



Lorraine Pintal

Avec la collaboration de CLAUDE CORBO

Préface de ROBERT LALONDE

# De corps, de chair et de cœur

Ma vie et le théâtre



Presses de l'Université du Québec







**De corps, de chair  
et de cœur**

Membre de  
L'ASSOCIATION  
NATIONALE  
DES ÉDITEURS  
DE LIVRES

## Presses de l'Université de Québec

Le Delta I, 2875, boulevard Laurier  
bureau 450, Québec (Québec) G1V 2M2

Téléphone: 418 657-4399    Télécopieur: 418 657-2096

Courriel: puq@puq.ca    Internet: www.puq.ca

### *Diffusion / Distribution:*

- CANADA** Prologue inc., 1650, boulevard Lionel-Bertrand  
Boisbriand (Québec) J7H 1N7 - Tél.: 450 434-0306 / 1 800 363-2864
- FRANCE** AFPU-D - Association française des Presses d'université  
Sodis, 128, avenue du Maréchal de Lattre de Tassigny  
77403 Lagny, France - Tél.: 01 60 07 82 99
- BELGIQUE** Patrimoine SPRL, avenue Milcamps 119  
1030 Bruxelles, Belgique - Tél.: 02 73 66 84 7
- SUISSE** Servidis SA, Chemin des Chalets 7  
1279 Chavannes-de-Bogis, Suisse - Tél.: 022 960.95.32



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

Lorraine Pintal

Avec la collaboration de CLAUDE CORBO

Préface de ROBERT LALONDE

# **De corps, de chair et de cœur**

**Ma vie et le théâtre**



Presses de l'Université du Québec

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales  
du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Pintal, Lorraine, 1951-

De corps, de chair et de cœur: ma vie et le théâtre

ISBN 978-2-7605-4414-7

1. Pintal, Lorraine, 1951- . 2. Théâtre du Nouveau monde. 3. Théâtre –  
Québec (Province) – Histoire – 20<sup>e</sup> siècle. 4. Productrices et metteuses en scène  
de théâtre – Québec (Province) – Biographies. I. Titre.

PN2308.P57A3 2016

792.02'33092

C2015-942088-1

---

Financé par le  
gouvernement  
du Canada

Funded by the  
Government  
of Canada

Canada



Conseil des arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

**SODEC**

Québec

---

*Conception graphique*

**Julie Rivard**

*Image de couverture*

**François Laplante Delagrave**

*Mise en pages*

**Alphatek**

**Dépôt légal : 1<sup>er</sup> trimestre 2016**

› Bibliothèque et Archives nationales du Québec

› Bibliothèque et Archives Canada

© 2016 – Presses de l'Université du Québec

*Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés*

Imprimé au Canada

G4414-1 [01]

À ma fille Maude  
Pour que les épouvantails du compromis  
ne freinent jamais ses élans créateurs

La vie n'est que le rêve d'un rêve  
et c'est autre part qu'on est éveillé.

RAINER MARIA RILKE  
*Lettres à un jeune poète*

Le possible est tué, mais une goutte  
de sang échappée sur la terre,  
a la discrète racine  
d'un germe phosphorescent.  
La liberté naîtra,  
corps adulte accouché  
par l'infiniment petit.

CLAUDE GAUVREAU  
*La charge de l'original épormyable*



## Préface

**L**isant *De corps, de chair et de cœur*, je reviens fatalement sur mes propres pas. Lorraine, nous sommes, toi et moi, de la même mouvance créatrice. Soixantedixarts – on dirait du Gauvreau, hein, ma chère ? – brûlants du même feu qu'on dit sacré (et qui l'est bel et bien), avides à la fois de vérité et de prodiges, de dévoilement et de mystification, à la fois déterminés comme des rescapés et pris de la dévorante démangeaison de ces grands rêveurs qui, l'âme chevillée au doute, n'ont d'autre choix que de partager, de s'associer, de s'opposer en se solidarissant, bref, de s'avancer dans le brouillard pervers de l'incertitude comme s'il s'agissait d'un chemin en même temps invitant, périlleux et praticable.

À te lire, j'en viens à me persuader que nous avons, comme qui dirait, un destin, et que nous le savions dès le commencement. Je veux dire, nous connaissons – aveuglément, mais qui voit clairement ? On n'a sans cesse que des soupçons – la brûlante nécessité de battre l'ennemi sur son propre terrain. L'ennemi, c'est le silence, la vision commune, la démission hâtive, le spectacle répétitif d'une famille qui ne peut ni s'entendre ni

se disloquer et qui n'a, en guise d'arme pour cette grande bataille qu'est la survie, que la résignation morose ou la révolte tyrannique.

Je fus complice de quelques-unes des aventures théâtrales que tu évoques si bien ici. Je retrouve tout, revois tout, reconnais tout, revis tout, comme Proust ayant trempé sa madeleine dans le thé de la duchesse. Je reconnais surtout la meneuse de jeu inspirée, pugnace et libertaire que tu as été, que tu es toujours. Je reconnais tes saillies acérées – ta fameuse main de fer dans un gant de velours –, ta générosité exigeante, ta passion contagieuse, ta clairvoyance ébouriffante, ton amour inconditionnel du texte, cette fascination lucide que tu as pour les autres, les auteurs, les scénographes, les acteurs, tous les complices capitaux, tous les camarades – spectateurs compris – de la grande nef des fous qu'est l'aventure théâtrale. Et que dire de la chaleur sans équivoque qui fait vibrer ta voix, lorsque tu sommes de comparaître les fondateurs de celle que tu es devenue.

Le plaisir de te lire n'est pas que pure nostalgie, loin s'en faut. Le constat que tu dessines de l'époque actuelle, de notre vie culturelle à la fois foisonnante et menacée – tu parles d'une crise et tu as bien raison – ouvre grand la porte à une discussion depuis trop longtemps ajournée et qui pourtant urge telle une réanimation cardiaque.

Finalement, laisse-moi te dire : a beau vouloir se raconter qui veut, il lui faut savoir empoigner dans le bon sens la plume. Ton style fait voir, sans nous lancer de la poudre aux yeux. Comme on dit parfois au théâtre : ça ne plie nulle part. On en redemanderait, si déjà nous n'étions pas comblés.

Amitiés, Lorraine, et à bientôt,  
**Robert Lalonde**

# Table des matières

<b>Préface</b> .....	IX
Robert Lalonde	
<b>Prologue</b> .....	1
ACTE I	
<b>PARCOURS</b> .....	5
Scène I	
<b>Apprendre à devenir</b>	
<b>une archéologue de l'âme</b> .....	7
Une préparation lointaine .....	7
Être comédienne ou ne pas être ? .....	10
Une période très fertile en apprentissages .....	13
Jouer ou mettre en scène .....	15
Des maîtres .....	35
Scène II	
<b>L'art du comédien</b> .....	45
L'école du théâtre.....	47
L'école de la vie .....	52

Entrer dans la peau du personnage ou laisser le personnage entrer dans la sienne .....	54
La mémoire du comédien .....	58
Le trac, cet animal tapi dans l'ombre.....	62
Le comédien aux multiples facettes.....	64
De la marquise de Maintenon à Émilie Nelligan .....	67
Scène III	
<b>Mettre en scène des rêves éveillés</b> .....	71
Le théâtre, un rêve éveillé .....	71
La mise en scène : un art de partage.....	72
Le point de départ incontournable : la primauté du texte .....	76
Mettre en scène en jouant avec le comédien.....	84
L'art de la distribution.....	86
L'art théâtral : la galaxie des multiples métiers du théâtre .....	90
Le metteur en scène, rôle d'autorité ou leader consensuel ?.....	98
Une illustration : <i>L'hiver de force</i> , deux fois plutôt qu'une.....	103
Scène IV	
<b>La direction de théâtre</b> .....	111
Des rencontres déterminantes .....	112
Une initiation brutale .....	114
Une idée maîtresse.....	117
La direction artistique et générale : un aigle à deux têtes .....	120

Le TNM, une maison de théâtre .....	124
Le théâtre classique, d'hier et de demain .....	126
Le plus fondamental des défis .....	130
ACTE II	
<b>REGARDS SUR LE THÉÂTRE</b> .....	135
Scène I	
<b>Au cœur du théâtre, prise 1 :</b>	
<b>l'écriture théâtrale québécoise</b> .....	137
Gratien Gélinas et la prise de parole des petites gens .....	138
Marcel Dubé et le constat d'échec d'une génération .....	141
Claude Gauvreau et le groupe automatiste .....	147
Michel Tremblay en trois temps .....	154
L'énigme de Réjean Ducharme .....	161
Les fées ont toujours soif .....	163
Scène II	
<b>Au cœur du théâtre, prise 2 : le théâtre raconté par ses très grands rôles</b> .....	167
<i>Œdipe roi</i> et son reflet noir, <i>Jocaste reine</i> .....	168
<i>Antigone</i> , héroïne pure dans la noirceur du monde .....	173
<i>Hamlet</i> de Shakespeare .....	177
Lady Macbeth dans l'œuvre de Shakespeare .....	181
<i>Don Juan</i> de Molière .....	183
<i>Andromaque</i> de Jean Racine .....	188
Winnie dans <i>Oh les beaux jours</i> de Samuel Beckett .....	190
<i>La mouette</i> d'Anton Tchekhov .....	193

<i>Florence</i> de Marcel Dubé.....	196
Marie-Lou et Léopold dans <i>À toi, pour toujours, ta Marie-Lou</i> de Michel Tremblay.....	198
Scène III	
<b>Théâtre, société et pouvoirs publics</b> .....	203
Du rite religieux à la trivialisation .....	204
Première réalité : la responsabilité de l'artiste.....	205
Deuxième réalité : la capacité de réaffirmation et de provocation du théâtre .....	207
Le don du théâtre à la société.....	210
Une demande du théâtre à la société.....	212
Théâtre et pouvoirs publics .....	213
Le théâtre, orphelin de l'État-providence .....	215
Pour l'avenir .....	221
Scène IV	
<b>Demain ou le croisement des arts</b> .....	223
 <b>Épilogue</b> .....	 233
 <b>Postface</b> .....	 235
Origines et genèse de ce livre <i>Claude Corbo</i>	
 <b>Remerciements</b> .....	 241

## Prologue

**D**epuis mon adolescence, le théâtre a été l'essentiel de ma vie. Le passage du temps, décennie après décennie, m'a permis d'approfondir mon engagement envers cet art. En franchissant le cap de la soixantaine, j'ai ressenti le besoin de réfléchir de manière plus concrète à mon expérience du théâtre dans le but, comme le disait André Malraux, de transformer cette expérience en conscience.

Ce livre est un récit de vie qui n'obéit pas aux règles de l'autobiographie ou des mémoires. Il est plutôt un témoignage de l'expérience d'une vie entière consacrée au théâtre. En même temps, le livre propose des réflexions sur ce qu'est le théâtre, des réflexions d'une praticienne, non d'une théoricienne. Il existe quantité de livres savants ou érudits sur le théâtre, son histoire, ses techniques, ses pratiques variées, ses grands auteurs, ses grands comédiens et son rapport aux autres arts. Aussi n'ai-je pas la prétention de les remplacer, mais plutôt de traduire l'essentiel du théâtre tel que je le connais et le pratique depuis le début des années 1970.

Ce livre est d'abord destiné aux personnes qui aiment le théâtre, qui le fréquentent et qui veulent mieux connaître et comprendre ce qu'est cet art vivant. Souvent, en causant avec des spectateurs, j'ai senti qu'ils avaient sur les lèvres toutes sortes de questions sur le théâtre, des questions qu'ils n'osaient pas poser par crainte qu'elles ne soient trop simples ou qu'elles ne rompent l'enchantement dans lequel on souhaite être plongé en allant au théâtre. Après tout, veut-on vraiment savoir comment le magicien fait les tours par lesquels nous nous laissons éblouir ? C'est à ces spectateurs, sans lesquels notre art périrait dans la solitude des salles vides, que s'adresse ce livre. À partir de mon expérience, je vais tenter de répondre à leurs questions sans laisser le mystère s'échapper.

Cet ouvrage s'adresse aussi à ces jeunes qui, comme ce fut mon cas, se découvrent une passion pour le théâtre et qui rêvent d'y consacrer leur vie. Puissent mes propos les encourager dans leur ambition et leur permettre de mieux comprendre les ressorts de cet art. Le théâtre, pour qui veut s'y engager, est à la fois un maître exigeant et un objet de passion. La passion et l'exigence furent pour moi deux moteurs de création que j'espère arriver à partager avec toutes celles et tous ceux qui liront ces pages.

Ce livre se veut un clin d'œil empreint de respect et d'amitié lancé à tous les camarades du métier, comédiens et comédiennes, pour les inviter à penser, eux aussi, à notre art à la lumière de leur propre expérience afin qu'ensemble nous le maintenions bien vivant et le rendions plus accessible.

Enfin, j'ajouterai que ce livre constitue pour moi un acte de foi dans le théâtre, un acte de foi que je veux partager avec le public, la relève et les artistes. Le théâtre est l'une des plus anciennes et des plus durables expériences artistiques de l'humanité. Son histoire en Occident, vieille de deux millénaires et demi, remonte à l'Antiquité grecque. Et on le pratique depuis plus longtemps encore ailleurs dans le monde. Il a su s'épanouir même dans l'adversité et même lorsque des inventions comme le cinéma, la radio, la télévision ou l'Internet ont donné à penser qu'elles pourraient réinventer la culture humaine. Aussi, je ne crois pas les historiens ou les pamphlétaires qui prédisent sa mort. Au contraire, dans un monde à la recherche de repères, le besoin de nous rassembler, dans l'obscurité d'une salle ou dans une enceinte à ciel ouvert, pour communier à une émotion, une sensation, une réflexion sur notre monde, est plus vital que jamais.

Dans cet essai, il sera souvent question du Théâtre du Nouveau Monde (TNM). Qu'on ne voie pas dans ces références une volonté d'en faire l'apologie ! Ma vie professionnelle, depuis ma sortie du Conservatoire d'art dramatique de Montréal en 1973, a été et est encore étroitement liée à cette institution. J'y ai exercé une grande partie de mon engagement professionnel de femme de théâtre et, surtout, j'y ai vécu une expérience fondamentale qui a façonné la créatrice que je suis devenue.



Acte I

# Parcours



## **Apprendre à devenir une archéologue de l'âme**

**M**a naissance s'inscrit presque sous le signe du théâtre. En effet, je suis née à Plessisville, le 24 septembre 1951, exactement quinze jours avant que le Théâtre du Nouveau Monde n'ouvre ses portes, le 9 octobre suivant, avec *L'avare* de Molière ! Je suis donc à peine plus âgée que le TNM, où j'aurai passé une partie essentielle de ma vie professionnelle et artistique.

### **Une préparation lointaine**

Si mes souvenirs sont exacts, j'ai fait ma première apparition publique à l'âge de 7 ans, à l'émission pour enfants *Domino* à Radio-Canada, animée par le comédien Jacques Zouvi, et dans laquelle Claude Léveillée interprétait le clown Clo-Clo. À l'adolescence, je suis entrée au Conservatoire Lassalle, où j'ai été initiée aux grands textes classiques et à la poésie par France Arbour, comédienne de renom qui s'est illustrée sur de nombreuses scènes québécoises ainsi qu'à la télévision et au cinéma. J'ai beaucoup appris à son contact, entre autres les techniques de diction, de pose de voix et d'interprétation. À 15 ans, j'ai remporté le premier

prix à un concours de poésie, ce qui m'a permis de suivre un stage en art dramatique à Orford. Au cours de ce stage, les comédiens Guy Hoffman, Jacques Zouvi et Yvon Thiboutot m'ont convaincue de m'inscrire au Conservatoire d'art dramatique de Montréal.

J'ai aussi eu le grand privilège de connaître très tôt une vie culturelle riche. Ainsi, durant ma jeunesse, la lecture a occupé une place prépondérante. À vrai dire, la lecture était une affaire de famille. Mon père, directeur d'une coopérative agricole, était lui-même un lecteur assidu et m'a donné l'exemple ; on le voyait toujours un livre à la main. Mes deux sœurs, peut-être par émulation, lisaient beaucoup elles aussi. C'est surtout Diane, l'aînée, qui m'a initiée à des œuvres mises à l'index du temps de mon adolescence. L'index consistait en une longue liste de livres et d'auteurs dont la lecture était interdite aux catholiques par l'Église. Parmi ces auteurs figuraient Jean-Paul Sartre et Albert Camus. Mais, avant même cette incursion en territoire miné, je lisais les *Contes* de Perrault et ceux de la comtesse de Ségur à voix haute devant des spectateurs imaginaires, au grand amusement de ma mère, qui ne se doutait pas que sa fille incarnerait un jour l'Inès de *Huis clos* au Conservatoire d'art dramatique avant de diriger plus tard Pascale Bussièrès dans le même rôle. À l'adolescence, amatrice des aventures de Bob Morane autant que de celles de Sylvie qui, à sa manière, était un modèle d'émancipation féminine, je me suis aussi passionnée pour la poésie, la chanson et, finalement, le théâtre.

Lorsque je suis entrée au secondaire, j'ai éprouvé le désir de faire partie d'une troupe de théâtre parascolaire et donc de travailler une pièce en bonne et due forme.

De nombreux répertoires se sont ouverts à moi. L'idée n'était pas de faire un choix entre les différents styles : j'étais trop jeune à cette époque. Il s'agissait plutôt de fouiller le sens profond d'un texte, d'avoir une disponibilité d'esprit, d'apprendre à jouer avec les autres et, aussi, de me prêter au jeu des directives avec des professeurs qui, enseignant le français ou les mathématiques, n'étaient pas nécessairement outillés pour être des metteurs en scène de théâtre. Mais, dès cet instant, le vrai plaisir de jouer s'est ancré en moi. Ce plaisir est aussi passé par la poésie des chansonniers qui m'ont fait découvrir la beauté de la langue française. C'était l'époque des boîtes à chansons avec Gilles Vigneault, Claude Gauthier, Pierre Létourneau, Pauline Julien, Monique Leyrac, Robert Charlebois. De grands chanteurs européens, dont Gilbert Bécaud et Jacques Brel, venaient même présenter leurs spectacles au Palace à Granby. Dans les cafés, on découvrait Henri Michaux, Guillaume Apollinaire, Paul Éluard, Louis Aragon, André Breton. Toute cette effervescence m'a donné envie d'écrire, de jouer avec la langue, de la chanter, de la proclamer.

C'est grâce à France Arbour que j'ai découvert Jacques Prévert vers l'âge de 12 ans. J'ai commencé à réciter ses poèmes, sans même savoir qu'il avait aussi écrit des chansons et des scénarios. Sans doute cette ignorance m'a-t-elle fait mieux prendre conscience de la profondeur de ses textes. Encore aujourd'hui, je m'y replonge volontiers parce que la poésie, celle de Prévert comme celle des autres poètes que je découvrirai par la suite, reste pour moi une bouée de sauvetage, un refuge.

Un des déclencheurs qui m'ont fait choisir le théâtre comme art de vivre fut la présentation à Granby, par le Théâtre populaire du Québec, de *Love* de Murray Schisgal (né en 1926, acteur, auteur, scénariste et producteur américain) et de *Zoo Story* d'Edward Albee (né en 1928, auteur américain) mettant en scène Michelle Rossignol, Luc Durand et Marc Favreau, ainsi que d'*Antigone* de Sophocle, avec Angèle Coutu dans le rôle-titre. Je me souviens aussi particulièrement de la présentation, par le Grand Cirque ordinaire, de *T'es pas tannée Jeanne d'Arc ?* Après ce spectacle, un déclic s'est fait dans ma tête. Je me suis dit : « C'est du théâtre que je veux faire. Et c'est ce genre de théâtre qui m'intéresse. »

### **Être comédienne ou ne pas être ?**

À 17 ans, j'ai donc décidé que je serais comédienne. Mon désir était d'autant plus ardent que le Conservatoire d'art dramatique de Montréal venait de m'accepter dans ses rangs. Je m'étais préparée avec les cours du Conservatoire Lassalle et le stage d'art dramatique à Orford. À vrai dire, je mangeais déjà du théâtre, jour et nuit. Il y avait pourtant un obstacle de taille : mon père. Soucieux de me doter d'une bonne culture générale, il voulait avant tout que je termine mes études collégiales. C'est ainsi que, la mort dans l'âme, je suis revenue à Granby poursuivre mes études au cégep en Arts et lettres. Pour une fois, l'adolescente révoltée, qui se prenait pour Bérénice Einberg, l'héroïne de *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme, tout en rêvant d'être une nouvelle Antigone ou une Jeanne d'Arc des temps modernes, n'a pas osé défier la loi du père. Frustrée et déconfitée, je suis revenue à la maison comme on entre

en prison. J'ai continué à faire du théâtre amateur, dans le cadre du théâtre parascolaire, parallèlement à mes cours au cégep. J'y ai joué, entre autres, Lucky dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett (1906-1989).

Je garde un souvenir impérissable de cette expérience comme comédienne dans un rôle écrit par ce génie qu'est Beckett. Ayant appris à mieux cerner le répertoire théâtral qui m'interpellait, par opposition à la légèreté des vaudevilles et des boulevards dans lesquels j'avais joué au sein des troupes parascolaires, je me souviens avec émotion de l'éveil provoqué par la découverte de Beckett. Un metteur en scène de Montréal, Guy Paré, a eu l'idée folle de monter *En attendant Godot* avec une distribution entièrement féminine. Comme j'avais hérité du rôle de Lucky, l'esclave soumis à la loi du tyran symbolisé par Pozzo, j'avais à mémoriser un long soliloque qui dure environ dix minutes, un discours sans queue ni tête – Lucky est si aliéné que le langage n'a plus de sens chez lui. Aussi grand maître de l'absurde qu'Eugène Ionesco, Beckett a cerné le non-sens de nos existences et le caractère absolument définitif de la mort avec une économie de moyens et une acuité jamais vues avant lui. Ce fut une expérience saisissante à tous égards.

J'étais donc comme un étalon enfermé dans un enclos et qui piaffe d'impatience. Et même si, aujourd'hui, je peux comprendre les inquiétudes de mon père à l'époque, j'ai alors sombré dans une profonde léthargie. Ce fut l'un des moments les plus pénibles de ma vie. Le goût du théâtre dominait tout.

Devant mon siège silencieux et tenace, mes parents ont finalement rendu les armes. L'année suivante, en septembre 1970, je suis entrée au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, gonflée à bloc et prête à changer, sinon le monde entier, à tout le moins le monde du théâtre.

Les années de mon apprentissage au Conservatoire ont coïncidé avec des moments forts de la vie de la société et du monde étudiant : la crise d'Octobre, les bouleversements politiques et culturels qui ébranlèrent la société québécoise, les grandes mobilisations étudiantes, dont celles du Conservatoire et de l'École nationale de théâtre avec des contestataires ayant pour nom Raymond Cloutier, Guy Thauvette, Claude Laroche, Paule Baillargeon, des jeunes comédiens qui voulaient rompre avec les institutions d'enseignement du théâtre et l'influence classique pour mieux brûler les planches avec le Grand Cirque ordinaire. Dans ma classe, on trouvait entre autres Alain Fournier, René Gagnon, Anne Caron, Daniel Simard, Louise Saint-Pierre, Francine Tougas et Marie-Josée Labossière. Bien que plus sages que nos prédécesseurs, nous étions aussi portés par le vent de création collective qui soufflait sur le Québec des années 1970. Dans ce contexte d'ébullition culturelle, nous avons alors formé une compagnie appelée La Braoule, mot qui signifie « cuiller à merde<sup>1</sup> » ! Durant l'été 1972, nous avons présenté des créations dans le cadre des projets soutenus par le programme Perspectives Jeunesse du gouvernement fédéral. Nous avons notamment rendu hommage à un ardent comédien et auteur, Yves Sauvageau, peu de temps

---

1. Ou plus précisément « pelle à fumier » ou encore « louche à soupe » au Québec.

après son suicide, et créé la seule pièce de théâtre écrite par le polémiste Jean Larose, *Mardi La Verte*. Cette expérience a été décisive dans mon rapport au théâtre, car elle a jeté les bases de ma capacité à diriger des équipes, tant comme metteuse en scène que comme directrice d'une jeune compagnie.

### **Une période très fertile en apprentissages**

Le Conservatoire était alors installé au Théâtre National situé dans l'est de Montréal, à l'intersection des rues Beaudry et Sainte-Catherine. En deuxième année, en fondant La Braoule, nous avons résolu de nous adresser particulièrement aux gens du quartier. L'idée était d'animer les enfants et les parents, avec un choix d'œuvres accessibles reposant sur la création collective, le travail de troupe. Bref, c'était une sorte de « Petit Cirque ordinaire », pour un quartier populaire. C'est là que j'ai osé faire mes premières mises en scène. Puis j'ai signé les synopsis des textes à partir desquels les autres comédiens improvisaient, ce qui a engendré des pièces aux titres qui apparaissent aujourd'hui datés, comme *Superdrugstore et Le miroir diabolique* (1972) ou encore *Vas-y mon beubé* (1974).

Peu de temps après notre sortie du Conservatoire en 1973, nous avons rebaptisé la troupe, qui est devenue La Rallonge. Pendant quinze ans, je ferai partie du collectif de direction de cette jeune compagnie qui a travaillé hors circuit, dans des endroits où le théâtre n'allait pas habituellement. Par exemple, j'ai signé en 1981 la mise en scène de *Dans la jungle des villes*, une œuvre de jeunesse de Bertolt Brecht présentée au bar La Polonaise sur la rue Prince-Arthur. Puis nous

nous sommes progressivement intégrés au circuit des petites salles montréalaises en produisant *Penthésilée* de l'auteur classique allemand Heinrich Von Kleist (1777-1811) et *Les larmes amères de Petra Von Kant* du cinéaste Werner Fassbinder, que le directeur artistique et fondateur du magnifique Théâtre de Quat'Sous, Paul Buissonneau, a accepté de programmer, sans craindre le risque qu'il prenait. La Rallonge a produit nombre de créations québécoises qui étaient soit le fruit de nos improvisations devant un auteur comme René Marcotte, qui a signé entre autres *La grande envolée*, toujours pour le Quat'Sous, soit celui d'une écriture à plusieurs mains comme *Pourquoi s'mett' tout nus*. Cette pièce, créée en 1980, fut l'un des grands succès de La Rallonge lors de sa présentation à la salle de l'École nationale de théâtre, devenue depuis la salle André-Pagé, pour être ensuite reprise au Théâtre d'Aujourd'hui, alors situé sur la rue Papineau. Nous persistions donc dans notre volonté de vivre sous le régime de la création non pas collective, mais en collectivité. Il ne s'agissait pas de niveler les décisions pour plaire à tout le monde, mais plutôt d'instaurer un climat d'échange, de dialogue, qui permettrait de conjuguer les points de vue et de faciliter les réalisations individuelles et collectives. J'ai appris mon métier dans ce climat de solidarité créative. C'est un apprentissage que je défendrai toujours, car, encore aujourd'hui, je ne puis imaginer un processus de création sans instaurer un climat d'ouverture et de partage avec les créateurs et les comédiens. Comme directrice de théâtre, il me semble impossible de bien travailler sans préconiser la gestion participative, une philosophie qui est au cœur de ma démarche.

En même temps, on faisait appel à la comédienne que j'étais sur plusieurs grandes scènes montréalaises. Ainsi, dès ma sortie du Conservatoire, j'ai joué au TNM dans *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay, une production de la Compagnie des deux chaises fondée par le regretté John Goodwin, puis dans *Mistero Buffo* de Dario Fo et dans *Andromaque* de Racine au Théâtre de Quat'Sous, toutes trois dirigées par l'unique André Brassard. J'ai aussi joué dans *Equus* de Peter Shaffer et dans *Amédée ou comment s'en débarrasser* d'Eugène Ionesco, pièces mises en scène par le jeune Olivier Reichenbach, dans *L'amour des trois oranges*, un classique de Carlo Gozzi (1720-1806) sous la direction de Gilles Pelletier, puis, toujours avec Brassard, dans *Sainte Carmen de la Main* de Michel Tremblay, pour ne nommer que ces productions. J'ai fait également du théâtre musical à La Marjolaine, à Eastman, sous la direction de l'inoubliable Gaétan Labrèche qui, sous des dehors d'artiste extravagant, cachait une sensibilité, une rigueur et une précision dans sa direction d'acteurs qui ont formé la jeune comédienne que j'étais encore en 1976. Au même moment, on a commencé à m'inviter à signer des mises en scène.

### **Jouer ou mettre en scène**

Le déclencheur qui m'a fait privilégier la mise en scène a été la création en 1981 du magnifique texte de Marie Laberge *C'était avant la guerre à l'Anse-à-Gilles*, produit à la salle Fred-Barry, puis repris par le Théâtre Jean-Duceppe à la Place des Arts, en raison du succès considérable que la pièce avait connu dans la petite salle de l'est de la ville annexée au Théâtre Denise-Pelletier.

L'homme charismatique qu'était Jean Duceppe m'a ouvert la grande porte de sa compagnie et, par la suite, tout s'est mis à aller vite. Du jour au lendemain, je montais en moyenne huit spectacles par année, sans compter les contrats à la télévision, la direction de La Rallonge et autres projets artistiques. Après plusieurs années de ce régime où l'action a pris le dessus sur la réflexion, j'ai commencé à craindre un plafonnement. En 1986, répondant à l'invitation du réalisateur Richard Martin qui voulait engager des metteurs en scène de théâtre pour réaliser des séries dramatiques, je me suis rendue à New York pour étudier la réalisation et la production télévisuelles. Cette formation supplémentaire m'amènera à coréaliser la série pour adolescents *Rachel et Réjean* (1987), écrite par Claire et Anne Dandurand, le téléroman de Mia Riddez *Le grand remous* (1988-1990), puis à coordonner et réaliser avec Raymonde Boucher *Montréal P.Q.* (1990-1992), signée par Victor-Lévy Beaulieu.

Ce passage par la télévision, tant comme comédienne que comme réalisatrice, m'a été très profitable. Ainsi, je me rappelle avec un plaisir jouissif avoir participé en 1976 à l'hilarante série télévisée *La fricassée* en compagnie de Paul et Paul avec Claude Meunier, Jacques Grisé et Serge Thériault. Toujours au milieu des années 1970, j'ai joué dans des émissions de variétés comme le *Donald Lautrec Show*, des rétrospectives satiriques comme plusieurs *Bye Bye* de fin d'année, où j'ai côtoyé de grands acteurs passés maîtres dans l'art du rire, comme Paul Berval, Benoît Marleau, André Montmorency et Claude Blanchard, et des actrices hors du commun, comme Dominique Michel, Denise Filiatrault et France Castel. Cela m'a permis de

connaître de l'intérieur la variété des genres et des rôles possibles et de mesurer à quel point l'humour exige une discipline, une rigueur, une maîtrise et un sens de la scène sans lesquels aucune magie ne peut opérer. Pour moi, cette habileté à se transformer, à devenir quelqu'un d'autre est ce qui caractérise les grands comédiens.

Malgré tout, je rêvais toujours d'interpréter un grand rôle tragique. L'occasion s'est présentée en 1978 lorsque Gabriel Garand, metteur en scène et directeur artistique de la Commune d'Aubervilliers en banlieue de Paris, m'a demandé de faire partie de la distribution de *Quatre à quatre* de Michel Garneau. J'ai donc joué la production dans la région parisienne et en tournée en France pendant plusieurs mois. Ce recul, par rapport au rythme effréné avec lequel je pratiquais mon métier au Québec, courant d'un projet à l'autre sans m'accorder ce temps de réflexion si nécessaire au processus de création, m'a permis de réfléchir à mon avenir comme comédienne et metteuse en scène. À mon retour, toujours à la fin des années 1970, j'ai donc voulu consacrer plusieurs mois à une réflexion sur la manière de créer un spectacle tout en explorant des voies théâtrales nouvelles.

Quelques années plus tard, vers 1985, je me suis décidée à soumettre une demande de bourse au Conseil des Arts du Canada pour travailler sur l'idée d'un spectacle solo intitulé *Madame Louis 14* dans lequel j'allais jouer tous les rôles, de l'écriture à la mise en scène en passant par le jeu et la scénographie. J'ai joué ce *one woman show* plus de cent fois. Il m'a transformée comme on peut l'être lorsqu'on porte longtemps en soi une âme autre, empreinte d'une grande noblesse. Je voulais alors révéler au monde la véritable nature de Françoise d'Aubigné, marquise de

Maintenon (1635-1719), femme de cœur et de tête, qui avait une intelligence sensible hors du commun, qui fut la gouvernante des enfants de Louis XIV et sa deuxième (et secrète) épouse après la mort de la reine en 1683. J'ai porté le spectacle à répétitions pendant plus d'un an et j'ai vécu ce déchirement entre les doutes existentiels de Madame de Maintenon et les fausses certitudes de Louis XIV. De cette aventure naîtra ma version d'*Andromaque*, cette tragédie de Racine au sujet duquel j'ai découvert, au cours de mes recherches, que sa pièce *Esther* avait été jouée au XVII<sup>e</sup> siècle par les pensionnaires du Collège Saint-Cyr fondé par Madame de Maintenon dans sa volonté de donner aux jeunes filles la même éducation que celle offerte aux garçons. C'est le poète Michel Garneau qui a écrit : « Dans la vie, y a pas de hasard. Il n'y a que du *timing*. » Cette triple expérience d'écriture, d'interprétation et de mise en scène fut un grand moment de ma vie professionnelle et de ma vie tout court. Ce fut comme une synthèse, éblouissante à mes yeux, de tout ce que je savais intuitivement sur le théâtre.

*Madame Louis 14*, un solo périlleux

Adapté de Louise Vigeant, avec l'assistance de Lorraine Camerlain, « "Madame Louis 14" – Solo périlleux : entretien avec Lorraine Pintal », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 53, 1989, p. 72-82.

**Comme metteuse en scène, vous avez surtout monté des spectacles à partir de textes dramatiques – de Bertolt Brecht, de Marie Laberge, de Normand Canac-Marquis, de Marco Micone, pour ne mentionner qu'eux. Comment vous est venue l'idée de faire une adaptation et de réaliser *Madame Louis 14* ?**

**LORRAINE PINTAL** – J'avais déjà fait l'adaptation du roman d'Albert Laberge *La Scouine*, avec Louise Lahaye et Pierre Moreau, avec qui nous avons travaillé en collaboration étroite pour la musique. J'avais aussi participé à la traduction de *Dans la jungle des villes* de Brecht avec Pierre Voyer : il traduisait de l'allemand au français, j'adaptais la langue en fonction de la mise en scène et de la direction d'acteurs. J'ai également écrit, en collaboration avec Louise Saint-Pierre et Daniel Simard, *Pourquoi s'mett' tout nus* créé par La Rallonge. *Madame Louis 14* visait à prolonger ces expériences.

Par ailleurs, comme j'aime travailler en étroite collaboration avec les auteurs, par exemple Normand Canac-Marquis, je me posais des questions quant à leur façon de recevoir certains commentaires que je leur donnais, et qui parfois pouvaient être assez déterminants. Je me suis interrogée sur la réaction d'un auteur face à ce genre d'intervention de la part d'un metteur en scène.

**Pouvez-vous nous donner des exemples de ce genre de notes ?**

**L. P.** – Dans *Le syndrome de Cézanne*, Normand avait écrit un monologue pour le personnage de Suzanne qui détaillait un des épisodes qui l'avaient traumatisée. De mon côté, certains aspects de la mise en scène permettaient de saisir l'intériorité du personnage, ce qui rendait le monologue moins utile dramatiquement. Pour Normand, il s'agissait d'un point tournant dans son écriture, mais il a tout de même accepté de le retirer tout en conservant ce passage dans l'édition. Je me suis alors demandé jusqu'où un auteur pouvait sacrifier des passages de son écriture pour contribuer à l'efficacité de la représentation scénique. Le metteur en scène agit donc souvent comme dramaturge et doit assumer ses choix qui peuvent grandement influencer l'écriture de la pièce.

Après ces expériences d'ateliers d'écriture, je me suis demandé ce que je pourrais faire comme bilan de tout ça. Ma réponse : écrire mon propre spectacle ! Ma première idée a été de créer un spectacle de toutes pièces. Il était clair pour moi qu'il s'agissait d'un

spectacle solo. En fait, je n'envisageais même pas une représentation, mais plutôt l'écriture d'un texte et la création d'un personnage. Comme j'entrevois déjà la difficulté de travailler quatre ou cinq personnages, j'ai opté pour un seul en axant le travail sur sa psychologie, en le développant. Évidemment, le premier jet était un peu autobiographique. J'étais partie d'un journal, d'impressions, d'un voyage. Au cours de cette période, je vivais une remise en question de mon rôle de metteuse en scène, par rapport aux auteurs, et aussi par rapport aux comédiens. J'arrivais de New York. J'avais suivi un cours en réalisation télé au Tisch School of Arts à l'Université Washington au cours de l'été 1987. Je ne savais plus si je voulais faire du théâtre. J'avais 35 ans, l'âge bête où toutes les remises en question sont possibles.

Il me fallait donc un prétexte. Par hasard, j'ai lu *L'allée du Roi* de Françoise Chandernagor, et j'ai décidé de me faire aider par un personnage. J'ai été immédiatement conquise par la marquise de Maintenon. Je lisais en même temps le *Comédien désincarné* de Louis Jouvet. L'idée m'était venue de développer une certaine gémellité entre Madame de Maintenon et l'artiste du XX<sup>e</sup> siècle qui s'affirmait en moi : Madame de Maintenon interpellant le personnage moderne, et le personnage moderne questionnant le personnage ancien.

Le spectacle allait être une longue interview d'un personnage historique avec de grands personnages contemporains. En relisant le tout, j'ai trouvé que ça faisait « grands esprits », ce qui en compliquait la théâtralité. J'ai donc accepté de plonger dans un personnage

inspiré de l'histoire mais qui allait aussi témoigner de ma démarche d'artiste. C'est ainsi qu'est née *Madame Louis 14*. Comme je n'avais pas l'idée d'en faire un spectacle, je ne pensais pas à l'aboutissement du processus. Ma démarche était plutôt intérieure et mon défi était de dompter la peur de la page blanche et de trouver la manière de donner une forme à toute la matière accumulée. Je n'avais pas du tout l'idée de jouer le texte au départ, je voulais écrire un texte qui aurait sa propre théâtralité, qui me permettrait de réfléchir au processus d'écriture en tant que metteuse en scène et en tant que comédienne.

Il s'agissait avant tout d'une réflexion théorique. Peu après, l'idée des jardins s'est imposée à mon esprit. En faisant le parcours suggéré par le roi, j'ai commencé à associer le nom de certains jardins aux étapes de la vie de la marquise de Maintenon : la chapelle ardente correspondait à l'époque où elle était chez les Ursulines ; l'île des enfants, au chapitre sur les enfants du roi, etc. La structure était trouvée. Il ne restait qu'à lui greffer l'histoire.

*L'allée du Roi* a été d'un apport extrêmement important puisque j'en ai conservé la structure un peu malgré moi. Dans le roman, Madame de Maintenon est très âgée, elle a 84 ans et vit recluse dans sa cellule à Saint-Cyr ; elle revoit sa vie avant de s'éteindre complètement. Cela m'apparaissait assez conventionnel comme fil narratif. L'idée de suivre ce fil me frustrait, parce que le défi que je m'étais lancé était justement d'établir un pont entre le XVII<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, pas uniquement par le biais de la forme mais aussi par le contenu.

J'ai alors obtenu une bourse du Conseil des arts, qui allait me permettre d'aller à Paris et de faire une recherche à partir des écrits sur Madame de Maintenon. J'ai couru les nombreuses librairies, les bibliothèques et les archives nationales. J'ai accumulé de la documentation. Je conservais l'idée de sauvegarder la comédienne du XX<sup>e</sup> siècle, mais je donnais déjà plus de liberté à ce personnage, qui commençait à prendre forme à force de compiler les renseignements. Ce travail a été relativement facile, quoique très long, et m'a incitée à revenir à une vision plus chronologique de la vie de la marquise de Maintenon. En fait, c'est à Versailles que l'idée des jardins m'est venue quand j'ai vu le plan que Louis XIV fournissait aux gens qui venaient visiter le château et qui donnait l'itinéraire de la visite des parcs de Versailles.

**Quelle a été la méthode de travail ? Comment s'est faite la structuration des informations trouvées dans toutes ces lectures ? Qu'est-ce qu'il y avait de « théâtralisable » dans tous ces textes, dans des mémoires ? Comment peut-on penser mettre des mémoires en scène ?**

**L. P.** – En prenant une distance par rapport au roman de Françoise Chandernagor, j'ai greffé aux correspondances de la Maintenon des extraits de Saint-Simon, de Ninon de Lenclos, de Madame de Sévigné, puis j'ai écrit des textes de transition qui ajoutaient une modernité au texte. De plus, la plume de Madame de Maintenon était exceptionnelle et très précise quant aux relations qu'elle entretenait d'abord avec son premier mari, Scarron, puis à la cour avec Madame de Montespan,

maîtresse de Louis XIV, puis avec Louis XIV lui-même. À un certain moment, tout s'est fondu complètement sans que je sache trop comment ni pourquoi. Il se passe quelque chose d'assez particulier quand on se met à travailler sur un personnage historique. Sans tomber dans une forme de mysticisme, disons qu'il y a des messages qui sont envoyés de manière presque subliminale. On appelle ça peut-être de l'inspiration ! Quoi qu'il en soit, cette expérience m'a permis de mieux saisir ce que beaucoup d'auteurs essayaient de me faire comprendre quand ils se disaient *habités* par leur personnage, ce que j'avais de la difficulté à imaginer même si, en tant que metteuse en scène, j'essaie moi aussi d'entrer à l'intérieur du personnage afin de mieux communiquer ma vision aux comédiens.

J'ai donc éprouvé beaucoup de satisfaction à exécuter ce que j'appelais un travail d'anthropologue ou d'archéologue. Je faisais du montage de textes, je construisais un puzzle psychologique. Comme le texte continuait à prendre une forme plus conventionnelle que ce que j'avais prévu, j'ai demandé au Centre des auteurs dramatiques (CEAD) de me coacher, comme si j'étais un auteur. Je voulais vivre l'expérience jusqu'au bout. À la suite de ce travail, le personnage de l'artiste du XX<sup>e</sup> siècle est revenu. Je commençais par une longue lettre que j'envoyais à un ami au Québec, pendant que j'étais dans les jardins de Versailles. Je faisais une retraite fermée. J'entrais dans une petite cellule, je roulais un matelas et, sous le matelas, il y avait tout à coup une écriture gravée dans le bois, signée Madame de Maintenon. Et, au cours de cette nuit, à la fin de laquelle j'apprenais la

mort d'un être cher, les questionnements de madame Louis 14 à l'approche de la mort se greffaient aux miens. Cet « état brut » va peut-être devenir *Madame Louis 14, 2<sup>e</sup> partie* ; on ne sait jamais. Quoi qu'il en soit, j'ai passé plusieurs mois à tout remettre en question, jusqu'à perdre le goût d'écrire et à vouloir repartir de zéro. Mais la volonté d'arriver à un résultat a pris le dessus. Tout ce travail pour arriver à un brouillon !

Alors que la première version était à peu près correcte. J'ai donc gardé ce qui, pour moi, était acceptable en acceptant le rythme du *work in progress*. Cela m'a permis de mieux comprendre le processus du travail d'un auteur. J'ai vu à quel point il est difficile pour un auteur de négocier des idées qui sont profondément ancrées en lui, quand un metteur en scène lui propose des changements.

**À quel moment avez-vous décidé de mettre en scène ce travail d'écriture et d'interpréter ce personnage ? Comment s'est opérée la rencontre des trois Lorraine Pintal : l'auteure, la metteuse en scène et la comédienne ?**

**L. P.** – Quand mon texte a été fini, j'ai fait une lecture publique, à l'École nationale de théâtre, pour voir s'il pouvait passer la rampe, si on pouvait en faire un spectacle. Le public présent a été fasciné par le personnage. Après avoir brisé la glace, j'ai donc pris la décision d'en faire un spectacle dans le cadre de La Rallonge. Au même titre que je m'étais donné pour but de faire un bilan de ma relation avec les auteurs, je remettais

en question le rôle du metteur en scène. L'apport des auteurs et des comédiens est tellement riche que je me demandais de quel droit le metteur en scène pouvait imposer sa lecture subjective et personnelle.

N'est-il pas mieux de se mettre au service de l'œuvre tout simplement ? Je me suis mis en tête d'être metteur en scène et de jouer. Comme j'arrivais à diriger des comédiens, j'avais la prétention d'être capable de me diriger moi-même. Je voulais tout remettre en question, ce qui pouvait m'amener à la conclusion qu'un metteur en scène n'est pas utile, qu'un auteur peut être roi et qu'un comédien peut être autonome dans sa création. Mais ce n'est pas du tout comme ça que les choses se sont passées.

Même si je ne pensais pas faire un spectacle avec le texte, il reste que j'avais toujours un souci de théâtralité en l'écrivant. C'est ce qui m'a fait choisir l'extrait qui est une description de la ville de Paris dans un des livres de la Bibliothèque nationale : ce qu'était la ville de Paris en 1600, combien de maisons il y avait, combien de fontaines. J'ai eu la conviction que c'était efficace, théâtralement.

J'avais déjà l'idée d'intégrer des sculptures sonores au décor donc je me suis servie de l'écriture pour justifier leur nécessité.

**Dans les textes qui ne sont pas dramatiques, c'est souvent, j'imagine, ce qu'on peut visualiser qui accroche, l'espace, par exemple, ou des gestes, des déplacements...**

**L. P.** – Oui, c'est ce qui fait qu'on adhère à tel texte. Pour *Madame Louis 14*, la théâtralité est venue assez rapidement. Préparer un monologue n'a rien d'évident. Alors j'ai dû me visualiser très rapidement dans l'espace. Je me voyais vieille, dans un lieu clos, fermé, avec un fauteuil : empreinte de sobriété. Le costume était très important aussi. Je voyais toute la transformation du costume.

**Vous jouez le roi aussi à un moment donné. Comment vous est venue cette idée ?**

**L. P.** – De l'écriture. Quand j'ai lu la scène de la rencontre avec le roi que j'ai prise presque textuellement de *L'allée du Roi*, j'en ai vu immédiatement les ressources théâtrales. J'ai décidé de jouer les deux personnages ! J'étais convaincue de l'efficacité de ce procédé. Par contre, les longues explications historiques me faisaient peur. Je me sentais très « pédagogique ». J'ai toutefois senti le besoin de les garder parce que j'en avais besoin comme liens, par rapport à l'évolution du personnage qui a côtoyé le pouvoir, et parce que je me disais que si je ne fournissais rien de ces détails, on ne comprendrait jamais pourquoi Madame de Maintenon a régné sur la France pendant quarante ans. Ce qui peut sembler une faiblesse dans l'écriture peut parfois être avantageux

pour le spectateur. Alors, il y a des choses qui sont devenues non pas des moments accessoires mais des liens. J'ai appris à négocier avec ce genre de construction. Puis est arrivée l'étape de la mise en scène. Des gens se sont montrés intéressés à participer à ma démarche : Yannick Auer, pour la direction d'acteurs ; Augustin Rioux, pour la scénographie ; René Gagnon, pour le jeu.

J'ai fait appel à Jacques-Lee Pelletier pour le maquillage, et j'ai eu droit à une véritable leçon d'histoire. Pour la musique, j'ai demandé à Philippe Ménard de pouvoir utiliser ses sculptures sonores appelées « synchoros ». Pour la scénographie, c'est vers Danièle Lévesque que je me suis tournée. Et il y a eu Suzanne O'Neil, qui a été pour moi une assistante au regard d'aigle. Elle m'a beaucoup aidée à respecter mon plan de travail. Elle me rappelait à l'ordre, me disait : « Ceci ne va pas, il faut que tu refasses cela », etc. Elle me regardait me diriger, prenait des notes. J'ai eu l'impression d'atteindre un niveau de liberté totale.

Mais je ne le revivrais pas ! C'est une liberté qui a ses barreaux, qui peut emprisonner quelqu'un en lui révélant ses propres censures. Ce fut un très long voyage intérieur. Je suis allée chercher ce qui dormait en moi depuis longtemps.

Comme il s'agissait d'une démarche très intime, la personne qui m'observait était un peu voyeuse. Elle me regardait me débattre avec mes démons intérieurs. Mais j'arrivais quand même à structurer mon travail comme metteuse en scène. Je travaillais presque sans décor ; suivant mes besoins, je changeais un mot, j'évaluais, j'enlevais une phrase avec laquelle je ne pouvais

rien faire, je rajoutais quelque chose de plus explicite, un élément pouvant me servir à prendre un tel accessoire... C'était extrêmement concret. Puis René Gagnon est arrivé. Lui et moi avons eu la même formation au Conservatoire, nous sommes de la même école. Après les deux heures qu'a duré l'enchaînement, il m'a remis des notes d'une pertinence à couper le souffle. Et il m'a donné des idées de mise en scène très intéressantes : c'est lui, par exemple, qui a proposé que je fasse tomber le trône à la fin et que je m'enveloppe dans le tapis pour mourir. Voilà en partie le rôle du metteur en scène ! Pendant que l'acteur se démène à l'intérieur de son personnage, il voit ce qui va et ce qui ne va pas, les manques, les grandeurs, les faiblesses techniques...

Les échanges que j'ai eus avec Suzanne, René et François Barbeau aux costumes m'ont aidée à travailler ma disponibilité en tant qu'actrice. Une comédienne fait bien sûr des choix quand elle aborde un rôle, mais rien ne l'empêche de recevoir de nombreux stimuli extérieurs. Une fois que ces stimuli agissent, l'actrice intègre, enlève, ajoute, garde et, petit à petit, naît un personnage. J'avais oublié cet aspect du travail. Avec le spectacle *Gauvreau*, sept mois auparavant, j'avais travaillé une forme éclatée ; c'était l'inspiration à l'état brut. Tandis qu'avec *Madame Louis 14*, j'avais à relever le défi de donner une performance dans une forme plus traditionnelle en incarnant un personnage. La langue, la diction, la technique, le maintien, il y avait beaucoup de choses que je n'avais pas pressenties. Et c'est le costume réalisé par François Barbeau qui m'y

a poussée. Je me suis donc rendu compte que je n'arrivais pas à assumer complètement tous les rôles que je m'étais donnés et cette constatation m'a allégée.

J'ai fait un pas de géant à ce moment-là. J'ai eu également la chance, à la salle Fred-Barry, lieu de la création, de me faire suivre par Suzanne, qui faisait les intensités sonores, alors qu'elle m'avait suivie dans tout le processus de travail, et par André Naud, qui devait m'initier à l'éclairage. Faute de temps, c'est lui qui a assumé, admirablement d'ailleurs, la conception de lumières de ce spectacle.

### **Ensuite est venue Danièle Lévesque pour l'espace scénique ?**

**L. P.** – Oui. Je lui ai fait un dessin de mon décor, bien primaire. Elle trouvait ça intéressant et m'a offert de faire une maquette. J'étais comme un enfant. Danièle a proposé de s'inspirer des idées de départ que j'avais, de faire la maquette, puis de la retravailler avec moi. Elle est venue voir une répétition et a suggéré des miroirs. Des miroirs ? Je n'en étais pas sûre. J'avais l'idée de la petite cellule humide, du dénuement total, d'un petit lit ; d'une atmosphère de pauvreté. Puis Danièle m'a demandé comment j'allais intégrer la musique moderne, comment j'allais arriver à donner une forme plus contemporaine à l'ensemble. Elle me trouvait vraiment confinée au XVII<sup>e</sup> siècle, dans la poussière et les fils d'araignée.

### **Alors, c'est elle qui vous a aidée à faire le lien avec le XX<sup>e</sup> siècle ?**

**L. P.** – Oui, elle m'a aidée. Je lui avais parlé de ma démarche, elle savait que je voulais établir un pont entre mon expérience de comédienne à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle et ce personnage, issu du XVII<sup>e</sup>. Comme je ne l'avais pas fait en termes de contenu, elle a suggéré que je le fasse sur le plan de la forme.

Elle m'a fait une maquette avec des murs, une petite bonne femme, un petit fauteuil. Elle me l'a laissée, pour que je m'amuse... Quand elle est revenue, j'avais placé les miroirs au-dessus de la scène, en épée de Damoclès. Je pensais aussi à des diapositives depuis un certain temps. Danièle a fait un plancher blanc : diapos au plancher, se reflétant dans le miroir. Alors tout a commencé à s'enchaîner.

### **Et la musique ?**

**L. P.** – J'ai fait partie de jurys au ministère des Affaires culturelles. Philippe Ménard a fait une demande de bourse, et c'est en visionnant ses cassettes que je l'ai découvert. Il faisait des shows avec ses « synchoros ». J'ai été épatée. Je l'ai appelé pour lui demander comment ça fonctionnait. Puis, à peu près six semaines avant la première, au moment où le concept moderne est apparu, je lui ai demandé si je pouvais les intégrer au spectacle. Philippe, très intègre dans sa démarche, ne voulait pas que les synchoros soient utilisés à toutes les sauces. Le déclic s'est fait quand je lui ai dit

que ses sculptures allaient représenter les merveilles de Versailles : « Madame de Maintenon a eu un rôle de pouvoir, elle a manipulé Versailles pour arriver à ses fins. Alors, elle va les manipuler elle-même et je vais me trouver une gestuelle. La musique qui va émerger va être un genre de clavecin fucké, répétitif, comme pour exprimer d'une certaine façon le siècle en décadence. » Il a accepté et cela s'est avéré extrêmement efficace, magique.

**Est-ce qu'on peut dire que ce type de travail, entièrement créateur du début à la fin : aller puiser dans des textes qui ne sont pas théâtraux, penser un décor et des accessoires, une musique, une gestuelle, c'est une expérience vraiment multidisciplinaire ?**

**L. P.** – Oui, tout à fait. Je n'avais pas cette idée au départ, mais je me suis rendu compte que j'avais besoin de soutien, et ce, de toutes les disciplines possibles. Vouloir tout prendre sur ses épaules, c'est bien héroïque, mais est-ce la méthode de travail idéale ? « Je ne mets point de bornes à mes désirs », comme dirait la marquise.

**C'est un peu narcissique d'une certaine manière, et à contre-courant de l'image qu'on a habituellement du travail théâtral, qui est un travail collectif.**

**L. P.** – En fait, il s'agissait plutôt d'une démarche très personnelle, car j'avais besoin de retrouver en moi la motivation de la création.



Lorraine Pintal, dans *Madame Louis 14*, Théâtre du Rideau Vert  
2011. Photo : François Laplante Delagrave.

En conclusion, *Madame Louis 14* m'a confirmé que la mise en scène joue un rôle clé dans l'évolution d'une production. Je ne peux plus envisager le métier de metteur en scène autrement maintenant. Le metteur en scène donne des balises, qui, sans être rigides, sont tout de même des balises.

La création a ses exigences ; il y a le respect de l'auteur, du style ; il y a l'ouverture aux autres, leur apport inégalé à la conceptualisation, ce qui entraîne parfois des concessions, des compromis, des discussions ardues ! C'est tout ça, une création.

Après un certain nombre d'années, on plafonne ! Adapter soi-même un texte pour le théâtre procure une certaine liberté d'action qui élargit nos horizons et nous fait revenir à l'inédit mieux préparés, mieux armés. □

Plus de vingt ans après la création et les nombreuses reprises, Denise Filiatrault m'a invitée à reprendre le spectacle dans sa forme originale en 2012 sur la scène du Théâtre du Rideau Vert, dont elle est la directrice artistique. Même si j'ai beaucoup hésité à replonger dans l'univers de la marquise de Maintenon et, surtout, à retrouver ma nature de comédienne soir après soir alors que je m'étais éloignée du jeu depuis plusieurs années, cette expérience fut d'une richesse incroyable. L'avantage d'un personnage comme celui de Françoise d'Aubigné réside dans le fait qu'il vieillit tout au long de la pièce, passant de l'enfance jusqu'à l'âge où l'âme doit se préparer à quitter le corps. J'avais moins de 40 ans au moment de la création et j'en avais plus de 60 lorsque j'ai joué au Rideau Vert. J'ai retrouvé les mêmes mots, le même espace, la même musique, mais tout avait changé. La frontière entre la coulisse et la scène était devenue une ligne beaucoup plus facile à franchir, car, dès que je foulais les planches, la transformation était immédiate. Mon corps, mon rythme, mes émotions tissaient un réseau complexe qui trouvait sa propre autonomie, un peu comme si le personnage était à la fois à l'intérieur de moi et hors de moi. J'ai eu la sensation de jouer dans un rêve éveillé, ce qui pour moi est l'essence même du théâtre. Cette oscillation entre l'illusion et la réalité m'a permis assez paradoxalement de me sentir plus présente sur scène, de connecter de manière plus authentique avec le personnage et de développer une liberté de jeu que je ne me serais pas permise vingt ans auparavant.

## Des maîtres

Ce que je sais sur le théâtre, je l'ai aussi appris de plusieurs créateurs à qui je dois énormément. Il y a d'abord, parmi les artistes d'ici, celui qui m'a fait découvrir l'importance du rituel et du sacré dans l'art de la mise en scène : André Brassard. À peine âgé de 20 ans, il a imaginé de brillantes mises en scène d'œuvres aussi importantes et exigeantes que *Les Troyennes* d'Euripide et *Les bonnes* de Jean Genet. En 1968, il a collaboré à la fondation du Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. Et, bien sûr, en cette même année 1968, au Théâtre du Rideau Vert, il a écrit une nouvelle page du théâtre québécois en mettant en scène une pièce en joul, *Les belles-sœurs*. En 1970, il a mis en scène la *Lysistrata* d'Aristophane dans une adaptation de Michel Tremblay. Il avait déjà toutes ces réalisations à son crédit lorsque j'étais encore au Conservatoire. Une fois ma formation terminée, j'ai eu le privilège d'être engagée par lui à plusieurs reprises, mais toujours dans des rôles secondaires. Plutôt que d'être une déception, cela m'a donné le loisir d'observer André Brassard, de l'épier, de le pister et d'apprendre. Il était, à l'époque, un metteur en scène de peu de mots, mais chacune des images qu'il proposait était chargée de sens beaucoup plus que s'il avait discoursu pendant des heures sur la psychologie des personnages. Il possède une connaissance redoutable des textes qu'il désire monter. On pense à Michel Tremblay, naturellement, mais aussi à Jean Genet, à Samuel Beckett, à Jean Racine. En 1974, j'ai joué le rôle de Cléone, la suivante d'Hermione dans *Andromaque* qu'il a mise en scène au Théâtre de Quat'Sous. C'était sa période du plateau rond incliné sur lequel on évoluait comme des acrobates

de l'alexandrin. Son grand talent était de nous donner les règles du jeu puis de nous laisser remplir l'espace par notre imagination sans gêne ni retenue. Par la suite, un simple regard, un sourire nous orientaient. Les silences chez André Brassard étaient des critiques en soi. Il fallait les décoder et explorer autre chose de manière à le surprendre, à l'étonner ! J'ai eu l'occasion de me retrouver seule avec lui à maintes reprises alors que j'allais le reconduire après les répétitions. Quelles leçons de mise en scène j'ai reçues entre un feu vert et un feu rouge ! Encouragée par tout ce qu'il me révélait, c'est au sein de La Rallonge que j'ai pu mettre en pratique ce qu'il m'a appris.

D'autres maîtres ont concouru à ma formation, dont Jean-Pierre Ronfard (1929-2003) et Robert Gravel (1944-1996), avec qui j'ai partagé des moments d'improvisation uniques, notamment au sein des toutes premières Ligues nationales d'improvisation, tantôt comme comédienne, tantôt comme entraîneuse de l'équipe des Noirs. Robert Gravel, disparu trop tôt et de manière subite, a laissé un immense héritage à toutes celles et tous ceux qui ont assuré l'évolution de la Ligue nationale d'improvisation, et ce, même hors des frontières du Québec. L'improvisation est l'un des fondements du métier de comédien, car cet art de l'instant requiert une grande disponibilité d'esprit, une écoute aiguisée, une imagination fertile, une habileté à incarner un personnage et à développer une situation sans préparation aucune et une impudeur qui permet de transgresser les interdits. Le public, encore aujourd'hui, réserve un accueil enthousiaste aux artistes qui osent se jeter dans l'arène

de l'improvisation et, dans le cas du jeu imaginé par Robert Gravel, la réponse positive ou négative de l'auditoire était sans pitié : ou les claques pleuvaient sur les protagonistes ou c'était l'ovation. Je dois avouer que je me sentais plus à l'aise comme entraîneuse que comme comédienne. De plus, l'esprit de compétition, inévitable lorsqu'il s'agit de compter des buts, freinait ma liberté d'action. Mais, à la tête de l'équipe des Noirs, j'ai développé une rapidité d'exécution dans la direction que pouvait prendre une improvisation qui m'a beaucoup aidée par la suite dans mon travail de metteuse en scène et de réalisatrice, où il faut souvent réagir au quart de tour face à un imprévu.

Lors de ma dernière année au Conservatoire, j'ai rencontré un autre homme de théâtre influent, le metteur en scène Olivier Reichenbach. Celui-ci m'a alors initiée au théâtre de Bertolt Brecht (1898-1956) en me dirigeant dans *Maître Puntila et son valet Matti*, où je jouais le rôle de Lisou, la vachère. Cette production qui avait toutes les qualités d'un spectacle professionnel nous a permis d'explorer la stylisation propre au jeu distancié, de porter le message politique par la voix chantée, de mettre le langage corporel au service de l'émotion. À la suite de cette rencontre étonnante, j'ai eu maintes occasions de travailler sous la direction d'Olivier Reichenbach, à qui j'allais succéder en 1992 à la tête du TNM.

Parlant de Bertolt Brecht, j'ai lu toutes ses pièces et ses théories sur l'art, ou presque. Chaque fois que j'ai mis en scène ses pièces, soit *Têtes rondes, têtes pointues* dans un cadre amateur à l'Université de Montréal (1979), *Dans la jungle des villes* (1981) au bar La Polonaise, puis enfin *Jeanne Dark* au TNM (1994), j'ai senti que je

touchais le cœur du théâtre. L'aventure la plus marquante fut sans contredit le processus de création de la pièce *Dans la jungle des villes*. Il s'agit d'une œuvre de jeunesse dans laquelle Brecht confronte les personnages de Schlink, un Malais négociant en bois, et de George Garga, un libraire, sur fond de cabaret politique où des prostituées, des vendeurs de drogues et des bandits de bas étage tissent la toile de la corruption. Cette production de *La Rallonge*, réalisée avec trois fois rien, mettait en scène une vingtaine de comédiens et de musiciens. Ces artistes ont tous accepté de travailler avec des contrats autogérés qui les rendaient partenaires à part entière de la production et n'assuraient aucune garantie de cachet. Malgré cette absence de moyens et peut-être même grâce à ce manque de fonds, les répétitions se sont déroulées sous le signe de l'invention, de l'audace et de la débrouillardise. Brecht aurait été fier de nous puisque, de surcroît, j'avais eu l'idée de le mettre lui-même en scène, en interaction constante avec ses personnages. Le processus nous a permis d'explorer la distanciation brechtienne qui place l'acteur au centre de l'arène en combat perpétuel avec son personnage. Tant d'écrits et d'études ont traité du principe de la distanciation que je n'ai aucunement la prétention d'en avoir trouvé le sens. Toutefois, cette recherche m'a permis d'éloigner ma conception du jeu de l'acteur de ce psychologisme qui ramène l'enjeu à l'individu, alors qu'il s'agit avant tout d'un propos collectif. La distanciation permet d'abolir ce qu'on appelle le « quatrième mur », soit celui qui sépare le public des comédiens sur scène. Elle rend le théâtre ouvert, en fait une agora où les spectateurs viennent entendre une parole pour la communiquer à d'autres. Le ring de boxe, sur lequel évoluaient les protagonistes de

*Dans la jungle des villes*, a permis de créer une atmosphère surchauffée dans la salle, atmosphère accentuée par le Barbershop Band formé de musiciens sous la direction de Pierre Voyer. Avec Brecht, j'ai découvert la nécessité de promouvoir un théâtre qui s'adresse à tous les sens et, encore aujourd'hui, sa pensée m'inspire et me guide.

À travers toutes ces influences, comment ne pas nommer, parmi les maîtres étrangers, Peter Brook, acteur, metteur en scène, réalisateur et écrivain britannique né à Londres en 1925 ? Il s'agit d'un artiste qui m'a fortement influencée, essentiellement par ses écrits. Cependant, j'ai eu le privilège de participer à une classe de maître qu'il a donnée en 1996 dans le cadre de la Quinzaine internationale de théâtre de Québec. Les exercices qu'il nous a proposés étaient tout simples : marcher sur une ligne imaginaire, la traverser, créer des groupes de chaque côté de cette frontière invisible, explorer le déséquilibre créé par ces masses inégales, mimer ou danser une émotion. Concentration, lenteur, silence étaient au rendez-vous. Peter Brook parlait peu, regardait, prenait quelques notes. Comme la musique occupait une place majeure dans son processus de création, un pianiste jouait en continuité, variant les rythmes selon les improvisations et provoquant certaines situations par l'intensité avec laquelle il appuyait sur le clavier. Ce que j'ai aimé chez Peter Brook, ce sont ses questionnements plus que ses réponses. Pour l'avoir vu donner une conférence au Festival d'Avignon en 2013, je puis dire qu'encore aujourd'hui, il interroge le théâtre avec l'humilité de l'homme qui sait que *créer* peut rimer avec *se tromper*, et je l'admire pour cette grande vérité qui nous aide et nous encourage à prendre des risques.

Je ne saurais passer sous silence ma rencontre avec le comédien, réalisateur, metteur en scène et directeur de théâtre Patrice Chéreau (1944-2013) que j'ai invité au TNM en 2011 afin d'y présenter une lecture spectacle d'un texte de Pierre Guyotat intitulé *Coma*. Seul en scène, fragile et puissant à la fois, Chéreau a réussi à nous communiquer l'instant présent du travail du metteur en scène qui s'acharne à trouver chez le comédien le ressort qui lui permettra d'incarner et le verbe et le personnage. Ce passage éclair à Montréal s'est déroulé à peine deux ans avant que tout le milieu théâtral ne pleure sa mort. Il se savait sans doute malade, mais en a gardé le secret comme si tout ce qui lui importait, c'était son engagement profond pour le théâtre et sa soif insatiable de se dépasser pour mieux rejoindre les gens. Il nourrissait une inquiétude presque malade de décevoir le public, d'où cette nécessité vitale de communiquer. De plus, comme il fut un grand directeur artistique au Théâtre des Amandiers à Nanterre, en France, pendant de nombreuses années, j'ai littéralement sauté sur toutes les occasions qui m'ont été offertes pour aborder avec lui la difficulté de diriger un théâtre aussi réputé. Je dois admettre que nos échanges n'avaient rien d'encourageant, car il évoquait les mêmes problématiques concernant l'absence de projet collectif, le manque récurrent d'argent, la désaffectation du public, le désengagement de l'État (même en France !) et, enfin, l'absence de mémoire et l'appauvrissement de la culture au sein des milieux éducatifs. Je le regardais s'emporter, dénoncer, contester, tout en réfléchissant sur ma propre capacité de résister à la morosité ambiante. Chéreau m'a donné la force de continuer à me battre et à rester

debout devant l'adversité. Sa fulgurante présence sur la scène du TNM a été une leçon de courage et de foi dans l'art et la vie.

Plusieurs femmes artistes ont également exercé une grande influence sur ma démarche. Encore aujourd'hui, le métier de metteur en scène s'accorde trop souvent au masculin. En tant que femme, je devais me trouver des alliées. Ces créatrices sont nombreuses à m'avoir procuré des moments de grâce où l'art rencontre la vie dans toute sa fragilité et sa force. Dans ce groupe, je retrouve Michelle Rossignol, pour ses « poules mouillées » audacieuses, décapantes et folles à lier, Pol Pelletier, pour ses coups de gueule et ses sorties spectaculaires, ainsi qu'Alice Ronfard, Paula De Vasconcelos, Lorraine Vaillancourt, Marie Chouinard et Ginette Laurin, pour ne nommer que celles-là. Venue d'ailleurs, Ariane Mnouchkine m'a vivement impressionnée par ses envolés épiques, son côté provocateur et ses images démesurées, tout comme Elizabeth LeCompte du Wooster Group pour sa sexualité débridée, son humour dérisoire et sa cruauté affichée. La chorégraphe Pina Bausch (1940-2009) m'a aussi aidée à repousser les frontières du théâtre, car elle a défendu toute sa vie le droit au danseur de parler et à l'acteur de danser. Ses mises en espace empruntaient à l'opéra sa démesure, à la musique la répétition inlassable du même geste devenu mantra, au théâtre les émotions exacerbées. Son esthétisme a beaucoup influencé mes choix scéniques, notamment dans *L'asile de la pureté* de Claude Gauvreau au TNM où je n'ai pas hésité à parsemer la scène de fleurs, comme Bausch l'avait elle-même fait dans sa chorégraphie *Nelken* (*Œillets* en français), pour lui rendre hommage et saluer son génie.

Par-delà la connaissance et l'appropriation poussées du métier théâtral, deux auteurs québécois ont contribué à ce que j'appellerais ma formation éthique comme femme de théâtre ou, pour dire les choses autrement, m'ont proposé des valeurs qui sont fondamentales dans ma pratique. Ainsi, il y a eu ma rencontre implacable avec l'univers de Claude Gauvreau. Intraitable quant à la nécessité de s'engager dans et pour l'art, Gauvreau m'a fait comprendre que, faute d'un tel engagement, nos réalisations risquent d'être des fumisteries d'imbéciles aveuglés « par la gargouille qui vomit hideusement son plomb liquide sur la chair vive de la poésie », comme le déclare sans ménagement Yvirnig dans *Les oranges sont vertes*. Pour sa part, Réjean Ducharme brille dans la constellation québécoise par son chef-d'œuvre *Ha ha !...* dans lequel il dénonce l'hypocrisie et l'apathie d'une société incapable de défendre ses idéaux, qu'elle aime pourtant proclamer dans ses chartes des droits de la personne et évoquer dans ses discours politiques. Ces auteurs brûlants m'accompagnent toujours dans ma pratique et dans mes engagements professionnels et me proposent de façon continue des valeurs auxquelles je m'efforce de demeurer fidèle. Le théâtre est un art, mais, comme tout art, il a la responsabilité de rechercher l'intégrité artistique et d'élever l'esprit des spectateurs plutôt que de l'enfoncer dans ses préjugés ou de tâcher de lui plaire à tout prix.

\*

L'école du théâtre, c'est l'école de la vie, pour citer les mots du réputé metteur en scène italien et fondateur en 1947 du Piccolo Teatro de Milan, Giorgio Strehler (1921-1997), qui fut aussi un grand praticien de Brecht.

Cette école nous prépare à faire face à toutes les situations. J'ai eu ce privilège rare de toucher à plusieurs moyens d'expression et travaillé en alternance au théâtre, à la télévision, au cinéma, puis à la radio pour les amoureux d'art et de culture. En survolant mon parcours de femme de théâtre, je constate avec bonheur combien la vie professionnelle m'a permis d'explorer à fond une grande diversité de pratiques théâtrales.

Je mesure maintenant à quel point je suis entrée en théâtre comme on entrait ici, autrefois, en religion : mon expérience, ce fut et c'est toujours et durablement un engagement qui saisit tout l'être et qui façonne toute la vie. Comédienne de formation, j'ai eu le privilège de participer à la grande aventure des créations collectives et du théâtre engagé des effervescentes années 1970 et d'exercer à fond ce métier dans les contextes les plus variés, avant de passer à la mise en scène que j'ai pu pratiquer sur la base d'une profonde familiarité avec les exigences du théâtre. Il me semble que je puis aujourd'hui affirmer qu'à travers presque un demi-siècle d'engagement au théâtre, j'ai appris mon métier de comédienne et d'autres métiers de théâtre en cherchant toujours à préserver deux choses essentielles à mes yeux : le caractère sacré de la scène et l'intimité qui se crée avec le public. C'est ainsi que j'ai réussi à aimer profondément cet art de l'instant qu'est le théâtre.



## L'art du comédien

**P**our le public, le comédien est le premier visage, la première incarnation du théâtre, et c'est lui qui établit à un degré variable d'intensité le lien émotif qui unit la scène et la salle.

Même si Simone de Beauvoir a écrit qu'on ne naît pas femme mais qu'on le devient, si je m'inspire de mon expérience personnelle je crois pouvoir affirmer que l'on *naît* comédien. Bien sûr, après quelques années, on le devient d'une manière assumée et on espère l'être pleinement et de façon de plus en plus achevée. Mais, d'aussi loin que je me souviens, j'ai senti ce désir de partager une passion pour un texte, une poésie, un personnage avec un public et de me mettre en scène. Par la suite, au fil des ans, ou la maturité aidant, il est devenu clair pour moi qu'une formation s'imposait.

Cependant, cette formation ne peut être efficace que si elle fait fructifier les qualités et caractéristiques qui prédisposent au métier de comédien. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, ce métier, qui nécessite une grande intériorisation de sentiment, requiert aussi une aisance particulière à s'extérioriser. Il y a, bien sûr, un désir de se métamorphoser en de multiples personnages,

de changer de personnalité, de se transformer. Mais, au théâtre, cela ne peut se faire seul. Le comédien doit être animé d'un constant besoin de travailler avec les autres, de servir un texte, de nourrir collectivement un concept, de s'intégrer à une mise en scène.

C'est l'auteur autrichien Peter Handke (né en 1942) qui écrit dans sa plus récente publication intitulée *La grande chute* :

**Il n'y a personne de plus menacé, personne de moins assuré qu'un comédien ; personne qui joue moins un rôle dans la vie. Lui, le comédien, comme un MOI en surcroît s'amenuise sans son travail d'interprète, quand il ne joue pas. Un être comme celui-là est épique et pèse de tout son poids sur la terre. S'il y a quelqu'un qui mérite d'être raconté, c'est bien lui<sup>2</sup>.**

Cette réflexion est bouleversante, car, sans le désir profond d'être quelqu'un d'autre, de sortir des limites de son corps et de présider à la transformation *extrême* (comme on parle d'un sport extrême) qu'impose un personnage, il n'y a pas de création possible. Le désir est un véritable moteur de création.

En jetant un regard rétrospectif sur mes années de formation, je comprends aujourd'hui que, pour être comédien, il faut être animé d'une curiosité insatiable pour tout ce qui peut nourrir la pratique théâtrale. Il faut savoir oser, sortir des sentiers battus, composer avec l'insécurité du lendemain, ne pas craindre le changement, accepter d'être mis en danger. La peur et le conformisme ne sont pas de bons conseillers lorsqu'on

---

2. P. Handke (2014). *La grande chute*, traduit de l'allemand par Olivier Le Lay, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier ».

veut devenir comédien. Il faut également être quelque peu rebelle face aux codes établis, être téméraire et aventurier, car certaines voies nous obligent à avancer à l'aveuglette sans guide de voyage. L'égarément et l'errance font partie du risque de la création et cette quête est sans fin.

Étrange paradoxe que le théâtre soit un art si éphémère, alors qu'il est éternel dans sa durée !

### **L'école du théâtre**

Mon expérience de vie, aussi bien pendant ma jeunesse que pendant les années de maturité, me fait prendre conscience que je ne pouvais concevoir ma pratique sans l'appuyer sur une formation solide. Je reviens donc sur mes années de formation pour y discerner ce qui m'a été le plus précieux pour ma démarche ultérieure, dans l'espoir que ce témoignage éclairera ceux et celles qui aspirent à vivre du théâtre.

Mon apprentissage a débuté par des expériences fondamentales et en quelque sorte préalables à toutes les autres : il s'agit des quelques années de fréquentation du Conservatoire Lassalle à Granby, puis à Montréal, pendant lesquelles j'ai suivi des cours de diction, d'articulation et de pose de voix. Pour moi, le métier de comédien ne peut s'épanouir sans muscler le corps, la langue et la voix, qui sont les transmetteurs de l'émotion. Sur ces bases, d'autres apprentissages édifient la construction fragile de l'acteur.

Par ailleurs, les années de ma formation au Conservatoire ont développé chez moi une aptitude à incarner toutes sortes de styles. Était-ce bon ou mauvais ? Je suis encore incapable d'émettre quelque critique que

ce soit, car j'ai autant appris en imitant mes professeurs qu'en les contestant. Dans cette relation où la joie d'apprendre rivalise avec la frustration, nous ne nous sommes pas gênés pour clamer notre désaccord lorsqu'un jeu trop ampoulé nous était imposé. Il faut dire que l'influence de la culture européenne, dont un répertoire français très présent qui nous préparait à jouer en « français international », selon la formule utilisée à l'époque, créait un décalage entre la culture qu'on nous inculquait et le théâtre québécois qui était en pleine émergence. La dramaturgie québécoise et la création collective commençaient à s'affirmer. Ces mouvements contestataires, qui défendaient la spécificité de notre culture et de notre langue, ont assurément marqué ma formation. Incapable de contourner cette évolution, la direction du Conservatoire a peu à peu emboîté le pas et fait évoluer ses programmes ainsi que son corps professoral. Je crois donc avoir connu le meilleur des deux mondes.

Qu'est-ce que je retiens comme composantes essentielles de ma formation ?

J'ai d'abord bénéficié d'un enseignement rigoureux qui respectait la discipline du théâtre selon des règles techniques que des professeurs éminemment qualifiés devaient nous transmettre. Je pense à François Rozet (1899-1994), un immense comédien formé à une exigeante école et vétéran d'un grand nombre d'interprétations de rôles majeurs sur des scènes très diverses, qui nous enseignait l'interprétation et la lecture de grands textes, au comédien Jacques Létourneau, pour le théâtre du rire et l'art du comique, à l'acteur Yvon Thiboutot, pour les textes contemporains, et à la comédienne Monique Lepage, qui m'a initiée au théâtre de

style où la vélocité du corps, de l'esprit, de l'élocution est mise au service du texte. Cet aspect plus traditionnel de ma formation m'a, en rétrospective, très bien servie, puisqu'il m'a permis d'acquérir une bonne technique de scène, de mieux placer ma voix et d'établir les bases d'une approche du texte reposant sur l'intelligence des mots et la rythmique respiratoire d'une phrase.

Par ailleurs, en troisième année, j'ai eu l'occasion de participer à plusieurs productions dirigées par des metteurs en scène émergents de la décennie 1970. André Brassard, Olivier Reichenbach et Jean-Pierre Ronfard, pour ne nommer que ceux-là, nous ont permis d'ancrer notre pratique dans le monde dans lequel nous vivions. Devant cette créativité qui explosait, le directeur du Conservatoire, François Cartier, nous a donné une permission formidable, celle d'occuper, en 1971, la scène du Théâtre National, le transformant provisoirement en théâtre d'été pour y présenter nos spectacles basés sur la création collective, la commande à des auteurs, le théâtre musical où nous mettions à profit nos cours de chant et de danse. Cette expérience fut un prolongement essentiel à ma formation, puisqu'elle m'ouvrait les portes de la recherche et de l'expérimentation. De plus, grâce au programme d'enseignement du Conservatoire offert à cette époque, nous avons, dès la première année, l'occasion de travailler l'aspect technique des spectacles des finissants. Sous la direction du regretté Gatien Payette, j'ai donc suivi des cours de régie, de manipulation d'éclairage et du son, de fabrication de décor et d'autres éléments scéniques, de confection de costumes, de maquillage, etc. Parallèlement à ma formation de comédienne, je travaillais sur tous les spectacles, en m'initiant aux divers métiers du théâtre.

C'était une formation incroyable, qui a déclenché chez plusieurs artistes de ma promotion l'ambition de fonder des troupes de création, de se tourner vers l'écriture ou la mise en scène, tout en continuant à pratiquer le métier d'interprète. J'ai donc acquis très tôt la conviction qu'il est bon de s'initier aux différents métiers du théâtre. Cela m'a permis de positionner ma propre pratique dans le travail collectif qu'est une production théâtrale et de composer avec la manière dont les autres membres la nourrissent.

La souplesse du corps et sa capacité d'expression étaient également très importantes. À cette époque, le Conservatoire veillait à former des acteurs qui n'étaient pas déconnectés de leur corps. Ainsi, des cours de danse classique étaient donnés par un professeur doué d'un sens étonnant de la pédagogie, Alexander McDougall. Nous suivions également des cours de danse à claquettes, que j'ai poursuivis par la suite avec des amis comédiens, pour le plaisir d'atteindre un rythme collectif basé sur une discipline d'enfer. Nous avions aussi des cours d'escrime avec l'un des plus grands experts, Robert Desjarlais (1907-1987), qui a enseigné au Conservatoire de 1954 à 1973. L'art de l'escrime avait ceci de particulier qu'il favorisait le développement des réflexes. Nous mettions au service des dialogues la vivacité et la précision du mouvement qu'exige l'escrime, car les mêmes qualités sont requises pour les deux pratiques. Avec la danse et l'improvisation, le corps devenait bien entraîné et, par la suite, l'esprit prenait le relais en abordant des scènes de théâtre qui nous permettaient de nous mesurer à toutes sortes de personnages et d'expérimenter plusieurs styles.

Nous avons aussi exploré avec Hubert Fielden, qui enseignait l'improvisation, la manière d'aborder un personnage en nous inspirant de la méthode du metteur en scène russe Konstantin Stanislavski (1863-1938). C'est de ce maître que s'est inspiré Lee Strasberg (1901-1982), qui a fondé l'Actors Studio à New York ; devenu maître à son tour, il a formé bon nombre d'acteurs américains, dont Marilyn Monroe, Al Pacino et Robert De Niro. J'ai appris à maîtriser l'art de l'acteur en étant écartelée entre la pensée slave et la méthode américaine, tout en ayant été formée selon les règles du théâtre classique français. Cette variété de références, ces croisements ou ces fusions d'influences diverses m'ont évité l'enfermement dans une tradition unique et m'ont encouragée à explorer des frontières encore mal ou peu balisées. Comme je le mentionne au début de ce chapitre, la tolérance au risque est une condition de réussite dans le métier de comédien, au moins autant et même probablement plus que dans d'autres domaines. Nous avons également des cours de culture générale, qui comprenaient l'histoire des civilisations, la genèse du théâtre, un survol des démarches de comédiens, de metteurs en scène, de scénographes et de penseurs qui ont marqué leur temps.

Je me sens donc privilégiée d'avoir suivi une variété de cours en plus de ceux liés directement à l'interprétation. Cela m'apparaît fondamental pour le comédien qui doit développer de multiples aptitudes et des habiletés allant de la maîtrise de la voix, de la diction, jusqu'au sens du rythme corporel, en passant par la souplesse du corps. Ces multiples influences, loin de

complexifier ma pratique de l'art théâtral, m'ont aidée à mieux cerner mes aspirations et à orienter mes choix vers le genre de théâtre que je voulais faire.

Je suis donc sortie du Conservatoire d'art dramatique de Montréal en 1973 avec un diplôme en poche, un premier prix d'interprétation et une bourse qui allait me permettre pour la première fois de voyager. Je suis allée en Angleterre, où j'ai vu plusieurs productions majeures de Shakespeare au Globe Theater ; en France, et surtout à Lyon, où j'ai observé la démarche du réputé metteur en scène Roger Planchon ; puis à Milan, où j'ai été initiée au travail de la troupe du Piccolo Teatro, sans soupçonner qu'un jour j'inviterais ses membres à présenter leurs productions au TNM et que je présenterais dans ce même théâtre, le Piccolo Teatro, l'une de mes créations, *La déraison d'amour*, dans laquelle Marie Tifo interpréterait Marie de l'Incarnation.

### **L'école de la vie**

Le passage des ans m'a appris que la formation initiale est toujours à parfaire. Quelle que soit la pratique professionnelle du théâtre que l'on privilégie, l'interprétation, la mise en scène, l'écriture ou encore la direction de compagnie, il est primordial de continuer à mieux approfondir le métier tout au long de sa carrière.

Une autre des conditions essentielles à la connaissance du métier de comédien réside dans la fréquentation assidue des théâtres, quels que soient leur mission, leur mandat, leur répertoire ou leur démarche. C'est un enseignement en soi. Lorsque j'étais étudiante au Conservatoire, cela faisait partie de la formation. Ayant enfin eu accès au marché du travail, je n'ai eu de cesse

de continuer à aller voir du théâtre, tant au Québec qu'à l'étranger. Encore aujourd'hui, ma fonction de directrice artistique d'un théâtre m'amène à fréquenter autant des lieux plus marginaux que des salles institutionnelles et d'assister aussi bien au théâtre d'expérimentation et de recherche qu'à celui de tradition plus classique. Tout m'intéresse : la pratique émergente, celle plus éprouvée, les formes d'expression qui sortent des sentiers battus, les spectacles multidisciplinaires, les performances technologiques, l'art de la rue. Bref, tout ce qui permet d'acquérir une meilleure compréhension de l'art, pour mieux se positionner par rapport aux démarches des autres créateurs, s'impose comme une manière de traduire la vie.

Mon expérience m'a aussi appris qu'en plus de voir du théâtre, il faut lire du théâtre et lire sur le théâtre. Cet appétit de saisir l'évolution de la société, par la découverte de la dramaturgie et des artistes qui en témoignent, nourrit la pensée, la développe, la fait s'éloigner de ses zones de confort. Il fut un temps où, fraîchement sortis du Conservatoire et soucieux de ne pas perdre les acquis que nous avait procurés notre formation, nous nous réunissions autour des textes de Racine, de Shakespeare, de Molière, de Musset, de Sophocle ou de textes contemporains de Botho Strauss et de Jean-Pierre Ronfard (pour ce dernier, ce fut le moment éblouissant de la découverte de *Vie et mort du roi boiteux*), faisant de la table de lecture une véritable scène où naissaient des interprétations rigoureuses et ludiques à la fois. Ces rencontres ont donné lieu à des échanges fascinants entre artistes de générations différentes. J'en garde un souvenir vibrant. Il est intéressant de noter qu'aujourd'hui les lectures publiques

de grands textes sont très prisées par les spectateurs. Par ailleurs, elles constituent pour un comédien ou une comédienne, quel que soit son âge, une expérience très nourrissante pour la pratique de l'interprétation.

Pour conclure sur la formation du comédien, je tiens à souligner à quel point je sens la nécessité d'approprier d'autres formes d'art, par exemple, la danse qui crée des ponts entre la poésie des corps et celle des mots. De même, aujourd'hui, la peinture, la sculpture, l'architecture, la littérature, la musique et l'opéra s'interpénètrent, s'influencent réciproquement, fusionnent à un degré tel qu'il est impossible, pour assurer la vitalité du théâtre, de demeurer aveugle aux mutations que ce métissage provoque. Cela fait partie intégrante de la formation continue du comédien et est indispensable à la vitalité et à l'actualisation de sa pratique artistique.

### **Entrer dans la peau du personnage ou laisser le personnage entrer dans la sienne**

Depuis que le théâtre existe, il se trouve des femmes et des hommes qui, le temps d'une représentation, vivent simultanément leur propre identité et le caractère d'un personnage. Enterrent-ils leur personnalité sous celle du personnage ? Lui donnent-ils des traits qui leur sont propres ? Un grand rôle du répertoire consacré efface-t-il l'identité de celui ou de celle qui l'incarne ? Entre-t-on dans la peau du personnage ou laisse-t-on le personnage entrer dans la sienne ? Ces questions sont au cœur de l'art du comédien et elles ont surgi sporadiquement lors de mes différentes pratiques théâtrales comme comédienne et comme metteuse en scène.

L'un des mérites d'une formation solide est de nous éclairer sur la manière d'aborder un personnage. Est-ce ma nature de metteuse en scène se profilant dès mon entrée au Conservatoire qui me portait à consacrer beaucoup de temps à la recherche avant d'aborder un rôle ? Je crois pouvoir l'affirmer aujourd'hui. Ainsi, lire la pièce à répétition, pour en préparer l'interprétation, demeure une véritable obsession, tout comme cerner l'univers de la pièce ou de l'auteur s'il s'agit d'une création. Il est aussi inspirant pour moi de connaître le contexte culturel, historique, sociopolitique s'il y a lieu, de la pièce, afin de situer concrètement le texte dans son époque. Posséder une vision large des thèmes abordés, des enjeux qui tissent le fil dramaturgique m'aide à mieux visualiser le personnage dans son contexte. Une fois ces étapes franchies, le rôle prend toute son importance ; le comédien peut mieux en saisir et en rendre toute la profondeur et toute la complexité inhérentes à un authentique personnage de théâtre.

Aujourd'hui, dans ma pratique quotidienne, la mise en scène a pris le pas sur mon métier de comédienne. Cette vision globale qu'un metteur en scène doit acquérir teinte ma démarche de manière durable. Ainsi, lorsqu'il m'arrive d'aborder un personnage comme comédienne, il est évident que je garde la même approche, la même technique, car je ne peux m'approprier un rôle tant que je ne suis pas convaincue d'en avoir découvert tous les secrets. Je me mets en quête à la fois de sens et d'émotion afin d'atteindre un équilibre entre l'esprit et le cœur, et ce, dans le but ultime que le corps soit au service de ces deux moteurs de création. La difficulté, pour moi, consiste à préserver cet état d'âme qui me rend à fleur de peau, et grâce auquel je

peux, pour ainsi dire, me mettre au neutre, trouver l'état « zéro » qui permet au personnage de s'installer dans mon intimité et d'en être le principal occupant ; celui-ci arrive toujours à me surprendre, à me dépasser.

Lorsque mon personnage rencontre les autres personnages de la pièce, un feu roulant d'énergies s'installe et l'illusion de la représentation devient réalité. L'émotion ressentie par le comédien, lorsqu'elle est réelle et sincère, ne peut pas trahir le personnage. C'est précisément cette adéquation entre la pensée et l'émotion qui crée une relation directe et immédiate avec le public.

Toutefois, le théâtre est l'art du paradoxe et la nature de la pièce entraîne avec elle son lot de contradictions. Ainsi, avec certains personnages, comme celui de la marquise de Maintenon qui m'a inspirée lors de la création du spectacle *Madame Louis 14*, j'ai senti le besoin d'entrer résolument dans le personnage, sans doute parce que cette femme traînait derrière elle un contexte historique réel. Elle possédait beaucoup de clés que je n'avais pas. Comme elle était très loin de moi, j'ai senti le besoin de la fouiller, telle une maison que je savais remplie de secrets. Je voulais trouver ses failles, dénicher ses forces. Je cherchais à exprimer son ambivalence en offrant au public l'image d'une femme complexe et fascinante. Cette recherche a modifié le langage de mon corps, de ma voix, de mon rythme, d'autant plus que je devais l'incarner de l'âge de 6 ans à celui de 84 ans, ce qui nécessitait une véritable composition d'un personnage.

Dans d'autres contextes, comme dans l'exécution d'un des exercices de sortie du Conservatoire où je jouais Claire dans *Les bonnes* de Jean Genet, Monique Lepage,

qui me dirigeait dans ce rôle, m'a amenée à laisser le personnage entrer en moi. Il me fallait donc trouver les motivations qui attisent la haine et l'instinct meurtrier de Claire dans mon propre vécu et les laisser me guider dans la manière de l'incarner sur scène. La composition, plus intérieure, ne se matérialise pas de la même manière que lorsqu'il y a une réelle transformation.

D'un point de vue plus pratique, lorsqu'un comédien se voit offrir un rôle d'importance, l'idéal serait qu'il puisse consacrer tout son temps aux répétitions sans être obligé de travailler ailleurs pour gagner sa vie. Le temps est le meilleur ami de l'artiste. Trop de comédiens ne peuvent s'offrir le luxe de vivre du théâtre, parce que peu de compagnies théâtrales ont les moyens de leur assurer des conditions de travail décentes. Pourtant, un rôle d'envergure exige une recherche, un entraînement, une concentration, une forme physique et psychologique hors du commun. On compare souvent la performance d'un comédien à celle de l'athlète sportif de haut niveau. Il y a du vrai dans cette comparaison, car il faut littéralement remplir un rôle, dans un cas comme dans l'autre, avec brio, à un moment précis et devant un public.

Le rythme trépidant avec lequel on enchaîne les projets, qui nous éloignent souvent du théâtre, peut être à la source du cantonnement de plusieurs comédiens dans certains types de rôles. Ce piège est réel et difficile à éviter. Le manque de réflexion entraîne la facilité dans le travail et place l'objectif à atteindre avant même que la démarche ne soit amorcée. Performer devient un but en soi et relègue dans les coulisses le travail de recherche et d'exploration. L'acteur se voit offrir le

même genre de rôle et tombe dans les stéréotypes qui ne favorisent pas son dépassement. Or le théâtre séduit encore le comédien, car il espère y trouver le temps de maturation nécessaire à son évolution. De plus, le théâtre est souvent le terrain de jeu où il peut se transformer, jouer à la guerre avec quelques bouts de bois, devenir un roi dans un château de cartes, se noyer dans deux pieds d'eau ou soupirer d'amour sous un balcon en trompe-l'œil. L'imagination est son arme la plus redoutable pour renaître chaque soir dans la peau d'un autre. L'art de la métamorphose est propre au comédien ! Il n'y a pas un interprète qui ne souhaite se transformer sur scène, devenir méconnaissable, tuer le soi pour donner vie à l'autre soi-même qu'il ne connaît pas, mais qui le révèle dans toute sa profondeur et sa vérité. Le personnage devient alors un masque sur son visage, un masque qui provoque l'adhésion du public et lui fait voir un magicien de l'émotion.

### **La mémoire du comédien**

Parmi les questions que suscite le théâtre chez les spectateurs, celles qui concernent la mémoire occupent certainement une place importante. La mémoire du comédien continue de fasciner le public qui est rempli d'admiration pour ces acrobates du cœur qui jouent sans filet chaque soir, en se mettant continuellement en danger par rapport au texte et au rythme qu'il impose. Pour mieux faire comprendre ce qu'est le théâtre et comment on le fait, il convient en effet de parler de la question de la mémoire du comédien.

On entend souvent cette idée que le cerveau est comme un muscle qu'on doit entraîner quotidiennement. Il y a du vrai dans cette analogie. En fait, toutes sortes d'exercices contribuent à développer ce « muscle ». Le plus naturel réside dans la mémorisation continue des textes. La répétition est, en cette matière, la clé du succès. Les répétitions qui accompagnent la présentation d'une pièce sont très exigeantes pour le comédien et demandent une discipline rigoureuse. On peut croire que l'acteur n'a pas besoin de faire des gammes comme le musicien ou des exercices vocaux comme le chanteur ou des classes de réchauffement comme le danseur. Or il n'en est rien : pour être un comédien ou une comédienne en pleine possession de ses moyens et apte à pratiquer son métier, l'entraînement du corps et de la mémoire sont essentiels.

De manière plus concrète, il existe un répertoire d'exercices de mémorisation, de diction, d'articulation, de pose de voix, qui contribuent à développer sa propre méthode d'entraînement. Au-delà du célèbre « Les chemises de l'archiduchesse sont-elles sèches, archi-sèches ? », nombre de spécialistes se sont penchés sur des exercices de haute voltige qui obligent l'acteur à exécuter des prouesses avec la langue et la voix. J'ai eu le privilège de côtoyer une telle spécialiste, dont le savoir-faire et la maîtrise en diction ont fait une légende : Huguette Uguay a régné pendant plusieurs décennies au Conservatoire sur les destinées des apprentis que nous étions. Sous sa direction, j'ai eu l'occasion de travailler le monologue de Lucky dans *En attendant Godot*, bien des années après avoir joué ce rôle dans le cadre du théâtre parascolaire déjà évoqué. Ce long soliloque privé de repères est un défi de mémorisation

pour tous les comédiens. À coups d'associations d'idées, d'images, d'enregistrements, suivis d'écoutes du texte, puis d'une mise en bouche répétitive les comédiens arrivent, au final, en écrivant le texte, en le dessinant, à le visualiser. Le miracle tant souhaité se produit alors : les mots de l'auteur deviennent les nôtres au point d'en venir à croire que nous en sommes les auteurs.

Dans les années 1980, j'ai vécu une expérience semblable lors de la création d'un montage de courtes pièces intitulé *Gauvreau*, que François Barbeau, concepteur de costumes réputé ayant touché quelques fois à la mise en scène, avait dirigé avec les comédiens de La Rallonge à la salle Fred-Barry. Le langage exploréen de Claude Gauvreau a mis à rude épreuve la jeune comédienne que j'étais, car je devais interpréter en solo une de ses pièces les plus ardues à déchiffrer, soit *Apolnixède entre le ciel et la terre*. Le début se lit comme suit :

**Or ru magelcédance.**

**Les brins, les bus dôte finance.**

**Digue diguedon à l'heure où la pâleur digue l'adon. Je meurs les chefs. Au dieu des crêfes.**

**Apolchidance. Chirrie d'erbur. Air pur au mur des luzes<sup>3</sup>.**

Les nombreuses clés fournies par Huguette Uguay pour ouvrir le sens du texte m'ont été d'une très grande utilité, ainsi que la période des répétitions qui débute normalement par plusieurs lectures avec les camarades et prédispose à la mémorisation. Par la suite, le texte

---

3. C. Gauvreau (1971). *Œuvres créatrices complètes*, s. I., Éditions Parti Pris.

devient plus fluide, surtout après que le premier jet de la mise en place a été effectué. Je puis dire que c'est cette manière d'aborder le travail d'apprentissage de l'œuvre qui caractérise ma démarche de metteuse en scène. Je préfère ne pas exiger du comédien qu'il possède le texte par cœur avant que le corps bouge et soit prêt à camper physiquement le personnage. C'est souvent le corps qui devient la mémoire de l'âme ! Corps et mémoire aidant, le personnage devient soi et vice versa. On espère se retrouver devant le public en ayant assimilé entièrement cet être au départ si étranger, mais devenu si familier pendant les répétitions. Le texte fait partie intégrante de notre corps et de notre esprit. En somme, l'imagination se met au service du corps et le corps au service de l'imagination.

Lors de la création de *Madame Louis 14* en 1988, je devais arpenter, avant chaque représentation, les longs couloirs qui mènent à la salle Fred-Barry, en déclamant tout le texte à voix haute, soit près d'une heure et demie de monologues. Comme il fallait en plus prévoir du temps pour l'exécution du maquillage complexe, j'arrivais à la salle Fred-Barry environ trois heures avant le début du spectacle. Je suis sortie de cette série de représentations complètement vidée, mais si remplie émotivement par cette rencontre unique avec l'âme de la marquise de Maintenon que je m'en serais voulu de ne pas m'être consacrée entièrement à cette expérience.

La mémorisation est indéniablement l'une des principales composantes du métier de comédien, de même que l'une de ses plus exigeantes conditions. Mais c'est un passage obligé vers la maîtrise du personnage. Cette étape, parmi d'autres, permet au comédien de s'approprier son personnage et de lui donner le degré de réalité

voulu pour que le spectateur se laisse prendre par la pièce à laquelle il assiste. C'est aussi un défi qu'il doit relever à répétition, avec chaque nouveau rôle. Mais, pour la comédienne ou le comédien, ce défi est chaque fois l'occasion de marquer un pas de plus dans le perfectionnement de son art.

### **Le trac, cet animal tapi dans l'ombre**

Une autre composante de la pratique du comédien, qui n'est pas à négliger, s'appelle le trac. La célèbre comédienne Sarah Bernhardt disait à une jeune comédienne qui prétendait ne pas connaître le trac : « Ma chère ! Cela vient avec le talent ! »

Comment ne pas associer le trac au perfectionnisme du comédien toujours en quête de dépassement et d'absolu ? Il vaut tout de même mieux s'armer pour le combattre, car il peut se révéler être autant un ami qui nous pousse vers les sommets qu'un ennemi qui nous enlève tous nos moyens.

Il est périlleux de se prononcer sur le trac, car il existe autant de recettes pour le contrôler que de comédiens. Il est certain que plus on est préparé à jouer un rôle, plus les répétitions évoluent, plus on a de temps pour errer et se tromper, et plus la rencontre avec le public devient une nécessité. Toutefois, le trac est comme un animal tapi au fond de l'obscurité de l'âme ; il en surgit sans qu'on s'y attende... et il peut causer des dégâts irréparables. Il existe donc toutes sortes de techniques pour le combattre. Certains acteurs s'isolent dans leur loge ; d'autres vont, au contraire,

animer la troupe jusqu'à la dernière minute. Certains s'installent en coulisses une heure avant d'entrer en scène ; d'autres évitent cette solitude comme la peste.

La comparaison avec les sportifs nous sert encore cette fois-ci, puisque c'est souvent en entraînant la mémoire et le corps avant d'entrer en scène que l'on arrive à chasser les tensions qui ne font qu'entraver le travail à accomplir. On se met donc en forme, on se réchauffe collectivement, on refait mécaniquement certains jeux de scène, on repasse le texte à l'italienne, c'est-à-dire en déclamant les répliques sans intonation et le plus rapidement possible. S'il y a chant, musique, danse ou combat, la répétition sur scène s'impose. Ce sont des techniques qui peuvent permettre d'évacuer le trac tout en se concentrant sur le moment présent. Stanislavski a basé sa théorie du jeu de l'acteur sur l'importance de vivre l'instant présent. Au moment où la pièce débute, tout devrait être propice à renforcer la concentration des comédiens vis-à-vis d'eux-mêmes et des autres. Seule la pièce importe, seuls les personnages existent ; les mouvements de scène rythment la représentation et la force du collectif agit comme une vague déferlante qui met tous les acteurs au diapason. Toute anticipation de ce qui pourrait se passer sur scène, en dehors du temps présent, peut provoquer des crises d'angoisse telles que certains acteurs sont incapables de supporter ce niveau de stress. Le même phénomène peut se produire lorsqu'on a un trou de mémoire. Un trou, c'est le vide ! C'est le noir total qui se fait dans la tête et qui obscurcit les idées. On a beau maîtriser parfaitement toutes les nuances du texte, un trou de mémoire peut surgir comme le trac et priver le comédien de tous ses moyens. Certains comédiens

très sensibles et fragiles sont incapables de se relever d'un trou de mémoire et préfèrent abandonner la scène plutôt que de revivre une telle angoisse. Mais l'acte de jouer est le défi de toute une vie et le trac peut aussi procurer à l'acteur le niveau d'adrénaline qui lui apportera l'énergie voulue pour repousser ses limites.

Être comédien, c'est accepter une mesure de risque et, surtout, accepter de vivre une partie centrale de ce risque sans filet devant un public qui, souvent, sait se montrer très exigeant. Il y a beaucoup de sagesse dans la citation de Sarah Bernhard au sujet du trac ; il faut le voir comme un incitatif à toujours grandir dans le métier.

### **Le comédien aux multiples facettes**

Le développement, au XX<sup>e</sup> siècle, du cinéma, de la radio et de la télévision a transformé les conditions dans lesquelles le comédien pratique son art ou, à tout le moins, lui a donné de nouvelles scènes, autres que celles de la salle ou de l'espace de spectacle qui existe depuis l'Antiquité grecque. Cela change-t-il la nature profonde de l'art du comédien ?

J'ai eu le privilège d'ajouter plusieurs cordes à mon arc en pratiquant mon métier. Pour le petit et le grand écran, j'ai été dirigée par des réalisateurs qui maîtrisaient la direction d'acteurs, puis j'ai dirigé à mon tour des comédiens dans des séries télévisuelles comme *Le grand remous* de feu Mia Riddez (1988-1990) et *Montréal P.Q.* de Victor-Lévy Beaulieu (1990-1992), pour ne nommer que celles-là. Hormis la nécessité de faire converger les émotions vers la caméra et de peindre avec la lumière chaque cadrage comme un tableau, je n'ai pas ressenti le besoin de modifier mon

approche de la direction d'acteurs en fonction du média exploité. L'interprétation repose toujours sur la compréhension intelligente et sensible du texte, de ses enjeux, sur la recherche qui mène le comédien au cœur du personnage, sur ses relations avec son entourage. Même si le travail se fait rapidement et, trop souvent, sans continuité dramatique, il m'apparaît essentiel de ne pas simplifier l'interprétation mais, au contraire, de la complexifier en multipliant les possibilités de jeu. Le défi de trouver la vérité du personnage est aussi fondamental. À partir du moment où l'acteur trouve sa vérité et parvient à la transmettre avec clarté, c'est la technique associée à chaque discipline qui impose ses règles.

En mars 1999, j'ai vécu une expérience stimulante lors du tournage de l'adaptation télévisuelle du roman d'Yves Beauchemin *Juliette Pomerleau*, où j'interprétais la méchante sœur de Juliette. Elvina m'a beaucoup appris sur le rapport du comédien avec les particularités du plateau télévisuel ou cinématographique. En fait, ce fut une expérience des plus motivantes. Comme le personnage passait d'un monde tragique à un style burlesque, j'avais besoin d'être dirigée. Je dois avouer que cela m'a reposée de ne pas avoir à prendre toutes les décisions ; je me suis entièrement abandonnée aux directives du réalisateur Claude Fournier. Lors de ma première journée de tournage, j'étais terriblement stressée. Je disais mes répliques beaucoup trop vite et j'avais l'impression que toute l'équipe me regardait jouer la scène et me jugeait. Tout est heureusement rentré dans l'ordre. Je me suis dit que l'état de jeu pour un comédien, c'était comme la bicyclette : cela ne se perd jamais. Pourtant, le scénario exigeait du personnage d'Elvina quelques prouesses acrobatiques : je

devais par exemple me projeter dans une moustiquaire ou m'élever dans le ciel portée par une grue, ce qui frôlait presque la caricature. À partir du moment où j'ai accepté ces extravagances, j'ai éprouvé un réel plaisir à jouer ce personnage.

Cette expérience m'a en outre permis de comprendre un aspect fondamental du travail du comédien. En effet, lorsqu'on est devant le réalisateur ou la réalisatrice et que la direction photo contrôle les cadrages et la lumière, il est impossible de tricher avec l'émotion et la vérité. La caméra établit entre le comédien et le spectateur une proximité quasi physique incomparablement plus grande qu'à la scène théâtrale. Aussi le style et le niveau de jeu doivent-ils s'intérioriser. Par exemple, il arrive que certains comédiens, dont le talent est prodigieux sur scène, ne parviennent pas à passer la frontière de l'écran ou à établir cette relation impudique que l'acteur doit développer avec la caméra. D'ailleurs, certains réalisateurs de cinéma et de télévision préfèrent ne pas travailler avec des comédiens formés pour le théâtre. Je me suis toujours élevée contre cette école de pensée, car, lorsqu'on donne le temps au comédien d'appriivoiser la technique liée au tournage, pour le cinéma ou la télévision, et qu'on le dirige en visant une expression minimale de ses émotions, selon le plan désiré, on peut s'attendre à des interprétations marquantes, voire audacieuses.

Selon moi, une autre des difficultés liées au tournage de séries télévisées ou de films réside dans le fait que les scènes ne sont pas jouées dans la continuité. Cette absence de fil dramatique donne l'impression d'un casse-tête dont les morceaux doivent être assemblés. Au contraire, le théâtre est un art de la continuité, et

c'est une qualité que le public recherche. C'est ce qu'il admire chez le comédien : le talent de tenir la scène pendant des heures et de dérouler collectivement le fil de la pièce comme une chorégraphie des âmes exécutée sans filet. L'acteur devient maître de la scène avec tous les artisans qui évoluent au même rythme. Il est en pleine possession du déroulement du spectacle et en perpétuel mouvement, puisque le public insufflé à la représentation son souffle propre.

Ce sont toutefois ces différences qui permettent au comédien de jouer sur tous les registres et de se dépasser autant sur scène qu'à l'écran. Malgré toute la passion que j'éprouve pour l'art vivant, je demeure éblouie par la virtuosité dont font preuve beaucoup de cinéastes et d'artisans du septième art. Je retrouve l'enchantement de l'enfance, comme Alexandre dans le magnifique film d'Ingmar Bergman *Fanny et Alexandre*, où ce dernier découvre la magie des images animées sur un simple drap de coton tendu au fond de sa chambre plongée dans le noir.

C'est souvent dans la noirceur que surgissent nos fantômes, et c'est par la lumière des feux de la rampe ou d'un projecteur qu'on arrive à les dompter.

### **De la marquise de Maintenon à Émilie Nelligan**

Au-delà de la technique de jeu cinématographique qui ne tire pas sur les mêmes cordes, c'est la capacité d'aller puiser profondément en soi l'émotion qui n'est pas la même au cinéma qu'au théâtre. Sur une scène de théâtre, le corps entier occupe l'espace ; chaque déplacement, chaque geste, chaque regard amplifient le sentiment ressenti pour qu'il puisse se rendre au cœur

du spectateur. Au cinéma, le réalisateur est un voyeur de l'âme. Il traque les yeux du comédien, cadre un geste de la main pendant que le dialogue se poursuit, met l'accent sur les silences et sur l'écoute de l'acteur pendant que son interlocuteur parle. C'est une véritable mise à nu qui, à mon avis, exige une plus grande impudeur qu'au théâtre.

Une autre expérience cinématographique fut marquante pour moi. Pour mon plus grand bonheur, Robert Favreau m'a proposé de jouer le rôle d'Émilie Nelligan, la mère du poète, dans son film *Nelligan*, au moment même où je créais *Madame Louis 14* à la scène. Je me trouvais ainsi confrontée à deux personnages historiques, deux femmes complexes vivant dans l'ombre d'un homme et soumises aux lois de leur époque, deux personnalités pleines de contradictions, l'une et l'autre à la fois limpides et insaisissables ! Le fait de travailler ces deux caractères presque en parallèle, alors que la marquise devait avoir la démesure du théâtre et Émilie Nelligan s'abandonner à l'intimité du cadrage, a influencé plusieurs de mes convictions en matière d'interprétation.

En tournant l'une des scènes les plus troublantes, celle où Émilie donne un bain à son fils déjà en âge de connaître le désir, toute la chorégraphie des gestes minutieusement placée par Robert Favreau et l'intimité des attouchements, sans même que l'inceste soit avoué, ont exigé de moi une concentration et un abandon que je n'avais jamais expérimentés au théâtre. J'ai dû continuellement retenir l'expression de mon visage, réduire l'intensité de ma voix, contenir l'énergie qui m'habite lorsque je suis sur une scène. Dans ces moments de déséquilibre, tout me distrayait : le va-et-vient des

équipes sur le plateau, les nombreux artisans affairés à régler une multitude de détails, les regards tournés vers moi dans l'attente de l'étincelle qui déterminerait si le plan est bon ou non. Ce fut un travail long et ardu de la part de Robert Favreau qui s'est montré d'une patience exemplaire, car rien n'allait de soi, et je ne suis pas certaine, au bout du compte, d'être arrivée à satisfaire pleinement ses attentes. Après le visionnement du film, qui possédait d'immenses qualités, j'ai trouvé mon jeu affecté et distant, sauf dans la scène où Émilie frôle la folie et pénètre dans la maison, détrempée, défaite, le regard perdu et égaré. Pendant cette unique scène, j'ai senti que je m'étais approprié la détresse d'Émilie Nelligan de manière authentique.

Robert Favreau a su prendre le temps de m'initier aux règles du jeu devant la caméra en plein tournage, ce qui a sans doute ralenti son rythme et aurait pu devenir dramatique, étant donné ce que peut coûter une seule journée de travail. Mais il a su le faire avec patience et rigueur, ce qui m'a permis de dépasser mes limites dans un rôle aussi grave et aussi complexe que celui d'Émilie.

Se sentir aussi à l'aise sur une scène devant un public que devant une caméra, trouver le dosage approprié, communiquer l'intensité du personnage avec autant de sincérité dans une petite ou une grande salle ou dans l'intimité du rapport avec l'image... ces prouesses de jeu tiennent de la performance, et c'est ce défi permanent que le comédien doit relever dans l'exercice de son art pour le rendre vivant et multiple.



## Mettre en scène des rêves éveillés

**M**a formation initiale fut celle de la comédienne que je suis encore. Cependant, quand je pose un regard sur mon cheminement en théâtre depuis quarante ans, je constate que je me définis tout autant comme metteuse en scène. Ma *persona* théâtrale est autant celle du jeu que de la mise au jeu. Cela m'amène à de nouvelles interrogations pour mieux saisir la nature même de l'art de mettre en scène.

Qu'est-ce donc que la mise en scène ? Qu'est-ce donc que cette pratique artistique dont le propre est de porter une pièce sur une scène et d'en proposer une vision personnelle au public ? D'où vient que je me sois engagée dans cette voie, alors que d'autres comédiens choisissent de se consacrer totalement à l'interprétation et y mènent une carrière éclatante ?

### **Le théâtre, un rêve éveillé**

Je crois bien que, dès ma jeunesse, je me préparais plus ou moins inconsciemment à m'engager un jour dans la pratique de la mise en scène. À l'adolescence, combien ai-je été touchée par Claude Nougaro qui chantait avec

sa voix enfumée de boxeur non converti : « Sur l'écran noir de mes nuits blanches, moi je me fais du cinéma. » Cette image a toujours été pleine de sens pour moi. Depuis que j'exerce le métier de metteuse en scène, je l'ai interprétée librement de la façon suivante : « Sur la scène écarlate de mes nuits d'insomnie, moi, je me fais du théâtre pour rompre l'ennui. » Il a toujours été question, d'aussi loin que je me souviens, d'aborder le théâtre en mettant en scène des rêves éveillés et d'échapper au quotidien avec lequel je négocie sans talent ni inspiration. Mais, bon, il faut bien exister quelque part. Dès mon arrivée à la barre artistique du TNM, j'ai eu le réflexe de placer la saison sous la plume riche de Rainer Maria Rilke : « La vie n'est que le rêve d'un rêve et c'est autre part qu'on est éveillé. »

En 1997, en spectacle d'ouverture du TNM fraîchement rénové, j'ai fait le choix de programmer *La vie est un songe* de Pedro Calderón de La Barca (1600-1681, auteur de plus de deux cents pièces !), une pièce traduite par Jean-Pierre Ronfard et mise en scène par Claude Poissant. Ce titre, à lui seul, évoque la puissance du rêve qui transfigure le réel.

### **La mise en scène : un art de partage**

Si je devais résumer ce qu'est la mise en scène, je dirais que c'est *écrire visuellement le texte dramatique qui demeure un possible inachevé tant qu'il n'est pas devenu une production scénique*. Mettre en scène, c'est voir la pièce au travers d'un prisme, avoir une vision à 360 degrés. C'est aussi amener une équipe à travailler ensemble, dans l'urgence du sens à trouver, et ne pas s'en tenir à une vision unilatérale d'un texte. C'est

porter en soi une vision du monde et d'une œuvre et faire l'impossible pour la concrétiser. Pour réussir une mise en scène, il me faut absolument avoir une vision et prendre une position claire par rapport au texte afin d'ouvrir la porte à l'intuition qui est garante de liberté.

La mise en scène me permet de proposer une explication subjective de l'existence et de la condition humaine. Lorsque l'expression subjective du monde touche à l'universel, j'ai l'impression d'être arrivée à exprimer ce que beaucoup de gens ressentent. De plus, c'est un art intrinsèquement collectif autour duquel gravite l'imaginaire des comédiens et des créateurs, ce qui en fait une forme d'expression riche et multiple. Inviter une équipe à s'engager dans un projet commun, accepter de se mettre en danger ensemble, chercher le déséquilibre pour mieux harmoniser les mots, les rythmes, les images, les thèmes, les émotions, telle est ma quête !

L'essence même de cet art collectif qu'est le théâtre réside également dans une capacité de tenir les rênes du projet et de fournir un territoire de jeu réfléchi aux artistes qui vont porter les enjeux de la pièce. Mieux vaut accepter de porter la responsabilité de régner scéniquement sur la production pour la magnifier afin de permettre au sens de se matérialiser et de faire apparaître l'invisible.

Dire que la mise en scène est un art collectif ne signifie pas que la mise en scène peut se passer d'une vision de l'œuvre à produire. Il incombe au metteur en scène d'introduire cette vision dans le processus de création du texte dramatique.

C'est pourquoi, à la question « Le metteur en scène peut-il se servir, doit-il se servir, se sert-il du texte pour signer une œuvre originale ? », je réponds avec conviction : « Mais bien sûr ! » C'est l'un des rôles que le metteur en scène a choisi de partager avec les comédiens. Même si certaines règles existent, on sait qu'on peut tout faire à partir du moment où on les réinvente, où on se les approprie, où on les métamorphose, où on les travestit. Et l'œuvre devient unique, car elle est originale. Même si cette pièce est jouée depuis des siècles et que des milliers de personnes la connaissent par cœur, rien ne doit se ressembler ! Surtout pas l'art ! Sinon, on tombe dans l'opération à grand tirage, la production à la chaîne, le produit rassurant et confortable.

La représentation d'une pièce, si elle se ressemble d'une fois à l'autre, n'est jamais tout à fait pareille d'un soir à l'autre, tant il est vrai qu'un comédien, acrobate du cœur sans filet, peut connaître des fluctuations d'intensité, que le public peut réagir différemment et influencer le rythme du spectacle. La notion de l'instant présent prend alors tout son sens, puisque chaque passage devient unique et que chaque instant ne se répétera plus jamais de la même manière. Combien de fois ai-je entendu les comédiens après une représentation se réjouir du fait que telle scène avait pris une nouvelle ampleur, telle réplique un sens plus profond et tel jeu d'ensemble un envol étonnant ? Je rappelle que la notion de danger est essentielle : l'art doit nous mettre en danger. Plus on travaille sur le sens caché des choses, plus on risque d'être placé en face de ses démons, de ses terreurs solitaires et plus on a de chance de les exorciser.

Quand je dirige une production, je choisis donc résolument de prendre la parole au nom d'une cause, d'une parole, d'une idée. Je jette un pavé dans la mare et je souhaite que les éclaboussures atteignent la cible de l'indifférence, du confort, voire de la dérision. Je tends la main à mes semblables en les invitant à partager avec moi mon incompréhension du monde.

Cela m'a permis, je l'espère, de développer une signature visuelle qui échappe au réalisme et transcende les émotions des personnages pour témoigner de leur universalité et de leur intemporalité. C'est pourquoi des auteurs comme Racine, Molière, Bertolt Brecht, Réjean Ducharme, Claude Gauvreau, Nancy Huston, Carole Fréchette, Michel Tremblay et Jean-Paul Sartre, pour ne nommer que ceux-là, ont tapissé le mur de mes réalisations.

Tous les êtres humains ou presque rêvent d'immortalité et l'œuvre dramatique forte et riche, par sa renaissance et l'héritage qu'elle laisse à ses contemporains, fait contrepoids au côté éphémère de notre art. C'est principalement ce qui me pousse à mettre en scène des textes anciens ou contemporains qui possèdent une richesse de sens et une beauté théâtrale potentiellement inépuisables. Ces deux types d'œuvres exigent le même engagement, la même acuité, la même sensibilité au texte, aux corps dans l'espace, aux lumières, aux univers sonores; le même déploiement d'énergie collective, le même désir de faire se surpasser les comédiens et les concepteurs et la même envie d'offrir au public le trésor enfoui, la perle rare, l'objet encore à naître.

## **Le point de départ incontournable : la primauté du texte**

J'ai toujours considéré l'auteur comme l'acteur premier d'un spectacle, car, sans texte préalable, il n'y a pas de théâtre. Cela dit, la création collective est venue changer ce portrait. Il en est résulté des pièces écrites en collectif, des mises en scène à plusieurs têtes qui ont donné naissance, dans les années 1970, à la notion de théâtre autogéré. Une multitude de jeunes compagnies sont nées dans ce climat d'effervescence dont La Rallonge, qui voulait suivre les traces du Grand Cirque ordinaire, l'Organisation Ô, le Théâtre Parminou, les Pichous, La Manufacture qui anime encore son très bel espace de création La Licorne, situé sur la rue Papineau. Ces pratiques n'ont pas manqué d'influencer la façon d'imaginer la mise en scène.

Mais, presque simultanément, il y a eu un retour à l'auteur et, plus particulièrement, à l'écriture au féminin. Enfin, cette parole originale était propulsée sur nos scènes, ce qui a entraîné l'affirmation de la mise en scène signée par des femmes que plusieurs grandes artistes ont contribué à faire émerger : Françoise Berd (1923-2001, fondatrice du théâtre L'Égrégore), Monique Lepage et le Théâtre Club, qu'elle a fondé en 1953 avec le comédien Jacques Létourneau, ainsi que Michelle Rossignol, qui fut directrice artistique du Théâtre d'Aujourd'hui de 1988 à 1998. Cette prise de parole au féminin a bouleversé, sans l'avoir vraiment cherché, certains codes. Les femmes de théâtre ont réussi à imposer leur style propre en bousculant ce qui occupait davantage le haut de la pyramide, soit une vision plus masculine du théâtre.

Aujourd'hui, alors que le théâtre peut tirer parti de toutes les possibilités qu'offrent les nouvelles technologies, je pense toujours que le texte demeure le déclencheur de l'acte créatif. Mon expérience de l'écriture collective a confirmé que ma démarche de metteur en scène ne pouvait ignorer cette nécessité d'incarner la vision d'un texte dramatique par les moyens fabuleux que la scène met au service de notre imaginaire.

## EXTRAIT DE JOURNAL

« Les oranges sont vertes, n'est-ce pas Lorraine ? »  
(Pierre Gauvreau)

**Extrait du journal de création que j'ai tenu au moment où j'ai mis en scène *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau en 1999 et qui témoigne de l'importance que j'accorde au texte en vue de le matérialiser sur scène :**

Un pluvieux lundi de printemps (en quelle année sommes-nous ? 1948 ? 1972 ? 1999 ?). L'atmosphère survoltée de la salle de répétitions du TNM s'estompe progressivement et le verbe haut et fort de Claude Gauvreau nous pénètre. Nous lisons la version intégrale de la pièce. Quatre heures et quart avec tout au plus une brève pause. Pas voulu plonger trop tôt dans l'édition de l'Hexagone où plusieurs parenthèses indiquent les coupures apportées avant la création du texte. Besoin fort et intense de tout lire, tout avaler. Nous abdiquerons bien assez tôt face au trop-plein de l'œuvre, car tout est trop plein chez Gauvreau. S'il y a vide, il est sous verre et c'est par saccage et brisure que nous le laisserons s'évader ; ça pourrait s'appeler faire

respirer le texte, lui donner des plages de silence, de temps suspendu entre deux réalités. Que dis-je deux ? Entre de multiples réalités.

Nous percevons assez rapidement que l'oscillation entre des univers temporels concrets mais en déphasage constant d'avec le réel est une des clés qui nous permettront de traverser la pièce. Pièce de théâtre devenue pièce d'Yvirnig (géant Pierre Lebeau dans les bottes du géant Gauvreau) où les actes sont des actions avec des acteurs qui savent acter. Comment traduire cet éclatement du traditionnel dans l'espace ? La notion de quatrième mur n'est plus qu'une loi ancienne, factice, qu'il nous faut transgresser. Le personnage de Mognan, joué par Daniel Parent est l'alter ego d'Yvirnig, sa conscience lucide et loquace, son animal domestique, une sculpture animée, un bouffon moderne. Il s'acharne à déstabiliser Yvirnig avec la désinvolture de la « jeunesse impérissable ». Lors de la finale, au moment de l'arrivée de Batlam et de ses révolutionnaires, tous les personnages repoussés par le feu des mitraillettes s'évadent dans la salle en faisant corps avec les spectateurs pris en otages et devenus la cible du tir meurtrier. Donc, avec les fabuleux concepteurs du spectacle (Danièle Lévesque, François Saint-Aubin, Michel Beaulieu, Jean Derome, Catherine Tardif et Jacques-Lee Pelletier), nous imaginons un monde clos, fermé sur lui-même mais grouillant en dehors des limites de la scène. Même si nos rapports ont souvent baigné dans des climats de tension et de panique, inévitables, selon moi, lorsqu'on s'attaque à des textes aussi dévastateurs, je crois pouvoir dire qu'il y avait de la générosité, de

la confiance, de l'ardeur, de l'abandon. Toute exploration intérieure est douloureuse. La notion de collectif amplifie cette sensation d'angoisse. La peur rouge (et voilà le bon vieux *Refus global* qui nous revient en pleine gueule) a failli nous piéger dans les abstractions spatiales qui auraient mal servi la poésie de Gauvreau.

Avec les comédiennes et comédiens qui participent étroitement à l'élaboration du concept, la liberté de création est maîtresse de nos actes. C'est pas facile ! Ça prend du temps ! Mais quelle jubilation lorsqu'on y arrive ! Sans compter le talent du conteur d'histoires qu'est Pierre Collin. Grâce à lui, on s'est raconté la vie de Gauvreau, son appartement sur la rue Saint-Denis et la dactylo avec laquelle il écrivait, debout comme Victor Hugo. Il y avait plein d'amis qui fréquentaient ce « cénacle de la poésie pétaradante » dont la jeune et naïve Musselgine, incarnée par la comédienne Catherine Archambault. Ils passaient leurs nuits fauves à fumer et à boire le cidre du maître Borduas. Puis, il y a eu des rencontres étonnantes avec Pierre Gauvreau, le frère de Claude, et sa compagne Janine Careau. Le contact avec leur art m'a donné envie de voir des reproductions des toiles de Pierre dans le décor. Nous avons également eu des conversations brèves mais intenses avec quelques signataires du *Refus global* qui parlaient de Claude Gauvreau avec une passion qui annule les odeurs de deuil. Un moment inoubliable fut la rencontre avec le metteur en scène Jean-Pierre Ronfard qui a consenti à partager avec nous l'euphorie de sa découverte du texte de Gauvreau.

Comme des anthropologues repus de leurs trouvailles, nous avons été pris de vertige devant l'ampleur du monde à inventer. Il fallait s'approprier pleinement le propos, réinventer les personnages, intérioriser leur magie, donner libre cours à leur inconscient. Les actrices et acteurs ont eu envie d'apprendre le texte très tôt pour s'abandonner aux coups de foudre intérieurs et clamer la poésie comme une crise de cœur enragée. Les nombreux « Croix bigre de croix de bigre » d'Yvirnig sont devenus un véritable chemin de croix. Mais, au-delà des embûches, la poésie de Gauvreau procure une telle jouissance que le travail s'est fait dans la joie. Question de souffle, de rythme, de largeur ! Rien de ronflant, d'ampoulé ! Des « beautés sans pesanteur », comme Cégestelle interprétée par Marie-France Marcotte.

Jouer du Gauvreau, ça signifie peut-être soumettre son âme et son corps au dur exercice de la recherche de la vérité. C'est pourquoi il était si essentiel pour moi de réunir des artistes profondément engagés dans leur art. Les trois peintres, soit Cochebenne joué par Daniel Brière, Ivulka incarnée par Pascale Montpetit et Drouvoul défendu par Pierre Collin, nous rejoignent dans leur soif avide de reconnaissance publique, leur attirance pour ces « épidermes bouchés qui ne savent plus reconnaître le sublime » mais qui ont du pognon. Tout le texte interroge le rapport que l'artiste entretient avec son art, le jeu de séduction violent auquel il se livre sans relâche et la lutte qu'il mène malgré tout contre les compromissions. Nous nous sentons nous-mêmes indignes de porter le drapeau de la pureté brandi par Yvirnig. Comme citoyens d'un pays alourdi par le poids

de son histoire, nous n'approuvons pas la frivolité de Paprikouce jouée par Andrée Lachapelle et la joviale perception de l'existence de l'abbé Émile Baribeau interprété par Marc Béland.

Dire que le propos des *Oranges sont vertes* est actuel est un euphémisme. Il nous rejoint d'une manière plus intense, car il fait désormais partie de notre culture. Il nous étrangle comme l'os qui traverse la chair est dur à avaler. Le pari de la modernité s'est donc imposé à nous sans l'ombre d'une hésitation. Celui de la réalité de l'espace qui confinait les personnages dans un appartement du Plateau Mont-Royal aussi. Il nous fallait situer l'œuvre aux confins d'un passé récent et d'un futur en devenir.

Gauvreau écrivait :

**Le mystère objectif est tout l'inconnu réel et incommensurable de ce cosmos où nous habitons, inconnu que nous voulons conserver intact tant que l'intelligence humaine ne sera pas assez puissante et renseignée pour nous le familiariser objectivement, inconnu que nous ne voulons pas voir se dérober sous nos yeux conventionnellement et tendancieusement sous la pression d'impératifs arbitraires. [...] Nous voulons être disponibles à toutes les nécessités vitales qui seront assez authentiques et dessinées pour s'imposer d'elles-mêmes à la conscience. Foin de ces soumissions bestiales à l'autorité subie sans critique! Est-ce clair? □**

---

4. C. Gauvreau (1996). *Écrits sur l'art*, Montréal, Les Éditions de l'Hexagone.



Jacques Godin, Lorraine Pintal et Catherine Sénart (en répétition), dans *Jeanne Dark* de Bertolt Brecht, TNM 1994. Photo: Yves Renaud.

## **Mettre en scène en jouant avec le comédien**

Une composante essentielle de la mise en scène est certainement la relation avec les comédiens.

Je l'ai écrit plus haut, il m'est difficile de ranger dans les coulisses ma nature de comédienne lorsque je dirige des interprètes. Le comédien est le haut-parleur, le porte-voix, l'incarnation de la production. Le metteur en scène met tout en place pour que les langages scéniques se complètent ; mais la mèche qui brûle, c'est le comédien ou la comédienne. On peut l'allumer de différentes manières et, une fois que le metteur en scène a réussi à partager sa vision avec celle de l'équipe, la scène peut devenir ce territoire de paroles et d'images d'où surgit la révélation qui peut changer notre vie et celle du spectateur.

Le comédien est pour moi un créateur à part entière. Plus le travail évolue, plus il devient l'auteur de son personnage. Les répétitions occupent souvent plus de plages horaires que le temps mis par l'acteur pour défendre son rôle sur scène. C'est pourquoi j'adore répéter. S'il y a un endroit au monde où le temps est aboli, où toute censure disparaît, où l'imagination et la liberté sont reines, c'est bien dans une salle de répétitions. Malgré l'exigence du travail à faire, je prends un plaisir fou à établir ce terrain de jeu fertile où les comédiens vont accepter de se mettre à nu avant de nourrir le personnage de leurs fragilités, de leurs peurs, de leurs doutes, mais aussi de leurs forces et de leurs convictions. On apprend beaucoup sur les libertés qu'on offre à un acteur. Chacun, plongé dans ses obsessions, donne vie à sa propre imagination et à celles des autres. Ce qui naît de ces échanges peut nous bouleverser

profondément; il faut donc y aller avec doigté et sensibilité. Le processus créatif s'enrichit si on se laisse surprendre, si on pratique le laissez-faire.

Il m'arrive souvent de laisser tomber le texte lors des premières étapes de répétition. En tant que comédienne, j'ai toujours senti l'appel du corps avant de nourrir l'esprit. La musique est une flèche qui transperce directement le cœur et lui permet de trouver son rythme émotif. C'est pourquoi j'aime que les corps se réchauffent, s'entraînent, improvisent, se cognent les uns contre les autres, s'apprivoisent au son d'une musique choisie expressément en lien avec le texte. Par la suite, nous avons faim des mots. Il faut nourrir ce besoin. Peter Brook a imaginé un exercice qu'il appelle la « phrase essentielle ». Après la lecture d'une scène, chaque comédien à tour de rôle fait ressortir ce qui s'impose à lui comme la ou les phrases essentielles de son personnage. Se construit par la suite un étrange dialogue qui concentre les enjeux en quelques courtes répliques qu'il est aisé d'apprendre par cœur. Grâce à cette nouvelle écriture, une série d'improvisations permet d'ouvrir tous les sens en accordant une place prépondérante à la danse des corps dans l'espace. Comme témoin privilégié de ces exercices, il m'est arrivé très souvent d'imaginer la mise en scène à partir de ces esquisses nées de l'imagination du comédien.

C'est un des rôles du metteur en scène de sentir à quel moment le retour au texte original s'impose. Il est toujours bon d'attiser le besoin du retour à la parole, de raviver le désir de la retrouver et de se l'approprier. Une fois le texte décortiqué, analysé et soupesé, vient le temps où il faut bouger dans l'espace conçu pour la production et cela peut faire un choc. Ainsi, à chaque

mise en scène, je vis le traumatisme de la première fois où les comédiens se mettent à bouger ; cet instant me donne le vertige. Nous n'en sommes qu'aux prémisses de la création, mais il semble que tout bascule, que plus rien n'a de sens. Le lent processus des échanges intimes entre le metteur en scène et les comédiens se poursuit et, peu à peu, un univers concret se greffe à l'abstraction des mots. Le texte prend vie, il s'anime ; il devient une créature collective à part entière. En fait, ce qui doit se passer dans une salle de répétition, à mon avis, est tout sauf de la répétition. C'est pourquoi la notion d'essai-erreur est si importante. Il faut l'instaurer, l'encourager. Vouloir que rien ne bouge n'est qu'une manière de traduire l'angoisse de l'artiste face au vide. Si chaque répétition nous amène son lot de découvertes, il est presque assuré que cet esprit de réinvention se retrouvera sur scène.

Naturellement, on franchit toujours l'étape cruciale des enchaînements où tout est en place et où tous les éléments scéniques viennent compléter le tableau. Avec le recul, je constate que c'est souvent après m'être radicalement éloignée d'une vision de départ que nous y sommes revenus, enrichis par les expériences tentées tout au long de l'élaboration de la production.

## **L'art de la distribution**

La direction de comédiens étant liée étroitement à ma démarche, je suis surprise dans bien des cas, lorsque j'aborde un texte, par la nature de l'équipe qui s'impose à moi. Je mets beaucoup de temps à les imaginer ensemble sur une scène plutôt qu'individuellement. La chimie du groupe est primordiale. Par la suite, on rêve

de l'acteur idéal, imaginatif, audacieux, impudique, sensible, intelligent, charismatique, entraîné, disponible, bon camarade. Et, croyez-le ou non, cet animal étrange existe ! Lorsque ce cabinet de curiosités s'anime et brûle littéralement les planches, on se dit qu'on a réussi à insuffler la vie au théâtre pour que ce dernier soit mouvant, inspirant. C'est pourquoi je crois que l'art de la distribution ne s'apprend pas. Il se ressent. Pour moi, il est beaucoup plus intuitif que raisonné. Je lis le texte à répétition à voix haute et, la majorité du temps, je vois surgir l'énergie d'un comédien en particulier. L'intuition est reine et la couleur des personnages, la musique des mots, le langage, les émotions m'inspirent pour le choix de l'interprète. Par exemple, le fait que j'ai approché Gabriel Arcand, dont la démarche est indissociable du Théâtre Prospero, pour incarner Tartuffe de Molière (1997 au TNM) confirme cette intuition. « Impensable ! », m'objectèrent plusieurs personnes. Pourtant la rencontre entre Gabriel Arcand et un comédien de la trempe de Gérard Poirier, jouant Orgon après avoir brillé dans plusieurs grands rôles classiques, a créé un moment de théâtre inoubliable.

Si la notion de troupe permanente est plutôt rare au Québec, bon nombre de metteurs en scène aiment s'entourer d'artistes avec lesquels ils ont établi un langage commun. Je n'échappe pas à ce courant et j'aime l'idée de créer une famille théâtrale. La connaissance approfondie de l'autre prend tout son sens au moment de la conceptualisation de la production. D'ailleurs, plusieurs projets naissent du désir de certains artistes de mêler leurs énergies pour créer un monde qui les touche et les interpelle. J'ai souvent ressenti cet appel lorsque j'ai eu l'occasion de diriger la comédienne

Marie Tifo, que j'ai rencontrée pour la première fois dans le cadre de mes études au Conservatoire alors qu'elle interprétait le rôle de Bélise dans *Les femmes savantes* de Molière. Marie Tifo est l'une des rares comédiennes à qui je songe spontanément lorsqu'un projet de mise en scène se présente à moi. Nous avons partagé des moments de théâtre d'exception, à commencer par *Ha ha !...* de Réjean Ducharme qui fut ma première mise en scène au TNM en 1989. Marie se défouait littéralement dans le rôle de Sophie, l'écorchée vive qui déversait son mal d'amour sur Roger, le faux poète joué avec virtuosité par Robert Lalonde. Cette production fut considérée comme un événement théâtral tant l'humour féroce de Ducharme, la force explosive de la distribution à laquelle s'ajoutaient Julie Vincent et Gaston Lepage ainsi que l'audace de la scénographie conçue par Danièle Lévesque ont fait trembler la scène du TNM. L'exploration du personnage de Marie de l'Incarnation qui a donné naissance à la création de *La déraison d'amour* au Théâtre du Trident, puis au TNM en 2008-2009, fait partie de ces aventures de mise en scène qui marquent un parcours, d'autant plus que nous avons pu la présenter en France, puis sur l'illustre scène du Piccolo Teatro à Milan. Marie Tifo avait signé le texte avec l'auteur et réalisateur Jean-Daniel Lafond et désirait s'investir pleinement dans cette quête spirituelle et métaphysique. Nous nous sommes retrouvées elle et moi soudées à la beauté de la langue de cette femme fascinante que l'on qualifie de première véritable écrivaine d'Amérique. Nous sommes parties à la recherche d'une aventurière pour qui le miracle de la chair était étroitement lié à une foi inébranlable. Pour nous aider à trouver la juste

expression du sentiment amoureux et du désir charnel, nous avons été accompagnées par deux chorégraphes, Marie Chouinard et Jocelyne Montpetit. Elles nous ont ouvert la voie grâce à des exercices corporels inspirés des rituels où l'extase féminine s'exprime et s'élève vers le divin.

Il m'arrive fréquemment de faire appel à des chorégraphes dans le processus d'une mise en scène. Leur approche sensorielle de la scène déclenche chez les comédiens un fluide libérateur qui enrichit leur démarche et permet d'habiter la scène autrement. Dans le cas de *La déraison d'amour*, je constate maintenant à quel point l'occupation de l'espace était totalement sous l'influence de la danse. Au centre de ce cérémonial, Marie Tifo donnait l'impression qu'elle dansait sur la musique des mots.

Je pourrais donner de multiples exemples de démarches associées à un acteur ou à une comédienne, tant il est vrai que mon métier de metteuse en scène dépend en grande partie de la qualité de l'échange que j'entretiens avec chacun d'eux. À défaut de pouvoir le faire dans ce chapitre, j'évoquerai d'autres expériences qui ont jalonné mon parcours ailleurs dans cet essai. J'en viens toutefois à la conclusion que chaque projet possède des codes qui lui sont propres et que de s'imposer une démarche unique peut tuer l'imagination dans l'œuf. Mieux vaut se perdre dans les dédales de l'inventivité et de l'innovation plutôt que de se trouver dans ses zones de confort. Comme l'écrivait Rainer Maria Rilke (1875-1926) dans *Lettres à un jeune poète* : « Si tu n'es pas prêt à mourir lorsque tu es privé de l'acte d'écrire, alors cesse d'écrire. » Ainsi en est-il pour moi de l'acte de créer.

## **L'art théâtral : la galaxie des multiples métiers du théâtre**

Au théâtre, le comédien et le metteur en scène ne forment pas un couple professionnel solitaire et refermé sur lui-même. Il me faut évoquer sans conteste les autres métiers du théâtre. Sans eux, la mise en scène serait orpheline de ce qui la magnifie et la transcende.

### ***Le conseiller dramaturgique***

Si je compare l'art théâtral à une galaxie, l'auteur ou, pour être plus précise, le texte a toujours été pour moi au centre de la galaxie du théâtre. Au risque de me répéter, même s'il s'agit d'écriture collective née de l'improvisation ou d'un concept sans trame narrative, le sens conféré à l'acte créatif est la colonne vertébrale d'une production. C'est pourquoi il est si difficile de monter une production forte si le texte n'est pas arrivé à maturité. L'idée des résidences d'écriture et des laboratoires de création a pris forme vers le début des années 1980, et c'est à ce moment-là que la notion de dramaturge s'est affirmée au Québec. L'appropriation de ce mot nous vient de Brecht et de son *Petit organon pour le théâtre*. En substance, le conseiller dramaturgique peut faire essentiellement deux choses. D'une part, il peut intervenir en accompagnant l'auteur, en le conseillant, en lui facilitant une écriture répondant mieux aux exigences de la scène, car il arrive qu'un nouveau texte plein de potentiel comporte tout de même des faiblesses. D'autre part, il peut soutenir et compléter la démarche du metteur en scène. Le conseiller dramaturgique est alors celui qui aplanit les obstacles liés au texte, qui éclaire le sens des passages

obscurs, qui dénoue les problèmes de compréhension des enjeux littéraires par sa connaissance de l'histoire du théâtre et la rigueur de sa recherche, qui situe les choix de mise en scène par rapport aux traditions pouvant accompagner un classique. L'intervention du conseiller ne dépossède pas le metteur en scène de sa responsabilité de diriger la production scénique ; mais elle lui fournit des moyens supplémentaires pour réaliser son travail.

Même si toute comparaison a ses limites, je suis tentée de dire que le conseiller dramaturgique, dans son premier rôle, est l'équivalent théâtral d'un conseiller littéraire qui, sans écrire le roman, aide le romancier à faire éclore pleinement le potentiel de son projet littéraire ; dans son deuxième rôle, ce conseiller est comme un mentor discret qui accompagne la production en apportant les éclairages qui évitent les faux pas, les contresens, les mésinterprétations, en laissant le metteur en scène déployer sa vision de la pièce et les comédiens en assurer la meilleure interprétation.

### *L'assistant à la mise en scène*

Chaque metteur en scène a le loisir de définir le rôle qui sera joué par l'assistant à la mise en scène. Selon son degré d'autonomie, ses exigences face aux équipes de création, son lien avec la direction artistique et la production, le metteur en scène peut réduire cette fonction à celle d'un simple exécutant qui établit un découpage technique du texte en fonction des tableaux ou des scènes, organise les répétitions en tenant compte des disponibilités des artistes, assiste aux réunions de conception et de production, puis diffuse les informations pertinentes aux différentes équipes concernées

par la production. Au cours des répétitions, l'assistant dessine la plantation du décor dans la salle de répétition, s'assure que tous les éléments requis (accessoires, éléments de costumes, repères musicaux, etc.) sont disponibles, met à jour les changements du texte et les distribue, souffle au besoin les répliques aux acteurs et note la mise en place dans le cahier qui deviendra plus tard celui de la régie. Cette description constitue l'ABC du travail de l'assistance à la mise en scène.

Mais, selon moi, la relation qui se crée entre le metteur en scène et son assistant doit être beaucoup plus intime et profonde. Un véritable assistant à la mise en scène occupe une position cruciale dans le processus de création. Dans plusieurs cas, il devient l'alter ego du metteur en scène, allant jusqu'à le guider dans ses choix artistiques et à régir l'entrée en salle de manière à diminuer les difficultés qui peuvent freiner sa création. Sa participation active au processus de création, son sens inné de l'organisation, sa diplomatie et son intuition artistique favorisent l'éclosion du projet. C'est pourquoi certains couples artistiques se forment ; ainsi, il est fréquent de voir un metteur en scène travailler régulièrement avec le même assistant.

Selon les besoins, l'assistant peut faire la recherche artistique ou historique en fonction de la vision du metteur en scène, prendre une part active aux décisions prises au cours de l'élaboration du concept, voire diriger certaines répétitions en l'absence du metteur en scène. Au cours de la période de montage, sa présence assidue au réglage des intensités des éclairages, de la musique ainsi que des effets sonores et de la vidéo au besoin fait de lui un rouage essentiel au bon déroulement de l'entrée en salle proprement dite. C'est un

rôle qui s'exerce trop souvent dans l'ombre, mais sans la rigueur et le dévouement de cette personne que je nomme souvent « l'ange gardien » d'une production, il m'apparaît évident que la chimie n'opèrerait pas aussi bien entre les artistes et les équipes du théâtre et que le spectacle y perdrait en qualité. Voilà des années que je partage le défi de la création avec Bethzaida Thomas, que j'ai rencontrée au moment où je mettais en scène l'opéra de Georg Büchner et d'Alban Berg, *Woyzeck*. C'était en 2005 et nous ne nous sommes pas quittées depuis.

La tradition théâtrale veut que l'assistant à la mise en scène assure également la régie du spectacle pendant la durée des représentations. Ayant acquis une connaissance approfondie des exigences de la production et ayant établi une relation de confiance avec les interprètes et les techniciens de scène, l'assistant est la personne idéale pour assurer le maintien de la qualité de la production et garantir au public l'accès à la vision artistique du metteur en scène. Même après la dernière représentation, le spectacle continuera d'être vivant grâce à la sensibilité de son travail. De plus, le cahier de régie devient un élément de référence essentiel à la mémoire de l'art théâtral, pourtant si éphémère.

### *Le scénographe*

Vers le début des années 1980, on a reconnu l'importance du rôle des scénographes, trop longtemps considérés comme de simples décorateurs. La scénographie englobe tout l'esthétisme d'une production. Elle influence la mise en scène et inspire des transformations scéniques qui amènent le comédien à raconter l'histoire autrement. Les scénographes ont métamorphosé l'art de mettre en

espace, lui permettant d'être plus métaphorique, de montrer l'invisible. Cette approche architecturale de la scénographie a influencé de manière considérable les processus de mise en scène. C'est Yannis Kokkos (né en 1944), scénographe français d'origine grecque ayant travaillé avec, entre autres, le metteur en scène français Antoine Vitez (1930-1990), qui décrit le scénographe comme un « architecte de l'imaginaire »!

Je prendrai pour exemple de ce qu'est un scénographe la démarche de Danièle Lévesque, directrice de la section scénographie de l'École nationale de théâtre du Canada de 2002 à 2014. J'en parle d'expérience, car j'ai partagé avec Danièle plus de vingt ans de réalisations théâtrales, dont des spectacles inoubliables comme *Ha ha !...* (1990) et *Ines Pérée et Inat Tendu* (1991) de Réjean Ducharme, *L'asile de la pureté* (2004) et *Les oranges sont vertes* (2000) de Claude Gauvreau, *Hosanna* de Michel Tremblay (1991), *Les femmes savantes* (1990) et *Don Juan* de Molière (2006). Danièle Lévesque a provoqué, avec d'autres créateurs, une révolution dans l'univers des décors de théâtre. C'est avec le regard qu'elle crée, en exerçant et posant sur les êtres et les choses son sens aigu de l'observation. Il s'agit donc d'un métier de penseur, de communicateur d'images. Très inspirée par Yannis Kokkos, elle a toujours considéré l'architecture d'un plateau par rapport à la présence du comédien. Elle a inventé des nouvelles règles, plus proches du cinéma et des installations visuelles propres à l'art contemporain.

Danièle et de nombreux autres scénographes ont voulu décloisonner leur pratique en fournissant une lecture de la pièce qui leur était propre. Cela a eu pour conséquence que la scénographie et la mise en scène

se sont presque confondues pendant quelques années. Le scénographe était metteur en scène en ce qui a trait aux mises en images et le metteur en scène était scénographe en prolongeant la vision du concepteur dans sa direction d'acteurs, sa manière d'occuper l'espace qui influençait grandement la conception de l'éclairage. La position importante qu'a prise la scénographie par rapport à la mise en scène aide à bien situer cette dernière dans la pratique théâtrale actuelle. La place occupée par les scénographes concourt à mieux cerner le travail de la mise en scène. En effet, qu'on ne me parle pas de théâtre figé, de direction d'acteurs où ces derniers n'ont pas le droit de se regarder, pas le droit d'être mobiles, pas le droit de vivre leurs émotions et surtout pas le droit de les transmettre. Pas le droit ! Pas le droit ! Cette expression doit être bannie du vocabulaire de la création. Lorsque, quelques jours après la première, je revois une représentation d'une production que j'ai mise en scène et que je constate que rien n'a bougé, je me dis que j'ai raté mon coup, que je n'ai pas réussi à faire comprendre aux comédiens, au régisseur et aux techniciens que le théâtre doit être vivant, mouvant, organique. C'est la seule manière de le rendre vivace.

### *Des collaborateurs indispensables*

Une fois le projet bien cerné autour du sens et de l'image, la mise en scène s'engage dans un mouvement circulaire et entraîne avec elle d'autres sphères tournantes où se trouvent des collaborateurs indispensables. Dans ma pratique de la mise en scène, j'accorde autant d'importance à la scénographie, aux choix des costumes, aux lumières et aux environnements sonores

qu'à la direction des comédiens. C'est pourquoi l'idée de créer une famille théâtrale prend tout son sens au moment de la conceptualisation de la production. Il m'arrive donc fréquemment de travailler avec les mêmes concepteurs ou de procéder par cycles selon la nature de la pièce. Plus on partage avec les créateurs une même sensibilité, plus le dialogue devient stimulant et créatif.

En outre, il ne se trouve plus un concepteur pour s'étonner de cette manie que j'ai de me servir d'une maquette en trois dimensions du décor et de passer des heures à y faire bouger de minuscules figurines pour mieux saisir le sens des déplacements et le rythme qui en découle. J'ai aussi appris avec des concepteurs comme François Laplante, François Barbeau, Marc Sénécal, François Saint-Aubin et Marie-Chantale Vaillancourt, pour ne nommer qu'eux, à aimer les tissus. J'adore faire les boutiques avec les concepteurs de costumes à la recherche de la matière idéale qui habillera le comédien et dessinera la silhouette du personnage. Pour sa part, le maquillage m'a toujours fascinée et je le dois en grande partie à ce génie des visages que fut Jacques Lafleur et à ce peintre fabuleux des figures qu'est Jacques-Lee Pelletier, avec qui je collabore fidèlement depuis près de trente ans.

Quant à l'éclairage, rien n'est plus magique que le moment où le concepteur dévoile son plan qui ressemble à une constellation d'étoiles encore inertes mais qui, sur scène, attireront le regard vers l'essentiel et feront apparaître l'invisible. J'ai beaucoup appris en travaillant, entre autres, avec Michel Beaulieu, l'un des grands concepteurs québécois qui a signé un nombre impressionnant de productions, notamment au TNM.

Ce maître des éclairages a inspiré la majorité des créateurs qui lui ont succédé en imposant la lumière comme un langage créatif en soi qui magnifie le comédien et transcende l'espace scénique. D'autres concepteurs aussi inspirants se sont retrouvés par la suite au sein de mes cercles de création, par exemple Alain Lortie, Axel Morgentaler, Claude Cournoyer, Erwann Bernard, artistes d'ombres et de clartés qui font de ce métier une matérialisation de l'imaginaire.

Et que dire de la musique et de cette collaboration essentielle entre le metteur en scène et le compositeur, car c'est elle qui porte l'émotion ressentie par les comédiens jusque dans l'oreille du spectateur. Je suis également très sensible aux corps qui se déplacent dans l'espace et j'imagine souvent mes mises en scène comme des chorégraphies dans lesquelles les corps des acteurs se croisent, se déploient, s'entrechoquent, se déposent. Dès mon arrivée à la direction du TNM, j'ai voulu que la majorité des musiques utilisées pour les productions théâtrales soient des compositions originales, d'où des collaborations inspirantes avec des artistes comme Robert Normandeau, Walter Boudreau ou Michel Smith.

En outre, depuis une vingtaine d'années, nous assistons à l'éclatement des codes théâtraux avec l'intégration des nouvelles technologies, de la vidéo, du virtuel qui complètent les anneaux cernant la pièce ; cela amène de nouveaux spécialistes qui, à leur tour, gravitent autour du texte et de la mise en scène et dont les métiers seront peut-être indispensables au théâtre dans un futur rapproché.

Dans toute maison de création, la direction technique et la production jouent un rôle primordial dans la réalisation d'un spectacle. La direction de production fait le lien entre la mise en scène et les artistes et artisans qui s'y greffent, tout en fournissant un encadrement organisationnel et financier qui assure la bonne marche de l'aventure. Quant à la direction technique, elle met son expertise au service de la matérialisation du concept scénographique de manière sécuritaire, efficace et sensible. Elle travaille en étroite collaboration avec le concepteur, les ateliers de construction des décors et de confection des costumes et, une fois le montage sur scène amorcé, elle rassemble l'équipe technique autour du projet. L'harmonie qui doit exister entre toutes les équipes hantant les coulisses d'un théâtre est garante de la réussite du projet. Cette chimie indispensable à toute création émane de la vision et de la passion du metteur en scène et de sa facilité à les communiquer.

Tous ces métiers du théâtre requièrent une formation : voilà un beau défi pour les écoles de théâtre qui doivent à la fois enseigner ce que la tradition a développé de mieux depuis que le théâtre existe et préparer une relève capable d'imaginer ou de contribuer à inventer de nouvelles pratiques qui pourront révolutionner l'art théâtral.

### **Le metteur en scène, rôle d'autorité ou leader consensuel ?**

La notion de mise en scène est apparue à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle lorsqu'il n'y eut plus de spectateurs ayant le privilège de s'asseoir sur scène. Auparavant, chaque

comédien interprétait un rôle selon sa compréhension personnelle tout en respectant un certain code établi soit dans la gestuelle ou l'art de déclamer. C'est avec André Antoine et son Théâtre-Libre en 1887 que la mise en scène s'est affirmée en France dans un climat de réalisme artistique qui n'était pas sans figer la représentation. D'autres artistes visionnaires sont ensuite apparus, comme Konstantin Stanislavski, déjà évoqué ; Gordon Craig (1872-1966, comédien, metteur en scène, décorateur et théoricien né à Londres) ; Erwin Piscator (1893-1966, metteur en scène et producteur de théâtre allemand) ; Bertolt Brecht (1898-1956) ; Louis Jouvet (1887-1951, comédien, metteur en scène et directeur de théâtre français). Ce dernier faisait partie du Cartel des quatre avec Charles Dullin, Gaston Baty et Georges Pitoëff, eux-mêmes sur les traces de Jacques Copeau. Ils ont contribué à inventer l'art de mettre en scène et mis en avant leur propre compréhension du monde. Ils ont affirmé leur lecture des œuvres à monter, les ont actualisées et ont développé leur vision du théâtre. Ils se sont même employés à en formuler la théorie. Ils sont arrivés à réunir autour d'eux des artistes engagés dans le processus irréversible de l'évolution des arts et de la culture. Ils constituent des références fondamentales pour comprendre le théâtre en général et la mise en scène en particulier.

Cela dit, comment ma propre expérience de comédienne et de metteuse en scène m'a-t-elle amenée à concevoir le rôle de la mise en scène ?

D'une part, j'ai vécu profondément cette expérience en découvrant que le metteur en scène ne peut pas n'être que consensuel : il est celui sur qui la conception entière de la production repose et il est le seul à

en connaître tous les rouages. D'autre part, le travail concret de mise en scène m'a appris que le partage de la vision de la production à réaliser est indispensable à la bonne marche du collectif. Faute d'un tel partage, il n'y a pas d'œuvre collective ; et le risque est grand qu'il n'y ait pas de production achevée comme une authentique œuvre d'art. Naturellement, il arrive toujours un moment où il faut s'enfermer dans une solitude propice aux grandes décisions et trancher. On doit faire confiance à ses intuitions et tenir les rênes de la production, tout en laissant le collectif agir ! À mon avis, cela ne devrait jamais se faire dans l'antagonisme, dans une tension où les rapports de force dominant. Ces petits pouvoirs constituent des freins réels pour la création.

Bien sûr, je sais fort bien qu'il y a plusieurs courants de pensée sur la manière de pratiquer la mise en scène. On pourrait dire qu'il existe autant de méthodes que de metteurs en scène. La création collective, à laquelle j'ai participé et dont j'ai tiré des enseignements fort utiles, a influencé de manière tangible mon approche de la mise en scène. Ce phénomène a engendré des directions à plusieurs têtes qui ont donné naissance, dans les années 1970, à la notion de théâtre autogéré en faveur duquel j'ai milité avec Raymond Cloutier et Robert Gravel auprès des membres de l'Union des artistes, soucieuse de traduire ces bouleversements.

Ainsi, toute ma pratique m'a enseigné que la mise en scène n'est pas l'expression de l'individualisme exacerbé du metteur en scène, bien au contraire. Évidemment, j'ai besoin d'approfondir ma propre vision de la pièce avant de réunir une équipe autour du projet ; mais mon objectif est que tous les artistes et artisans

nourrissent cette vision et la renforcent. Je ne crois donc pas à l'idée selon laquelle le théâtre serait devenu une sorte de chasse gardée des metteurs en scène, qui seraient les nouvelles stars du milieu depuis quelques années. Antonin Artaud (1896-1948, théoricien du théâtre, essayiste, écrivain et poète français) disait qu'ils sont des « écrivains visuels ». J'adhère entièrement à cette définition, car je fais de la mise en scène pour assouvir ce désir d'apposer au texte des images qui me sont propres. Parfois, le metteur en scène réussit et donne une deuxième vie, un second souffle au texte, parfois il échoue et écrase le texte et le sens. Mais on ne peut pas opposer les métiers de la scène. On a parlé du règne des acteurs, puis du temps des auteurs, de la dictature des metteurs en scène, de la montée des scénographes. Bientôt, l'argent exerçant son emprise sur à peu près tout, on va dire que c'est le producteur qui tire les ficelles. Il n'y a pas de règne, sauf le règne du théâtre, de tous ceux qui font du théâtre.

Cela étant écrit, comment se préparer à devenir metteur en scène ?

D'abord, je rappelle ce que j'ai affirmé plus haut : pour pratiquer le métier de metteur en scène, l'expérience du jeu peut grandement contribuer à raffiner la manière de diriger un comédien. Le fait d'avoir foulé les planches pour vivre en profondeur l'expérience du théâtre et d'avoir exécuté ce plongeon vertigineux dans les abysses de la représentation procure une telle connaissance de la scène qu'il faut, selon moi, avoir vécu cette exaltation au moins une fois dans sa vie. Les programmes de formation en mise en scène amènent l'étudiant à faire le grand plongeon. Il ne sera peut-être jamais comédien, mais il aura vécu de l'intérieur l'expérience des

planches et cette leçon pratique ne peut que décupler sa capacité de mettre en scène. De plus, il est certain que le fait d'avoir apprivoisé plusieurs aspects techniques au Conservatoire et d'avoir été dirigée par des metteurs en scène dont les démarches étaient fort différentes a formé la metteure en scène que je suis devenue.

Enfin, pour éviter de croire que chacun peut réinventer la roue, il est bon de connaître le théâtre pour faire de la mise en scène. À cet égard, les cours d'histoire du théâtre m'ont aidée à forger ma propre démarche. La connaissance du jeu psychologique prôné par l'école russe ou américaine, la distanciation chère à Brecht, le style absurde qui a chassé le théâtre réaliste ou de boulevard mené par des maîtres incontestables comme Alfred Jarry, Eugène Ionesco, Jean Tardieu et Samuel Beckett, tout ce savoir s'est inscrit en moi durablement et m'a rendue humble face au génie de mes prédécesseurs, tout en attisant en moi la flamme du changement et du dépassement. De même, en fréquentant assidûment le théâtre d'ici et d'ailleurs, en allant voir des productions, conventionnelles ou expérimentales, j'observe et j'analyse comment d'autres metteurs en scène travaillent. Assister à une représentation d'un spectacle mis en scène par Ostermeier, né en 1968 en Allemagne et directeur artistique de la Schaubühne à Berlin, est une expérience inoubliable. J'ai pu voir *Démons* de Lars Nören en 2010 et j'ai été fortement impressionnée par l'intensité et la violence que dégageaient les corps des acteurs durement entraînés pour donner vie au texte. Il en est de même pour le théâtre de Roméo Castelluci, metteur en scène, plasticien et scénographe né en 1960 en Italie, qui s'est attaqué à rien de moins que *La divine comédie* de Dante

au Festival d'Avignon. Fréquenter le théâtre est donc une source inépuisable d'enseignement et d'expérience à laquelle on doit pouvoir s'abreuver continuellement. C'est la richesse de ces rencontres qui nous forme et nous fait grandir.

### **Une illustration : *L'hiver de force*, deux fois plutôt qu'une**

Il n'est pas toujours facile pour les spectateurs d'imaginer cette fourmilière qu'est un théâtre pendant l'élaboration d'une production théâtrale. Comment se crée un spectacle ? À quel moment les différents métiers du théâtre entrent-ils en scène ? Comment un metteur en scène arrive-t-il à faire partager sa vision tout en donnant la liberté aux créateurs d'exprimer leur imaginaire ?

Afin de mieux cerner les étapes de la production, rien ne peut être aussi révélateur que les résultats d'une expérience vécue qui témoigne des aléas de ce métier rempli de surprises et de rebondissements. Je prends donc comme exemple l'adaptation théâtrale et la mise en scène du roman de Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, que j'ai présentée en 2001 lors du cinquantième anniversaire du TNM, puis à l'Odéon – Théâtre national de l'Europe, à Paris. Cette expérience, qui remonte jusqu'à l'écriture du texte, fournit des repères susceptibles d'éclairer le processus de la mise en œuvre d'une production.

Après avoir mis en scène *Ha ha !...* (1990) puis *Ines Pérée et Inat Tendu* (1991) au TNM, j'avais décidé d'aller plus loin dans l'exploration de l'univers de Réjean Ducharme et d'aborder l'écriture scénique par l'intermédiaire de l'adaptation théâtrale de *L'hiver de*

*force*. Ce type d'adaptation exige un grand nombre de choix d'écriture et de conceptualisation dramatiques, car il s'agit de passer du roman à la scène. Dans le cas précis de *L'hiver de force*, les nombreux dialogues qui composent le roman ont grandement facilité la mise en forme du texte théâtral puisqu'ils m'ont incitée à ne garder que les personnages essentiels à la quête des antihéros, André et Nicole Ferron. J'ai dû faire le sacrifice d'une faune bigarrée qui traduisait bien les nuits fauves de Montréal à l'époque ; mais l'essence du roman a été préservée. Avant d'aborder la mise en scène du texte, j'ai senti le besoin de valider la pertinence de mes choix. C'est ainsi qu'est intervenu l'un des métiers du théâtre, soit celui du conseiller dramaturgique, en l'occurrence Lorraine Hébert, que j'avais connue dans le cadre de ses fonctions au Centre des auteurs dramatiques (CEAD). Son travail a accompagné le processus du début jusqu'à la fin, car la distance qu'elle a toujours su préserver par rapport à l'évolution du spectacle lui a permis de remettre en question les avenues explorées, d'interroger la structure dramatique et de poser un regard critique sur les avenues que je suggérais.

Par la suite, la relation entre la mise en scène et la scénographie est certainement celle qui détermine les pistes que vont explorer les autres concepteurs. Idéalement, ce processus devrait se faire avec toute l'équipe, y compris l'assistant à la mise en scène, qui devient la dépositaire des idées à soigneusement consigner dans le grand livre de la création. Ce sont surtout des impératifs économiques et d'emploi du temps qui empêchent les concepteurs de se consacrer entièrement à une production à la fois. En général, je tiens



Céline Bonnier, Anne-Marie Cadieux et Alexis Martin, dans *L'hiver de force* de Réjean Ducharme, adaptation et mise en scène de Lorraine Pintal, TNM 2001. Photo: Yannick Macdonald.

aussi à intégrer les comédiens en amont de la conceptualisation en multipliant les lectures et l'analyse du texte.

Dans le travail de réflexion sur l'espace de *L'hiver de force*, l'idée des voyageurs immobiles, la démesure du vide et la vie enregistrée se sont rapidement imposées à nous comme des images fortes à explorer. La scénographe Danièle Lévesque a commencé sa recherche en produisant un montage de photos inspirées d'images

qui lui semblaient traduire les univers glauques de Réjean Ducharme. Nous voulions intégrer la vidéo afin d'illustrer la quête de Petit Pois, dit La Toune, actrice de cinéma adulée (magnifique interprétation de la comédienne Marie Tifo) qui prend sous son aile les deux enfants-adultes que sont André et Nicole (incarnés de manière touchante et insolite par Céline Bonnier et Alexis Martin). Ce trio était entouré de Pierre Curzi jouant Roger, d'Anne-Marie Cadieux incarnant Lainou, de Monique Mercure, hilarante dans Poulette, et de Brigitte Lafleur, s'éclatant dans de multiples rôles. En parallèle, Julie Charland, dessinatrice des costumes, cherchait à traduire l'époque de manière hyperréaliste. La conception musicale et celle des lumières arrivent souvent trop tard dans le processus. En multipliant les rencontres où tous les concepteurs sont présents et en les invitant à participer plus activement aux répétitions, ils sont mieux préparés à intégrer leur propre imaginaire à celui de la mise en scène et de l'interprétation. Dans ce cas-ci, la musique signée par Jean-Frédéric Messier et les éclairages de Michel Beaulieu ont souffert du retard pris à trouver des repères dans l'espace et dans la manière de faire évoluer les personnages sur la scène. Pourtant, leur participation et leur engagement sont essentiels à la création, et ce, dès ses premiers balbutiements.

En plus de l'écriture, c'est à moi que revenait le rôle de proposer clairement ma vision de la pièce. Les voyageurs immobiles n'ont pas suffi à traduire les enjeux de l'œuvre. L'appartement symbolisait un coffre-fort qui emprisonnait les illusions d'André et de Nicole. La mise en place alourdissait le texte. Les comédiens se sentaient coincés dans un style qui n'avait pas de prise sur le réel.

Le tournage des scènes avec l'actrice Petit Pois s'est déroulé bien avant le début des répétitions dans les couloirs abandonnés du cabaret le Lion d'or sur la rue Ontario. Le noir et blanc enveloppait de mystère chaque plan, rappelant les clairs-obscur des films de la Nouvelle Vague, chers à Petit Pois. Même si le résultat était assez satisfaisant, il aurait mieux valu que le travail d'analyse de texte soit plus avancé pour que ces séquences s'intègrent mieux à l'ensemble.

Le travail avec les comédiens a donc débuté et ce n'est qu'au moment de la mise en place que les problèmes sont apparus. Tout devenait trop illustratif ! La forme réaliste était pesante et lourde. À quoi servaient les gros plans de Petit Pois, emprisonnée dans une forme visuelle qui freinait ses errances ? Comment assurer des transitions fluides entre les multiples lieux exigés par la pièce qui faisait passer les personnages d'un appartement à un bar, puis dans le bureau d'un éditeur, pour atterrir sur une route, à un aéroport et dans une maison à la campagne ?

Nous nous sentions dans une telle impasse que j'ai dû prendre la difficile décision d'annuler la première série de représentations prévue au Festival de théâtre des Amériques, en mai 2001, soit quelques mois avant la première officielle au TNM. Pourtant, mis à part le triple chapeau que je portais comme directrice artistique, auteure et metteuse en scène, toutes les conditions gagnantes étaient réunies. Malheureusement, je n'avais pas réussi à trouver le fil conducteur qui allait donner une cohérence théâtrale à l'ensemble.

À partir de là, il fallait aussi trouver une autre manière de mettre en scène l'hiver québécois qui devient une camisole de force pour André et Nicole à la fin de la pièce.

Nous étions très loin des unités de temps, de lieu et d'action qui caractérisent les pièces classiques. Il nous fallait échapper au découpage temporel habituel et lorgner du côté du montage cinématographique avec ses plans-séquences, ses ralentis, ses retours en arrière et ses ellipses. Désormais, la beauté n'aurait pas ses gros plans. Elle devait être blafarde, éclairée par les lumières crues des bars que fréquentaient André et Nicole.

Lorsqu'on se heurte à une telle difficulté dans la mise au monde d'une création, il est intéressant d'analyser comment nous avons pu remettre la conception sur les rails par un retour au sens profond du texte, lequel repose pour l'essentiel sur la quête amoureuse d'André et de Nicole. En les traitant toujours comme des voyageurs immobiles, nous avons placé leurs trônes misérables sur un plateau tournant dominé par l'écran de télévision sur lequel apparaissait tous les soirs à minuit l'objet de leurs rêves, Petit Pois. Les entrées des personnages, que nous voulions insolites, se faisaient par l'hiver, symbolisé par une série de réfrigérateurs aux portes ouvrant sur le vide. Le chalet de Poulette, mère de Petit Pois, était représenté par une tête d'original accrochée sur un mur couvert d'une tapisserie de forêt et dans laquelle il y avait une petite porte, celle d'où l'on s'échappe habituellement des contes de fées cruels et brutaux. Le tout se terminait lorsqu'un rideau de plastique tombait devant nos deux héros fatigués, donnant l'impression qu'ils étaient figés dans la glace de leur hiver de force. La transposition scénique était enfin trouvée ! Les comédiens inventaient leur monde à partir d'éléments fort simples, par exemple cette

tempête de neige créée par la poudre de Spic & Span avec, comme fond sonore, la chanson *Conception* de Robert Charlebois.

De cette expérience, je retiens plusieurs choses. En premier lieu, le texte est la clé qui ouvre toutes les portes. S'il existe déjà, s'il est classique et valorisé par une longue tradition, l'enjeu est de l'imaginer autrement. Mais s'il est nouveau, inédit, alors le défi est de valider, notamment avec l'apport des concepteurs, les pistes à explorer. En deuxième lieu, l'errance n'est pas nécessairement une catastrophe, ni même un détour inutile, car elle permet souvent d'arriver à un endroit que nous n'aurions jamais pu imaginer au début du travail. En troisième lieu, les métiers de la scène doivent vivre harmonieusement dans la galaxie théâtrale. C'est au metteur en scène qu'il revient de les amener à donner leur plein potentiel ; pour cela, ils doivent être associés le plus tôt possible au processus de conceptualisation puis de réalisation.

Mais qu'est-ce qu'une bonne mise en scène ? Pour moi, et j'en ai la profonde conviction, c'est d'abord l'art de bien raconter une histoire.

Une œuvre forte ouvre au metteur en scène un large éventail de possibilités. Le metteur en scène peut choisir de l'aborder dans le respect de sa forme classique ou il peut décider de tout bousculer. Mais il arrivera toujours un moment, crucial, où il se demandera si, oui ou non, l'histoire, même décousue, même déconstruite, a été bien racontée.

Si les spectateurs se sentent concernés par le spectacle, s'ils en saisissent la substance, s'ils projettent leur intimité, leurs émotions dans les mots et les gestes des comédiens, s'ils vibrent en voyant une image, en

entendant une musique, alors on pourra dire que la production a atteint le but du théâtre qui est de partager avec le public une vision du monde tel qu'il est et tel qu'on voudrait qu'il soit. Voilà le défi toujours renouvelé qui attend celle ou celui qui s'engage dans une mise en scène. Et si la mise en scène est réussie, le spectateur vivra son expérience comme un rêve réalisé même si beaucoup d'errance et de tâtonnements ont été nécessaires pour parvenir à un tel résultat !

## La direction de théâtre

**S**i on m'avait prédit, au moment où je suis sortie du Conservatoire, que je serais pendant plus de vingt ans directrice artistique et générale d'une institution aussi établie que le Théâtre du Nouveau Monde, j'aurais été totalement incrédule. Dans le climat contestataire de la fin des années 1960 et du début des années 1970, pendant mes études au Conservatoire, les tâches de direction et d'administration n'avaient pas beaucoup d'attrait pour des aspirants comédiens. En outre, nous avions plutôt le réflexe de contester les théâtres institutionnalisés et de revendiquer pour nos propres compagnies autogérées les fonds nécessaires au soutien de notre création. Il faut avouer que la situation n'a guère changé aujourd'hui : c'est au tour des directions artistiques actuelles de subir les contestations des artistes émergents, qui souffrent toujours d'un manque de moyens déplorable pour exercer leur art.

Bref, aucun enseignement ne nous préparait à de telles fonctions. Et, jusqu'au début des années 1990, mon expérience professionnelle ne semblait pas, de façon évidente, devoir me conduire vers la direction d'une compagnie théâtrale d'une telle envergure.

Pourtant, je m’y suis engagée en toute conscience. Ma connaissance et mon amour du théâtre ont acquis de nouvelles dimensions s’ajoutant à mon expérience de comédienne et de metteuse en scène. Cela a contribué à approfondir ma compréhension du théâtre, et prendre la direction du TNM m’est apparu comme un défi aussi prometteur qu’irrésistible.

### **Des rencontres déterminantes**

Deux rencontres ont été déterminantes dans ce parcours particulier qui m’a conduite à la direction du TNM.

La première fut celle d’un des fondateurs de la maison, soit l’immense comédien et homme de théâtre Jean-Louis Roux (1923-2013), alors que je partageais la scène avec lui dans *Equus* de Peter Schaffer où il jouait le psychiatre. C’était en 1975. Le metteur en scène, Olivier Reichenbach, assumait également la direction artistique du TNM. La pièce a connu un immense succès. Nous l’avons jouée plus de cent fois, ce qui a procuré à la jeune comédienne que j’étais maintes occasions de discuter avec Jean-Louis Roux. Ce dernier imposait le respect par une attitude quelque peu distante. Mais je dois avouer que j’ai partagé avec lui plusieurs rencontres en tête-à-tête pendant lesquelles il me racontait, avec une passion évidente, la petite et la grande histoire du TNM. La chose la plus étrange qui se soit passée entre nous tient du hasard et non du destin. Ce devait être au cours de l’été 1987, car il me semble que j’étais en pleine création de *Madame Louis 14*. Nous nous sommes retrouvés dans le même lave-auto, assis sur des banquettes de voitures faisant office de chaises. Il m’a regardée droit dans les yeux et m’a dit : « Je ne

serais pas surpris de te voir un jour diriger le TNM. » Je suis demeurée interloquée. Plusieurs années plus tard, soit en 1992, Jean-Louis Roux était membre du jury qui avait la responsabilité de choisir la personne qui allait succéder à Olivier Reichenbach. C'est lui qui, m'a-t-on rapporté, avait été le plus ardent défenseur de ma candidature.

La deuxième rencontre met en scène Olivier Reichenbach qui me dirigeait alors dans *Amédée ou comment s'en débarrasser* d'Eugène Ionesco, présentée au Centre national des Arts en 1975. Au même moment, je jouais dans *La fricassée*, une série très populaire diffusée à Radio-Canada qui m'obligeait à faire des allers-retours presque quotidiens entre Ottawa et Montréal. Olivier devait parcourir les mêmes trajets, ce qui m'a permis à nouveau de discuter du rôle joué par une direction artistique au TNM avec le principal intéressé. Je lui suis très reconnaissante de s'être prêté avec tant de générosité au jeu de l'entrevue. Cette conversation prolongée m'a permis de mieux saisir l'ampleur des défis qui se posent au TNM.

Mais je dois reconnaître que ces rencontres et ces conversations furent productives, parce qu'en dépit de mes réticences de jeunesse je commençais à envisager la possibilité d'aller au-delà de la pratique de comédienne, au-delà même de la pratique de mise en scène, et de prendre la direction artistique d'une compagnie théâtrale. Pour tout dire, j'avais déjà soumis ma candidature à la direction de deux théâtres, mais elle n'avait pas été retenue. Sans doute certains échecs mettent-ils en place les conditions d'un projet plus pertinent...

Lorsque ma nomination a été officielle, je suis arrivée à la barre de cette institution avec un bagage de connaissances et d'expériences très utiles pour m'aider à surmonter les nombreux écueils qui ont marqué mes premières années de directorat. Croyant pouvoir vaincre tous les périls, je m'étais accordé un cycle de cinq ans pour réaliser la mission à laquelle j'aspirais : faire du TNM un véritable théâtre national, tourné vers l'exigence et la qualité tout en étant accessible à tous.

Cette grande ambition n'était pas une pure fabulation. Je dis souvent que ma direction a été et est toujours une créature hybride, mêlant les aspirations de Jean-Louis Roux et celles d'Olivier Reichenbach. Pour eux comme pour moi, le TNM doit jouer un rôle important dans la démocratisation de l'art, en accroissant l'accessibilité pour un public large et varié tout en misant sur l'audace et la qualité des productions qui sont devenues au fil des saisons la signature du TNM. Toutefois, force est de constater aujourd'hui que la notion de théâtre national a perdu de la vigueur et que cette philosophie tout européenne ne fait pas consensus au sein du milieu théâtral québécois. Entre l'utopie et la réalité, j'ai décidé de tout mettre en œuvre pour que le TNM, même privé de ce statut, demeure la grande maison de théâtre qu'il a toujours été depuis sa fondation en 1951.

## **Une initiation brutale**

Au moment d'accéder à la direction du TNM, je comptais déjà vingt ans de vie professionnelle en théâtre, comme comédienne, metteuse en scène, coordonnatrice-réalisatrice à Radio-Canada et comme membre du collectif de direction de La Rallonge. Cependant, je n'avais

jamais suivi de formation de base en gestion générale ni en gestion des arts. Mon expérience de gestion était pour le moins sommaire. Un peu de formation dans ce domaine m'aurait certainement permis d'éviter certains pièges et m'aurait rendue plus efficace dans la résolution des nombreux problèmes qui m'attendaient. Je n'étais certes pas dépourvue d'expérience dans le milieu du théâtre ; mais cette expérience était essentiellement artistique. Aussi mon initiation à la fonction de direction générale a-t-elle été plutôt brutale. Je reviens sur ce début pour mettre en lumière la diversité et la complexité des défis qui attendent une direction de théâtre et pour affirmer que je crois avoir appris mon nouveau métier avec le zèle et la diligence que cette tâche exigeait.

À mon entrée en poste, quatre écueils majeurs, comme les quatre cavaliers de l'Apocalypse, m'attendaient de pied ferme, soit autant de situations qui pesaient sur la vie du TNM et qui mettaient son avenir en péril. Ces obstacles se sont imposés à moi alors que je n'étais aucunement préparée à les affronter et avant même que je puisse penser aux programmations futures et au développement artistique qui en découlerait.

Premièrement, il fallait de toute urgence régler le conflit de travail qui opposait la direction aux techniciens membres de la filiale de l'IATSE (Alliance internationale des employés de scène et de théâtre, du cinéma, des métiers connexes et des artistes des États-Unis et du Canada) et qui aurait entraîné la fermeture du théâtre pendant un an. Une annulation de saison, après à peine deux années en fonction, aurait suffi à me décourager et à me convaincre de passer le flambeau à quelqu'un de plus aguerri que moi en matière de relations de travail. C'est la volonté inébranlable de

l'équipe en place pour remettre le navire amiral à flot qui m'a encouragée à faire preuve d'écoute, d'ouverture et à amorcer deux ans de réflexion au sein d'un « comité d'adaptation de la main-d'œuvre » (CAMO), qui allait permettre la renaissance du TNM.

Deuxièmement, il y avait désaffection du public et l'aide de l'État déclinait. En d'autres termes, il fallait renouveler l'image du TNM et en préciser l'orientation institutionnelle, esthétique et artistique. Si c'était davantage mon rayon, cela ne m'apparaissait pas plus facile pour autant. En effet, il fallait d'abord renforcer le sentiment d'appartenance des artistes, des équipes et du public envers l'institution. Un objectif central s'imposait : remettre le TNM au rang des destinations culturelles incontournables. Cet aspect était pour moi l'étape la plus naturelle à franchir : j'avais des projets de pièces plein la tête, des désirs de rencontres inattendues, des aspirations de sortir le TNM des frontières de la métropole et même du Québec ! J'étais convaincue que le public serait au rendez-vous et que les gouvernements contribueraient à donner ce nouveau souffle au théâtre. Il va de soi que mon expérience sur le terrain et ma connaissance du milieu théâtral et culturel formaient une base solide sur laquelle je pourrais construire mon appropriation progressive du métier de directrice artistique.

Troisièmement, le lieu abritant notre compagnie avait pris de l'âge. L'ancien Gaiety, devenu la Comédie-Canadienne, souffrait des ans l'irréparable outrage : la scène était vétuste, plusieurs sièges s'effondraient sous les spectateurs, le théâtre était vide trois mois par année, car les festivals ne voulaient plus y présenter leurs spectacles. Il était bien difficile, pour ne pas dire

impossible, de prétendre relancer durablement une institution quadragénaire, de lui redonner son vernis, de l'animer par une nouvelle vision artistique, d'y déployer une programmation repensée en fermant les yeux sur les limites, les carences et le caractère défraîchi du lieu. En outre, les équipes étaient dispersées dans la ville, ce qui ne facilitait certes pas leur cohésion. Le projet de construction ne s'est finalement réalisé qu'en 1997, après bien des déboires et surtout de nombreux refus de la part des instances gouvernementales. Là aussi, il faut rendre à Olivier Reichenbach ce qui lui est dû, car il s'est battu pendant les dix années de son règne, soit de 1982 à 1992, pour obtenir les fonds nécessaires à la revitalisation du TNM. Il avait bien préparé le terrain.

Quatrièmement, la situation financière entraînait le TNM vers une fermeture inévitable. En effet, le déficit accumulé avoisinait 50 % du budget de fonctionnement et rien dans la structure générale des coûts d'exploitation du théâtre ne permettait de penser que le mal se résorberait spontanément. L'incurie à cet égard ne pouvait conduire qu'à ce qu'on appelle une faillite. Or, au Québec, les organismes de théâtre n'ont de permanence et de liberté créatrice que si l'équilibre financier est préservé.

### **Une idée maîtresse**

En abordant la vie d'une directrice artistique, une idée maîtresse m'a inspirée. Cette idée était aussi l'une des choses auxquelles j'ai le plus fermement tenu, c'est-à-dire mon vieux rêve de donner aux équipes qui travaillent dans une institution un fort sentiment

d'appartenance à une maison de théâtre. Mon ambition, au fond, était très simple : veiller à ce que nous ayons toutes et tous une vision commune nourrie par une énergie circulaire qui rallie tout le monde travaillant dans la même compagnie théâtrale, de la billetterie à l'accueil, des techniciens à la direction, du comédien au public. Dans le contexte particulier du TNM, cela se résume par la poursuite d'un seul et même objectif : que le TNM soit un véritable service public au cœur de la cité.

Quand on analyse les œuvres théâtrales que le TNM a privilégiées et produites depuis 1951 sous les directions de Jean Gascon, Jean-Louis Roux, André Pagé et Olivier Reichenbach, on constate qu'il a investi considérablement dans le répertoire le plus exigeant des classiques de tous les temps, y compris dans des créations susceptibles d'être reconnues demain comme des classiques. Une institution théâtrale qui réussit année après année pendant plus de soixante ans à faciliter l'accès de la population de Montréal et, grâce aux tournées, d'autres villes du Québec à des productions d'envergure, classiques et contemporaines, une telle institution peut se décrire comme un *vrai service public*. Voilà pourquoi et comment j'emploie l'expression en m'inscrivant dans la voie ouverte par Jean-Louis Roux qui déclarait lors d'une entrevue réalisée en 1974 pour le programme de la pièce de Bernard Shaw *Mésalliance* :

**Le TNM permet aux spectateurs, selon leurs tendances, leurs goûts et le degré de leur éclectisme, de voir exclusivement les spectacles de création ou les spectacles de répertoire. Il s'agit de créer un heureux mélange entre les deux, dans lesquels nous croyons avoir réalisé un juste équilibre.**

À partir de cette idée maîtresse, quelle vision pouvais-je développer du leadership dans une institution culturelle ? Comment allais-je réussir à communiquer le rêve qui m’habitait à une nouvelle équipe que je n’avais fréquentée que comme metteuse en scène invitée ?

Il me fallait revenir à la motivation profonde qui m’avait fait accepter cette fonction de direction, soit la nécessité de renforcer le sentiment d’appartenance, d’instaurer un climat de travail harmonieux et de faire participer les équipes à la réorganisation du théâtre. Le leadership, pour moi, repose sur des processus empreints d’authenticité, de respect et de confiance réciproques. Il faut créer un contexte d’échange chaleureux au sein duquel les gens se sentent considérés, sans nier les différents niveaux de responsabilité qui existent. La qualité des relations humaines est primordiale ; elle garantit la fertilité du sol dans lequel s’implante la vision de la compagnie. J’ai donc attaché beaucoup d’importance à la définition d’une vision du TNM qui repose à la fois sur l’héritage et la nouveauté. Ainsi, il ne m’apparaissait pas nécessaire de faire table rase du passé pour accorder une place importante à la création.

Comme pour la mise en scène, l’intuition et la passion sont des déclencheurs qui alimentent la créativité d’une direction artistique. J’essaie donc de générer une tension créatrice de manière à cristalliser les énergies autour d’une vision claire qui dynamise le travail. Pour moi, sensibilité et émotion ne nuisent pas à la rigueur de la démarche ; au contraire, ce sont des guides essentiels pour mieux animer le collectif. Par ailleurs, en discutant avec des personnes, tant des hommes que des femmes, assumant des responsabilités de direction dans différents milieux, artistiques ou autres, j’ai souvent eu l’impression

de participer à l'émergence d'une « gestion au féminin », et ce, sans aucune prétention puisqu'on la retrouve dans plusieurs sphères d'activité en marge des arts et de la culture. Cette forme de gestion trouve peut-être sa source dans l'éducation qu'ont reçue les femmes de ma génération, soit de prêter attention aux besoins de l'autre dans un esprit de conciliation. L'engagement d'un nombre croissant de femmes dans des postes de haute responsabilité administrative et même politique me paraît une occasion de renouveler les pratiques et de les enrichir. J'ai toujours aimé étudier les comportements pour en comprendre la dynamique au sein d'un groupe. J'ai donc voulu mettre à profit cette curiosité au service de ma direction artistique.

### **La direction artistique et générale : un aigle à deux têtes**

M'inspirant du titre d'une pièce de Jean Cocteau, je dis souvent que la direction de théâtre est un aigle à deux têtes : la tête de la création et celle de la gestion. Plusieurs institutions culturelles distinguent une direction artistique et une direction générale ou administrative. Ce ne fut pas ma situation au TNM ; et je pense que la formule d'une direction double, à la fois artistique et générale, est une formule particulièrement heureuse. Quand la même personne assume les deux directions, son premier défi consiste à préserver en elle le meilleur équilibre possible entre son identité d'artiste ou de créatrice et sa responsabilité administrative. La position est difficilement gérable parfois ; mais il n'existe aucune raison pour laquelle un artiste ne pourrait diriger une compagnie de théâtre avec flair et efficacité.

Une ancienne tradition veut que le directeur ou la directrice artistique d'un théâtre continue à pratiquer son métier, que ce soit par l'écriture, par l'interprétation ou par la mise en scène. Cette habitude m'a beaucoup rassurée, car j'ai senti qu'il me fallait demeurer une praticienne tout en assurant la direction du TNM. On fournit ainsi des repères aux artistes et au public qui peut déceler, dans les gestes de création que l'on pose, une signature de compagnie. Par ailleurs, la poursuite d'une pratique artistique qui m'est propre me procure et conforte chez moi une réceptivité sympathique et perméable aux visions des créateurs invités. Pour moi, l'un des défis les plus stimulants est de préserver mes propres exigences esthétiques, tout en accompagnant les créateurs dans leur démarche respective. Je me remets continuellement en question devant les créations des artistes qui gravitent autour du TNM. Cela me nourrit et me déstabilise ! Si cela cessait, je ferais du théâtre figé dans le temps.

Par ailleurs, le choix d'une seule direction à deux têtes a été défendu par Jean-Louis Roux. Il voulait sans doute éviter les conflits passés entre les directions artistique et administrative, qui avaient conduit à un démantèlement du conseil d'administration et des équipes du TNM. Je n'ai pas saisi, à ce moment-là, l'importance de cet enjeu ni la responsabilité qui venait de choir sur mes épaules. Mais, après plus de vingt ans de direction, ce titre, qui annulait la notion de direction bicéphale, a certainement contribué à beaucoup mieux centrer les orientations artistiques et financières de la compagnie et a joué un rôle primordial au moment de la revitalisation du théâtre en 1996-1997. Il est aussi vrai que la dimension de la direction générale comme

deuxième chapeau à porter a mis plus de temps à trouver un chemin organique au sein de ma pratique. Cela dit, le très grand avantage de cette fusion s'énonce très simplement : quand une direction artistique d'une compagnie de théâtre peut coiffer le chapeau de la direction générale, chaque décision en lien avec le choix d'une pièce se nourrit de la conscience des moyens dont le théâtre dispose. La direction peut ainsi influencer les processus créatifs et tout mettre en œuvre pour que le miracle se produise.

La préoccupation de toute direction artistique est celle de la programmation. Que faut-il offrir ? À quel public ? Avec quels moyens ? Et dans quelles conditions concrètes ? La programmation doit-elle et peut-elle être à la fois fidèle à l'identité de la compagnie, susceptible de rejoindre et de fidéliser son public, capable de faire évoluer la pratique artistique, de s'insérer dans le cadre physique disponible et aussi de respecter la capacité de payer de l'institution ? Ce sont là autant de questions auxquelles il n'est pas toujours aisé de répondre. Nous avançons comme des funambules sur une corde raide, entre un public très large et un public branché qui fréquente beaucoup les lieux culturels. Sur le plan de la programmation, plusieurs dangers guettent une compagnie théâtrale : perdre une partie de son public pour avoir voulu plaire à une autre, glisser dans un art dormant, stériliser ou domestiquer les créateurs très innovateurs, étirer au-delà de leur capacité les moyens disponibles et, tout bêtement, perdre le contrôle de ses finances. Il faut garder un niveau d'exigence élevé, car les artistes s'en réclament et le public le reconnaît. La clé du succès repose sans doute entre les mains des créateurs qui ont besoin de tribunes, de tréteaux pour

être entendus. Ils remplissent une fonction de visionnaires, il faut leur donner une visibilité, une écoute. Il faut garder un contact intime avec les auteurs, les acteurs.

L'artiste qui accepte d'assumer à la fois la direction artistique et la direction générale s'impose une panoplie de fonctions qui ne lui sont pas nécessairement familières et il doit développer une variété de compétences qui ne s'enseignent pas dans les écoles de théâtre. Ainsi, sur le terrain, j'ai dû apprendre à mener des négociations collectives, à mettre sur pied des activités de financement privé par voie de dons ou de commandes désormais indispensables à l'équilibre budgétaire d'un organisme culturel. Je l'ai fait en travaillant avec une équipe de direction formée de personnes venant souvent d'autres horizons que le milieu culturel. Mais tout s'apprend dans la vie ! D'une part, il faut avoir la volonté de reconnaître que des compétences de gestion sont indispensables à l'accomplissement des idéaux artistiques que l'on nourrit. D'autre part, il faut se faire confiance et avoir la conviction que l'on peut développer le réflexe de prendre conseil auprès des gens compétents qui nous entourent.

Il faut également assurer la bonne représentation ou la mise en valeur de l'institution auprès de tous ses publics. Même si une formation de comédienne peut donner une certaine assurance dans toute intervention publique, c'est une autre des aptitudes que j'ai dû développer pour défendre les orientations de la compagnie. J'ai découvert qu'il me fallait affirmer mes croyances et afficher une détermination absolue, tout en faisant preuve de nuance dans le discours, car ce qui prime avant tout, c'est l'intérêt collectif de l'institution.

L'autre interface que doit assurer la direction s'exerce envers le conseil d'administration. Il n'y a rien de plus précieux pour une équipe de direction que de pouvoir compter sur l'expertise, la confiance et la disponibilité de bénévoles de différents milieux qui s'impliquent au sein d'un conseil d'administration et procurent à la direction les moyens de réaliser ses ambitions. Pour ces personnes, appartenir à un tel conseil est perçu comme un engagement à contribuer à l'évolution de la société par l'essor de ses institutions culturelles.

Être cet aigle à deux têtes est un exercice de haute voltige, souvent réalisé sans filet. Même si on est animé par une passion indéfectible, la réalité rejoint le rêveur de manière trop brusque. Savoir composer avec tous les éléments qui permettent à une production théâtrale de naître tient parfois de la jonglerie à dix balles. Mais quand on jongle à plusieurs mains, les balles risquent de tomber au sol, d'où la nécessité de s'entourer d'une équipe solide et bien soudée.

## **Le TNM, une maison de théâtre**

Les fondateurs du TNM (Jean Gascon, Jean-Louis Roux, Guy Hoffmann, Georges Groulx, André Gascon, Robert Gadouas et Éloi de Grandmont) parlaient d'une maison de théâtre. C'est sans doute la raison pour laquelle la notion de famille est si importante pour moi. L'hôte de cette famille est l'artiste, et c'est autour de cette fonction que le théâtre articule ses projets. C'est autour de ce jeu de rôles que s'organise sa vie active. Le spectateur, lui, est l'un des personnages clés de

l'aventure. La fidélisation et le rajeunissement du public figurent parmi les grands défis qui renouvellent sans cesse le sens de notre pratique.

L'être humain qui entre au théâtre ne devrait plus être le même lorsqu'il en sort. C'est en lui que le spectacle trouve sa réponse finale et cette découverte devrait modifier considérablement le parcours de sa vie. Bertolt Brecht parlait de « transmettre par des moyens théâtraux des connaissances et des impulsions sous forme de jouissances ». La recherche de ce plaisir collectif de l'instant ou de l'émotion tragique de l'instant décrit en partie la mission première du Théâtre du Nouveau Monde.

La tension entre le répertoire classique et la découverte d'œuvres inédites définit la signature du TNM et l'invite à témoigner à la fois des traditions et des découvertes. Chaque saison se veut intime et collective, soucieuse d'équilibre entre la légèreté du rire intelligent et la force de l'émotion tragique. Même si on le considère comme un théâtre établi, presque en opposition aux compagnies expérimentales, la place de la création y est primordiale. Il est bon de rappeler que, sous le directorat de Jean-Louis Roux à compter du milieu des années 1960, la création québécoise fut particulièrement mise en avant avec *Ha ha !...* de Ducharme, *La charge de l'original épormyable* et *Les oranges sont vertes* de Gauvreau ainsi que *Les fées ont soif* de Denise Boucher, pour ne citer que ces titres. Un théâtre établi est aussi capable d'audace. Le successeur de Jean-Louis Roux, Olivier Reichenbach, a senti quant à lui le besoin de revenir aux textes classiques en proposant à de jeunes metteurs en scène de les relire à la lumière du temps actuel, ce qui est aussi une forme d'audace.

Pour ma part, lorsque je suis entrée au TNM en 1992, je souhaitais parvenir à un équilibre entre la relecture de l'œuvre classique, la création québécoise et des pièces contemporaines qui nous viennent d'ailleurs.

### **Le théâtre classique, d'hier et de demain**

Personne ne niera que la création exige des méthodes de travail différentes et il faudrait idéalement qu'elle bénéficie d'un temps de montage sur scène plus long et plus soutenu. Il faut du temps pour une création, plus de temps que pour une œuvre qui fait partie d'un répertoire établi. Je citerai le metteur en scène Peter Brook qui, lorsqu'on lui demandait quel était le temps idéal de répétitions, répondait sans hésiter : « Une semaine de plus ! » C'est encore plus vrai dans le cas de la création, qui exige un accompagnement et un encadrement particuliers et qui tisse un lien différent avec le public qui, forcément, dispose alors de moins de repères. Une création au TNM est un moment privilégié. Allégés du poids de l'histoire, mais conscients que nous y puisons continuellement nos sources, nous créons des ponts imaginaires entre les mythes qui ont façonné nos existences et les figures résolument modernes que proposent les pièces nouvelles. Pour ne donner qu'un exemple, en mettant en scène une création québécoise, *Stabat Mater II* de Normand Charette, j'ai retrouvé, dans ces mères d'aujourd'hui pleurant la mort tragique de leurs filles, des figures du théâtre plus ancien, comme celle d'Antigone ensevelissant la dépouille nue de son frère et celle de Médée dévastée par la mort de ses enfants.

Poursuivant sur le thème de la création au théâtre, il faut évoquer le cas de l'adaptation pour la scène d'œuvres romanesques ou d'un grand récit épique comme l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère, de *Don Quichotte* de Cervantès ou encore du *Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne, qui tous furent des succès mémorables. Lire est un processus solitaire qui permet à chaque lecteur de créer sa propre représentation des personnages et des situations qu'ils vivent. Le défi, pour les gens de théâtre qui entreprennent d'adapter des romans, des nouvelles, des essais ou d'autres textes ayant déjà leur existence littéraire et culturelle propre, est de hisser la pièce au niveau de l'imaginaire déjà forgé dans l'esprit des lecteurs. Les personnages deviennent des êtres en chair et en os, incarnés par des comédiens vivants. Les situations vécues par ces personnages sont reconstituées sous les yeux du public. Adapter au théâtre une œuvre non écrite pour la scène, c'est mettre en présence de multiples imaginaires en espérant qu'ils ne se contrediront pas trop brutalement.

De plus, d'un point de vue artistique, je trouvais important d'étoffer la mission du TNM en lui assignant un ensemble d'obligations, dont celles-ci : encourager les démarches novatrices ; confronter les époques, les genres, les styles ; ouvrir le théâtre aux disciplines complémentaires ; accueillir la relève et offrir aux artistes des programmes de perfectionnement ; renforcer le réseau de diffusion nationale et internationale pour assurer un rayonnement plus large ; améliorer les conditions de pratique des artistes ; assurer la viabilité économique de la compagnie ; et, enfin, garantir un emploi noble et stable à ceux et celles qui gravitent

autour de son centre. Ces orientations s'inscrivent dans la volonté de placer le théâtre au cœur de la cité et de faire de la culture un instrument de cohésion sociale.

Un regard rétrospectif sur la variété de l'expérience théâtrale vécue au Québec depuis un demi-siècle soulève tout naturellement la question, si fondamentale et essentielle, que, comme artistes, nous ne cessons de nous poser, tout en tentant de réinventer le monde : « Qu'est-ce que le théâtre ? » Vouloir y répondre de façon définitive serait imposer une finalité à cet art si vivant qui n'est que métamorphose et mutation. Toutefois, lorsqu'on émet l'idée d'inventer un théâtre nouveau, de parler de théâtre différent, de faire émerger l'idée de laboratoire ou d'expérimentation, d'implanter un théâtre dans son espace urbain, on dirait que l'on touche à l'essence même du théâtre, porteur d'utopies.

Comment, par ailleurs, ne pas s'étonner chaque fois que des gens de tous les âges et de tous les milieux choisissent encore de nos jours de fréquenter des lieux où le spectacle prend vie ?

En essayant de saisir l'essence même du théâtre, je pense à cette superposition des langages si chère à Réjean Ducharme et à Claude Gauvreau, à la violence du réel engendrée par Michel Tremblay, aux cris de révolte des Troyennes d'Euripide et de Marie Cardinal, aux images foudroyantes d'Ibsen, de Strindberg ou de Tchekhov, aux envolées fantaisistes de Feydeau, de Labiche et de Goldoni, aux égarements impétueux d'Othello, de Macbeth ou de Hamlet, aux errances de Botho Strauss, à la lucidité de Molière qui nous fait encore crever de rire et mourir dans nos larmes. Cette énumération pourrait être sans fin.

À mes yeux, une direction de théâtre ne doit jamais oublier que le théâtre est un art de l'impossible où le cyclope se crée avec des jeux d'ombres, où la monture de Sancho Panza se métamorphose en guitare et où un éléphant prend vie grâce à trois parasols et à une énorme flûte figurant sa trompe. L'art théâtral est aimanté par les romans pendant que la poésie lui tatoue le corps comme un *Gérald LOVE Pauline*, alors que les correspondances de Godin et Julien, regroupées dans *La renarde et le mal peigné*, nous traversent et nous émeuvent autant à leur lecture qu'à l'écoute de leur transposition scénique.

J'aime toujours me trouver à la barre du TNM, là où l'on ne croyait pas trouver le théâtre, c'est-à-dire en permettant le choc des rencontres inattendues entre l'écrivain de roman ou de poésie et l'auteur dramatique. Que ce soit en littérature ou en théâtre, j'ai toujours l'impression de me nourrir du désir de trouver la forme qui contiendra toutes les identités auxquelles l'art s'adresse ! Mais une fois la trajectoire trouvée, soit celle qui me permet de me réconcilier avec l'inconnu, de vaincre mes peurs et de trouver la force de demeurer insoumise face aux lois et aux règles, j'assiste au triomphe de la parole ponctuée de silences et à l'explosion des mots qui s'évadent de la page pour se matérialiser sur une scène de théâtre.

## **Le plus fondamental des défis**

Le plus fondamental des défis d'une institution théâtrale est de lui permettre de cheminer longuement dans le temps et de durer. Pour le théâtre, il s'agit à la fois de se renouveler et de conserver son essence propre.

Avec le passage du temps, le monde change. Les conditions d'exercice et de financement des pratiques artistiques se modifient, notamment les modalités selon lesquelles s'exerce le mécénat, public comme privé. L'écriture dramatique et la conception de l'activité théâtrale se transforment et explorent des frontières nouvelles. Cela se trouve renforcé par l'évolution foudroyante et incessante des technologies d'information et de communication, ce qui bouscule un art aussi ancien que le théâtre, mais lui offre aussi des possibilités nouvelles et souvent fort séduisantes. Le public aussi change dans sa composition et dans ses attentes. En outre, il faut savoir conquérir, l'une après l'autre, les nouvelles générations qui remplacent inexorablement les plus âgées. Pour cela, il faut savoir sans cesse actualiser la vision et la mission que s'assigne une institution artistique, en faisant preuve de réceptivité et de sensibilité à l'égard des renouvellements des pratiques théâtrales et en sachant s'approprier ce que les technologies peuvent proposer de plus porteur et de plus novateur pour l'activité créatrice sans pour autant dénaturer l'art théâtral.

Si certaines pièces sont de facture plus traditionnelle, le but est d'encourager les metteurs en scène à dépoussiérer les classiques et à amener le public ailleurs chaque fois que c'est possible. Sur la centaine de spectacles présentés depuis plus de vingt ans, beaucoup

sont sortis des sentiers battus, tant sur le plan de la scénographie que sur ceux du texte et de la mise en scène. Comme le disait Gaston Miron, un classique, c'est « un contemporain de toutes les époques ». Ce qui m'apparaît le plus important, c'est d'être capable de relire les œuvres passées pour mieux leur faire traverser le temps et en tirer profit pour dessiner l'avenir. À travers Cervantès ou Claude Gauvreau, on fait revivre tout un pan d'une société et d'une époque ou, encore, de grands mouvements sociaux qui ont transformé le monde. Si l'on part enrichi de tout ce passé, on arrive à être avant-gardiste et à avoir des visions futuristes. Nous, les modernes, nous avons la mémoire courte !

Et à chaque dévoilement d'une nouvelle programmation me revient à l'esprit la déclaration d'Antoine Vitez au moment où il s'est trouvé à la barre du prestigieux Théâtre national de Chaillot à Paris : « Faire un théâtre élitiste pour tous. »

Un beau défi pour toute direction de théâtre !

En repensant aux deux décennies que j'ai passé à la tête du TNM, je me félicite d'avoir accepté le défi qui s'offrait à ma jeune quarantaine. J'ai ainsi poursuivi, par d'autres moyens et à travers d'autres responsabilités, mon engagement d'une vie au service de l'art théâtral. Par-delà le fait que la direction artistique et générale ne m'a pas empêchée de pratiquer la mise en scène ni même de jouer sur les planches à l'occasion, cet engagement m'a procuré de profondes satisfactions : celle de concourir à l'aventure continue d'un grand théâtre, celle d'ouvrir sa scène à de nombreux comédiens, concepteurs et metteurs en scène très talentueux, celle de faire progresser la pratique théâtrale, celle surtout de satisfaire l'appétit du public pour un théâtre à la fois

de qualité et exigeant, celle enfin de veiller à ce que le théâtre demeure un art actuel capable, comme à ses origines dans la démocratie grecque, de saisir les êtres humains des enjeux fondamentaux de la condition humaine et du vivre-ensemble dans la cité.





Acte II

# Regards sur le théâtre



## **Au cœur du théâtre, prise 1 : l'écriture théâtrale québécoise**

**L**e texte étant au centre de ma galaxie théâtrale, j'ai pris soin de réfléchir sur cette dimension de ma pratique de metteur en scène. On connaît le grand répertoire théâtral de la tradition occidentale, qui va de l'Antiquité grecque au siècle élisabéthain et au classicisme français du XVII<sup>e</sup> siècle, ainsi que d'autres œuvres importantes écrites à la fin du XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, appelé celui des modernes. Par ailleurs, même si certaines œuvres dramatiques du répertoire international me passionnent, je me penche ici sur le répertoire québécois, et ce, pour deux raisons. D'abord, parce qu'il y a dans la littérature dramatique québécoise des textes d'une force, d'une richesse et d'une profondeur exemplaires, des chefs-d'œuvre dignes de figurer dans le répertoire international contemporain. Ensuite, parce que le répertoire théâtral québécois n'est peut-être pas aussi bien connu qu'il le devrait. Depuis les années 1940, notre dramaturgie a fait des bonds spectaculaires; il s'y trouve des pièces qui méritent d'être périodiquement reprises sur nos scènes.

Voici donc des auteurs et des pièces qui ont marqué la dernière moitié du XX<sup>e</sup> siècle au Québec et qui ont jeté les bases de ce que la dramaturgie d'aujourd'hui a de plus fort et de plus signifiant.

### **Gratien Gélinas et la prise de parole des petites gens**

Celui que plusieurs se plaisaient à nommer le « Molière québécois », Gratien Gélinas (1909-1999), est un exemple d'homme de théâtre complet. Il a été à la fois comédien, auteur dramatique, metteur en scène, directeur de compagnie théâtrale, producteur, et ce, dans un contexte où l'on n'apportait encore qu'un soutien très modeste à l'écriture et à la pratique théâtrales. Il a percé la barrière de la langue, puisqu'il a joué certaines de ses pièces au Canada anglais et aux États-Unis, ce qui n'était pas rien à l'époque.

Parmi ses quatre textes dramatiques écrits pour la scène, le plus fort, ou à tout le moins le plus marquant, est probablement *Ti-Coq* (1948), qui témoigne avec acuité des tourments de son époque. Contemporain de la création de la pièce et observateur attentif de la société québécoise, le journaliste Arthur Laurendeau nous a éclairés sur le fait que Gratien Gélinas portait en lui le personnage de Ti-Coq et que, par ce personnage, il témoigne avec une brûlante lucidité des profondeurs de l'identité québécoise. Laurendeau écrivait en septembre 1950 dans *L'Action nationale* : « Il l'a dans la peau. [...] Quelque chose de lui est ce pauvre diable éternellement blessé par la vie, gamin d'une matrone de la rue Parthenais. [...] Il le déguise en gavroche montréalais. [...] Au fond, c'est toujours lui. »

Il est intéressant de noter qu'en mai 1948, au moment même où Gratien Gélinas voyait son *Ti-Coq* créé sur la scène du Monument-National, Claude Gauvreau, l'un des plus fiers porte-parole du mouvement automatiste, avait déjà écrit les vingt-six objets qui composent *Les entrailles*. Cette série de poèmes traduit l'enfermement de l'être humain, la censure dont il est victime et sa révolte contre les interdits politiques sociaux, politiques et religieux. Ces enjeux ne sont pas totalement étrangers à ce qui préoccupe au même moment Gélinas. Par contre, le discours parallèle du mouvement automatiste, surréel, libérant les voix de l'inconscient, confondait le public, et ce, sans le vouloir, car on sait maintenant à quel point les automatistes ont désiré rendre leurs œuvres accessibles. À cette époque de la grande noirceur, ce mouvement ne pouvait toucher un peuple maintenu dans l'ignorance et fermé aux courants artistiques d'avant-garde qui nous venaient d'Europe et des États-Unis.

Par son œuvre théâtrale *Ti-Coq*, avec un personnage central considéré par le Québec très catholique de l'époque comme un « enfant du péché » ou un « bâtard », donc un être marginalisé dès sa naissance, Gratien Gélinas donnait une voix dissidente aux plus démunis. Dans le même contexte, la famille est sacralisée et demeure le lieu d'appartenance par excellence. Aussi l'avenir de *Ti-Coq* passe-t-il par la réintégration de la brebis égarée à une société ordonnée selon l'idéologie clérico-nationale encore dominante. Le discours de l'aumônier militaire à qui s'adresse *Ti-Coq* remet en place les valeurs fondamentales sans lesquelles l'accomplissement de soi est impossible : le respect de la famille, la pureté, la fidélité, la foi chrétienne.

Et c'est un Ti-Coq dévasté qui termine la pièce en pleurant, écrasé par le poids de sa propre culpabilité. Par-delà les circonstances très particulières au Québec des années 1930 et 1940, la pièce de Gélinas montre le sort du marginal, du différent, du personnage taillé sur un autre patron dont le modèle d'identité s'oppose au discours dominant de la classe dominante. Une décennie après *Ti-Coq*, soit en 1959, à la veille de la Révolution tranquille, Gélinas crée et interprète un autre marginal tout en mettant en scène un autre drame impliquant l'institution de la famille et son rapport avec ses « moutons noirs », *Bousille et les justes*. La famille Grenon, pour obtenir l'acquittement d'un fils accusé de meurtre, met tout en œuvre pour qu'un cousin simple d'esprit, Bousille, témoin des faits incriminant le fils, donne sous serment un faux témoignage. Le malheureux finira par se pendre. Cette pièce, comme *Ti-Coq*, connaîtra un succès exceptionnel, ayant été jouée plus de 700 fois au moment de sa création. Si elle comporte, entre autres, une satire des pratiques religieuses du Québec d'avant la Révolution tranquille (mais le Québec actuel est-il si totalement libéré de ces pratiques superstitieuses ?), la pièce traite de thèmes qui nous interpellent toujours, dont au premier chef celui de la marginalité sociale de certains individus.

Il convient d'ajouter que Gratien Gélinas a aussi utilisé le langage québécois tel qu'il se parlait à ce moment-là, ce qui, en soi, était une véritable révolution. Le public se reconnaissait dans ce franc parler et prenait plaisir à rire des travers des personnages. La scène lui offrait un miroir où il découvrait soudainement sa propre identité. On ne pouvait encore prévoir jusqu'où irait cette affirmation.

Encore une fois, pour la cent-cinquantième représentation de *Ti-Coq*, Arthur Laurendeau témoigne très justement de l'impact de Gratien Gélinas sur le public en général :

**Dans *Ti-Coq*, le public voit son pareil, son frère, son ami dans une hallucinante transcription; et comme ce petit gars né de chez nous, né dans l'absurde, cherche de toutes ses forces d'âme à dompter le destin et qu'il accède au grand tragique sans cesser d'être marqué profondément de tous les signes de sa race, on comprend pourquoi l'auditeur est pris aux entrailles<sup>1</sup>.**

### **Marcel Dubé et le constat d'échec d'une génération**

Après Gratien Gélinas, place à Marcel Dubé ! Parmi les voix incontournables qui ont déclenché une prise de conscience face à l'attentisme de la société québécoise à l'aube de la Révolution tranquille, il serait impardonnable d'omettre celle de Marcel Dubé, né en 1930 et qui commence à écrire dès le début de la vingtaine. Avec des œuvres comme *Zone* (1953) ou *Un simple soldat* (1957), Dubé a d'abord suivi les traces de Gratien Gélinas en explorant le milieu social ouvrier. Mais il s'en est ensuite radicalement éloigné afin de traduire l'explosion des valeurs traditionnelles qui bousculait la société dans laquelle il évoluait. Car, plus qu'un précurseur, Marcel Dubé a été l'un des plus vibrants témoins de son époque. Ses œuvres les plus significatives sont, selon moi, celles

---

1. A.-M. Sicotte (2009). *Gratien Gélinas: la ferveur et le doute*, Montréal, Typo.

qui ont fait le procès de l'aliénation politique propre à la nation québécoise, conséquence de son statut de peuple conquis, colonisé et minoritaire, et notamment de l'aliénation propre à la classe bourgeoise, celle qui a pourtant réussi professionnellement, financièrement et socialement. Dans ce contexte, deux pièces de l'œuvre dramatique de Dubé sont particulièrement éloquentes, soit *Bilan* (1960), que j'ai réalisée dans la série des dramatiques de Radio-Canada en 2002, et *Les beaux dimanches*, créée en 1965 à la Comédie-Canadienne.

Les maîtres de royaumes de pacotille que met en scène Dubé dans ces deux pièces ne croient plus en Dieu, brisent le noyau familial, sombrent dans l'alcool et la débauche. La Révolution tranquille ayant indirectement contribué à l'érosion du noyau familial, Marcel Dubé, par la lucidité de son observation, témoigne avec force de l'errance émotive dans laquelle sont plongés ses personnages et propose le réveil du sentiment collectif comme remède à cet effritement. De plus, en 1964, un an avant la création des *Beaux dimanches*, on accordait aux femmes mariées le droit d'exercer elles-mêmes et sans la tutelle de leur mari leurs responsabilités civiles et financières, par l'adoption à l'Assemblée nationale du Québec de la Loi sur la capacité juridique de la femme mariée. Les femmes acquièrent alors un statut juridique équivalent à celui de leur mari. Il n'est donc pas étonnant de voir émerger chez Marcel Dubé des héroïnes en quête d'affirmation et d'indépendance, contestant l'autorité mâle et maritale et rêvant de quitter le clan familial pour se réaliser pleinement et sans contrainte. Les hommes, eux, sont tiraillés entre le projet politique collectif et leurs ambitions individuelles ; ils vivent en décalage complet de la réalité



**Guy Nadon et Louise Marleau, dans *Les beaux dimanches* de Marcel Dubé, TNM 1993.** Photo: Yves Renaud.

et s'inventent des mondes illusoires qu'ils seront les premiers à décrier. La pièce *Les beaux dimanches*, créée trois ans avant *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay, est une fresque vivante d'un petit monde de la bourgeoisie argentée dont le vide naît de l'impossibilité de sortir de soi. Tous ses personnages rêvent d'une nouvelle morale, d'une nouvelle société, mais ils croulent sous le poids de leur histoire individuelle (où se cachent des choses que l'on refuse de reconnaître) et sans doute aussi sous celui de l'histoire de la société.

La pièce *Les beaux dimanches* est une œuvre majeure de notre répertoire national. Dix ans après sa création, le réalisateur Richard Martin en a tiré un film. Et c'est cette pièce que j'ai choisi de programmer et de mettre en scène dès mon arrivée au TNM. Dubé y dépeint le désarroi d'une bourgeoisie en mal d'idéal devant l'écroulement des anciennes valeurs et la révolution sociale et culturelle qui secoue le Québec des années 1960. Dans cette société riche, les gens sentaient que tout était encore possible. C'était une époque de rêve, qu'ils ont construite à bout de bras. C'est le personnage de Dominique, enfant gâtée du système et portée aux nues par la figure patriarcale, qui a été mon fil conducteur. Dominique était pour moi la jumelle de Florence, dans la pièce éponyme de Dubé, qui désirait s'affranchir du climat de misère dans lequel sa famille croupissait. Contrairement aux personnages de parvenus décrits par Marcel Dubé dont la langue est très littéraire, les enfants s'expriment de manière directe, adoptent les accents rugueux d'une classe sociale qu'ils envient, ne font pas dans la nuance et s'affirment déjà comme des êtres annonçant le changement d'une époque. En contrepartie, les gens de 40 ans sont devenus des *fréquenteurs* de salon qui ont peur d'être seuls, qui boivent pour oublier qu'ils ont des ambitions insouviées et ils cachent leurs jeux de couchette sous des dehors d'enfants sages. Marcel Dubé a conçu et écrit une pièce d'une lucidité impitoyable.

Dans *Les beaux dimanches*, tout passe par les tumultueuses relations sentimentales. Incapables de se prendre en main, ces êtres désabusés se courtisent, comme le peuple québécois flirte avec l'indépendance, mais sans jamais aller jusqu'au bout. Marcel Dubé nous

livre donc un message nationaliste. Il dit très clairement : tant qu'il n'y a pas de liberté en amour, il n'y a pas de liberté pour un peuple. En raison de notre soumission à une religion qui a fait de tout acte amoureux un péché mortel, il se trouve que, tant que nous n'aurons pas accepté cette liberté d'aimer, nous n'arriverons pas à nous assumer en tant que peuple et à être libres. J'ai donc voulu aborder la pièce véritablement comme un classique, en rendant fidèlement la langue aux accents littéraires de Marcel Dubé, si décriée à l'époque : à force de se la mettre en bouche, c'est comme si on jouait du Tchekhov.

Avec *Bilan*, Dubé a poussé l'audace un peu plus loin et est parvenu à écrire une pièce très éclairante sur l'éclatement de la famille, l'émancipation de la femme et les bouleversements des valeurs traditionnelles d'un Québec qui ne voulait pas changer. Et, pourtant, tout se transformait avec la rapidité de l'éclair et Dubé a réussi à trouver les bons mots, à exprimer les bonnes émotions. Les dialogues de ces deux pièces traduisent ce qu'on entend encore aujourd'hui. Elles ont l'effet d'une bombe à retardement, car, depuis toutes ces années, la force de nos convictions s'est atténuée et nos prises de position souvent tranchantes se sont ramollies. Le théâtre de Dubé est un constat d'échec pour la société québécoise en mal d'affirmation et d'indépendance.

Marcel Dubé, tout comme Tchekhov, a dépeint à merveille l'âme de sa société en quête de liberté mais opprimée par les pouvoirs en place et incapable de s'affranchir du dogmatisme politique. Quand le théâtre résonne des échos des tensions sociales, on peut se dire qu'il joue son véritable rôle d'éveilleur de conscience. Marcel Dubé, en mettant dans la bouche d'Olivier un discours nationaliste, lançait le message aux autorités

de l'époque que, dans la foulée des grandes réformes des années 1960, l'essor du Québec passait par la résolution de la question de l'identité nationale. Au même moment, le gouvernement de Jean Lesage était en perte de vitesse et Pierre Elliott Trudeau entrait en politique au sein du Parti libéral du Canada en 1965. Il sera élu en 1968 premier ministre du Canada. En 1966, les élections québécoises renvoient les libéraux de Jean Lesage dans l'opposition. Par la suite, René Lévesque claque la porte de son parti en raison du refus des libéraux de reconsidérer, comme il le propose, l'enjeu de la place du Québec dans la fédération canadienne. Il devient indépendantiste, puis fonde le Mouvement souveraineté-association. Et c'est en 1976 qu'il assure la victoire du Parti québécois, lequel traduisait les aspirations de ses membres en annonçant un projet cohérent de souveraineté nationale. C'est ce projet de souveraineté que l'on découvre sous la plume aiguisée de Marcel Dubé.

En mettant en scène Dubé et en évoquant, en particulier, ses grandes œuvres des années 1960, deux préoccupations me motivaient. Bien sûr, j'ai voulu mettre en relief combien l'œuvre de Dubé peut fournir à la jeune génération un témoignage essentiel sur le contexte social et religieux dans lequel ont baigné les générations précédentes et sur le long processus qui a présidé à la venue au monde du Québec actuel. Il est souhaitable, pour ceux qui nous suivent, de ne pas emprunter les sentiers d'autrefois en pensant « réinventer le monde », sans savoir que leurs aînés sont déjà passés par là et l'ont contesté. En outre, l'œuvre de Dubé montre ce que la réussite matérielle, professionnelle ou sociale peut cacher de défaillances et de manœuvres malsaines, ce que le succès peut occulter de mensonges

et de trahisons jusqu'à provoquer des tragédies dans la vie d'êtres humains que l'amour ou les liens de parenté ont un jour unis. Ces enjeux nous rejoignent toujours.

### **Claude Gauvreau et le groupe automatiste**

Au même titre que l'impact foudroyant de la création des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay, dans une mise en scène d'André Brassard au Théâtre du Rideau Vert en 1968, a bouleversé la dramaturgie québécoise, un renouveau radical du théâtre s'est fait sentir au TNM en 1972, année de la création des *Oranges sont vertes*, l'œuvre testamentaire de Claude Gauvreau (1925-1971). La charge explosive du verbe et du propos a propulsé la pratique théâtrale en dehors de la réalité pour amorcer l'ouverture du Québec sur le monde. Cette vision planétaire avait été l'une des grandes idées défendues par le mouvement automatiste. Gauvreau aura mis vingt-cinq ans avant d'être officiellement présenté sur l'une des grandes scènes du Québec, rejoignant par là une masse critique importante, d'autant plus que la présentation de sa pièce a eu l'effet d'une véritable bombe culturelle. Sa brusque disparition, peu de temps avant la création de sa pièce, a aussi contribué au mythe; il n'en demeure pas moins que la présentation de cette œuvre dénonciatrice proposait la destruction de l'ancien monde afin de permettre au nouveau de surgir.

Gauvreau se met lui-même en scène sous les traits du poète Yvirnig. Sa démesure, ses éclats violents contre la société des bien-pensants isolent Yvirnig et le victimisent. Après le suicide de sa muse Cégestelle, il sombre dans un désespoir profond et devient la risée de ses admirateurs qui le poussent à l'autodestruction.



(À l'avant-plan) Marc Béland, dans *L'asile de la pureté* de Claude Gauvreau, TNM 2004. Photo: Yves Renaud.

Yvirnig, dans son délire, attend Batlam annoncé comme un messie. Ce dernier surgit à la fin de la pièce, soutenu par ses compagnons d'armes. La violence du tir de mitraillettes mené à fond de train par les compagnons de Batlam, nus, le corps peint en orange, idée géniale du peintre Mousseau et du metteur en scène Jean-Pierre Ronfard, a imprimé dans l'inconscient collectif des images fortes qui créèrent des rapprochements évidents avec les événements qui ont secoué le Québec au moment de la crise d'Octobre.

Dans *L'asile de la pureté*, la grève de la faim que mène Donatien Marcassilar pour lutter contre la société de consommation et l'abrutissement des masses par le pouvoir de l'argent annonce le personnage de Mycroft Mixeudeim, qui dénonce la cruauté de ses bourreaux dans *La charge de l'original épormyable*. Cette pièce de Gauvreau se classe parmi les rares tragédies québécoises où le héros, tel Prométhée qui déroba le feu à Zeus pour le donner aux hommes, est voué au châtiement éternel, tout en éblouissant les hommes par sa lucidité. *La charge de l'original épormyable* est un théâtre haut-parleur, où des voix clament un propos, mettent en valeur une poésie, en ayant à cœur de réveiller une société que la langue de bois a endormie. C'est aussi un regard posé sur l'être humain dans toute sa force et sa faiblesse, l'être humain aux prises avec des problèmes d'existence, de conscience, d'errance amoureuse et de déséquilibre intérieur.

Pour ces raisons, on peut comparer Claude Gauvreau aux auteurs grecs chez qui les êtres humains aspirent à la divinité afin de devenir immortels. Selon moi, Claude Gauvreau est indéniablement l'un des grands écrivains de la période de la Révolution tranquille. Il a écrit une



Éric Bernier, François Papineau et Sylvie Moreau,  
dans *La charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau,  
TNM 2009. Photo: Yves Renaud.

œuvre qui dépasse largement nos frontières, une œuvre d'une forte universalité par les thèmes, par les situations et par la langue. Gauvreau fait assurément partie des grands classiques québécois, au même titre que Tremblay, Ducharme et Dubé. C'est pourquoi il m'apparaissait essentiel, comme directrice du TNM, de suivre les pas de Jean-Pierre Ronfard et d'aborder les principales pièces de Gauvreau sous la forme d'un triptyque : *Les oranges sont vertes* en 1999, *L'asile de la pureté* en 2004 et *La charge de l'original épormyable* en 2009.





**François Papineau, dans *La charge de l'original épormyable*  
de Claude Gauvreau, TNM 2009. Photo: Yves Renaud.**

J'avais déjà également fréquenté son œuvre en mettant en scène son opéra *Le vampire et la nymphomane*, entièrement écrit en exploréen, mis en musique par Serge Provost et produit par Pauline Vaillancourt et sa compagnie Chants Libres en 1996. J'avais donc eu l'occasion, comme metteuse en scène, d'explorer en long et en large cette langue inventée par Gauvreau dont le but est de capter les ondes qui nous viennent de sphères parallèles et de les transmettre grâce à des sonorités judicieusement choisies comme faisant partie d'un langage codé. Les bases de son écriture exploréenne transfigurent le langage, déforment les mots pour les rendre porteurs des fulgurances de l'inconscient. L'écriture automatique à laquelle s'adonnaient les membres du groupe automatiste trouvait dans le théâtre de Gauvreau un terrain fertile d'expression originale, qui n'était pas sans rappeler l'approche d'André Breton (1896-1966), auteur du manifeste du surréalisme en 1924, et ce, même si Gauvreau se disait en rupture totale avec ce mouvement.

Bien sûr, ces inventions langagières ne favorisent pas l'accessibilité à l'œuvre mais, après toutes ces années de fréquentation de ses écrits, je suis convaincue qu'un vaste auditoire et, en particulier, les jeunes ont su s'ajuster à son souffle personnel propre, à ses excès de langage et à l'excentricité de ses personnages. Gauvreau lui-même disait que l'ère conquérante du futur imminent serait celle de la poésie. Toutes ses grandes pièces, ainsi que ses poèmes qu'un public médusé a découverts lors de sa participation à la fameuse Nuit de la poésie en 1970, ont affirmé son importance comme écrivain et auteur dramatique. Cet événement sans précédent au

Québec l'a certainement révélé au public tout en confirmant l'originalité de sa parole qui allait être dévastatrice dans *Les oranges sont vertes*.

Gauvreau est un géant. Son œuvre rejoint l'universel en permettant au théâtre québécois de toucher toutes les cultures. Ainsi, la vie de Gauvreau se résume au propos de *La charge de l'original épormyable*, qui est une pièce contre l'enfermement sur soi, une sorte de grand cri de résistance et de survie. C'est une parole de conquête et de liberté qui pourrait résonner sur toutes les scènes du monde, un appel à se débarrasser de toutes ses peurs. Aussi, pour moi, monter Gauvreau aujourd'hui, c'est encore combattre ses propres peurs devant l'ampleur de l'œuvre et de son cri.

Je m'en voudrais de ne pas souligner l'apport inestimable de ceux que j'appelle « mes trois Gauvreau ». Marc Béland (Donatien Marcassilar), Pierre Lebeau (Yvirnig) et François Papineau (Mycroft Mixeudeim) ont, chacun à leur manière, insufflé aux alter ego de Claude Gauvreau une telle dose d'abandon, de délire et de folie que les productions n'auraient pas eu la même grandeur si ces comédiens n'avaient pas été aussi engagés.

### **Michel Tremblay en trois temps**

Arrivé à l'écriture au moment où Gauvreau avait fini l'essentiel de la sienne, Michel Tremblay (né en 1942) a fait franchir une étape importante à notre dramaturgie. Avec la création des *Belles-sœurs* en 1968, c'est une vision autrement plus critique du Québec qui s'exprime, une vision à partir de milieux sociaux peu représentés à la scène. Sans avoir l'air d'y toucher, la pièce, qui est l'une des premières à avoir mis l'accent

sur le « joul », devient une arme redoutable contre l'abâtardissement de la société québécoise. En mettant en scène quinze femmes, Tremblay propose un portrait qui s'éloigne de la famille traditionnelle où l'homme n'a pas sa place. La Mère avec un grand M, aspirant à la sainteté, soudée à son chapelet, mène tambour battant le « party » de collage des timbres Gold Star, reflet de la société de consommation calquée sur le modèle de réussite américain. Exposant la petitesse du monde de ces femmes, la vulgarité de leurs rapports, ce théâtre, sous les apparences trompeuses du burlesque et du dérisoire, coupe le cordon ombilical qui reliait le Québec à ses traditions. Le pays des mal-aimés dénoncé par Dubé dans *Les beaux dimanches* a engendré, chez Tremblay, notamment avec l'une de ses pièces les plus marquantes, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, des hommes et des femmes à la sexualité refoulée, les pères sombrant dans l'alcool et les femmes se jetant à corps perdu dans la récitation du chapelet, ce qui, incidemment, se trouve aussi chez les femmes de *Bousille et les justes* de Gélinas.

La rage qui anime les personnages de Tremblay est celle d'un peuple replié sur lui-même, qui ne voit pas les solutions à ses vertiges et qui se cherche désespérément un ancrage d'identité et d'affirmation de soi. Sans mettre en veilleuse la question identitaire, puisque la fin des *Belles-sœurs* réunit toutes les femmes qui entonnent presque désespérément un *Ô Canada* vidé de sa substance, Tremblay l'élargit en ouvrant le débat sur la résistance du fait français en Amérique du Nord. Il souligne à gros traits la prédominance du modèle américain, illustré par le déguisement de son personnage principal en Elizabeth Taylor interprétant



(De gauche à droite) Marie Tifo, Éva Daigle, Monique Miller,  
Lorraine Côté, Lise Castonguay et Émilie Bibeau,

Cléopâtre, dans la pièce *Hosanna* que j'ai mise en scène au Théâtre de Quat'sous en 1991 et que j'ai adaptée pour la télévision par la suite avec le formidable René-Richard Cyr en *Hosanna* et l'imposant comédien Gildor Roy en *Cuirette*. Pleinement lucide, Tremblay prédit que les enjeux de l'avenir dépasseront largement



dans *Albertine en cinq temps* de Michel Tremblay, coproduction  
Le Théâtre du Trident/TNM 2014. Photo: Yves Renaud.

la lutte que se livrent le Québec et le Canada et que la véritable menace d'annexion et donc de disparition de l'identité québécoise viendra plutôt des États-Unis.

Il faut aussi mentionner la place exceptionnelle que Dubé et Tremblay ont accordée à l'expression du discours féminin. Avec *Albertine en cinq temps*, créée en 1984 au Centre national des Arts dans une mise en scène

d'André Brassard, Tremblay a atteint des sommets tant sur le plan de l'écriture et de la langue que sur celui de la structure. Albertine s'impose ici comme l'une des grandes figures tragiques de son œuvre. Avant de la retrouver dans cette pièce écrite comme une partition pour orchestre de chambre, on peut suivre Albertine dans *En pièces détachées*, où elle portait le nom de Robertine, puis dans *Le passé antérieur*, *Les chroniques du Plateau-Mont-Royal*, *La maison suspendue* et *Le premier quartier de la lune*. Dans ce dernier ouvrage, on retrouve une description d'Albertine qui témoigne de sa difficulté de vivre et d'aimer :

**Toujours renfermée sur elle-même, buckée, bougonne, personne ne pouvait espérer la changer. Victoire sa mère avait bien essayé, usant de tendresse et de persuasion, mais Albertine, même enfant, avait résisté à toute approche, évité toute connivence avec qui que ce soit, ses frères, sa sœur Madeleine et ses rares petites amies, seule dans son coin à juger les autres et elle-même, butée sur ses idées surtout lorsqu'on lui prouvait qu'elle avait tort. [...] Un mariage malheureux et deux enfants difficiles avaient achevé de la rendre amère, impatiente et bête comme ses pieds<sup>2</sup>.**

Michel Tremblay a une plume étonnante de justesse et de vérité pour écrire les personnages féminins. Puisque dans le cas d'*Albertine en cinq temps* il s'agit avant tout d'un long monologue intérieur, entrecoupé par des échanges vifs et alertes avec ses fantômes habitant des époques et des lieux différents, on assiste à une juxtaposition étonnante de duos, trios, quatuors,

---

2. M. Tremblay (2011). *Le premier quartier de la lune*, Montréal, Leméac Éditeur.

quintettes, qui forment une pyramide humaine relevant du génie. Il faut se rappeler qu'en 1984 les femmes n'avaient pas encore accès à une franche autonomie et qu'il était libérateur de voir un personnage aussi complexe qu'Albertine se débarrasser de son mal de vivre et aborder la fin de sa vie dans un esprit de tolérance et de réconciliation.

Monique Lepage m'avait dirigée dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* au Conservatoire et ce premier contact avec l'œuvre de Tremblay dans le rôle de Marie-Lou avait aiguisé chez moi le désir profond d'incarner Albertine à 30 ans. Je n'ai jamais réalisé ce rêve, mais, au moment de célébrer le trentième anniversaire de création d'*Albertine en cinq temps* en 2013, voilà que je me retrouve à la barre de cette coproduction du Théâtre du Trident à Québec et du TNM, en collaboration avec le Centre national des Arts. Naturellement, Michel Tremblay ne s'implique plus autant dans le processus de création de ses pièces devenues, il faut le dire, des classiques du répertoire québécois. Cependant, après avoir assisté à l'une des premières lectures, il nous a dit, tout simplement, que sa pièce se terminait par une épiphanie.

Ce mot a déclenché la conception que nous étions en train d'ébaucher avec les concepteurs Michel Goulet, Sébastien Dionne, Jorane et Denis Guérette. Plutôt que de plonger dans la noirceur du passé d'Albertine qui se dirige inexorablement vers sa finalité, nous avons voulu explorer un espace de lumière occupé par une accumulation d'escaliers inspirée de l'artiste néerlandais Escher (1898-1972). Cette vision faisait ressortir l'aspect fantomatique des différentes âmes d'Albertine et cernait de manière concrète le personnage de la sœur décédée, Madeleine. Monique Miller, qui a livré une interprétation

exceptionnelle d'Albertine à 70 ans, traversait la frontière qui la séparait de la mort, dans un état d'extase et de joie qui témoignait de cette réconciliation désirée par Tremblay, de cette épiphanie. Michel Tremblay fait telle-ment partie de la grande famille des comédiens et comédiennes qu'il excelle dans l'art de la distribution. Grâce à ses excellentes suggestions, la rencontre de Monique Miller, Marie Tifo, Émilie Bibeau, Éva Daigle, Lise Castonguay et Lorraine Côté fut remarquable de sensibilité et de force. L'œuvre de Tremblay est à nouveau jouée à l'extérieur du Québec, une tournée en France et en Suisse en 2015 nous ayant permis de rejoindre un autre public, déjà conquis par les femmes de Michel Tremblay.

Parlant des femmes, elles allaient prendre de plus en plus de place dans les débats politiques au début des années 1970, conséquence inévitable de la Révolution tranquille. Le théâtre et ses artisans, par l'observation intelligente et sensible des mouvements sociaux et par l'expression vivante qu'ils en livrent, jouent souvent un rôle de déclencheur au point qu'on ne sait plus où est la source de la transformation. Les arts vivants ont au moins le mérite d'exposer clairement des situations de société par l'entremise de la fiction et de créer ainsi le recul nécessaire pour que le public y découvre une voie à suivre, même si le choc peut parfois être brutal. Il est évident aussi que l'avènement de la télévision et la tribune exceptionnelle que la Société Radio-Canada a offerte, à une certaine époque, aux œuvres de Dubé et ensuite de Tremblay ont largement contribué à imposer le changement auprès des masses plus populaires. Mais, même sans la télévision, l'œuvre gigantesque de Michel Tremblay, qui se poursuit encore près d'un demi-siècle après ses premiers écrits, a profondément

pénétré la société québécoise. Sa richesse et sa valeur sont aussi attestées par le fait que de multiples pièces de Tremblay ont été interprétées avec un immense succès, au Québec comme ailleurs, en français comme en d'autres langues. Cela est la marque d'un très grand écrivain et d'un auteur de théâtre de génie.

### **L'énigme de Réjean Ducharme**

Quel être insaisissable que Réjean Ducharme (né en 1941) ! Le rayonnement de l'écriture de Ducharme, on s'en rend compte très vite, est universel. Oui, c'est du québécois, mais c'est aussi une langue inventée avec d'autres codes. C'est une langue qui joue sur des sonorités particulières. Quand cette langue est parlée, elle nous amène à un tout autre niveau de transposition théâtrale. On sent que Ducharme adore les acteurs et le jeu, mais que cela ne l'empêche pas de tout remettre en question, autant la pertinence de la représentation théâtrale que celle d'avoir du monde qui se retrouve sur une scène à jouer des jeux cruels. La pertinence de la vie même où ces jeux cruels sont souvent reproduits. Le théâtre de Ducharme, c'est un contenu provocant et à la forme très changeante. Ducharme se moque des codes et des conventions, comme seuls les enfants savent le faire. Le défi au moment de ma première mise en scène de *Ha ha !...* au TNM, en 1990, a consisté à accepter d'être déstabilisée, à laisser libre cours à ma propre folie.

Le sens de *Ha ha !...* de Réjean Ducharme tient en une phrase : pour que notre monde puisse exister, les enfants doivent occuper toute la place. La maturité qui caractérise normalement l'âge adulte est une décrépitude désolante. Comme l'exprime Réjean Ducharme,

les adultes sont égocentriques, hirsutes, colériques, cruels et ne nourrissent aucun remords de froter leur médiocrité les uns contre les autres jusqu'à creuser leurs propres tombes dans l'espoir avoué d'y être enterrés vivants. Ainsi en est-il de Roger, le maître de la foire, qui entend imposer sa loi de défoncé et de paumé à Sophie, cette handicapée de l'amour, toujours en quête d'émotions fortes qui brouillent le vide de sa vie. Les deux dansent, impuissants, la valse de l'effondrement général. Malgré l'inutilité de leur existence, Sophie et Roger sont pris dans leurs toiles d'adultes et s'émerveillent encore de pouvoir tout foutre en l'air dans une atmosphère d'hilarité générale. Ducharme est un auteur combatif et on retrouve chez lui la liberté d'un écorché vif. Sa vérité dérangeante passe à travers un style démentiel. Ce dont il parle est pourtant très réel, dans le mélange des tons et une attitude libertaire qui nous interpellent.

Le théâtre de Ducharme est tragique mais ne se prend pas au sérieux. Ce serait une insulte faite à cet auteur atypique que de passer outre l'humour féroce dont il affuble ses personnages et la dérision dans laquelle il les plonge. Il n'y a même pas de sexe chez Ducharme. Il y a des désirs inassouvis, des éclairs de tendresse, des quêtes désespérées d'amour dignes des plus grands films de Woody Allen, mais la faim de l'autre demeure, insaisissable, inassouvissable !

Le rapport à la fois ludique et jubilatoire, tantôt dramatique et désespéré, avec la langue qui m'a tant touchée chez Prévert ou Beckett, je l'ai retrouvé chez Réjean Ducharme. J'ai une passion pour les auteurs qui déconstruisent la langue, lui font dire autre chose que ce qu'elle semble dire en surface. Ducharme sait se jouer

des accents et des niveaux du français québécois, qui emprunte à l'anglais puis au français de France. *L'avalée des avalés* était une lecture obligatoire du temps de mes études secondaires ; Bérénice Einberg, avec son amour suicidaire pour sa mère trop belle et omniprésente, m'a amenée à m'identifier corps et âme à elle, au point où l'on me surnommait Bérénice à l'école ! Pourtant, parmi les romans de Ducharme, c'est *L'hiver de force* qui m'a le plus fascinée. Ducharme y esquisse le portrait d'une société qui se donne, dans les années 1970, les moyens de bâtir un pays mais qui, une fois que les moyens sont disponibles, hésite, tergiverse, s'enferme dans un lieu clos. Dans le cas d'André et Nicole, les héros emblématiques, leur appartement est le lieu de rencontre de cette faune bigarrée qui hésite entre l'affirmation de soi et la servilité.

### **Les fées ont toujours soif**

En 1978, la création au Théâtre du Nouveau Monde de la pièce de Denise Boucher (née en 1935) *Les fées ont soif* a créé un vrai scandale qui a largement dépassé les limites du théâtre pour se répandre dans toutes les couches de la société. Les femmes des *Fées ont soif*, dans la mise en scène de Jean-Luc Bastien, étaient vivantes, vibrantes, délurées, impolies, violentes. Héritières de la révolte des femmes de Dubé et de la rage des femmes de Tremblay, enfants de la Révolution tranquille, elles se tenaient debout, lapidaires, unies dans une même aventure collective avec, pour seules armes, leur sexe, leur corps, leurs paroles. La sexualité omniprésente dans l'œuvre de Denise Boucher trouvait, comme chez Gauvreau, un exutoire fantastique.

La pièce est née de rencontres entre Sophie Clément et Michèle Magny, qui voulaient monter un spectacle, Louise Dussault, qui est venue se greffer à ce projet embryonnaire, puis Jean-Luc Bastien, qui a bien voulu participer à cette création. Tous les regards se sont tournés vers Denise Boucher, qui a créé cet univers féminin où la statue sort de sa prison de prières, où Madeleine porte fièrement sa nature de putain et où la Vierge Marie se perd dans la complexité de sa maternité.

Encore aujourd'hui, la pièce de l'*auteure* Denise Boucher (c'est ainsi qu'elle aimait se présenter) transgresse les lois déterminées par le règne du patriarcat et invente un monde immense dans lequel les mots trouvent un autre sens. La voie était tracée et une autre fée assoiffée est apparue dans le portrait théâtral du début des années 1980, soit Jovette Marchessault (1938-2012), auteure, peintre et sculptrice. Dans *La saga des poules mouillées*, qui l'a fait connaître d'un plus vaste public, elle a réuni sur une même scène des pionnières, des bâtisseuses comme Germaine Guèvremont, Laure Conan, Anne Hébert et Gabrielle Roy. La société de l'époque souffrait d'un manque flagrant de modèles féminins. Jovette Marchessault a exposé au grand jour la démesure de ces artistes visionnaires qui, autour d'une grande table, célébraient leur féminité en utilisant des mots denses, soyeux, éclatants ! Michelle Rossignol, qui a dirigé la pièce pour la première fois en 1981, a témoigné avec conviction de la force de son verbe, de la spontanéité avec laquelle il faut aborder son univers et de l'importance de la portée historique de son œuvre qui pose les jalons de notre mémoire collective.

Il me paraît clair que l'élection du Parti québécois en 1976 a marqué un tournant. Les artistes, qui avaient largement contribué à renforcer la question d'identité nationale par leur volonté de maintenir le fait français bien vivant en Amérique du Nord, ont commencé à regarder ailleurs. Les personnages nés de la plume des auteurs sont sortis de la cuisine pour envahir la rue, poussés par les mouvements collectifs. Maintenant qu'une première bataille avait été gagnée, ils allaient pouvoir élargir les horizons de leur pensée, s'ouvrir au monde, inventer de nouveaux langages. Toujours dans les années 1980, avec la première victoire du NON sur l'option souverainiste, le processus de rapatriement de la Constitution canadienne duquel avait été exclu le Québec, la récession mondiale, la remise en cause et la réduction partielle de l'État-providence, son désengagement progressif dans de grands secteurs comme l'éducation et la culture ont créé de profondes désillusions au sein de plusieurs milieux, dont la communauté artistique. L'axe d'intervention du théâtre s'est déplacé : il est devenu plus intime, philosophique. Il s'est attaché surtout à dépeindre l'individu dans toute sa complexité, à en traduire l'errance amoureuse et identitaire. Ce mouvement a donné naissance à des paroles originales prises par des auteurs comme René-Daniel Dubois, Marie Laberge, Michelle Allen, Normand Canac-Marquis, Normand Charette, Michel-Marc Bouchard, Carole Fréchette ou par des créateurs dits planétaires, comme Robert Lepage et Gilles Maheux. L'enjeu qui se présentait alors aux artistes était celui de la confrontation avec les paroles d'ailleurs.

D'autres auteurs, tels que Évelyne de La Chenelière, Wajdi Mouawad, Olivier Kemeid, Geneviève Billette, Étienne Lepage, Guillaume Corbeil, Fanny Britt ou Annick Lefebvre, contribuent aujourd'hui à affirmer notre culture et notre langue. Mais nommer ces créateurs exclut toutes celles et tous ceux dont je ne traiterai pas dans cet essai. Qu'on n'y voie aucun parti pris : mon choix s'est porté sur les auteurs que j'ai appris à côtoyer davantage. Ces personnes ont en commun d'avoir saisi l'essentiel de milieux sociaux, de situations et de personnages qui, tout en étant enracinés au cœur du XX<sup>e</sup> siècle, incarnent des enjeux qui dépassent largement leur territoire d'origine. Non seulement ces auteurs méritent-ils d'être lus, étudiés et surtout produits sur les scènes, mais ils peuvent rejoindre des auditoires hors de nos frontières. Le Québec est riche d'un répertoire dramatique construit depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle qui témoigne de son identité profonde et qui lui propose, ainsi qu'à d'autres pays, des œuvres qui parlent profondément de la condition humaine et d'enjeux sociaux récurrents.

## **Au cœur du théâtre, prise 2 : le théâtre raconté par ses très grands rôles**

**L**a fréquentation du théâtre depuis plus de quarante ans m'a amenée à jeter un regard sur les personnages qui l'habitent. Faire le choix de quelques-uns, c'est ignorer tous les autres ; mais j'ai cru pertinent de réunir dans ce livre les personnages de théâtre qui m'ont marquée, d'une façon ou d'une autre, et dont certains m'ont inspiré plusieurs mises en scène. Il s'agit autant de personnages tirés des répertoires antique, classique et moderne que de personnages qui viennent à peine de naître sous la plume des auteurs et dont la postérité est, selon moi, assurée.

De l'Antiquité grecque, j'ai retenu Œdipe et Antigone, nés de la plume de Sophocle, et Jocaste telle que réécrite par Nancy Huston. De l'époque élisabéthaine nous viennent Hamlet, qui est un concentré de tous les personnages de William Shakespeare, et Lady Macbeth, qui est l'incarnation même du mal, sorcière parmi les sorcières qui hantent les coulisses du pouvoir. Le siècle du classicisme français nous offre des êtres complexes, inventés ou recréés par des auteurs de génie comme Molière

et Jean Racine. Ainsi, Don Juan, dans la pièce éponyme de Molière, et Andromaque, de Racine, sont des incontournables.

Au XX<sup>e</sup> siècle, Anton Tchekhov marque un tournant révolutionnaire et *La mouette* témoigne de la mise en abyme du théâtre d'une manière bouleversante. Personnage du théâtre de l'absurde, la Winnie de la pièce *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett est une créature dont l'intemporalité est saisissante.

Du côté du théâtre québécois, la Florence de Marcel Dubé exprime la volonté inébranlable du peuple québécois de se sortir de son ignorance et de son immobilisme, tandis que le couple de revenants formé par Marie-Lou et Léopold de la pièce *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay compose l'un des duos les plus tragiques du répertoire québécois.

### ***Œdipe roi et son reflet noir, Jocaste reine***

Le malheureux Œdipe, roi de Thèbes, est certainement l'un des personnages les plus impressionnants et les plus incontournables de tout le théâtre grec antique. Il nous touche encore profondément. C'est aussi un personnage à partir duquel l'écriture dramatique la plus contemporaine peut imaginer d'autres personnages capables de nous faire mieux comprendre ce que l'Œdipe original occulte ou laisse inexprimé. J'en veux pour illustration un texte dramatique écrit par une femme de notre temps, Nancy Huston (née en 1953), qui revient, mais d'une façon originale et novatrice, aux événements vécus par Œdipe dans un cycle tragique écrit aux alentours de 420 par Sophocle (495-406). Nancy Huston est toujours là où l'on ne croyait pas

la trouver : ses essais sont d'une intelligence indéniable et ses romans abolissent des tabous bien ancrés dans notre société, dont la sexualité des femmes en lien avec la mort. Nancy Huston est une brillante touche-à-tout, notamment lorsqu'elle marie la musique et les arts visuels. Elle apprivoise lentement l'écriture dramatique et a, entre autres, bousculé la représentation traditionnelle depuis Sophocle de l'*Œdipe roi*.

Sophocle est l'un des premiers auteurs grecs à avoir confronté l'humain aux dieux et à annoncer la liberté individuelle de l'homme moderne face aux choix qui se posent à lui. Au regard de la radicalité avec laquelle la reine mère Jocaste et sa fille Antigone poussent leur refus de la compromission jusqu'à choisir de mourir, jusqu'où sommes-nous prêts à aller pour défendre nos idéaux ? Certaines pistes de réflexion proposées par cette pièce ont provoqué en moi des séismes de prises de conscience propres à trouver la clé de l'engagement.

Là où Sophocle a mis en scène le personnage d'Œdipe, roi de Thèbes, en lui confiant la prise en charge du propos et en l'élevant au rang de maître des mots face à une Jocaste quasi muette, Nancy Huston a voulu prendre sa revanche sur l'histoire et remplir à sa manière ce trou de mémoire collectif. Loin de moi l'idée de nier la modernité de Sophocle ! Sur les cent vingt-trois pièces qu'il a écrites, sept seulement nous sont parvenues, mais elles ne cessent d'être jouées sur toutes les scènes du monde. Qu'un homme aussi favorisé par la vie ait pu dépeindre la misère du peuple de manière aussi percutante fait mentir l'adage qui dit qu'on ne parle bien que de soi-même ou de ce que l'on connaît.

Le héros d'*Œdipe roi* passe par toute la gamme des émotions témoignant d'une personnalité complexe soumise à la pression des dieux : Œdipe est à la fois amoureux, passionné, empathique, arrogant, méfiant, violent, angoissé, puis désespéré et horrifié. La malédiction qui pèse sur lui et sa progéniture est implacable ; c'est là la source du tragique. Œdipe croit au pouvoir absolu des dieux et des oracles auxquels sa destinée est organiquement liée. Dans *Œdipe roi*, la pendaison de Jocaste et la réaction d'Œdipe qui se crève les yeux avec les broches en or de sa mère-amante sont racontées par le messager du palais. Dans la pièce de Nancy Huston, c'est tout le contraire qui surgit de la plume audacieuse et provocante de l'auteure. Celle-ci place volontairement Jocaste (qui signifie « pleine lune ») au cœur de l'agora des passions humaines et explore ses pulsions amoureuses et les tourments de son âme mise à nu. Elle oppose habilement la violence de la peste et de la guerre à sa figure touchante et réconciliatrice. À la Jocaste emmurée dans le silence de Sophocle elle oppose une gardienne de la mémoire du monde, une femme à la fois sorcière et vivante, une amante passionnée, une louve protectrice, capable de violence extrême et de grande tendresse. Elle fait de la tragédie de Jocaste une pièce d'une pertinence incroyable, tout comme Marie Cardinal a réussi à donner à Médée et aux Troyennes (dans deux pièces créées au TNM) une résilience qui témoigne de la combativité des femmes d'aujourd'hui.

Dans *Œdipe roi* comme dans *Jocaste reine*, on parle du combat des frères ennemis, Étéocle et Polynice, ce dernier voulant récupérer la couronne qui lui était due après un an de règne de son frère. Les deux pièces traduisent l'horreur et l'absurdité de la guerre. Elles

traitent aussi de l'humanité décimée par la maladie, les catastrophes, et ce, par la faute de l'homme qui aurait désobéi aux dieux. La fin permet donc la médiation et l'arbitrage. Par exemple, le personnage de Jocaste pourrait être vu dans *Les Phéniciennes* d'Euripide comme un symbole de réconciliation :

**Tout n'est pas méprisable dans la vieillesse, Étéocle, mon fils. L'expérience a bien son mot à dire, plus sage que celui des jeunes gens. Pourquoi mon enfant, accorder ton cœur à la plus malfaisante divinité, l'ambition ? Ne fais pas cela. Elle est toute injuste. Elle visite des maisons et des villes heureuses pour y laisser la ruine derrière elle. C'est elle qui t'égaré. Bien plus digne d'honneur est l'égalité qui lie à jamais les amis aux amis, les cités aux cités, les alliés aux alliés<sup>3</sup>.**

Nancy Huston a, elle aussi, fait le pari de l'émancipation de Jocaste face aux dieux. Elle peut dès lors nier la fatalité en prônant l'inceste comme force motrice de l'amour. C'est en passant par des rituels de mort qu'elle arrive à défier la vie, car la mort lui permet d'être la vie. J'ai aimé mettre en scène cette pièce.

La révolte de Jocaste face à la fatalité et son désir de se venger des dieux ne sont pas sans rappeler la lutte menée par les femmes d'aujourd'hui, victimes du fanatisme religieux, prêtes à mourir plutôt que d'être assujetties aux lois qui leur imposent l'enfermement du corps, l'annihilation de leur féminité et le silence dans lequel elles sont murées. En donnant la parole à

---

3. Euripide (1966). *Théâtre complet*, Paris, Garnier Flammarion.

Jocaste, Nancy Huston fait d'elle une héroïne tragique contemporaine, décidée à renverser son destin pour affirmer son identité.

C'est la comédienne Louise Marleau qui a incarné pour la première fois au Québec le personnage de Jocaste tel que vu par Nancy Huston. Son interprétation tout en nuances dévoilait la part d'ombre de Jocaste traversée par des éclairs de sensualité et de lucidité foudroyants. Louise Marleau décrit très bien le processus d'appropriation du personnage par un comédien :

**Quand j'aborde un rôle, je laisse le personnage m'envahir, prendre possession de moi. J'aime être l'autre, explorer un univers, une époque, un vécu qui ne sont pas les miens. Commettre un crime, mourir dans une vie qui n'est pas la mienne, explorer des émotions qui ne sont pas les miennes mais qui finiront par m'appartenir à travers le processus de création, me permettent de me perdre dans un personnage et de m'y trouver, m'y découvrir.**

**Je suis une coquille vide à l'intérieur de laquelle se greffe une raison d'être, celle d'un personnage qui ne cherche qu'à vivre. Dans mon MOI mort depuis longtemps, quelque part, à 4 ans ou même avant, lorsque la détresse s'est installée à jamais, voilà ce que l'on répare pour toujours et à jamais lorsqu'on est une actrice. Je suis une éponge. J'appartiens à tous les êtres qui me traversent et à aucun car je n'ai rien à offrir. Aucun MOI consistant.**

**Je suis mes personnages et j'ai peur qu'ils m'abandonnent. Que serais-je alors<sup>4</sup> ?**

---

4. Conversation privée.

## ***Antigone, héroïne pure* dans la noirceur du monde**

La culture d'aujourd'hui et de demain prend racine dans les textes du passé. Il semble donc de plus en plus essentiel d'interroger l'impact de la tragédie antique sur notre perception du présent. On assiste depuis quelques années à un retour en force des textes antiques sur les scènes de théâtre, portés par des artistes visionnaires désireux d'écrire les mythologies au présent.

Après des relectures saisissantes du répertoire grec comme l'*Antigone* de Bertolt Brecht et celle de Jean Anouilh, *Médée Matériau* de Heiner Müller, *Les Troyennes* et *Médée* dans des adaptations de Marie Cardinal, *Médée in Manhattan* de Déa Loher et, enfin, *Jocaste reine* réinventée par Nancy Huston, nous avons également assisté à des prises de parole des metteurs en scène qui ont su recréer des codes de manière à nous faire comprendre à quel point les Grecs sont nos contemporains. Georges Lavaudant, directeur artistique de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, a présenté au Théâtre du Nouveau Monde en 2001 sa vision contemporaine de l'*Orestie* d'Eschyle, tandis que Wajdi Mouawad, avec la présentation de la trilogie *Des femmes* en 2012, a su lier entre eux les destins de trois femmes, Déjanire, Antigone et Électre, pour qui l'amour est une force politique. Il est pertinent de fouiller la puissance du combat des héroïnes grecques qui éclairent nos luttes actuelles en nous penchant sur la soif d'identité et de justice d'Antigone.

*Antigone* est une pièce brûlante d'actualité. Dans un passé très lointain qui nous touche encore avec une étonnante vivacité, le texte de Sophocle nous place en face d'un choix : la solitude ou l'enfer des autres. En



***Antigone*, adaptation de Seamus Heany d'après Sophocle, texte français de Marie-Claire Blais, TNM 2005. Photo: Yves Renaud.**

choisissant d'agir seule, Antigone accepte de mourir seule pour défendre une cause. C'est là que survient le tragique. Dans la préface de sa traduction de la pièce publiée en 2004, Seamus Heaney, prix Nobel de littérature, écrivait :



**Au début de 2003, notre monde se retrouvait dans la même situation que celle qui nous est présentée dans la pièce de Sophocle. Comme Créon forçait les Thébains à faire le choix d'être pour ou contre Antigone, l'administration Bush, à la Maison-Blanche, utilisait la même tactique pour promouvoir la guerre en Irak<sup>5</sup>.**

---

5. Ce texte est tiré du programme de la production *The Burial at Thebes* qui fut présentée au Abbey Theater, à Dublin.

Il a donc choisi de transposer le procès d'Antigone pour faire celui du président américain aveuglé par sa soif de vengeance envers Saddam Hussein. Antigone est ainsi devenue sous sa plume le symbole de la résistance du peuple irlandais face à l'impérialisme des États-Unis. Quiconque voudrait pousser plus loin les comparaisons pourrait aussi faire des liens entre la révolte d'Antigone et celle des jeunes Égyptiens, Tunisiens ou Syriens qui ont occupé la rue lors du Printemps arabe, prêts à mourir pour un idéal de démocratie ou, encore, des étudiants québécois qui ont manifesté lors du fameux « Printemps érable ».

J'ai mis en scène cette pièce de Sophocle adaptée par Seamus Heaney au Abbey Theater à Dublin puis, par la suite, au Théâtre du Nouveau Monde, dans une traduction en français de Marie-Claire Blais. De mon côté, j'ai voulu suivre la lutte forcenée menée par une jeune fille de 15 ans qui ose refuser le diktat du roi Créon, son oncle, qui place les valeurs fondamentales de la sépulture due aux morts en dessous de ses ambitions politiques. Les dieux sont bannis du tribunal des hommes, malgré les catastrophes prédites par les oracles et les cataclysmes annoncés par Tirésias, le prophète aveugle. La scène est en effet un tribunal où l'on assiste à la confrontation violente des protagonistes, ponctuée de conseils prononcés par le chœur, digne représentant du peuple et donc symbole de la voix démocratique.

Marie-Claire Blais, qui a signé le texte français d'*Antigone*, écrivait en 2005 dans le programme du TNM : « La pièce est une forme de procès des temps que nous vivons, entre l'écrasement du pouvoir et cette éclatante pureté d'Antigone qui revendique l'harmonie, la paix, le droit à l'avenir même si elle doit périr pour

cette quête. » Notre société a sans doute plus que jamais faim d'une Antigone. L'enjeu qui est le nôtre aujourd'hui est de dénoncer toute forme de société qui emprisonnerait Antigone et qui la pousserait au suicide. Une société qui permet la pendaison d'Antigone est corrompue à la base. Lorsqu'on parle de catharsis dans la tragédie grecque, on vise le fait que le tragique nous permet de plonger au fond de l'horreur du monde dans lequel on vit, d'en ressentir la cruauté et de ressortir grandi par l'expérience, puisqu'après la tragédie il y a une renaissance.

Une traduction écrite au temps présent permet au public de vivre une véritable catharsis en faisant sienne la soif de justice de la jeunesse qui l'habite toujours et en se projetant dans le choix d'Antigone de mourir emmurée vivante en se pendant comme sa mère, sans effusion de sang. Mettre en scène une pièce d'un autre temps nécessite d'actualiser le matériau du langage en traduisant avec la pensée d'aujourd'hui les thèmes abordés. C'est ce que Seamus Heaney puis Marie-Claire Blais ont réussi à faire avec la tragédie d'Antigone.

### ***Hamlet de Shakespeare***

Parmi les grands personnages que nous a légués le théâtre élisabéthain, Hamlet occupe un créneau à part. Si le personnage de Don Juan a fait l'objet de multiples variations, celui d'Hamlet a les pieds enracinés dans le texte fondateur. Il n'y a pas un comédien qui n'ait rêvé d'incarner ce jeune homme à l'âme rebelle et noire qui scrute un crâne en lui demandant : « Être ou ne pas être ? » Comme artistes, nous nous définissons comme des êtres de questionnement. Des questionnements, nous

en trouvons à profusion dans la pièce de Shakespeare (1564-1616). Mais de réponses, point ! Le texte, qui comprend sept monologues vertigineux pour celui qui incarne Hamlet, est parsemé d'ombre et de lumière, car, si les tragédies de la vengeance sont très populaires au début du XVII<sup>e</sup> siècle, elles reposent tout de même sur une série d'énigmes qui ne trouvent jamais leur résolution.

Résumons : à la suite du meurtre de son père, roi du Danemark assassiné par son propre frère Claudius désireux de prendre le pouvoir en couchant dans le lit de sa belle-sœur, la reine Gertrude, Hamlet décide de démasquer le coupable en se cachant derrière le masque de la folie qui l'amènera à répudier les deux femmes qu'il aime : d'abord Gertrude, puis la pure Ophélie. Obsédé par l'idée de plaire à ce père revenu du monde des morts pour réclamer sa vengeance, Hamlet devient orphelin de lui-même, puisque sans pôle paternel identitaire, il est soumis au diktat du meurtre des pères (Polonius, père d'Ophélie). Écartelé entre sa fonction de prince, qui l'oblige à fréquenter l'élite, et sa nature rêveuse et sauvage qui le pousse à la délinquance, Hamlet doit garder secrètes les raisons qui l'obligent à prendre l'apparence d'un fou.

Lorsque l'on se frotte à un personnage de cette démesure qui touche à l'aspect métaphysique de notre existence, il n'y a pas de choix unique ou obligé qui tienne ! Il n'y a que des voies contraires à emprunter, en espérant qu'elles se croiseront là où la vérité éclatera. Car, pour Hamlet, il s'agit avant tout d'une quête de sens et de transparence. L'arme dont disposait Shakespeare était celle qu'il savait le mieux manier : celle du théâtre. C'est pourquoi la scène où des comédiens arrivant au royaume d'Elseneur se voient engagés par Hamlet pour

jouer le meurtre du roi sous les yeux des coupables revêt une importance si cruciale. C'est à travers ce jeu de rôles qu'Hamlet révèle sa véritable violence. C'est par l'illusion du théâtre qu'il dénonce la cruauté des hommes, et cette non-réalité le tuera. De plus, Shakespeare nous sert une leçon de vérité dans le jeu qui échappe aux codes anciens et fait d'Hamlet un personnage tragique moderne aux accents d'aujourd'hui. Voici ce qu'il commande aux comédiens de la troupe :

**Je vous en prie, livrez le texte comme je l'ai écrit et comme je vous l'ai lu, en disant simplement les mots et les vers avec une langue déliée. Mais si vous les DÉ-CLA-MEZ comme le font souvent nos comédiens, j'aimerais autant confier mon texte à un crieur de village [...] Et ne gesticulez pas autant avec vos bras; ne sciez pas l'air; servez-vous de votre corps judicieusement [...] Ne soyez pas trop timides non plus. Suivez vos instincts et vous ne vous tromperez pas. Que les gestes s'accordent aux mots, les mots à l'action; en vous fiant à la nature, à vos impulsions, vous éviterez toutes ces exagérations qu'on voit trop souvent sur nos scènes et qui n'ont rien à voir avec la vie. En faire trop va à l'encontre du but du théâtre qui, depuis le début et toujours, fut et est encore et sera d'être comme un miroir, une espèce de miroir devant lequel les gens se perçoivent tels qu'ils sont, et où ils voient tout ce qui les travaille, les maraude, les obsède<sup>6</sup>.**

Cette scène où le théâtre déjoue la vie est un défi pour le metteur en scène et pour le comédien qui incarne Hamlet. Rater ce passage équivaut à passer à côté de la pièce. Lorsqu'il livre une leçon sur la

---

6. Texte français de Jean-Marc Dalpé.

manière de servir son texte, l'acteur qui joue Hamlet doit-il suivre les règles que son personnage lui impose ? Est-il sincère tout au long de la pièce ? S'il ne l'est pas, qui veut-il berner ? Sa mère ? Claudius ? Selon moi, Hamlet, à ce moment précis, se ment à lui-même. Il n'est rien d'autre qu'un être inquiet, possédé, qui exécute sur les planches un mauvais dessin qui prend la forme du cercle énigmatique de la mort.

Ayant programmé la pièce deux fois au TNM, soit en 2003-2004, dans une mise en scène de Moshe Leiser et Patrice Caurier avec le comédien français Charles Berling dans le rôle-titre, et en 2010-2011 avec Benoît McGinnis, sous la direction de Marc Béland, j'ai été témoin de deux visions diamétralement opposées. Le premier, plus calculateur, dirigeait la compagnie en despote et imposait un rythme d'enfer propre à rendre fou le couple d'adultères. Le second usait de son charme et de son apparente folie pour séduire son public afin de mieux le piéger au final. Phénomène étrange : les deux approches se défendaient, étant en parfaite symétrie avec l'asymétrie des sentiments d'Hamlet. Les deux comédiens ne pouvaient éviter le cul-de-sac de la culpabilité dans lequel se retrouve Hamlet puisque sa propre pièce jette un éclairage cru sur sa lâcheté.

Tout comme les conflits qui agitent notre monde et dont on ne connaît pas l'issue, *Hamlet* est une pièce de transition entre le meurtre des pères, le rejet de l'amour, qui se traduit par le suicide de la pure Ophélie, et la naissance d'un pouvoir nouveau, incarné par Fortinbras venu réclamer au nom de la Norvège les terres qui lui reviennent en héritage. Shakespeare termine sa pièce avec deux fils orphelins, l'un creusant le sol à la recherche de ses propres ossements, l'autre enivré par

ses ambitions et dominant le charnier qui s'offre à lui. Si la pièce demeure encore si actuelle, c'est qu'elle se joue sur le théâtre du monde, de notre monde qui bascule dans une ère nouvelle après avoir connu le chaos.

### **Lady Macbeth dans l'œuvre de Shakespeare**

J'ai toujours eu beaucoup d'attirance pour les personnages de théâtre qui, confrontés au mal, pactisent avec lui au risque de perdre la raison. Le personnage de Lady Macbeth s'inscrit dans cette lignée de femmes dévorées par une ambition démesurée qui les pousse à se dresser contre l'ordre établi. Sa noire présence est d'ailleurs précédée par celle de trois sorcières qui prédisent l'assassinat de Macbeth. Figures cruelles et malfaisantes traduisant le phénomène de la sorcellerie à l'époque de Shakespeare, alors qu'elles étaient torturées puis exécutées, elles font partie de ces êtres troublants qui déchaînent une explosion des forces de la nature digne de la fin des temps. En cela, elles déroulent dès le départ le tapis rouge que foulera Lady Macbeth, assoiffée du sang de Duncan qui éloigne son mari de la couronne royale.

Je n'ai jamais eu le courage de mettre en scène *Macbeth*, pièce dont le titre ne peut résonner dans l'enceinte d'un théâtre, tant il y a de sombres superstitions qui ont concouru à sa réputation de pièce maudite ayant causé la mort de plusieurs acteurs sur scène. Toutefois, j'ai toujours rêvé de jouer Lady Macbeth, déchirée par son obsession du mal et sa conscience qui lui dicte de ne pas le commettre. On le devine : l'intérêt d'un personnage de théâtre réside souvent dans ses paradoxes, ses contradictions, qui nourrissent

une complexité de caractère difficile à cerner et donc à interpréter. D'où le désir presque obsessionnel de l'incarner.

L'autre défi qui me séduit lorsqu'on analyse les pulsions dévastatrices de Lady Macbeth est lié au fait que c'est elle qui contrôle le destin de son mari, dicté de sa main sanglante, sang qu'elle cherchera à faire disparaître au moment de sa déchéance alors que son esprit sombrera peu à peu dans la folie. Chez Shakespeare, il n'est pas rare que les personnages féminins substituent leur soif du pouvoir à la lâcheté et au manque d'ambition de leur époux. L'auteur n'a pas hésité à fouiller les zones obscures de la psyché féminine par l'expression d'une sexualité exacerbée mise au service de l'ambition qui déclenche une violence hors du commun. Lady Macbeth jette son inhumanité en pâture aux sorcières qui se terrent dans les abysses du mal. On assiste à un détournement de la féminité alors que son destin est de refuser la vie et de donner la mort. Macduff lui-même est décrit comme un homme qui n'est pas sorti du ventre d'une femme. Le jeune Malcom se dit ignorant de la femme. Macbeth, en pleurant, remet son sort entre les mains de celle qui le gouverne.

Serait-il exagéré d'affirmer que Lady Macbeth est le rôle masculin de la pièce et que les autres protagonistes mâles n'arrivent pas à la cheville de son intelligence, aussi cruelle soit-elle ?

Je me rappelle la production que Fernand Drainville a mise en scène au TNM en 2001 alors que le couple meurtrier était incarné par les grands comédiens que sont Sylvie Drapeau et Pierre Lebeau. La charge érotique avec laquelle Sylvie Drapeau s'acharnait à convaincre Macbeth de faire couler le sang de Duncan

pour s'appropriier le trône était éblouissante. Par l'expression d'une féminité noire et crue et par la perversion du désir de tout contrôler, Sylvie Drapeau traçait le fil tragique de la folie de Lady Macbeth et son interprétation n'en fut que plus bouleversante. Elle est donc parvenue à me faire douter de la justesse de mon analyse concernant le fait que Lady Macbeth est le rôle masculin par excellence. L'interprétation qu'en a donnée Sylvie Drapeau est sans doute plus intéressante, puisqu'elle incarnait l'esprit d'un homme squattant un corps de femme.

### ***Don Juan de Molière***

Quel comédien n'a pas rêvé d'incarner ce séducteur sans scrupule qui, malgré sa cruauté, exerça une fascination presque hypnotique sur tous les êtres qu'il prenait dans ses filets ? Quel metteur en scène n'a pas nourri le fantasme d'imposer sa vision de la pièce parsemée d'énigmes et de mystères ? Je n'ai pas la prétention d'ajouter une couche de compréhension à ce Casanova métaphysique, car de nombreux ouvrages se sont penchés sur ses zones d'ombre, dont le fabuleux *Dictionnaire de Don Juan* écrit par Pierre Brunel. De plus, l'autre référence incontournable réside dans les notes d'interprétation de l'acteur, metteur en scène, directeur de théâtre et théoricien Louis Jovet, qui a marqué le rôle et la pièce de son génie. Ses notes de mise en scène, notamment en ce qui concerne le dernier échange entre Elvire et Don Juan, témoignent de l'intelligence aiguisée et de la grande sensibilité avec laquelle il a joué le personnage et mis en scène la pièce.

J'ai donc dû aborder l'œuvre avec humilité lorsque je l'ai mise en scène en anglais et en français au Festival de Stratford à l'été 2006, tout en nourrissant l'ambition de la sortir du carcan du siècle de Louis XIV pour situer l'action en Sicile, comme indiqué par Molière (1622-1673). Cela m'a éloignée de *L'abuseur de Séville* de Tirso de Molina et m'a donné la permission de passer outre la tradition espagnole et tout le folklore qu'elle entraîne. Je ne le cache pas : depuis des lustres, je suis séduite par la Sicile. La Sicile est une fille de joie : dans les chansons, dans la peinture, dans l'architecture, dans ses paysages tantôt luxuriants et colorés, tantôt secs et jaunis par les vents et le soleil.

On y relève un puissant mélange de nationalités, de pauvretés, de langues qui lui donnent une image si vitale du possible qu'on en vient à envier la misère des petites gens. J'ai donc voulu déployer toute la ruse des personnages pour les inviter à dépasser l'intrigue et à cerner le séducteur aux multiples métamorphoses dans les limites d'un territoire qui n'est qu'illusion, qu'un jeu d'images propice au leurre et au mensonge. J'ai également voulu demeurer fidèle au caractère comique et tragique de l'œuvre en faisant s'entrechoquer les parades et les bouffonneries de Sganarelle avec le questionnement existentiel de l'abuseur italien.

Ce personnage aux mille visages qu'est Don Juan me fascine encore. Il porte en lui contradictions et questionnements. Plus que la sexualité ou le déni de Dieu, le moteur de la quête de Don Juan est, selon moi, sa propre identité. Il vit donc un immense malentendu entre l'image qu'il projette sur les autres et celle que les autres lui renvoient. Dans le monde qui est le nôtre, où les guerres de religion menacent l'équilibre de notre



***Don Juan*** (saison 2007-2008), avec Jean-Louis Roux  
et James Hyndman. Photo: Yves Renaud.



*Ha Ha!...* (saison 1989-1990). Photo: Yves Renaud.

planète, Don Juan pose les questions fondamentales au sujet de l'amour, de la mort et de Dieu. Il est le modèle parfait de l'homme moderne qui essaie désespérément de trouver la lumière de sa liberté dans la noirceur du conformisme moral et bien-pensant.

Comme la pièce repose sur des volte-face théâtrales et sur la rapidité avec laquelle les actes se succèdent, il fallait aussi créer la mystérieuse unité du couple Don Juan et Sganarelle. Sganarelle sent encore le tréteau, le masque, la farce et emprunte à grands traits au souvenir de la comédie italienne son exubérance et sa liberté. Loin de n'être que le serviteur couard et ignorant, il est le double de son maître ainsi que l'ange gardien obsédé par la rédemption de son âme. Quand le dialogue avec Dieu est rompu et qu'on n'attend plus rien des hommes, mieux vaut faire comme Don Juan et se réfugier dans la grandiose illusion d'exister !

Remarquable expérience que celle de diriger deux comédiens fort différents dans le même rôle, soit l'acteur canadien-anglais Colm Feore et le comédien québécois James Hyndman. La mise en scène était à peu près semblable, mais elle fut teintée de manière très différente par le bouillonnement intelligent qui déclenchait les pulsions sexuelles de Colm Feore et les éclats d'une violence physique qui caractérisaient l'érotisme pervers de James Hyndman. Le personnage de Don Juan est athée, il défie l'au-delà lorsque le Commandeur qu'il a lui-même assassiné lui apparaît et devient son propre Dieu. Sa descente aux enfers est un choix, un suicide presque, qui lui procure la plus folle des jouissances, et il était impossible de terminer la pièce autrement. Je l'ai articulée comme une danse macabre où la mort prend les traits d'une Elvire

aveuglée par son désespoir fou mais qui arrive à brûler les yeux de l'être qu'elle a aimé, le condamnant à errer dans les flammes éternelles.

### ***Andromaque* de Jean Racine**

Dans *La stratégie du caméléon*, biographie publiée chez Seghers et signée par Alain Viala, professeur à la Sorbonne, ce dernier écrit :

**Racine est un cas. Un peu parce qu'il a percé jeune et fort. Corneille avait trente ans au triomphe du *Cid* et Racine, vingt-huit à celui d'*Andromaque*. [...] Racine dure encore. Pourquoi lui ? [...] Son génie, ses origines modestes : orphelin, recueilli mais intensément instruit, ont contribué à faire sortir la bête du caméléon.**

On pourrait retenir de lui *Britannicus*, *Bérénice*, *Phèdre*. Mais, comme j'ai eu le privilège de jouer Cléone, suivante d'Hermione dans la production mise en scène par André Brassard au Théâtre de Quat'Sous en 1976 et qu'en arrivant à la barre du TNM c'est l'un des premiers classiques que j'ai désiré monter (1994), mon choix s'est posé spontanément sur *Andromaque*, fidèle épouse du vaillant Hector, réduite à être cédée comme butin de guerre au cruel Pyrrhus. Obsédée par le sort qui attend son fils Astyanax, son existence déjà déchirée par les deuils de son père, de ses frères et de son mari, elle est une héroïne redoutable et la rivale intraitable d'Hermione qui abusera d'Oreste, le manipulant comme un jouet. Elle sera la seule à survivre à l'hécatombe finale. Mais Racine s'est-il contenté de copier le mythe antique ou a-t-il révolutionné le personnage ?

À mon avis, il en a fait une femme de son siècle, mais aussi une amoureuse de notre époque dont l'intelligence et la perspicacité lui permettent de s'élever au-dessus des manipulations politiques qui menacent le peuple grec. Andromaque symbolise la fidélité aux morts, l'honnêteté face à l'adversité et la droiture d'esprit qui permet à la foi de triompher.

La reine Marie-Thérèse, épouse de Louis XIV, avait besoin de redorer sa réputation à la cour. On lui suggéra d'offrir en représentation la lecture d'une pièce nouvelle. C'est ainsi que fut créée *Andromaque* en 1667 au Louvre. Cette mise en contexte a grandement influencé la mise en scène que j'ai signée au TNM de ce chef-d'œuvre racinien. Je désirais m'approprier le mythe d'Andromaque au point d'imaginer un chœur de femmes appelées à jouer la tragédie de cette Troyenne exilée en terre hostile devant un public friand de termes galants et d'intrigues amoureuses.

L'approche était audacieuse, je crois, car elle plaçait le quatuor amoureux au-dessus de toute sexualité, bousculant ainsi les stéréotypes qui ont piégé les femmes dans les religions, les croyances, les traditions et les idéologies dominantes. C'est Roland Barthes qui a dit que la sexualité dans l'œuvre de Racine est immobile. C'est cette immobilité des corps que je recherchais dans l'espace scénographique créé par Danièle Lévesque, qui jouait sur l'effet du miroir que les femmes se tendaient les unes par rapport aux autres, créant ainsi le vertige qui allait les emporter dans leur chute tout en épargnant Andromaque. Cette version d'*Andromaque* défendue par une distribution entièrement féminine visait un bouleversement des valeurs traditionnelles en faveur de la liberté d'être et d'agir.

Nous avons également figolé l'alexandrin comme un chant plaintif qui enflait tout au long de la pièce, ponctué par le chant d'un ténor haute-contre interprétant certains poèmes versifiés de Racine pour devenir hiératiques lorsqu'Oreste, devenu fou, hurle sa mort en proie aux déesses venues le juger.

J'ai donc fait partie d'une distribution dans laquelle la grande comédienne Rita Lafontaine a joué Andromaque en épouse et mère exemplaire. J'ai plus tard dirigé la fougueuse Louise Laprade à qui nous avons injecté la révolte et la ténacité d'une Andromaque prise au piège qui lutte pour sa survie et celle de son fils, symbole du peuple troyen. Peu importe la manière dont on l'aborde, le personnage d'Andromaque représente un défi majeur pour toutes les comédiennes qui ont l'audace de mettre au premier plan de toute tragédie l'émoi féminin passionné et sublimé.

### **Winnie dans *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett**

« Je veux mettre de la poésie dans le théâtre, une poésie en suspens dans le vide et qui prenne un nouveau départ dans un nouvel espace » (S. Beckett).

Lorsqu'on fait référence à Samuel Beckett, on pense immédiatement à l'un des chefs-d'œuvre incontestables du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle, *En attendant Godot*. Et il est vrai que la pièce tient du génie. J'aurais donc pu m'attarder sur les personnages de Vladimir et d'Estragon que je connais bien puisque, comme je l'ai mentionné au début de ce livre, j'ai interprété le rôle de Lucky dans une troupe de théâtre parascolaire. Samuel Beckett n'aurait certainement pas approuvé la liberté

du metteur en scène Guy Paré de confier tous les rôles à des femmes, lui qui était si intransigent par rapport aux représentations de ses pièces qui doivent être totalement fidèles à ses indications scéniques.

Quoi qu'il en soit, j'ai préféré me pencher sur un de ses rôles féminins dont la portée universelle est telle qu'elle me semble égaler les rôles de Didi et de Gogo. Il s'agit de la lumineuse Winnie, pivot central de *Oh les beaux jours* que Beckett a entrepris d'écrire en 1960.

Plusieurs décennies plus tard, ce personnage, nommé tout d'abord W, puis Mildred et enfin Winnie, est entré dans la constellation des plus grands rôles du théâtre contemporain. Quel défi stimulant pour une comédienne que cette mise en abyme dans laquelle le corps est d'abord à demi enfoui dans un monticule en forme de mamelon, puis, par la suite, enterré jusqu'au cou sous un soleil de plomb !

De grandes comédiennes ont marqué ce rôle réputé « injouable » tant la quantité de didascalies proposées par Beckett nous révèle le caractère d'un auteur obsédé par le détail. J'ai eu la chance de voir l'interprétation magistrale de Madeleine Renaud alors qu'elle avait créé le rôle au Théâtre de l'Odéon en 1963 avec, comme partenaire de jeu, nul autre que son illustre mari, Jean-Louis Barrault. J'ai dû voir la production en reprise vers 1974 au Théâtre Jean-Louis Barrault, devenu depuis le Théâtre du Rond Point, alors que je venais d'obtenir la bourse du Conservatoire d'art dramatique de Montréal qui allait me permettre de me rendre en Europe pour la première fois de ma jeune vie de comédienne. Ce fut un réel choc théâtral, car je découvrais une pièce que je n'ai cessé de relire depuis, des comédiens gigantesques et une approche scénique entièrement au service de l'œuvre, sans fard ni artifice.

Plusieurs années ont passé et j'ai revu la pièce à l'Espace GO d'abord avec la lumineuse Sylvie Drapeau sous la direction de Brigitte Haentjens puis dans une mise en scène de nul autre qu'André Brassard qui y dirigeait l'incroyable Andrée Lachapelle, dont l'interprétation était par moments sublime. En 2015, j'ai invité la comédienne française Catherine Frot à venir jouer Winnie au TNM dans une mise en scène lumineuse de Marc Paquien, spectacle produit par La Compagnie des Petites Heures qui se produit majoritairement sur le territoire européen. De son propre aveu, Winnie représente l'un des défis majeurs qu'elle a eu à relever sur scène tant les possibilités de jeu sont infinies.

Est-ce la pièce qui soulève autant de passion chez les comédiennes pour lesquelles jouer Winnie fait partie de ces expériences incontournables dans un parcours théâtral ? Est-ce la folie qui pousse les actrices à faire un plongeon vertigineux au cœur de l'existence de Winnie, tapissée de petites joies quotidiennes, de douleurs un peu vaines, mais habitée subitement par des éclairs de réflexion métaphysique qui la déstabilisent et l'affectent au plus profond d'elle-même ?

Une chose est certaine : le soin maniaque pris par Beckett à décrire chacune des actions devant être exécutées par la comédienne pendant qu'elle jouait le texte représentait un exercice de haute voltige trop attrayant pour qu'on refuse de s'y prêter. Le dramaturge allait jusqu'à emprunter à sa femme, Suzanne Deschevaux-Dumesnil, des accessoires comme le sac à main, le miroir et le rouge à lèvres, afin de les manipuler lui-même en écrivant, tout cela, afin de trouver le bon rythme propre au texte et à l'action scénique.

Le personnage possède aussi ses zones d'ombre qui lui confèrent une aura d'énigmes et de mystères qu'on a envie de percer. Il ne fallait pas compter sur l'auteur pour les éclairer. Beckett se plaisait à dire : « Je sais bien que les créatures sont censées ne pas avoir de secrets pour leurs créateurs, mais je crains que les miennes n'aient guère que ça pour moi. »

Sur un plan strictement théâtral, l'ambivalence et le doute sont des moteurs de création qui libèrent l'imagination de l'artiste. Voilà pourquoi il est si stimulant de mettre en scène les pièces de Beckett ou de jouer ses personnages dont le vide existentiel est rempli des grands questionnements de l'être humain face à la vie, à la mort, à l'amour, à l'univers. Beckett a eu le génie d'écrire le théâtre qu'il inventait dans sa tête ou sous ce qu'il nommait son *édredon à cauchemars*, c'est-à-dire son lit. Alors qu'il était assailli par des rêves qui lui faisaient entrevoir une autre réalité où le rapport avec l'espace était en déséquilibre, où les corps étaient fragmentés et où les mots devenaient des sonorités ponctuées de silences, le monde entier découvrait son théâtre qui nous place dans un état d'apesanteur poétique.

### ***La mouette d'Anton Tchekhov***

Le répertoire théâtral est rempli de répliques toutes plus célèbres les unes que les autres. En partant d'Agnès de *L'école des femmes* de Molière, qui dit de manière ingénue à son futur époux Arnolphe : « Le petit chat est mort », en passant par Hamlet avec « Être ou ne pas être ? » ou par Richard III hurlant avant de mourir « Un cheval ! Mon royaume pour un cheval ! » ou, encore, par Don Rodrigue qui affirme que « La valeur n'attend pas le

nombre des années » dans *Le Cid* de Corneille, jusqu'à cette dernière : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » clamée par Oreste, poursuivi par les filles de l'enfer à la fin d'*Andromaque* de Racine ; toutes ces citations sont devenues au fil du temps si populaires qu'on oublie que le théâtre en est la source.

Celle qui est tirée de *La mouette* de Tchekhov (1860-1904) se retrouve régulièrement sur les lèvres de tous les comédiens, hommes ou femmes, lorsqu'ils se sentent égarés dans leur quête du personnage ou que le sens de leur démarche leur échappe. Il s'agit de : « Je suis une mouette... Non ! Ce n'est pas ça. » Cette petite phrase murmurée par Nina Zarétchnaïa, brisée et défaite, qui réapparaît sous les yeux du poète Constantin Treplev, tel le fantôme de ce qu'elle n'a jamais pu être, m'a toujours glacé le sang. Nina a rêvé d'être une grande et célèbre comédienne comme Irina Arkadina, mère de Treplev. Elle a poursuivi cette chimère jusqu'à Moscou, dans les pas de l'amant d'Arkadina, l'écrivain Boris Trigorine dont la réputation n'avait d'égale que sa lâcheté.

La comparaison avec *Hamlet* est réelle, puisque son « Être ou ne pas être ? » témoigne de la même quête par Nina et de Treplev du sens métaphysique de leur existence. Dans *La mouette*, on trouve aussi plusieurs références à l'art du théâtre. Treplev rêve d'être auteur. Il se met par la force des choses en opposition avec ce que l'on pourrait considérer comme la figure du père, Trigorine, qui couche dans le lit de sa mère (Claudius et Gertrude) et qui brille en société par son faux talent de romancier. Treplev et Nina sont unis le temps d'une courte représentation d'un de ces écrits. Sa pièce se

termine par une charge contre le théâtre établi, réservé à quelques privilégiés, dont son illustre mère qui exerce son monopole sur le bon goût littéraire de l'époque.

Ce traité contre le conformisme de la société russe annonce la tragédie qui va se dérouler à l'acte IV alors qu'après avoir vainement tenté de faire carrière à Moscou Nina revient sur sa terre d'origine, fiévreuse, égarée, sombrant dans la dépression et la folie. La rencontre entre Nina et Treplev s'inscrit parmi les scènes les plus bouleversantes du répertoire international. Tchekhov indique qu'elle se déroule dans le bureau de Treplev, la maison étant alors plongée dans le noir. Mais, tout comme dans *Hamlet*, c'est sur une scène de théâtre que doit se dérouler la confrontation entre ces deux êtres fragiles et dominés par leurs passions respectives malheureusement irréconciliables.

Je me surprends donc à rêver de mettre un jour en scène *La mouette* de Tchekhov, moi qui n'ai jamais eu le réflexe de l'aborder. J'aimerais le faire uniquement pour voir la dernière rencontre entre Nina et Treplev se dérouler dans le petit théâtre construit par ce dernier, tout près du lac gelé où a été retrouvée la mouette abattue, devenue le pôle identitaire de Nina. Ce petit théâtre est construit comme une île. Il est la preuve de l'amour du poète pour la comédienne, amour universel s'il en est un, auquel nous succombons tous. Il est celui de deux êtres épris de vertige qui se noient ensemble. Mais Nina survivra, alors que le poète se suicidera, non par lâcheté mais par incapacité de vivre sans amour.

Nina, au bord du gouffre, répète inlassablement : « Je suis une mouette... Non ! Ce n'est pas ça. » Ces mots sont aussi puissants que le « Être ou ne pas être ? » du prince du Danemark.

## ***Florence de Marcel Dubé***

**Regarde papa, regarde tout ce qu'il y a autour de nous. Regarde les meubles, les murs, la maison : c'est laid, c'est vieux, c'est une maison d'ennui. Ça fait trente ans que tu vis dans les mêmes chambres, dans la même cuisine, dans le même living-room. Trente ans que tu payes le loyer mois après mois. T'as pas réussi à être propriétaire de ta propre maison en trente ans. T'es toujours resté ce que tu étais : un p'tit employé de Compagnie qui reçoit une augmentation de salaire tous les cinq ans. T'as rien donné à ta femme, t'as rien donné à tes enfants que le strict nécessaire. Jamais de plaisir, jamais de joie, en dehors de la vie de chaque jour. [...] La vie que t'as donnée à maman ne me dit rien, je n'en veux pas ! Je veux mieux que ça ! Je veux plus que ça<sup>7</sup>.**

C'est dans ce monologue que la jeune Florence adresse à son père Gaston que Marcel Dubé livre l'une des plus poignantes réflexions sur le Québec et sa difficile marche vers l'indépendance. Il a dédié cette pièce, tirée d'un scénario pour la télévision puis créée en 1960 à la Comédie-Canadienne, à Monique Miller qui, selon lui, a permis au personnage de survivre. Florence Lemieux ? Nom on ne peut plus courant, mais qui place ce personnage au centre du clan de ces jeunes femmes dégourdies et lucides dont on ne soupçonnait pas l'existence avant que Marcel Dubé ne se décide à les faire vivre sur la scène.

---

7. M. Dubé (1970). *Florence*, Montréal, Leméac.

À l'instar d'*Albertine en cinq temps* qui se décline en cinq âges, on pourrait dire que le fil dramatique de *Florence* se déroule en quatre phases : les rêves de la jeune femme, sa désillusion, sa révolte et sa difficile soumission. Il s'agit d'une réflexion très articulée sur l'évolution de la condition des Québécoises. En effet, l'opposition entre Florence et Antoinette, figure de mère servante, esclave du clan familial, donne naissance à des dialogues d'une acuité remarquable. Il nous faudra écrire maintes fois un personnage comme Florence pour parvenir à inscrire sur les murs de notre enfermement le mot *liberté*. Heureusement, tant dans l'œuvre de Dubé que dans celle de Tremblay, on trouve plusieurs figures féminines qui participent tout comme Florence à l'immense émancipation des femmes, selon moi l'une des plus grandes révolutions du XX<sup>e</sup> siècle. Lorsque le rideau tombe sur l'égaré de Florence face à son destin, quelque chose a radicalement changé le sens du mot famille. Marcel Dubé annonce déjà l'éclatement de la famille traditionnelle, prédit celle dite nucléaire en jetant un nouvel éclairage sur les conflits générationnels, lesquels briseront le cycle de l'hérédité.

Florence m'apparaît comme une figure féminine révolutionnaire et, même si elle perd son combat à la fin, il est certain que ce que sa révolte a déposé en chacun de nous procure un sentiment de liberté retrouvée.

Lorsque j'ai été approchée par la direction du Théâtre Denise-Pelletier en 1987 pour mettre en scène une pièce du répertoire québécois, mon choix s'est porté spontanément sur *Florence*. Je voulais proposer une lecture symboliste de l'œuvre de Dubé, que je trouvais trop souvent confinée dans une forme naturaliste. De plus, le public des jeunes étudiants auquel s'adresse

prioritairement cette institution m'a convaincue de la nécessité de lui proposer des modèles féminins au courage et à la détermination hors du commun. J'avoue ne pas m'être trop égarée dans les méandres de la représentation scénique traditionnelle. La Florence incarnée avec force et aplomb par la comédienne Sylvie Gosselin confirmait le tempérament d'une jeune fille désireuse de changer le monde et de bousculer l'ordre établi. J'ai eu la joie de diriger la grande comédienne Marjolaine Hébert, qui avait joué la plupart des grands rôles écrits par Dubé. Le couple qu'elle formait avec Aubert Pallascio qui incarnait un Gaston émouvant fut marquant pour toutes celles et tous ceux qui ont vu cette production. Raymond Cloutier interprétait Eddy, qui traçait l'axe du mal vers lequel il tentait d'attirer la Florence naïve, mais de cet échec est née la Florence combative. C'est en cela que la pièce se situe clairement parmi les grands classiques québécois.

### **Marie-Lou et Léopold dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay**

Écrite en 1971, la pièce maîtresse de Michel Tremblay, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, est pour moi éminemment politique. On sait que l'auteur a rédigé ce texte en onze jours avec comme toile de fond un Québec déchiré par les événements de la crise d'Octobre. Ainsi est née la famille des Brassard !

Accouchement difficile, tout comme ceux de Marie-Lou, alors que l'espoir d'une vie meilleure a cédé la place à la détresse et que le courage de s'extirper de la misère financière et intellectuelle a été remplacé par la résignation. Comment ne pas comprendre que Michel Tremblay

ait utilisé une langue rauque et crue pour traduire l'incapacité de communiquer de ces êtres marginaux et isolés ? Le joual était le seul langage susceptible d'exprimer avec lucidité leur violence. Ce fameux joual qui a suscité tant de polémiques, qui s'est attiré les foudres du clergé et d'une certaine bourgeoisie intellectuelle ; ce joual qui, au bout du compte, fut la langue qui nous a le mieux définis à une certaine époque.

Tout comme dans *Albertine en cinq temps*, la structure dramatique d'*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* est remarquable. Les dialogues constants entre les vivants et les morts, entre les personnages du présent et du passé reflètent la sempiternelle hésitation du peuple québécois qui n'arrive pas à identifier ses racines et, donc, échoue à se projeter dans un avenir qui pourrait le rapprocher d'une forme d'autonomie, d'indépendance.

Encore aujourd'hui, nous sommes toutes et tous les héritiers de Marie-Lou qui acceptent l'esclavage d'un amour sans désir, de Léopold qui tue le peu de fierté qu'il possède en s'échinant sur sa maudite machine à l'usine, symbole du capitalisme nord-américain. Nous appartenons également à la race des Manon, obnubilée par une religion sans sauveur véritable ou par le rêve illusoire d'une Carmen qui trouve son salut dans la chanson western. D'ailleurs, la pièce *Sainte Carmen de la Main* dans laquelle la petite chanteuse des clubs de Montréal se présente comme la figure christique qui sauvera le peuple de sa servilité nous fait croire en un avenir meilleur. Pour la Carmen d'*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, nous n'en sommes pas rendus à ce niveau d'espoir au moment où Léopold propose à Marie-Lou de faire un

tour de « machine » sur le boulevard Métropolitain alors qu'il vient d'apprendre que cette dernière porte à nouveau dans son ventre le fruit du dernier viol.

La finale est inattendue, bouleversante ! Car nous sommes placés devant une véritable tragédie moderne qui a bousculé tous les codes établis en matière de dramaturgie. En créant la figure de Marie-Lou, femme martyre, pieuse, coupable, amère, dépossédée d'elle-même, Michel Tremblay lui-même avouait son sentiment de dépossession face aux conflits qui secouaient la société québécoise en 1971.

Avec le personnage de Léopold, son regard s'est plutôt tourné vers son passé alourdi par la présence d'un père alcoolique, sombrant dans des délires paranoïaques, comme si la seule porte de sortie des faibles était la folie.

L'idée de génie de Michel Tremblay en créant Marie-Lou et Léopold fut de leur donner la conscience lucide d'être des personnages de théâtre animés par les souvenirs racontés par Manon et Carmen. Cette théâtralité a été portée avec une maîtrise étonnante par celui qui fut le metteur en scène attitré de cette œuvre monumentale, André Brassard, considéré à juste titre comme l'un des plus grands metteurs en scène du Québec.

Il m'est difficile d'oublier les performances exceptionnelles de feu Hélène Loiselle (1928-2013) et Lionel Villeneuve (1925-2000), qui formaient un couple dans la vie et qui ont prêté leur voix, leur souffle, leur sensibilité à ces personnages hors du commun que sont Marie-Lou et Léopold. Beaucoup d'autres productions ont permis à nombre d'interprètes d'incarner ce duo tragique, dont, entre autres, celle que le metteur en scène Gil Champagne a signée pour le TNM avec Marie Michaud

et Denis Bernard, dont la puissance dramatique était indéniable. Toutefois, ils ne m'en voudront pas d'écrire que Loïselle et Villeneuve ont laissé en nous la marque indélébile d'un grand moment de théâtre.



## **Théâtre, société et pouvoirs publics**

**L**e théâtre, qui rassemble en un même lieu et en un même moment des artistes et des spectateurs, est un art essentiellement public, social et collectif. Certes, les autres arts ont aussi une dimension sociale forte. Mais on peut lire dans le silence et la solitude ; on peut contempler seul des toiles, des sculptures, des photographies ; on peut écouter de la musique en solitaire ; on peut même jouer d'un instrument ou chanter seul, pour soi-même. En revanche, par sa nature même, le théâtre n'existe que s'il y a simultanément un texte, une équipe de production et d'interprétation et un auditoire qui l'accueille. Le théâtre n'existe que comme réalité sociale et en lien avec la communauté ; de ce fait, comme à ses origines en Grèce antique, le théâtre est un art qui engage aussi la cité.

Mon expérience théâtrale, ainsi que mon implication dans la direction artistique et générale d'une maison de théâtre qui jongle année après année avec l'accompagnement et les attentes considérables d'un milieu et d'un large public, n'a de cesse de me confronter aux enjeux cruciaux du rapport du théâtre face à la société et à l'État.

## Du rite religieux à la trivialisation

Je m'interroge sur le sort actuel et prévisible du théâtre dans la société d'hyperconsommation et individualiste qui est la nôtre. Le théâtre, qui, à ses origines grecques, émergeait du rite religieux, serait-il en voie de sombrer dans une complète trivialisation ? Je veux pour illustration de cet enjeu ce propos du philosophe français Yves Michaud dans son récent ouvrage *Narcisse et ses avatars* (2014), dont je tire le passage suivant :

**Les œuvres d'art qui furent des objets pensés pour la confrontation et la contemplation sont désormais rangés dans une sorte de supermarché aux côtés de produits désignés interchangeable jusqu'à l'overdose où une installation de l'artiste Christian Boltanski a le même rang qu'une montre Rolex, où nombre de créations se trouvent dématérialisées, transformées en expériences sensorielles dans lesquelles l'environnement, l'ambiance, les relations jouent un premier rôle, parfois plus que l'œuvre elle-même. Bref, un bazar dans lequel chacun zappe, jouit, se filme en train de regarder, le partage avec ses amis et enfin jette à la poubelle ce qu'il a adoré<sup>8</sup>.**

Et Michaud ajoute, dans le journal *Le Monde* du 28 juin 2014 : « Les festivals en France servent surtout à faire tourner l'hôtellerie. » Ces propos seraient-ils la triste vérité du théâtre actuel au Québec et ailleurs ?

Michaud met le doigt sur des évolutions très inquiétantes. Pensons, par exemple, aux motivations qui animaient le grand comédien et metteur en scène Jean Vilar (1912-1971) lorsqu'il a créé le Festival d'Avignon

---

8. Y. Michaud (2014). *Narcisse et ses avatars*, Paris, Grasset, coll. « Vingt-six ».

en 1947 et qui reposaient sur la conviction que le théâtre peut élever un public affranchi des barrières des classes pour éveiller sa conscience sociale. Nous devons, quant à nous, sans aucun doute faire preuve de lucidité et nous dire que les statistiques économiques et de fréquentation des publics sont devenues le baromètre du succès au détriment de l'originalité et de l'audace des œuvres. Aujourd'hui, même dans un pays comme la France que beaucoup considéraient comme le château fort d'un idéal culturel, les arts et la culture sont touchés par les compressions et les coupes budgétaires. Tout comme au Québec, qui a eu le malheur de subir le couperet dans la chair de la culture bien avant les pays d'Europe, certaines couches de la société en viennent à considérer les arts comme une dépense superflue pour les contribuables. De plus, on ne fait pas la part des choses entre les investissements liés aux divertissements culturels qui renforcent l'idée que nous vivons dans une société de loisirs et ceux qui maintiennent l'illusion que la culture se porte bien. Tout cela exerce une pression sur le théâtre et le pousse dans la voie d'une commercialisation susceptible de le transformer en un bazar ou un supermarché comme le dénonce Yves Michaud. Il y a pourtant des réalités qui m'autorisent à penser que le théâtre n'est pas fatalement voué au triste sort que lui annonce le philosophe Michaud.

### **Première réalité : la responsabilité de l'artiste**

La première de ces réalités concerne la responsabilité de l'artiste. Quand il l'assume pleinement, l'artiste protège le théâtre contre une dérive dans la trivialisation.

Il est sans doute très sain de se poser au moins une fois par décennie la question suivante : où va le théâtre ? Dans ces moments de doute, je m'accroche à la conviction profonde que le théâtre assume toujours un rôle social capital qui fait que j'aime encore pratiquer cet art exigeant. Le théâtre est un passeport qui nous permet de voyager dans des lieux interdits et d'exorciser nos peurs. Ce qui m'effraie dans la vie, je le confronte et l'apprivoise au théâtre.

Comme artiste, je me sens donc investie d'une responsabilité de mémoire et de transmission à mes semblables et aux générations suivantes. Le théâtre est aussi un laboratoire social, un lieu sacré où peuvent naître de nouvelles manières d'être, d'agir, de vivre. Je voudrais que les spectateurs ressortent du théâtre comme d'un cérémonial. Je voudrais redonner au sacré la plénitude de son sens. Pour toutes sortes de raisons, nous avons abandonné les anciens dieux, nous avons rejeté les religions au profit de l'argent, de la performance. Mais ces nouveaux dieux ne nous nourrissent pas ; il est urgent d'en trouver d'autres.

Je ne fais pas du théâtre pour tendre un miroir de ce qu'on est ; d'autres moyens d'expression s'en chargent. Je fais du théâtre par engagement, par conviction. Serait-ce un retour à la pensée brechtienne qui a tant marqué mes premières années de pratique ? Brecht voulait créer un nouveau théâtre ouvert sur le monde et engagé sur le plan social. Cet idéal s'est effondré pour laisser la place à l'État marchand. Toutefois, sans vision collective, nous sommes perdus. L'apologie de l'ignorance dans notre société me révolte. L'ignorance ne peut que freiner l'élan collectif. La paresse intellectuelle ne peut que nous faire reculer. Le théâtre, comme

l'art en général, demeure encore à mes yeux le lieu du savoir, de l'apprentissage, de la découverte. Il doit demeurer un lieu de transformation, de changement, de métamorphose.

J'ai souvent décrit l'artiste comme un canal de communication. L'artiste a de longues antennes qui lui permettent de capter ce que sera le monde de demain. Pour cela, il faut faire de l'art en utilisant de bonnes courroies de transmission afin de connecter avec le public d'aujourd'hui. Il est de notre responsabilité de l'inviter à nous suivre quelle que soit la complexité de notre création. Cela signifie que les artistes peuvent développer le désir de dialoguer avec leurs semblables tout en demeurant fidèles à leur art.

### **Deuxième réalité : la capacité de réaffirmation et de provocation du théâtre**

La deuxième de ces réalités qui protègent le théâtre contre les dérives qui le menacent, c'est sa capacité de réaffirmation et de provocation.

Certaines circonstances montrent que le théâtre peut avoir une forte résonance dans la société. On se rappellera certainement la création des *Fées ont soif* de Denise Boucher, en 1978 au TNM, qui fut censurée pour insultes contre la Vierge Marie. Jean-Louis Roux, alors directeur artistique du TNM, ainsi que les concepteurs et comédiennes de la pièce ont tenu tête aux détracteurs et continué de jouer la pièce malgré les manifestations qui ont eu lieu devant le théâtre. La liberté de création et la dénonciation de la censure imposée par le système de justice en place ont permis à la société québécoise de poursuivre sa quête d'autonomie par

rapport au pouvoir religieux. De plus, la pièce de Denise Boucher a joué un rôle prédominant dans l'émancipation féminine, qui est considérée comme l'une des révolutions les plus importantes du XX<sup>e</sup> siècle.

Quelques années auparavant, en 1971 et toujours au TNM, qui louait à cette époque le Théâtre Port-Royal à la Place des Arts, la pièce de Claude Gauvreau *Les oranges sont vertes* a été considérée au moment de sa création comme une œuvre révolutionnaire prolongeant les attentats terroristes d'octobre 1970. En effet, le personnage de Batlam joué par le metteur en scène de la pièce, Jean-Pierre Ronfard, procédait à une véritable tuerie collective lors de la finale ! Sans l'avoir prémédité, Gauvreau, décédé peu avant la création de sa pièce, est devenu un symbole de révolte contre l'aliénation des masses imposée par les diktats tant religieux que politiques.

Cela n'avait rien de surprenant. Le début des années 1970 a été marqué par la prolifération de groupes de création théâtrale, nés des manifestations contestataires qui réclamaient une place prépondérante à l'expression de la culture québécoise en rupture avec celle qui nous venait d'Europe et, plus particulièrement, de France. Ils demandaient alors les moyens de substituer aux institutions nationales des groupes d'intervention légers, efficaces et non soumis aux discours ambiants. Ce qu'il est surtout important de rappeler, c'est que beaucoup de ces compagnies, fonctionnant sur le modèle créé au milieu des années 1960 par Françoise Loranger et ses happenings théâtraux comme *Double jeu*, réalisaient des interventions directes dans tous les milieux, en décroissant les rôles, en mettant l'accent sur le discours collectif et en

épousant de manière indirecte la cause indépendantiste. Un des groupes à avoir défendu une thèse qui réclamait le rapatriement complet des pouvoirs et les référents historiques qui s'y rattachaient fut sans contredit le Théâtre du Même Nom, fondé en 1969 par l'auteur, metteur en scène, directeur de théâtre et professeur Jean-Claude Germain. Les traces laissées par ses créations offrent une vision précise des enjeux qui opposaient un Québec en devenir et un État fédéral centralisateur.

En 2011-2012, le projet de l'auteur, metteur en scène et directeur de théâtre Wajdi Mouawad de présenter la trilogie *Des femmes* inspirée des pièces de Sophocle a provoqué une polémique tout aussi forte que les précédentes. L'affaire Cantat, ainsi nommée par les médias, a pris une ampleur inattendue dépassant les frontières du Québec et faisant l'objet de débats politiques aux parlements tant provincial que fédéral. Pourtant, l'idée de demander au chanteur de Noir Désir, Bertrand Cantat, accusé en 2003 du meurtre de sa conjointe, la comédienne Marie Trintignant, de composer la musique de cette trilogie en plus d'y interpréter le rôle du Coryphée pleurant sur le sort cruel réservé aux femmes, portait d'une forte intuition de la part du metteur en scène. Sorti de prison en 2011 après avoir purgé entièrement sa peine, Bertrand Cantat pouvait en toute justice continuer à faire son métier dans les règles de l'art. Mais un ouragan médiatique a soufflé sur cette prise de position et engendré intolérance et peur. J'ai moi-même ressenti cette peur face à la violence des mots utilisés pour dénoncer une violence qu'ils ne faisaient pourtant qu'entretenir. L'interdiction imposée à Bertrand Cantat de venir sur le territoire canadien a désamorcé le débat, qui n'a jamais eu lieu. Il y a eu un tel acharnement à se

poser en juge pour faire un deuxième procès à Bertrand Cantat, collectif celui-là, qu'il nous était devenu impossible d'expliquer les motivations artistiques qui ont animé Wajdi Mouawad.

Toute cette tempête médiatique, autant dans les médias traditionnels que sur les réseaux sociaux, m'a toutefois éclairée sur la sensibilité toute particulière de la société québécoise face à la violence dont les femmes sont trop souvent victimes. De nombreuses mesures ont été mises en place pour financer des refuges destinés tant aux femmes qu'aux hommes désireux de sortir du cercle infernal de la violence. J'ai ainsi eu l'occasion à maintes reprises de m'engager dans des causes qui soutenaient les maisons d'accueil pour femmes et enfants victimes de violence conjugale. Ces valeurs sont donc profondément ancrées en moi et jamais je n'ai senti en acceptant le projet artistique de Wajdi Mouawad que ce dernier avait voulu agir par esprit de provocation. Comme directrice artistique d'un théâtre, il me semblait capital de défendre le choix des créateurs et de prôner la liberté de création au-delà des compromis et de la censure.

### **Le don du théâtre à la société**

Le théâtre peut ainsi être un véritable don à la société qui le soutient. Il y a, en effet, des spectacles qui sont des lumières rouges capables de nous prévenir de l'effet du balancier de l'histoire et de nous dire que des acquis importants, comme la liberté, les droits de la personne, l'égalité des femmes et des hommes, la démocratie, peuvent être menacés, voire perdus. Certains textes dramatiques peuvent nous mettre en garde contre des glissements sociaux potentiellement dramatiques et

même catastrophiques. La force de l'acte théâtral peut aussi servir à la dénonciation des injustices. Nos lieux de création doivent demeurer des tribunes libres où la voix de l'artiste s'élève au-dessus des intérêts politiques ou financiers pour s'adresser à la partie sensible de l'homme. Il ne s'agit donc pas d'infantiliser le spectateur mais de réfléchir avec lui.

En dépit de ces considérations, je ne perds pas de vue que le théâtre peut aussi être un théâtre de plaisir pour tous les sens, comme le souhaitait Bertolt Brecht malgré le caractère politique de ses pièces. L'ère actuelle ne serait-elle pas une époque où les espaces sont traversés par la vie réelle et par les utopies qui permettent d'imaginer une autre réalité ? Il y a de l'utopie dans le désir de l'artiste de réaliser l'impossible, de réconcilier les contraires, de créer la tension inévitable entre l'art et la vie. Georges Lavaudant, acteur, metteur en scène et directeur du Théâtre de l'Odéon à Paris de 1996 à 2006, écrivait : « Mettre en scène, c'est mettre en place des paratonnerres poétiques afin qu'avec un peu de chance, la foudre s'abatte sur la scène et pas seulement une fois, mais des milliers de fois. »

Nous vivons dans le rythme trépidant d'une culture qui s'avale rapidement et se digère aussitôt. J'aurais tendance à préconiser le *slow food* culturel. Sommes-nous si pressés pour oublier que l'art du théâtre exige du temps, de la réflexion ? Que le théâtre tient tout entier dans un fragment de poésie, un masque, un costume, une lumière, une scène nue ? Que la fascination pour le croisement des formes scéniques nous surprend et que nous sortons transformés par notre séjour au pays de l'utopie théâtrale ?

Je suis pour un théâtre provocant, certes, mais aussi pour un théâtre de l'enchantement qui repose sur des petits gestes, lesquels, si on les met bout à bout, donnent naissance à une grande signature.

### **Une demande du théâtre à la société**

Sous la définition même du rôle du théâtre, il y a deux pôles : l'art et la société. Or, ni le théâtre ni l'art en général ne peuvent occuper une présence importante et efficace si la société discrédite les artistes. La société et certains médias nous envoient des messages ambivalents : d'un côté, on aime les arts et la culture ; de l'autre, on traite les artistes de gaspilleurs de fonds public, de bénéficiaires sociaux déguisés, de quêteurs, de quémanteurs. De telles énormités se font encore entendre dans les radios « poubelles » et sont trop souvent reprises par des chroniqueurs en mal de sensationnalisme. Notre société ne souffrirait-elle pas de bipolarité ? Les artistes sont souvent ceux qui voient poindre les changements, qui annoncent les bouleversements, qui peuvent déclencher des révolutions !

J'ai eu l'occasion de me rendre à Dublin à quelques reprises pour la mise en scène d'*Antigone* de Sophocle. J'ai été agréablement surprise de constater qu'à l'aéroport les photos de Samuel Beckett et de James Joyce, deux auteurs dublinois, nous accueillent à notre descente d'avion. Pourquoi ne pas nous inspirer de cette initiative pour faire la promotion de notre culture ? Le théâtre occupe une place importante au Québec. Claude Corbo, dans sa pièce *Passion et désenchantement du ministre Lapalme*, fait dire à ce dernier que ce qui viendra à l'esprit plus tard, lorsqu'il sera question du

Québec, ce ne seront pas ses mines, ses infrastructures ou sa situation économique, mais plutôt ses artistes et sa littérature.

Il faut donc ce pacte de respect réciproque, de complicité même, entre le théâtre et la société pour que celui-là puisse donner à celle-ci tout ce dont il est capable.

### **Théâtre et pouvoirs publics**

Comme ce fut le cas à d'autres époques, le théâtre a encore besoin de l'apport des pouvoirs publics. Cet apport est une protection nécessaire contre la trivialisation du théâtre et son glissement vers une commercialisation qui l'empêcherait de rendre à la société les services dont il est capable. Au Québec, le soutien des pouvoirs publics au théâtre, comme aux arts en général, a été fluctuant dans le temps.

La Révolution tranquille des années 1960 au Québec a bousculé les codes d'une société repliée sur elle-même et a été une réponse aux questionnements qui animaient le débat public une décennie plus tôt. Dans *Pour une politique* en 1959, Georges-Émile Lapalme (1907-1985), à qui l'on doit la création du ministère des Affaires culturelles dont il fut le premier ministre de 1961 à 1964, voulait donner au peuple québécois un cadre culturel et socioéconomique visant l'affirmation d'un État moderne ouvert sur le monde. Au sein du Parti libéral de l'époque dirigé par Jean Lesage, Lapalme a défendu avec fougue et conviction la nécessité de placer la culture et l'identité au cœur de l'appareil gouvernemental. C'est aussi Georges-Émile Lapalme qui soulignait l'importance

pour le Québec de rapatrier certains pouvoirs afin d'affirmer son autonomie vis-à-vis d'un pouvoir centralisateur.

Alors que nous avons traversé la frontière du XX<sup>e</sup> siècle, n'est-il pas troublant de constater que ce même discours doit se répéter *ad nauseam* ? S'il y a eu quelques avancées selon les partis politiques au pouvoir, nous sommes contraints de témoigner de certains reculs à la suite du désengagement progressif de l'État dans un secteur aussi crucial que la culture.

Au moment des élections provinciales de 2014, le Parti québécois promettait une vaste réforme de la politique culturelle élaborée en 1992 sous le gouvernement de Robert Bourassa. La ministre des Affaires culturelles de l'époque, madame Liza Frulla-Hébert, proposait trois axes de réflexion : 1) l'affirmation de notre identité culturelle, 2) le soutien aux créateurs et à la création et 3) l'accès et la participation du citoyen à la vie culturelle. Il est heureux que le Parti libéral nouvellement élu entende poursuivre cet important chantier de réflexion, mais le bilan des vingt-deux dernières années sera-t-il suffisamment encourageant pour donner à la nouvelle génération l'espoir de pouvoir affirmer son identité, sa langue, sa création et sa participation active à l'évolution de sa société ? Car, en plus de défendre le fait que la culture constitue un levier important du développement collectif, ce serait jouer à l'autruche de ne pas voir que de nouveaux enjeux sont apparus et qu'outre le financement des arts, l'intégration des autres communautés culturelles, l'affaiblissement du français comme langue première de communication, l'urgence d'une stratégie culturelle du numérique, la prolifération des

loisirs offerts par Internet et l'affirmation des compagnies artistiques émergentes et intermédiaires vont occuper une place majeure dans les débats.

### **Le théâtre, orphelin de l'État-providence**

Parmi les enjeux soulevés par la relation du théâtre à la société et aux pouvoirs publics, il y a évidemment une chose dont on n'aime pas beaucoup parler, mais qui est proprement incontournable. Il s'agit de l'argent. Refouler cet enjeu, c'est refuser de faire face à la réalité.

En effet, à partir du moment où l'on veut créer du théâtre de haut niveau, il faut de l'argent, de plus en plus d'argent même, pour rémunérer décentement tous les artisans de la production et pour mobiliser les moyens matériels nécessaires à la concrétisation de leur imaginaire. Tout au long de son histoire, l'art théâtral a dû composer avec cette nécessité de l'argent. Et il est intéressant de noter que dès son apparition dans la Grèce antique, à Athènes en particulier, le théâtre dépendait de trois sources de financement : le mécénat (obligatoire) des citoyens riches, les droits d'entrée et les subventions de la Cité comme telle. À des époques plus récentes, princes et rois ont pratiqué un mécénat essentiel, puis l'État moderne a pris la relève.

Depuis la remise en cause et l'affaiblissement de l'État-providence, les organismes artistiques sont tenus de redéfinir le partenariat avec les divers paliers gouvernementaux. Il serait vain de croire qu'ils pourraient augmenter considérablement leur marge d'autofinancement en diversifiant leurs sources de revenus uniquement grâce à l'entreprise privée. Doit-on acculer les compagnies au pied du mur de la

rentabilité à tout prix ? Ne devrait-on pas inciter le citoyen à encourager le gouvernement qu'il a lui-même élu à mieux soutenir l'expression artistique comme fondement de l'identité d'un peuple ?

Aujourd'hui, au Québec comme ailleurs en Occident, le théâtre repose sur trois sources de financement : les revenus de billetterie à la pièce ou par abonnement, les subventions gouvernementales et le financement privé. Pour une compagnie comme le TNM, ces trois sources représentent respectivement 60 %, 25 % et 15 % des revenus. Si le TNM a dû investir beaucoup d'énergie pour augmenter ses revenus autonomes par rapport à la part des subventions gouvernementales, toute espèce de combinaison des trois sources de financement comporte ses propres problèmes.

Ainsi, plus un théâtre compte d'abonnés et plus ceux-ci renouvellent leur abonnement d'une saison à l'autre, plus sa situation financière est stable dans le temps. Cependant, plus le bassin des abonnés s'élargit et se diversifie quant à leurs caractéristiques sociologiques et culturelles, plus les attentes à l'endroit de l'offre de spectacles de la compagnie théâtrale vont en s'élargissant et en se diversifiant. Cela complique les choix de programmation. En outre, une compagnie théâtrale avec un grand nombre d'abonnés développe au fil des ans ce qu'on pourrait appeler un certain « niveau de vie » ou, si l'on préfère, accroît progressivement ses coûts fixes pour être et demeurer capable de monter de grandes productions, d'engager des comédiens et des metteurs en scène de haut calibre et de mener des stratégies de communication plus développées. Cela l'oblige à rechercher le maintien et même l'accroissement de son nombre d'abonnés et aussi à imaginer, saison après

saison, une programmation susceptible de réconcilier les attentes des abonnés nombreux et diversifiés et la production d'œuvres fortes, critiques et moins évidentes malgré leur valeur esthétique. Par ailleurs, une compagnie qui se fait une spécialité de monter du théâtre que l'on pourrait qualifier d'« expérimental » ou d'« avant-garde » attirera un public plus restreint, mais aussi plus disposé à se laisser conduire en des territoires peu familiers ou complètement novateurs. Cela procure une plus grande liberté de choix artistique et esthétique à la compagnie, puisque son public est plus ouvert aux productions qui rompent avec les codes établis ou qui se situent aux frontières peu explorées de l'art théâtral. Toutefois, la dépendance très forte des fonds publics expose la compagnie à tous les problèmes inhérents aux hauts et aux bas cycliques des finances publiques. Comment maintenir l'autonomie et la liberté d'une direction artistique si l'obligation d'atteindre un objectif très élevé de revenus autonomes devient prioritaire pour assurer sa viabilité, voire sa survie ?

Le recours aux commandites et au mécénat venant d'entreprises privées à but lucratif, même s'il est devenu un excellent moyen de diversifier les revenus et d'alléger le poids de la rentabilité à tout prix par la vente des billets, n'est pas sans conséquence. Certains artistes et créateurs craignent que l'obligation d'accroître les revenus de commandites provenant d'entreprises privées n'impose des restrictions à leur liberté. La compagnie théâtrale doit donc trouver un compromis acceptable entre la liberté de parole et l'espoir légitime fondé sur la générosité des commanditaires. La direction artistique et générale d'une compagnie comme le TNM implique une capacité de gérer ces enjeux très sensibles.

Le recours aux fonds publics demeure indispensable pour plus d'une raison. D'une part, plus ses revenus sont diversifiés, plus un organisme culturel se protège contre les fluctuations périodiques de l'une ou l'autre source particulière de revenus. D'autre part, les fonds publics sont normalement attribués selon des mécanismes établis et visant à atténuer la subjectivité du décideur, notamment par le recours à des jurys de pairs. Dans la mesure où ils sont attribués pour des cycles pluriannuels, les fonds publics concourent à la stabilité des revenus des compagnies théâtrales. Au Québec, comme au Canada, il est heureux que les fonds publics réservés au soutien des arts, comme de la recherche scientifique, soient attribués par des organismes situés à distance du pouvoir politique, tels les conseils des arts. Enfin, l'attribution de fonds publics aux compagnies théâtrales atteste que la société accorde une réelle importance à leur contribution à l'élévation du niveau culturel de la population et à l'amélioration de la vie des citoyens par la fréquentation des arts. Pour toutes ces raisons, les fonds publics jouent à juste titre un rôle important dans le financement des compagnies théâtrales en plus de concourir à l'exercice de la liberté de création qui est essentielle à la vie des sociétés, notamment de celles qui valorisent au plus haut point la liberté des citoyens.

Dans une société caractérisée par une diversité culturelle croissante comme la nôtre, les lieux culturels peuvent devenir de véritables creusets d'expression mixte destinés à rejoindre toutes les communautés en leur permettant d'assumer leur différence tout en affirmant leur identité propre. Les festivals procurent d'excellentes tribunes multidisciplinaires et provoquent des échanges concrets en matière d'écrits, de témoignages

et d'expériences vivantes. Tout cela concourt à une vie plus harmonieuse dans un tissu social marqué par des différences culturelles, religieuses et philosophiques. Le théâtre, par exemple, peut donner sa pleine mesure comme facteur d'amélioration des rapports entre citoyens et entre communautés héritières de cultures différentes qui sont appelées non seulement à coexister, mais aussi à construire ensemble une meilleure société. En vue de contribuer à l'évolution du théâtre, les pistes de réflexion sont multidimensionnelles ; ainsi, on aurait intérêt à :

- Acquérir une connaissance approfondie de la mission de service public d'une institution culturelle qui place l'artiste au centre du processus de production, le public au cœur du processus de diffusion et les ressources humaines du théâtre en équilibre entre ces deux pôles essentiels ;
- Reconnaître l'importance des institutions, des emplois qu'elles génèrent, des activités qu'elles créent afin d'aider le citoyen à devenir partenaire à part entière de leur mission. Chaque action doit être orientée vers une plus grande démocratisation de l'art et une accessibilité à toutes les couches de la population ;
- Garantir un soutien accru aux compagnies émergentes et intermédiaires ;
- Insister sur la nécessité de donner aux artistes des espaces de travail propres à faire naître l'acte créateur, des plateaux dotés d'équipements de qualité, des ressources humaines expérimentées, de manière à répondre

adéquatement à leurs besoins. Lutter contre la pauvreté qui sévit dans le milieu culturel, lequel crée des emplois nombreux mais faiblement rémunérés ;

- Favoriser la création d'un pont solide et durable entre la création artistique et l'éducation par l'implication communautaire, l'engagement des artistes dans l'initiation de la jeunesse aux arts vivants et la création d'événements interactifs où le simple citoyen dispose de moyens efficaces pour saisir les enjeux culturels de sa communauté ;
- Renforcer le contact avec les cultures d'origines diverses, la mise en commun de leurs expériences respectives, le partage des connaissances acquises et les partenariats novateurs entre les différents organismes artistiques ;
- Assurer le maintien et l'amélioration des programmes d'aide à la formation des artistes et la consolidation des écoles de formation continue favorisant la recherche et l'expérimentation.

Alors que la société québécoise est de plus en plus riche en connaissances qui la situent sur l'échiquier du monde, il m'apparaît capital que le théâtre reconnecte avec l'aspect social et communautaire afin d'abolir les frontières qui séparent l'élite cultivée du public populaire. Si un retour à Brecht peut être salutaire à la réinvention d'un espace commun où la réflexion engendre l'action dans un climat de partage, alors pourquoi ne pas s'en inspirer pour repenser le théâtre ?

## **Pour l'avenir**

Serions-nous donc en état de crise ? Crise des valeurs, crise identitaire, crise de la démocratisation des arts ? Ce qu'il y a de rassurant, c'est d'entendre Jack Lang, ministre de la Culture et de la Communication sous des gouvernements socialistes en France, affirmer que c'est parce qu'il y a crise qu'il faut investir massivement dans la culture et oser rêver à des projets d'envergure. On aimerait entendre le même discours venant de la bouche de nos politiciens actuels, et ce, surtout parce que nous traversons des temps de morosité économique.

De plus, une autre des clés du développement de l'individu est de renforcer les liens qui unissent la culture et l'éducation. Voilà des décennies que tous les milieux culturels confondus revendiquent la nécessité d'une politique scolaire qui valorise l'apprentissage de l'élève en le mettant en contact avec les arts. Nombre d'études démontrent que la culture contribue au développement social de la jeunesse, diminue le décrochage scolaire, renforce la tolérance et abolit les barrières sociales et culturelles.



## **Demain ou le croisement des arts**

**A** l'ère des nouvelles technologies, bien des penseurs, intellectuels, théoriciens prédisent la fin du théâtre. Pour ma part, je n'y crois pas. Le public a besoin de préserver un contact humain, d'être en communion avec ses semblables. Le théâtre lui permet encore aujourd'hui de vivre une véritable catharsis en témoignant des malheurs ou des joies que les comédiens portent en eux et qu'ils transmettent directement aux spectateurs. Aujourd'hui, comme au temps des Grecs, la scène est un lieu vivant dans lequel le public vient chercher un sens à son existence.

Durant la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle, les frontières entre les disciplines artistiques ont été transcendées. Le théâtre emprunte librement au cinéma, à la danse, à l'opéra, au cirque, à l'art visuel, à l'architecture et il s'enrichit au contact de cette multidisciplinarité. Je crois profondément que, pour préserver son sens premier, le théâtre a besoin de se nourrir des autres formes d'expression afin de se renouveler et d'accroître sa pertinence. Nous sommes de plus en plus appelés à nous prononcer sur ce qui secoue le monde d'aujourd'hui dans sa brûlante actualité. Les arts doivent faire écho

à ces bouleversements et s'influencer les uns les autres. Ils le font déjà de toute manière ; ils n'ont pas attendu notre permission pour le faire. En cela, l'art est intuitif et instinctif. Il est bon de rappeler qu'il y a quelques millénaires, les tragédies de la Grèce antique fusionnaient déjà le mot et la musique par exemple dans *Oreste* d'Euripide, où l'on retrouve les traces d'un chœur chanté. Il est même possible de tirer un trait d'union entre les anciens Grecs et la naissance de l'opéra qui a permis de conjuguer action et chant à des scènes dramatiques. Le compositeur italien Monteverdi (1567-1643) est l'un des premiers à avoir composé de la musique dramatique, répondant ainsi brillamment aux exigences de son époque. Même l'utilisation de la machinerie scénique au XVII<sup>e</sup> siècle a donné naissance à des productions majestueuses aux effets spéciaux éblouissants qui annoncent une véritable révolution des arts vivants à laquelle le théâtre d'aujourd'hui fait écho.

Bien sûr, il y a des courants, des modes. Aujourd'hui, les mots « multidisciplinarité » et « interdisciplinarité » se retrouvent partout. Ils témoignent d'une réalité à laquelle aucun créateur ne saurait se soustraire. Qu'est-ce que cela signifie au juste ? Avec quels changements les formes d'expression artistique doivent-elles composer ? On parle d'artistes en mouvement, traversés par diverses influences, refusant toutes les étiquettes. Le métissage des pratiques est encouragé : la danse courtise les arts médiatiques, les arts visuels s'associent à la musique, le théâtre emprunte à l'architecture des formes nouvelles et le cirque utilise les codes appartenant au théâtre. On change, on se transforme collectivement, suivant ainsi les mutations sociales qui témoignent d'un renouvellement générationnel

constant. Nous faisons partie de ces mondes virtuels avec lesquels nous avons appris à communiquer : l'informatique, le numérique, le multimédia tapissent nos imaginaires et ce serait être aveugle que de ne pas y prêter une réelle attention.

Si je remonte à ma démarche artistique au sein de la compagnie La Rallonge, le désir de fusionner les genres était un moteur de création formidable. Sans doute, l'arrivée du pianiste et compositeur Pierre Moreau au sein de la troupe a influencé nos choix de programmation, et c'est avec ferveur que nous intégrions la musique, le chant, la danse à beaucoup de nos spectacles. Nous demeurions toutefois très soucieux de servir la poésie des mots et de mettre en avant l'interprétation du comédien, dépositaire du sens premier de l'œuvre.

Alors que nous tentions de révolutionner l'art du théâtre avec Bertolt Brecht, Rainer Fassbinder, Albert Laberge et l'adaptation théâtrale et musicale que nous avions faite de son roman phare *La Scouine*, écrit en 1918, des artistes qualifiés de multidisciplinaires apparaissaient sur les scènes québécoises et montréalaises. C'est en assistant à l'une des représentations de *Vinci*, création de Robert Lepage en 1986, que j'ai senti que tout basculait. Il y avait aussi l'incroyable performance de Michel Lemieux dans *Solide Salad* qui m'avait éblouie un an avant et, face à la puissance de ces deux spectacles, c'est comme si je m'étais retrouvée écartelée entre le passé et le futur.

Même si par la suite j'ai peu intégré les nouvelles technologies, sauf dans mon spectacle solo *Madame Louis 14*, je suis demeurée très ouverte à toute approche novatrice qui bouscule les règles traditionnelles du théâtre. C'est pourquoi je défends avec vigueur

les métissages qui transforment la représentation scénique, créant ainsi un lien plus organique avec le public et en particulier, avec les jeunes spectateurs qui trouvent dans ces formes théâtrales une réponse à leur curiosité.

Comme j'ai amorcé la collaboration avec Michel Lemieux et l'artiste visuel Victor Pilon, tous deux directeurs artistiques de la compagnie 4D Art qu'ils ont fondée il y a plus de vingt-cinq ans, en les invitant à mettre en scène *La tempête* de Shakespeare en 2005 au TNM, il est certain que, lorsqu'ils parlent de multiplication comme complément à la multidisciplinarité, je me sens interpellée par leur vision de l'art vivant. C'est en alliant le théâtre, la danse, le cinéma, la performance et les nouvelles technologies que Lemieux et Pilon sont arrivés à inventer leur propre langage basé sur la notion des multicouches. Pour eux, le visuel multiplie le texte, la danse décuple le théâtre et c'est en mélangeant les formes qu'ils parviennent à inventer d'autres formes. Nous sommes à l'ère de l'hybride, de ce que j'appelle le *transgenre théâtral*, et cette opération nous fascine, car elle nous procure une joie esthétique pure.

Même si pour eux la magie doit émerger avant tout des acteurs en chair et en os, Lemieux et Pilon ne craignent pas de les confronter à des personnages virtuels, lesquels, une fois projetés sur scène, attirent inmanquablement l'attention du spectateur. Cet exercice exige du comédien un travail de précision inouï puisque, pour lui, la scène est vide et qu'il doit créer l'illusion de sa plénitude. Mais, une fois la mécanique bien rodée, la magie opère. Cela donne un croisement inédit entre le cinéma et le théâtre et, à partir du moment où le comédien y croit, il est certain que le

public y croira aussi. L'immense succès remporté par la création de *La belle et la bête* en 2010 nous démontre à quel point le public aime être dérouté. Je défendrai toujours le principe que le théâtre est là pour sortir le public de sa routine culturelle afin de le confronter à des mondes qu'il n'a jamais explorés. Ce que les productions à caractère multidisciplinaire lui apportent, c'est le sentiment très valorisant qu'il comprend ces mondes totalement nouveaux qui s'ouvrent à lui et qu'il peut en toute confiance suivre l'évolution de l'art vivant en sachant qu'il est un convive désiré.

Parmi les magiciens de l'image, Robert Lepage occupe une place à part dans la constellation de ces créateurs d'illusions. L'expérience la plus récente réside dans la recreation de sa pièce *Les aiguilles et l'opium*, au TNM en 2014, mettant en scène un Marc Labrèche caméléon, incarnant à la fois Jean Cocteau et le personnage de Robert, Québécois venu soigner les plaies cuisantes d'une peine d'amour dans l'hôtel même où Miles Davis succomba aux charmes de Juliette Gréco. La scénographie signée par Carl Fillion mettait en évidence les infinies possibilités d'un cube opaque aux multiples ouvertures et exécutant un mouvement rotatoire étonnant. Ce cube dominait le centre de la scène et recevait des projections minutieusement réglées qui créaient les atmosphères liées au fil narratif et émotif du personnage central. Jamais cet exercice de haute voltige ne supplantait la présence de l'acteur ainsi que l'histoire qu'il nous racontait, ce qui, selon moi, relève de l'exploit.

Je dois également avouer l'influence marquante qu'a exercée sur moi cet innovateur multiculturel qu'est Bob Wilson, né en 1941 au Texas et ayant suivi des cours de

design et d'architecture à New York. Au même titre que Bertolt Brecht, Peter Brook, Ariane Mnouchkine et André Brassard, pour ne nommer que ceux-là, Bob Wilson fut pour moi un maître de l'architecture scénique, de la lumière, des couleurs et de la spatialisation qui a beaucoup influencé nombre de mes mises en scène. Sa vision de l'art est sans limite. Il a écrit :

**Le théâtre est quelque chose que l'on expérimente et expérimenter est un mode de pensée. On ne peut expérimenter quelque chose seulement par l'esprit, il faut aussi le corps : je suis ému, je suis touché, je ressens quelque chose. Une rencontre de ce genre permet à chaque spectateur d'adopter sa propre lecture, en accord avec son univers personnel<sup>9</sup>.**

Le fait de déplacer le comédien du centre de la scène et d'y montrer plutôt une architecture faite de lumière, de son, de projection ne prive en rien la représentation théâtrale de son essence véritable. Les créateurs d'aujourd'hui qui explorent les voies innombrables du multimédia nous prouvent qu'il existe une autre manière de raconter une histoire. Pour Bob Wilson, le scénario est un écran et ses mises en scène sont des livres de gestes ou des livres musicaux qui, superposés, composent le spectacle.

Je ne me suis pas encore tout à fait remise du choc que j'ai ressenti lorsque j'ai assisté à l'une des représentations de son spectacle *Doctor Faustus Lights the Lights* au Festival de théâtre des Amériques. Cet opéra, écrit en 1938 par l'auteure américaine Gertrude Stein,

---

9. M. Moldoveanu (2001). *Composition, lumière et couleur dans le théâtre de Robert Wilson : l'expérience comme mode de pensée*, Paris, A. de Gourcuff.

avait pris sous la baguette magique de Bob Wilson une forme avant-gardiste époustouflante qui montrait avec une grande justesse l'audace dont Stein avait fait preuve à cette époque. Plusieurs des spectacles que j'ai dirigés par la suite ont traduit cette influence. Je ne suis pas arrivée à échapper complètement à l'emprise qu'exercent sur moi les productions de Bob Wilson et, bien que je retienne mon irrésistible envie de l'imiter, certaines des productions que j'ai mises en scène portent sa marque. Par exemple, lorsque j'ai dirigé *Les beaux dimanches* de Marcel Dubé, l'imagerie de la production s'appuyait sur une immense toile du peintre français du XVIII<sup>e</sup> siècle Jean-Honoré Fragonard, intitulée *Le verrou*. L'idée défendue par la scénographe Danièle Lévesque consistait à créer une correspondance entre une forme d'art plus ancienne qui donnait un sens mystique au bouleversement amoureux qui secouait le personnage de l'épouse interprétée par la comédienne Marie Tifo et l'esthétisme des installations visuelles contemporaines. Ainsi, le XVIII<sup>e</sup> siècle, par l'image démesurée de Fragonard, sublimait littéralement le XX<sup>e</sup> et les personnages de Dubé qui tentaient de trouver un sens à leur existence.

La quête de la couleur pure chez Bob Wilson a fortement influencé la conceptualisation de la production *Jeanne Dark* de Bertolt Brecht. La structure de la pièce de Brecht, assez complexe, méritait un découpage scénique précis. J'avais donc identifié trois formes de cabarets politiques menés par un maître de jeu diabolique interprété par le fougueux Marc Béland. Il y avait le cabaret bleu, celui de l'espoir ; le cabaret noir, celui de la malédiction ; et le cabaret rouge, celui du feu qui consume l'âme de Jeanne la révolutionnaire. Marc Béland y portait trois

habits aux mêmes couleurs, soit bleu, noir et rouge. Je voulais de manière avouée nous rapprocher de l'intensité des couleurs qui est devenue la signature de Bob Wilson et qui provoque chez le spectateur un effet comparable à celui ressenti lorsque l'on contemple une toile du peintre allemand Otto Dix (1891-1969).

Défendant le principe du métissage entre arts vivants, visuels et technologiques, je ne pouvais pas m'empêcher d'expérimenter, moi aussi, la fusion des genres. Le projet de mettre en scène *Le journal d'Anne Frank*, adapté pour la scène par Éric-Emmanuel Schmitt en 2015 au TNM en coproduction avec l'équipe Spectra, m'a offert de multiples possibilités d'expression scénique qui allaient ouvrir les sens de l'œuvre comme on déplie un origami qui nous fait découvrir l'insoupçonné. La nécessité de montrer les atrocités de la Deuxième Guerre mondiale et le sort cruel que le nazisme a fait subir à la communauté juive a été un guide puissant dans l'intégration de la vidéo à la représentation théâtrale. Les images projetées sur les murs mêmes de l'Annexe, refuge clandestin de la famille Frank, avaient un tel pouvoir d'évocation qu'on se serait cru à Amsterdam, fuyant les bombardements et les perquisitions allemandes qui menaient aux camps de la mort. Certains tableaux dont celui présentant la silhouette démesurée d'Hitler écrasant de sa main levée la frêle silhouette d'Anne ont été marquants. On aurait dit le cinéma projeté sur une scène de théâtre alors que les acteurs se confondaient aux personnes réelles au point qu'il devenait impossible de différencier la réalité de la fiction théâtrale. Les comédiens ont désiré fortement relever le défi du théâtre à la limite du documentaire. Les Paul Doucet,

Mylène Saint-Sauveur, Marie-France Lambert, Kashia Malinovskai, Marie-Hélène Thibault, Jacques Girard, Benoit Drouin-Germain, Sébastien Dodge, ainsi que Charles-Alexandre Brunelle et Frédérick Bouffard pour la tournée, ont nourri, alimenté, renforcé la vision au point que le spectacle est devenu un et multiple à la fois.

Cette expérience représente un point culminant dans ma réflexion de metteuse en scène, mais aussi de directrice de théâtre qui voit dans le mariage du sixième et du septième art une perspective d'avenir sur laquelle je fonde l'espoir d'attiser la curiosité du jeune public tout en abolissant les frontières qui bloquent trop souvent le rayonnement de la culture. Je peux ici exprimer un autre rêve partagé par plusieurs grands organismes artistiques, comme le Metropolitan Opera de New York (MET) ou le National Theater à Londres (NT Live), de projeter l'avenir du théâtre sur le grand écran ou sur le Web. Tout comme eux, je désire que les productions de nos théâtres soient vues par le plus de gens possible. Il est utopique de croire que tous les publics fréquenteront nos théâtres. Même si le fait d'assister à une représentation avec des comédiens en chair et en os devant un public doit demeurer l'expérience ultime, la transmission en direct ou non d'une production théâtrale peut faire la différence dans cette prise de conscience collective que l'art est un service essentiel.



## Épilogue

**P**our les Cassandre qui prédisent la mort du théâtre, force est de constater que ce dernier sort grandi des affinités qu'il développe avec des expressions artistiques variées. Le public, tel un pigeon voyageur, a désormais accès à toutes les cultures du monde. Il serait dommage de réduire la portée de la rencontre entre lui et l'artiste à une simple consommation d'un bien culturel. Lui et nous désirons autre chose qui tient à la volonté partagée de favoriser l'éclosion d'une véritable citoyenneté culturelle.

Rêve ou réalité ? Illusion ou pragmatisme ? Idéalisme ou matérialisme ?

Ce questionnement ne préoccupe pas que les artistes puisque le monde actuel est en quête de valeurs qui dépassent largement la réussite financière ou le pouvoir.

Y aurait-il un décalage entre ceux qui nous gouvernent et le peuple qui aspire à un mieux-être collectif et planétaire ? Il est dommage que l'indice du bonheur ne puisse se mesurer aussi précisément que les statistiques d'emploi, de la Bourse ou de la prospérité économique. Derrière le rideau de cette vaste scène qu'est le monde

(comme aimait le dire le grand William Shakespeare), la vérité, même théâtrale, est plus authentique que celle qu'on nous inculque de manière raisonnable.

L'artiste propose de renverser l'ordre établi, de démonter la mécanique des acquis et de bouleverser le cours du monde. Il serait captivant de suivre le fil de son imaginaire. Ainsi, Ariane pourrait supplanter Cassandre et nous mener hors du labyrinthe pour nous permettre de nous envoler comme Icare vers la lumière éternelle, munis quant à nous d'ailes indestructibles.

# Postface

## Origines et genèse de ce livre

**L**e 10 janvier 2012, à la Grande Bibliothèque de Montréal, Lorraine Pintal, accompagnée de la comédienne Marie Tifo, évoque devant un auditoire très attentif 50 ans de théâtre au Québec. Cet entretien s'inscrit dans une série de dix, imaginée par Bibliothèque et Archives nationales du Québec et l'Université du Québec à Montréal. Intitulée « 50 ans de culture », cette série d'entretiens destinée au grand public, notamment par voie de télédiffusion par Télé-Québec et Canal Savoir, souligne le cinquantenaire du ministère de la Culture du Québec, fondé en 1961. Elle propose des « bilans impressionnistes des avancées culturelles québécoises des 50 dernières années » dans les principaux domaines artistiques et culturels. Des créateurs issus de ces domaines évoquent des œuvres, des artistes, des manifestations culturelles particulièrement emblématiques du dernier demi-siècle.

Lorraine Pintal parle avec passion et amour de théâtre, du théâtre québécois, de la dramaturgie québécoise depuis les années 1950, de grands comédiens, de productions scéniques saisissantes et éblouissantes. En raison de la richesse de son expérience de plus de

quatre décennies, sa vaste connaissance de cette discipline, sa perspicacité et la grande rigueur de son jugement, l'éloquence avec laquelle elle s'exprime ne m'étonnent pas. Elle a pratiqué avec intensité plusieurs métiers du théâtre à titre de comédienne, de metteuse en scène, de réalisatrice de dramatiques télévisées, d'auteure, de directrice de compagnie théâtrale. J'écoute donc l'entretien du 10 janvier 2012 avec le plus vif intérêt.

Pendant que se poursuit l'entretien, une idée se cristallise dans mon esprit : il faut amener Lorraine Pintal à parler méthodiquement, et plus amplement que pendant à peine une heure, du théâtre, de l'histoire de la dramaturgie québécoise, du métier de comédien, des grands rôles du répertoire international ou québécois, des exigences et des méthodes de la mise en scène, du recours aux technologies informatiques pour la production scénique et d'autres sujets intimement liés à la discipline artistique, à ses enjeux esthétiques, à son devenir dans le monde. Elle a beaucoup à dire aux amateurs sur tout ce que quarante années de carrière lui ont appris, tout comme aux jeunes de la relève afin de les inspirer et de les guider dans leur propre apprentissage d'un rude métier. Au moment où prend fin l'entretien, je commence à imaginer une table des matières.

Le lendemain, au terme d'une réunion du comité exécutif du Théâtre du Nouveau Monde, dont je fais partie, je présente privément à Lorraine l'idée qui m'est venue et lui donne quelques indications sommaires sur l'allure que pourrait avoir un tel livre. Évidemment, il faut qu'elle prenne le temps d'y réfléchir. Je lui offre de mettre sur papier quelques notes sur le projet. S'il vient à l'intéresser, je lui assure ma disponibilité pour la réalisation.

Quelques jours plus tard, j'envoie à Lorraine une ébauche du projet provisoirement intitulé *Un traité du théâtre*. Si le titre final sous lequel le livre paraît est bien différent, si la table des matières a été à plusieurs reprises amendée et précisée, si la méthode de réalisation du livre a été changée en cours de route, le premier document écrit sur le projet en trace des linéaments qui perdureront jusqu'à la version définitive et le façonneront pour l'essentiel.

Le projet comporte deux caractéristiques majeures. Côté contenu, il s'agit, pour reprendre l'expression d'André Malraux, de « transformer en conscience une expérience aussi large que possible ». Le projet invite ainsi Lorraine à exploiter systématiquement ce qu'une vie entière consacrée au théâtre lui a appris sur cet art afin d'explicitier ce savoir et ainsi le rendre accessible à d'autres. Le livre ne doit pas être une autobiographie, genre littéraire particulièrement périlleux ; mais des données ou des faits autobiographiques pourront servir d'amorce pour l'examen de la substance de la discipline artistique et pour la réflexion sur le théâtre. Dès le départ s'inscrivent à la table des matières des thèmes comme la formation du comédien, la mise en scène, les différents métiers du théâtre, la direction d'une compagnie théâtrale, les grands auteurs et les grandes œuvres de la dramaturgie québécoise, les grands rôles du théâtre, les rapports entre le théâtre, la société où il se déploie et les pouvoirs publics. Ce sont les thèmes essentiels que l'on retrouve dans le livre publié.

Par ailleurs, ce livre est destiné, plutôt qu'aux pairs ou aux professionnels universitaires ou médiatiques du théâtre, aux amateurs de théâtre, aux membres du public qui, par leur fréquentation des productions dramatiques,

concourent de façon indispensable à la vitalité et à la pérennité de cet art ici et ailleurs dans le monde. Le livre veut rejoindre celles et ceux qui, dans ce public, se posent, le plus souvent *in petto*, des questions sur les secrets du théâtre, questions dont on peut appréhender qu'elles soient trop « naïves » pour être posées à voix haute. Lorraine a aussi choisi que le livre intéresse les étudiantes et les étudiants des différents programmes de formation à l'art dramatique et au théâtre.

Le lendemain de la réception de l'ébauche de livre que je viens de résumer, Lorraine me signifie son accord. Elle a le goût de s'engager dans le projet. Nous devons toutefois dès le début trouver un éditeur. Dans mon esprit, l'accord d'un éditeur est à la fois une première validation de l'entreprise et une vive et constante motivation à la mener à terme, étant donné que l'auteure a un emploi du temps extrêmement chargé et les mille soucis quotidiens inhérents à la direction artistique et générale d'une très grande compagnie théâtrale. Je pressens madame Céline Fournier, alors directrice des Presses de l'Université du Québec (PUQ). Le projet lui plaît ; elle soumet des observations judicieuses sur la table des matières initiale. Un plan modifié gagne sa pleine adhésion, tout comme les caractéristiques du public auquel est destiné le livre, en particulier le jeune public. Au début de mars 2012, forts de cet intérêt clairement énoncé des PUQ, nous pouvons entreprendre le travail. Je remercie Céline Fournier de la confiance dont elle a entouré le projet.

Que puis-je utilement dire de la suite, depuis le moment où nous nous mêlons activement à l'œuvre pour réaliser le projet ?

La chose essentielle à souligner est que ce fut une très heureuse et efficace collaboration, rendue possible par l'enthousiasme, la persévérance et la disponibilité de Lorraine. En évoquant sa disponibilité, je ne veux pas d'abord parler des heures qu'elle a consacrées au projet ; ces heures furent souvent plus éparpillées dans le temps que ce que nous aurions pu souhaiter à l'origine, en raison des obligations prioritaires auxquelles elle devait consacrer ses meilleures énergies. Le livre a donc été en gestation plus longtemps que nous le désirions ; en contrepartie, il a été mûri plus longtemps. Je veux plutôt témoigner d'une autre disponibilité, une disponibilité plus grave et plus engageante, que Lorraine a apportée au projet. Ainsi, elle a accepté de revisiter attentivement, en ma compagnie, l'ensemble de son expérience professionnelle du théâtre. Elle a répondu aux innombrables questions que je lui ai adressées pour clarifier et expliciter sa pensée. Elle a exploré des enjeux qu'elle ne connaissait pas beaucoup et qu'elle hésitait à fouiller, mais dont à mon avis elle devait traiter. Elle a tenu compte de mes critiques lorsque je pensais qu'elle devait approfondir sa réflexion ou lorsqu'elle affirmait des choses qui méritaient une argumentation plus claire et plus convaincante. Elle a fait siennes des formulations que je lui ai proposées lorsque, au sujet de thèmes ou d'enjeux particulièrement complexes, elle ne se satisfaisait pas des siennes propres. Dans tout cela, elle a manifesté de façon continue la très exigeante discipline envers elle-même qui caractérise sa carrière professionnelle, de même qu'une salutaire capacité d'autocritique. Elle

a aussi fait preuve de ténacité : le livre a connu une demi-douzaine de versions successives. Mais le projet a été réalisé.

Comme universitaire toujours habité par le double souci de contribuer à la formation de la relève et à l'accroissement et à la diffusion du savoir, comme membre du conseil d'administration du Théâtre du Nouveau Monde depuis 1992, comme citoyen attaché à jamais à l'identité culturelle québécoise, je remercie Lorraine Pintal, femme de théâtre remarquablement accomplie, d'avoir accepté d'écrire pour nous tous, particulièrement pour celles et ceux qui feront notre théâtre de demain et d'après-demain, ce très beau et très éclairant propos sur le théâtre et d'avoir partagé généreusement avec nous la riche expérience de sa vie professionnelle. Je la remercie aussi de la confiance avec laquelle elle m'a permis de l'accompagner dans cette réalisation.

**Claude Corbo**  
Septembre 2015

## Remerciements

**J**e tiens à exprimer ma reconnaissance à toutes celles et ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de cet ouvrage : Claude Corbo pour son intelligence et sa ténacité, Robert Lalonde pour sa connivence et sa clairvoyance, Annie Gascon, Danièle Lévesque et Louise Marleau pour le regard éclairant qu'elles ont jeté sur mes propos, Marie-Sylvie Hébert pour son aide précieuse quant à la recherche des images ainsi que les Presses de l'Université du Québec pour la confiance témoignée.

Au-delà de la contribution des artistes, des artisans, des auteurs, des créateurs, des metteurs en scène et des membres de l'équipe du Théâtre du Nouveau Monde dont il est question dans ce livre et à qui je voue une profonde admiration, je ne saurais passer sous silence l'apport inestimable des praticiens de théâtre qui ont influencé ou inspiré les réflexions qui composent cet essai : Constantin Stanislavsky, Jean Vilar, Louis Jouvet, Friedrich Nietzsche, Orson Welles, Giorgio Strehler, Bertolt Brecht, Patrice Chéreau, Jacques Lasalle, Arianne Mnouchkine, André Brassard et Thomas Ostermeier.

Le grand William Shakespeare a écrit dans sa pièce *La tempête* : « Nous sommes faits de l'étoffe de nos rêves. » Après cette première expérience dans le monde de l'essai, je puis dire que nous sommes faits de l'étoffe des auteurs et des livres qui marquent nos existences.





Lorraine Pintal a consacré sa vie entière au théâtre. Sa carrière, étroitement liée au Théâtre du Nouveau Monde (TNM), est à l'image du feu sacré qui l'anime : brûlante, débordante et grandiose. Son livre est un récit de vie qui n'obéit pas aux règles de l'autobiographie ou des mémoires. Elle y livre ses réflexions sur le théâtre tel qu'elle le connaît et le pratique depuis le début des années 1970, son histoire, ses enjeux et son devenir dans un contexte en plein essor. Elle témoigne du métier de comédien, des exigences de la mise en scène et des défis de la direction d'une compagnie théâtrale.

Aux personnes qui aiment le théâtre, le fréquentent et veulent mieux le comprendre, elle révèle quelques-unes des ficelles de cet art vivant, sans rompre l'enchantement dans lequel il nous plonge. À ces jeunes qui se découvrent une passion pour le théâtre et rêvent d'y consacrer leur vie, elle dévoile les moteurs de son intelligence créative et fait voir que le théâtre est un maître à la fois exigeant et passionnant.

Telle une Ariane, qui supplanterait les Cassandra qui prédisent la mort du théâtre, Lorraine Pintal nous mène hors du labyrinthe pour nous permettre de nous envoler vers la lumière, comme Icare, munis d'ailes indestructibles.

---

Lorraine Pintal est comédienne, réalisatrice télé, animatrice radio et metteuse en scène. Diplômée du Conservatoire d'art dramatique de Montréal en 1973, elle est la directrice artistique et générale du TNM depuis 1992.

PUQ.CA

ISBN 978-2-7605-4414-7



9 782760 544147