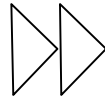


13. SENS CRITIQUE

Responsable : Dominique FORTIN



La critique est une dimension importante de l'activité théâtrale québécoise. Témoins privilégiés, les journalistes contribuent à la vitalité du théâtre en proposant au public et aux artisans un compte rendu des productions à l'affiche. Leur activité est bénéfique : qu'ils suscitent accords ou désaccords, les journalistes permettent invariablement aux lecteurs d'affiner leur sens critique. Que le lectorat aiguisse ses dents à l'encontre de leur article représente un des risques du métier : cœurs sensibles s'abstenir !

Grâce à l'enthousiasme et à la générosité des journalistes et des médias ainsi qu'à la technologie¹, cette année « Sens critique » regroupe vingt-huit articles – un véritable précédent – rédigés entre le 1^{er} septembre 2007 et le 31 août 2008 par une vingtaine de journalistes. Cette sélection de textes a pour double objectif de donner une idée des productions jouées pendant la saison ainsi qu'un aperçu de leur réception. De l'Estrie à Ottawa, de la Vieille Capitale à la métropole en passant par le Saguenay, vingt-deux spectacles sont revus dans cette section, dont trois créations marquantes qui font l'objet de plus d'un article.

Cette année, le théâtre PàP célébrait ses trente ans d'existence avec la mise en scène du dernier-né de Larry Tremblay, *Abraham Lincoln va au théâtre*. Nous avons choisi de souligner cet anniversaire en réunissant trois articles sur cette création encensée par la critique, tant pour le texte que pour la mise en scène de Claude Poissant. *Terre océane* de Daniel Danis fait également l'objet de plus d'une critique, en raison de la qualité de la production et de sa réception enthousiaste par les publics de Montréal et de Québec. Enfin, deux articles sont consacrés à la dernière création de Denis Marleau à titre de directeur artistique du théâtre français du CNA, à savoir *Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette. L'excellence du texte et sa profondeur ainsi que la mise en scène sont louées par les plumes des journalistes, qui esquissent parfois – outre la critique du spectacle lui-même – des pistes de lecture fascinantes.

Lors de la saison 2007-2008, une autre troupe montréalaise, Sibyllines, célébrait son 10^e anniversaire de façon remarquable. En effet, Brigitte Haentjens s'est attaquée à *Blasté*, une pièce controversée de Sarah Kane. Cette production – à laquelle ont assisté des centaines de spectateurs – a été diversement accueillie par la critique, alors qu'à Chicoutimi, quelques dizaines de spectateurs seulement ont chaleureusement acclamé *Guerre* de Lars Norén, un spectacle des Têtes heureuses, qui a reçu une critique élogieuse.

Cependant, bien que la production des Sibyllines n'ait pas suscité un accueil enthousiaste de la critique, celle-ci s'est toutefois gardée de jugements sévères, laissant paraître sa réserve en choisissant ses mots. En effet, peu de journalistes québécois empruntent désormais les pentes glissantes de la critique intransigeante, préférant – dans la mesure du possible – souligner les qualités et les défauts des productions par des commentaires constructifs. Éternellement pris entre

¹ Ne paraissant que sur support électronique, *Rappels 07-08* n'est plus soumis à des contraintes d'espace. Les articles sont reproduits intégralement. Seules les coquilles et les fautes d'orthographe ont été corrigées au besoin. NDLR.

deux feux, confrontés à tout instant aux relations tendues entre critiques et artistes, les journalistes démontrent habituellement leur professionnalisme en évitant le piège de la « chronique d'humeur ». En général, ils composent avec le nombre limité de feuillets pour réfléchir de leur mieux sur l'œuvre, la trajectoire des artistes et les enjeux du spectacle. Bien qu'ils comprennent que les spectacles représentent un réel défi pour les acteurs, les metteurs en scène et les autres artisans du théâtre, le travail des journalistes consiste à juger le produit fini – ce qui mécontente forcément à l'occasion.

Sur une note plus joyeuse, le théâtre jeune public n'est pas en reste dans cette section, puisque quatre articles y sont consacrés. À Sherbrooke, les enfants se sont amusés ferme lors des représentations de *Baba Yaga* de Patrick Quintal et de *Tante T* d'Érika Tremblay-Roy, tandis que les tout-petits s'esclaffaient à Ottawa avec *Ah, la vache !* de Javier Swedzky. Dans la métropole québécoise, le Théâtre Le Clou présentait de nouveau sa production *Assoiffés*, une pièce de Wajdi Mouawad écrite pour un public adolescent dont l'intensité et la passion répondent à celle de l'auteur.

Nouveau venu dans le paysage de *Rappels*, Brett Hooton est le seul critique anglophone montréalais à avoir répondu à l'appel cette année. Il a exploré le sous-sol d'un bar à vin montréalais, où SideMart représentait *The Dishwashers* dans un décor plus vrai que nature. À Québec, l'expérimentation a pris une autre forme avec la mise en scène de pièces canoniques telles que *Cyrano de Bergerac* de Rostand et *La cerisaie* de Tchekhov. En effet, ces pièces du répertoire, revues par de talentueux metteurs en scène, sont devenues le lieu d'explorations scéniques : au Trident, Marie Gignac a conçu *Cyrano* de façon non conventionnelle avec changements de décors et de costumes à vue, tandis que le Théâtre des Fonds de Tiroirs jouait la pièce de Tchekhov en plein air, dans une mise en scène mélangeant joyeusement l'ancien et le moderne.

La saison 2007-2008 – extraordinairement vivante – a été scrupuleusement commentée et critiquée par les journalistes culturels. Elle peut donc maintenant reprendre vie pour vous, par le biais des critiques rassemblées ici. Bonne (re-)lecture !

***The Dishwashers* de Morris Panych**
Mise en scène d'Andrew Shaver
 SIDEMART

Brett HOOTON,
 « **Dine and dish** »,
***Hour (le site)*, 20 septembre 2007.**

After a glass of wine at Bu, head down to the basement and catch some top-notch theatre

The manager tiptoed through the back entrance, pulled three baguettes from the deep-freeze, then sheepishly scurried out the way he came. With *The Dishwashers* reaching its climax in the next room, this small intrusion was a stark reminder that, during the show, a fancy wine bar continues about its business just upstairs.

Last year, SideMart performed its acclaimed version of *American Buffalo* in an alley. *The Dishwashers'* subterranean locale continues the company's interest in site-specific theatre. In this production, Sarah Yaffe's lighting and Trent Pardy's set amaze. With mountains of white dishes and a few desk lamps, they create a haunting palette of chipped concrete and gleaming steel that is both jarringly intimate and strangely beautiful.

Because one of the play's central themes is control, the decision to stage Morris Panych's simultaneously funny and disturbing work in a functioning basement plays a central part in the action. Unexpected events from the real world inevitably encroach upon the stage, mocking the characters as they wrestle with the forces that resulted in their position as lowly plate jockeys.

However, the location's novelty never overshadows a stellar ensemble performance by the cast. Chip Chuipka portrays the decrepit Moss with perfect amounts of phlegm and obliviousness. Likewise, Alain Goulem mines the idealistic, demanding Dressler for all he's worth, coming across as alternately frightening and caring as he manipulates those under his supervision. Finally, there's Patrick Costello's Emmett, or "the new guy," a young go-getter full of contradictions and subtle complexity. Throughout the course of our time with them, we learn few concrete details about their lives, but much about the connection between ambition and despair.

Only minor cracks appear in an otherwise pristine production. Musical selections from Tom Waits and Sunset Rubdown feel a little too overtly hipster and out of step with the characters' personalities. Plus, while taking nothing away from Kyle Gatehouse's brief appearance as the replacement "new guy," the final scene feels slightly superfluous, especially for an audience forced to sweat it out alongside the actors.

Overall, SideMart kicks off the fall season with a gritty, inspired production. *The Dishwashers* reaffirms that micromanaging too often squeezes the life out of plays, and director Andrew Shaver should be commended for injecting a modicum of chaos into the medium.

Marie Stuart de Friedrich von Schiller
Mise en scène d'Alexandre Marine
Traduction française de Normand Chaurette
 RIDEAU VERT

Marie LABRECQUE,
 « Pièce souveraine », *Le Devoir*,
 6 octobre 2007, cahier « Culture », p. E3.

Alexandre Marine n'aura pas raté sa rentrée dans un vénérable théâtre francophone. Pleine de bruit et de fureur, sa production de *Marie Stuart* est marquée par une grande liberté de mise en scène. Le brillant artiste signe là un spectacle emporté, vivant et même ludique, où le diable de l'ennui ne se pointe jamais.

À travers les mots de Normand Chaurette, la pièce décapée du romantique Schiller apparaît dans toute sa captivante richesse. Entre l'Elizabeth qui chérit sa liberté comme son « trésor le plus précieux » et la sensuelle Marie, qui pour le meilleur et (surtout) le pire a été gouvernée par ses passions, les parallèles et contrastes sont fascinants. Le spectacle fait de ces reines deux femmes de chair et d'excès, aux contradictions exacerbées.

Éblouissante, Sylvie Drapeau incarne une Marie Stuart dans tous ses états, qui semble sauter d'une émotion extrême à l'autre : tour à tour hystérique, forte et défiante face à ses accusateurs, d'une exubérance ou d'une vulnérabilité enfantine, et ultimement exaltée par rapport à une mort qui semble faire d'elle une martyre. La comédienne se donne entièrement à un personnage dont la cassure est évidente.

Portée par une voix qui en impose, l'étonnante Lise Roy confère une forte autorité à une Elizabeth résolument plus « masculine » dans ses poses et attitudes.

Mais elle incarne aussi une femme alternativement froide et hésitante, à la sexualité démonstrative, blessée par la trahison de son amant (Jean-François Casabonne). On montre le côté humain d'une grande souveraine qu'on voit se vautrer par terre, quitte à tomber parfois dans un excès de larmoiement.

Scène charnière tant attendue, la palpitante et spectaculaire rencontre de ces deux soeurs ennemies dégénère presque en bagarre de chats. On y voit une Marie révoltée, soulevée par sa colère. Littéralement. Un moment de folie intensément chorégraphié.

Loin de l'unité stylistique, Alexandre Marine joue à plein la carte baroque. Les costumes signés par Jessica Poirier-Chang semblent issus d'époques différentes (les robes des deux reines sont particulièrement attrayantes) et la trame musicale de Dmitri Marine et Nikita U détonne. Un peu à la manière shakespearienne, le spectacle s'autorise de l'humour – pensons à cette surprenante chorégraphie mettant en vedette Marie et ses boys... L'illusion réaliste, dénoncée par la nourrice campée par Catherine Bégin dans un moment ironique, est déjouée dans cette production qui recourt beaucoup aux déplacements dans la salle.

Marine dirige adroitement sa distribution, où brillent le solide Robert Lalonde et l'impétueux Émile Proulx-Cloutier, qui incarne avec conviction l'ambiguïté de son sauveur-traître. Jean-Louis Roux est pour sa part plutôt touchant

en vieux sage tentant d'empêcher la condamnation à mort de Marie Stuart.

Une décision qu'Elizabeth tarde à prendre. Sitôt accomplie, elle se hâte de se décharger de sa responsabilité sur son pauvre secrétaire (Vitali Makarov, jouant une

panique palpable). Dans une image à la fois forte et burlesque, la culpabilité se transforme en un ballon rouge qu'elle refile à son subalterne. *Marie Stuart* souligne cette solitude du pouvoir, mais le spectacle met surtout en scène, de manière flamboyante, les excès auxquels il conduit.

***Terre océane* de Daniel Danis**
Mise en scène de Gill Champagne
 THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI

**Hervé GUAY, « Le retour à la terre »,
Le Devoir, 29 octobre 2007,
 cahier « Culture », p. B8.**

À côté des drames plus douloureux (*Cendres de cailloux*, *Le Langue-à-langue des chiens de roche*) qui l'ont précédé, *Terre océane* arbore des airs de conte naïf et aérien. Il s'agit d'une pièce brève. Pourtant, rien n'est bousculé. Ici, Daniel Danis assume bien une langue d'une belle candeur. Or, au Théâtre d'Aujourd'hui, le metteur en scène Gill Champagne a trouvé un excellent moyen de signaler l'évidence sans détour de ce poème dramatique en le montant avec une distribution franco-québécoise.

En clair, il a confié les partitions des deux adultes mâles à des Français (Arnaud Aubert et François Clavier), tandis que le rôle du petit Gabriel (Sébastien René), celui d'une chienne et les personnages féminins (Marie Pascale) échoient à des acteurs d'ici. Si ce choix est juste sur le plan poétique, cette répartition des rôles confère en plus une double résonance à la parole de Danis. D'un côté, l'accent québécois renforce le caractère direct et concret de sa langue; de l'autre, l'accent français souligne l'étrangeté des tournures et du vocabulaire inventés par l'auteur dramatique. À la sortie, j'ai entendu des spectateurs se plaindre de cet accroc à la vraisemblance dramatique. Cependant, on s'y fait vite et, par là, cette fable très contemporaine d'un enfant qui retourne chez son père adoptif pour y mourir échappe au réalisme qui l'empêcherait de prendre son envol.

Ce spectacle doit aussi beaucoup à la scénographie abstraite et épurée de Jean

Hazel. Simple silhouette d'habitation qu'un revêtement métallique peut faire passer aussi bien pour un appartement en ville qu'une cabane dans les bois. De plus, le grand mur qui se dresse à l'horizon peut s'aplanir et transporte au besoin les personnages à l'extérieur et à l'intérieur. Le contact avec la nature est ainsi facilité. Tout cela concourt énormément à la fluidité de l'action et à la circulation des images sur lesquelles repose ce théâtre-récit qui mêle passé et présent.

Car *Terre océane* revient sur une question qui hante Danis : celle de la nécessité de reprendre contact avec la vie dans ce qu'elle a de plus élémentaire et de passer par la nature pour se relier au cosmos. Un ange envoyé d'un ex, le petit Gabriel, et l'oncle Dave, vieux chaman, ramènent à l'humanité Antoine qui travaille dans la « cinémenagerie ». Le trentenaire devra cependant assister à l'agonie et à la mort du garçonnet pour y parvenir.

Le charme de *Terre océane* tient, comme je l'ai dit, à plusieurs éléments. Mais l'habile direction d'acteurs de Gill Champagne en garantit l'équilibre grâce à la parole sans apprêt et aux mouvements stylisés qu'il obtient de ses comédiens. Nulle place ici pour le numéro d'acteur, mais l'humour cru de certaines répliques réverbère. On a parfois l'impression d'être davantage dans un univers à deux plutôt qu'à trois dimensions : avec ce que ces sortes d'hiéroglyphes supposent d'archaïque et de plaisant. En effet, la complexité du monde actuel est peu de chose quand on la compare, comme le fait Danis, aux éternels mystères de la vie et de la mort.

Jean BEAUNOYER, « Pour apprivoiser la mort », *La Presse*, 30 octobre 2007, cahier « Arts et spectacles », p. 5.

Terre océane raconte le cheminement de Gabriel, un enfant de 10 ans, atteint d'un mal incurable qui affronte et apprivoise la mort avec l'aide de son père adoptif Antoine et de l'oncle Dave, un chaman du fond des bois, âgé de 70 ans. Cette pièce de Daniel Danis n'a rien de larmoyant ni de douloureux. L'auteur a voulu composer un hymne à la vie en donnant un sens à la mort. Les trois personnages imaginés par Danis ne sont pas liés par le sang, mais par les événements de la vie.

Antoine est le père adoptif qui n'a jamais vu grandir Gabriel parce que sa compagne l'a retenu auprès d'elle pendant toutes ces années, mais la mère ne peut supporter la mort imminente de l'enfant et l'abandonne. C'est le père adoptif qui prend la relève et qui change subitement sa vie. Antoine laisse tomber la carrière, les projets, la vie en ligne droite pour accompagner l'enfant. D'instinct, il sait qu'il aura besoin du vieux sage qui a déjà guidé sa vie, Dave, cet oncle inventé qui a apprivoisé la mort. Et c'est la rencontre de trois générations d'hommes qui forment une nouvelle famille d'humanité.

La fluidité des esprits

Si le propos rejoint l'essence même de l'existence, il n'est jamais lourd, accablant ni même intense. Il est léger, traverse la vie et la mort avec la fluidité des esprits apaisés, détachés et libérés. Le metteur en scène, Gill Champagne, complice de toujours de Daniel Danis, a voulu dématérialiser la scène pour conserver toute la poésie du texte de Danis et nous faire vivre en envol complet vers la

terre océane, où le ciel se marie avec la terre et la mer.

Les personnages n'ont ni famille ni lieux et même les comédiens proviennent de pays différents. Arnaud Aubert et François Clavier qui interprètent respectivement Antoine et l'oncle Dave sont Français alors que Marie Pascale, qui joue les rôles de la chienne, Charlotte et Frédérique et Sébastien René, qui joue celui de Gabriel, sont Québécois.

Concentration et souplesse

Les personnages s'expriment avec des accents différents, mêlant des expressions québécoises du terroir avec des envolées poétiques purement françaises. La scène est totalement dépouillée d'accessoires et repose sur une structure d'acier. Les comédiens sont les personnages et les narrateurs et doivent en plus inventer un environnement. Ce qui représente à mon avis, un exploit au niveau de la concentration et de la souplesse dans le jeu.

Mort et résurrection

Le résultat est une peinture théâtrale d'une rare beauté à certains moments. La mort du jeune Gabriel en compagnie de son père et de la femme est presque religieuse et nous fait vivre une résurrection qui va dans le sens d'une nouvelle vie pour tous les personnages qui ont été purifiés. En somme, une oeuvre d'abord littéraire transformée par le metteur en scène Gill Champagne qui en a fait un spectacle visuel sans jamais trahir l'auteur et en conservant tout son contenu poétique. C'est déjà une expérience de langage multiforme complètement réussie au théâtre et une amorce d'un livre en 3D que Danis expérimente en laboratoire. Du théâtre étonnant, différent et passionnant.

Guerre de Lars Norén
Mise en scène de Rodrigue Villeneuve
Traduction française de K. Ahlgren et R. Zahnd
 LES TÊTES HEUREUSES

Christiane LAFORGE,
 « Un moment d'exception ! »,
Le Quotidien, 2 novembre 2007, p. 16.

Intense et douloureuse ! La nouvelle production des Têtes Heureuses est un véritable moment d'exception. Si riche soit le texte de Lars Norén, il ne peut atteindre cette force sans la puissance du jeu des cinq comédiens.

La première, hier soir, au Petit théâtre du pavillon des arts de l'UQÀC, s'est jouée devant un public qui, pendant deux heures, a retenu son souffle, subjugué. Ils n'étaient pas nombreux à ce rendez-vous, à peine 14 spectateurs. Et pourtant, pendant deux heures, chacun a oublié les fauteuils vides tant la scène était tonitruante, même dans les silences.

Guerre

Quelque part dans le temps suspendu à l'absence d'un avenir, quelque part dans un lieu dévasté par la guerre, des rescapés s'affrontent. Une femme, deux très jeunes filles, deux hommes, sur une scène qui divise en deux la salle, comme un fleuve coulant inexorablement d'un point à un autre.

Convaincues de la mort du père, du mari, les trois femmes survivent presque malgré elles. La guerre les a rejoints dans leur chair dévastée, humiliée, affamée. La mère s'accroche à la présence d'Ivan, le frère qui a échappé au combat en simulant une maladie. La grande sœur pourvoit aux impératifs de la survie en vendant son corps aux envahisseurs. La cadette simule

l'enfance pour mieux croire à ses propres chimères. Tout n'est qu'apparence. Un mensonge collectif qu'il faut être aveugle pour en révéler toute la noirceur. Ce que fait le père, surgissant de la tombe imaginaire où chacun l'avait enfoui. Un père aveugle qui revendique sa place, ses droits et sa part d'illusion.

C'est une autre guerre qui commence.

Les interprètes

Étonnante et superbe Marie Villeneuve, dans le rôle de la fillette. Un jeu parfaitement maîtrisé. Un visage éloquent. Elle brûle les planches par sa seule présence. Mais tout aussi remarquable est le jeu de Jean Proulx, ce père rejeté, incompris et incapable de comprendre. Il rend avec mesure l'intensité croissante de sa frustration. Haïssable dans cette injuste colère à l'aveu de sa femme violée. « Si tu avais eu de l'honneur tu te serais donné la mort avant que je rentre... Tu es une merde. » Méprisable dans sa lubricité à l'idée de sa grande fille devenue femme. Et si pathétique dans cet aveuglement, plus du cœur que des yeux, qui l'isole de toute humanité.

Johanna Lochon campe une Beenina émouvante, forte et faible à la fois, vibrante et si fragile. Sara Moisan est déroutante. Ce rôle difficile de la femme écrasée qui s'entête à relever la tête, à vouloir aimer, à protéger et à tuer parce qu'elle veut vivre malgré la mort. Elle réussit avec brio à maintenir l'équilibre impossible des extrêmes.

Le jeu de Jonathan Boies n'atteint pas la force des autres. Créer Ivan n'est pas simple. Là où les autres arborent des couleurs vives (au figuré) son personnage est une somme de demi-tons. Un lâche et un tendre, un faible et un gourmand, une pièce détachée en déroute qui impose sans doute un jeu plus retenu. Qu'il retient peut-être trop. C'est à lui qu'il revient pourtant de décrire l'indescriptible : « On a vécu si longtemps dans le noir qu'on n'arrive pas à voir la lumière. On ne savait pas si on était

vivant ou si on était mort. Alors on peut faire des choses qu'on ne se serait pas cru capables de faire. »

« Guerre » est un théâtre d'acteurs. La démonstration des Têtes Heureuses est d'autant plus éloquente que ses interprètes expriment des émotions sans avoir expérimenté la source de ces blessures racontées par Lars Norén. Oui, un moment d'exception... une fois de plus !

Baba Yaga
Texte et mise en scène de Patrick Quintal
 THÉÂTRE DU DOUBLE SIGNE

Steve BERGERON,
 « **Un chef-d'œuvre à dévorer tout cru** »,
La Tribune, 29 novembre 2007, p. 21.

Sans rien enlever aux autres productions du Double Signe, *Baba Yaga* est vraiment le meilleur spectacle de la compagnie sherbrookoise des cinq dernières années. La maîtrise est manifeste. Les effets impressionnent. L'histoire captive. Un petit chef-d'œuvre qui se laisse dévorer tout cru. Comme un enfant dans le borch de Baba Yaga.

Ou plutôt devrions-nous dire Celle-Dont-On-Ne-Doit-Pas-Prononcer-Le-Nom, sinon la sorcière entrera dans une effrayante et terrible colère. Plusieurs dizaines d'enfants se sont fait dépeigner par ses hurlements hier matin au Théâtre Léonard-Saint-Laurent. Le spectacle y était présenté en matinée scolaire, avant les représentations grand public de vendredi, samedi et dimanche.

Créée au même endroit en avril 2002, *Baba Yaga* rayonne de maturité aujourd'hui. Surtout dans la virtuosité des effets d'ombre et de transparence. On pourrait même dire que la lumière est la cinquième actrice de la distribution, tant le visible et l'invisible jouent un rôle capital dans la deuxième moitié de l'histoire, quand la jeune Vassilissa rencontre la sorcière au cœur de la forêt.

De l'horrible femme, on ne verra que les doigts crochus et horriblement déformés, puis un profil de vieille. Il n'y a qu'une seule fois où le grand voile fixé sur une tringle circulaire, et qui sert d'écran aux

projections, s'écartera pour montrer le personnage à la chevelure de broussailles. Sauf que Baba Yaga restera bien dans l'obscurité.

Cette scène a quelque chose de saisissant : le spectateur s'aperçoit à quel point la scène est nue et qu'on lui introduit une forêt, des peurs et des mystères dans la boîte crânienne à partir de presque rien. Il suffit de projecteurs bien placés, de quelques accessoires et des comédiennes Sylvie Marchand, Héroïse Depocas et Vladana Milicevic. Celles-ci superposent leurs voix pour créer les multiples tonalités vocales de Baba Yaga (on perd parfois des mots, mais rien de grave).

Les trois comédiennes jouent d'ailleurs brillamment une détestable belle-famille, pendant qu'Anik Beaudoin rayonne de beauté et de naïveté, sans tomber dans le pathétique.

Sillons dans peau !

Sous de somptueux costumes, la marâtre et ses filles aux cœurs de pierre maltraitent ardemment la belle Vassilissa (Anik Beaudoin), qui perd sa mère dans la première scène de la pièce. Un peu comme Blanche-Neige et Cendrillon, la fillette russe se voit confier corvée par-dessus corvée, jusqu'au moment où, jalouses de sa beauté, les harpies l'envoient auprès de Baba Yaga pour se débarrasser d'elle.

La puissance de ce conte russe réside dans sa simplicité et dans son universalité, en véhiculant des valeurs de courage et de confiance en soi pour accéder à la vie

d'adulte.

Évidemment, le public n'est pas dupe de toutes les «supercherics» qu'on veut lui faire avaler, notamment lors du festin de Baba Yaga. Les enfants ont d'ailleurs beaucoup ri quand ils ont entendu tomber sur le sol les victuailles avalées par l'ombre de la sorcière.

Mais le spectacle est si hypnotique que

les coutures, qui sont parfois très apparentes, ne créent absolument aucun malaise. Même les musiciens René et Julie Béchard, présents sur scène, se font totalement oublier.

Comment se termine l'histoire de la belle Vassilissa ? C'est un secret. Comme le dit elle-même la sorcière, « trop savoir creuse sillons dans peau » !

Terre océane de Daniel Danis
Mise en scène de Gill Champagne
 THÉÂTRE DU TRIDENT

**Jean ST-HILAIRE, « Un cérémonial coloré et d'une magnifique unité »,
 Le Soleil, 28 janvier 2008,
 cahier « Arts et spectacles », p. A2.**

Orfèvre de la langue, Daniel Danis s'exprime par le truchement de très inspirés modeleurs de l'espace et du temps dans *Terre océane*, ces jours-ci, au Trident. Sous la battue de Gill Champagne, ils donnent sans pathos, au contraire dans un ludisme coloré, un cérémonial tout de même empreint de solennité triste.

Le jour des 40 ans d'Antoine, un visiteur inattendu sonne à sa porte. C'est Gabriel, le fils qu'il a adopté et n'a pas eu le temps d'appivoiser. L'enfant est malade, ses jours sont comptés. Après un battement de surprise bougonne, Antoine prend une décision radicale : il n'infligera pas à ce fils presque oublié ce que son propre père lui a fait enfant, il va marquer une pause de sa très accaparante boîte de production de films, emmener Gabriel là où il s'était caché de son vieux jadis, chez l'oncle Dave, chaman en exil du monde dans le silence d'une campagne retirée.

Gabriel le bien nommé

Encouragés par la chienne Florine, incarnée par la comédienne qui joue aussi une infirmière, par ailleurs ancienne flamme d'Antoine, ces trois-là célèbrent un rituel d'adieu au monde qui n'a rien de morbide. On l'a dit, la mort tend la main à la vie dans ce texte qui n'était pas destiné a priori au théâtre, un texte en forme de chapelet d'états contrastés que Champagne, sagement, traite à distance du réalisme psychologique. En fait, le bien nommé Gabriel est l'envoyé

céleste qui amènera Antoine à sortir de son existence engluée de carriériste et à retisser ses liens avec le passé. Ce n'est pas souligné d'un trait gras – et c'est là l'intelligence du texte de Danis –, mais on déduit qu'Antoine et son oncle ne se sont pas vus depuis longtemps, qu'ils sont même en brouille...

À cette fable frottée d'animisme sacré, Danis prête une parole qui nous tient sur le qui-vive. L'auteur se méfie des formules faussement simples qui traînent plus d'inertie que de vie, il s'évertue à faire image. « J'ai l'oreille détrempeée », dit Antoine à la pleureuse à l'autre bout du fil. Loin d'obscurcir l'action, sa poésie en ellipses l'éclaire, lui apporte un surcroît de résonance et de pétitement.

Cette production France-Québec impressionne par son unité et la lumineuse retenue de sa conception visuelle et sonore. Champagne atteint à l'épure. Il signe là l'une de ses meilleures mises en scène, peut-être sa plus recueillie. La distribution franco-québécoise traverse avec fermeté et vérité la série de précipités de vie du texte. Un coup de chapeau tout spécial à François Clavier. En oncle Dave, l'acteur tient en équilibre chaleureux le sage et la truculence, et même l'irrévérence.

Décor tout en gris

Une fois de plus, Champagne et le scénographe Jean Hazel ont fait équipe. Monochrome, le décor de Hazel ne concourt pas peu à la cohérence plastique d'actions un peu surréelles ordonnées autour d'une mort messagère de renaissance. Il se compose d'un toit adossé en appentis à un mur de grange, toit sur lequel se dresse, également

en appentis, la petite remise du séchoir à foin. Des ouvertures, un escalier escamotable. Tout est gris. Et tout ce gris se couche à la fin, comme Gabriel...

Un seul accessoire, une caméra sur trépied aveugle, signe de l'obsession de la

performance dans laquelle Antoine risquait de s'enfermer. Costumes, lumières et musique se glissent bien dans le ton. Ce théâtre étonnant qui célèbre la vie est une grande réussite.

Tante T d'Érika Tremblay-Roy
Mise en scène d'Isabelle Cauchy
 PETIT THÉÂTRE DE SHERBROOKE

Mathieu PETIT,
« Des mots qui sonnent »,
Voir Estrie, 31 janvier 2008, p. 10.

Tante T s'avère réellement une histoire pour les 7 à 77 ans. Jamais un cours de diction n'aura été si divertissant. Du théâtre bonbon pour toute la famille.

« Dans mon temps, on montait voir ma tante à Matane. On dormait tout tordu dans le tape-cul. » Voilà le genre de phrase qui sort sans arrêt de la bouche de Tante T, interprétée brillamment par France Arbour, une version féminine de Monsieur Magoo qui, au lieu d'être myope comme une taupe, bavarde comme une pie, au grand désespoir d'une petite fille (Érika Tremblay-Roy).

On comprend rapidement la situation : une vieille tante de moins en moins fonctionnelle vient s'établir dans une famille, l'enfant n'est plus le centre

d'attention de ses parents (Pascale C. Tremblay et André Gauvreau, qui ont vraiment l'air au bord de la crise de nerfs) et cela dérange la fillette au plus haut point ! Elle est tellement irritée par la présence de sa grand-tante qu'elle cherchera à la faire taire, quitte à prendre les grands moyens...

Tante T offre de très beaux moments de théâtre. J'ai tout particulièrement apprécié la performance comique de France Arbour; elle est franchement drôle lorsqu'elle roule ses « r ». Son attachement pour sa « merveille tigrée », un vieux chat empaillé, fera sourire les enfants. La chorégraphie du matin effectuée par les parents est également fort sympathique. C'est toutefois le truculent texte d'Érika Tremblay-Roy et la musique de Laurier Rajotte qui remportent la palme. Ils ont brodé de jolies chansons qui jouent avec la musicalité et la rythmique des mots. Chapeau !

Ah, la vache !
Texte et mise en scène de Javier Swedzky
 THÉÂTRE DE L'ŒIL

Geneviève TURCOT, « Une drôle de vache sur scène ! », *Le Droit*, 8 février 2008, cahier « Arts & spectacles », p. 41.

Une belle façon d'initier les enfants à la magie théâtrale

Dire que les enfants rigolent pendant une représentation de *Ah, la vache !* – à l'affiche cette fin de semaine au Centre national des arts – relève de l'euphémisme. Ils croulent tout simplement de plaisir devant toute cette folie.

Création du Théâtre de l'oeil (*La Cité des loups*), *Ah, la vache !* de l'Argentin Javier Swedzky, qui signe aussi la mise en scène, est une espèce d'objet hybride qui réussit à maintenir les petits en haleine de bout à l'autre.

Au centre de la scène, trône une immense boîte, qui n'est pas sans rappeler le chapeau noir d'un magicien. En plus des lapins, cette boîte grouille de marionnettes tantôt laides, tantôt fascinantes, mais jamais banales.

Henriette Toutamoi, une chanteuse géante, est sous le choc : on a volé son ourson en peluche. Sans lui, c'est la nuit blanche garantie. Prise de panique, elle engage deux détectives, Tom et Bob, pour retrouver son nounours adoré.

Alors que le tandem entame cette enquête, la ville est sous l'emprise d'une armée de toutous munis de réveille-matin qui empêchent la population de fermer l'oeil.

L'heure est grave.

Tom et Bob décident alors de sortir l'artillerie lourde, soit une jolie bête à quatre pattes, afin de traquer le coupable de ce vol, qu'ils soupçonnent aussi d'être responsable de l'insomnie collective.

Ah, la vache !, avec son rideau lumineux et sa maître de cérémonie colorée, rappelle les vieux cirques ambulants. Les personnages sont curieux, parfois méchants et s'amuse avec des textes qui n'hésitent pas à surligner la bêtise humaine (surtout celle des grandes personnes).

Cette pièce ne donne aucun répit à ses quatre interprètes, Éloi Archambaudoin, Joël Melançon, Christian Perrault et Catherine Vidal, qui glissent aisément entre leurs rôles de manipulateurs et de « manipulés ».

Spectacle destiné aux enfants âgés entre cinq et dix ans, *Ah, la vache !* pourrait être une belle façon d'initier les tout-petits à la magie théâtrale. Une magie qui risque aussi de contaminer les grands qui oseront se laisser prendre au jeu.

***Le vrai monde ?* de Michel Tremblay**
Mise en scène de René Richard Cyr
 LA COMPAGNIE JEAN DUCEPPE

Louise VIGEANT, « Mondes parallèles ou convergents ? », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 126, 1^{er} mars 2008, p. 42-46.

Le père dit : « Peut-être que tout est ben plus simple que c'que t'as dans'tête... », le fils rétorque : « Peut-être que tout est ben plus compliqué que c'que vous voulez admettre !² ». Michel Tremblay, avec son sens extraordinaire de la formule, résume ici en quelques mots l'enjeu de son drame. Ce parallélisme — figure de style consistant à mettre en parallèle deux énoncés de même construction syntaxique — parle clairement du thème central de la pièce *Le vrai monde ?* : la réalité n'est parfois qu'une question de perception. Cela étant, l'écriture est un moyen par lequel on peut explorer les méandres de cette réalité et, qui sait, peut-être la rendre plus intelligible. Ainsi Claude, le personnage central, écrivain en herbe, cherche-t-il, littéralement, à mettre en scène, pour lui-même d'abord, mais aussi pour les siens, la vie de sa famille... et ce, par le biais du faux qui joue au vrai.

Parmi les procédés littéraires, toute forme de parallèle, dont le parallélisme, « rapproche l'un de l'autre, sous leurs rapports physiques ou moraux, deux objets dont on veut montrer la ressemblance ou la différence³ ». Ressemblance et différence, voilà bien deux mots-clés pour comprendre cette pièce qui, dès son titre — tout est déjà dit par le point d'interrogation —, installe sa trame : quand la différence entre la fiction et la réalité devient-elle ressemblance ?

² Michel Tremblay, *Le Vrai monde ?*, Montréal, Leméac, 1989, p. 88.

³ Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, UGE, 1984, p. 321.

Habilement, Michel Tremblay propose, comme à son habitude, une composition complexe qui fera s'entrechoquer deux mondes : d'une part, le « réel », dans lequel évoluent Claude, sa mère Madeleine (qu'il est venu voir pour récolter ses impressions après qu'il lui eut laissé à lire son premier manuscrit), son père Alex ainsi que sa sœur Mariette et, d'autre part, cet autre monde, fictif celui-là, qu'il a créé et où il fait s'affronter tantôt Madeleine II et Alex II, tantôt Mariette II et son père. Personnages dont on peut dire qu'ils sont à la fois différents et ressemblants. Ainsi nous trouvons-nous devant deux mondes... mais une seule famille⁴.

Qui sa valise, qui sa serviette de cuir

René Richard Cyr a mis en scène cette pièce toujours aussi fascinante à l'automne 2007, soit vingt ans après sa création⁵. Inventive à certains égards, bien qu'assez conventionnelle, sa mise en scène était très efficace et a permis aux spectateurs de suivre Michel Tremblay dans tous les détours, sinuosités et ondulations des deux thèmes omniprésents de son œuvre que sont

⁴ Cette formule m'est inspirée par le travail d'un étudiant, Emmanuel Lacoursière, alors que nous étudions en classe ce spectacle.

⁵ La création a été assumée par André Brassard au Théâtre français du Centre national des Arts à Ottawa et au Rideau Vert en 1987 (voir l'article de Pierre Lavoie dans *Jeu* 47, 1988.2). Brigitte Haentjens en a fait une mise en scène en 1999 au Rideau Vert également. La pièce a aussi été montée par Gill Champagne, du Théâtre Blanc, avec des comédiens suisses du Théâtre Le Poche de Genève, une coproduction présentée au Théâtre Périscope de Québec à l'automne 2002 (voir l'article d'Isabelle Tremblay dans *Jeu* 106, 2003.1).

l'écriture et les relations familiales. Ressemblance et différence apparaissent, ici aussi, comme les mots-clés : personnages, objets, discours : tout y est mis en parallèle.

Je ne prendrai, pour commencer, qu'une seule image qui m'a semblé particulièrement significative : quand Alex arrive, il pose bien en vue sa valise de commis voyageur, qui restera là tout au long de la pièce comme une sorte d'emblème de ce père toujours en déplacement, autant dire absent. Claude, lui, porte une serviette de cuir que son père ridiculiserait tout de go : « tu te promènes toujours avec ta petite serviette d'intellectuel pour aller travailler ? Que c'est que tu mets, dedans ? Ton lunch ? Ton lunch pis tes manuscrits... Quand est-ce qu'on va avoir droit à ça, la grande révélation ? Hein ?⁶ ». Il ne croyait pas si bien dire... Si, pour lui, cette serviette est risible, pour Claude, elle représente, en effet, un espoir, celui de s'élever au-dessus de sa condition et de participer, par son écriture, à éclairer certains coins sombres de la vie familiale. Ainsi, ces simples accessoires prennent une valeur symbolique : la valise d'Alex concrétisant la vie « réelle » de cette famille et la serviette de Claude, cet autre monde, celui qu'il a inventé, mais pour mieux parler de la première. Ainsi le parallèle, la figure de style au cœur de la construction de la pièce de Michel Tremblay, est-il aussi l'inspiration de la mise en scène de René Richard Cyr. On pourrait multiplier les exemples : de la musique aux costumes.

Claude est accueilli pour le moins froidement par sa mère qui est outrée des propos de ce fils qui s'est manifestement inspiré de sa famille dans ce premier opus ; elle reconnaît son salon, ses meubles, son tapis usé, elle reconnaît sa robe et sa coiffure, dit-elle, mais elle ne se reconnaît pas elle-même. Elle lui dit qu'il a inventé

des scènes qui n'ont jamais eu lieu. En effet, elles n'ont pas eu lieu... mais c'est justement parce qu'elles n'ont pas eu lieu qu'il les a écrites, réplique Claude. Il a voulu mettre dans la bouche de sa mère, comme de sa sœur Mariette, des propos qu'il aurait voulu les entendre prononcer et, surtout, qu'il est persuadé qu'elles mouraient d'envie de dire sans oser le faire. L'écrivain n'est-il pas là pour exprimer l'indicible ? Claude est donc profondément étonné que sa mère ne le félicite pas de l'acuité de son regard et ne lui soit pas reconnaissante d'avoir formulé toutes les récriminations contre son mari, Alex, qu'elle gardait rentrées en elle. À ses yeux d'auteur, sa pièce, bien que relevant de la fictive, dit une vérité qui a pour seul défaut, pour ne pas mériter le nom de vérité, de simplement n'avoir jamais été « réalisée », dans le premier sens du terme ! Et c'est ainsi que la fiction et le réel se regardent dans le miroir.

Bien entendu, ce n'est pas la première fois que la question du rapport entre réalité et fiction est posée en littérature. Loin s'en faut ! Mais il faut bien dire que la pièce de Michel Tremblay illustre d'une manière particulièrement efficace l'idée selon laquelle la littérature est un mensonge qui dit la vérité. Et cela est d'autant plus vrai (décidément !) pour le théâtre, l'art par excellence du faux vrai ou du vrai faux... Aussi le spectateur verra-t-il évoluer sur scène à la fois les personnages du « réel » (entre guillemets puisqu'il s'agit là, bien sûr, d'un premier niveau de fiction pour le public de la pièce de Tremblay) : Claude, avec son père, sa mère et plus tard sa sœur Mariette et aussi les personnages fictifs de sa pièce. La représentation de ce théâtre dans le théâtre — le parallèle entre les deux groupes de personnages — constitue le premier défi de la mise en scène de cette pièce de Michel Tremblay. Malgré la complexité de cette structure, le spectacle de René Richard Cyr était d'une grande lisibilité ; le public ne

⁶ *Le Vrai Monde ?*, op. cit., p. 21.

pouvait jamais confondre les deux niveaux et le « travail de décodeur » du spectateur n'en était que plus intéressant.

Scène sur scène

Bien servis par l'immense plateau du Théâtre Jean-Duceppe (espace souvent ingrat), René Richard Cyr et Pierre-Étienne Locas ont choisi de construire une scène sur la scène délimitant l'espace du salon où tous les personnages évoluent, mais qui pouvait aussi être délaissée par Claude qui, à certains moments, descendait de cette scène et se retirait dans un *no man's land*, côté cour, pour regarder évoluer ses créatures. Pivotal du spectacle, il ne quittait pas l'aire de jeu. Ce décor était suffisamment réaliste pour permettre au spectateur de situer l'histoire en 1965 avec ses meubles de l'époque : ses divans dos à dos (parallèle, disions-nous...), sa table à café, son stéréo ; cependant, le mur de fond étant fait de rideaux, on ne pouvait oublier que se jouait là du théâtre (peut-être étions-nous, d'ailleurs, ces spectateurs que Claude voulait pour sa pièce...). À la scène finale, quand Alex II, furieux de la décision de Madeleine de demander le divorce, saccage l'appartement, il tire sur ces rideaux, pour laisser voir l'envers du décor. Un projecteur feint de tomber ; d'autres s'illuminent graduellement et s'intensifient au point d'aveugler le public qui se voit ainsi, à son tour, « sous les projecteurs » : le théâtre a disparu mais le réel se voit éclairé par le théâtre ! Belle métaphore des pouvoirs du théâtre encore une fois. Cependant, comme tout dans ce spectacle est binaire, ces réflecteurs représentent aussi le feu qui brûle le manuscrit de Claude quand Alex I, tout aussi furieux que son double, détruit ce que son fils a écrit...dit...pensé. L'effet est puissant.

Mais qu'à cela ne tienne, la pièce de Claude n'a plus raison d'être. En fait, son existence seule (le père ne la lit pas) a suffi à

provoquer la scène entre le fils et le père, où éclate le besoin d'affection de Claude et se confirme la cruelle incapacité du père à y répondre, scène que Madeleine I avait justement reproché à son fils de ne pas avoir écrite... celle-là, c'est Tremblay qui l'a faite !

Contrastes et similitude

Benoît McGinnis, qui en était à sa première incursion dans le monde de Michel Tremblay, a incarné un Claude très crédible. Sa physionomie frêle l'a bien servi pour faire de son personnage un jeune homme fragile, presque terrorisé par moments, mais tout de même décidé à faire face à l'adversité et soutenu par la certitude que son action, loin de relever du mépris⁷, comme on le lui dit, repose sur l'amour qu'il porte à chaque membre de sa famille. Sa fébrilité laissait transparaître une rage contenue. Sans être insolent, ce Claude a réussi à tenir tête à ce père auquel il avait tant besoin de parler. Bien des jeunes en quête d'amour paternel peuvent encore aujourd'hui se reconnaître dans ce personnage.

Marie-France Lambert et Josée Deschênes dans les rôles des deux Madeleine étaient très justes, la première laissant voir rapidement jusqu'à quel point elle a compris le « jeu » de son fils, sans compter celui de son mari, la deuxième adoptant clairement le ton vindicatif de l'épouse résolue à tourner la page. Madeleine I trouve les mots pour faire comprendre à Claude qu'elle n'est pas dupe

⁷ Il y aurait beaucoup à dire sur cette idée du mépris. Souvent, dans l'œuvre de Tremblay, mais cela est vrai aussi de beaucoup d'auteurs, la culture est présentée comme quelque chose dont on se méfie, associée même parfois à la « folie ». En fait, cette culture, revendiquée par quelques-uns, représente l'inconnu et son éruption brise manifestement le consensus social sur lequel repose la vie familiale. Elle ne peut qu'éveiller des soupçons.

de la vie qu'elle mène ; de fait, elle justifie et confirme son choix du refuge dans le silence, et l'interprétation de Marie-France Lambert sert bien la résignation du personnage. Quant à la Madeleine fictive, comme elle n'a pas à se soucier du lendemain, au dire de Madeleine I, elle peut bien se permettre sa crise d'indépendance. Encore une fois, Michel Tremblay aura réussi à laisser entendre que la vie n'est pas simple !

Les deux Alex, bien qu'interprétés de façon très sentie par Normand D'Amour et Bernard Fortin, m'ont semblé plus caricaturaux. Leur gestuelle appuyée ne laissait aucun doute sur la « médiocrité » de leur personnage. Même si Madeleine I dit à Claude qu'il a fait de son père un portrait plus monstrueux que nécessaire, alors qu'il n'est « qu'un pauvre homme sans envergure » selon elle, les deux pères étaient fort semblables dans cette production : blagueurs, bavards, arrogants. Par contre, du côté des Mariette, le décalage était flagrant entre la « petite fille à papa », ricaneuse et cajoleuse mais aux allures vulgaires (Émilie Bibeau), et la jeune danseuse venue menacer son père de scandale si elle le revoit mettre les pieds dans un bar où elle travaille (Milène Leclerc). Mais, somme toute, cette distribution aura bien servi les personnages de Michel Tremblay qui jonglent entre douleur et colère, silence et révolte.

À vrai dire, les contrastes se sont souvent estompés pour laisser place à la similitude de ces personnages, question de souligner leur absolue parenté. Peut-être un

peu trop d'ailleurs, ou alors un peu trop vite. Là où René Richard Cyr a manifestement choisi de donner très tôt raison à Claude, c'est quand il fait mimer par Madeleine I la scène que raconte Madeleine II à Alex II quand elle lui avoue connaître madame Cantin (de la double vie d'Alex) puisque celle-ci est déjà venue sonner à sa porte pour lui demander de l'argent. Dès cet instant (et la scène arrive au début de la pièce), il n'y pas de doute dans l'esprit du spectateur : il peut avoir foi en ce que Claude a écrit. Personnellement, j'aurais préféré que le « suspense » soit maintenu un peu plus longtemps (comme il l'est dans le texte de Michel Tremblay) et que le spectateur construise lui-même au fur et à mesure de l'entrecroisement des dialogues sa propre « vérité ». Cependant, il faut dire que cette scène va dans le même sens que les tableaux du début et de la fin, quand René Richard Cyr présente tous les personnages en une seule ligne : ils ne font qu'un. Le théâtre n'est qu'un voile transparent qui laisse voir le « vrai monde ».

Un éclairage verdâtre et une musique soulignant à la manière de certains films les moments les plus dramatiques auront contribué à créer une atmosphère presque délétère pour cette histoire des années 60 où les personnages, chacun son tour, chercheront leur voie de sortie ou de survie. Pour Claude, il semble certain qu'après cette dure épreuve la littérature sera cette porte de sortie, l'imagination étant, il en est persuadé, un moyen de connaissance du monde et de dépassement de soi.

Terre océane de Daniel Danis
Mise en scène de Gill Champagne
 THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI

Raymond BERTIN, « Le réveil du père »,
Cahiers de théâtre Jeu, n° 126,
 1^{er} mars 2008, p. 12-15⁸.

Je me sens plus près des éléments de la nature que de la littérature. Je ne veux pas écrire des mots, je veux ressentir un lieu, toucher et devenir ce que je vois. L'univers m'entoure par en dedans et je tente de le dynamiser, de le défaire, de le recréer pour mieux le comprendre peut-être.

Daniel Danis, programme du spectacle

Un enfant se meurt. Adopté, abandonné, déraciné. Fils de personne, Gabriel, à 10 ans, va mourir d'un cancer incurable. Incapable de faire face à l'intolérable de ce martyr à petit feu, Mireille, la mère adoptive de Gabriel, retourne celui-ci à son père adoptif, Antoine. Entre Mireille et Antoine, un océan physique, l'Atlantique, mais aussi temporel : alors que le petit avait six mois à peine, Mireille l'avait arraché à Antoine pour partir avec un autre homme. Après les avoir cherchés pendant deux ans, Antoine avait vécu son deuil en se réfugiant à la campagne chez son oncle Dave, un vieux sage un peu chaman.

Dix ans plus tard, Antoine a voulu oublier, s'est refait une vie. Sa carrière de producteur de films va bien, son travail l'accapare, il a des amis et, justement, le jour où Gabriel débarque chez lui, seul, un sac pour tout bagage, il allait partir à la fête où

l'on devait célébrer son quarantième anniversaire. Quarante ans, c'est l'âge charnière d'une vie qui a inspiré à l'auteur, Daniel Danis, cette histoire qui met en scène trois hommes de générations différentes. Quarante ans, c'est l'âge où « on délaisse des portions de notre enfance et de notre adolescence, [où] on fait les deuils de ces choses qu'on ne pourra plus jamais faire », explique-t-il⁹.

Plonger¹⁰

Pas vraiment le temps de réfléchir, l'Antoine. Annule sa participation à la fête. Quand un enfant arrive dans votre vie, peu importe d'où il vient, il commande l'attention. Et Gabriel qui va mourir aura besoin de toute l'attention d'Antoine. Mais pour le moment, Antoine parle, panique un peu, parle, parle, parle. L'enfant ne dit presque rien, lui remet le numéro de téléphone de Mireille : « Ma main ruisselle d'eau. Wow ! Merde ! De l'eau sort par les touches du portable. Ça goûte les larmes [...] J'ai l'oreille détrempée¹¹. » La mère, sur l'autre continent, se retire de la vie de Gabriel, elle ne répondra plus.

Désemparé, Antoine laisse tomber ses occupations professionnelles et emmène le petit à la campagne chez l'oncle Dave, le sorcier qui, un jour, lui servit de père. Même sans véritable filiation entre les trois

⁸ M. Bertin a remporté un prix dans la catégorie « Critique culturelle, écrit » pour ce texte lors de la première édition du gala des Grands prix du journalisme indépendant organisé par l'Association des journalistes indépendants du Québec (AJIQ).

⁹ Christian Saint-Pierre, « Retour à la terre », *Voir*, 25 octobre 2007.

¹⁰ J'emprunte ces intertitres d'un mot au texte de Daniel Danis (*Terre océane*, Paris, l'Arche Éditeur, 2006), où ils sont parsemés telles des indications d'intention, de ton, de sens.

¹¹ Les extraits sont aussi tirés du texte de Daniel Danis, *op. cit.*

protagonistes, c'est bien de paternité que nous parle cette pièce. Entre autres choses. De transmission aussi, de rêve et d'espoir, de la mort qui est un versant de la vie, de l'abandon et de l'accompagnement. L'oncle Dave, délinquant et libre penseur, poète de la nature, sera celui par qui Gabriel cheminera vers sa fin, affrontera la peur. Gabriel, l'enfant mature par la force des choses, sera celui qui amènera Antoine à réapprendre l'essentiel, à penser, à sentir, à aimer, à vivre.

Toucher

Le metteur en scène, Gill Champagne, qui a une longue pratique de l'œuvre de Danis¹², a bien compris que le personnage principal, ici, c'est Antoine, le père adoptif. C'est lui qui sera bousculé, ébranlé, changé, qui évoluera du début à la fin du récit et en ressortira transformé. Histoire, pièce, récit, « roman-dit », Daniel Danis brouille les pistes et les catégories. Son écriture, à la fois organique, poétique et concrète, est dense. Gill Champagne se fait magicien et rend cette parole audible, bien vivante dans le tourbillon qui emporte les personnages aux confins d'un hiver blanc et vaste comme un océan.

En confiant les rôles à deux comédiens français et à deux québécois, coproduction oblige, le metteur en scène prenait sans doute un risque. Mais, au théâtre, qui ne risque rien n'a rien... Son pari est plutôt réussi. Les opinions pourront diverger là-dessus, selon les sensibilités. L'étrangeté de cette étrange famille à trois est encore accentuée par les accents. Entendre certaines expressions bien québécoises dans la bouche d'un acteur

français peut surprendre une fraction de seconde, mais il y en a peu et, s'il ne paraît pas justifié, le jeu des accents, ici, n'empêche pas l'authenticité de la situation et des personnages. Il permet même d'entendre autrement le texte, qui n'est ni réaliste ni lyrique. Gill Champagne a dirigé les acteurs dans ce style très particulier, légèrement distancié, qui s'accorde parfaitement à une écriture qu'on pourrait qualifier d'hybride.

Émotionner

S'agissant d'un roman-dit, voilà un spectacle tout de même assez verbeux où l'acteur se fait à la fois personnage et narrateur, commentant l'action au moment où elle le saisit. Ajoutons que les personnages évoquent des tas de souvenirs de leur enfance respective, qu'ils mettent en parallèle avec leur situation présente. L'auteur n'hésite pas à inventer un vocabulaire personnel et à faire image des mots, les entrechoquant, les défaisant, les syncopant dans des rencontres imprévues – passant d'un beau trait poétique à une remarque familière bien terre-à-terre –, les supprimant dans un effet de surprise, de suspension, de silence plein. Avec pour résultat une œuvre vibrante, immédiate, où l'émotion surgit brusquement du brassage avant de s'apaiser dans un rapprochement des êtres. La colère, le conflit des valeurs, y trouvent résolution dans la tendresse masculine.

Arnaud Aubert incarne le père adoptif, Antoine, avec la nervosité qui sied au personnage, déstabilisé au point de perdre ses repères, déjoué dans l'échafaudage de sa vie ordonnée, mais plein de bonne volonté. Dans la force de l'âge, il est prêt à faire l'effort qu'on lui demande, à s'oublier, même, pour le bien-être de l'enfant qui le dérange mais l'attache, à la vie, à la mort : « T'as eu beau demeurer en moi d'une façon

¹². Gill Champagne a signé les mises en scène de *Cendres de cailloux*, de *Celle-là*, de *Mille Anonymes* et du *Chant du dire-dire* (Théâtre Blanc, 1994, 1999, 2001 et 2002), puis du *Langue-à-langue des chiens de roche* (Trident, 2004).

vive, c'était plus la même chose quand tu as franchi le seuil du réel. [...] Je ne suis pas ton docteur, moi, je suis un homme qui voulait un enfant dans sa vie et je te veux encore, le plus longtemps possible.» En jetant cet aveu, Antoine, submergé par l'émotion, la voix brisée, pleure, c'est à peine perceptible, et l'échange qui suit, avec Gabriel, désamorce, fait sourire. Cette façon de ne pas s'appesantir, d'éviter le pathos, donne davantage de force à l'émotion. Le comédien évoque, esquisse furtive, les pleurs du père prenant conscience que ce fils nouveau est en train de le quitter, lentement mais sûrement.

Préfigurer

Sébastien René, jeune comédien prometteur, lui donne la réplique avec retenue, lançant ses phrases prosaïques, sans apprêt, directes, le regard étonné, voire ahuri, de l'enfant projeté trop vite dans la gravité de l'existence. Si le courant passe difficilement entre eux au début, chacun se jaugeant, Gabriel étourdi par le placotage d'Antoine, la présence de l'oncle Dave va adoucir les angles. Entre le vieux Dave et l'enfant, la complicité est immédiate. François Clavier, comédien à la stature imposante, excelle en ermite ayant trouvé

refuge au fond des bois. Semblant retrouver sa jeunesse au contact de Gabriel, il entraîne celui-ci dans toutes sortes de folies, au grand dam d'Antoine, et de Charlotte, l'infirmière, amoureuse d'Antoine. Le metteur en scène a chargé Marie Pascale de toutes les présences féminines, secondaires mais essentielles, de la fable, y compris le rôle de Florine, la chienne de Dave, que la comédienne a su rendre enjouée et attentionnée.

L'inévitable fin, la maladie affaiblissant graduellement Gabriel, va se concrétiser parmi ces présences attentives, magnifiée par les histoires de l'oncle chaman qui a tracé pour l'enfant un chemin de rondins imaginaire donnant sur la mer, la terre océane, où il s'envole. Univers blanc, neigeux, magnifiquement représenté par le décor sobre, à la puissance d'évocation indéniable, signé Jean Hazel, structure de métal se transformant tour à tour en appartement moderne, en cabane forestière, en océan à l'horizon infini, au gré des lumières projetées par Éric Guilbaud. Somme toute, ce spectacle très émouvant était marqué par la cohérence de ses éléments, par la beauté du texte comme par la maîtrise de la mise en scène et de la direction d'acteurs.

***Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette**
Mise en scène de Denis Marleau
 THÉÂTRE UBU, ESPACE GO et CNA

André MAGNY, « Une histoire qui éventre le désir », *Le Droit*, 6 mars 2008, cahier « Arts & spectacles », p. 32.

Le retour de Normand Chaurette à l'écriture théâtrale. La dernière création de Denis Marleau en tant que directeur artistique au Centre National des Arts. Des acteurs de talent, dont une phénoménale Christiane Pasquier. Tout était en place, mardi dernier, pour *Ce qui meurt en dernier*, une coproduction d'UBU, de l'Espace GO et du Théâtre français du CNA.

Sur scène, deux chaises, une petite table. Blanches toutes les trois. C'est tout. À l'arrière-plan, une espèce de boîte d'écran plastifié en trois dimensions. La pluie tombe à la fenêtre. Inlassablement.

Soudain, à la gauche des spectateurs, une voix. Celle de Christiane Pasquier. La narratrice raconte. Une femme lit près de sa lampe à pétrole, seule, dans un quartier de Londres, par un soir brumeux d'octobre 1888. Elle lit une nouvelle inspirée d'un fait divers qui passionne des milliers de lectrices : le récit de l'ultime rencontre entre une comtesse, Martha von Geschwitz, et son tueur, Jack l'Éventreur, qui venait d'assassiner Lulu, l'amour-passion de la comtesse, cette femme-enfant, meurtrière en cavale, obligée de se prostituer.

La pluie tombe toujours. La femme poursuit sa lecture. Le tueur rôde. La pièce de Normand Chaurette commence.

Et c'est dans cette atmosphère à la scénographie allégée qu'on retrouve avec beaucoup de plaisir l'écriture de l'auteur de

Les reines. Plaisir certes, à la condition toutefois de déployer un certain effort intellectuel. Car *Ce qui meurt en dernier* est essentiellement une pièce où se chevauchent à la fois la lecture d'un short story, le rêve de cette Martha, qui fut en son temps philosophe, femme de lettres, amateur de voitures et lesbienne avouée dans une société hautement victorienne.

Jouer avec les voix

À travers ce jeu entre l'onirisme et la réalité, il a fallu que Denis Marleau joue avec les voix, c'est-à-dire avec surtout celle de Christiane Pasquier. À l'exception du début, où la comédienne fait son entrée avec un micro, par la suite, quand il s'agit de la narratrice, la voix est off et évidemment enregistrée. Tout comme celle de Jack l'Éventreur, qui donne dans un ton essentiellement neutre, sans émotion, fort bien rendu par Pier Paquette, comédien de la région. Hormis la dernière scène, c'est donc dire que la présence de celui-ci n'est que physique pendant le spectacle. Une présence d'ailleurs toute floue, presque irréelle, puisque perçue à travers cette espèce d'écran parallélépipède.

Encore une fois, c'est cette dichotomie entre le réel et l'imaginaire qui est présente tout au long de la pièce. Denis Marleau le dit d'ailleurs lorsque questionné après la rencontre : « Il a fallu tricoter tout ça. J'étais un peu terrifié à l'idée de monter une telle pièce. Et pourtant, c'est moi qui avais demandé à Normand de l'écrire ! »

Le résultat donne un spectacle où Christiane Pasquier sort grande gagnante de

cette création. Le personnage de la comtesse von Weschwitz acquiert, grâce à l'énergie, à la voix et au jeu déployés par la comédienne une intensité qui va en augmentant au fur et à mesure que progresse la pièce. Profondeur au plan de la sensualité, voire de la sexualité, et de l'attirance face à la mort. « Ordures ! Je ne te demande pas de me baiser, je te demande de m'éventrer ! » dira-t-elle à celui qui reste impassible face à sa demande. « Avoir eu du cœur, je vous aurais déjà tuée ! », sera la réponse de Jack, dans le rêve de Martha ou si vous préférez dans ce face à face pervers.

Archétype de la violence

Et pourtant, lorsque le rêve prendra fin et que Jack l'Éventreur, ce premier

meurtrier en série de l'ère moderne, cet archétype de la violence, fera irruption dans l'appartement de Martha, celle-ci ne pensera qu'à une chose : survivre. Car, comme le disait justement une spectatrice pendant la période des questions à la fin de la pièce, « il y a une différence entre la mort rêvée et la mort réelle ». « *Ce qui meurt en dernier, c'est le désir* » de rétorquer l'auteur. Le désir de vivre et d'aimer.

En matière de scénographie, ce serait dommage de passer sous silence le travail remarquable notamment de Stéphanie Jasmin à la conception vidéo, de Michel Goulet aux décors et de Marc Parent aux éclairages qui accentuent l'étrangeté de ce dialogue chaurettien.

La société de métis de Normand Chaurette
Mise en scène de Joël Beddows
 THÉÂTRE DE LA CATAPULTE

Alexandre CADIEUX,
 « Un ballet lent et envoûtant », *Le Devoir*,
 8 mars 2008, cahier « Culture », p. E8.

Après Ottawa, Toronto et Québec, Montréal accueille finalement la plus récente production de *La société de Métis*, pièce « de jeunesse » écrite en 1983 par l'important dramaturge Normand Chaurette. Créée au Centre national des arts en novembre 2005 à partir d'une toute nouvelle version du texte remanié par son auteur, la production mise en scène par Joël Beddows rend grâce de brillante façon à l'univers parfois onirique de l'oeuvre en ajustant une rigoureuse direction d'acteurs à une esthétique enivrante de richesses.

En ses jardins de Métis-sur-Mer, la richissime Zoé Pé (Érika Gagnon) est prête à tout pour acquérir les portraits qu'un mystérieux artiste-peintre plutôt ermite aurait peints d'elle et de ses invités durant le chaud été 1954. Voilà pour l'essentiel de l'histoire, qui nous est ici racontée par ces tableaux eux-mêmes, trois fantômes mélancoliques aujourd'hui condamnés à la morne immortalité d'une salle mineure du musée de Rimouski où les touristes s'attardent rarement.

L'aplomb d'Érika Gagnon, qui laisse parfois sourdre par brefs éclats la dévorante ambition de son personnage, contraste

harmonieusement avec l'innocence trahie qu'insuffle Hugo Bellemare au jeune aveugle Octave Gredind et à la dérive alcoolisée de Paméla, composition exceptionnelle de la comédienne Lina Blais. L'ajout de Claude Lemieux pour cette escale montréalaise se révèle également un bel atout; le comédien, un habitué des écritures exigeantes, fait la part belle aux mots de Chaurette dans son rôle de triste narrateur.

La magnifique scénographie conçue par Jean Hazel, avec ses miroirs, ses cadres et ses marbrures, rappelle un précieux écrin dans lequel les corps deviennent simples objets. Les comédiens prennent d'ailleurs l'aspect de délicates porcelaines ou d'ébauches au fusain grâce aux costumes blancs et gris signés Isabelle Bélisle. Lorsque l'éclairagiste Glen Charles Landry réussit à recréer sur scène le miroitement du soleil sur le fleuve, le public se sent transporté lui aussi vers cet été des jours anciens qui n'existent plus que dans les songes.

Recherche sur le rôle de l'art, l'immobilité et le bidimensionnel au théâtre, *La société de Métis* telle que conçue par Beddows se décline en un ballet lent et envoûtant, une proposition audacieuse et intelligente qui impose en douceur son propre rythme et nous laisse pantois.

Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand
Mise en scène de Marie Gignac
 THÉÂTRE DU TRIDENT

Marie LALIBERTÉ,
 « **Droit au cœur** », *Voir Québec*,
 vol. 17, n° 11, 13 mars 2008, p. 18.

Voir Cyrano de Bergerac, c'est comme retrouver un ami précieux : on a beau connaître ses qualités, il charme et surprend toujours.

Quel privilège d'assister à la magnifique pièce de Rostand, d'entendre ses mots éternels. Datant de 1897, se déroulant au XVII^e siècle, elle impressionne, éblouit toujours, en un feu d'images, des étincelles de verve, une flambée d'émotions éclairant le génie de cette intrigue déchirante.

Pour présenter cette œuvre, Marie Gignac la pare d'atours surprenants au premier abord, mais combien efficaces et brillants. Misant sur la puissance évocatrice du théâtre, la metteuse en scène choisit ici le plateau dégagé, sur deux niveaux (Michel Gauthier). S'y rangent accessoires et éléments mobiles – escaliers, praticables –, quelques meubles, costumes, avec changements à vue, l'ensemble apportant aux défis de mise en scène que pose habituellement cette pièce une solution hautement ludique. Au plaisir de voir magiquement naître l'histoire à travers quelques objets, s'ajoute celui de voir la vaste étendue de la scène, les coulisses mises à nu, l'envers du décor.

Dans cet espace un peu intemporel, place libre pour le texte splendide racontant l'histoire de Cyrano qui, craignant de déplaire par sa laideur, sacrifie son amour pour Roxane au bonheur de la belle et de son prétendant Christian. Place aussi au jeu, auquel s'adonnent, avec grand enthousiasme et énergie, les interprètes, tous à la hauteur de l'œuvre de Rostand. Du groupe de treize comédiens surgissent plus de trente personnages, singuliers, bien cernés par les changements de costume, d'expression. Parmi eux, Hugues Frenette campe avec fougue et un rien de vulnérabilité un Cyrano particulièrement moqueur, à l'émotion par moments prenante; Maryse Lapierre incarne une Roxane enjouée, tout en finesse, très juste et touchante, bouleversante au siège d'Arras; entre eux, le Christian courageux et très fier de Lucien Ratio. Tous les comédiens, excellents, jouent avec grand talent, emportés par le plaisir du texte.

Sur la scène du Trident souffle un vent de beauté. Dont l'intensité relève, au-delà de toutes les qualités de la pièce, du « mystère de l'art », avançait Marie Gignac en entrevue. Il y a de la magie dans *Cyrano de Bergerac*; et, dans l'inventive et audacieuse mise en scène de Marie Gignac, le souffle nécessaire à son déploiement.

***Richard trois* de William Shakespeare**
Mise en scène de Marie-Josée Bastien
 THÉÂTRE DE LA BORDÉE

Jean ST-HILAIRE, « Le beau tour de force », *Le Soleil*, 21 mars 2008, cahier « Arts & Spectacles », p. A4.

Pari gagné. Aiguillés par la fantaisie et le mordant dans la parodie de Marie-Josée Bastien, Lorraine Côté et Jacques Leblanc se sont admirablement approprié l'impétueuse machine tragique d'une pièce de jeunesse de Shakespeare.

Leur *Richard trois* tient du tour de force. C'est un jazz audacieux et créatif sur une partition d'horreur trouée ici et là par le comique et les anachronismes, toutes choses qui, avec un souffle de fable, remorquent vers notre temps cette vieille histoire d'un homme dévoré par son ambition.

Nous parlons de fable parce qu'à la clé, il y a morale. L'action de la pièce du vieux Will se passe au XV^e siècle, à la fin de la guerre des Deux-Roses. Difforme, voulant peut-être retourner aux gens le dédain que sa vue leur inspire, le futur Richard III fait serment d'aller aussi loin dans le mal que son intérêt l'exigera. Il fait exécuter ses deux frères, deux neveux et des membres de sa garde rapprochée, il séduit sa belle-soeur, rien ne l'arrête. Il fait le vide autour de lui, suscite l'effroi chez ses derniers fidèles, qui l'abandonnent. Il sera le dernier roi d'Angleterre de la lignée des York.

D'entrée, Leblanc compose le vilain dans l'état d'esprit où Shakespeare l'a laissé à la fin d'Henri IV, en roquet désormais résolu à « gronder, mordre et faire le chien ». Flatteur, lascif, hypocrite, manipulateur, cynique au cube, il ne lâche pas son os, l'acteur y voit. Leblanc passe d'une humeur à

l'autre avec une précision virtuose. Il s'amuse avec maestria. Il signe là l'une de ses plus grandes interprétations, peut-être sa meilleure.

La virtuosité est aussi la marque de Lorraine Côté, qui personnifie à elle seule une cour royale aux abois peuplée des frères et neveux en sursis du monstre, de leurs veuves éplorées (et dans un cas enjolée), de conseillers et comploteurs et de la mère fulminante du bossu, toutes figures dont elle fait des camées expressifs et nets. On commence, l'épure mettra quelques soirs à s'imposer dans ce foisonnement de ruptures de tons, mais l'arbre est solide et sa sève riche. Il y a là une oeuvre authentique et libre de transposition poétique qui parle avec force au présent.

Ça nous ramène à la fable. On conclut en effet par une scène puissante dans laquelle s'engouffre notre époque de culte effréné de la performance et du pouvoir. Le champ de bataille de Bosworth où l'usurpateur sanguinaire rencontre son Waterloo, ce n'est pas celui des armes, mais de l'épuisement « professionnel ». Du reste, ses yeux cernés trahissent vite le bouffon expressionniste chez Rick.

Le spectateur ne perd pas le détail. La mise en scène de Mme Bastien s'appuie sur le multimédia. Un écran et trois moniteurs vidéo multiplient les lieux, convoquent la mère recluse de Richard comme des huiles du régime. Ils permettent les clins d'oeil comiques aussi. Et d'introduire avec la télé l'idée du contrôle de l'opinion. Les pixels de miel n'ont pas de secret pour ce rusé de Richard III...

Dans ce spectacle très ludique tenté par la marionnette et le théâtre d'objets, et d'une théâtralité où le théâtre s'amuse ici à s'imiter, là s'abandonne au jeu comme l'enfant, Mme Bastien dépeint notre époque qui boite par le truchement d'un boiteux. Souvent avec une désinvolture irrésistible. Les quatre premiers vers de la pièce, amorce parmi les plus formidables de l'histoire du théâtre, elle les sème loin, et les fait dire en anglais à Richard parce qu'en partie intraduisibles à cause de l'homophonie de sun et son. Leblanc embouche ça avec orgue jusqu'au dernier mot, où il bute sur buried. "Bourriède ?... beurriède ?...", le théâtre

avoue avec dérision son culte parfois excessif à Shakespeare.

Ce théâtre bousculant ne s'impose pas que par le jeu. La musique de Stéphane Caron installe le siège de la peur. Il émane du décor étagé et fonctionnel de Christian Fontaine un je-ne-sais-quoi de mécanique froide qui se referme tout naturellement sur Richard à la fin. L'imagerie multimédia de Philippe Lessard-Drolet prolonge le tyran et ajoute à l'impact de ses oeuvres, les clairs-obscurs de Sonoyo Nishikawa sont tout à l'arbitraire menaçant de la pièce et les costumes de Catherine Higgins sont magnifiques. Bref, les raisons de se défilier à ce spectacle fouillé sont rares.

Blasté de Sarah Kane
Mise en scène de Brigitte Haentjens
 SIBYLLINES

Christian SAINT-PIERRE,
 « Rude épreuve », *Voir Montréal*,
 vol. 22, n° 13, 27 mars 2008, p. 35.

Avec Blasté, Brigitte Haentjens soumet son public et ses comédiens à la torture, celle imaginée par Sarah Kane il y a plus de 10 ans.

Après Sylvia Plath et Virginia Woolf, il fallait bien qu'un jour ou l'autre Brigitte Haentjens se porte à la défense de l'une des pièces de Sarah Kane. Le choix de la directrice artistique de la compagnie Sibyllines – qui fête d'ailleurs cette année ses 10 ans d'existence – s'est porté sur *Blasted*, l'œuvre qui a révélé la dramaturge britannique en 1995, c'est-à-dire quatre ans avant son suicide.

Ceux qui ont vu la pièce au Quat'Sous en 2002, dans une mise en scène de Stacey Christodoulou, se souviendront comme la matière est détonante. Ce n'est pas pour rien que le texte de Kane est considéré comme celui qui a donné naissance à la vague du in-yer-face theatre en Angleterre. La première partie est assez banale. Ian, un journaliste à scandale des plus racistes, partage une chambre d'hôtel avec Cate, une jeune femme de milieu modeste, particulièrement vulnérable. Lui, crédible Roy Dupuis, se trimballe toujours avec son revolver. Elle, étonnamment sobre Céline Bonnier, ne peut s'empêcher de sucer son pouce. Les deux personnages sont pour ainsi

dire liés par l'autodestruction et les sévices sexuels. Entre eux, la violence est perpétuelle, mais sous-jacente, pernicieuse.

Puis, peu de temps après qu'un soldat enragé – Paul Ahmarani, particulièrement juste – se fut introduit dans la chambre, une terrible et spectaculaire explosion se produit. La déflagration imaginée par Anick La Bissonnière (scénographie) et Étienne Boucher (lumière) est d'un effet saisissant. Les personnages ont les deux pieds plantés dans les ruines d'une société où régnait autrefois un semblant d'ordre. Maintenant, c'est la guerre civile, la loi du plus fort, mais plus encore la loi du talion. Œil pour œil, dent pour dent. Ce pourrait être le credo du soldat. Parce que sa femme a été horriblement mise à mort par l'ennemi, voici que l'homme offre le même traitement à tous ceux qu'il croise. À partir de là, toutes les barbaries deviennent possibles... et représentables.

Vous aurez compris que toute la violence qui était latente dans la première partie éclate dans la seconde avec fracas. Si bien qu'on se demande comment Ian et Cate vont traverser cette épreuve. Mais le bain de sang pourrait bien avoir sur eux des vertus rédemptrices. C'est du moins l'une des avenues que la mise en scène d'Haentjens permet d'emprunter. Comme si les personnages, meurtris mais toujours en vie, bénéficiaient d'une nouvelle chance. La saisiront-ils ?

***Sacré cœur* d'Alexis Martin et Alain Vadeboncoeur**
Mise en scène d'Alexis Martin
 NOUVEAU THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL

Sylvie ST-JACQUES, « *Sacré spectacle !* »,
La Presse, 29 mars 2008,
 cahier « Arts et spectacles », p. 12.

Les habitués de l'Espace Libre ne s'étonnent plus des métamorphoses et des débordements imaginatifs des gars du Nouveau théâtre expérimental. Aussi, ne seront-ils pas surpris de voir la scène caméléon du théâtre de la rue Fullum transformée en salle des urgences. Pour *Sacré cœur*, on est donc accueilli par Alexis Martin qui, en costume d'infirmier, nous invite à prendre place dans les gradins ou, si on a de la chance, sur une civière ou dans un fauteuil roulant.

Mais sous l'arsenal médical, les rideaux d'hôpital, les projections rigolotes et les techniques de réanimation exécutées par des acteurs bien entraînés (!), *Sacré cœur* est d'abord et surtout une sacrée bonne histoire. Le genre que l'on offre à voir trop rarement au théâtre.

Alexis Martin et son partenaire d'écriture, le médecin urgentologue Alain Vadeboncoeur, ont mis en commun leurs talents respectifs pour tisser un récit d'humanité découpé par l'histoire de chaque « cas » qui échoue en une nuit aux urgences. On repère très rapidement l'humour dérisoire du premier, son attirance pour le poétique et l'irrationnel, son habileté à créer des situations et des personnages capables de comique et de tragique.

Puis, il y a Alain Vadeboncoeur. Le fils de l'écrivain et essayiste Pierre Vadeboncoeur qui, depuis 20 ans, se démène dans une salle des urgences. Son contact

avec cette réalité est palpable dans les actions comme dans la psychologie des personnages. En infirmière et en médecin, Hélène Florent et Luc Picard ont intégré les gestes, les discours, les émotions, l'épuisement et la compassion de ceux qui, toute la nuit, soignent les malades.

Les patients – incarnés par Alexis Martin, Muriel Dutil et Jacques L'Heureux, qui en campent chacun plusieurs – sont tous aussi singuliers qu'authentiques. On ne le dira jamais assez : Muriel Dutil est une formidable comédienne. La dame nous démontre encore une fois l'ampleur de son registre, en devenant une vieille dame confuse qui ne se souvient plus pourquoi elle s'est rendue à l'hôpital, en adepte névrosée des médecines douces, en cardiologue rationnelle et en infirmière maternante. Bien sélectionnés, les autres comédiens exécutent aussi efficacement leurs fonctions et révèlent sans effort tout le travail de recherche qui a précédé la création de *Sacré cœur*.

Parce qu'au-delà du fait divers – une dame de 92 ans qui survit sur la table de réanimation, une gamine de 8 ans qui trépane sous nos yeux, un poète en délire mal diagnostiqué – Martin et Vadeboncoeur s'aventurent dans des pistes de réflexion très riches. Par le truchement d'une mise en abyme où un personnage de comédien (L'Heureux) investit la salle des urgences pour « apprendre » à mourir, le tandem touche à une question fondamentale : la représentation de la mort dans la fiction. Avec une bonne dose d'humour, ils rendent ainsi hommage à ceux qui, tous les jours, côtoient la mort de près. La mort ordinaire, celle qui survient malgré l'acharnement du

personnel médical à retrouver un pouls. Et la vie aussi, qui surgit contre toute espérance grâce au « miracle de la médecine. »

En dépit de ses quelques défauts – les concepteurs ont cédé à l'attrait du divertissement, en s'abstenant de supprimer

certaines extraits vidéo et scènes superflus – *Sacré coeur* reste une rencontre très réussie entre le théâtre et la réalité quotidienne d'une salle des urgences. Après une telle expérience, la salle d'attente des urgences près de chez vous apparaîtra comme la plus captivante et dramatique des scènes.

Abraham Lincoln va au théâtre de Larry Tremblay
Mise en scène de Claude Poissant
 THÉÂTRE PàP

Hervé GUAY,
 « **Sous les couches de fard** », *Le Devoir*,
 26 avril 2008, cahier « Culture », p. E2.

Depuis *Le Ventriloque* (2001), aussi mis en scène par Claude Poissant, *Abraham Lincoln va au théâtre* s'avère le texte le plus stimulant et le plus drôle commis par Larry Tremblay. L'auteur du *Dragonfly de Chicoutimi* (1995) a été très présent sur les scènes montréalaises ces dernières années. Cette nouvelle création présentée à l'Espace Go par le PàP rebrasse d'ailleurs les thèmes et les types chers à cet auteur dans une veine aussi comique que celle de son inénarrable *Téléroman* (2003). Mais il en tire quelque chose de condensé et d'explosif : du théâtre à la puissance dix, dont l'art dramatique est le principal sujet et qui, au surplus, propose une satire de ce milieu (jouée sur un mode parodique) remplie de clins d'oeil et de complications merveilleusement échevelées.

Le spectateur qui va voir du Larry Tremblay s'attend de toute façon à des emboîtements successifs et à de la confusion identitaire. Car cet auteur aime moins raconter une histoire toute simple que la recouvrir de multiples couches qui l'enrichissent et lui confèrent du relief. Tous ces niveaux, s'ils amusent le spectateur ébloui par la virtuosité de l'écriture, exigent une clarté inouïe dans l'interprétation. Qualité que l'on peut reconnaître entre toutes à la direction d'acteurs de Claude Poissant, qui traverse depuis quelques années une véritable période de grâce comme metteur en scène.

Impossible à résumer sans vendre la mèche, *Abraham Lincoln va au théâtre* se

sert d'un fait divers devenu une tragédie nationale, l'assassinat d'un président américain célèbre par un acteur qui le devient par ce geste d'éclat, comme motif d'une pièce que l'on répète sous nos yeux. Ce meurtre devient en quelque sorte le miroir aux alouettes d'artistes dérangés qui déraillent pour notre plus grand plaisir. En cours de route, non seulement les insultes fusent (« Tu as toujours été un acteur à larmes »), mais on passe de la grande histoire à l'anecdote croustillante sans crier gare et sans se priver d'accumuler la bouffonnerie et les invraisemblances.

À l'instar de Poissant dont la mise en scène est un miracle de simplicité tiré d'un écheveau touffu, Jean Bard parvient à évoquer les multiples niveaux de théâtralité du texte à l'aide d'un rideau de scène dont il met en valeur le drapé et où est projeté, en début de représentation, un extrait de film mettant en vedette Al Pacino. L'espace pratiquement vide attire ainsi l'attention sur le maquillage et l'accoutrement ouvertement théâtral des trois acteurs – grimés comme on l'était deux siècles auparavant.

Inutile de dire que les trois comédiens sont excellents dans des registres qui leur sont propres et qu'exploite bellement Poissant. Le caractère tyrannique, disjoncté et excessif des personnages incarnés par Benoît Guin explique qu'il vole parfois la vedette aux deux autres, pourtant saisissants en avatars de Laurel et Hardy. Possédé, son Sébastien Johnson ne saurait l'être plus. Néanmoins, si tant est qu'on est sensible aux détails, Maxim Gaudette et Patrice Dubois ne sont pas en reste. La naïveté clownesque du premier en Laurel, la passion ténébreuse

qui s'empare ensuite de lui et sa fibre masochiste et sentimentale comme acteur en disent long sur la palette de couleurs dont dispose Maxim Gaudette. D'ordinaire lunaire, Dubois devient ici terre-à-terre, d'une mesquinerie et d'une dureté qu'on ne lui connaissait pas. Bref, l'acteur ajoute des reflets charbonneux à son répertoire.

Destiné prioritairement à l'amateur de théâtre impénitent, *Abraham Lincoln va au théâtre* n'amuse pas seulement à cause de ses références théâtrales et historiques. Bien d'autres interrogations traversent cette comédie drolatique de Larry Tremblay, dont la quête à tout crin de la célébrité n'est pas la moindre.

Sylvie ST-JACQUES,
« Dans la tête d'Abraham Lincoln »,
La Presse, 1^{er} mai 2008,
 cahier « Arts et spectacles », p. 5.

Tenez-vous-le pour dit : vaut mieux avoir l'esprit alerte pour apprécier à sa pleine valeur la nouvelle création du PàP, *Abraham Lincoln va au théâtre*. Pas toujours évidente à piger, cette intrigue en « pelures d'oignon » dans laquelle une pièce de théâtre est imbriquée dans une pièce qui, elle aussi, en dissimule une autre...

Or, même si l'on y perd parfois notre latin ou notre sens de l'orientation, cette mise en scène de Claude Poissant d'un texte de Larry Tremblay est un brillant exercice de déconstruction théâtrale. Du travail de Poissant, que dire de plus qu'il est à la hauteur de celui auquel il a habitué son public, dans les dernières années : efficace, inventif et sans enrobage inutile.

La pièce débute avec Patrice Dubois et Maxim Gaudette, efficaces et rigolos comme tout dans leurs costumes de Laurel et Hardy. Surgit ensuite Benoît Guoin, maquillé et vêtu comme une statue de cire d'Abraham Lincoln. De relique du 18^e président américain assassiné pendant une soirée de théâtre, il se métamorphose en metteur en scène qui veut monter une pièce sur l'assassinat de Lincoln.

Nous voilà plongés dans les profondeurs de la mise en abyme en série et dans de complexes jeux de miroir entre fiction et réalité.

Le texte de Larry Tremblay est riche d'analogies sur le théâtre ainsi que sur la société américaine. Claude Poissant a à se mettre sous la dent un véritable trésor qu'il met en valeur avec doigté et sobriété.

Ses choix scéniques s'avèrent fructueux, de même que sa distribution composée de trois acteurs qui brillent par leurs performances comiques et physiques. Dubois et Gaudette, des acteurs aux physionomies et styles de jeu très différents, se complètent parfaitement. Ces derniers réinventent le célèbre duo Laurel et Hardy, de façon clownesque et débonnaire. De fil en aiguille, on comprend que Larry Tremblay interprète la relation dominant-dominé du duo comique comme le symptôme d'un penchant clair pour le sadomasochisme.

Laurel et Hardy, des fétichistes « hardcore » ? Ouais, fallait quand même y penser...

En metteur en scène-statue de cire vivante d'Abraham Lincoln, Benoît Guoin exécute quant à lui une prouesse d'acteur. L'étrangeté de ces personnages qui se multiplient sous nos yeux évoque à elle seule la schizophrénie de la société américaine, un sujet qui a inspiré à Larry Tremblay ce touffu exposé.

À la manière de films comme *Being John Malkovich* ou *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, *Abraham Lincoln* est une pièce exigeante et ludique, qui sollicite un abandon et une attention soutenue. Un spectacle intelligent qui ne prend pas le spectateur par la main.

Christian SAINT-PIERRE,
« Tragédie nationale », *Voir Montréal*,
vol. 22, n° 16, 1^{er} mai 2008,
cahier « Arts de la scène », p. 16.

Pour célébrer les 30 ans du Théâtre PàP, on ne pouvait imaginer mieux que cet Abraham Lincoln va au théâtre, une fructueuse collaboration de plus entre Larry Tremblay et Claude Poissant.

Depuis la fin des années 80, Larry Tremblay édifie une œuvre passionnante et singulière. Avec des pièces telles que *The Dragonfly of Chicoutimi*, *Ogre*, *Les Mains bleues*, *Téléroman* et *Le Ventriloque*, le dramaturge a fait preuve d'une lucidité et d'une rigueur extraordinaires, d'une pertinence constante et d'une imagination sans bornes. Avec *Abraham Lincoln va au théâtre*, il livre une réflexion extraordinairement vaste et ramifiée, s'engage plus profondément que jamais dans la crise identitaire de l'*homo americanus*.

La création du *Ventriloque*, en 2001, nous l'avait déjà brillamment démontré : quand la matière prodigieuse de Larry Tremblay rencontre les lumières et la sensibilité de Claude Poissant, animateur passionné du Théâtre PàP depuis maintenant 30 ans, le résultat ne peut être que remarquable. *Abraham Lincoln va au théâtre* confirme la règle. Pour mettre au jour le maelström que l'auteur a su extirper du plus profond de sa psyché et de la nôtre, cela ne fait pas de doute, le metteur en scène et ses collaborateurs ont choisi la retenue, le dosage.

Avec un théâtre qui expose les excès de l'Amérique, il est bien inutile de faire de l'esbroufe. Faire entendre, comprendre, déployer tout ce que le texte recèle, voilà ce qu'il faut s'engager à accomplir. Grâce à une scénographie réduite au minimum, à de judicieuses ponctuations sonores et lumineuses, mais surtout grâce à une direction d'acteur soigneusement calibrée, on goûte avec ravissement à la partition : profusion de symboles, multitude de registres, mises en abyme à perte de vue, architecture vertigineuse de réalités fuyantes.

En Laurel et Hardy, des figures mythiques qui ont ici des résonances artistiques, sociales, historiques et anthropologiques, Maxim Gaudette et Patrice Dubois naviguent avec talent du comique au tragique, de l'intime au collectif. Surtout grâce à Gaudette, qui trouve ici l'un de ses plus beaux rôles, la crise identitaire est sérieuse mais truffée d'humour, la thérapie est salvatrice sans être pénible, la bouffonnerie côtoie tout naturellement l'émotion.

Benoît Gouin est plus grand que nature dans le complet d'Abraham Lincoln, chef d'État mais aussi metteur en scène tyrannique, torturé par le désir de cristalliser sur scène la danse de l'Amérique. À ce chapitre, la finale est des plus réussies. Rencontre de l'horreur et de la beauté, du grotesque et du sublime, elle est aussi paradoxale que l'Amérique.

***The Baroness and the Pig* de Michael Mackenzie**
Mise en scène de Catherine Bourgeois
 IMAGO THEATRE

Brett HOOTON,
 « **Together at Last** »,
Hour (le site), 1^{er} mai 2008.

Two of Montreal's best thespians join forces in The Baroness and the Pig

The floral print on Leni Parker's dress seems to have leapt across the table and wrapped itself around the bare arm of Nathalie Claude as a tattoo. Same lush colours, same twisting petals and leaves – their shared taste in design is evidence that these talented actresses possess an innate understanding of one another. And they hope their chemistry translates to the stage when their new project, *The Baroness and the Pig*, opens on May 6.

The play tells the story of a 19th-century Parisian socialite who is crippled by ennui and obsessed with the latest scientific fads. She decides to conduct her own social experiment, adopting a young girl who was raised by pigs. The polar opposites nearly tear each other apart before arriving at a happy medium somewhere between humanity and civility.

« They become one person, I think, » says Parker. « They meet and the lines are completely blurred as they are in the impressionistic paintings they talk about. You don't know who is teaching and who is learning. »

Depicting an antagonistic relationship presents a particular test for Claude and Parker, who have been friends and colleagues since 1991. After performing

together in roughly 10 shows, they can basically read each other's minds.

« So there's that big challenge of two experienced actors who know each other inside and out, » says Parker. « We kept thinking, My God, we have to go back to the beginning and explore each other as these two creatures. »

On the plus side, the veteran thespians say their intimacy allows them to claw deeper into this particularly meaty script. The play places a heavy burden on actors with its exacting language and exhausting physicality.

« That's why we wanted to do it together, » Claude says, « because we knew that we needed to be in full trust with the other person. It's not enough to be friends. It's also because I adore the way she performs. »

Written by local playwright Michael Mackenzie, *The Baroness and the Pig* has garnered rave reviews around the world, including as an acclaimed presentation by Montreal's Omnibus in 1998. It was even adapted to the silver screen in 2003, yet despite its success, this new production by Imago Theatre will be the first time the play appears in its original English version in its hometown.

The project has taken a similarly circuitous path for Claude and Parker. Ten years ago, the Omnibus production sparked their desire to join forces for this demanding theatrical duet. However, unexpected obstacles emerged: schedules never lined

up; a planned production in Italy failed to take off; Parker moved away.

« You have an idea of how things will go, » she says. « You have a plan, but you get completely derailed. And yet, somehow you end up where you're supposed to end up. »

Claude chimes in, « This was really the perfect vessel for us to just have fun on stage, just the two of us. I hope this will be contagious, that bond we have in real life. »

Follow the good vibes to Théâtre La Chapelle where you can catch two of the city's finest performers together on stage.

Assoiffés de Wajdi Mouawad
Mise en scène de Benoît Vermeulen
 THÉÂTRE LE CLOU

Michel BÉLAIR,
« Le prix du sens », *Le Devoir*,
7 mai 2008, cahier « Culture », p. B8.

Par où commencer pour parler de ce texte immense ? Par la production qu'en donne Le Clou, bien sûr, et qui me semble avoir beaucoup évolué depuis sa création à Coups de théâtre, il y a quelques années déjà. Par le rythme irrésistible de la mise en scène de Benoît Vermeulen, ses brisures de ton qui réussissent à conjuguer passé et présent des deux côtés de la vie et de la mort et qui parviennent à nous amener partout... même et surtout dans des endroits qui n'existent pas. Et par les comédiens remarquables qui portent le texte protéiforme de Wajdi Mouawad ; Simon Boudreault en Boon, mais surtout le jeune Benoît Landry, qui investit le personnage de ce Murdoch qui se lève un matin – son dernier matin, on l'apprend tout de suite – et qui ne peut plus s'empêcher de parler.

Il ne sait pas pourquoi il parle, Murdoch, mais il en a jusque-là, on le comprend rapidement. Trop c'est trop. Trop de télé. Trop de pub. Trop de consommation. Trop de vide. Trop de mots pour ne rien dire aussi... Son cri de révolte, il le lance dans tous les sens et même au visage de tous ceux qui ne veulent pas l'entendre, à la maison,

dans l'autobus, à l'école. Pourquoi ? À quoi sert tout cela ? Il cherche le sens qui doit bien se cacher quelque part derrière toute cette laideur ordinaire et quotidienne qu'il voit partout sur tous les visages autour de lui. Il n'en peut tout simplement plus, le pauvre Murdoch. Il vomit la résignation, le conformisme et la conformité ; comme tous les ados, il refuse d'être quelqu'un d'autre... tout en ne sachant pas encore qui il est. Et il ne peut plus s'arrêter, entraîné de plus en plus, semble-t-il, vers l'épicentre même du phénomène : lui.

Ouffff. Intense, c'est le moins qu'on puisse dire. Comme ces assoiffés, oui, de vrai, de vie et d'absolu que sont souvent les ados. Et ce qu'il y a de remarquable ici, c'est que Mouawad, comme toute l'équipe du Clou, aborde le défi de la mise en espace en tablant précisément sur l'excès et sur l'intensité des gens auxquels le spectacle est destiné. Chapeau !

Il n'y a toujours pas plus de réponse à l'horizon, mais au moins la question est posée clairement, dans des mots que tout le monde comprend. C'est à ce prix, au prix de cet excès permanent, qu'il est peut-être possible d'approcher enfin le sens de tout ce cirque.

Seagull-play (La mouette) d'après Anton Tchekhov
Mise en scène d'Enrique Diaz

TEMPS D'IMAGES 2007, LA FERME DU BUISSON ET
 SCÈNE INTERNATIONALE DE MARNE-LA-VALLÉE

Josée BILODEAU,
 « *Seagull play : autour de Tchekhov* »,
Radio-Canada (le site), 30 mai 2008.

Voilà un spectacle tonique et stimulant que nous propose le metteur en scène brésilien Enrique Diaz avec cette *Mouette* démembrée et entièrement revisitée.

La troupe brésilienne nous entraîne avec beaucoup de naturel et de fougue dans le très bel univers du théâtre, ses penseurs et ses créateurs. En prime, les acteurs, qui maîtrisent le spectacle à la perfection, s'expriment souvent en français, limitant l'utilisation des surtitres. Une barrière de moins et l'agréable sentiment qu'un dialogue direct s'engage avec le public.

Monté comme un « spectacle-répétition » autour de *La mouette*, *Seagull-play* actualise des éléments de la pièce de Tchekhov : l'interrogation sur la représentation théâtrale et l'affrontement entre le moderne et l'ancien en art.

Les acteurs ont aussi contribué au texte au fil d'improvisations collectives. Les sept comédiens incarnent d'ailleurs plusieurs personnages, nous offrant une savoureuse variation de Treplev, de Macha, de Nina, d'Arkadina, de Trigorine et de Sorine.

Accessoires transformables

Devant le public souvent pris à partie, on remplit peu à peu la scène vierge d'accessoires hétéroclites qui servent à évoquer différents lieux et temps (séchoir à cheveux qui devient arme, ou mouette, casque de cosmonaute pour la Russie, plantes vertes pour la forêt, etc.). Dans l'espace d'exploration créé par Diaz, ils deviennent matière transformable à loisir, ouvrant les sens et les interprétations.

L'environnement sonore, aussi éclectique que les éléments de décor, crée des atmosphères sur plusieurs niveaux, parfois en superpositions, soulignant encore une fois les différents temps de la représentation et leur enchevêtrement.

Et dans cet espace ouvert sur l'œuvre théâtrale, les spectateurs ont aussi leur rôle à jouer, invités à réfléchir avec les comédiens aux multiples sens de l'œuvre en progression.

Seagull-play fait la preuve, une fois de plus, que le théâtre de Tchekhov est une matière qui n'est pas près de s'empoussiérer, après plus d'un siècle. Particulièrement cette *Mouette*, avec ses questions toujours actuelles sur l'art et sa fascinante complexité dans les rapports entre les personnages.

Ce qui meurt en dernier de Normand Chaurette
Mise en scène de Denis Marleau
 THÉÂTRE UBU, ESPACE GO et CNA

Pierre POPOVIC, « Tant crie-t-on au loup qu'il vient », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 127, 1^{er} juin 2008, p. 7-11.

Ce qui meurt en dernier appartient à ces pièces dont il faudrait pouvoir lire le texte juste après l'avoir vue et juste avant d'aller la revoir. Seul un accès direct à l'écriture du dramaturge permettrait d'en dire quelque chose qui ne serait pas trop à côté ou en dessous. Car même si le talent des comédiens, l'efficacité de la mise en scène et la netteté des choix scénographiques donnent au spectateur la possibilité de capter une part du complexe de sens ouvert et exploré par Normand Chaurette, il reste que le texte déroute avec tant de constance et de vitesse que l'on en sort comme sonné, étourdi. Le regardeur a beau écouter et l'écouteur regarder, l'un et l'autre se faire violence pour participer activement à ce qui se déroule, il reste que les associations d'idées et d'images, les brouillages temporels, les coqs à l'âne imaginaires, les enchaînements et les ruptures de tons, les bifurcations et les impasses narratives ou rhétoriques sont si bien fondus dans un même mouvement qu'il n'est possible en première prise que d'en pressentir la logique sans parvenir à la bien saisir dans son ensemble. C'est d'ailleurs en soi un signe décisif, et la preuve que le texte marche : il importe et il emporte. Une image, pour cette fois, ne vaut pas mille mots sans que ces derniers n'ouvrent eux aussi sur un large spectre d'images nombreuses.

En fond de scène une grande toile fait office de fenêtre. Des gouttes de pluie perlent sur sa surface extérieure. Il fait humide, froid, sombre, il est tard, de la brume et du brouillard bivouaqueront bientôt

sur ce lieu nimbé d'une lumière imprécise et chiche, issue d'une ville ou d'un réverbère que l'on devinera par transparence. Pas de doute : de l'autre côté du rideau/fenêtre, c'est Londres, une Londres d'autrefois, mystérieuse et inquiétante, sévère, violente. Comme si elle avait dès toujours ruminé son existence, une femme élégante monologue déjà tandis qu'elle vient de l'arrière et traverse la salle au milieu du public afin d'aller s'installer sur l'une des deux chaises du plateau. L'une est tournée vers le public, vers l'intérieur, la seconde est tournée vers l'autre côté de la fenêtre, vers la ville. Ces deux chaises, dont l'abandon et la disposition asymétrique indiquent à eux seuls la solitude et le désarroi de celle qui arrive, constituent avec une table basse et un livre les seuls objets et accessoires. Il y a deux raisons à cette attrition du matériel. L'héroïne — c'en est une car, comme toute figure héroïque, elle passera d'un monde dans un autre — dira elle-même plus tard qu'elle n'a jamais connu « l'abondance » : ce n'est pas des biens matériels qu'il s'agit, mais du fait que la société de son temps l'a contrainte spirituellement, érotiquement, socialement à vivre de peu, sans pouvoir, sans liberté, sans possibilité d'épanouissement réel. Mais cette femme est aussi à la fin de sa vie, en ce moment où la comédie humaine se révèle si vaine que seul un dépouillement radical demeure tolérable. Seuls les mots se bousculent, pour dire enfin le vrai, pour briser les anciens refoulements, les regrets, les rages et les remords rentrés. Sitôt placée dans son domaine privé, la comtesse Martha von Geschwitz¹³

¹³ Le programme du spectacle apprend qu'elle était un personnage de la *Lulu* de Wedeking montée par Denis Marleau au TNM en 1996.

entreprind de calmer ses angoisses et son ennui en lisant une *short story* où il est question d'une certaine Martha qu'elle pourrait bien être elle-même, à moins que ce ne soit l'inverse. Il ne faut que quelques minutes à Christine Pasquier pour imposer une gamme choisie de voix, des ambiguïtés d'allure, des géométries de regards et des gestuelles offensives qui, sur tous les plans, par des combats permanents entre la raideur et la souplesse, traduisent des conflits et des déchirements intérieurs.

La *short story* rapporte un fait divers sordide : l'assassinat d'une femme nommée Martha par un tueur particulièrement cruel. L'alternance entre la lecture à haute voix et des *inserts* de voix *off*, l'identité des prénoms, puis le décollage sans prévenir du long monologue de la comtesse engagent un travail sur les frontières séparant fiction et réalité, la puissance des mots et la force du réel. Ledit monologue passe et repasse, à l'envers ou à l'endroit, d'un commentaire sur le récit qui est lu à des retours crus et directs sur la vie personnelle de la lectrice. Deux moments se dégagent dans ce va-et-vient : d'abord les deux Martha se définissent l'une par rapport à l'autre, comme si les mots écrits avaient aussi force de loi dans la vie réelle ; ensuite elles se fondent en une seule femme qui interpelle le tueur, le morigène, l'invite, le prend à témoin, ce qui est un comble, car lui aussi passe du réel au fictif sans crier gare. Mais ce tueur n'est pas le premier criminel venu. En son temps, à Londres, vers la fin des années 1880, il a agrégé sur sa personne toutes les angoisses et tous les fantasmes mortifères de l'époque victorienne : grandes peurs de la mort violente, des épidémies surnoisées, de la prostitution galopante, de la misère « d'où naissent les révolutions », des nouveaux monstres, des perversions, des périls de toutes sortes, autant de motifs stéréotypés circulant à foison dans une large topique hystérogène. Cette crainte multiface

peut se résumer en trois mots : « La ville, la mort, le sexe¹⁴ », ou en un seul : la modernité. Ce tueur, c'est Jack the Ripper en personne, sadique auteur de (selon les sources) 5, 6, 7, 8, 9 meurtres sauvages perpétrés sur des prostituées du quartier des docks, dans Whitechapel. Tout Londres bruisse de la rumeur de ses sinistres exploits et la double Martha n'en ignore rien. Cette omniprésence de la fantasmagorie morbide qui travaille toute la fin du XIX^e siècle anglais, la mise en scène de Marleau et les choix de son équipe artistique la font très efficacement percevoir avec des moyens précis qui ont l'intelligence d'éviter tout naturalisme. Pendant les quatre cinquièmes de la pièce, Pier Paquette joue les ombres chinoises, ou plutôt britanniques. Il campe silencieusement la silhouette du sinistre Jack derrière la toile/fenêtre du fond de scène, en sorte qu'il paraît émaner de la ville comme une lancinante hantise. Ses attitudes, ses poses, ses déplacements sont développés par les éclairages précis de Marc Parent, lesquels les transforment tour à tour en massifs d'ombre, en silhouettes ondulantes et mouvantes, en halos de clarté diffuse, comme si la rumeur entourant l'Éventreur planait sur le monde entier et sur chaque habitant de la ville, Martha comprise.

Comment lire cette mobilisation déconcertante du vieux fond de commerce anxigène de l'époque victorienne ? De bien des manières sans doute, mais au moins de trois selon qu'une des possibilités suivantes est exploitée : 1. Jack est Jack ; 2. Jack n'est pas (seulement) Jack ; 3. Jack, c'est nous.

Si Jack est Jack, alors *Ce qui meurt en dernier* peut être lue comme une pièce sur l'époque victorienne. À cette dernière revient le privilège d'avoir donné un premier

¹⁴ Roland Marx, 1888. *Jack L'Éventreur et les fantasmes victoriens*, Paris, Éditions Complexe, 2007 (rééd.), p. 67.

serial killer à la mythologie moderne. La pièce ne se contente évidemment pas de reconduire le fait divers et la fantasmagorie morbide qui l'accompagne. Chaurette déplace le regard en faisant voir les choses par les yeux d'une femme. Non pas d'une victime réelle de Jack L'Éventreur, comme le fit par exemple Didier Chauvet dans un petit livre dédié à la dernière prostituée assassinée¹⁵, mais d'une femme qui, au départ, est à distance des événements proprement dits. Martha/la comtesse n'est pas dans le casting du meurtre. Un artifice narratif le souligne expressément. Un homme mystérieux est venu 14 jours auparavant afin de voir la jeune prostituée Éva ; il avait dit qu'il reviendrait ; Éva, à laquelle Martha a préparé un repas, est à nouveau absente ; Martha, qui a assimilé l'inconnu au tueur dont tout le monde parle, s'est mise à l'attendre, à l'espérer, et à l'espérer tant et tant qu'elle suscite son apparition. Celle-ci est d'abord fantomatique, puis de plus en plus réelle, car le voici, hantant les abords, attendant qu'elle lui ouvre et, puisque la fiction devient toujours la réalité qui la dépasse, elle se met à lui parler, comme on parle au vent, ou à quelqu'un. Ce décalage Éva/Martha est de conséquence. C'est la condition de la femme à la fin du XIX^e siècle et dans la modernité qui est alors au cœur de l'histoire, et non pas la crapulerie de crimes sanglants qui fait le miel de la presse courante. Contrainte de corps et d'esprit, élevée en modèle vertueux et moral pour mieux être tenue en laisse socialement et intellectuellement, citoyenne de deuxième ou troisième classe — la prostituée n'est donc pas un spécimen à part, mais le parangon d'une suite logique et pathologique —, cette femme est environnée d'une rumeur anxigène qui sert à maintenir sa propre domination. Cette rumeur crée un monstre, mais le monstre ne fait jamais que

souligner la norme qui le démarque : dans cette perspective, Jack L'Éventreur est l'incarnation de la violence sociale et institutionnelle faite aux femmes. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les appels au meurtre (au sens propre : elle appelle le meurtrier afin qu'il la tue) proférés par Martha en des phrases fortes comme « Vous n'avez pas idée du nombre de femmes qui auraient préféré ne pas naître¹⁶. » Chaurette inverse ici une lecture profondément abjecte des événements produite jadis par les commentateurs conservateurs, pour lesquels les prostituées miséreuses de l'*East End* avaient appelé la violence sur elles par leur vie dissolue¹⁷. *Ce qui meurt en dernier* dit exactement le contraire : c'est la domination sociale et masculine qui accouche en Jack de son héritier naturel et qui pousse au meurtre de la femme. Les appels au tueur de Martha, son désir proclamé de le voir venir sont à la fois l'indice de son désespoir devant une société oppressive et une manière paradoxale de résistance. Ce faisant en effet, elle retourne la violence contre elle-même, annule la singularité du tueur en le désignant comme la conséquence la plus banale de l'air du temps, contredit un sadisme qui n'a de plaisir que si c'est lui qui décide du crime. En même temps qu'un aveu d'impuissance, l'action de Martha est une amorce de rébellion, quand bien même au bout du jeu la réalité rejoint-elle la rumeur. Jack arrive bel et bien, et tue Martha. Il ne pouvait en aller autrement en ce moment et en ce lieu. Christine Pasquier rend admirablement cette mixtion de reddition désespérée et de révolte sourde. Le passage où elle dessine de la voix et du corps une Martha se transformant pour le tueur en prostituée acerbe, les glissements de l'acrimonie à l'ironie, de la haine à l'humour

¹⁵ Didier Chauvet, *Marie Jane Kelly. La dernière victime*, Paris, L'Harmattan, 2002, 90 p.

¹⁶ Normand Chaurette, *Ce qui meurt en dernier*, tapuscrit, non daté, p. 18.

¹⁷ D'aucuns allèrent jusqu'à y voir la marque d'une punition divine.

forcé, les instants de parade et de délire raisonnant, tout est joué droit, en nerfs et en vivacité. Le texte a trouvé sa comédienne, qui le lui a bien rendu.

Mais, d'un second point de vue, Jack n'est pas seulement Jack, il est bien plus que cela. La myriade de discours et d'images qui entoure depuis plus de cent ans l'assassin des bas-fonds londoniens a fait de lui une créature mythologique. Le fait divers a été largement dépassé par le mythe. *Ce qui meurt en dernier* pousse et détourne cette expansion vers sa limite philosophique. À cette aune Jack est la mort, tout crûment. Une mort appelée comme seul remède possible à la vie d'une femme obligée de ne connaître qu'une éternelle *pauvreté en monde*. Aucune des ressources disponibles¹⁸ — religion, recherche de la richesse, travail, famille, grandeur — n'a permis à Martha de trouver la force de vivre libre et de rompre avec la société répressive de son temps, pas même l'art (elle a été peintre). Son monologue montre combien la presse impose des façons de dire et de voir, à telle enseigne qu'elle est capable de dresser un portrait physique ou psychologique du tueur, de lui citer des extraits de ses lettres à la police publiées dans les gazettes. Cette pression sensationnaliste de la doxa journalistique est une autre vanité de la condition humaine que supporte de moins en moins celle qui se sent décliner et qui n'est « plus qu'une agonie dans le regard des autres ». Mais voilà : « se laisser mourir est impossible », et c'est pourquoi Martha appelle la mort.

En troisième lieu, il se pourrait aussi que Jack, ce soit nous. L'époque victorienne est sans doute loin. Nombre de choses se sont améliorées même s'il reste beaucoup à faire. Et pourtant, à bien y penser, Jack the

Ripper est des nôtres, du moins de notre temps. Sur le plan de la violence faite aux femmes tout d'abord, qui ne s'est pas estompée. Mais aussi à bien d'autres égards. Le *serial killer* est devenu un personnage récurrent de la chronique sociale contemporaine, et des écrivains comme Mary Higgins Clark s'en réjouissent. Le luxe de détails anatomiques dont se repaissait la presse à sensation de Londres en 1888 quand elle rapportait le dernier meurtre du tueur ne cède en rien à l'étalement de corps éventrés ou déchiquetés dont sont coutumiers les journaux télévisés et nombre de films d'action ou d'horreur. Pendaions et décollations filmées *in situ*, fascination pour la mort violente, sang à la une et sur Youtube en prise directe, question morbidité et violence, nous sommes de nouveau victoriens et, à cet égard, le texte de Chaurette gratte là où ça fait mal. Il montre que notre liberté germe sur un terreau mortifère, qu'elle a perdu tout lien avec un désir d'épanouissement partagé, qu'elle a tout d'un masque et d'une machine à refouler joyeusement. Quelquefois, le regard de Christine Pasquier allait chercher les yeux de la salle avec insistance, l'air de dire : « Vous reconnaissez ? » Il se peut que Martha appelle encore la mort sur elle par désespoir ou par dépit.

À ces trois possibilités de lecture, que je ne fais ici qu'esquisser et qui demanderaient de très sérieuses vérifications, il faudrait ajouter au moins un élément : des étincelles de rire noir balaient le monologue de Martha et sont une arme de l'héroïne pour contrer la morbidité ambiante. Elles surviennent souvent aux moments les plus intenses et les plus dramatiques. Par exemple, à la fin du spectacle, Jack se matérialise pour vrai et s'en vient pour de bon. Il cogne à la porte à l'arrière de la salle et Martha/la comtesse retransverse celle-ci

¹⁸ Le monologue de Martha les passe en quelque sorte en revue et les réévalue.

pour aller à la rencontre de la mort¹⁹. Quand Jack frappe à la porte, il dit : « Ouvrez-moi. C'est à la limite du mauvais goût, mais cela passe en raison de la force du reste, et cela ramène au théâtre et au langage, ce qui est hors de tout doute une bonne chose dans la mesure où *Ce qui meurt en dernier* met en spectacle une femme qui se bat avec les discours et l'imaginaire de son temps afin de préserver et de leur opposer son individualité. Dès lors, qu'est-ce qui meurt dernier ? Mieux vaut faire mine de répondre grammaticalement à cette question difficile : puisqu'au commencement était le verbe, à la fin sera le sujet.

¹⁹ Par parenthèses, les deux seuls choix de mise en scène et de scénographie qui me sont apparus très contestables sont l'entrée et la sortie de la comédienne. S'il s'agissait de brouiller une fois de plus la distinction entre fiction et réalité, ce n'était guère convaincant tant ce moyen fait ringard, même si le public était associé de la sorte à la condition de l'héroïne. À mon sens, dans la logique de la pièce, l'effraction du réel dans le fictif, et vice versa, aurait dû se produire sur scène, en transformant d'une manière ou d'une autre l'écran/fenêtre du fond.

***Wulustek* de Dave Jenniss**
Mise en scène de Peter Batakliiev
 COMPAGNIE ONDINNOK

Josée BILODEAU,
 « *Wulustek : constat lucide* »,
Radio-Canada (le site), 9 juin 2008.

Le metteur en scène, Peter Batakliiev, est bulgare, l'auteur, Dave Jenniss, amérindien. Avec un collectif d'acteurs, ils donnent forme à une histoire moderne et complexe sur une quête identitaire en déroute et sur les enjeux actuels d'une lutte territoriale, sur fond de mensonges et de trahison.

Les Miktouch, une famille de Malameks (nation imaginaire dont la culture est en péril), se réunissent chaque année, depuis cinq ans, devant la clôture d'une compagnie forestière pour revendiquer leur territoire ancestral.

Par cette histoire universelle d'une grande actualité, la compagnie Ondinnok aborde avec lucidité la question identitaire. *Wulustek* offre le reflet d'une réalité aux apparences souvent trompeuses.

Artistiquement, la dernière création de la compagnie amérindienne ne révolutionne rien. Un jeu inégal, une mise en

scène conventionnelle (avec quelques incursions vidéo dans l'intériorité des personnages qu'on aurait pu exploiter davantage), un décor réaliste construit avec peu de moyens, une bande sonore qui semble la plupart du temps plaquée, des éclairages statiques...

Propos essentiel

Mais le propos de *Wulustek*, fort, essentiel, vaut que ce spectacle soit vu par le plus grand nombre. Pour cette première création, le jeune auteur-comédien de la nation malécite propose une réflexion des plus intéressantes sur l'identité. Qu'on soit Indien ou non, Québécois de souche ou non.

En fait, *Wulustek* nous entraîne loin des sentiers battus, mine de rien, trompant nos attentes trop sages et s'attaquant à plusieurs clichés, notamment en ce qui concerne l'« indianité », qu'on associe trop volontiers à quelques pratiques nouvel âge pour camoufler un certain appauvrissement culturel, une déroute identitaire. C'est avec une autodérision admirablement maniée que Jenniss en propose la mise à nu.

***La corde au cou* de Fanny Britt**
Mise en scène de Sébastien Gauthier
 PETIT THÉÂTRE DUNORD

Josée BILODEAU,
« Petites névroses conjugales »,
Radio-Canada (le site), 2 juillet 2008.

Onze ans après sa formation et quelques prix en poche, Le Petit Théâtre du Nord prend toujours le pari de la création.

C'est à la dramaturge Fanny Britt qu'a été confiée l'écriture de cette comédie romantique qui fait la belle part à l'amitié.

L'été dernier, elle était des trois auteurs de la très amusante *Semi-détaché*, au Petit Théâtre du Nord, une soirée de trois courtes pièces.

Avec *La corde au cou*, Fanny Britt signe une comédie romantique qui, sans réinventer le genre, offre des moments d'un délicieux humour où l'on reconnaît l'ironie, le rythme et le regard mordant de l'auteure sur nos travers et nos petites névroses.

Mariage, angoisses et amitié

Julie, qui vit à la campagne, va se marier avec Sylvain. Ça l'angoisse beaucoup; Julie est une anxieuse. Elle invite à la fête ses deux amies d'enfance, Sissi, célibataire, qui habite Chicago et Marie, mariée et mère de famille, qui vit à Montréal.

La veille des noces, elles retrouvent également François, un amour d'adolescence qui fait encore tourner les têtes. Et elles retrouvent, bien sûr, leurs souvenirs, leur amitié, leurs angoisses, leurs rêves déçus, le tout avec humour et rebondissements, quiproquos et heureux dénouement.

Une écriture qui mérite le détour

Le Petit Théâtre du Nord a une belle feuille de route. Si *La corde au cou* n'a pas l'originalité dans son propos de certaines des productions antérieures de la compagnie, il reste que l'écriture de Fanny Britt (grinçante, drôle et rythmée) mérite le détour.

Personnages de la pièce « La corde au cou »

Sous sa plume, les personnages sont d'un irrésistible ridicule.

Même dessinés à gros traits, ils sont attachants, parfois surprenants dans leurs réactions.

Comédiens habiles

Et ils sont interprétés par des comédiens habiles. Luc Bourgeois et Louise Cardinal, notamment, sont d'une énergie réjouissante.

La mise en scène de Sébastien Gauthier fait oublier la mécanique des retours en arrière, et les rebondissements s'emboîtent à un bon rythme dans le joli décor bucolique en deux dimensions d'Émilie Prenoveau, qui s'accorde à merveille avec l'esprit du texte, avec son sourire en coin.

La corde au cou parle d'amitié et d'amour, certainement pas avec des propos neufs ni de profondes interrogations, mais avec une légèreté amusante et un magnifique sens de l'autodérision.

La cerisaie [visite libre] d'Anton Tchekhov
Mise en scène de Frédéric Dubois et Véronique Côté
 THÉÂTRE DES FONDS DE TIROIRS

Jean ST-HILAIRE, « Le culte fervent de l'essentiel », *Le Soleil*, 24 juillet 2008, cahier « Arts & Spectacles », p. 33.

Himalaya de pièce, *La cerisaie* défie l'ascension depuis 104 ans. Le Théâtre des Fonds de tiroirs la prend d'assaut cet été et, à l'évidence, il a compris qu'elle ne se gravit pas sans préparation minutieuse. Légère, son expédition emprunte une voie originale. Elle réussit parce que les dilemmes de la vieille Russie, magistralement évoqués par Tchekhov, donnent à réfléchir au Québec d'aujourd'hui, et que la distribution les porte avec vérité et ferveur. À n'en pas douter, TFT fait la preuve qu'on peut conjuguer appropriation audacieuse et respect du texte.

Ce bijou de proposition a pour écrin un trésor caché de Québec, le parc Notre-Dame-de-Grâce, blotti contre la falaise, en contrebas du parc Lucien-Borne. Mais en ce mardi soir de première, on craint d'abord de devoir se saucer. Il pleut et il vente... Des fleurs de cerisiers poussées à un frêne tremblotent sur nos têtes, le boisé gémit. Consulté, le chœur des parapluies choisit de rester. Et la représentation commence à peine que ça se calme et qu'on nous voit tout ouïe et cœur à la frémissante humanité de Ranievskaja et de ses gens.

Par un mai froid, cette aristocrate déchuée rentre à son domaine, la Cerisaie, après quelques années d'exil en France. Endettée et sans l'ombre d'une solution pour contrer la vente aux enchères, à la fin d'août, de son patrimoine à elle et à son frère Gaev.

Dans cet été de sursis où les souvenirs d'un passé de bonheur adoucissent

à peine les blessures du présent, on flâne, on "parlote", on raille, on cherche sans creuser, on pose, on prophétise. On s'étourdit de vodka et de danse, comme si la fête pouvait conjurer la réalité inexorable.

La mise en scène de Frédéric Dubois et Véronique Côté table sur cette idée d'agitation joyeuse à l'heure critique où Ranevskaja risque la dépossession de son bien et de son passé. La scène de l'arrivée (le poignant acte 1) vivement passée, mais pas escamotée pour autant, le spectacle s'engouffre dans l'acte 3 du bal tenu pendant que le sort de la Cerisaie se joue.

La complexité des grandes pièces de Tchekhov est vertigineuse. On a dit et redit que leur action est intérieure, qu'elles sont "rires entre les larmes" et au détour propos simultanés, que rien n'y est accessoire, le marmotement du vieux valet Firs pas plus que les blagues plates d'Epikhodov. Le duo Dubois-Côté prend acte de tout cela. Il accuse à fond l'émotion comme l'ironie tendre de Tchekhov et burlesque de certaines scènes. Il coupe sans perte le personnage de l'insolent valet Yacha, fond de probante façon la magicienne Charlotta dans la figure de Douniacha, et de Semeonov-Pichtchik dans celle du maladroit Epikhodov, un inadapté dont il fait un étranger, anglophone en l'occurrence...

Pour nous rapprocher des enjeux de la pièce, il use de l'anachronisme et de la répétition. Le petit-fils de serf Lopakhine, nouveau riche et futur maître des lieux, rappelle plus d'une fois l'échéance du 22 août... Le thème de l'incommunicabilité est quant à lui renforcé par le recours à certains

gadgets des communications personnelles modernes. Lopakhine veut-il éviter une explication avec sa promise Varia, la fille adoptive de Ranevskaja, qu'il se réfugie derrière son téléphone portable...

La puérité des uns est soulignée avec ironie. L'inepte quinquagénaire Gaev ne quitte jamais sa sucette, et à point nommé, l'éternel étudiant Trofimov et la jeune oie blanche Ania se délectent d'un bâton glacé de boisson fruitée. La métaphore est partout. Jusque dans les feux de Bengale expirants que les fêtards ont à la main comme tombe la nouvelle de la vente de la Cerisaie.

L'action se passe sur une scène en gradin, manière de chapelle en plein air donnant sur une grotte artificielle à la Vierge. Les costumes habillent tout le siècle de la pièce, la musique l'embrasse et les accessoires sont bien choisis. Quant au jeu, un petit ponçage ici et là et il sera épatant. Il est convaincu, conquérant et il caresse déjà l'excellence chez certains. On peut parier sur sa magie les soirs cléments.

Pour tout dire, cette *Cerisaie* aux solides fondations mérite de survivre à la mi-août. Elle le doit.

Bacchanale d'Olivier Kemeid
Mise en scène de Frédéric Dubois
 THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI

La petite pièce en haut de l'escalier de Carole Fréchette
Mise en scène de Lorraine Pintal
 THÉÂTRE DU NOUVEAU MONDE

Sylvain LAVOIE,
 « Des voix et des femmes », *Spirale*,
 n° 221, juillet-août 2008, p. 46-47.

Des serveuses commençaient à s'agiter au Théâtre d'Aujourd'hui pendant qu'au Théâtre du Nouveau Monde on graissait la machinerie pour révéler l'univers d'une princesse. Deux créations québécoises, inspirées de mythes (les *Bacchantes* et *Barbe-Bleue*), sous le signe de la peur : *La petite pièce en haut de l'escalier* était qualifiée de « thriller contemporain » alors qu'avec *Bacchanale* il s'agissait, selon le metteur en scène, d'un « théâtre pulsionnel mélange[ant] attirance et effroi ». Les sensations annoncées ne furent pas celles au rendez-vous, le pouvoir des deux spectacles tenant dans leur polyphonie extrêmement féconde.

La grâce mais pas l'indulgence

Lors du bilan de l'atelier qui lui était consacré en mars 2006, Carole Fréchette parlait de « gens qui rêvent à l'intérieur de [s]es propres rêves ». Dans *La petite pièce en haut de l'escalier*, les voix de Grâce (Isabelle Blais) ne sont pas sans rappeler celles qui, vingt ans plus tôt dans *Baby Blues*, accompagnaient Alice : insomnie et pleurs incessants provenant d'un enfant qui vient de naître ou d'une enfance qui à l'intérieur de soi ne veut pas mourir. Il y avait à l'époque, et il y a toujours, les voix

d'une femme dont la représentation n'est jamais concertée.

Dès lors que les personnages émanent de la tête de Grâce – proposition située d'emblée par les premières répliques de la pièce (« Dans la tête de Grâce, il y a Jocelyne, sa mère. », « Dans la tête de Grâce, il y a aussi Henri, son nouveau mari. ») –, il va de soi que l'utilisation répétée de redondances – au sens où l'entend Larthomas (« Le personnage agit et dit exactement ce qu'il fait ») – répond à un impératif formel : les personnages sont d'abord et avant tout des voix et c'est surtout par une parole qu'ils adviennent.

Lorsque la protagoniste emménage chez Henri (Henri Chassé), la maison immense lui appartient désormais tout entière, excepté la petite pièce dont le mari lui interdit l'accès. Grâce s'y aventurera pour découvrir un homme entre la vie et la mort. Plus qu'une simple inspiration, *Barbe-Bleue* se retrouve enchâssé dans la pièce et devient manifeste lorsque Henri demande à Grâce : « C'est ce que t'as pensé, que j'avais tué mes femmes, comme dans le conte ? ». Plus que jamais, l'écriture de Fréchette demeure en suspens, loin d'une vision manichéenne des choses – on peut cependant reprocher à l'auteure une opposition trop ferme entre Grâce, la rêveuse, l'irrationnelle, et sa sœur Anne (Julie Perreault), la rationnelle, la forte.

Il est moins question de l'abondance que du manque, c'est-à-dire du désir de se voir révéler ce qui nous échappe. Ainsi, à l'instar de quelques critiques qui reprochaient au spectacle de ne pas fournir de réponse, Grâce insiste pour savoir ce qui se trouve derrière la fameuse porte.

C'est précisément à ce moment que les choses se gâtent. La scénographie, au départ épurée, emboîte vite le pas à une mise en scène qui fait trop le pari de montrer. Sans compter qu'une fois de plus, dans ce grand théâtre, on succombe à la tentation d'une surutilisation de la machinerie, la petite chambre interdite étant dévoilée par le mur qui s'élève. Puis apparaît l'homme au nez brisé, à la tête trouée, à la bouche massacrée et aux pieds mutilés que découvre Grâce en même temps que les spectateurs. Jean Cléo Godin faisait état (*Jeu*, n° 112) d'un manque « de subtilité et de gravité » à la création du *Peintre des madones ou la naissance d'un tableau* de Michel Marc Bouchard (Espace GO, printemps 2004), pour parler du « chérubin démoniaque ». La remarque s'applique aussi à la mise en scène de Lorraine Pintal car cette masse animée qu'est l'homme fait rapidement tomber la tension dramatique.

Il faut se réjouir que Carole Fréchette ait eu droit à la vitrine qu'est le TNM. Cette institutionnalisation médiatique, à défaut de lui rendre un véritable service esthétique, ne peut qu'être heureuse pour une dramaturgie dont cette lecture montre qu'il s'y trouve encore plusieurs pièces inexplorées.

D'un château l'autre

Le bar d'Olivier Kemeid est un de ces palaces comme il s'en trouve à tous les coins de rue de la métropole et ailleurs. Les comptoirs de l'établissement, au centre du théâtre, sont entourés d'estrades disposées de

chaque côté, donnant au décor des allures d'arène. Une seule pièce, où tout se passe dans une disposition qui, à l'instar du cirque, ne permet aucune fuite. Dans ce lieu de luttes effrénées, les serveuses se préparent. Il ne reste que dix minutes, « des étudiants à l'i-ni-ver-si-té oui madame pis en génie à part de t'ça [...] font un spécial pa'ce c'est leur initiation [...] ça va goaler à soèr j'aime autant te le prévenir pis là-d'dans y en a qui vont être déjà saouls si ça se trouve pis y en a y voudreron pas jusse boère », annonce Monique (Michelle Rossignol) à ses filles. La référence à Michel Tremblay va de Françoise Durocher à une longue liste de tâches qui fait en quelque sorte écho à celle des *Belles-sœurs* : la nuit sera *tough* pour les serveuses qui devront également venir à bout d'un client récalcitrant, scène retorse des événements de Polytechnique.

Les artisans investissent le bar, le rendent habité par une énergie qui enfin dépasse la caricature facile et réchauffée de la saoulerie (québécoise). Outre la condition de servante de ces femmes, les lois internes sont habilement mises en scènes : le bar n'est alors bordélique que d'un certain point de vue, soumis à un rituel strict sur lequel repose la hiérarchie du milieu, grâce notamment à Thérèse (Isabelle Vincent), la gérante, qui a « l'assurance des anciennes et l'espoir des modernes ». C'est d'ailleurs une des nombreuses forces du spectacle que l'union d'un temps tragique au temps actuel, passage qui se manifeste à l'oral par le glissement du « surjoual » (selon la comédienne Violette Chauveau) à une langue très poétique lorsque les femmes trouvent une certaine intériorité individuelle ou chorale.

Après le *last call*, le vrai party commence et la bacchanale bat son plein, les serveuses entrent alors dans l'ivresse jusque-là défendue et les libations abondantes se répandent sur ces fées qui ne « veulent pas

juste boire c alices elles veulent br ul er ». La petite nouvelle, encore mineure, menace la fête par ses questionnements innocents mais sera ramenée à l'« ordre » ; les bacchantes triompheront avant de retourner à leurs torchons et plateaux, vaincues à leur tour une fois de plus. Seule la fauve Monique, dont les soixante-dix ans sont probablement la cause de son essoufflement, lance en guise de conclusion à la pi e : « L'Histoire se répète / Mais une nuit / La libération viendra ».

Le lyrisme c otie superbement un côté plus physique mais le spectacle, tout cohérent soit-il, aurait probablement pu être davantage « fumant. » Ce constat, paradoxalement, rejoint l'idée d'une libération qui ne survient pas.

Voix plurielles pour écritures singulières

  la lecture de ces deux piés, il est possible de s'interroger sur le pouvoir unificateur des mythes qui les ont inspir es, pouvoir menac e de l'intérieur par une

onomastique qui vient renfoncer la part singulière de chaque personnage. Chez Fréchette, il est r ev el e que la mère de Grâce fait « [u]ne vie de Jocelyne », sans compter la concordance de certains prénoms pour l'attribution d'une personnalité. Dans *Bacchanale*, deux des personnages portent le prénom des comédiennes qui les interprètent, se voyant investies d'une identité qui précède la représentation.

Si cette piste peut être réfutée, on peut du moins affirmer que la pluralité même des voix est fort éloquente, y compris dans la pi e de Kemeid où le ch eur n'est plus une entité propre mais un concert de voix parfois dissonantes et en premier lieu individuelles.

Et, de l'extérieur, il faudra convenir que ces deux tentatives de s'approprier les mythes produisent des résultats qui viennent prouver, encore plus que la richesse des récits dont ils s'inspirent, le talent des voix singulières de Carole Fréchette et d'Olivier Kemeid.