

Numéro trois

03

Été 2006

# Entr'Acte



La revue du théâtre franco-ontarien

# Sommaire

- 5        **La pomme clandestine du cyberspace**  
**Ou, faut-il craindre *Le testament du couturier*?**  
Considérations sur l'exigence au théâtre  
Claude Moyse
- 13       **Le théâtre professionnel en Ontario français :**  
**Quand la santé va, tout va?**  
Perspectives d'un observateur  
Denis Bertrand
- 21       **Alerte au passeur Robert Bellefeuille**  
**Un instantané d'Annie Lise Clément**  
Annie Lise Clément
- 29       **D'intérêt public**  
**Réflexion sur le public et les compagnies de théâtre**  
Michel Ouellette
- 35       **Le Festival Zones Théâtrales : entre turbulences et plaisir**  
**Un compte rendu critique**  
Dominique Lafon

# Trouver sa voix

La revue de théâtre *Entr'Acte* est la concrétisation d'un désir formulé depuis très longtemps par les créateurs et créatrices de la scène théâtrale ontarienne, celui de donner une voix à leur réflexion sur l'acte théâtral. C'est un acte qu'ils couvent, halètent, caressent, vomissent, soufflent, crient et enfantent tout à la fois, selon la force ou la douceur du besoin de créer qui les habite, selon que le besoin d'enfanter est urgent ou le fruit du hasard.

Les premiers numéros – aussi incontournables que nécessaires dans le processus de s'inventer une voix écrite – ont contribué à établir le propos de cette voix, la pertinence de cette réflexion. Croisée des chemins symbolique, ce troisième numéro qui constitue un peu, inévitablement, la fin d'un cycle – d'un premier cycle, on l'espère! – se doit de consolider les acquis tout en ouvrant sur des horizons plus vastes et d'autant plus féconds par le fait même. Parallèlement, il a besoin de s'ouvrir sur un plus large public s'il doit survivre.

Et cette survie ne saurait être dictée simplement par les considérations mercantiles – mais ô combien pragmatiques – d'un tirage qui en justifie les efforts déployés, mais surtout par la résonance que la revue doit trouver auprès de ceux et celles qui créent et surtout auprès du public qui témoigne de leur créativité depuis les fauteuils de nos théâtres. Cet espace de réflexion dont nous nous

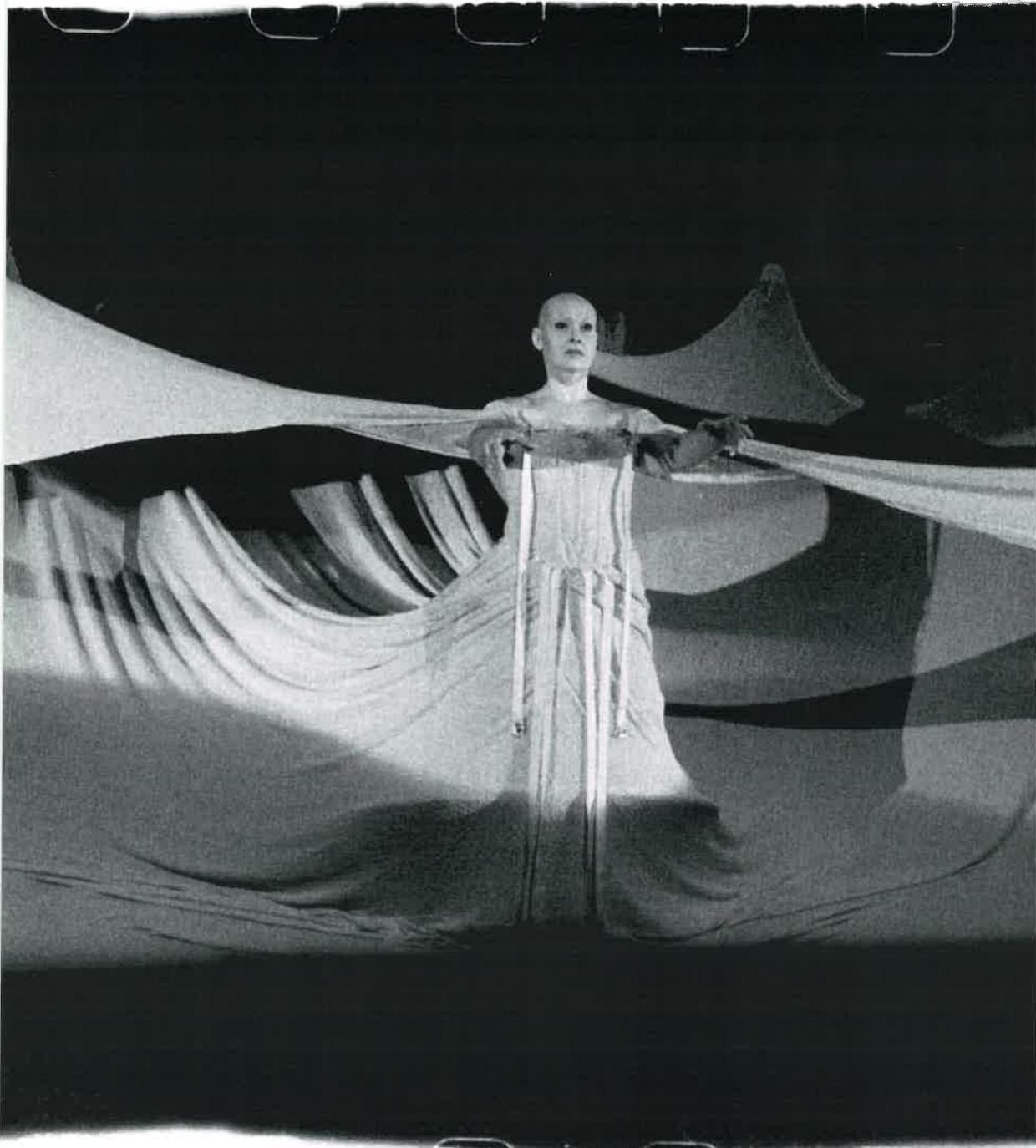
sommes finalement dotés doit devenir un carrefour où passent et s'arrêtent poètes et amateurs, comédiennes et spectateurs, productrices et bailleurs de fonds, professionnels et dilettantes.

Cet espace qui veut communiquer la passion du théâtre se doit d'être un outil de réflexion tant esthétique que pragmatique. Il faut que sa voix sache chanter nos succès, nos vedettes; qu'elle puisse dire avec fierté et assurance le rayonnement de nos théâtres sur les scènes d'ici mais aussi d'ailleurs – que cet ailleurs soit Montréal, Vancouver, Paris ou Mexico. Bref, cette voix doit dire avec art, en variant le ton – tantôt plus pointu, tantôt plus fantaisiste – parfois dans une objectivité douloureuse mais souvent aussi par le biais d'une joyeuse subjectivité portée tant par la verve que par le propos pour exprimer notre pensée dans le plaisir comme le fait le théâtre quand sa magie opère.

Fort de la parole qui a pris forme dans les numéros précédents, celui-ci, le « p'tit dernier », se targue conséquemment de trouver la tessiture de cette voix qui s'est tue si longtemps avant de se trouver. Je vous convie donc, avec plaisir, à découvrir toutes les nuances de cette voix à travers les mots des auteurs qui ont contribué à ce regard sur la pratique théâtrale franco-ontarienne des douze derniers mois.



Après une spécialisation en théâtre à l'Université d'Ottawa Richard J. Leger a été directeur artistique de la compagnie Dramamuse du Musée canadien des civilisations. Il œuvre dans le domaine des arts à titre de comédien, d'animateur et de dramaturge. Il a été finaliste au prix Trillium 2001 pour sa pièce *Faust chroniques de la démesure*. Richard renoue maintenant avec l'Université d'Ottawa où il complète une maîtrise création en Lettres françaises tout en enseignant à temps partiel au Département de théâtre.



Annick Léger dans *Le testament du couturier*. Photo © François Dufresne

## CONSIDÉRATIONS SUR L'EXIGENCE AU THÉÂTRE

# La pomme clandestine du cyberspace. Ou, faut-il craindre *Le testament du couturier?*

« Du bonbon pour l'esprit, étonnant, perturbant, exigeant, audacieux, bizarre... » Les adjectifs ne manquent pas pour décrire *Le Testament du couturier* de Michel Ouellette; une pièce interprétée par Annick Léger dans une mise en scène de Joël Beddows du Théâtre La Catapulte ancré à Ottawa. Toutes ces épithètes, entendues ou lues dans les médias, ont eu pour effet de départager clairement les spectateurs entre les preneurs de risques et les pantouflards. Ces mots, et d'autres, parlent d'un événement hors de l'ordinaire, ils suscitent la curiosité et mettent en garde contre la facilité. Spectateurs passifs s'abstenir!

PAR CLAUDE MOYSE

### L'art de jouer Léger

Elle se nomme Annick Léger et elle jouit d'une heure quarante-cinq minutes pour aller à la rencontre des spectateurs. Un acte charnel, un rituel « antivirtuel ». Tout ce que la télévision, l'ordinateur et le cinéma ne vous donneront jamais : la présence physique, la communication vivante forcément exigeante, mais pas pénible, enfin, idéalement. Exigence. Le mot est lâché! Oui, oui, celui qui revient souvent qualifier la pièce de Michel Ouellette. Intellectuel, également, figure au haut de la liste des adjectifs. Loin de moi l'idée de faire, ici, un *Plaidoyer pour les intellectuels*<sup>1</sup>, non plus que pour l'exigence, mais avouons que ces vocables ont plutôt mauvaise presse dans le milieu théâtral, ils ont même quelque chose

d'obscène... Mais, concrètement, il s'agit d'une comédienne qui joue jusqu'au bout pour son public, des spectateurs tout aussi mystifiés par sa performance que dérouterés et intrigués par l'Histoire qu'elle porte seule durant cent cinq minutes. Minutes pendant lesquelles « le public respire avec moi », affirme la comédienne, « je l'entends, il est le dernier à expirer... » Expiration spontanément suivie d'un wow! Onomatopée on ne peut plus précise.

Annick Léger est seule, mais combien efficace! Comment s'y prend-elle? Elle a un rituel préparatoire que, par pudeur, je ne révélerai pas ici. Disons qu'elle se maquille, se met en condition; elle accorde son âme et son corps. Elle se prépare pendant cent vingt minutes. Mais avant de venir s'offrir au public elle a travaillé ses personnages pendant dix-huit mois. Une année et demie durant, elle s'est livrée



Grande voyageuse, Claude Moysé évolue dans le monde du théâtre depuis vingt-quatre ans. Formée au Québec et en France, elle a dirigé le théâtre de l'Harmattan pendant sept ans, à Montréal.

à un corps à corps avec chacun d'entre eux, jusqu'à les chorégrapheur dans leur moindre souffle. *Lady L.*<sup>2</sup> a cédé une partie différente de son corps, tour à tour, à Flibotte, Mouton, Royal, Miranda, Yolande et le fantôme d'Eyam. Résultat : sans effort apparent, sa voix change au gré des personnages sans pour autant prendre d'accent. Tout est dans le souffle, tout est dans le rythme. Ils sont cinq. Elle parle la langue de chacun et nous transmet, en alternance, les pensées, les sentiments et les paroles de ces habitants d'un monde improbable, mais possible. Annick 5.5 vogue sur un vaisseau – spatial? – dans un environnement inspiré de *L'église sur l'eau* de Tadao Ando (Hokkaido, 1985). Son talentueux concepteur, Glen Charles Landry, taquine la perspective et nous projette entre autel et morgue. *In fine* le chef-d'œuvre d'Eyam, la robe laiteuse – créature d'Isabelle Bélisle –, s'étend sur le décor comme une éjaculation explosive couvrant la Banlieue contaminée. Ils sont maintenant, eux aussi, *Les damnés de la terre*<sup>3</sup>. Mais au fait, vous ai-je raconté l'histoire?

### Le labeur de l'auteur

1665, la peste fait des ravages à Eyam, petite bourgade du Derbyshire en Angleterre. On désigne un coupable, le couturier effectivement atteint de la maladie et le premier à en succomber. Mais avant de rendre l'âme il rédige ses dernières volontés, enjoignant à son exécuteur testamentaire de poursuivre son œuvre encore embryonnaire : un ballot de tissu et un patron, son chef-d'œuvre. Plus de quatre cents ans s'écoulent avant que ne réapparaisse la robe inachevée dans l'atelier de Mouton, un tailleur bien rangé dans une ville morne où les corps sont cachés sous des uniformes. Le monde a bien changé depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, pourtant, le Désir auquel cède Mouton pour accepter d'achever l'œuvre, sera tout aussi dévastateur que celui du couturier anglais pour Anne Monpesson, la fille du pasteur d'Eyam qui lui fut refusée.

Mouton vit dans l'univers de Royal, un politicien qui rêve de devenir maire de la divine Banlieue protégée par la présence de Lazarette, la ville fermée où sont exilés les malades, les faibles et les dissidents. Là où est cachée *La condition humaine*<sup>4</sup>.

Au moment où commence l'histoire, un virus se propage dans le réseau de surveillance informatique, entrave le contrôle des portes de la Banlieue et contribue à alourdir le fardeau de Royal déjà accablé par un mal de tête. Pour son grand bonheur, il vit avec Miranda sa femme nourrice, une Mata Hari sous la burka qui lui concocte des tisanes apaisantes, et qui commet, plus de cent ans après, le crime de trahison pour lequel elle aurait été injustement fusillée en 1917. Royal idéalise sa Miranda et la croit supérieure aux autres femmes, elle serait débarrassée de ses pulsions sexuelles. Il ne se doute pas que l'intrigante travaille à sa perte. Yolande, elle, c'est la secrétaire et maîtresse de l'ambitieux politicien. *Le deuxième sexe*<sup>5</sup>, la femme enfant empruntant à l'Ève de la genèse le rôle d'initier l'homme-Royal aux plaisirs de la chair en lui procurant la pomme clandestine du cyberspace : le *Manuel d'initiation à la sexualité, tome 2*. Au pays de la « cybervision » et des « cybermots » les plaisirs érotiques sont interdits, condamnant ainsi leurs adeptes à la dissidence et à une vie souterraine.

“ Tout est dans le souffle, tout est dans le rythme. Ils sont cinq. Elle parle la langue de chacun et nous transmet, en alternance, les pensées, les sentiments et les paroles de ces habitants d'un monde improbable, mais possible. ”

Le dernier personnage, et non le moindre, se nomme Flibotte, le marchand de tissu par qui le mal entre dans la Banlieue. Flibotte, le fugitif rancunier, échappé de Lazarette et en quête de vengeance. Enfermé injustement dans la ville-goulag, il entreprend de faire payer le politicien-Royal pour son bannissement. Et c'est avec la ruse de l'exclu et la

<sup>1</sup> Titre d'un essai de Jean-Paul Sartre.  
<sup>2</sup> Titre d'un roman de Romain Gary.  
<sup>3</sup> Titre d'un essai de Franz Fanon.  
<sup>4</sup> Titre d'un roman d'André Malraux.  
<sup>5</sup> Titre d'un essai de Simone de Beauvoir.



vantardise du rescapé qu'il réussit à inoculer un virus informatique qui paralyse le système de surveillance conçu par l'aspirant-maire. Flibotte est lui-même inoculé dans la Banlieue par le destin. Avec lui, un virus se propage

## L'œil du spectateur

*Le Testament du couturier* ne laisse personne indifférent. On aime ou on n'aime pas; on comprend ou on ne comprend pas. Il est difficile de cerner le public parfois expressif, parfois muet, mais toujours attentif. Certains spectateurs dominants diffusent une énergie positive ou négative, à leur insu, et contaminent les autres par leurs silences, leurs tensions, leurs sourires et leurs rires quand ils osent se manifester. Le texte est compliqué ou simpliste, on a entendu les deux. Chose certaine, il fascine. Le sujet est peu réjouissant et l'obscurité persistante.

\* Titre d'un roman de Chinua Achebe.

“ Monologue à deux voix ou dialogues à une voix, au choix. Le soliloque est étrange et il dérange. Ouellette, rompu à l'écriture théâtrale, cherchait à se renouveler. ”

dans les machines, les esprits et les corps. Et c'est avec la promesse de la réalisation de la robe qu'il entraîne Mouton, malgré lui, dans ses méfaits. Le furtif infeste les derniers sains humains de la peste, lovée dans un pli du tissu de l'œuvre maîtresse de l'artisan d'Eyam. Flibotte, le serpent de la genèse? Le vers est dans la pomme, il est trop tard. *Le monde s'effondre*<sup>6</sup>.

Monologue à deux voix ou dialogues à une voix, au choix. Le soliloque est étrange et il dérange. Ouellette, rompu à l'écriture théâtrale, cherchait à se renouveler. « J'ai poussé la démarche d'écriture hors des sentiers battus et des lieux communs pour me permettre de déboucher sur de nouvelles possibilités dramaturgiques, » confie-t-il aux spectateurs dans le programme de la soirée. En effet, si le sujet de la pièce n'est pas nouveau, son traitement, en revanche, est plutôt unique. On dirait le fruit d'une contrainte auto-infligée, d'un travail de recherche, de lectures. Le fruit d'une réflexion. Une étape d'une exploration? Le spectateur, lui, reçoit ce travail de création avec surprise, et parfois avec crainte. Ce qui frappe, c'est surtout la forme du texte qui s'est allégé de version en version sur la table de l'auteur jusqu'à devenir une suite d'échanges dans lesquels questions et réponses sont synthétisées en une seule réplique. Au spectateur d'imaginer ce qu'entend le personnage audible et maître de la parole de l'Autre. Peut-on parler de théâtre interactif?





Pourtant, l'œil accoutumé à la pénombre finit par percevoir la lumière qui révèle une partie des personnages et s'avère indispensable à la compréhension de l'histoire. La tension est élevée, les spectateurs savent tous que cette acrobate, marchant sur un fil devant eux, prend d'énormes risques. Si elle devait trébucher la chute serait dure, car la prétention est grande. Il faut une bonne dose de confiance en soi pour tenter une telle épreuve. Annick Léger a gagné son pari, car seule sa performance, qualifiée entre autres de virtuose, fait l'unanimité auprès du public et de la critique.

Les silences de la pièce sont dans la tête de l'interprète et dans celles des spectateurs. Chaque personne a le loisir, dans cette œuvre plus particulièrement, de créer la réplique, d'imaginer les mots, de pénétrer des univers. C'est une liberté, un effort, une épreuve, un plaisir que tous ne goûtent pas, habitués que nous sommes à paresser devant le petit, et le grand écran. Pourtant, une idée peut-être excitante, elle peut être tentante, aguichante et peut procurer des plaisirs insoupçonnés. S'embarquer avec une



idée c'est accepter le même effort qu'exige le sport : parfois pénible, et une fois terminé, toujours jouissif.

On peut inventer dans les silences; on peut se laisser toucher par les silences. On peut errer, même divaguer dans les silences. Tiens, la métaphore homérique vient à l'esprit : pour que Personne n'en pâtisse, les moutons consentent à protéger Flibotte-Ulysse qui vient de crever l'œil du cyclope-Royal. Ainsi, c'est Mouton-le-mouton, peu avant de s'offrir en sacrifice, qui permet à l'explorateur de poursuivre son

“ L'espace identitaire de Michel Ouellette s'est agrandi. À l'origine centrée sur la communauté franco-ontarienne, la menace pèse dorénavant sur l'identité humaine et plus près de nous, sur nous. ”

aventure humaine, celle que lui refuse la vie de Banlieue. Les métaphores bibliques ne manquent pas non plus : Lazarette/Nazareth d'où arrive Flibotte-Jésus, humble fils du peuple qui ressuscite le Lazare-d'Eyam d'entre les morts. Il le ramène sous les traits de Mouton, le sacrifié de la Banlieue futuriste.

Le monde que dépeint l'auteur franco-ontarien est aseptisé, paralysé, divisé, ordonné, rationalisé au point d'interdire tout ce qui fait de l'humain un humain. La liste est longue, écourtons-la : le mystère, la complexité, le paradoxe et le charnel. Le vivant est évacué. La sexualité et la maladie sont cloîtrées. Le système est paranoïaque et affaibli.

L'espace identitaire de Michel Ouellette s'est agrandi. À l'origine centrée sur la communauté franco-ontarienne, la menace pèse dorénavant sur l'identité humaine et plus près de nous, sur nous. Et à l'instar de l'*Odyssée* d'Ulysse qui nous fait voguer sur les mers dans une aventure guerrière pour venger le rapt supposé d'une des leurs, ou de *Star Trek'* qui mène ses fidèles dans une épopée stellaire où la survie des humains reste le nerf de la guerre, *Le Testament du couturier* aborde la question de la

décrépitude des humains et de leurs conflits. Le monde de Michel Ouellette rappelle celui de la préhistoire des Vulcans<sup>8</sup> quand, dominés par leurs émotions, sans cesse engagés dans des guerres fratricides, ils entreprirent de changer les choses sous la gouverne du philosophe et sage Surak. C'est le *Great*

« Le prix de l'exigence? Pour ces adeptes d'un théâtre rigoureux, comme pour l'équipe de *La Catapulte*, la démarche devient primordiale, on la répand comme la bonne nouvelle et elle dispute la première place à son corollaire, le spectacle. »

*Awakening*, la suppression des émotions au profit de la logique. Les habitants de la Banlieue de Royal sont comme des Vulcans qui auraient mal tournés. Ou sont-ils dans la période de transition, en route vers la logique, cherchant à maîtriser leurs émotions? Voyager sur la route des étoiles ou naviguer sur les mers, c'est possible, encore faut-il y mettre du sien. Le spectateur de théâtre est, sans conteste, un spectateur actif, car un spectacle « vivant » c'est comme un pas de deux qui se danse à plusieurs.

Malgré tout, une poignée de spectateurs succombent à la longue pénombre en s'endormant dans leur fauteuil. D'autres, le cou tendu, se sont juré de comprendre l'histoire que d'aucuns ont du mal à suivre sans explications périphériques. Les plus heureux pénètrent aisément l'univers du *Testament*, et se rendent au bout du voyage dont la récompense est la lumière émanant du chaos pestilentiel.

### Penser la scène

On a parlé de « mise en scène audacieuse », de théâtre « de haute voltige ». Oui, osée, cette course à obstacles où l'auteur déleste son texte d'une partie du dialogue et le passe, ainsi amputé, au metteur en scène qui, pour faire honneur à la structure originale du texte, met au défi la comédienne d'incarner les cinq personnages de la pièce dont trois sont des hommes. Le public également est mis

<sup>7</sup> Série culte de science fiction.

<sup>8</sup> Extraterrestres de la série *Star Trek* alliés des humains.





à contribution car Joël Beddows, un intellectuel heureux au théâtre, fouille le sens et pousse le spectateur à jouer avec l'acteur. On a dit de la pièce qu'elle s'adressait à un « public averti ou vacciné ». Les créateurs du *Testament du couturier* sont conscients, dès le début de cette aventure, de fabriquer un objet théâtral « faisant appel à l'intelligence du spectateur ». Joël Beddows se plaît à offrir « des bonbons pour l'esprit » et pour l'œil des spectateurs parfaitement en mesure de relever le défi proposé par l'équipe de la Catapulte, pour peu qu'on leur explique les règles du jeu. « Je le dis d'emblée, c'est un des textes les plus intelligents que j'ai eu l'occasion de lire depuis quelques années [...] C'est rare de découvrir un texte où le propos se retrouve autant dans la forme que dans le contenu. [...] Il a écrit un texte où la lumière est omniprésente », affirme le metteur en scène. Et à cette lumière qu'il

perçoit il oppose une pénombre profonde. Il fait écho aux propos graves de l'œuvre par la création d'un univers froid et aseptisé dans lequel un acteur androgyne, vêtu d'une tunique, explore un jeu épuré, structuré, mesuré. La musique, dans le même esprit, a quelque chose de froid, de brutal parfois. Une enveloppe sonore signée Éric Vani, lancinante et entrecoupée d'accords plaqués brusques. Accompagnant les changements de lumière, elle donne une autre dimension au découpage de l'acteur par les éclairages de Glen Charles Landry. Et on se rappelle que le théâtre exigeant ne cherche pas forcément à plaire, mais à toucher un sens, une partie de notre corps, une partie de notre senti. Il cherche surtout à susciter une réflexion, à éveiller des émotions.

#### La contrainte et l'étreinte

« Attention un objet de théâtre singulier et aussi séduisant qu'ombreux



et bousculant s'est posé au Périscope. » C'est ainsi que commence l'article de Jean St-Hilaire pour le quotidien *Le Soleil* à Québec, l'une des six villes visitées par l'équipe de la Catapulte. Introduction éloquente dans *Le beau milieu*<sup>9</sup> d'une province réputée pour l'inventivité de ses artistes et le talent de ses acteurs. Ailleurs, aussi, le théâtre se porte bien.

Très souvent, un objet étranger nous révèle plus sur nous-mêmes que sur l'étrange. Alors, doit-on opposer singulier à ordinaire? bousculant à frileux? Innovateur à conformiste?... Ce serait trop simple. Les acteurs de partout sont tiraillés entre le travail de création et le

« Le prix de l'exigence? Pour ces adeptes d'un théâtre rigoureux, comme pour l'équipe de La Catapulte, la démarche devient primordiale, on la répand comme la bonne nouvelle et elle dispute la première place à son corollaire, le spectacle. »

travail alimentaire. Les plus heureux combinent les deux. Explorer un univers avant de le partager avec le public devient précieux, c'est un privilège auquel plusieurs aspirent – et qui participe de la définition de l'exigence? Prenons le temps par exemple, le temps accordé à la recherche et à l'exploration. Ce temps précieux, si peu comptabilisé ou si recherché qu'il devient un objet de luxe que peu d'artistes peuvent s'offrir, et que malgré tout ils sont nombreux à prendre ouvertement ou clandestinement, mais à fort prix. Le prix de l'exigence? Pour ces adeptes d'un théâtre rigoureux, comme pour l'équipe de La Catapulte, la démarche devient primordiale, on la répand comme la bonne nouvelle et elle dispute la première place à son corollaire, le spectacle.

Mais qu'en est-il du spectateur nouveau? Celui qui lit dans les journaux « *expérience cérébrale très exigeante pour public vacciné* »? Comment l'attirer vers l'« exigence »? Toutes les créations devraient-elles s'adresser, à tout prix, à un large public? N'est-il pas utile d'annoncer

les couleurs avant la levée des rideaux? Les critiques n'en doutent pas et précisent bien la nature des spectacles. Dans le cas qui nous occupe, ils insistent pour dire au « spectateur moyen » que *Le testament du couturier* ne s'adresse pas à lui, mais à l'initié ou à l'aventurier. Hum?

En apposant le sceau de l'exigence à une œuvre, on l'auréole d'un « label » de qualité, d'une certaine crédibilité, d'un certain degré de difficulté. Un autre niveau d'appréciation entre en jeu. Un niveau plus exclusif qu'inclusif, même élitiste peut-on entendre certaines fois. L'exigence c'est le contraire de la facilité, mais pas pour autant un gage de bon sens ou de talent. On peut être intellectuel et médiocre, exigeant et insignifiant. Pour le spectateur, cela signifie la découverte d'un univers inconnu, et idéalement cohérent, en quelques heures. C'est faisable, seulement l'exercice est plus ardu qu'il n'y paraît.

« Exigence » n'est-ce pas, également, le pelletage de nuage dans sa définition la plus noble? Les 1001 manières de jouer avec les outils corporels, vocaux, intellectuels? Le temps de posséder le texte, de pénétrer des environnements sonores, physiques; de se fourvoyer, de dessiner des costumes, d'investir *L'espace vide*<sup>10</sup>, puis habité? Au bout du compte, le pari est gagné, du moins partiellement, quand le spectateur est touché, quand le spectacle lui procure une certaine satisfaction et idéalement, l'enchanté, le hanté...

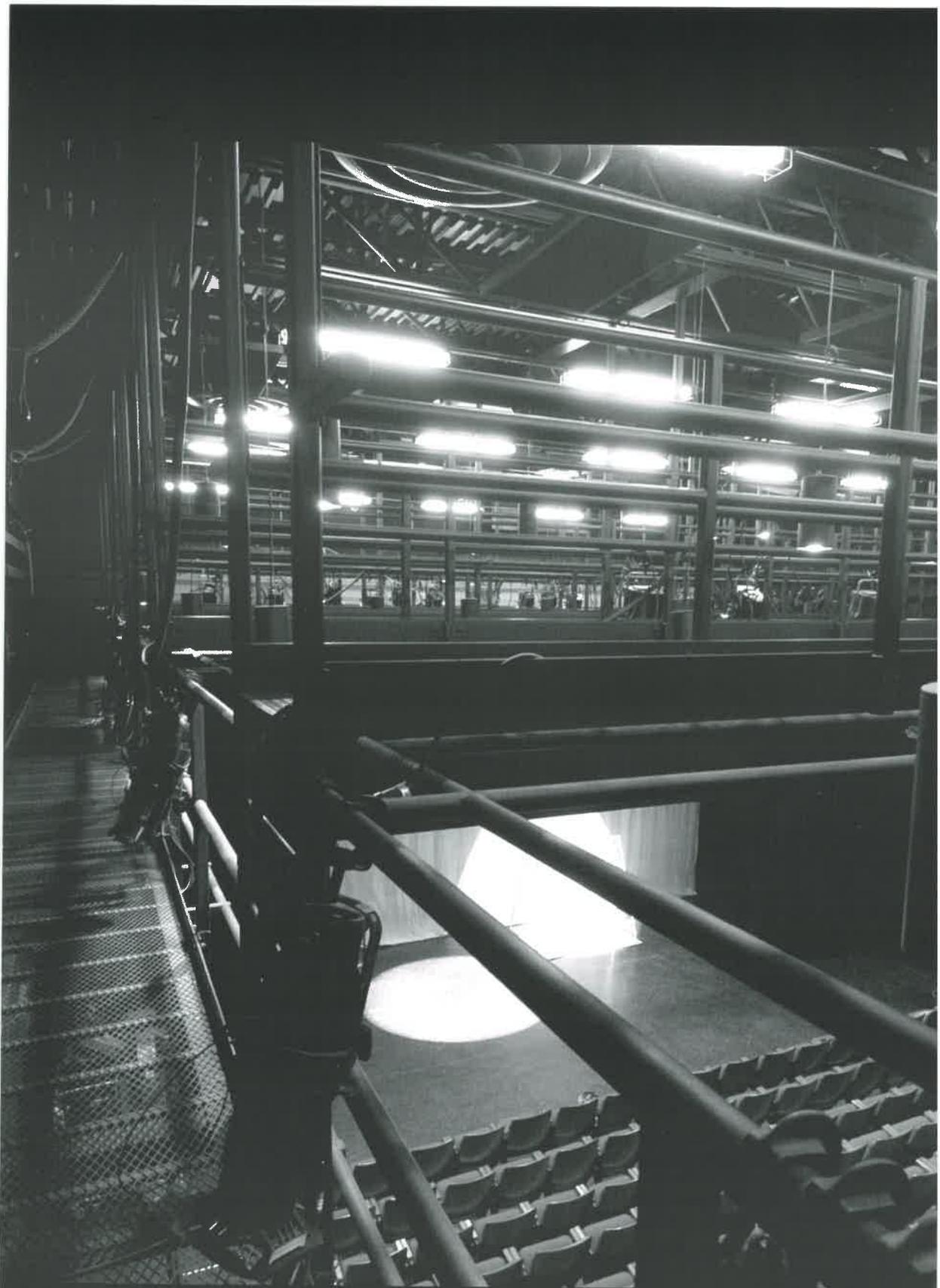
*Al final*, qu'est-ce qu'un « public averti ou vacciné », après tout, sinon un public préparé? comme on prépare les jeunes avant la sortie au théâtre? Et où trouver la préparation quand on est un adulte curieux et peu accoutumé à cet exercice? Comment trouver plaisir à se perdre dans un univers aux codes parfois hermétiques? Comment apprécier une traversée quand on ne sait pas naviguer, craignant sans cesse de couler?

Qu'est-ce qu'un public averti, sinon un public qu'on étreint?

Ah, la culture! c'est comme la confiture...

<sup>9</sup> Titre d'un essai de Raymond Cloutier.  
<sup>10</sup> Titre d'un essai de Peter Brook.





Salle Caisses populaires de l'Ontario, La Nouvelle Scène, Ottawa. Photo © Mathieu Girard

## PERSPECTIVES D'UN OBSERVATEUR

# Le théâtre professionnel en Ontario français : Quand la santé va, tout va?

PAR DENIS BERTRAND

**L**e théâtre professionnel en Ontario français se porte bien. Le milieu pullule d'artistes, toutes les compagnies connaissent des succès importants

et les portes des centres de théâtre sont toujours ouvertes. Autrement dit, le théâtre professionnel est en santé. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il ne peut pas attraper une grippe ou une crise de foie à l'occasion. La réussite amène d'autres préoccupations et c'est justement ce que nous allons explorer dans les pages qui suivent.

D'entrée de jeu, certains seront tentés d'affirmer qu'au contraire, le théâtre ne se porte pas aussi bien que ça. En guise de réponse, j'invite ces personnes à jeter un coup d'œil à ce qui suit :

- il y a présentement huit compagnies professionnelles actives dans le milieu, dûment reconnues par Théâtre Action (TA) et ce nombre est appelé à croître (si ce n'est déjà fait);
- deux centres de théâtre ont vu le jour au cours de la dernière décennie, à Sudbury et à Ottawa, et tous les espoirs sont encore permis pour que Toronto puisse se doter d'un tel lieu;
- les artistes-pigistes affichent une volonté nette de vouloir gagner leur croûte en Ontario et ont maintenant accès à des moyens additionnels pour ce faire, notamment grâce au programme *Jets de théâtre*<sup>1</sup> du Conseil des arts de l'Ontario (CAO);



Denis Bertrand est un consultant en communications et en planification établi à Sudbury. Il est actif dans le milieu artistique franco-ontarien depuis 25 ans, à la fois à titre de consommateur, de bénévole et de gestionnaire. Il a occupé la direction générale de Théâtre Action de l'automne 2000 à l'automne 2004.

Fruit d'une collaboration avec TA, le programme *Jets de théâtre* du CAO accorde des subventions de projet aux particuliers, collectifs et organismes qui visent à favoriser le développement de la pratique du théâtre de langue française en Ontario et à appuyer l'excellence dans l'exploration, la production et la présentation d'œuvres dramatiques d'artistes franco-ontariens.



stiro de La Nouvelle Scène, Ottawa. Photo © Mathieu Girard

2006 : *Cette fille-là*, de Joan MacLeod, Théâtre la Catapulte [Ottawa] et Théâtre La Seizième [Vancouver]; 2005 : *Jean et Béatrice*, de Carole Fréchette, Théâtre du Trillium [Ottawa], 2004 : *Le testament du couturier*, de Michel Ouellette, Théâtre la Catapulte [Ottawa]; 2003 : *Univers d'Herménégilde Chiasson*, Robert Marinier et Dominick Parenteau-Lebeuf, Théâtre du Nouvel-Ontario [Sudbury], théâtre l'Escaouette [Moncton] et Théâtre français du Centre national des Arts [Ottawa]; 2001 : *Du pépin à la fissure*, de Patrice Desbiens, Théâtre du Nouvel-Ontario [Sudbury]; 2000 : *Les Cascadeurs de l'amour*, de Patrice Desbiens, Théâtre La Tangente [Toronto]. Prix décernés par l'Académie québécoise du théâtre.

1988 : *Le Chien*, Jean Marc Dalpé; 1994 : *French Town*, de Michel Ouellette.

2002 : *Le Testament du couturier*, Michel Ouellette. Prix décerné par le ministère de la Culture de l'Ontario.

1997-98 : *Dora Mavor Moore Award for Outstanding New Musical - General Theatre, C'était un petit bonheur*, Guy Mignault, Félix Leclerc, Théâtre français de Toronto [TFT]; 2005 : *Dora Mavor Moore Award for Outstanding Touring Production - General Theatre, Est-ce qu'on ne pourrait pas s'aimer un peu?*, TFT et Théâtre Loyal cu Trac de Bruxelles [Belgique]. Prix décernés par le Toronto Alliance for the Performing Arts.

*Les Rogers*, Jean Marc Dalpé, Robert Bellefeuille, Robert Marinier [Théâtre de la Vieille 17, Théâtre du Nouvel-Ontario]; *Exils*, Robert Bellefeuille, Philippe Soldevila [Théâtre de la Vieille 17, Théâtre de l'Escaouette, Théâtre Sorlie de Secours]; *Les champs de boue*, de Stefan Psenak [Théâtre du Trillium].

Version anglaise : *Le Chien*, Jean Marc Dalpé. Vers l'espagnol : *Maïta*, Esther Beauchemin; *Le testament du couturier*, de Michel Ouellette.



La Nouvelle Scène, Ottawa. Photo © Richard Lebel

- le nombre de reconnaissances et de nominations de prestige décernées au fil des ans aux artistes et aux compagnies confirme la grande qualité des œuvres théâtrales franco-ontariennes. Notons l'obtention de six Masques de la production franco-canadienne<sup>2</sup>, de deux prix littéraires du Gouverneur général (catégorie théâtre francophone<sup>3</sup>), d'un prix Trillium<sup>4</sup>, de prix Dora-Mavor-Moore<sup>5</sup>, de prix d'excellence artistique de TA, de prix théâtre Le Droit et de prix d'excellence du Cercle des critiques de la capitale (Ottawa), pour ne nommer que ceux-là;
- des productions ont été présentées un peu partout au Canada, au Québec, en Europe et en Amérique du Sud. Certaines d'entre elles ont été adaptées pour la télévision<sup>6</sup>. Des spectacles et des œuvres d'ici ont été traduits et présentés en d'autres langues, dont l'anglais et l'espagnol<sup>7</sup>;
- la création de feuillets télévisés franco-ontariens, tels que *Science point com* et *Franccœur*, ont donné du boulot à bien des artistes du milieu théâtral et augmenté leur notoriété auprès du public;
- deux maisons d'édition publient les œuvres produites par les dramaturges franco-ontariens, soit les Éditions Prise de parole et les Éditions Le Nordir;
- l'avènement de la revue théâtrale *Entr'Acte*, les nombreux numéros et articles de la revue *Liaison* consacrés au théâtre et l'intérêt continu des médias traditionnels (SRC, quotidiens, hebdomadaires, radios privées) assurent une visibilité enviable au milieu;
- le gouvernement fédéral a annoncé en novembre 2005 qu'il doublera le financement du Conseil des arts du Canada (CAC) au cours des trois prochaines années (2005-2008). Bon nombre de compagnies et d'artistes devraient en tirer avantage;
- le théâtre pour enfants et le théâtre pour adolescents demeurent toujours aussi populaires en tournée, tandis qu'on dénote un intérêt renouvelé auprès des diffuseurs en région pour le théâtre grand public;
- deux universités, Ottawa et Laurentienne, cultivent la relève théâtrale;

- le milieu de l'éducation s'intéresse de plus en plus aux dividendes qu'engendre une présence accrue des arts en salle de classe et dans la communauté<sup>8</sup>. Cet intérêt pourrait amener un plus grand nombre d'élèves et d'enseignants à découvrir et à pratiquer le théâtre;

« Il y a un vent de renouveau qui souffle sur le milieu depuis quelques années et il provient en grande partie des artistes-pigistes qui ont choisi de faire carrière en Ontario français. »

- le théâtre professionnel peut toujours compter sur l'appui et sur les réalisations de TA pour le seconder dans son cheminement. Pour sa part, l'Association des théâtres francophones du Canada (ATFC) a retrouvé un second souffle avec l'arrivée d'une nouvelle direction générale à l'été 2005.

Malgré toutes ces réalisations, certains soucis traditionnels demeurent, surtout du côté du financement (l'Ontario figure au bas de la liste des gouvernements provinciaux pour la faiblesse de son appui à la culture<sup>9</sup>) et de la capacité du milieu de créer des possibilités pour toutes celles et tous ceux qui gravitent dans son giron. Mais au-delà de ces préoccupations persistantes et des défis propres à certaines compagnies, le théâtre professionnel vit présentement une de ses périodes les plus créatives.

### La place des compagnies en devenir et des projets autogérés

Il y a un vent de renouveau qui souffle sur le milieu depuis quelques années et il provient en grande partie des artistes-pigistes qui ont choisi de faire carrière en Ontario français. Ces derniers ont clairement manifesté leur désir de produire des œuvres originales, individuellement ou à l'intérieur de collectifs, afin de parfaire leur art, de donner libre cours à leur créativité et de gagner leur vie à l'extérieur du nid douillet, mais parfois exigü (financement et planification

pluriannuelle obligent), des compagnies. Ainsi, l'activité théâtrale francophone jadis centrée autour des compagnies a trouvé de nouveaux débouchés à Sudbury, à Toronto, à Ottawa et dans l'Est ontarien. Cette évolution est imputable aux artistes, aux finissantes et aux finissants des programmes des universités d'Ottawa et

Laurentienne, au rayonnement accru du travail des compagnies et à TA qui a appuyé les artistes dans leurs démarches par l'entremise de son programme *Jeux dans l'espace* (le père spirituel de *Jets de théâtre* au CAO).

Alors que les uns prennent acte de cette nouvelle réalité et s'en réjouissent, d'autres s'en méfient, craignant une atteinte à l'ordre établi. Rien de plus normal. Sauf qu'on n'arrête pas le progrès et c'est là que se trouve le défi pour les compagnies et les centres de théâtre : doivent-ils simplement reconnaître le

<sup>8</sup> Voir *L'aménagement linguistique - Une politique au service des écoles et de la communauté de langue française de l'Ontario*, ministère de l'Éducation de l'Ontario, 2004; *le printemps de l'éducation - Sommet des intervenants et des intervenantes en éducation dans la mise en œuvre de l'article 23 en milieu francophone minoritaire*, Fédération nationale des conseils scolaires francophones, 2005.

<sup>9</sup> L'Ontario investit 51 \$ par personne dans le domaine de la culture, comparativement à 111 \$ par habitant du côté du gouvernement fédéral et de 97 \$ par habitant au Québec. *Les gouvernements ont accordé 7,3 milliards à la culture en 2003-2004*, Le Devoir, le 1<sup>er</sup> novembre 2005.

Eugénie Gaillard, Vincent Poirier, Pierre Simpson et, Natalie Joy-Guesnel dans *La Belle et le Bête*, une adaptation de la Cie Vox Théâtre.



phénomène et souhaiter « bonne chance! » aux coureurs ou trouver les moyens de soutenir et de s'associer aux projets en cours et à venir (pourvu que les artistes soient d'accord)?

Certaines compagnies ont déjà choisi la seconde option, dont le Théâtre du Trillium (appui à la comédienne et auteure Sasha Dominique), le Théâtre de la Vieille 17 (avec *L'homme invisible/The Invisible Man*, idée originale de Roch Castonguay) et le Théâtre la Catapulte (avec *Le testament du couturier* de Michel Ouellette). Le Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO) est en train d'en faire autant avec la comédienne et auteure Miriam Cusson et son projet *Carmen*.

Le moment semble venu pour le milieu professionnel de débattre des arrimages possibles entre les projets des artistes-pigistes et des compagnies émergentes, d'une part, et les compagnies établies et les centres de théâtre, d'autre part. Les initiatives des artistes ont besoin d'être soutenues par des occasions et des lieux où elles peuvent être exhibées. Les participants à une telle discussion pourraient explorer des modèles existants dans la ville de Québec où des moyens ont été mis en place pour soutenir l'effervescence de leur

“ Le moment semble venu pour le milieu professionnel de débattre des arrimages possibles entre les projets des artistes-pigistes et des compagnies émergentes, d'une part, et les compagnies établies et les centres de théâtre, d'autre part. ”

<sup>10</sup> Voir *Premier Acte*, diffuseur de spectacles issus de la relève professionnelle de la ville de Québec, des compagnies en émergence et de projets autogérés.

<sup>11</sup> Fondateur du TNO en 1971.

milieu<sup>10</sup>. Après tout, le théâtre carbure à la créativité. Puis, il vaut mieux revendiquer un financement accru pour toutes les composantes du milieu en période de croissance plutôt qu'en période d'incertitude.

Pendant que toutes ces bonnes choses se passent du côté artistique, il y a tout de même une crise de foie qui se pointe à l'horizon et qui risque d'affecter l'écologie théâtrale professionnelle dans son ensemble.



Le Théâtre du Nouvel-Ontario, Sudbury.

### Le financement du fonctionnement des centres de théâtre

S'il y a bien un endroit où le bât blesse lorsqu'il est question de financement, c'est du côté des opérations des centres de théâtre, en l'occurrence la Salle André-Paiement<sup>11</sup> du TNO et La Nouvelle Scène d'Ottawa. À Sudbury, le TNO opère son studio à même ses revenus de compagnie qui ont peu progressé au cours des dernières années. S'ajoute à cela la capacité limitée de la salle (100 places) qui ne génère pas suffisamment de revenus (vente de billets). À Ottawa, La Nouvelle Scène a des problèmes de financement de base, point! Qu'il s'agisse de la faiblesse du financement public ou de générer des revenus autonomes suffisants

à partir de ses installations, ce centre de théâtre vit avec un important manque à gagner qui met en péril sa survie d'une année, parfois d'une journée, à l'autre. Cette incertitude pèse lourdement sur les compagnies résidentes, en l'occurrence le Théâtre du Trillium, le Théâtre de la Vieille 17, la Compagnie Vox Théâtre et le Théâtre la Catapulte. Lorsqu'on prend conscience de ces difficultés, on comprend pourquoi le projet d'une salle à Toronto ne parvient pas à trouver des assises solides!

La communauté francophone devrait être mise au courant de ces défis. Ces centres sont devenus des établissements essentiels, au même titre que les écoles, les centres de santé communautaires et les centres culturels. Un « soulèvement d'appui populaire » serait le bienvenu! Mais il n'est pas question pour autant de délester les gouvernements de leurs obligations. Puisque les revendications traditionnelles n'apportent pas toujours les résultats escomptés, il est peut-être temps d'envisager une autre stratégie : le recours à la justice!

Lors d'un colloque organisé récemment par l'Institut franco-ontarien de l'Université Laurentienne à l'occasion du 20<sup>e</sup> anniversaire de la *Loi sur les services en français* de l'Ontario, l'avocat qui a plaidé et gagné la cause de l'Hôpital Montfort, Maître Ronald Caza, a parlé de l'impact de ce jugement et d'autres décisions récentes des tribunaux sur l'avenir des communautés francophones minoritaires. Selon lui, les gouvernements ne peuvent évoquer une pénurie de revenus pour se soustraire à leurs responsabilités envers la Francophonie. Les gouvernements ont toujours de l'argent. Ils le dépensent simplement selon leurs priorités (comme on a pu le constater avec les nombreuses dépenses préélectorales des libéraux fédéraux en 2005). Le jugement Montfort pourrait-il venir en aide aux institutions artistiques et culturelles, comme les centres de théâtre, qui sont sous-financés par rapport à des établissements similaires au service de la majorité? D'après Maître Caza, la réponse serait « oui ». Selon lui, il faudrait sans doute procéder à une étude cas par cas et accumuler les preuves nécessaires avant d'aller de l'avant, mais le jugement Montfort pourrait être tout aussi utile à la culture qu'à l'éducation ou à la santé.

Ce n'est pas tout. La *Loi sur les langues officielles* du Canada vient d'être modifiée et renforcée grâce au projet de loi S-3 du sénateur franco-ontarien Jean-Robert Gauthier. En conséquence, la Partie VII de la Loi, qui porte sur la

*Promotion du français et de l'anglais*, stipule maintenant que « le gouvernement fédéral **s'engage**<sup>12</sup> à favoriser l'épanouissement des minorités francophones et anglophones du Canada et à **appuyer** leur développement, ainsi qu'à promouvoir la pleine reconnaissance et l'usage du français et de l'anglais dans la société canadienne ». Ce bout de phrase se lisait auparavant comme suit : « Le ministre du Patrimoine canadien prend les mesures qu'il estime indiquées pour favoriser la progression vers l'égalité de statut et d'usage du français et de l'anglais dans la société canadienne... ».

<sup>12</sup> Les caractères gras sont de l'auteur.

« Le jugement Montfort pourrait-il venir en aide aux institutions artistiques et culturelles, comme les centres de théâtre, qui sont sous-financés par rapport à des établissements similaires au service de la majorité? »

Selon la Commissaire aux langues officielles, Dyane Adam, « le développement des communautés de langue officielle et la promotion de la dualité linguistique ont longtemps été le maillon faible de la *Loi sur les langues officielles*. Désormais, l'ensemble des institutions fédérales devra poser des actes positifs pour atteindre ces objectifs. »

La Nouvelle Scène, Ottawa. Photo © Alain Boisvert





Les quatre directeurs artistiques de La Nouvelle Scène : Joël Beddows, Robert Bellefeuille, Sylvie Dufour, Pier Rodier (était absente Esther Besuchemin). Photo © Mathieu Girard

“ Les raisons qui ont motivé la création de TA sont toujours valables, qu’il s’agisse de rassembler et de représenter les forces vives du milieu ou de lui fournir les outils nécessaires à son développement continu. ”

Sans l’existence d’une entité provinciale capable d’agir au nom de l’ensemble, de telles actions seraient impossibles. Les raisons qui ont motivé la création de TA sont toujours valables, qu’il s’agisse de rassembler et de représenter les forces vives du milieu ou de lui fournir les outils

nécessaires à son développement continu.

Avec cette nouvelle corde à leur arc, TA, l’ATFC, le TNO et La Nouvelle Scène auraient intérêt à obtenir un avis juridique sur l’impact possible du jugement Montfort, de S-3 et des autres décisions pertinentes des tribunaux sur le financement public des centres de théâtre.

Par contre, si l’environnement dans lequel le théâtre professionnel évolue a bien changé ces dernières années, on peut en dire autant de celui de TA. Jadis un carrefour pour différents arts de la scène (théâtre, chanson/musique, performances poétiques, etc.), TA a participé ou assisté à l’avènement d’organisations consœurs, telles que Réseau Ontario<sup>13</sup> (RO – dont TA est l’un des cofondateurs) et l’Association des professionnels de la chanson et de la musique (APCM)<sup>14</sup>.

### Théâtre Action

Le dossier des centres de théâtre et l’option du recours juridique démontrent que Théâtre Action demeure un outil important pour le milieu professionnel.

<sup>13</sup> Le réseau de diffusion des arts de la scène de l’Ontario français.

<sup>14</sup> L’APCM a pour mission la promotion des artistes membres et la diffusion de leurs produits, ainsi que le développement de l’industrie musicale franco-ontarienne.



TA, RO et l'APCM se tournent vers les mêmes bailleurs de fonds et partagent des intérêts identiques : la diffusion et la commercialisation (ex., TA Éditeur, Distribution APCM) du produit artistique, l'état des lieux de diffusion en Ontario français, les arts en milieu scolaire, l'organisation d'événements provinciaux pour la jeunesse (ex., un festival annuel de théâtre provincial en milieu scolaire et son équivalent du côté musical), la création d'occasions pour la relève et les artistes professionnels, l'obtention de financement accru au palier provincial pour une clientèle - somme toute - partagée (les artistes professionnels et leurs véhicules de création ou de représentation), etc.

Pendant les périodes de réductions budgétaires à Ottawa et à Queen's Park, le financement non récurrent de la Fondation Trillium de l'Ontario a permis à ces trois organismes de connaître de belles années productives. La nouveauté de certaines initiatives a attiré l'intérêt d'autres bailleurs de fonds. Cette époque est sur le point de se terminer, si ce n'est déjà fait. Malgré le succès continu de certaines activités, elles sont devenues répétitives aux yeux des entités qui ont les moyens de les appuyer financièrement, d'où une perte d'intérêt de leur part. De plus, il faut laisser passer un certain temps (quelques années) entre la fin d'un projet soutenu par la Fondation Trillium et la possibilité de lui soumettre une nouvelle demande pour une autre initiative. On peut se réjouir à juste titre du financement accru accordé au CAC, mais en tant qu'organismes provinciaux, ni TA, ni RO, ni l'APCM n'y auront accès (pour des projets à court terme peut-être, tout au plus). Pendant ce temps, le ministère de la Culture de l'Ontario (qui finance le CAO) a encaissé deux compressions budgétaires importantes en deux ans aux mains du gouvernement libéral.

Le moment est peut-être venu pour les responsables de TA, de RO et de l'APCM de s'asseoir et d'explorer la possibilité de collaborer plus étroitement

et même de se fusionner afin de créer un seul organisme provincial dédié aux arts de la scène. Cette nouvelle entité serait d'abord au service des arts professionnels de la scène. Elle porterait aussi une attention particulière à la relève artistique en créant, par exemple, un festival provincial des arts de la scène en milieu

“ Le moment est peut-être venu pour les responsables de TA, de RO et de l'APCM de s'asseoir et d'explorer la possibilité de collaborer plus étroitement et même de se fusionner afin de créer un seul organisme provincial dédié aux arts de la scène. ”

scolaire et en offrant des occasions de formation pour les artistes en émergence, le tout appuyé par des artistes chevronnés. Le défi est de taille et les obstacles sont nombreux. Mais j'ai l'impression qu'au bout du compte, les arts de la scène en sortiraient gagnants. Que les débats commencent!

Salle Caisses populaires de l'Ontario, La Nouvelle Scène, Ottawa. Photo © Mathieu Girard





*Les Murs de nos village, de gauche à droite : Jean Marc Dalpé, Viviane Rochon, Roch Castonguay, Robert Bellefeuille, Anne-Marie Cadieux et Hélène Bernier. Photo © Martin Delisle*

UN INSTANTANÉ D'ANNIE LISE CLÉMENT

# Alerte au passeur Robert Bellefeuille

PAR ANNIE LISE CLÉMENT

*Commençons par le commencement...* puisqu'il s'agit d'esquisser le portrait d'un créateur, et faisons sourire Robert Bellefeuille, dit « le passeur », en le renvoyant à toute la science du *Larousse* :

**Passeur** n. m. (1160). 1. Celui qui conduit un bac. – 2. Celui qui fait passer une frontière dans des conditions illégales : *Des passeurs ont conduit des travailleurs portugais à travers la frontière pyrénéenne. Un passeur de drogue.*

(Ces deux exemples sont tirés du dictionnaire et non de votre serviteur, qu'allez-vous croire! Trève d'arlequinade, revenons à Bellefeuille...)

Ah! ce passeur des mots et des rires, donc, qu'est Robert Bellefeuille, qui va par-delà les frontières épousant la mouvance théâtrale. Sur son bac du Théâtre de la Vieille 17, qu'il conduit depuis 25 ans déjà (et sans rides apparentes), il a occupé presque toutes les fonctions pour toucher tous les publics : celles de directeur artistique, comédien, metteur en scène, dramaturge, auteur (*Exils, Mentire, Le Nez, Les Murs de nos villages*), fonctions qu'il continue de chérir, indifféremment. Après avoir lui-même beaucoup voyagé comme comédien – il a joué pendant cinq ans (de 1987 à 1992) dans *La Trilogie des Dragons*, mise en scène par Robert Lepage et présentée dans les plus

grandes villes du monde dont Jérusalem, Saltzbourg, Stockholm, Helsinki, Mexico, Vroclav, Paris, Amsterdam, Barcelone, New York et Londres –, il a guidé les spectacles de la Vieille 17 à travers le Canada et outre-mer : la pièce *Maita*, notamment, d'Esther Beauchemin (prix Zof 2005), a été jouée 156 fois devant plus de 30 000 enfants au Mexique et au Canada, en français, en anglais et en espagnol. Il lance :

« Ce n'est pas pour rien que la Vieille 17 s'appelle comme ça! C'est une route, qui nous permet de voyager. Ça ne s'appelle pas le Théâtre noir ou je ne sais quoi. Pour moi, voilà quelque chose d'indéniable, en mouvance, et qui me caractérise. Il est essentiel que le théâtre voyage. On ne répète pas 6 semaines pour 8 représentations et c'est terminé! »

Et plus poétique, il poursuit, employant ce genre d'image qui résume bien l'énergie et le discours du personnage :

« À mes yeux, c'est comme une robe de mariée. Cette robe, tu ne la portes qu'une fois, mais elle est propre, importante, elle dégage une énergie particulière, unique. Je ne veux pas que les shows de théâtre soient comme une robe de mariée... j'ai envie qu'on les porte, que les gens les voient. »

À tout seigneur, tout honneur : ce vocable de passeur, retenu pour le titre de notre portrait, est de lui. Nous venions de lui faire remarquer à quel point il était



Suite à l'obtention d'une maîtrise en Lettres françaises (Université d'Ottawa, 1996), Annie Lise collabore à des revues artistiques dont *Liaison* et *Entr'Acte*, ainsi qu'au quotidien *Le Droit* et auprès de l'Office national du film du Canada. Durant quatre ans, elle a été responsable des communications et du marketing au Théâtre français du Centre national des arts, puis chez Llama Communications. Elle travaille actuellement pour le Centre de recherche en civilisation canadienne-française et complète un doctorat en Lettres françaises, à l'Université d'Ottawa. Ses recherches sur la transculturalité de la violence visent la fiction littéraire de la francophonie, en lien avec les conflits d'actualité.



Les Rogers, de gauche à droite : Robert Marinier, Jean Marc Dalpé et Robert Bellefeuille.

soucieux, dans son travail, de bien faire saisir les nuances d'un texte aux acteurs, de les transmettre à son équipe de création qui l'accompagne du début à la fin, puis d'aller de la scène à la salle, avec tout le respect que lui imposent à la fois les artisans d'un spectacle et le public :

« Je suis quelqu'un de très lucide sur la nature du travail théâtral : sa particularité collective. Quand je suis embarqué en théâtre, c'était pour faire un travail collectif. C'est ce qui me fascine et me passionne. Ça ne m'empêche pas d'assumer souvent le leadership, mais je dis toujours que 50 % du succès d'un show, c'est son équipe. J'aime beaucoup lancer des idées et être relancé. »

Aussi, avez-vous remarqué? Depuis quelques années, sur les affiches de la Vieille 17, l'accent est-il toujours mis sur « l'équipe de création », où le nom de Robert se fond à celui des autres, comme s'il n'osait prendre le devant de la scène. Se rappelle-t-on, par exemple, que depuis l'an 2000 seulement il a mis en scène *Maïta*, *Épinal*, *Willy Graf* (codirigé avec Marcia Babineau, du théâtre l'Escaouette), *L'Inconception* (avec Robert Marinier) et *l'Homme invisible?* Sait-on que, dans les deux dernières

années, aussi, il a dirigé des équipes de 15 comédiens et plus au Théâtre Denise-Pelletier dans *Edmond Dantès* puis dans le *Comte de Monte-Cristo*, d'Alexandre Dumas père, ainsi que les Catherine Bégin, Aubert Pallascio, Patrick Goyette et autres au Théâtre d'Aujourd'hui dans la pièce *Jouliks?* Et c'est sans compter

« Pour moi, voilà quelque chose d'indéniable, en mouvance, et qui me caractérise. Il est essentiel que le théâtre voyage. »

*Baruffa* et *Le Doux parfum du vide*, exercices publics qu'il a réalisés avec les finissants de l'École nationale de théâtre, à Montréal. Ajoutons, pour compléter la mosaïque de son travail actuel, que tout en continuant d'assurer la direction du Théâtre de la Vieille 17 (officiellement, la codirection générale avec Marc-André Boyes-Manseau et la codirection artistique avec Esther Beauchemin depuis un an), il est professeur titulaire du programme de mise en scène de l'École nationale de théâtre du Canada, à Montréal.

Quand on lui rappelle que les critiques, tant ontariennes que montréalaises, qui ont suivi ses récentes réalisations,



sont toutes excellentes, avec prudence, il commente :

« Ça se passe bien. Les étudiants ont adoré *Edmond Dantès*, alors que ce n'était pas une pièce facile. Mon dernier cadeau : une nomination pour le Masque de la meilleure mise en scène (sur 335

“ Robert Bellefeuille est un créateur sensible, discret, poétique, mais tout aussi à l'aise dans l'urgence, le rythme soutenu d'un Dumas père ou l'imagination déroutante d'un jeune Pascal Lafond ”

productions). Aussi, je me suis dit “j'ai bien fait ça”. Je ne le fais pas pour ça mais quand ça vient, c'est agréable. Mais pour moi, la récompense ultime, c'est quand les acteurs sont heureux et contents de jouer le show, et que le public réponde de façon enthousiaste. »

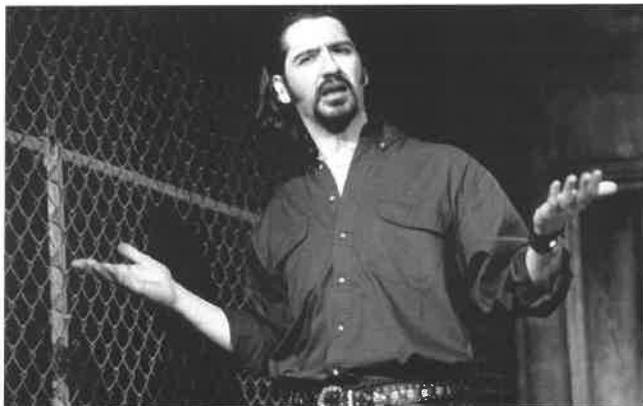
De son récent *Comte de Monte-Cristo* (adapté par Élisabeth Bourget), on a écrit : « Dumas est là, devant nous, dans sa vivacité et ses excès » (Anne-Marie Cloutier, *La Presse*, janvier 2005). Ce n'est pas rien, quand on connaît la stature et la plume féconde de l'écrivain. De *Maita* : « La poésie qui émane du spectacle est redevable à la subtilité, à la sagesse dont ont fait preuve les créateurs tout autant qu'à la pudeur de l'ensemble » (Caroline Barrière, *LeDroit*, octobre 2000) et aussi : « La grâce n'est peut-être pas loin » (Jean St-Hilaire, *Le Soleil*, mai 2000). Sur *Jouliks*, finalement : « Le décor, simple et chaleureux, sert bien la mise en scène sobre de Robert Bellefeuille, qui a su porter un regard sensible aux personnages, à leurs urgences, leurs désirs, leur retenue » (Josée Bilodeau, « Arts de la scène », Radio-Canada, mai 2005).

Voilà, et ce sont d'autres qui l'ont écrit : Robert Bellefeuille est un créateur sensible, discret, poétique, mais tout aussi à l'aise dans l'urgence, le rythme soutenu d'un Dumas père ou l'imagination déroutante d'un jeune Pascal Lafond (auteur du *Doux parfum du vide*, dont c'était la première à Ottawa le jour de

notre rencontre). En fait, l'interviewer sur l'art théâtral, sur le choix qu'il a fait d'y consacrer sa vie professionnelle, sur sa fidélité envers la Vieille 17 qu'il cofondait en 1979 avec Roch Castonguay et Jean Marc Dalpé, sur ce qui, enfin, le fait encore sillonner les scènes et les coulisses, c'est comme assister à un spectacle – quatrième mur en moins. Sur le ton de la confiance, sans artifice, avec le feu, la passion qui l'animent toujours, ses mains et son regard recréent pour nous la mise sur pied d'un spectacle, au diapason du souvenir. Lisez, et vous le verrez apparaître :

« Après 25 ans, ma foi est ravivée! Les rencontres que j'ai faites, les projets que j'ai choisis : j'ai eu cette chance aussi. Dans la vie, à partir du moment où tu choisis, tu t'inscris, tu te commets. Tu ne peux pas faire un choix puis te retirer.

Robert Bellefeuille dans la pièce *Lucky Lady*.



Il n'y a rien de neutre, au théâtre, c'est ce que je dis aux jeunes metteurs en scène de l'École nationale. C'est exigeant mais en même temps ça donne beaucoup sur le plan humain. Je dis toujours : une fois que tu as rencontré quelqu'un, tu es déjà une autre personne. Ces rencontres s'impriment en toi, puis tout d'un coup ça s'exprime et oups! Tu as l'impression que ça t'est rentré par l'oreille puis tout à coup, oups! ça sort par l'orteil gauche! »

L'interroger va tout seul, tant on a devant soi un homme qui a pris le temps de jeter un regard lucide sur son parcours et qui, toujours, avance et « tend l'oreille »

« Il n'y a rien de neutre, au théâtre, c'est ce que je dis aux jeunes metteurs en scène de l'École nationale. C'est exigeant mais en même temps ça donne beaucoup sur le plan humain. »

sans craindre quelque bifurcation à sa route, ou de se partager, par exemple, entre Ottawa et Montréal :

« Je ne sens pas *qu'il faut* que je reste lié à ici, je sens *que ça fait partie* de moi. Ce n'est pas quelque chose de désagréable, au contraire. Je viens de l'Est ontarien (d'Alexandria). Je suis bilingue. Il y a toujours eu cette dualité-là en moi. Après mon bac en théâtre, à l'Université d'Ottawa, je suis allé au Conservatoire d'art dramatique de Québec, où j'étais l'étranger. Puis je suis revenu en Ontario, où j'étais un peu l'étranger car j'avais beaucoup travaillé à Montréal. Quand j'ai joué dans *La Trilogie des Dragons*, je tenais le rôle du Britannique! Donc, cette partie-là, en moi, a toujours existé. »

Sans cesse présente, aussi, dans la vie de Robert, le Théâtre de la Vieille 17, à la fois une jeune-vieille de 25 ans, encore bouillonnante de nouveaux projets,

et un « enfant » avec lequel son fondateur grandit continuellement :

« La Vieille 17, c'est un peu comme mon enfant. Je vais toujours maintenir un lien privilégié avec elle, et avec l'Ontario français. En tant qu'artiste, on écrit ce qu'on a vécu. Si on regarde les shows que j'ai faits, il y a beaucoup de choses personnelles que j'ai transformées et qui, au fond, me racontent. *Les murs de nos villages*, *Exils*, ce sont des spectacles qui nous racon-

taient de façons très importantes, et différentes. Une amie psychanalyste me faisait remarquer : « si on observe le parcours de ta compagnie, vous avez commencé avec des murs et là, vous êtes en exil! C'est représentatif de ton trajet ». Je n'avais pas constaté ça... Certes, tranquillement on évolue, mais ma base, elle est ontarienne. Ma vision du monde y est née. Quand ma blonde, du Québec, me parle de *Bobino*, moi mes références... oui, il y a *Bobino*, mais aussi les *Flintstones*, *Bugs Bunny* - je suis dans ces deux mondes-là. Ça n'a jamais été quelque chose de troublant, au contraire, je l'ai toujours perçu comme une richesse cumulative. »

Et existe-t-il, selon lui, une spécificité franco-ontarienne dans le travail artistique? Et que pourrait-il, à ce sujet, souhaiter à la relève actuelle?

« Oui, il y en a une, et ça parle d'ouverture, d'abandon. Forcément aussi,

Robert Bellefeuille dans la pièce *Exils*.



de quelqu'un qui se bat : quand tu es minoritaire, tu es habitué à combattre. Ça me donne aussi une certaine vigueur d'être un ambassadeur, pour cette culture-là. Quand on me dit "Ah, t'es Québécois!" Je réponds : "Non, je suis Franco, je viens de l'Ontario". Les Pierre Colin et Louison Danis, quand j'étais jeune, étaient pour moi des modèles. Lorsque des jeunes acteurs me disent : "j'aime la façon dont tu travailles. Ça m'inspire." Tant mieux! Ce qui est important, c'est de s'écouter, et de ne pas avoir peur d'être à contre-courant. Et d'être de son temps. Dans la société actuelle, on a cette possibilité. Je suis l'exemple vivant que quelqu'un en théâtre puisse faire son chemin, travailler ici et tout d'un coup faire une mise en scène à Denise-Pelletier, monter *Cristo* avec 17 acteurs, un show de 3 heures et demie.... »

Malgré la mise en garde de René Richard Cyr - « à partir du moment où on te sollicite comme metteur en scène, on t'oublie comme acteur » - Robert a quelque peu, ces dernières années, délaissé le jeu. Ce n'est que partie remise, toutefois :

« Je me considère toujours comme un acteur qui fait de la mise en scène ou un metteur en scène qui joue. Quand j'suis entré au Conservatoire, c'était pour être un acteur. J'y ai été formé autrement : on m'a donné le goût d'être un créateur. Et puis en faisant de la création, en travaillant avec Robert Lepage, j'ai réalisé qu'on pouvait être à la fois acteur et metteur en scène. Mais je me disais toujours que si j'avais à choisir, je jouerais. Aujourd'hui, c'est plus complexe... les projets qu'on m'offre sont presque impossibles à refuser. Je ne m'ennuie pas de jouer mais je sais que je ne pourrais pas m'en passer... »

En fait, le goût du théâtre remonte à encore plus loin, chez lui; dès l'école primaire, dans ses cours de français : « il faut savoir qu'on est dans les années 60, c'est bien ça, 60! Une école bilingue, avec les cours de sciences en anglais, et les cours de français et d'histoire en français. »

Robert dit avoir été formé par des religieuses à l'école primaire Saint-Joseph d'abord, puis au Glengarry District High School. Et en quoi le jeu le séduit-il à ce point, le définit-il comme créateur?

« C'est complet. Ma formation vient du jeu, et aujourd'hui encore, quand je vois les acteurs jouer - je ne suis pas en salle de répétition un acteur frustré - je suis très content d'être le metteur en scène, car j'apprends mon métier en regardant. Je mets ça dans mon coffre d'outils. Je suis quelqu'un qui a beaucoup aimé l'école, j'ai adoré apprendre et le théâtre est une école continue : on y fait l'apprentissage de la vie. Quand je regardais Catherine Bégin puis qu'on échangeait ensuite, je me disais : "Que je suis privilégié!" »

Il insistera, au long de l'entrevue, sur les vertus collectives et humanistes, voire



« Le théâtre est selon moi le médium le plus complet. J'adore me retrouver avec un auteur en train d'écrire, qui tranquillement met un univers au monde. »

existentielles, du théâtre, qu'il a privilégiées à toute autre forme artistique. Il imputera notamment cette préférence à la particularité temporelle et spatiale du médium (le rapport entre la scène et la salle, qui s'épanouit dans le temps présent de la représentation), si importante dans « un monde où les machines prennent tellement de place ». Et dans l'extrait qui suit, que nous citons *in extenso* pour le regard sensible qu'il jette à la fois sur son métier et sur le monde actuel, il faut voir les mains de Robert Bellefeuille s'animer, qui reconstruisent à elles seules tous les pouvoirs et savoirs du théâtre :

« Le théâtre est selon moi le médium le plus complet. J'adore me retrouver avec un auteur en train d'écrire, qui tranquillement met un univers au monde. Je vois ça naître et je commence à le sculpter dramaturgiquement. Puis j'embarque des acteurs et on continue le travail. D'être en salle de répétition avec

eux, de faire vivre ces personnages-là, et d'avoir le temps... Car au théâtre, on prend le temps, comparé aux autres médias : on répète, on se trompe, on recommence, on risque, on revient. Certes, le bassin est moins large : un acteur peut avoir fait du théâtre pendant 10 ans et parce qu'il joue dans une seule pub, il devient connu. Ça correspond à la société dans laquelle on vit. Tu peux être un grand acteur et ne pas faire de télé, de cinéma. Alors les gens disent : "oui, mais c'est un pur". Aussi, je suis d'accord : le

« Que cherchent les gens? Se faire raconter des histoires, bousculer, réfléchir, rêver. Le théâtre fait ça, comme la télévision et le cinéma, mais d'une façon intime, privilégiée. »

théâtre a quelque chose avec la pureté. À partir du moment où tu rassembles des gens, où tu arrives dans une salle que tu habites, tranquillement il y a des murs qui se montent, et là tu attends un public... »

Robert prend ici une pause, pour mieux faire durer le suspense avant la suite de cette représentation de la vie, rendue possible par le truchement du théâtre :

« Tu attends... Et si ce soir-là il y a un tremblement de terre pendant le show, on va tous le vivre en même temps. Il y a quelque chose d'instantané, de réel. Le théâtre a ses qualités et ses défauts : l'acteur qui est là, le voisin qui tousse, l'impossibilité d'appuyer sur "pause" comme à la maison. Tu dois vivre le moment, tu dois être en collectivité : ce dont on a présentement besoin, c'est-à-dire de se retrouver, d'avoir tout à coup

une gang avec qui *on a vécu ça*. Je ne dis pas que le théâtre est la nouvelle religion mais il amène ce côté humain. Que cherchent les gens? Se faire raconter des histoires, bousculer, réfléchir, rêver. Le théâtre fait ça, comme la télévision et le cinéma, mais d'une façon intime, privilégiée : tu as accès à l'acteur tout de suite après pour lui dire "Ah! J'ai aimé ça, je n'ai pas aimé ça"; "Ah! Tu m'as touché". Au cinéma, la pellicule, 'a pette! Le tremblement de terre a eu lieu, le film va continuer, lui, mais toi, tu vas t'en aller. Au théâtre ça ne continuera pas; on va *vivre* cet événement-là. Je parle de ça avec émotion à cause de tous ces désastres naturels qu'on voit en ce moment... J'ai l'impression que la planète se révolte! On a besoin du théâtre. »

Pour clore cet instantané de Robert Bellefeuille, voici des extraits d'un petit jeu-questionnaire qui permettent de toucher à des aspects non encore abordés, le concernant, mais aussi de constater à quel point voilà un créateur serein, assuré et nuancé, fidèle à son parcours d'homme de théâtre qu'il n'hésiterait pas à emprunter de nouveau :

*Quel personnage as-tu joué qui est le plus près de toi?*

Le fils, de la scène du souper (que j'ai écrite), dans *Les Murs de nos villages*.  
*Pourquoi?*

Ça parle d'une façon un peu indécente des heures de souper chez mes parents. Ma mère n'aime pas cette scène...  
*Tu la revendiques encore?*

Oui, elle représente ce que j'étais à une certaine époque. Plus là nécessairement, mais...

*Les murs de nos villages,*  
production du Théâtre de  
la Vieille 17. De gauche  
à droite : Lise L. Roy,  
Robert Bellefeuille,  
Jean Marc Dalpé,  
Roch Castonguay.



*Quel est le personnage de Dumas père qui te ressemble le plus?*

(Long silence) C'est difficile entre deux. Mercédès, car c'est une femme qui a été très fidèle à Edmond; quand ce dernier est décédé, elle a refait sa vie. Mais lorsqu'elle apprend qu'il est toujours vivant, elle a besoin de lui dire : « je sais que tu penses que je t'ai blessé, mais je veux que tu comprennes *pourquoi*. On m'a dit que tu étais parti; si tu avais été là, j'aurais préféré être avec toi, mais là j'ai un enfant, je dois vivre ma vie... » Voici un personnage qui est fidèle à elle-même, droite, passionnée.

L'autre, ce serait Edmond Dantès, pour la dualité qu'il porte : il a la force de se sortir de ce monde-là, puis de se venger car les hommes l'ont trahi. Sa faiblesse : « en me vengeant, réalise-t-il, je fais souffrir des gens », donc il comprend que c'est absurde. Je l'aime pour ce conflit en lui.

*Tu aimerais jouer pour qui?*

Pour Claude Poissant, René Richard Cyr. *Mais tu as déjà joué pour les deux! Dans À propos de la demoiselle qui pleurait (1988) et Les Feluettes (1985), mises en scène par Cyr, et dans Le Futur antérieur (1989), par Poissant...*

J'aimerais travailler aussi avec Robert Lepage... et j'ai déjà joué pour lui aussi! Tu vois...

*Tu es fidèle, et aussi visiblement content du chemin parcouru.*

Oui. Et parmi les jeunes metteurs en scène qui poussent : Benoît Vermeulen. *Quel rôle?*

Je n'ai pas de rôles fétiches. Peut-être des personnages qui m'amuseraient, comme le *Malade imaginaire*, de Molière; j'ai eu beaucoup de plaisir à interpréter Zak dans *Lucky Lady*, de Jean Marc Dalpé, et Dave Dubois dans *Exils* : des personnages sans censure. Dans *Jouliks*, j'aurais aimé être Véra (Suzanne Clément) car j'aime les personnages complexes. *Qu'est-ce qui te dérange le plus par rapport à notre monde?*

La trahison, la méchanceté, le non-respect, l'excès d'orgueil, la malhonnêteté, les gens qui sont profiteurs. *Que peut-on y faire?*

Si je rencontre ou travaille avec des gens ainsi, ça sera unique, ça ne se répétera

Robert Bellefeuille



pas. Je suis quelqu'un d'honnête, de transparent. Je n'ai pas peur du conflit, d'être le seul à penser une chose, mais je suis aussi un rassembleur.

En attendant de retrouver Robert Bellefeuille sur les planches ou bien lové au cœur d'une équipe de création, nous lui souhaitons tout le bonheur du monde dans un nouveau rôle qu'il joue et qui tient celui-ci encore davantage de la vie que de la scène, si c'est possible, tant le théâtre vu par Bellefeuille est le lieu du vivre-ensemble : depuis l'été 2005, il est l'heureux papa d'une fillette au regard avide.

« Je dis toujours que la Vieille 17, c'est mon enfant, et me voilà père. Je ne voulais pas tout mettre dans ma carrière. C'est vraiment bien parti avec elle... c'est quelqu'un de curieux, avec qui on est très présent. On m'a demandé : "est-ce que ça a changé quelque chose au niveau de ta création?" À quoi j'ai répondu : "c'est comme si l'angle de la caméra avait changé. Au lieu d'être dans le cœur ça va dans l'âme, et des fois, ça passe de l'âme au cœur" ».

Et notre passeur des mots et des rires du début, clôt (ouvre?) ainsi la boucle, se montrant davantage avide, dans sa situation nouvelle de père, de faire le relais entre la scène et l'humain : « Ça a été un choix de vie, avec ma blonde. Nous avions envie de partager la vie, avec un être humain. Souvent, je me dis maintenant : "Ah! J'aimerais ça que ma fille voie ça" ».

par des concours d'écriture; par des ateliers ou des cours d'art dramatique; par des interventions dans les écoles ou dans la communauté, dans une classe ou sous un chapiteau.

Les compagnies de théâtre franco-ontariennes savent qu'elles ne peuvent pas œuvrer en vase clos, repliées sur elles-mêmes, uniquement préoccupées par des démarches et des recherches esthétiques pures, inconditionnelles. L'art qu'elles cherchent à produire ne peut prendre sens qu'avec la participation engagée d'un public.

Une compagnie de théâtre peut, pourrait se concentrer exclusivement sur la production de spectacles et délaissier toutes ces activités « parathéâtrales » liées au développement de publics. Peut-être est-ce plus facile de faire ainsi en situation démographique majoritaire, en situation culturelle plus stable où les publics fréquentent les théâtres depuis des générations, où le théâtre fait partie des mœurs? Dès le début de ce qu'on appelle le théâtre franco-ontarien, la préoccupation du développement du public – développement en termes quantitatifs et en termes sociaux, dans le

“ Les compagnies de théâtre franco-ontariennes savent qu'elles ne peuvent pas œuvrer en vase clos, repliées sur elles-mêmes, uniquement préoccupées par des démarches et des recherches esthétiques pures, inconditionnelles. ”

sens de la formation du spectateur – s'est faite prioritaire. On pourrait même dire qu'elle était le cœur qui anime le corps de ce théâtre. À l'époque, tout semblait à faire (même s'il se faisait du théâtre en français en Ontario depuis fort longtemps dans des salles de spectacles, gymnases ou autres salles paroissiales). Tout semblait à faire parce qu'il s'agissait de faire un théâtre nouveau, un théâtre de création, création de l'identité, création de la communauté. Il s'agissait souvent de mettre sur scène la communauté : théâtre de reflet, théâtre d'intervention, voire d'invention sociale. Il était nécessaire

d'intéresser la population, de réunir des individus dans une salle, un soir ou un après-midi, pour que ces individus deviennent un public; rassembler pour unir. Quel meilleur moyen d'atteindre ces individus que par des ateliers de formation?



Une élève du secondaire lors du Festival de théâtre en milieu scolaire de Théâtre Action en 2005, à Sudbury.

Faire du théâtre pour être autrement. Prendre la parole par la bouche d'un personnage pour ensuite prendre parole tout simplement, quotidiennement dans la Cité, être citoyen francophone, l'affirmer, le revendiquer, prendre sa place. Il ne fait pas de doute que le théâtre a contribué à l'essor de l'identité franco-ontarienne.

Mais tout cela est du passé, me dis-je. Le théâtre franco-ontarien d'aujourd'hui n'est plus le même, aimerais-je ajouter. Il a ses assises, ses centres de théâtre. Il offre des lieux dans lesquels le regard peut s'asseoir, confortable, confiant, disposé à voyager dans l'imaginaire des créateurs. Les limites de cet imaginaire ont été repoussées périodiquement, au fil des ans. Une pièce comme *Le Chien*, de Jean Marc Dalpé, par son esthétisme et par sa prise de position face au réel, a transformé la réceptivité des spectateurs franco-ontariens. Après *Le Chien*, les possibilités du langage théâtral se sont élargies. Bien sûr, avant *Le Chien*, d'autres textes ont eu des effets dans ce sens. Peut-être que tout texte de théâtre, toute pièce, tout spectacle



Festival de théâtre en milieu scolaire de TA en 2005, à Sudbury.

est une proposition qui ouvre la perspective du regard? La transformation se ferait par petits pas. Mais il y a certainement des grands sauts vertigineux dans le vide, dans l'impossible réception, des textes irrecevables, des mises en scène bouleversantes, qui, malgré les appréhensions des créateurs, sont finalement bien reçus par le public.

Pour Pier Rodier, directeur artistique de la Cie Vox Théâtre : « Le théâtre est un outil de transformation sociale. » Le développement de la communauté passe encore et toujours par l'art. Son de cloche semblable de la part d'Esther Beauchemin, du Théâtre de la Vieille 17, qui dit que « le théâtre amène une réflexion, dans les deux sens du mot : réfléchir et refléter. » Transformation, réflexion, se voir pour peut-être changer. Quand le regard est capable de voir mieux, de voir plus, inévitablement l'être est appelé à évoluer.

**Il y a une scène, là, ouverte un soir, offerte aux regards.** Des gens, des hommes, des femmes, des jeunes, des enfants attendent. Froissements de programmes, discussions, échanges de politesses, salutations d'usage, silences méditatifs aussi. Attente. Que le spectacle commence!

Ici et là, quelques fauteuils vides. Des invitations manquées. Quelqu'un est



*Les moutons, production de CORPUS. De gauche à droite : Sylvie Bouchard, Carla Soto, Sara Wood, David Danzon. Photo © Gary Mulcahey*

resté chez lui, est sorti ailleurs. Le vide des fauteuils vides attire le regard du directeur artistique de la compagnie productrice du spectacle comme un trou

“ Mais il y a certainement des grands sauts vertigineux dans le vide, dans l'impossible réception, des textes irrecevables, des mises en scène bouleversantes, qui, malgré les appréhensions des créateurs, sont finalement bien reçus par le public. ”

noir attire une étoile dans son néant qui anéantit le temps et l'espace, les énergies stellaires. Le vide des fauteuils vides est une question. Comment y répondre? Le directeur pense à toutes ces activités qu'il a préparées, à toutes ces rencontres avec la communauté, tout ce travail de formation, toutes ses relations publiques, tous ces efforts de mise en marché. Que faire de plus? Parfois, la question l'épuise, le lasse, le fatigue. Tout est-il à recommencer?

Le public change. Le public reste. Le public se renouvelle. Le public évolue. Le même changeant. Tout comme l'artiste qui s'inscrit dans la durée de son art. Continuer. Rester. Combattre l'inertie, la déchéance. Inventer encore et toujours. Imaginer de nouveaux projets, créer de nouvelles approches. Éducation permanente du public. Formation continue du spectateur. La relation entre le théâtre et



*Production du Théâtre de la Vieille 17, dans le cadre de la saison 1984-1985. De gauche à droite : Marc Bouchard, Chantal Lavallée et Isabelle Cauchy. Photo © Jules Villemaire*





La loterie de la mort dans le cadre du Laboratoire de mise en scène du Théâtre du Trillium, saison 2005-06. De gauche à droite, première rangée : Isabelle Moreault, Mathieu Charette, Marc-André Charette. Deuxième rangée : Daniel Laurin, Daniel Arnaud, Marc Tremblay, Édith Villeneuve, André St-Onge, Yves Gilbert. Troisième rangée (isolatrel) : Théo Martin. Photo © Mathieu Girard

le public est une relation à deux voies, réciproques, une rencontre, un soir, dans une salle, sur une scène. Cette relation est garante de longévité; au Théâtre du Nouvel-Ontario, Geneviève Pineault avance que « si on célèbre nos 35 ans, c'est parce qu'on a fait des activités avec la communauté, qu'on s'est intéressé à ça ».

Mais le directeur de la compagnie de théâtre avec son équipe est à la croisée des discours économiques, artistiques et sociaux qui font partie de la pratique de l'art théâtral. Si sur papier, dans des rapports soumis aux différents bailleurs de fonds, conseils des arts et autres agences ou ministères, le public est réduit à ces dimensions économiques – des nombres, des sommes, des pourcentages – il demeure néanmoins toujours humain et imprévisible dans la réalité, dans le quotidien d'une compagnie. Fidèle, boudeur, exigeant, réceptif, il est un complice nécessaire et toutes les stratégies sont bonnes pour obtenir, garantir, raffermir sa complicité. Toutefois, les efforts consentis aux activités de développement de publics ne sont pas proportionnels aux résultats obtenus. Parfois, souvent, les effets sont longs à venir. Parfois, souvent, le participant enthousiaste ne répond pas à l'appel du fauteuil vide. Parfois, souvent, il arrive

comme ça, entraîné par des amis, conduit par un désir de découvrir, porté par une confiance nouvelle de pouvoir mieux comprendre ce que ces yeux vont

« Peut-être verra-t-on un jour une pièce, souvent qualifiée « d'identitaire », comme *French Town*, interprétée par des comédiens de différentes couleurs de peau, comme pour affirmer que la famille franco-ontarienne représentée sur scène est une représentation de la dimension multiraciale de la communauté franco-ontarienne. »

regarder. Parfois, souvent, il arrive pour renouer avec l'enfant en lui qui a suivi un atelier, jadis, une matinée, avec un artiste qui est venu lui montrer les rudiments de l'art dramatique. Tous les chemins sont bons. Le théâtre est un lieu ouvert à tous. Prenez place!

**Il y a une scène, là, ouverte un soir, offerte aux regards.** Mais qui sont ces gens qui regardent dans ce silence sombre? Pour un soir, ils forment une petite communauté de spectateurs. Pendant la durée du spectacle, ils sont unis dans la représentation qui s'offre à eux. Ils participent collectivement à la création d'une illusion qui se veut réelle. Anne Ubersfeld appelle ce phénomène la dénégation : « autrement dit le fait que le réel présent sur scène est déchu de sa



valeur de vérité, renvoyé à une négativité<sup>2</sup> ». Sous le regard du spectateur, l'acteur cesse d'être un acteur et devient le personnage.

Les spectateurs proviennent de différents horizons, vivent différents quotidiens, attendent différents futurs. Mais c'est ensemble qu'ils forment un public. Le public d'un soir, cette communauté le temps d'un spectacle, n'est qu'une partie d'un ensemble beaucoup plus large : la communauté ou plutôt les communautés qui constituent les bases potentielles du public de théâtre. En Ontario français, la communauté est plurielle, élargie, de plus en plus englobante. On y retrouve une base « de souche » (variée depuis toujours, même si unie autour d'une identité canadienne-française), des populations ethnoculturelles (d'intégration récente ou plus ancienne), des francophiles, mêmes des anglophones unilingues (pour lesquels le Théâtre français de Toronto offre des surtitres en anglais, un programme qui permet de faire des ponts entre les deux solitudes, tant dans la société torontoise qu'à l'intérieur des couples exogames). La variété culturelle de la communauté franco-ontarienne n'est pas très visible sur nos scènes. Peut-être que des initiatives comme « Terre d'accueil », du Théâtre de la Vieille 17, qui encouragent les membres des communautés ethnoculturelles à écrire



et produire une pièce de théâtre, permettront de changer cette situation. Peut-être verra-t-on un jour une pièce, souvent qualifiée « d'identitaire », comme *French Town*, interprétée par des comédiens de différentes couleurs de peau, comme pour affirmer que la famille franco-ontarienne représentée sur scène est une représentation de la dimension multiraciale de la communauté franco-ontarienne. Ce qui se passe sur scène peut transformer ce qui se passe dans la société.

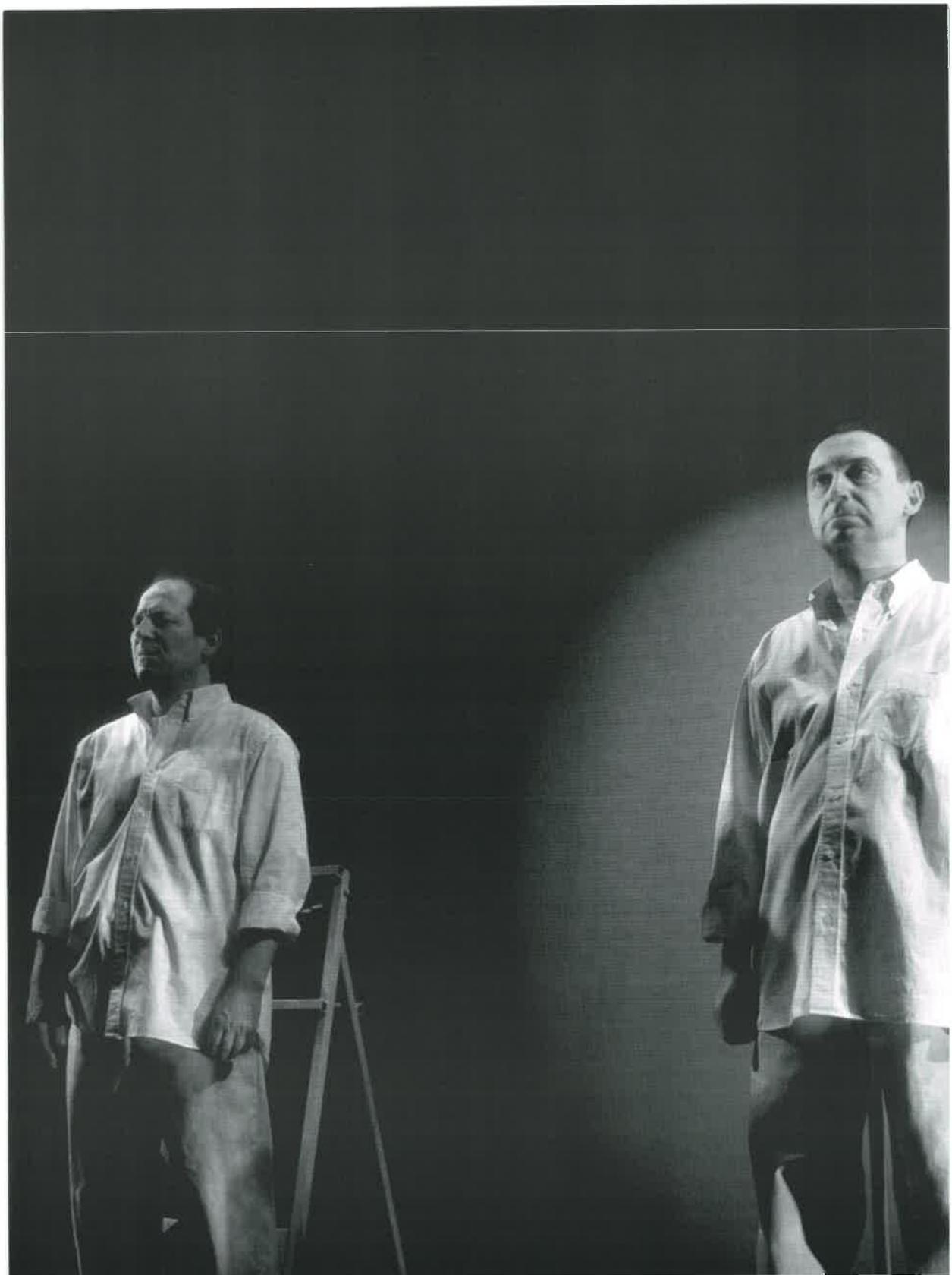
<sup>2</sup> Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 311.

Au fil des entretiens avec plusieurs directions artistiques, le mot « communauté » revient comme un leitmotiv, comme si on retournait aux élans d'origine du théâtre franco-ontarien, comme si on retrouvait les dimensions sociales du théâtre. Il faut dire que la mobilisation, au cours de la dernière décennie, pour la mise sur pied de centres de théâtre a occupé les discussions et dynamisé les rapports avec les communautés. Sylvie Dufour, du Théâtre du Trillium, affirme que « pendant la phase de construction de La Nouvelle Scène, notre relation avec la communauté était concentrée sur le don. On s'éveille maintenant à d'autres possibilités, plus artistiques. » Donc, il y a renouvellement des discours, moins portés sur l'identité, plus orientés vers l'art et le pouvoir de l'art, l'importance de la culture dans la vie des gens. Au Théâtre français de Toronto, on attend toujours la construction d'un lieu, mais déjà Guy Migneault, son directeur artistique, avance : « Si on avait notre propre salle, nous pourrions nous concentrer davantage sur le théâtre, donner des cours de théâtre. Nos interventions auprès de la communauté pourraient être plus artistiques. »

**Il y a une scène, là, ouverte un soir, offerte aux regards.**



Production du Théâtre de la Vieille 17 dans le cadre de la saison 2003-2004. De gauche à droite : Hard Fréchette, Marie-Thé Morin et Henry Gauthier. Photo © Jean Albert



*L'Homme invisible/The Invisible Man*, production du Théâtre de la Vieille 17 (Ottawa, Ontario). Photo © Mathieu Girard

# Le Festival Zones Théâtrales : entre turbulences et plaisir

PAR DOMINIQUE LAFON

Le premier Festival Zones Théâtrales qui s'est tenu du 8 au 17 septembre à Ottawa mérite plus qu'un compte rendu; avec le temps, les émotions de spectateur se sont certes estompées, mais le recul a l'avantage de permettre d'en mieux mesurer la signification, la portée. On laissera aux organisateurs le privilège du bilan en forme de bulletin de victoire : plus de 3 100 spectateurs, huit des dix-huit spectacles tenus à guichet fermé, il y a en effet de quoi être fier d'une telle assistance. On les remerciera par contre d'avoir su si bien respecter l'étymologie du mot festival qui prend sa source dans celui de fête.

Car l'événement fut bien une fête pour les spectateurs invités par toute une déclinaison de manifestations inventives et ingénieuses à devenir des « festivaliers » autrement dit à prolonger le plaisir de la représentation par celui de la rencontre, de la découverte et de l'échange. Là encore, on jouait habilement sur les mots, sur les zones de plaisir, en les conviant à se retrouver pour un 5 à 7 ou un après-spectacle dans la « Zone grise » du Bistro de La Nouvelle Scène, comme aux « Lendemains de la veille » de la Quatrième Salle du CNA dans une « Zone de libre-échange » avec les artistes. Les fins d'après-midi, « Zones grises », étaient lancées par une lecture de poèmes dits

par Alain Doom dont on se rappelle la remarquable performance solo dans *Du pépin à la fissure*, les soirées, animées par des DJ. À ces festivités quotidiennes, s'ajoutèrent le party de remise des prix Marcus et John Hirsch, le party de clôture du 16 qui n'était pas sans évoquer les fêtes médiévales ou les foires de l'Ancien Régime puisque les participants pouvaient tout aussi bien s'y faire masser, tirer les cartes ou dessiner un tatouage. Il n'y avait pas jusqu'au moindre espace théâtral qui ne soit ainsi investi par l'événement dans le cadre des « Zones d'exposition ». Les murs du Bistro de La Nouvelle Scène comme ceux du Foyer et de la Quatrième Salle du CNA présentaient des œuvres qui pourraient bien servir à une réflexion sur l'iconographie théâtrale. Comme les photos des « Créations encadrées » présentées à la Quatrième Salle, sont destinées avant tout à la promotion ou l'archivage des productions, celles de Mathieu Girard prises à l'insu des participants et exposées au jour le jour sur les murs du Bistro serviront à la petite histoire du festival lui-même après avoir permis un amusant jeu de reconnaissance parmi le public sur le mode du « Y suis-je? ». Les tableaux de Suzon Demers regroupés sous le titre de « Zone humaine », par contre, relèvent d'un statut ambigu dans la mesure où ils tentent de saisir à travers le regard d'une seule artiste la spécificité de chacun des spectacles. Ces deux dimensions sont



Dominique Lafon enseigne aux départements de lettres françaises et de théâtre de l'Université d'Ottawa. Spécialiste de la dramaturgie, elle a publié, outre de nombreux articles sur le théâtre classique et le théâtre québécois, *Le Chiffre scénique dans la dramaturgie molliresque*, Klincksieck/Les Presses de l'Université d'Ottawa en 1990, en collaboration avec Jean Cléo Godin, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Leméac 1999 et dirigé le collectif *Théâtre québécois 1975-1995*, Fides 2001. Elle dirige deux publications du CRCCF : *L'Annuaire théâtral (SQET/CRCCF)* et la collection des *Archives des Lettres canadiennes*. Elle a travaillé à titre de conseillère dramaturgique avec Michel Marc Bouchard et Richard Léger, ainsi qu'avec de jeunes auteurs franco-ontariens et dirigé plusieurs mises en scène pour La Comédie des Deux Rives, la troupe du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa.

difficiles à concilier et, bien souvent, c'est la manière du peintre qui l'emporte et uniformise un témoignage qui s'en trouve quelque peu dénaturé. Cette galerie de portraits a-t-elle vraiment une place dans ce musée de l'éphémère dont rêvent depuis toujours les praticiens du théâtre? Mais à peine avait-on le temps de se poser la question qu'il fallait courir à la table ronde réunie sous le titre « Faire advenir les textes » ou aux conférences de la Zone de libre-échange qui interrogeaient les conditions de production tant esthétiques (telle la réflexion d'Herménégilde Chiasson, « Rives et dérivés », sur la francophonie) que pratiques (« Metteurs en scène recherchés » par le professeur Michel de La Durantaye sur « le positionnement stratégique des demandes des organismes culturels »).

Ces activités de concertation et d'échanges professionnels renouaient avec les circonstances entourant ce qui peut être considéré comme la première version du festival, les Quinze jours de la



dramaturgie des régions qui, en mai 1995, étaient jumelés aux Rendez-Vous de l'ANTFHQ. Sous cet interminable acronyme, onze théâtres professionnels francophones avaient formé l'Association nationale des théâtres francophones hors Québec, le 16 décembre 1984 au Centre

« L'événement fut bien une fête pour les spectateurs invités par toute une déclinaison de manifestations inventives et ingénieuses à devenir des « festivaliers » autrement dit à prolonger le plaisir de la représentation par celui de la rencontre, de la découverte et de l'échange. »

national des Arts, à Ottawa. Il s'agissait bien d'une association de défense et de promotion, même si son nom reposait sur un paradoxal oxymore géographique et politique, ce qui explique que cette appellation fut abandonnée en 1996 pour ce qui sera désormais la très inclusive Association des théâtres francophones du Canada (ATFC). L'artisan de ces initiatives était Jean-Claude Marcus qui, avant de diriger le CNA de 1993 à 2001, mit sur pied dans les années 1980 le fonds de Développement du théâtre en région (DTR). C'est à lui encore que revient l'initiative de ces rencontres tout à la fois artistiques et collégiales que furent Les Quinze jours de la dramaturgie des régions (1995 et 1999) rebaptisés, sous la direction artistique de Maurice Arsenault en juin 2001, le Festival du théâtre des régions. Le Festival Zones Théâtrales est donc en quelque sorte l'héritier de ces rencontres et il le fit bien voir en choisissant René Cormier, directeur artistique du Théâtre populaire d'Acadie de 1993 à 2005, comme second récipiendaire du prix Jean-Claude Marcus après Roland Mahé, directeur artistique du Cercle Molière depuis bientôt quarante ans. Ces hommages aux pères fondateurs trouveront un écho dans les deux soirées célébrant les trente ans du Théâtre de l'Île, merveilleuse petite salle installée dans une ancienne station de pompage, véritable îlot de grâce architecturale au



*Requiem pour un trompettiste, une création du Théâtre La Tangente (Toronto, Ontario) présentée au Festival Zones Théâtrales 2006. Photo © Mathieu Girard*

cœur d'une ville martyrisée par les incendies et les urbanistes. Pour narguer le temps et oublier les affres de l'âge qui le contraignirent à demeurer assis parmi le public, son fondateur et toujours directeur artistique, Gilles Provost avait choisi de présenter une lecture-spectacle de sa pièce fétiche, *L'Imbécile* de Lomer Gouin, qu'il a montée dix fois au cours de sa carrière. Louison Danis, Jeanne Sabourin et Jean-Louis Roux se prêtèrent de bonne grâce à cette soirée du bon vieux temps tempérée par la présentation d'un extrait d'une pièce d'un jeune dramaturge franco-manitobain, Marc Prescott. On ne pouvait rêver plus parfaite fédération de talents, de « zones » et de générations...

Mais, me direz-vous, n'y avait-il que des zones et point de théâtre dans ce festival? Je vous vois venir : vous attendez un palmarès. Mais dresser un palmarès, ce serait dénaturer en quelque sorte la vocation de ce festival dont le programme échappait, vocation oblige, aux exigences trop rigoureuses d'une programmation. En dépit de sa profession de foi, il a été bien difficile au responsable artistique chargé de la sélection des spectacles, je veux dire Paul Lefebvre,



*Murmures*, une création du Théâtre populaire d'Acadie (Caraquet, Nouveau-Brunswick) présentée au Festival Zones Théâtrales 2006. Photo © Mathieu Girard

Une ligne de force se dégage néanmoins : celle de l'innovation formelle tant sur le plan dramaturgique que scénographique. La recherche dramaturgique est au cœur de plusieurs productions et a fait, en outre, l'objet de cinq lectures et d'une table ronde à la Quatrième Salle du CNA.

de concilier la définition œcuménique d'un festival ouvert aux « communautés francophones canadiennes en situation minoritaires et, au Québec, en provenance des régions » avec des préoccupations strictement esthétiques. Aussi faut-il sinon abandonner cette perspective, du moins la relativiser en évitant de tomber dans des jugements de valeur, comme d'ailleurs dans une « bénévolence » idéologique et communautariste. D'autant plus que quelques constats permettent de lever l'hypothèque d'un festival de complaisance sacrifiant à la représentation

régionale (non sans sacrifier les productions régionales du Québec).

Une ligne de force se dégage néanmoins : celle de l'innovation formelle tant sur le plan dramaturgique que scénographique. La recherche dramaturgique est au cœur de plusieurs productions et a fait, en

outre, l'objet de cinq lectures et d'une table ronde à la Quatrième Salle du CNA. Comme si, là encore, l'événement renouait avec les Quinze jours de la dramaturgie des régions; en effet, huit des dix spectacles présentaient des textes de création, ce qui tranche avec le dernier festival où plusieurs productions étaient des relectures de mythes ou de textes (*Faust*, *La dame aux Camélias*, *Celle-là*). De plus ces textes rompent avec la conception brechtienne selon laquelle l'histoire sert de prétexte à l'engagement, même si deux d'entre eux présentés lors



des lectures ne laissent pas de rappeler cette esthétique : *Le Filet* de Marcel Romain Thériault (Nouveau-Brunswick) qui décrit un conflit familial sur fond de crise des pêcheries, et *Le Silence d'une tragédie* ou *La Mesure humaine* de Paul Doucet (Ontario), un texte de la fin des années 70 qui évoque la grève sanglante d'un groupe de travailleurs forestiers. Mais la plupart des textes interrogent l'Histoire contemporaine par le biais de l'évocation de traumatismes passés; c'est le cas de *Murmures* d'Emma Haché, création du Théâtre populaire d'Acadie et de *Laxton*, création du Cercle Molière, texte de Rhéal Cenerini, de *Deux frères* de David Baudemont (Saskatchewan); d'autres ont recours à la science-fiction :

“ *L'Homme invisible/The Invisible Man*, présenté par le théâtre d'Ottawa La Vieille 17, sur un texte de Patrice Desbiens, fait la preuve qu'un grand texte sait concilier l'individuel et le collectif, le poétique et le politique. ”

*Le testament du couturier* production du Théâtre la Catapulte, texte de Michel Ouellette, *Apocalypse à Kamloops* de Stephan Cloutier (Colombie-Britannique). Quel que soit leur mode de transposition, l'ambition de ces textes est, à l'évidence, de rendre compte de la mondialisation de l'horreur, comme le souligne la présentation de Rhéal Cenerini :

« *Laxton* est près du Kosovo. Cela se trouve non loin du Rwanda et juste à côté de la Palestine. C'est aux environs de l'Irlande du Nord et de la Tchétchénie. *Laxton* est aussi en Amérique du Nord, comme c'est aussi dans les Andes ou dans les Antilles. Au fond *Laxton* est partout, partout où les causes et les conséquences d'une violence basée sur les idées de race, de peuple, de nation se font sentir ».

*Deux frères* fait ainsi un retour sur les sévices soviétiques dans une des républiques de l'ex-URSS et même si *Murmures* renvoie à des événements qui se sont déroulés au milieu du XIX<sup>e</sup> en Acadie, la métaphore du mur/mur évoque explicitement, au-delà du lazaret



dans lequel furent consignés les lépreux du petit village de Tracadie, plusieurs situations d'exclusion : le mur de Berlin comme celui érigé par Israël aux frontières des territoires palestiniens. *Le testament du couturier* opère même une sorte de traversée temporelle qui met en relation un fléau médiéval (la peste que conserve en ses fibres une étoffe dans laquelle sera taillée, véritable tunique de Nessus, la robe du châtiment) avec une société futuriste et asexuée fondée elle aussi sur l'exclusion et le mensonge, puisqu'un système sophistiqué de sécurité isole la Banlieue des nantis de la Cité des parias. Cette condamnation de l'intolérance ou de la décadence se lit dans la métaphore du jugement dernier ou de l'apocalypse

qui est le prétexte à la remise en question familiale de la pièce de Stephan Cloutier, *Apocalypse à Kamloops*, le plus réussi des textes présentés en lecture. Car tous ces textes ne réussissent pas vraiment à se libérer du topos de la scène familiale et leur évocation historique tourne court le plus

souvent parce qu'elle ne met finalement en jeu que des relations individuelles. Certes, la tragédie grecque fait de même qui met en scène ce qu'on pourrait appeler, en assumant l'anachronisme, des familles et des couples dysfonctionnels. Mais la tragédie gardait une dimension collective significativement concrétisée par un chœur qui servait de relais entre le collectif



*Laxton*, une création du Cercle Molière [Winnipeg, Manitoba] présentée au Festival Zones Théâtrales 2006. Photo © Hubert Pantel



*Christ est apparu au Gun Club*, une création du théâtre l'Escaouette (Moncton, Nouveau-Brunswick) présentée au Festival Zones Théâtrales 2006. Photo © Mathieu Girard

et l'individuel. Emma Haché et Rhéal Cenerini tentent de renouer avec cette dimension, la première en multipliant des intrigues secondaires, malheureusement avortées, le second en présentant un groupe de villageois réunis dans une

« Le spectacle a primé sur le message d'autant plus qu'il était servi par une scénographie et des éclairages de Glen Charles Landry qui établissaient à eux seuls le climat concentrationnaire que le texte ne faisait que nommer. »

même angoisse. Malheureusement, dans « la mosaïque » des situations, comme se plaît à l'évoquer la présentation du programme de *Murmures*, se mêlent trop de couleurs ou, pour tout dire, trop de situations à peine esquissées qui donnent à la fable un air de rapiéçage ou de texte de commande... Quant à *Laxton*, et peut-être faut-il en attribuer pour une part la responsabilité à l'économie (ou à la pauvreté) de moyens de la production, mais les membres du chœur vêtus d'horribles costumes caricaturaux et joués par les comédiens qui interprètent plusieurs rôles individuels détonnent plus qu'ils résonnent. De même l'intrigue des *Deux Frères* présente-t-elle des références bien convenues qu'on oublie très vite pour ne s'intéresser qu'au dédoublement pathologique d'un des deux personnages. Mais tout ceci relève encore trop du psychologisme facile qui renforce la faiblesse d'un personnage ou d'une situation par le délire verbal, la

référence à l'actualité ou le lyrisme poétique. *L'Homme invisible/The Invisible Man*, présenté par le théâtre d'Ottawa La Vieille 17, sur un texte de Patrice Desbiens, fait la preuve qu'un grand texte sait concilier l'individuel et le collectif, le poétique et le politique. L'alternance des langues, remarquablement interprétée par Roch Castonguay et Robert Marinier (cosignataires avec Esther Beauchemin et Robert Bellefeuille de la mise en scène), rappelle une forme très ancienne de lyrisme, le chant amœbée qui exaltait dans la Grèce antique les duos amoureux et qui, paradoxalement, traduit ici le refus de l'assimilation.

Trois autres textes tentent, avec plus ou moins de bonheur, de relever le défi de la forme. *Le Christ est apparu au Gun Club* est, selon son auteur Herménégilde Chiasson, « une réflexion sur la spiritualité » incarnée par le personnage principal qui s'identifie au Christ. Il ne s'agit pas comme dans *Le Cimetière des voitures* (1957) de Fernando Arrabal de transposer la passion du Christ dans quelque moderne et misérable

environnement contemporain (un dépotoir de banlieue ici, un minable club là), même si les deux pièces mettent en scène un héros dérisoire et paumé pour dénoncer la société contemporaine. Moins politique que moral, *Le Christ est apparu au Gun Club* veut stigmatiser le vide spirituel de notre société et réhabiliter sinon la religion du moins les Évangiles en montrant que l'ivrogne le plus minable peut être une sorte de porte-parole de l'enseignement du Christ. Concilier la caractérisation

*Le Christ est apparu au Gun Club*, une création du théâtre l'Escaouette (Moncton, Nouveau-Brunswick) présentée au Festival Zones Théâtrales 2006. Photo © Mathieu Girard



dérisoire d'un héros réparateur de machines à Coke qui tente au cours d'une soirée d'ivresse de reconquérir une chanteuse country et la nécessaire quête de spiritualité, tel était le défi que devait relever la production. Mais, malgré un engagement remarquable des comédiens, le spectacle ne s'élève jamais, lesté qu'il est par le poids de l'environnement sonore (les chansons country, omniprésentes) et des clichés (l'ivresse montante du héros, la trahison du meilleur ami qui a couché avec la blonde) qui rabaisent les citations de l'Évangile à des radotages d'ivrogne. Le spectacle démontrait à l'envi que la portée idéologique d'un texte scénique ne peut faire l'économie de l'innovation formelle.

C'est ce que semble avoir compris Michel Ouellette, l'auteur du *Testament du couturier*, qui impose une sorte de

“ Une inclinaison du corps, un changement de registre vocal et une silhouette sonore naît qui se superpose à l'ombre découpée sur le mur; l'espace imaginaire change imperceptiblement à chaque nouvelle métamorphose, sans que le décor ne participe à ces mutations. ”

dialogue à une voix puisque chaque réplique est construite sur une absence, l'absence de la réponse de l'interlocuteur. Mais c'est à la mise en scène et plus encore à la scénographie et l'interprétation que revient le mérite de la force du spectacle : en choisissant de faire dire ce texte à



*Requiem pour un trompettiste*, une création du Théâtre La Tangente (Toronto, Ontario) présentée au Festival Zones Théâtrales 2006. Photo © Jerry Manco et Créatif Costa Leclerc Design



*Portrait chinois d'une imposteure*, une création du Théâtre français de Toronto (Toronto, Ontario) présentée au Festival Zones Théâtrales 2006. Photo © Nir Bareket.

une voix par une seule comédienne, Joël Beddows a fait oublier la minceur du propos politique ou social. Le spectacle a primé sur le message d'autant plus qu'il était servi par une scénographie et des éclairages de Glen Charles Landry qui établissaient à eux seuls le climat concentrationnaire que le texte ne faisait que nommer. De même, toute la force du procédé consistant à présenter un dialogue sous la forme d'un monologue reposait sur la performance de la comédienne. Annick Léger, physiquement méconnais-

sable, ni homme ni femme, parvenait à abolir la réalité de sa personne pour devenir cette entité protéiforme qui est de tous les personnages et d'aucun à la fois, dans une paradoxale économie de moyens. Une inclinaison du corps, un changement de registre vocal et une silhouette sonore naît qui se superpose à l'ombre découpée sur le mur; l'espace imaginaire change imperceptiblement à chaque nouvelle métamorphose, sans que le décor ne participe à ces mutations. Cependant la fin de la pièce, ou faut-il dire du spectacle, consacre et condamne symboliquement le pouvoir de l'interprète qui est aspirée par les parois du dispositif scénique d'où est apparue la robe maléfique.

*Portrait chinois d'une imposteure* de Dominick Parenteau-Lebeuf, présentée par le Théâtre français de Toronto en collaboration avec le CNA, renouvelle le procédé formel de la mise en abyme en

présentant le théâtre mental d'une auteure dramatique habitée par la mémoire de toutes les grandes pièces du répertoire dont la postérité dépend du bon vouloir de trois muses ou Parques, c'est selon, qui se disputent le privilège de diriger les Éditions du Miroir de l'âme. Invitée à une émission culturelle intitulée « Portrait chinois », Candice, l'auteure, a des absences provoquées par le stress d'une entrevue menée tambour battant par une animatrice hystérique, absences au cours desquelles sont présentées les discussions non moins animées du « chœur post-moderne » des trois sœurs, remake déjanté de Tchekov. À la fin du spectacle, l'auteur surgit dans le monde imaginaire, en personne si l'on peut dire, et cette intrusion, surenchère du procédé,

très convaincante évocation de la tête de l'auteure, les costumes sont remarquables) et d'interprétation loufoque. Il semble aussi que, pour la première fois, un texte donne à entendre la féminité d'une écriture dans la symbolique d'un paradigme : « Je suis Candice de LaFontaine-Rotonde. Femme. Image. Personnage. Matrice à mythologie. Déesse. Démone. Auteure. »

La deuxième tendance propre à ce festival est la place accordée à la scénographie et à l'environnement sonore. Le spectacle d'ouverture, *Requiem pour un trompettiste*, une production du Théâtre La Tangente, en fut la manifestation la plus assumée puisque le metteur en scène Claude Guilmain semble n'avoir écrit son texte qu'en fonction du dispositif scénique qu'il avait imaginé : le spectacle

se jouait en deux temps et selon deux perspectives, le public étant invité à changer de salle à l'entracte pour découvrir deux versions d'un même fait divers. Ce jeu sur les apparences et les perspectives avait fait le succès d'une production de la compagnie Deschiens en

1989 à Paris qui, sous le titre *Lapin-Chasseur*, présentait les deux faces d'un restaurant, le côté cuisine et le côté salle, dans l'unique but de confirmer sur le mode comique le vieux cliché selon lequel pour garder l'appétit, il vaut mieux ne pas savoir ce qui se passe dans les cuisines. Ici la fonction est moins claire et semble relever plus du parti pris esthétique que de la nécessité fictive. D'autant plus que l'omniprésence d'une bande sonore nostalgique impose une atmosphère des années 50 dont l'évocation apparaît bientôt comme le véritable sujet de la pièce.

La scénographie de *Laxton* revenait aux origines du même dispositif en plaçant face à face deux moitiés du public, dispositif en passe de devenir un cliché comme le furent les sables et les fumées des années 80. Cette concession à la mode est redoublée par la projection en continu et hors foyer d'un film muet dans lequel seuls les amis du responsable artistique purent reconnaître une des deux parties des *Nibelungen*, film de

« La deuxième tendance propre à ce festival est la place accordée à la scénographie et à l'environnement sonore. Le spectacle d'ouverture, *Requiem pour un trompettiste*, une production du Théâtre La Tangente, en fut la manifestation la plus assumée... »

tue le délire imaginaire qui avait présidé jusque-là au charme de la pièce. Une autre leçon nous est donnée ici : la scène est interdite au dramaturge. Néanmoins, mis à part le dernier quart d'heure un peu prêchi-prêcha, le spectacle est un pur délice d'invention formelle (le décor, scindé en deux, présente côté jardin une

*zizzarium* : un *cryptozoo*, une création des Sages Fous (Trois-Rivières, Québec) présentée au Festival Zones Théâtrales 2006. Photo © Mathieu Girard





*Cow-boy Poétrié*, une création de l'UniThéâtre [Edmonton, Alberta] présentée au Festival Zones Théâtrales 2006. Photo © Mathieu Girard

Fritz Lang, sans que ce délit d'initiés leur permit d'en comprendre la fonction, cette légende allemande n'ayant strictement aucun rapport avec le sujet de la pièce à moins de supposer que la nationalité du réalisateur suffise à évoquer les hordes nazies. La référence « Kulturelle » serait-elle à ce modique prix?

“ Sur la base d'une histoire très ordinaire, d'une rivalité amoureuse et d'une quête d'identité s'élabore à l'aide d'une scénographie presque rudimentaire l'univers mythique du rodéo...” ”

Par contre, la présence d'une chanteuse et d'un orchestre country était parfaitement intégrée à la fable de *Cow-boy Poétrié* (une création de l'UniThéâtre) imaginée par le dramaturge albertain Kenneth Brown et à peine traduite par Laurier Gareau. Le génie de ce spectacle réside dans ce que la traduction a gardé du texte initial pour construire un dialogue très anglicisé, très country justement et qui finit par atteindre une sorte de poésie, comme le titre l'indique. Ce n'est donc pas seulement parce que Crystal Plamondon, qui joue le rôle de la chanteuse, EST « la reine du country-cajun » que l'intégration de la composante music-hall live est parfaite et plus réussie que dans *Le Christ est apparu au Gun Club*, où l'ancienne blonde du héros est aussi une chanteuse country par ailleurs fort bien interprétée par Jeanie Bourdages. C'est parce qu'il y

a une sorte d'harmonie entre le registre linguistique du dialogue et celui des chansons. Sur la base d'une histoire très ordinaire, d'une rivalité amoureuse et d'une quête d'identité s'élabore à l'aide d'une scénographie presque rudimentaire l'univers mythique du rodéo, au point que le délire du héros interprété par un comédien juché sur une sorte de silhouette animale manipulée à vue par un comparse, donne à voir, mieux que toutes les vignettes de Patrimoine canadien, la dimension épique de ce sport qui renoue avec le topos du combat de l'homme et de la nature.

C'est une tout autre vision de la nature que présentait *Bizzarium : un cryptozoo*, de South Miller, Jacob Brindamour et Sylvain Longpré, une création des Sages fous de Trois-Rivières, spectacle charmant mais un peu court et tout à fait scénographique puisqu'il s'agissait d'un spectacle de marionnettes en plein air, en

marge des zones comme le furent décidément les régions du Québec... et qui fut surtout apprécié des enfants.

Car bien sûr, on ne pouvait pas tout voir, mais le propre d'un festival réussi, n'est-ce pas l'effervescence qu'il suscite et qui modifie insensiblement le climat de la ville où il se tient parce que s'y tisse un réseau de commentaires et de complicités organisé autour du spectacle; la ville, pour jouer à mon tour avec les mots, se donne alors au spectacle... comme ce fut le cas lors de cette édition qui ne peut que réveiller les zones insatiables de l'encore...

# Théâtre Action

## CONSEIL D'ADMINISTRATION 2005-2006

**Glen Charles Landry**  
Président

**Ghislain Caron**  
Vice-président du secteur professionnel

**Hélène Dallaire**  
Vice-présidente du secteur amateur

**Carole Myre**  
Représentante des troupes scolaires

**Élise Berthiaume**  
Représentante des troupes communautaires

**Marc LeMyre**  
Représentant des artistes-pigistes

**Marc-André Boyes-Manseau**  
Représentant des compagnies  
professionnelles et des centres de théâtre

## L'ÉQUIPE 2005-2006

**Robert Corbeil**  
Directeur général  
Tél. : (613) 745-2322, poste 25  
Télééc. : (613) 745-1733  
dg.theatreaction@franco.ca

**Yves Turbide**  
Chef de projet  
Tél. : (613) 745-2322, poste 23  
Télééc. : (613) 745-1733  
dc.theatreaction@franco.ca

**Martin Boisclair**  
Adjoint à la direction générale  
Tél. : (613) 745-2322, poste 24  
Télééc. : (613) 745-1733  
a.theatreaction@franco.ca

**Mérim Bougrassa**  
Coordonnatrice des événements spéciaux  
Tél. : (613) 745-2322, poste 22  
Télééc. : (613) 745-1733  
theatreaction@franco.ca

**Richard J. Léger**  
Rédacteur En raccourci  
Tél. : (613) 745-2322, poste 21  
Télééc. : (613) 745-1733  
ta.enraccourci@franco.ca

## ENTR'ACTE NUMÉRO TROIS

Rédacteur en chef : Richard J. Léger  
Design : Llama Communications  
Imprimeur : Imprimerie Vincent



Patrimoine  
canadien Canadian  
Heritage

T H É Â T R E



A C T I O N

255, chemin Montréal, bureau 203 Ottawa ON K1L 6C4  
Tél. : (613) 745-2322 Téléc. : (613) 745-1733  
theatreaction@franco.ca www.theatreaction.on.ca