvelles associations deviennent possibles.

C'est dans la matérialité du langage et dans sa densification qu'elle crée un théâtre pour ce récit et ces personnages. Les vivants et les morts s'y côtoient avec une proximité encore plus grande qu'à la source littéraire, promiscuité même, où les digressions romanesques (justes et sensibles chez Marie Cardinal) ne sont plus nécessaires. En fait, elles y sont, quelque part en dessous. Elles s'effacent sous le palimpseste, presque à fleur de peau. Il ne s'agit pas d'une adaptation, mais d'un frottement, d'une absorption, d'une intimité ; Evelyne de la Chenelière ajoute un corps de plus à cette histoire. Apparaît *La chair et autres fragments de l'amour*, sous-titre qui vient distinguer le roman et la pièce.

La matière investie a donc trouvé une forme, partition fragmentaire et poétique, qu'on dirait érodée autant par le hasard que la précision. Une matière à laquelle on a, chose certaine, « accordé la grâce de devenir lentement un objet[7] », selon l'expression de Jean-Pierre Ronfard. Du chaos se détachent des figures, des motifs, un rythme que viennent briser les accidents de la langue, les accidents tout court. (*La morte serait-elle tombée de la falaise, comme ce cheval ?*)

Ailleurs dans ses textes, Evelyne de la Chenelière provoque souvent des accidents : un accident de voiture (*L'imposture*), la naissance d'un bébé noir de parents parfaitement blancs (*Les pieds des anges*), un enfant qui surgit devant une camionnette ou un orignal qui se jette sur une voiture (*La concordance des temps*), etc. Il y a aussi des suicides, mais ce ne sont pas des accidents ; or suicides et accidents ont en commun de rétablir le chaos.

7. Jean-Pierre Ronfard, cité par Evelyne de la Chenelière lors de la remise des Prix littéraires du Gouverneur général du Canada en 2006.

© CAROLINE LABERGE

DIALOGUE AVEC LES MORTS

On dit que maintenant les mots sont inscrits dans sa chair.
Que ses tissus sont faits de phrases, de paroles fossiles et
d'histoires ancestrales.

Mary, *Une vie pour deux*

« L'écriture peut-elle libérer les morts[8] ? » demande Evelyne de la Chenelière. À travers les personnages de ses pièces, la parole semble avoir partie liée avec la mort. Les mots auraient-ils le pouvoir – ou le devoir – de corroborer l'existence ? L'agitation finale de Max, dans *Désordre public*, répond à cette question par un étrange cogito : « Il faut que je parle. Si c'est moi qui parle, j'existe, tandis que si je me tais, c'est une agglomération de mots étrangers qui se collent à ma tête et alors il n'y a plus le moindre espace pour ma pensée. Je vais me mettre à rendre des sons indécodables, comme des spasmes, des convulsions, parce que l'éternité est impossible à dire[9]. »

C'est cet horizon troublé que rejoint Simone dans *Une vie pour deux*. Sa parole échappe à la pensée, son langage est remplacé par un babil de plus en plus abstrait, sa langue est perforée. Pourtant, lorsque la mort fait effraction dans l'intimité du couple, elle permet d'abord l'expression et libère la parole ; Simone est alors révélée à elle-même, alors que Jean avoue n'avoir jamais vécu pareille intimité. Mais Evelyne de la Chenelière laisse la réalité reprendre ses droits sur la fiction. L'aphasie de Marie Cardinal au seuil de la mort se faufile dans la pièce et freine l'expression de Simone, dont la fin est réinventée comme un hommage à son alter ego disparu.

L'écriture permet donc de revisiter l'espace fourbe de la mort et d'y bouleverser quelques lois. Les lois du nombre sont de celles qui ne résistent pas. Simone le constate : « Nous ne sommes plus trois / Nous ne sommes plus deux / et tu n'es pas seul / Nous sommes innombrables[10]. » Cette multiplication, ce dédoublement rendu possible, préside aussi une scène marquante de *Ronfard nu devant son miroir* : des effigies de Jean-Pierre Ronfard envahissent le plateau avant d'être chassées par les jeunes et beaux « héritiers ». Dans leurs costumes immaculés, donnant l'impression de venir de nulle part ou d'être droit sortis de la cuisse de Zeus, ils crient haut et fort leur soif de liberté et leur désinvolture. Mais cette liberté ne se résout ni dans le verbe, ni par l'artifice de la parole (amplifiée par des micros), ni dans l'insolence et la provocation des manifestes (projetés sur le mur). Ce sont plutôt les corps qui prennent le relais, par la danse et ses gestes. La chorégraphie – juste un peu lâche, à la manière de secousses naturelles – arrive comme une évidence, amorce *ce qui reste à venir.*

8. Lancement de saison 2011-2012, Espace Go.
9. Evelyne de la Chenelière, *Désordre public*, Fides, 2006, p. 78.
10. Evelyne de la Chenelière, *Une vie pour deux (La chair et autres fragments de l'amour)*, manuscrit. [La pièce a été publiée chez Leméac en 2012.]

SUR L'AUTRE RIVE DE L'IMAGINAIRE

Dans le dialogue entre les vivants et les morts, on trouve aussi la coïncidence d'une parenté avec *Hamlet-machine* de Heiner Müller, auteur dont l'œuvre faite tout entière de réécriture s'inscrit dans le ventre des grandes œuvres (Sophocle, Shakespeare, Laclos, etc.). Les femmes d'*Une vie pour deux*, Mary et Simone, recèlent une part de l'Ophélie de Müller. Mary la noyée « est ophélisée », et Simone « saigne entre les cuisses […] / Tout le sang des hommes[11] ». Le lien, aussi fortuit soit-il, ne s'arrête pas là. Une tournure d'esprit marque aussi la filiation par ce défi ludique qui consiste, pour le couple marié, à *inventer la morte*, à lui composer une vie, à lui fabriquer une mémoire au présent.

C'est donc ainsi que la fiction traficote avec les facultés de la mémoire, comme ailleurs dans les romans de Marie Cardinal, où la part du réel – de l'autobiographique même – est souvent indissociable de l'invention. Son plus grand succès, *Les mots pour le dire*, a comme point de départ sa propre psychanalyse. Réalité et fiction désignent en même temps vie et littérature. Cette autre rive de l'imaginaire, Evelyne de la Chenelière l'aborde à son gré au fil de son œuvre. Le personnage de Léo, dans *L'imposture*, se souvient par exemple « de choses dont on croirait qu'il est impossible de se souvenir[12] ». Il se remémore dans le moindre détail le moment de sa conception : « Ma mémoire est phénoménale, ma mémoire est tentaculaire, ma mémoire récapitule outrageusement[13]. » Faculté miraculeuse ? Mystification ? Tout est à sa place, juste, précis comme si c'était hier, à l'instar des gens qui, parlant de leur film culte, racontent en détail une scène qui ne s'y trouve pas. Mémoire vivante, autonome, bâtisseuse.

Evelyne de la Chenelière et son partenaire de vie, Daniel Brière, grand complice dans la création, établissent leur terrain de jeu commun sur cette porosité entre réalité et fiction qui insinue la confusion chez le spectateur. Dans *Henri & Margaux* (Nouveau Théâtre Expérimental, 2002[14]), Daniel joue Henri, un homme de quarante ans aux cheveux blonds frisés ; Evelyne joue Margaux, plus jeune que lui. Margaux est auteure de théâtre. Les spectateurs sont témoins d'une indétermination qui brouille les pistes. Mais on ne leur demande jamais de démêler le vrai du faux, pas plus qu'on ne le fait pour eux. Ce petit commerce infiltre la pratique artistique d'Evelyne de la Chenelière, véritable trafic du réel et sa contrefaçon, et la soumet au mode réflexif : qui parle ? Qui parle au nom de qui ?

11. *Ibid.*
12. Evelyne de la Chenelière, *L'imposture*, Leméac, 2009, p. 18.
13. *Ibid.*, p. 20.
14. Présenté au Théâtre français en septembre et en octobre 2004.

COMME UN FRUIT ROUGE

L'œuvre d'Evelyne de la Chenelière connaît une bonne fortune. On l'a dit pleine de fraîcheur, d'esprit, d'humour et d'humanité. Elle risque même le bonheur, comme le soulignait un article de la revue *Jeu* en 2002. À l'image *Des fraises en janvier*, elle annonce de petites joies, surprises du quotidien, et rêve de l'amour libre, dégagé. Ce « savoureux » portrait dont fait état la réception de l'œuvre masque parfois son versant plus corrosif, que la fréquentation de l'œuvre de Marie Cardinal exacerbe.

Derrière les histoires lumineuses, dans la limpidité d'une écriture tout en finesse percent une impatience et un immense besoin de désordre. Faits de petits dérapages – brisures dans le récit, brouilles identitaires, répétitions entêtées –, ces soubresauts constituent aussi l'univers d'Evelyne de la Chenelière, en effrangent le tissu soyeux. De la rencontre avec l'écriture de Marie Cardinal résultent non seulement une partition qui n'est pas lisse, mais une prise de corps râpeuse, celle d'un langage venu s'achopper à l'autre.

Voyant qu'il est resté ici moins de ces images tendres, souvent associées au monde de l'enfance et de l'amour maternel, j'en profite donc pour rappeler ce versant de l'ombre, étayé dernièrement par deux textes de l'auteure – l'un sur la jeunesse, l'autre sur le regard de l'enfant sur la mère[15] –, ne se privant en rien d'exprimer l'envie, la jalousie, voire la sagacité de l'enfance devant l'imposture de l'âge adulte.

Je me rappelle le choc, en découvrant, dans *La concordance des temps*, son premier roman (2011), le suicide du caniche royal dans le confort de son salon : « C'est un accident. » Dans le confort, et la douceur des apparences…

15. « Carte blanche à Evelyne de la Chenelière », dans le dossier « L'enfant au théâtre » de la revue *Jeu*, nº 142, 2012 ; « La jeunesse du monde », dans le cahier d'accompagnement du spectacle *Le 20 novembre* de la compagnie Sibyllines.

Une première version de ce texte a été rédigée au moment de la création d'*Une vie pour deux (La chair et autres fragments de l'amour)* en avril 2012 et est parue sur le site d'Espace Go.

JESSIE MILL est conseillère aux projets internationaux au Centre des auteurs dramatiques. Critique et animatrice, elle réalise plusieurs entretiens avec des artistes et dirige les pages consacrées au théâtre du cahier critique de la revue *Liberté*. À l'occasion, elle enseigne et accompagne des créateurs en tant que dramaturge.

concept. Mélanie Dumont et Anne-Marie Guilmaine
t. Anne-Marie Guilmaine
avec la complicité de Bénédicte Bélizaire
Marc-Antoine Blais, Corinne Fortier
Laura Gagné, Catherine Lafortune
Laura Meguerditchian, Samuel Pilon
Gabrielle Thiboutot, Flavie Trottier
et Alexandre Villemaire
les 25 et 26 avril

Quelques humains sur terre en ce moment même

ANNE-MARIE GUILMAINE

« Tu n'as pas encore écrit le texte ? » me demande Corinne, étonnée, lors de la première rencontre de groupe. Eh bien non. Je n'ai rien écrit. C'est ça, le jeu, le pari. Écrire en m'inspirant d'eux, les dix jeunes choisis pour *Ce qui nous relie ?* Une écriture du réel, donc. De leur réel à eux.

Dans un projet comme celui-là, le point de départ est crucial. Tout ce qui découlera par la suite dans la création – mots, gestes, actions, mouvements, thèmes… – dépend du choix des adolescents. Nous en avons rencontré près de quarante, âgés de douze à dix-neuf ans. Ils avaient déjà fait du théâtre ou non, et cela importait peu. Notre choix s'est basé sur une qualité de présence et d'ouverture au processus, mais aussi sur une manière d'être qui étonne, soit par des intérêts iconoclastes, soit par des éléments de leur personnalité qui semblaient en rupture avec l'image qu'ils projetaient ou avec les clichés de l'adolescence. En fait, nous étions attentives au « potentiel poétique » de chacun : la façon dont Alexandre bouge les mains quand il parle ou le temps de silence que prend Bénédicte avant de répondre. Ça pouvait aussi passer par une confidence au détour d'une réponse : les réflexions de Laura sur la mort à la suite du décès d'un proche ou la remise en question de Flavie quant aux rites de passage. Le choix était purement subjectif : nous étions à la recherche d'éventuelles « personnalités scéniques » et non d'une distribution pour des personnages prédéfinis.

PRÉLEVER DU RÉEL EXISTANT

L'objet à créer consiste en une partition scénique qui s'écrira au fil des rencontres avec eux[1] ; une partition dont je, l'« auteure », ne suis pas la seule propriétaire. Cette partition ne mettra ni en scène des personnages de fiction ni une histoire linéaire et ne sera pas non plus constituée uniquement de paroles. Le nom des adolescents remplacera celui des personnages, le canevas performatif remplacera les didascalies. La partition scénique se présentera comme un assemblage de microrécits et d'actions individuelles et collectives.

À l'instar des artistes de performance qui « questionnent le réel pour capter les sensibilités de leur temps[2] », je cherche à sonder des humains et je leur demande de me faire assez confiance

1. En octobre dernier, cinq rencontres ont eu lieu, orientées selon les axes suivants : *Les histoires qui vous habitent, L'inventaire de vos étonnements* et *Votre franchissement des limites.* Chacune d'elles comportait une série d'exercices visant à générer du matériel commun ou individuel : *Déballer son sac, Quatre minutes de temps de plateau, Les objets qui parlent, Le livre-choc, Auto-socio-biographies*, etc.
2. Céline Roux, *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*, L'Harmattan, p. 24.

pour se raconter. Je fais enquête par des moyens obliques, des exercices de toutes sortes autour de leurs photographies personnelles, objets, vêtements. Je les sonde aussi au moyen d'un questionnaire. De leurs réponses, je prélève les échantillons qui vibrent avec ma propre expérience du réel. « Quelque chose qu'on dit de toi ? » « Tu es toujours dans ta grotte », répond Laura. « Une phrase pour te donner du courage ? » « Je suis un sumo ! » répond Corinne. « Une action qui te touche ? » « Quand mon père s'isole pour écouter sa musique », répond Bénédicte. Je fais de l'échantillonnage, exactement comme un DJ.

Les « fragments biographiques » collectés débordent du champ de la parole. « Ce qu'ils sont » passe par un ensemble de signes, par leur corps, leur voix, leur énergie. C'est un travail sur la multiplicité identitaire, et comme il s'agit d'adolescents, leur identité se révèle d'autant plus vibrante qu'elle est mouvante et qu'ils la découvrent au cours du processus. Ils arrivent avec des états pluriels, un lot de questions, de souvenirs, de fantômes, la génétique avec laquelle ils se débattent ou tentent de se réconcilier, la tension qui se vit dans l'immédiat entre leur milieu et leur devenir.

Je me retrouve avec une collection de microrécits qui témoignent d'expériences et de rapports au monde individuels. Cette mise en présence d'individualités me semble pouvoir participer à la connaissance du social et témoigner d'une perception du présent, du collectif. Les microrécits se juxtaposent les uns aux autres dans une choralité de voix, le groupe de performeurs devient lui-même une micropopulation : il « représente » une fraction du social, non pas dans le sens d'une représentation mimétique, mais d'une représentativité.

Ça demande une grande maturité de leur part parce qu'ils savent que tout ce qu'ils mettent sur la table de travail pourra servir de matériau. Ils savent aussi qu'ils porteront sur scène leur propre parole. J'aimerais qu'ils sentent que je ne la trahirai pas, même si je vais jouer avec les récits dont ils me font part, les découper, les décontextualiser, les juxtaposer à ceux des autres. Par rapport à mes créations précédentes, le pari se radicalise avec *Ce qui nous relie ?* : je veux écrire le moins possible. Je leur ai dit : « Vous me fournissez les morceaux. Moi, je tiens la colle et les ciseaux. »

FAIRE SURGIR DU RÉEL INÉDIT

Ces échantillons de réel, nous les travaillons en salle de répétition, en les synthétisant et en les épurant des affects. Aux microrécits s'ajoutent aussi des actions et des mouvements de groupe qui sont cadrés par des contraintes de rythme, de durée, d'intensité. En dehors de tout contexte de fiction, ces actions donnent lieu à un décalage : elles ne sont plus réalistes, au sens où elles renverraient à quelque chose de normalisé dans le quotidien. Elles ne cherchent pas à créer un effet de réel, à représenter une situation autre, mais à être réelles tout simplement, à transmettre une énergie et des états. Mon rôle est de m'approcher de la présence singulière de chacun, de la contraindre pour qu'elle apparaisse comme un concentré.

Écrire scéniquement pour ces dix jeunes-là, c'est surtout choisir le cadrage de ce temps de vie particulier qui leur passe à travers le corps. Plus tard, ils revisiteront le souvenir de cette expérience et se diront peut-être : « À quinze ans, j'étais *entre autres* celui-là. » Et cet *entre autres* est inévitable parce que tout cadrage implique de sacrifier des pans entiers du sujet, de la géographie physique et humaine qui l'entoure et l'habite. Mon souhait n'est pas de les épingler comme un collectionneur de papillons ; plutôt que l'écriture devienne une radiographie, bien que partielle et fugitive, de ce présent singulier qui les traverse.

Une version préliminaire de ce texte a été présentée dans le cadre de la journée d'étude *Le réel en récits et en actes* organisée par le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal le 2 décembre 2013.

ANNE-MARIE GUILMAINE est auteure et metteure en scène. En 2006, elle cofonde la compagnie de création interdisciplinaire Système Kangourou. Dans ses projets, les performeurs racontent leur vie, mangent, s'enterrent, réparent des pots cassés, se font des maquillages guerriers au ketchup, se plongent la tête dans des aquariums, mettent leur corps à l'épreuve du réel… Au Théâtre français, elle assure la conception avec Mélanie Dumont de *Ce qui nous relie ?*

ÉCHANTILLONS DE RÉEL

(extraits du questionnaire pour *Ce qui nous relie?*)

CONSIGNE Nº5

Dresse une liste de listes. Ces listes peuvent être sérieuses ou absurdes, par exemple: liste des endroits où j'aimerais vivre un jour, liste des traits physiques qui me caractérisent, liste de mes tics nerveux.

Corinne:
Les mois de l'année que tu préfères
Les trucs les plus importants pour toi
Les causes dont tu voudrais mourir
Les choses que tu ferais si tu te faisais attaquer par un ours (perso, je jouerais du violon)

CONSIGNE Nº6

Retranscris un graffiti que tu as pu voir sur un mur et qui t'a marqué. Si tu n'en as pas un en tête, tu peux l'inventer.

Catherine: *Seek discomfort*

Marc-Antoine: Qu'attendez-vous pour vivre, vacanciers?

CONSIGNE Nº8

Parmi ces listes, choisis-en une et réponds-y: liste des plus grandes peurs que tu as mais que tu voudrais pouvoir affronter, liste des réalisations dont tu es le plus fier, liste des attentes qu'on a vis-à-vis de toi et qui te font ressentir de la pression.

Laura M.:
La peur des araignées et compagnie
La peur des couteaux, des aiguilles
La peur des hauteurs
La peur des foules
La peur d'être jugée
La peur d'être rejetée

CONSIGNE Nº11

Transcris une altercation (chicane, désaccord, argumentation) que tu as eue avec quelqu'un récemment. Écris-la comme dans un scénario de cinéma.

Alexandre:
Mon coach de football. — Est-ce que ton mal de tête va mieux?
Moi. — Pas vraiment, mais il ne s'est pas empiré.
Mon coach de football. — Je t'avais pourtant dit de pas te faire frapper, Villemaire!
Dans la situation où je me trouvais sur le terrain, il m'était impossible d'éviter le plaqué.

CONSIGNE Nº 15

Invente le message texte que tu rêves de recevoir. Il peut provenir de quelqu'un que tu connais, mais aussi d'un inconnu, d'une personnalité publique ou de quelqu'un de décédé.

Bénédicte: Bonjour, Bénédicte, tu ne me connais pas, mais moi, je te connais, j'ai trouvé un moyen de t'enlever tous tes soucis. T'as qu'à texter SANSSOUCI au 1 800 zero-souci.

Gabrielle: Ici, la vie est belle! J'espère que la tienne l'est tout autant! Sache que d'en haut, je suis très fier de ce que tu as accompli et de ce que tu es devenue. Je t'aime gros. Continue de sourire parce que tu es tellement plus belle quand un sourire illumine ton visage. Alphonse

CONSIGNE Nº16

Énumère la liste des conseils que tu aimerais te donner à toi-même dans le passé (cinq ans plus tôt) ou dans le futur (cinq ans plus tard).

Laura G.: Si tu vois K. avant de partir pour les vacances de Noël, donne-lui un gros câlin et remercie-la pour tout ce qu'elle a fait pour toi parce que quelque chose de terrible va lui arriver.

Samuel: N'oublie pas de prier.

Flavie: Si tu es encore à Saint-André-Avellin, sors de là, va à Montréal et explore la ville!

t. Michel Tremblay
m.e.s. Lorraine Pintal
du 30 avril au 3 mai

Adversaires entre elles

- Albertine en cinq répliques -

ROBERT LÉVESQUE

ÇA SENT TELLEMENT BON QUE ÇA FAIT MAL[1] *!*

Fin août 1942 : Albertine se berce nerveusement sur la galerie de ses grands-parents maternels à Duhamel. À trente ans, la vie l'horrifie : on l'a extirpée de Montréal après qu'elle eut *fessé* sa fille Thérèse (*je r'gardais même pas oùsque j' fessais*) en apprenant qu'*un suiveux*, gardien au parc La Fontaine, l'avait *touchée* (*A'l'a onze ans!*). Madeleine, sa sœur *bien mariée*, satisfaite d'un *p'tit bonheur*, aimerait la retenir à la campagne jusqu'à la fête du Travail ; elle évoque le vol des engoulevents, lui parle des odeurs : *ça sent le foin fraîchement coupé… la bouse de vache, aussi, mais juste un peu… juste pour dire… ça sent toutes les fleurs qui lancent leurs parfums avant de s'endormir, ça sent l'eau, la terre, la vase mouillée…* (À soixante-dix ans, Albertine essaiera en vain de se souvenir : *Explique-moi… explique-moi c'que ça sent…*).

1. Les citations en italique qui jalonnent le texte proviennent de la pièce *Albertine, en cinq temps* publiée chez Leméac / Actes Sud-Papiers (2007 [1984]).

© RICHARD MORIN

Été 1962 : Albertine travaille au restaurant du parc La Fontaine. Sur ses cinquante ans, sa job, son tablier : *Ici, ça sent la patate frite! Partout! Tout le temps! Tellement, que mon linge pis mes cheveux sentent la patate frite! Mais avant de sortir, le soir, j'me parfume… J'sais pas comment on pourrait appeler ça, c'te mélange-là, mais moi j'aime ça! J'sens bonne pis forte!* Albertine, alors, se débrouille : *Moi, quand un mauvais souvenir essaye de m'achaler, j'me pousse…* 1972 : à soixante ans dans sa chambre de la rue Fabre, ça sent *le renfermé*, mais elle n'ouvre pas *le châssis…* Elle dit qu'elle a perdu l'odorat : *J'ai pus aucun souvenir, d'aucune senteur. Même pas celle des sapins qui m'avait tant étourdie quand j'étais arrivée à Duhamel.* 1982 : sortie de l'hôpital, entrant au centre d'accueil, *tu-seule*, elle se dit : *J'sais pas si j'vas m'habituer à c'te senteur-là, par exemple.* Dans sa vie qui s'achève, la senteur a remplacé les anciennes odeurs…

LA VIEILLE TASSE DE MOMAN…

Comment s'appelait-elle, la mère d'Albertine ? Partie tôt de la campagne, une fille à marier débarquée en ville. Parquée à vie. *A'l'aurait jamais dû s'en aller en ville… On serait toutes des habitants, pis on serait tellement mieux!* À l'Albertine trentenaire et abîmée de colère envers Thérèse, Madeleine tendit ce lointain soir d'été-là (*usée, toute tachée, mais pas ébréchée*) une tasse de lait, du lait de vache, quasiment de la crème, pour qu'elle puisse dormir ; cinq mots seront lentement prononcés, bref moment d'apitoiement : *la vieille tasse de moman…* N'entendons pas de la tendresse ? C'est une grande tristesse. Profonde comme un lac. Dans un temps futur, recluse au centre d'accueil, Albertine réentendra comme en rêve ces cinq mots-là, ce bref lamento d'antan, et se demandera : *Qui c'est qui a parlé de moman?* Tout ce qui ne peut s'enfuir de sa vie mal vécue, mal foutue, sa maudite vie lui reviendra. La guerre quotidienne, la guerre froide, la guerre intestine, la guerre incivile avec la mère et contre les hommes ; elle a lieu, elle aura lieu, elle aura eu lieu, elle a toujours eu lieu, la sale guerre entre elles et eux. Toujours, à tout âge, elle a été perdante, Albertine. Et sa mère tout autant. Adversaires entre elles. La mère non nommée, endurée, détestée, la fille jugée, insultée, enragée, toutes des engueulées à vie. À quarante ans, avec une espèce d'alacrité malsaine, elle se défend comme elle peut, comme une folle : *A'l'a toujours pensé que j'étais pas intelligente, moman. Vous pensez toutes que chus pas intelligente, hein…* La douce Madeleine dira (dans ce *no time's land*, la sœur cadette offre le souvenir jalousé et repoussé d'une femme apaisée, épouse aimée, mère idéale d'un *p'tit bonheur* ; c'est qu'elle est morte d'un cancer, qu'elle a quitté le champ de bataille avant les vrais combats) : *Tu sais comment c'que t'es, Bartine… Des fois, tu fais pis tu dis des affaires qu'on a ben de la misère à s'expliquer…* Albertine est *tannée* de voir le monde qui la regarde *d'un drôle d'air* (parce que) *j'dis tout c'que j'pense comme j'le pense…* La vieille Albertine, que le *système de santé* a placée en résidence, fera un soir le geste de porter *la tasse de moman* à ses lèvres… Bourrée de pilules rue Fabre, seule, Albertine se souvenait de la mort de sa génitrice : *quand moman est morte, dans son sommeil, comme un p'tit oiseau, j'me sus sentie comme débalancée… Un vide. Mais j'me sus arrangée pour le remplir ce vide-là… J'ai pris la place de moman pis c'est Thérèse qui a hérité des bêtises…* La guerre matriarcale, totale, étale, filiale, fatale, cannibale et banale. Entre femmes. Car Albertine est veuve, et son seul garçon est fou.

C'EST COMME UNE BOULE DE FEU, MADELEINE

Dans le logement de la rue Fabre, au temps de la *grande noirceur*, la catholique Albertine (qui se ronge le cœur de rage en pensant à sa mère : *J'me sus battue avec elle jusqu'à sa dernière heure*) ne se rappelle pas avoir *souhaité* sa mort. Mais dans son ressentiment, dans la puissance destructrice qui l'habite et qu'elle osa avouer à sa sœur, devant son impuissance maudite qui perdure et qu'elle déplore, elle sait que ce *matricide retenu* ou *repoussé* éclate à terme comme une victoire de l'amer (autrement dit une vengeance *de la mère*). Enragée, elle comptait les jours : *quand a'va être disparue, on va être ben débarrassés, ici-dedans*. Son fils *pas normal*, sa fille *exaltée*, cette engeance maudite dont le mari mort à la guerre y est pour quelque chose (*un épais, y'est pas pantoute mort en héros mais en bouffon! C'tait un bouffon, Madeleine, un bouffon! Mais moi chus là, c'est ben plus facile de me juger!*), voilà son sort, enclenché par la décision de la fille de Duhamel de quitter les odeurs parfumées pour les senteurs viciées de Montréal. Par Madeleine, qui représente le p'tit bonheur, autrement dit la résignation, elle tente de se faire comprendre : *C'est comme une boule de feu, Madeleine*. Elle ajoute : *Oui, c'est ça… Une boule de feu dans ma poitrine…* Elle rajoute : *Ça brûle sans s'arrêter…* Elle insiste : *J'ai beau hurler, frapper, ça reste toujours là… c'est aussi présent après qu'avant une crise…* Dans ces moments-là, Albertine va s'étendre sur son lit, *mais là ça devient pire…* Tout l'enrage, toujours.

LES HOMMES… LES HOMMES… LES HOMMES…

Dans cette *assemblée des Albertine*, contrairement à celle des Athéniennes d'Aristophane, la Praxagora de la rue Fabre, sans éducation, sans connaissance de *la chose publique*, ne cherche pas à acquérir le pouvoir sur les hommes, car insidieusement dans sa maison elle l'a (interdisant son lit – *le maudit cul* – sauf par *devoir conjugal* prescrit par les curés), mais elle dissimule ce pouvoir et elle persiste à se dire et à clamer que *c'est eux autres qui mènent! Tant qu'on les laisse faire, y'en profitent, sont pas fous! C'est leur monde, c'est eux autres qui l'ont faite!* Féminisme de rancœur comme son catholicisme de rigueur. Macération de femelles confites. Comme *la vieille tasse de moman*, Albertine est *usée, toute tachée, mais pas ébréchée*. Épuisée, tavelée, mais intacte (entendons intactile). Quand Albertine à quarante ans apprend que Thérèse veut épouser *son suiveux*, le gardien du parc La Fontaine – *ma propre fille va marier un homme qui a failli la violer il y a dix ans* –, elle dégorge sa rage en pure vulgarité, en vrai dégoût : *C'est ça, les hommes! Y voyent un trou, y rentrent dedans.* À Duhamel, dix ans avant, elle confiait à sa sœur soi-disant *bien mariée* avec son petit commis-voyageur : *Les hommes… les hommes… les hommes… C'est eux autres, Madeleine. Eux autres. Pas nous autres.* Avant que Madeleine lui pose un bras sur l'épaule, elle lui avait dit : *J'ai jamais tellement parlé des hommes à Thérèse parce que les mots que j'aurais employés auraient été trop laids.* (Silence, indique l'auteur en une didascalie gigantesque de pudeur.)

LA V'LÀ… LA LUNE!

Elle se lève, à Duhamel comme partout, à Tombouctou, à Honolulu, comme toujours, dans toutes les nuits du monde, à tous les temps de la vie d'Albertine ; elle progresse lentement, la lune, et elle va se montrer *dans le ciel par-dessus les toits*, ceux de (cette prison qu'est) la rue Fabre, et puis la voilà rendue au-dessus du parc La Fontaine quand les odeurs de patate frite s'estompent et qu'Albertine va aller *s'parfumer*, elle va passer devant le châssis qu'Albertine n'ouvrira pas ; elle était la même dans le ciel de Duhamel quand *les deux p'tits pinceaux de lumière* (les phares de l'automobile du mari de Madeleine) tournaient le coin de la route et que la frangine se disait *parfaitement heureuse* et que *toutes les fleurs lançaient leurs parfums avant de s'endormir*, cette pleine lune qui ne lui fut jamais de miel mais de tant de fiel, cette lune *solitaire et rouge sang* qu'en 1952, accoudée à son comptoir du restaurant du parc La Fontaine, Albertine, enfin débarrassée de Thérèse, ayant *placé* Marcel, voyait apparaître en se disant : *En tout cas, quand y vont annoncer leu' premier voyage su'a'lune ou ben donc dans le soleil, là, j'vas me prendre un ticket aller simple, j'vas préparer ma p'tite valise, pis j'vas être ben en s'il vous plaît!*

Cette pièce – ce chef-d'œuvre – sur la solitude et la rage des femmes, sur leur impuissance ressentie au ventre et leur envie aux tripes de tout détruire (*As-tu déjà senti la force de toute détruire?*), sur un matriarcat rance s'achève sur un *Haaa…* collectif de jouissance absolue quand ces Albertine en quinconce tendent très lentement leur bras vers l'astre inhabité et supposément dit de l'amour… *Elle aussi est tu-seule…* se dit-elle.

ROBERT LÉVESQUE est critique, chroniqueur, essayiste et écrivain. Ses plus récents ouvrages parus chez Boréal, dans la collection « Papiers collés », sont *Digressions* (2013) et *Déraillements* (2011). Chez le même éditeur, il dirige la collection « Liberté grande ».

© RICHARD MORIN

dir. Christian Lapointe
concept. Simon Guibord, Véronique Guitard
Catherine Levasseur-Terrien, Jason St-Laurent
et Stefan St-Laurent
du 14 au 17 mai

Péril et inachèvement

JESSIE MILL

O public road! I say back, I am not afraid to leave you — yet I love you;
You express me better than I can express myself;
You shall be more to me than my poem.
WALT WHITMAN

Ce sont des promeneurs de l'invisible.

Le tracé de leur véritable parcours me fait penser aux *itinéraires chantés* des Aborigènes d'Australie, réseau de sentiers invisibles traversant le pays. *Songlines*. Les sentiers se marchent au fur et à mesure qu'ils se chantent. Autant que les pieds, les voix foulent le sol. Les chants révèlent le territoire, cartographient la marche, *amènent le monde à l'existence*. Comme l'écrit Bruce Chatwin, « les ancêtres avaient été des poètes dans le sens originel du mot *poiesis*, la création[1]. »

1. Bruce Chatwin, *Le chant des pistes*, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1988, p. 48.

COMMENT SE NOMMENT-ILS ?

Ces deux-là sont promeneurs de l'invisible. Ils se déplacent sur des sentiers qu'il faut chaque fois inventer, c'est-à-dire faire apparaître et adresser. Je ne les ai pas encore nommés, alors que tout commence par là, *par la nomination*, par le dire. C'est ce qu'ils disent. Or l'un d'eux me rappelle souvent que prendre la parole est difficile, dangereux.

Lorsque Moïse Touré et Christian Lapointe[2] se sont rencontrés pour la première fois, le repas qu'ils ont partagé a duré un jour et une nuit. On dit qu'ils se sont retrouvés avec Marguerite Duras sous le bras ; on dit aussi qu'ils auraient pu se croiser à Hanoï ou ailleurs. Ils pratiquent le même métier, qui se confond à leur vie.

POURQUOI SONT-ILS FRÈRES ?

Leurs travaux échappent aux idées préconçues, s'évadent des lieux communs. Les modes de production qu'ils initient engagent l'imaginaire, débordent les cadres donnés. Chacun à sa manière interroge le partage et l'ouverture du processus de création. Comment le rendre visible ? Comment mettre le spectateur à contribution, le convoquer et l'accueillir sans qu'il s'installe dans la passivité ? Avec leurs acteurs, Moïse et Christian cherchent un jeu loin de tout psychologisme, investi d'une présence immédiate. Ils travaillent avec des corps pleinement dédiés à l'invention de nouveaux langages. La langue et les mots donnent à entendre l'autre et soi-même.

CONVERSATION[3]

Je ne m'occupe que de la poésie et de la beauté, lance Moïse Touré. *On ne peut exister en tant qu'être humain sans poème. Nous n'en avons jamais fait l'expérience. Le poème nous rend notre humanité. L'humanité se vit, se rêve, se discute… dans le poème.*

On ne peut pas exister sans poème, répète Christian Lapointe. *La poésie nous sépare des bêtes, c'est la dignité. En ce sens, les poètes sont gardiens de notre dignité, et ils nous aident à nommer. Dépeindre la réalité, même la plus sombre, demeure encore un geste de beauté. La littérature est porteuse de beauté. En nommant, le poème dit la réalité, il invente de réel. Et on se reconnaît… Le réel à inventer est lié à la question collective. Mais au sein du capitalisme corporatif, comme l'écrit Jacob Wren, la poésie a perdu toute sa valeur.*

2. Moïse Touré dirige la compagnie Les Inachevés et l'Académie des savoirs et des pratiques artistiques partagées. Installé à Grenoble, il travaille en Europe, dans plusieurs pays d'Afrique, au Vietnam, au Japon, aux États-Unis. Christian Lapointe a fondé le Théâtre Péril, à Québec, dont le mandat est de prendre des risques artistiques. Il a aussi travaillé à l'étranger, notamment au Vietnam et en Australie.
3. Les paroles de Moïse Touré et de Christian Lapointe que l'on trouve en italique dans le texte sont en partie tirées d'un entretien qui s'est tenu le 29 août 2013 au Théâtre d'Aujourd'hui. Intitulé « Promeneurs de l'inconnu », cet entretien a été réalisé dans le cadre des « Rencontres hasardeuses » de l'événement *Dramaturgies en dialogue*, produit par le Centre des auteurs dramatiques.

ET LES AUTEURS *CANADIENS*, DEMANDE MOÏSE?

De moins en moins, l'écriture dramatique m'apparaît poser les grandes questions de l'identité, du collectif. Nos auteurs contemporains sont comme des auteurs étrangers. Les troupes ne viennent pas d'ailleurs, c'est la vie qui est ailleurs! Pour que ça marche ici, il faut être allé ailleurs, avoir vécu l'exode, estime Christian.

Ici, il est difficile de circonscrire des espaces dans lesquels la pensée puisse vivre, difficile de créer des niches où on a le droit de penser. Nous sommes nombreux à souhaiter que le théâtre accueille la pensée libre, mais est-ce que l'électorat le permet? Doit-on s'enlever la peau pour avoir le droit de penser?

Peut-être que je suis Canadien

J'ai beaucoup de pudeur.

Cette question est complexe,
car nous sommes à la fois colonisateurs et colonisés.

À la fois coupables du génocide des Autochtones,
à la fois dominés par la Couronne britannique.

Difficile de dire que nous sommes un peuple,
difficile de ne pas le dire.

OÙ NAÎT LE POÈME?

Dans une cour africaine, il y a toujours de la poésie. Le poème se vit tous les jours, il est constamment mis en jeu à travers les drames, joies et querelles du quotidien. Il réconcilie avec la réalité. Pour Moïse Touré, la cour est l'endroit exact de la modernité. Les gens cohabitent, vivent ensemble leur intimité et leur histoire. Il n'y a jamais de gêne.

C'est Koltès qui m'a fait découvrir l'Afrique. Il m'a permis de dire qu'il y a des vaincus et que ces vaincus ont droit à une parole. Ce sont les vaincus qui donnent à la langue française sa réalité. Koltès est un cousin de Racine. Lui aussi redresse la langue, la déplace, la bouge, la travaille.

> Je ne veux pas marcher dans les rues de Tabataba, elles sont pleines de merdes de chiens; je ne veux pas boire de la bière dans les maquis, elle n'est même pas froide et elle est trafiquée.
> Je n'aime pas les voisines, elles sentent la poule, je n'aime pas comme elles se coiffent et s'habillent, je les préfère le matin quand elles préparent le repas. Et dès qu'il commence à faire nuit, je n'aime plus mes copains. J'aime ma moto et mes pattes pleines de graisse, et le chiffon sale; je préfère mon pantalon sans boutons et ma chemise froissée; j'aime la vieille cour et les vieux et les chèvres; une chèvre sent la chèvre, je ne veux pas sentir la poule, je veux sentir mon odeur à moi, je veux choisir ma saleté et rester dans la cour[4].

EMBRASSER LE VERTIGE DEVIENT L'UNIQUE FAÇON DE JOUER

Au début de son parcours, Christian Lapointe remplace à pied levé l'acteur qui joue le Dealer dans la pièce *Dans la solitude des champs de coton*: «Cet événement marquera profondément tant ma façon d'aborder le jeu que ma vision du rapport qu'entretient ou que devrait entretenir l'acteur avec la matière littéraire qu'il a à "incarner"[5].»

Koltès me fait découvrir l'acteur. Koltès me foudroie. Je découvre l'élasticité de ma mémoire.

Pourquoi es-tu parti?

J'avais besoin d'être en résonance avec le territoire.

Je m'installe parfois dans un phare, à Cap-d'Espoir en Gaspésie.

Je ne prends jamais racine.
Les racines sont avant moi.

Je prends du temps.

Peut-être que je suis Canadien.
J'ai beaucoup de pudeur.

Peut-être que je suis Africain.

Koltès m'a fait découvrir un continent qui s'appelle Afrique,
que je ne connaissais pas.

Dans le silence des cales des navires négriers,
c'est là que naît le poème.

Les poètes sont aussi gardiens de phare.

J'AI MOINS PEUR

Moïse Touré crée l'Académie des savoirs et des pratiques artistiques partagées pour réinscrire le fait poétique et politique au cœur du collectif. Lieu de partage artistique, de formation et d'éducation citoyenne, l'Académie articule le lien entre art, population et espace. L'Académie permet de renouer avec la communauté, d'être en rapport avec les gens.

4. Bernard-Marie Koltès, *Tabataba*, dans *Roberto Zucco*, Minuit, 2011 [1990], p. 102.
5. Christian Lapointe, «Autoportrait», *Le Souffleur*, cahier publié par le Théâtre Péril à l'occasion de ses dix ans, 2009, p. 70.

L'Académie m'aide profondément à faire mon métier. Elle m'a permis de me dégager des fausses contraintes. Ma légitimité n'appartient plus à un problème de ministère de la culture, à un problème de commission, à un problème de programmation.

Le poème se partage. Je ne peux pas être seul intelligent. L'intelligence n'existe pas. Les solutions, nous les avons tous. La mise en scène n'est pas un métier, c'est une vie. Je ferai ce métier-là jusqu'à la fin de ma vie puisque je le fais comme réalité concrète. J'apprends à vivre. En lien avec les autres. Parfois sur le plateau, parfois dans une rencontre. Je suis un promeneur poétique.

Avec l'Académie, j'ai trouvé ma liberté. Je ne monte pas de pièce. On travaille, par exemple, sur l'œuvre d'un auteur. Comment l'œuvre se déploie-t-elle dans le territoire abordé? Avec Marguerite Duras[6]*, c'est la comédienne Odile Sankara qui a partagé sa lecture : la féminité, les enfants, le politique et l'exil sont devenus les questions centrales. Nous avons réalisé des résidences au village. Ces moments d'échange nous ont permis de réunir la communauté des femmes et d'établir le dialogue sur ces questions. Avec les enfants, nous avons travaillé sur la transmission. Qu'est-ce qu'être enfant aujourd'hui dans les villages? Les grand-mères sont revenues à l'école raconter leurs histoires, leurs contes, leurs chants.*

Avec l'Académie, j'ai moins peur

Le théâtre devient la matrice créatrice de la ville.
Cela m'aide profondément à faire mon métier.

L'Académie, c'est une cour ouverte.

J'adore les cours,
c'est l'endroit exact de la modernité.
Les gens cohabitent, vivent ensemble
leur intimité et leur histoire.
Il n'y a jamais de gêne.

Jamais de gêne à dire :
Duras est vietnamienne.
Duras est africaine.

6. *Duras notre contemporain(e) : trilogie pour un dialogue des continents*. Avec l'équipe de l'Académie et sa compagnie Les Inachevés, Moïse Touré a entrepris un cycle de travail autour de l'œuvre de Marguerite Duras sur plusieurs continents. Trois spectacles ont été présentés dans plusieurs pays : *Un barrage contre le Pacifique, La Musica* et *La maladie de la mort et Aurélia Steiner.*

JE SUIS DANS UN ACCIDENT DE TRAIN

La semaine dernière, Christian Lapointe nous a passé un coup de fil en disant : « Je suis dans un accident de train. » C'est la raison qu'il donnait, la raison du temps qu'il avait, pour passer ce coup de fil. Pour donner des nouvelles et travailler un peu dans l'attente. « Je suis dans un accident de train. » Quel lieu improbable, aussi improbable que le théâtre qu'il recherche. Un inconfort doublé d'un étonnement. « L'endroit où nous cherchons à être se situe entre les lieux d'où nous pouvons opérer une fascination de l'ordre de l'envoûtement et ceux d'où nous pouvons orchestrer une prise d'otages[7]. »

Impossible, improbable. Ce sont des mots qui viennent pour dire leur théâtre, ce qui les intéresse.

Le hasard, croit Moïse*, il faut le méditer, le transcender, le travailler.*

ON M'INVITE DANS UN AUTRE PAYS

On m'invite dans un autre pays à travailler avec les gens de la communauté. Moïse fait ça tout le temps! Ce sera une opération pirate, un hijack *de l'institution visant à refaire le lien direct avec la communauté*, lance Christian.

Le promenoir a disparu des théâtres. Les billets au promenoir étaient les moins chers. C'était un espace où le spectateur, debout pendant la représentation, pouvait se déplacer librement.

Dans mon Promenoir, *la question du langage surgit d'âge en d'âge, dans un rapport à la mémoire. D'abord, ce sont les chants de l'enfance. L'hymne national, le chant qui endoctrine. Puis, la jeunesse se réapproprie le langage par le* slam, *le conte active la transmission et la poésie est ancrée dans le langage brut*.

« Un théâtre qui sera la dernière place possible pour nous réunir tous ensemble et nous pousser à penser collectivement le monde. Je veux rêver d'un théâtre qui peut nous aider à empêcher la disparition de la pensée et à ne pas mourir à petit feu dans la bêtise[8]. »

À la manière des *songlines,* qui portent aussi le nom de « pistes des rêves » ou « empreintes des ancêtres », *Le promenoir* active un territoire commun par la mémoire – fidèle ou trafiquée – de nos chants.

7. Christian Lapointe, *Petit guide de l'apparition à l'usage de ceux qu'on ne voit pas*, Les Herbes Rouges, 2011, p. 81.
8. « Table ronde : le théâtre et les enjeux de l'humanité au XXI^e siècle », *Le Souffleur*, op. cit., p. 29.

JESSIE MILL est conseillère aux projets internationaux au Centre des auteurs dramatiques. Critique et animatrice, elle réalise plusieurs entretiens avec des artistes et collabore à la revue *Liberté*.

© RICHARD MORIN

Sur les traces de la grande sœur et du petit frère

SUZANNE LEBEAU

En janvier 2011, je suis partie à Mexico écrire. Loin du quotidien qui me bouffe temps et âme. Je n'avais au fond qu'une ligne d'inspiration ténue et fragile… l'observation instinctive de mes deux petites-filles, que j'adore et qui, depuis la naissance de la deuxième, apprennent maladroitement et parfois douloureusement à vivre ensemble pour le meilleur et pour le pire. Aucune forme de mise en contexte, de notes précises et datées, de collectes de situations ou de faits, de conclusions… Piste sommaire qui, dans ma manière d'approcher sujet ou thématique, de me les approprier, de les mastiquer et de les digérer, commande le plus souvent une recherche théorique sur les pourquoi et les comment, des lectures, des périodes plus ou moins longues, plus ou moins concentrées d'animation avec des enfants d'âges différents pour comprendre de l'intérieur les troublantes émotions de l'enfance selon les âges, émotions qui ne sont pas toujours prises au sérieux.

En notes manuscrites, j'ai trouvé… des intentions claires dont je ne me rappelais plus et qui parlent de mon désir d'explorer les sentiments négatifs de l'enfance, dont il est encore trop rarement question. Ces sentiments forts, dont le théâtre offre des représentations exemplaires, semblent réservés exclusivement aux adultes. Du plus classique au plus contemporain, le théâtre pour adultes est le lieu des excès les plus délirants, les plus violents, les plus déliquescents… Bien loin de tenir ces excès sous contrôle, on les recherche, on les exacerbe avec passion parce que les racines de ces sentiments nous y poussent, pour le conflit éminemment théâtral, pour l'effet du « plus grand que nature », qui, étrangement, chez les adultes permet identification et catharsis… Car si on remet les deux derniers mots en question quand on parle de théâtre, on remet rarement en question la noirceur sans espoir qu'on trouve le plus souvent sur nos scènes.

t. Suzanne Lebeau
m.e.s. Gervais Gaudreault
les 24 et 25 mai

Dans mes cahiers d'écriture, j'ai donc trouvé ces notes éparses, désordonnées, qui m'ont amenée de mes petites-filles à *Gretel et Hansel*[1] :

Janvier 2011 – Mexico
Exploration des sentiments négatifs de l'enfance.
Les mal perçus
Les pas permis
La JALOUSIE
Sûrement un des premiers
Un des plus forts
Un des mieux enracinés qui a toutes les chances du monde de grandir avec les humains qui le connaissent, ce sentiment.
De quoi est-il fait ? De la peur de perdre quelque chose…
De l'envie de ce que l'autre a…

Sentiment tellement naturel et si compréhensible. Pourquoi est-ce si mal de l'exprimer ? Pourquoi faut-il à tout prix le taire, le faire disparaître, le nier même ?

La jalousie est-elle nécessaire à l'identité ?
Être jaloux est donné comme MAL.
L'enfant jaloux est automatiquement coupable.
Pourtant… L'origine du mot « jalousie » est « zelos », qui renvoie à « zèle ».

1. La pièce est éditée chez Leméac (2013).

Le jaloux est un sujet zélé, dont Descartes dit dans son traité des passions qu'il peut « être juste et honnête ».
La jalousie n'est jamais l'envie qui s'articule autour de la possession.
Selon Freud, la jalousie est :
« Un affect douloureux comparable au deuil éveillé par la perte réelle ou supposée de l'objet aimé au profit d'un rival. »
Et si la jalousie servait à :
. reconnaître les différences
. affirmer sa place
. revendiquer cette différence puisque chacun est unique ?
Je dois trouver des images qui dépassent le simple constat
pour aborder la souffrance que provoque la jalousie.
Faire ressortir le besoin d'individualité,
d'unicité et
celui si fondamental d'être reconnu comme unique et essentiel…

J'écrivais un peu plus loin :

Dans ces rêveries décousues que j'aime explorer il m'est venu une idée. Idée vraiment, aucune image forte n'accompagne ou ne soutient cette idée. Idée à explorer : la jalousie, le rapport du plus grand avec le plus petit sous l'angle de l'envie mêlée au pouvoir. C'est un état que tous les petits connaissent très bien et qui grandit avec les pieds ou à tout le moins qui survit à travers les raisonnements et conditionnements sociaux de bons sentiments et de protection du plus petit que soi. Comme c'est étrange que la société ne se soit pas organisée avec ces principes-là, elle qui n'a de cesse d'exploiter jusqu'à la moelle les plus petits, de faire sentir le talon des bottes sur les doigts qui prennent appui. En fait, ce sentiment que les petits éprouvent est celui qui dirige vraiment les rapports sociaux, alors oui, je dois m'y pencher et trouver un angle.

La jalousie. L'envie. La comparaison. Que disent les dictionnaires, les contes, les mythes, les petites histoires qui ont traversé l'Histoire ? Caïn et Abel déjà, les premiers fils, les premiers frères.

Après avoir décelé que la jalousie était le sentiment négatif qui m'intéressait le plus… il fallait trouver la manière… Je vous ai (heureusement !!!, c'est écrit noir sur blanc dans mon cahier) épargné la fleur rouge qui aurait souhaité être blanche et je me suis tournée vers les contes. J'ai lu quelques contes dont *Le grand Claus et le petit Claus* d'Andersen… Je n'ai pas trouvé de porte d'entrée. J'ai lu *Les quatre frères malhabiles* (de ?). Ils étaient trop nombreux… J'ai bien pensé au *Petit Poucet*, mais il a six frères : encore une fois trop nombreux pour imaginer la relation de face-à-face que je cherchais, et puis le Petit Poucet est un héros… Il aura toujours raison quoiqu'il arrive.

Hansel et Gretel ? Ils sont deux… Ils vivent des épreuves non banales, et j'ai supposé que, pour les traverser, ils devaient assumer leur fratrie. Pourtant, immédiatement ma base, qui semblait si solide, s'est craquelée sous le poids d'une question identitaire fondamentale : pourquoi l'histoire ne reconnaît-elle pas Gretel sans Hansel ou Hansel sans Gretel ? J'avais poussé la bonne porte et je retrouvais à la base du sentiment si répréhensible de jalousie la quête identitaire, qui inscrit le sentiment dans une autre dimension. Le conte s'est imposé, riche, plein de non-dits, un iceberg de non-dits sous les évidences. Le conte, peut-être parce qu'il a d'abord été inventé pour les adultes, a gardé à travers les siècles le droit d'exagérer, de pousser la vie et ses manifestations jusque dans ses zones les plus obscures… et cela malgré l'incroyable dévaluation que lui auront fait subir Walt Disney et ses descendants.

Aussitôt que je suis entrée dans le conte qui s'appelait encore *Hansel et Gretel*, les doutes, les questions, les choix se sont tus, et les mots se sont enfilés, nécessaires, chacun amenant le suivant dans une course contre la montre. Le dialogue entre mon enfance, mes petites-filles, les enfants autour de moi et la charge émotive contenue dans le conte était d'une telle adéquation qu'il a fait taire les hésitations qui nourrissent normalement mon écriture. Une petite phrase à la fin du cahier raconte l'écriture comme un jet…

Nous sommes en avril. Je me relis et je mets le point final à ce journal, qui s'est terminé abruptement quand je suis entrée si violemment dans l'écriture de *Gretel et Hansel*…

Ce texte-là a débordé de lui-même, me prouvant une fois de plus à quel point l'écriture est imprévisible et généreuse. Elle échappe à toute logique, toute planification, ne suit que ses règles internes et intimes, analysables après coup, sans doute, mais ne se pliant à aucune case d'aucun agenda. J'ai écrit partout, sans ordre, poussée toujours par les mots, les images, les situations. J'écrivais le jour, le soir, sur un coin de table… Je me levais la nuit pour écrire, habitée par la grande et la petite sœur que j'avais été, mes petites-filles, les enfants autour de moi, leurs commentaires, confidences, comportements… Gretel et Hansel me donnaient tout, tout ce que j'avais cherché consciemment et inconsciemment… le lien indissoluble de la sœur et du frère face à face dans la fratrie et dans l'adversité… les épreuves pour mettre à l'épreuve et provoquer le changement dramatique presque tragique que le théâtre adore et surtout cette formidable et extraordinaire situation où on doit faire un choix existentiel.

SUZANNE LEBEAU est auteure et codirectrice artistique avec Gervais Gaudreault du Carrousel, compagnie de création pour jeunes publics. Elle a écrit une vingtaine de pièces de théâtre, la grande majorité pour les enfants, et a reçu nombre de distinctions, dont le Prix Gascon-Thomas (2013), le prix Athanase-David (2010) et le Prix littéraire du Gouverneur général (2009) pour *Le bruit des os qui craquent*.

Vite, les enfants… ne traînez pas derrière !
Nous pourrions vous perdre
et ce serait terrible.

© FRANÇOIS-XAVIER GAUDREAULT

In illo tempore…

MARIE CLAIRE LANCTÔT BÉLANGER

Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes,
des contes encore presque bleus.
ANDRÉ BRETON, *Manifeste du surréalisme*

Grimaçants ou tendres, cruels ou ludiques, les contes ne cessent de se multiplier : adaptations, transformations, réinscriptions, transpositions, nouveaux épisodes… Ces créations favorisent autant d'expériences esthétiques qu'imaginaires. Personne ne s'en plaindra, bien que la rationalité en prenne un coup. Pourquoi une telle prolifération de ce genre littéraire qui, s'ouvrant sur des univers imprécis ou flous, répond à certaines lois d'écriture (schéma actantiel, événementiel) et entretient des rapports plutôt fragiles avec la réalité ? À pas de loup, en carrosse doré ou sur un tapis magique, dans la forêt profonde ou sur la Voie lactée, cette question me ramène à Freud dans *Le roman familial des névrosés*. Parce que le conte vient de l'état d'enfance et des histoires que l'enfant se raconte pour s'expliquer le monde dans lequel il est tombé. L'enfant se bricole des récits qui l'aideront à s'éloigner – expérience douloureuse s'il en est une – de l'influence de ses parents. Pour réussir à se séparer de ceux-ci, après les avoir fortement idéalisés, il en préférera d'autres grâce auxquels il se sentira moins délaissé et, surtout, mieux aimé. Il s'imaginera alors une origine fabuleuse de prince ou encore, malheureuse de bâtard, de malvenu, de celui qui, égaré dans les bois, à l'étranger, abandonné, combat l'ogre ou sème ingénieusement des cailloux sur son chemin. Pour se sortir de son impuissance et se venger de sa condition de héros souffrant, il devient le diable ou le combat ; il devient le plus fort et le plus méchant parmi les méchants qui détruisent les territoires et anéantissent les peuples ; il se transforme en Yoda, s'arme de lasers. Il *se* raconte.

L'enfance est le lieu d'une activité fantasmatique inouïe, un monde hyperbolique qui se nourrit de déceptions et de blessures silencieuses, de rivalités fraternelles intenses, de relations tendues avec les parents, de déménagements, divorces et séparations, de l'énigme de la différence des sexes, de naissances, de morts ou de disparitions, de tragédies ordinaires et extraordinaires. Ce sont ces petits récits oubliés, refoulés qui forment la *friche d'enchantement* des contes, sortes de *rêves éveillés* pleins d'illusions, de magie, de merveilleux menant à la rédemption et à la réparation. Aujourd'hui comme hier, même dans ses réaménagements, la tyrannie destructrice de la famille est la scène idéale où se déroulent les conflits générationnels, les conflits sociaux, les conflits sexuels. Le conte s'alimente des secrets de l'état d'enfance et les lui retourne.

L'enfant ne se lasse pas de la répétition ou de la reprise des contes qu'on lui narre ni de leur multiplication. S'il n'en saisit pas tout à fait le sens, il entre en contact avec le merveilleux, l'étrange, le fabuleux. Chaque récit, ou chaque lecture, ajoute une dimension qui lui fait faire un nouveau tour de spirale. Point n'est besoin, non plus, d'une fin heureuse, n'en déplaise aux tentatives désespérées (comme celles de Disney) qui cherchent à gommer les deuils ou les pertes : la mort de la mère chez Cendrillon, la haine de Gretel pour Hansel, la mort tragique de Barbe bleue, la dévoration de la chèvre par le loup, etc. Même l'adulte aime pleurer devant des films ou durant des opéras qui le ramènent, à son insu peut-être, aux chagrins de ses expériences infantiles ou qui lui permettent de s'identifier aux forts et aux vilains, aux salauds qui savent se parer de tant d'élégance, de tant de bruits et de brio qu'ils font tourner les cœurs et les têtes alors que les vertueux restent prisonniers et muets dans leur insipide sagesse. *La beauté du diable*… la séduction du diable. Les princesses savent à regret que les sorcières sont plus fascinantes qu'elles.

Le conte n'est pas au service de l'ordre social. Il représente un itinéraire, un parcours psychique difficile auquel il est aisé de s'identifier, dont il est facile d'être le héros. Le conte offre la particularité de faire dévier vers un mouvement de vie ce qui autrement mènerait à la destruction et la mort. Il aide l'enfant à sortir du *désaide,* en présentant des personnages qui pourraient glisser avec rage vers les massacres nourris de la honte, du désespoir ou de l'impuissance, mais qui, sans négliger les détours par la violence et la perversion, marqueront le triomphe de la vie. Le désir de tuer, de briser, de faire mal – le meurtre, la trahison, la dévoration, le sentiment incestueux (filial ou parental) – tiraille l'âme humaine. Le conte reprend, extériorise ces affects souffrants et abjects, les magnifie, les met en scène de façon à les rendre plus grands que nature, comme l'ont fait, en d'autres temps, les mythes. Le conte dévoile aussi que les choses ne sont pas toujours comme elles nous apparaissent : sous l'assassinat se cache la dépendance qui étouffe ; sous la saleté ou la cendre se tapit une culpabilité qui recherche la douleur dans un masochisme presque insoutenable pour le lecteur ou le spectateur ; sous la prédation se dévoile le terrible désir d'être choisi, même comme victime, dans la souffrance ou la mort. Avec l'ambivalence qui s'infiltre de toutes parts, le va-et-vient entre ces deux mondes, entre ces parties irréconciliables du soi, entre le conflit, sa résolution, voire son impasse, le conte ouvre un large espace psychique ; il *sauve* de la grisaille et de la mécanique pointilleusement rationnelle de la vie.

Si les mythes ont longtemps servi à indiquer la dimension du sacré, du transcendant à l'intérieur des pires actions humaines, s'ils ont été porteurs du *récit des exploits des êtres surnaturels pour créer le monde*, les contes surgissent dans une culture plus laïque, plus profane, alors que la religion seule ne réussit plus à nourrir les fantasmes, les croyances, les interdits. La magie, le merveilleux s'échappent pour continuer à dire des vérités, pour démontrer la grandeur du bien et du mal, sans affronter directement le code moral d'une société. Le lieu qu'est le conte fournit ce droit de dire l'indicible, ce droit de montrer le pervers. Les personnages surnaturels, les objets magiques, les événements grandioses restent inexpliqués. Ils se déploient dans un monde de l'agir à l'horizon d'une temporalité suspendue, d'une temporalité parfois réversible

qui génère l'effroi lié au quasi-vraisemblable : *point zéro à partir de quoi l'histoire est devenue possible – à quoi elle peut toujours retourner.* Les mythes, contes et légendes de début et de fin de l'univers évoquent la répétition d'une origine qui pourrait être revécue. Effet de la mégalomanie narcissique de l'humain, qui souhaite ainsi l'autoengendrement, souffre de la filiation ou, parfois, la recherche douloureusement : il s'agit de reprendre le temps fort des commencements, de refaire le monde non pas pour l'améliorer ni pour le détruire, mais pour le réinventer. Quel beau rêve !

Il n'y a pas de peuple sans histoire, sans culture, sans civilisation, sans mythes ni contes et légendes. *Le réel ne suffit pas, il faut l'enjoliver*, affirme Fred Pellerin. Cela ne signifie pas qu'il faille n'en montrer que les aspects positifs. Ce que réussit le conte, aujourd'hui, c'est d'inscrire un récit – origine, meurtre, disparition, abandon, désastre, quête, retrouvailles – dans une communauté, un vécu collectif, un *état d'être ensemble*. Le conte sort le héros d'un isolement où il serait le seul à traverser des choses horribles, seul à être aux prises avec la déchirure, en introduisant le tragique dans un groupe, dans *un peuple*, comme le célèbrent les grandes épopées. La voix du narrateur sert alors de cadre, de fond rassurant pour permettre le déploiement d'un espace imaginaire qui n'a d'autres limites que celles d'être raconté.

Faisant partie des *formes mineures, des formes survivantes, des formes de mémoire*, toujours en phase avec la culture de son époque, ou la devançant légèrement, genre littéraire soumis à davantage de contraintes formelles que le roman, le conte n'entretient pas de relation intime avec la vérité, bien qu'il la nomme dans sa dimension imaginaire, onirique, supranaturelle, fortement cruelle, voire tragique. Accroché souvent, tel un funambule, *aux branches de la mort*, tantôt il se joue d'elle, tantôt il est joué par elle. Il est la manifestation des reviviscences de l'état d'enfance de l'écrivain, du conteur, du cinéaste qui tentent alors de triompher de la mort, d'en faire reculer l'inexorable arrivée. L'on peut penser que la prolifération des contes dresse un rempart de magie et de surnaturel devant la désillusion collective qui, depuis le milieu du siècle dernier, semble continuer sa dévastation et son écrasement de la pensée.

Sources : Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, Bruno Bettelheim, Marion Boudier, Lucienne Desnoues, Georges Didi-Huberman, Sigmund Freud, Suzanne Lebeau, Joël Pommerat, Vladimir Propp, Pascal Quignard, Marthe Robert, Serge Viderman.

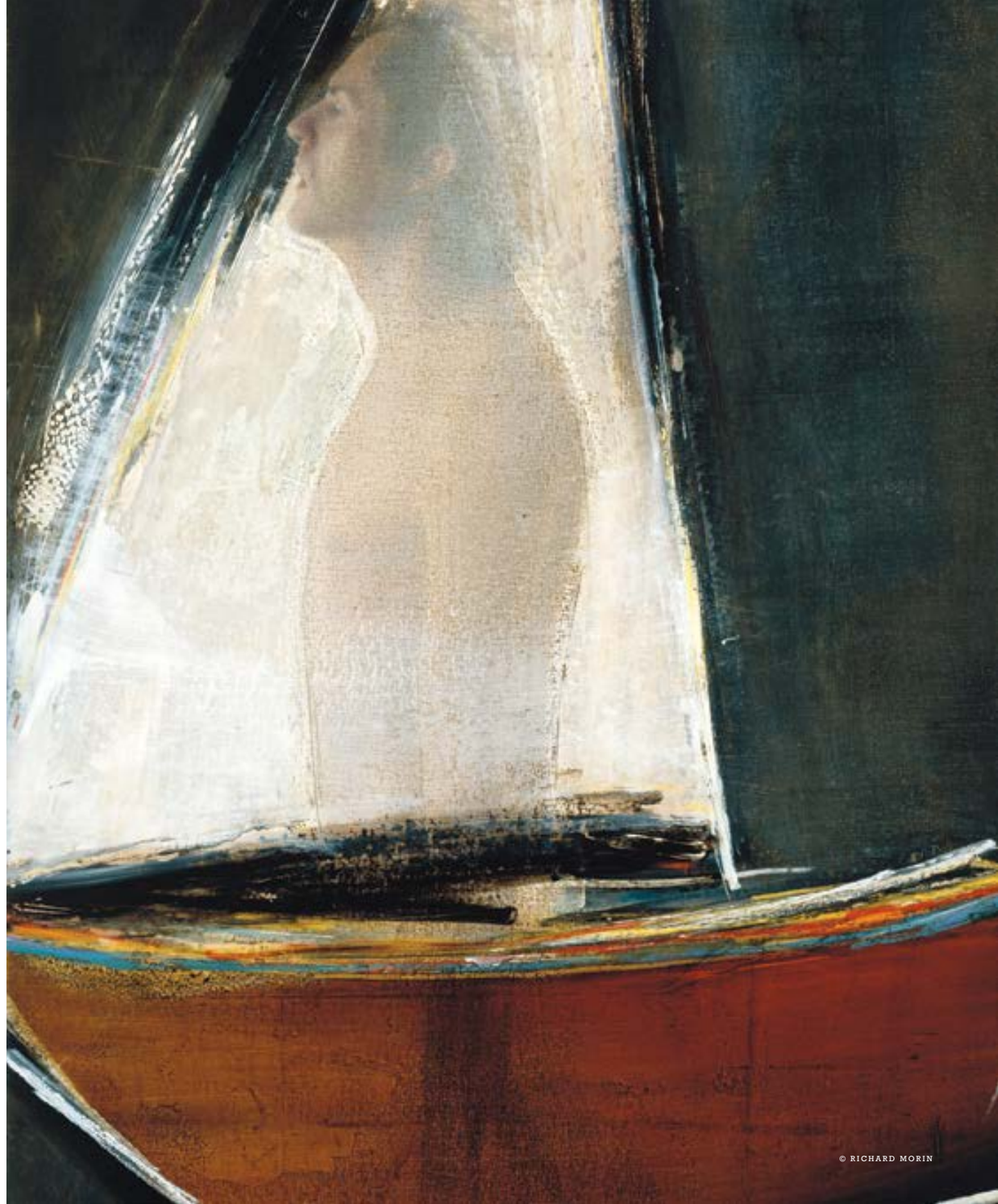
MARIE CLAIRE LANCTÔT BÉLANGER est philosophe et psychanalyste, membre de la Société psychanalytique de Montréal. Elle collabore fréquemment au magazine *Spirale* et a publié de nombreux articles dans des revues spécialisées, dont *Filigrane* et la *Revue française de psychanalyse*. À l'occasion, elle travaille à titre de conseillère dramaturgique.

© LOUISE MAROIS

LES CAHIERS DU THÉÂTRE FRANÇAIS
VOLUME 12, NUMÉRO 4, HIVER-PRINTEMPS 2014

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

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



© RICHARD MORIN

La magie, le merveilleux s'échappent pour continuer à dire des vérités.

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

CENTRE NATIONAL DES ARTS
NATIONAL ARTS CENTRE