

N° 7 | Automne 2013

---

**PAYSAGES DE LA DRAMATURGIE  
FRANCO-ONTARIENNE**

REVUE DE RÉFLEXION SUR LE THÉÂTRE PROFESSIONNEL FRANCO-ONTARIEN

**FRANCO-ONTARIENNE**

Soyez des nôtres pour  
la 2<sup>e</sup> saison dessinée  
par Brigitte Haentjens

## LA SAISON 13-14 DU THÉÂTRE FRANÇAIS DU CNA

### 4 SPECTACLES POUR AUSSI PEU QUE 122 \$

CHOISISSEZ PARMIS CES 11 SPECTACLES

JE N'Y SUIS PLUS

THOMAS HELLMAN CHANTE ROLAND GIGUÈRE

MOI, DANS LES RUINES ROUGES DU SIÈCLE

VISAGE DE FEU

CENDRILLON

TA DOULEUR

L'HOMME ATLANTIQUE (ET LA MALADIE  
DE LA MORT)

UN

UNE VIE POUR DEUX (LA CHAIR ET AUTRES  
FRAGMENTS DE L'AMOUR)

ALBERTINE, EN CINQ TEMPS

LE PROMENOIR

POUR S'ABONNER

**613 947-7000 X620 CNA-NAC.CA/TF**

THÉÂTRE FRANÇAIS  
REDESSINÉ PAR BRIGITTE HAENTJENS  
*Saison 2013/2014*



CENTRE NATIONAL DES ARTS  
NATIONAL ARTS CENTRE



Moi dans les ruines rouges du siècle



Cendrillon



L'Homme atlantique (et La maladie de la mort)



Ta douleur



Ta douleur



Albertine en cinq temps

Silviane Caprimati-Gonève

Cécile Ollier

Sylvia André

François Perrot

Alexis Jett De Cassel

Sony Foissey

---

## **PAYSAGES DE LA DRAMATURGIE FRANCO-ONTARIENNE**

# **SOMMAIRE**

- Page 5**            **La liberté dans la contrainte**  
Alain Jean
- Page 11**          **Offrir un appui dramaturgique professionnel à des adolescents**  
Marianne Thériault
- Page 16**          **Brigitte Haentjens | La scaphandrière**  
Mélissa Proulx
- Page 20**          **Portrait de Jean Stéphane Roy |  
L'élégance raffinée de Madame Lamothe**  
Sylvain Schryburt
- Page 22**          **Portrait de Diane Bouchard |  
Dans le désordre naît la création**  
Marie-Thé Morin
- Page 24**          **Portrait de Joël Beddows |  
Beauté furieuse et méthode**  
Lina Blais
- Page 26**          **Portrait de Claude Guilmain |  
Claude Guilmain, homme de théâtre polyglotte**  
Paulette Gagnon

Théâtre Action tient à remercier les artistes, artisans et travailleurs culturels qui ont été consultés dans le cadre de la rédaction de cette revue.

Cette publication n'engage que l'opinion de ses auteurs, laquelle ne représente pas nécessairement celle de Théâtre Action.



Pour tout connaître sur les activités de  
**l'Association des théâtres  
francophones du Canada**  
et ses compagnies membres,  
visitez

**atfc.ca**

L'Association des théâtres francophones du Canada est un organisme national de service aux arts appuyant ses membres, quatorze compagnies et, plus largement, le milieu théâtral franco-canadien.





# ÉDITORIAL

PAR ANNICK LÉGER

**S**i notre communauté entière contribue à l'effervescence du théâtre franco-ontarien, je voue un respect particulier à nos auteurs, ces soldats solitaires qui vont au front, plongeant dans l'abîme qu'est l'humanité pour nous réveiller, nous faire rêver, dénoncer, affirmer, questionner, se mettre à nu et en péril en semant le germe de la création théâtrale. Sans ces cascadeurs du sport extrême qu'est l'écriture dramatique (car ils y laissent souvent bien des plumes – et je ne parle pas de stylos!), nos acteurs, nos metteurs en scène, nos concepteurs brilleraient sans doute ailleurs, et sans porter l'attribut « Franco-Ontarien ». Sans nos Paiement, Dalpé, Marinier, Guilmain, Ouellette, aurions-nous aujourd'hui nos acquis du théâtre franco-ontarien? Partager une lutte, une fierté et une culture ne suffit pas; il importe de les coucher par écrit pour mieux les crier en

**PARTAGER UNE LUTTE, UNE FIERTÉ ET UNE CULTURE NE SUFFIT PAS; IL IMPORTE DE LES COUCHER PAR ÉCRIT POUR MIEUX LES CRIER EN CHŒUR, AFIN D'OBTENIR ET MAINTENIR CES CHERS ACQUIS.**

chœur, afin d'obtenir et maintenir ces chers acquis.

Dans le cadre des Seconds États généraux du théâtre franco-ontarien (08-09), les membres de Théâtre Action ont choisi de prioriser notre dramaturgie. Depuis, l'équipe de TA a mis en place divers projets pour répondre à cette demande. Ainsi, dès 2010, on lançait l'appui dramaturgique professionnel aux troupes scolaires, un projet qui accompagne ces adolescents brûlants de passion pour l'écriture théâtrale. À ce sujet, je vous invite à découvrir l'article de Mariette



CRÉDIT : ALAIN TREMBLAY

## Annick Léger

734 spectateurs, dont bon nombre de nos directeurs artistiques et éditeurs. Le 12<sup>e</sup> texte, *Requiem pour un trompettiste* de Claude Guilmain, a quant à lui été traduit vers l'anglais afin d'encourager le rayonnement et la découverte de nos œuvres par d'autres publics. De plus, tout en promouvant 12 auteurs et textes, les « *Feuilles Vives* » ont permis à plus de 40 de nos artistes de travailler dans leur domaine!

Les appuis que TA a mis à la disposition de nos auteurs en moins de quatre ans, et tous ceux qu'il reste à développer (comme le répertoire de textes inédits franco-ontariens *Pages vives*), ne pourront pallier à tout. Toutefois, ces différentes initiatives permettent maintenant à ces artistes de sortir de l'isolement pour se nourrir des discussions sur le processus créateur, les styles, les approches, les techniques... À preuve, l'invitation d'Alain Jean à se faire mouche dans un café pour entendre Michel Ouellette et Philippe Landry discuter de leurs affinités comme de leurs diversités qui stimulent les remises en question, les étincelles de renouveau et les élans de créativité.

Appuyer nos auteurs, développer notre dramaturgie, faire rayonner nos œuvres en Ontario et ailleurs, c'est aussi leur prêter la voix de nos acteurs et la lumière de nos metteurs en scène et concepteurs. Si l'on veut que le théâtre franco-ontarien se démarque par ses risques artistiques, qu'il crée et peaufine un style nouveau et propre à la francophonie ontarienne, encore faut-il créer ces opportunités de risque créateur, tendre l'oreille aux projets qui émergent, et la main aux auteurs qui osent. L'innovation exige le risque, j'en conviens; mais ce risque commande aussi l'ouverture, de tous, et d'accepter que tout ne sera pas grandiose avant d'atteindre les sommets visés. Le risque implique aussi, et donne droit à l'erreur.

Si on vient tous du Nord... c'est ensemble qu'on se rendra quelque part!

Théberge qui résume bien la richesse et la complexité de cette initiative.

À la fin de 2011, TA créait les postes de conseillers dramaturgiques afin de favoriser l'émergence et la reconnaissance de nos auteurs. En moins d'un an et demi, plus de 40 auteurs connus, méconnus et inconnus ont fait appel à ce service afin de développer plus de 50 textes et projets. Une vingtaine de rencontres des Cercles d'auteurs à travers la province, rassemblant bon nombre d'auteurs professionnels et amateurs ont eu lieu, ravivant ou initiant divers projets d'écriture. Et près de 20 participants ont pris la plume lors des quatre ateliers d'écriture qu'offrait TA de janvier à mars de cette année.

En 2012, se concrétisait la première édition des « *Feuilles Vives, Paysages de la dramaturgie franco-ontarienne* ». De tous les coins de la province, 26 textes ont été soumis : 13 parvenaient du secteur communautaire, et 13 autres du milieu professionnel, dont 4 de la relève. En trois jours, les 11 textes retenus ont fait l'objet de mises en lecture publiques devant



# LA LIBERTÉ DANS LA CONTRAINTE

PAR ALAIN JEAN, 25 AVRIL 2013

**U**n lundi soir de février 2013. Un café dans le marché By, à Ottawa. Michel Ouellette, auteur célébré depuis plus de vingt ans déjà, et Philippe Landry, qui a réalisé suffisamment de bons coups pour être qualifié de dramaturge prometteur malgré son jeune âge, savourent lentement un café et discutent. Moi, je suis le serveur silencieux. J'écoute, je ramasse, je transcris. C'est bien, ils ne me reconnaissent pas. Une entrevue accompagnée d'une lointaine rumeur publique et montée comme un clip, avec des fondus et des coupures parfois brusques.

## À PROPOS DU RITUEL ASSOCIÉ À L'ÉCRITURE

**Michel :** Il me faut un disque. Le disque de la pièce. Je l'écoute en boucle. Il y a un rythme qui s'installe. Je deviens contaminé par la musique, par les images qu'elle transporte. J'aime entendre une voix que j'associe à cette pièce que je suis en train d'écrire. J'ai senti ce besoin il y a longtemps et c'est resté. En fait, j'attends que la musique s'impose et puis, un moment donné, j'embarque dans la musique, j'embarque dans le texte. C'est l'acte d'écriture.

**Philippe :** *Retour à Prypiat*, c'est ma première pièce de longue haleine, mon premier véritable processus. J'ai besoin de la musique. Ce n'est pas nécessairement « la » chanson qui correspond à la pièce, mais quelque chose de plus général, un CD ou un artiste qui me parle. À cause du manque de temps (j'ai un enfant de dix-huit mois, le Théâtre de dehors m'en demande beaucoup aussi), j'écris tard le soir, sous pression. J'ai besoin de cette pression, c'est la même adrénaline que celle de l'acteur.



**Michel Ouellette**

### **DE CE QUE CERTAINS NOMMENT L'INSPIRATION**

**Michel :** C'est une pulsion. Quelque chose qui arrive et que je ne contrôle pas. Que je ne veux pas juger non plus. Contrairement à toi, je n'ai pas vraiment de fratrie, de gang autour de moi. Ça me permet une autre forme de liberté, peut-être. Il y a quelque chose qui m'habite, qui se présente...

**Philippe :** Oui, c'est ça.

**Michel :** ... je me rends disponible pour aller voir ce que c'est. Plus jeune, je comparais l'acte d'écriture à la chasse. Comme si le texte était une bête qu'il fallait traquer au fond d'une forêt. Je dois attirer cette bête vers moi. Un moment donné, ça se débat, ça ne veut pas. Au début, j'étais présomptueux. Je me disais :

### **POUR MOI, LES CHOIX SE FONT AU MOMENT DE LA PRÉPARATION. L'ÉCRITURE, CE N'EST PAS UNE IMPROVI- SATION, C'EST UN ACTE FINAL.**

« Je vais écrire sur tel sujet ». Mais ça ne marchait pas. Je ne faisais pas le travail qu'il fallait faire avant, pour amener la bête à moi, au fond. Maintenant, quand je le fais bien, tout ça s'impose à moi. J'ai l'impression qu'écrire se fait tout seul. Pour moi, les choix se font au moment de la préparation. L'écriture, ce n'est pas une improvisation, c'est un acte final. Il y a aussi des choix qui se font quand je me relis au quotidien. Je prends du recul, il y a des choses qui s'ouvrent, des idées qui se creusent. Je me rends compte que j'ai laissé des choses en plan.

**Philippe :** Quand j'écris, j'ai comme une soif de connaissances générales sur mon sujet, ça m'aide à mettre certaines idées en place. Je cherche, je lis. Peut-être aussi parce que je suis angoissé. Je me dis : « Est-ce que ça va être bon? »

**Michel :** Tu t'autocensure?

**Philippe :** Non, je suis inquiet de ne pas être joué. Par exemple, le premier texte que j'ai écrit, c'était quand j'étais au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa. On m'avait demandé d'écrire pour le Projet 24 heures. Tu as vingt-quatre heures pour écrire, répéter et présenter un court texte. Je pense que, dès le début, ça a été un moment décisif; j'ai écrit quelque chose qui, dès le départ, a été présenté sur scène. Depuis, il faut que je sache que ça va être joué à telle date, à telle heure. C'est avec un cadre que je deviens vraiment libre. Je veux me laisser porter jusqu'à un endroit où la passion se livre. Un moment où je me dis, « j'ai assez accumulé, le temps est bon, l'énergie est bonne ». Il y a quelque chose de mystique là-dedans, une ouverture. Le premier jet, c'est rapide pour moi, deux ou trois jours.

**Michel :** Ça peut aller parfois jusqu'à deux semaines dans mon cas. Mais il faut que ce soit dans l'élan. Ça ne peut pas se faire

par petits bouts. Il faut aller jusqu'au bout d'une impulsion, d'une intuition. Mais le processus de relecture se fait constamment. Je ne suis pas particulièrement porté à faire un plan, un « scène à scène », des choses comme ça. Il y a une structure qui s'impose dans ma réflexion et puis, un moment donné, j'y vais. J'ai réussi à développer de meilleures stratégies avec le temps. Je suis plus conscient de ce que je fais. Je cherche une forme, une structure, une cage...

**Philippe :** Tiens, toi aussi, tu as besoin de contraintes pour trouver ta liberté...

**Michel :** Je crois beaucoup à ça, la contrainte qui nous provoque. Quand j'ai trouvé une forme, quand j'ai défini un certain nombre de choses, ça sort dans un acte contrôlé. Comme un barrage qui laisserait couler son eau. Quand je me sens bien dans l'écriture, c'est que j'ai atteint ça.

**Philippe :** J'aime beaucoup l'image. Pour moi, c'est là que la fable, les personnages, les enjeux se mettent à exister. Généralement, tout ça ne bouge pas par la suite. Au fond, l'histoire, je l'ai écrite avant de l'écrire.

### CE QUI VIENT EN PREMIER

**Philippe :** Ça dépend. Il y a un intérêt, un conflit qui s'impose.

**Michel :** Ça varie d'un projet à l'autre. Parfois, c'est une histoire dans le journal qui me parle. Ou une photo qui m'intéresse. Sinon, c'est des images de personnes, des gens qui s'imposent. Pour *L'homme effacé*, j'avais vu un homme d'affaires dans la rue, bien mis, avec une jeune fille assise dans des marches, habillée en punk. Ils se parlaient, ça m'a comme inspiré. D'autres fois, je provoque plus les choses, par exemple, pour le *Testament du couturier*. Je suis de la génération qui était fascinée par l'an 2000. En 1989, j'étais dans une réunion pas très intéressante, je n'écoutais pas vraiment, je pensais à l'an 2000, j'ai écrit 1999 sur un bout de papier. Un moment donné, j'ai inversé les chiffres, ça a donné 1666. Ensuite, j'ai

cherché ce qu'il y avait eu cette année-là et j'ai eu envie d'en parler : la Grande peste de Londres. J'avais un livre depuis plusieurs années, *Epidemics*, j'ai plongé là-dedans, ça s'est ouvert. J'ai aussi voulu parler de couture, j'ai acheté le patron d'une robe, en me disant qu'il pourrait influencer la structure de la pièce. C'est comme ça que le texte s'est mis en mouvement.

**Philippe :** Je me rends compte que les lieux me parlent. Le lieu est ma première source d'inspiration. Un lieu où il y a quelque chose d'humain. Ou une époque. Mais les gens sont flous.

**Michel :** En fait, ce sont les gens dans ce lieu qui t'intéressent, non? Ceux qui en arrivent, qui repartent, qui l'habitent...

**Philippe :** Oui, un moment donné des personnages s'imposent. C'est sûr qu'au début, quand on commence à écrire, on va vers des choses qui nous ressemblent, vers ce qu'on connaît le plus. Mais ce n'est pas parce que tu écris sur quelque chose qui est loin (par exemple, *Retour à Prypiat* qui se passe en Russie) que tu ne peux pas y apporter ta propre voix. J'ai besoin de découvrir, de me dépayser, ça fait partie de moi, mais je suis toujours là quand même dans le texte. Si j'ai été bouleversé par Tchernobyl, si j'écris là-dessus, je suis donc présent. Il y a des choses, conscientes ou inconscientes, qui me ressemblent beaucoup dans le texte. Mais c'est uniquement perceptible par des gens qui me connaissent vraiment.

**Michel :** On se cache derrière les personnages. On est tous les personnages en même temps, toutes les voix, contrairement au roman où on est souvent davantage le narrateur. Il y a toujours des traces de soi. Quand j'ai commencé à écrire, on était dans la première phase du théâtre franco-ontarien. Celle de l'affirmation. Je me disais que, dans mon milieu, il y avait beaucoup d'histoires qui ne prenaient pas forme sur la place publique. J'avais envie qu'elles passent à travers moi. Que l'histoire du territoire passe à travers moi et qu'il y ait des débris de moi là-dedans. C'est le

côté médiumnique de l'écriture. Un médium s'imprègne, se charge, canalise, donne une forme, mais il y a toutes sortes d'éclats personnels. Il y avait des enjeux collectifs, mais aussi d'autres enjeux individuels, personnels même. *French Town*, c'était mes monstres, mes bibittes, mes choses. Dans *Corbeaux en exil*, j'étais dans le rapport avec ma mère. Un moment donné, j'ai laissé place à ma voix, à mes rythmes, à mes préoccupations de façon plus directe. Le côté collectif a diminué. Le personnel est arrivé. En fait, je remets en question un trouble : « Pourquoi suis-je ici? » Plus je poursuis ma démarche, plus je me rapproche de cette question. Il y a une forme d'épuration qui se produit. C'est Beckett qui m'a fait comprendre ça. Mais je dois me poser une question encore plus fondamentale : « Est-ce que j'ai la rigueur nécessaire pour me dépouiller et aller dans ce dénuement-là, celui que je souhaite? » Ça peut faire mal. D'autant plus que les producteurs veulent mettre sur scène des choses directement reconnaissables par le spectateur. Pour toi, l'écriture est liée à l'idée que ce soit produit. Comme je n'ai pas la même formation que toi, dans mon cas, écrire peut-être la totalité de l'acte.

### QUAND LE TEXTE NE VIENT PAS

**Philippe** : Ce n'est pas en creusant qu'on y arrive. Quand je suis bloqué, je tasse le texte, je fais autre chose, je me dépayse. Ça m'aide à y retourner ensuite. Pour voir clairement une étoile, il faut parfois regarder d'autres étoiles. En fait, la réponse est déjà là, c'est que je ne la vois pas. Mais je sais qu'un jour je vais la voir.

**Michel** : Des fois, je me vois comme un auteur insouciant. J'aime avoir un côté irresponsable quand j'écris. Je tourne autour du pot. Je fais des dessins, des diagrammes. J'interroge les personnages.

**Philippe** : Comment tu les interrogés?

**Michel** : Il faut que je trouve son nom. Souvent en faisant des liens du côté de la mythologie. Ça ouvre des portes vers la grande question : « Qui est-il? » À cette

étape, ce n'est pas très structuré, mais je développe ma sensibilité à l'autre. Comme si je l'invitais à me faire entendre sa voix.

**Philippe** : Pour le personnage, je cherche d'abord une fonction. J'aime trouver son métier. Je trouve que ça le définit. À partir de ça, il y a une histoire qui commence à s'imposer. Qui connaît-il? Est-ce qu'il vient du lieu ou pas? Avec le métier, tu es automatiquement dans un cadre. Par exemple, dans *Retour à Prypiat*, il y a un cordonnier : « Qu'est-ce qu'il fait? Il aide les gens à marcher ». Ce qui m'intéresse, au fond, c'est les liens des gens qui ont besoin du cordonnier. C'est par son métier que le personnage va être en relation avec d'autres, qu'il va faire des rencontres.

**Michel** : C'est drôle, mes personnages sont plutôt des solitaires. J'ai longtemps parlé de solitaires dans des familles. Il y a peu de mes pièces avec des personnages d'amis, peu de pièces avec des couples aussi. Les couples, ça arrive maintenant, en fait. Mais j'ai beaucoup parlé du solitaire qui affronte le monde. Le solitaire qui écrit aussi. Il y a souvent de l'écriture dans mes pièces. L'amitié, ce serait une zone qu'il faudrait que j'explore.

### RÉÉCRIRE

**Philippe** : J'ai besoin de laisser de côté, de laisser vieillir. J'aime faire plusieurs projets en même temps. Je vais voir autre chose. Quand l'autre chose est faite, je reviens avec une nouvelle énergie.

**Michel** : Réécrire, pour moi, ça s'impose quand il y a l'autre, un lecteur. Je suis alors dans un autre état d'écriture, un autre questionnement. Il y a des lignes tracées en pointillé dans le texte qui m'apparaissent plus clairement. Je pense que j'ai de la difficulté à m'interroger seul. Ça arrive parce que d'autres me posent des questions. Quand l'autre te lit, il y a comme une assise sur laquelle tu peux élever ce que t'as déjà fait.

### QU'EN EST-IL DE LA LANGUE?

**Michel** : Je veux trouver une sorte de langue intermédiaire, orale, mais avec





CRÉDIT : VINCENT KEMBER

## Philippe Landry

aussi autre chose. J'essaie de fabriquer une langue qui est la représentation de la réalité, avec du rythme, du souffle, une sorte de matériau. En fait, je cherche plus une texture qu'une langue. Une sonorité, quelque chose de rugueux, un peu comme pour un peintre; le mouvement, le geste de le faire, le moment où ça s'est fait, tout ça compte. J'aime ça. Je l'accepte, au fond. Comme des choses qui dépassent et sur lesquelles on s'accroche, je ne suis pas contre l'idée de les laisser là. En fait, j'ai assez tôt résisté à l'idée de l'efficacité dans l'écriture. L'idée de la pièce bien faite, d'une bonne scène, etc. J'aime mieux l'idée de texture. C'est devenu une partie de l'esthétique pour moi. Créer d'autres niveaux de dialogue. C'est ma démarche punk, comme je l'appelle.

**Philippe :** Ta signature.

**Michel :** Je pense que c'est nécessaire pour résister à des formes convenues, des formes traditionnelles. J'ai de la difficulté avec la notion d'un discours qui doit ressortir. C'est au public à tirer ses propres conclusions. J'aime l'idée de l'inconfort. Créer le malaise. J'aimerais arriver à faire

de l'art abstrait au théâtre, de l'impressionnisme, des trucs qui ont l'air compliqués, trouver un autre rapport à la sensibilité.

**Philippe :** Avec le temps, je me suis rendu compte que je pouvais dire beaucoup avec moins, avec peu de mots. Le non-dit, la suggestion, un côté laconique, ça m'intéresse beaucoup. Mais ce que tu nommes sur le plan de la langue, l'aspect rugueux par exemple, je ne connais pas encore bien ça.

**Michel :** C'est intéressant ce que tu dis sur le laconisme. J'ai toujours plutôt eu tendance à aller dans l'excès. Consciemment. Mais dans mon plus récent texte, les personnages ne disent pas, ne nomment pas ce qui est important. Malheureusement, je n'ai pas été capable de me retenir à la dernière scène. Mais je dois travailler là-dessus. Je souhaite ne pas dire.

**Philippe :** L'avantage, c'est que ça crée de la tension.

**Michel :** Il y a, c'est sûr, une volonté d'être compris. Mais je ne contrôle pas le sens. C'est aux autres à le construire, le sens. Le texte est là, il a des trous, des manques. Des choses ne sont pas dites.

## NOTRE QUÊTE IDENTITAIRE, C'EST DE VOULOIR TRAVAILLER ET CRÉER EN FRANÇAIS EN ONTARIO, ET NON QUE LA QUÊTE SOIT AU CŒUR DE NOS TEXTES.

**Philippe :** Je fonctionne de la même manière. J'aime que ce soit ambigu. Mon propos personnel, je l'ai, mais je ne veux pas nécessairement qu'il transparaisse. J'aime bien quand les gens ont vu des choses que, d'emblée, je n'ai pas mises, auxquelles je n'ai pas pensé.

**Michel :** Oui, ils construisent leur propre sens. C'est bien. Mais le rapport scène-salle ne m'appartient pas comme auteur.

**Philippe :** Ça, moi, ça m'intéresse. Probablement, parce que je suis aussi un acteur. Même si je sais que je ne jouerai jamais dans mes propres textes.

**Michel :** C'est vrai? Moi, mon rêve, ce serait de pouvoir jouer mes textes. Je l'ai fait en lecture avec *Le testament du couturier*. Je ne suis pas un grand acteur, mais je voudrais jouer. Je souhaite le faire. Il faut que j'écrive le texte qui permette ça.

### OUVERTURES

**Philippe :** La dramaturgie franco-ontarienne est jeune. On est passé par le réalisme psychologique, l'affirmation d'une identité, du réel franco-ontarien. Mais, moi, ma génération, on ne veut pas vraiment écrire là-dessus. Notre quête identitaire, c'est de vouloir travailler et créer en français en Ontario, et non que la quête soit au cœur de nos textes.

**Michel :** Moi, ce que j'attends, c'est vos histoires. Vos histoires à vous. Pas le drapeau nécessairement tatoué sur le cœur. Mais être franco-ontarien en 2013, c'est quoi? Ma génération, on était encore dans un village. On pouvait être dans des villes, comme Ottawa, mais le fait francophone était dans un quartier, donc l'équivalent d'un village. À l'heure actuelle, on parle de l'ailleurs, c'est correct, mais on parle peu de nous.

**Philippe :** On parle du personnel. Je ne suis pas tout de suite prêt à reparler de réalité franco-ontarienne. Avant, il fallait se dire. Là, nos actions se transposent ailleurs, car ça fait partie de nos réalités.

**Michel :** Oui, mais à Prypiat, c'est le Franco-Ontarien qu'on veut voir là-dedans. Le regard d'un Franco-Ontarien. Ultiment, il faudra revenir à nous.

**Philippe :** Peut-être. On verra bien.

*Ils se lèvent, quittent les lieux. Le serveur ramasse la table et s'assoit au comptoir pour transcrire la conversation.*



### ALAIN JEAN

Après sa sortie du Conservatoire d'Art dramatique de Québec, Alain Jean a d'abord œuvré comme acteur, metteur en scène et professeur d'interprétation. *Les aventures mirabolantes de Don Quichotte*, du Théâtre du Gros Mécano, une production dans laquelle il a interprété Sancho Panza à 250 reprises, l'amène à Vancouver en 1997. On lui offre la direction artistique du Théâtre la Seizième, poste qu'il occupera jusqu'en 2001. En 2001 et en 2002, on le retrouve à Montréal comme adjoint à la direction artistique du Festival TransAmériques. De 2002 à 2009, il œuvre comme coordonnateur du Secteur de la dramaturgie au Centre des auteurs dramatiques. Il travaille également à la pige pour plusieurs organismes; notamment, Les Voyagements, comme consultant, et l'École nationale de théâtre du Canada, comme professeur d'histoire du théâtre pour la section scénographie.

En 2010, Alain prend la direction générale de l'Association des théâtres francophones du Canada.

# OFFRIR UN APPUI DRAMATURGIQUE PROFESSIONNEL À DES ADOLESCENTS

PAR MARIETTE THÉBERGE

Lorsque les membres de Théâtre Action ont mis en avant en 2008 la dramaturgie franco-ontarienne comme l'une de leurs priorités, ils concevaient d'ores et déjà « encourager le talent et l'intérêt en écriture dramatique dès un jeune âge ». Pour ce faire, l'organisme a instauré depuis 2010 « un appui dramaturgique professionnel aux troupes scolaires qui présentent un spectacle de création dans le cadre de son festival [annuel] de théâtre en milieu scolaire » (Théâtre Action, 2009). Depuis, des artistes offrent une formation adaptée aux orientations théâtrales et à l'imaginaire d'adolescents âgés de 15 à 18 ans. Au cours des trois dernières années, seize troupes scolaires ont bénéficié de cet appui tangible qui, aux dires d'enseignants, d'organiseurs et des jeunes eux-mêmes, contribue à rehausser la qualité des textes présentés au festival, à faire connaître diverses pratiques dramaturgiques et à tisser des

liens entre artistes et élèves du secondaire. Subdivisée en trois parties, la réflexion qui suit fait état des moments privilégiés qui contribuent à apprivoiser le sens de cet accompagnement, à l'adapter et à apprendre de son expérience.

## APPRIVOISER LE SENS DE L'ACCOMPAGNEMENT

De prime abord, il importe de reconnaître que les enseignants constituent une instance essentielle de la réussite de ce programme. Ils tiennent à offrir à leurs élèves la meilleure occasion possible d'apprendre en étant en contact avec des professionnels de théâtre, même si cela est exigeant pour eux. Ils doivent les appuyer dans leur initiative d'écriture et, parfois, les inciter à terminer leurs différentes tâches afin que les textes prennent forme. De plus, ces enseignants sont à la barre de la production. Or qui dit création, dit instants d'incertitude, voire d'angoisse.



CREDIT : THÉÂTRE ACTION

**Troupe ESP'rit d'show de l'ESC de Plantagenet, récipiendaire du Prix Étincelles HG/JL au FTAMS 2013.**

Les professeurs se font rassurants, même s'il arrive que la densité de tout ce que met en branle le flot énergétique de la créativité d'adolescents leur laisse peu d'espace pour jauger les obstacles à la réussite.

Partenaires de cette réussite, les conseillers dramaturgiques amorcent leurs périples d'accompagnement dans les différents contextes de formation. Ces périples les conduisent soit à Tecumseh, Windsor, Timmins, Blind River, Sudbury, Plantagenet ou ailleurs dans cet Ontario français qui trouve une voix sous la plume d'adolescents. Les conseillers doivent tout

d'abord apprendre à connaître les intérêts, les motivations et l'imaginaire des jeunes. C'est à partir des premiers jets des pièces en cours de création qu'ils conçoivent les possibilités d'accompagnement. Comment formuler des commentaires tout en respectant l'intégrité de ce qui est exprimé? Comment interagir en favorisant l'engagement à poursuivre l'aventure de la création? Comment articuler cette phase d'ouverture, en développant « chez les élèves une aptitude à prêter attention à tout ce qui suscite leur intérêt, à accueillir leurs émergences au moment où elles adviennent pour capter des idées qui pourraient

inspirer des actions » (Gosselin, 2006, p. 18)? Établir le contact, rendre signifiante la rencontre, tisser le fil conducteur qui permet de passer la rampe des instants d'hésitation pour en arriver à approfondir le sens de l'accompagnement font partie de ce premier moment privilégié de rencontre.

Il va sans dire que ce moment de rencontre est singulier, tout comme le sont ceux qui suivent. Chaque auteur est un monde en soi, chaque troupe est une confrérie particulière, chaque école est une institution dans un contexte d'autant plus unique que les démographies francophones de l'Ontario du Nord, du Sud, de l'Est et de l'Ouest se distinguent entre elles.

### **ADAPTER L'ACCOMPAGNEMENT**

Le deuxième moment privilégié de rencontre de l'accompagnement s'exerce dans le vif du sujet du texte à remodeler. Chaque conseiller dramaturgique n'a droit qu'à une ou deux visites dans le milieu scolaire, le reste du travail s'effectuant par voies électroniques. En tout, la formation ne compte que vingt à trente heures par projet. Une fois que le texte est lu et commenté, il importe donc d'orienter rapidement le travail pour approfondir ce que signifie écrire du théâtre. Cela constitue un défi qui n'est pas toujours aisé à relever, car accompagner sur mesure nécessite une adaptation constante.

Il faut reconnaître qu'une grande sensibilité est mise en jeu dans l'accompagnement. La primauté de l'autre devient essentielle pour le conseiller dramaturgique qui met en suspens sa propre créativité pour favoriser non plus les émergences initiales, mais la mise en forme concrète du texte dans un travail conscient de ce qui est formulé. S'interroger sur ce qui est écrit et comprendre si c'est bien ce que l'on veut dire interpellent une réflexivité qui n'est pas nécessairement une priorité pour tous les adolescents inscrits dans cette démarche de création.

Dans les entrevues accordées, les conseillers dramaturgiques de ce

programme admettent d'emblée qu'il n'y a pas de recettes. La magie est ailleurs que dans les procédés et le processus de création. Elle se révèle d'elle-même quand, dans la prise en charge de l'écriture, les jeunes auteurs accentuent leurs aptitudes à « demeurer centré », « à dépasser ce qui inhibe » et « à lâcher prise » pour développer autant conceptuellement que techniquement le texte en chantier, car il s'agit bien d'un chantier en mouvance où le texte prend forme par et au cours de dialogues (Gosselin, 2006, p. 19; Théberge et Chaîné, 2012). C'est pourquoi les commentaires doivent être formulés avec doigté. Lorsqu'il est en chantier, le texte est en quelque sorte exposé à nu. Il apparaît telle une sculpture difforme, inachevée, qu'il faut continuer de ciseler, structurer et, bien sûr, réviser linguistiquement.

Dans ce deuxième moment privilégié de rencontre, la question suivante se pose en sourdine : jusqu'où les auteurs et la troupe scolaire sont-ils prêts à transformer le texte? L'adaptation de l'accompagnement peut s'accomplir en tenant compte de l'importance d'assumer les tensions générées par des visions différentes. Il n'y a pas de situations parfaites d'accompagnement dramaturgique, il y a celles qui s'instaurent par l'approvisionnement, l'adaptation et l'apprentissage dans et par l'expérience. Le texte souhaité ne ressemble peut-être pas à celui qui est en chantier, ce qui n'en diminue en rien l'importance, puisqu'il apparaît par bribes.

Dans les coulisses du processus de création en cours, les enseignants suivent attentivement l'évolution des textes qu'ils mettront en scène. Ils ont l'avantage de connaître leurs élèves et de communiquer face à face aisément, ce qui n'est pas le cas des conseillers dramaturgiques qui, dans la plupart des projets, se retrouvent à maintenir le contact à distance. L'accompagnement se retrouve ainsi tributaire de la fréquence des messages reçus et envoyés. De plus, le rythme de rédaction entre aussi en considération dans cet



écart vis-à-vis du texte souhaité et celui réalisé, puisque le début de la formulation des idées qui l'inspirent, l'élaboration de la pièce et la production se réalisent en accéléré en quelques mois, c'est-à-dire de la fin septembre à la mi-avril.

### **APPRENDRE DE L'EXPÉRIENCE D'ACCOMPAGNEMENT**

Nonobstant les écueils semés sur le parcours de création, ce programme offre aux adolescents une occasion exceptionnelle d'apprentissage. Ces derniers peuvent échanger directement avec des artistes et approfondir le sens de l'écriture. Ils apprennent à exprimer leur imaginaire et à l'extérioriser, de sorte que leurs personnages puissent être incarnés par des pairs et que leurs pièces soient présentées dans le cadre d'un festival provincial. À cette occasion, d'autres professionnels rencontrent chaque troupe scolaire à la suite des représentations de spectacles et les commentent. De plus, un comité de lecture composé de trois professionnels a « pour mandat de lire tous les textes de

création présentés dans le cadre du Festival Théâtre Action en Milieu Scolaire et de remplir un document d'analyse exhaustif qui sera remis à chacune des troupes » (Théâtre Action, 2009). La pièce est donc non seulement produite, mais elle est analysée et commentée. Elle s'inscrit aussi dans le rouage de la remise d'un prix qui permettra de recevoir un autre appui dramaturgique en vue de sa mise en lecture par des comédiens professionnels lors du festival subséquent. Théâtre Action assure ainsi un suivi pendant et après l'expérience d'accompagnement.

Par ailleurs, concevant que l'apprentissage est au cœur de l'accompagnement, les artistes apprennent énormément au cours de cette expérience. Celle-ci les met en présence de jeunes passionnés de théâtre, ce qui n'est pas sans raviver diverses émotions qu'ils ont connues à leur âge. Cette expérience d'accompagnement les incite à prendre conscience de leurs propres mécanismes de communication qui constituent la pierre d'achoppe-

## CES OCCASIONS UNIQUES DE RENCONTRES AVEC DES PROFESSIONNELS RENDENT ÉGALEMENT TANGIBLE POUR DES ADOLESCENTS LA POSSIBILITÉ DE S'INSCRIRE DANS UNE FILIATION CULTURELLE TOUT EN PERPÉTUANT LEUR INTÉRÊT POUR LE THÉÂTRE.

ment sur laquelle se fonde la confiance réciproque dans le travail de création. Ils apprennent également à rendre l'écriture accessible aux adolescents et à resserrer le cours de l'action afin que le texte soit le plus compréhensible possible pour un ensemble de spectateurs lors du festival.

Force est également de reconnaître que les différents moments privilégiés de rencontre qu'ils vivent au cours de cette expérience ont lieu en relation avec une culture scolaire. Bien que celle-ci ne leur soit pas toujours rendue explicite, il va sans dire qu'elle influence le cours de l'appui dramaturgique d'une création comme celui que propose Théâtre Action. Les conseillers dramaturgiques, tout comme les adolescents et les enseignants, ne peuvent ignorer la culture scolaire au cours du processus d'écriture, car les décisions prises au sujet du contenu et de la forme peuvent donner lieu de confronter ce qui peut être dit et les interdits.

### CONCLUSION

Somme toute, l'appui dramaturgique professionnel offert dans le cadre de ce programme mis sur pied par Théâtre Action constitue des expériences enrichissantes d'apprentissage autant pour les troupes scolaires que pour les artistes. C'est au cours de moments privilégiés où il devient possible d'apprivoiser et d'adapter l'accompagnement que s'approfondit le sens de l'écriture. Ces occasions uniques de rencontres avec des professionnels rendent également tangible pour des adolescents la possibilité de s'inscrire dans une filiation culturelle tout en perpétuant leur intérêt pour le théâtre.

### RÉFÉRENCES :

GOSELIN, Pierre, POTVIN, Gérard; GINGRAS, Jeanne-Marie et MURPHY, Serge (1998). *Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique*. Revue des sciences de l'éducation, 24(3), 647-666.

GOSELIN, Pierre (2006). *Des aptitudes sollicitées et développées à différents moments de la démarche de création*. Vie pédagogique 141, 17-20.

THÉÂTRE ACTION (2009). *Appui dramaturgique professionnel aux troupes scolaires. Description du projet pour la demande de fonds Jeunesse*. Document inédit : Théâtre Action.

THÉBERGE, M. et CHAÎNÉ, F. (2012). *Le processus systémique du développement dramaturgique de La Troupe du Jour de Saskatoon*. Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales du Canada, 33(2), 140-155.



CRÉDIT : ROBERT LACOMBE

### MARIETTE THÉBERGE

Mariette Thérberge enseigne en éducation artistique ainsi qu'en épistémologie et méthodologie de la recherche à la Faculté d'éducation de l'Université d'Ottawa. Ses principaux intérêts de recherche portent sur la formation en art dramatique/théâtre, le processus de création et la question de l'identité dans le contexte de la francophonie canadienne. Elle accorde également une attention particulière à l'étude des méthodologies mises en œuvre lors de procédures de collectes et d'analyse de données dans la réalisation de projets de recherche en art. Elle a présidé le comité de rédaction de la revue Éducation et francophonie de 2003 à 2013.



# BRIGITTE HAENTJENS

## LA SCAPHANDRIÈRE

PAR MÉLISSA PROULX

**D**otée d'une fougue à perdre haleine, Brigitte Haentjens a cheminé dans le milieu théâtral franco-canadien avec toute la détermination, la rigueur et la révolte qu'on lui connaît. Née à Versailles, en France, la dame de théâtre s'installe en Ontario en 1977. Elle écrit, joue, crée alors au Théâtre d'la Corvée et au Théâtre de la Vieille 17. De 1982 à 1990, elle assure la direction artistique du Théâtre du Nouvel-Ontario où elle travaille étroitement avec son complice de longue date, Jean-Marc Dalpé. Sa trajectoire de créatrice libre la mène ensuite à Montréal à diriger la Nouvelle compagnie théâtrale, puis à fonder la compagnie Sibyllines en 1997. Tout en peaufinant son langage esthétique, elle suit son désir et son instinct vers des textes forts qui suivent les courbes thématiques qui l'habitent : le féminin, le rapport au corps, le politique. *Le Chien*, *La nuit juste avant les forêts*, *La cloche de*

*verre*, *Tout comme elle*, *Blasté*, *L'Opéra de quat'sous* ne sont que quelques-uns de ses faits d'armes qui ont marqué les esprits. Depuis septembre 2011, elle assume la direction artistique du Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa. C'est la première femme à occuper ce poste dans l'histoire de l'institution.

En bonne joueuse, la dame a accepté de plonger dans les eaux obscures, profondes et sinueuses du processus de création qu'elle enclenche longtemps avant d'entrer en salle de répétition. Puisqu'à chaque fois, telle une scaphandrière, elle pique une tête dans les abysses. Passages choisis d'un entretien-fleuve réalisé dans son lumineux bureau de Montréal.

### AU COMMENCEMENT, IL Y A UN TEXTE...

« Je ne sais pas exactement ce qui se produit à la lecture, mais il y a un choc. Souvent, une œuvre sur laquelle je travaille

en appelle une autre. Des auteurs arrivent comme ça, en dialogue ou en opposition avec les autres. Parfois, un élément du passé ressurgit, dix ou quinze ans plus tard. Il y a aussi des appels pour certains auteurs... C'est comme rencontrer des gens : certains m'intéressent, d'autres pas. »

### **LECTURE, CETTE DESCENTE**

« Ce processus prend la forme d'une immersion profonde, progressive. S'il y a des images qui surgissent au moment de la lecture, elles ne sont pas conscientes. Pour moi, c'est comme une lente descente dans la terre ou dans la mer. Je ne sais pas si c'est liquide... Parfois, c'est plus résistant. Il arrive aussi que ce soit une descente aux enfers! »

### **DÉSIR DE L'INTERPRÈTE**

« Le désir d'un texte est indissoluble à celui de voir un interprète l'incarner. C'est une décision fondamentale qui oriente toute la production. Avoir Marc Béland pour jouer Woyzech, c'est pratiquement un choix esthétique. Je dirais même que l'interprète est préalable à la décision d'une production. Si ce n'est pas cette personne, le spectacle ne se fera pas. Je voulais refaire *La Nuit juste avant les forêts* avec nul autre que le comédien Sébastien Ricard. Même chose pour les rôles principaux d'un spectacle comme *L'Opéra de quat'sous*. »

### **S'ADJOINDRE UN DRAMATURGE**

« Voilà quinze ans que je fais appel à un dramaturge dont la fonction exacte est indéfinie. J'ai collaboré avec Stéphane Lépine, Mélanie Dumont, Florent Siaud et tous trois travaillent différemment. Dans les premières années avec Stéphane, on parlait assez peu de travail. C'était un dialogue artistique plus large. Je m'aperçois que c'était pour moi une forme de caution, de protection. Par sa confiance, il m'a protégée, un peu comme une figure paternelle. Il m'a permis de m'affirmer davantage, puisqu'il représentait une figure intellectuelle d'approbation.

Aujourd'hui, c'est différent. Mélanie se rapproche davantage du rôle de dramaturge au sens où les gens l'entendent. Elle fait partie de l'équipe de création. Elle m'alimente avec divers matériaux : des textes, des images, des films... C'est une nourriture, de l'engrais. »

### **AUTOUR D'UNE TABLE**

« Je rencontre les concepteurs – les mêmes depuis 15 ans –, mais on ne parle pas tout de suite de la pièce. On discute librement. Si l'on se voit pendant une heure, peut-être travaille-t-on vraiment que pendant les 15 dernières minutes? La création, c'est toujours ça. Du moment qu'on se donne rendez-vous pour un spectacle, même si on parle d'autre chose, tout est lié. On parle, on parle, puis on défait tout. Je me souviens que, pour *L'Opéra de quat'sous*, j'avais dit à ma scénographe Anick La Bissonnière que le décor n'allait plus du tout. On a fait table rase et on a conçu un deuxième plateau extraordinaire, complètement punk, avec des pentes. »

### **L'UNIVERSITÉ PERMANENTE**

« J'aime avoir le plus de temps possible. Chaque œuvre a sa propre dynamique et appelle son long processus. C'est comme si j'étudiais en permanence! Or, il survient parfois des moments de jachère où il y a absence totale de désir. Après *L'Opéra de quat'sous* par exemple, j'étais incapable de m'imaginer entrer en salle de répétition. C'est rare, parce qu'habituellement, j'ai toujours des projets sur le feu. Ça m'a pris six mois et une création purement physique, en danse (*Ta douleur*), pour que le désir revienne. »

**LE TRAVAIL PRÉALABLE À UN SPECTACLE RESSEMBLE À UNE PRÉPARATION À LA PLONGÉE, COMME SI L'ON S'ENTRAÎNAIT. POUR ALLER LE PLUS LOIN POSSIBLE.**



CRÉDIT : ANGELO BARSETTI

**Brigitte Haentjens**

### **AVANT DE VÊTIR LE SCAPHANDRE**

« Le travail préalable à un spectacle ressemble à une préparation à la plongée, comme si l'on s'entraînait. Pour aller le plus loin possible. Toute la recherche et la conception préliminaires sont des balises pour cette plongée. La scène, c'est le condensé de tout ça. Il arrive que des spectateurs relèvent certains éléments de ma recherche. Comme les corps de *L'Opéra de quat'sous* que l'on associait au peintre Otto Dix. Ce n'était pas voulu, mais les tableaux de Dix avaient effectivement fait partie des choses que j'avais vues bien en amont. »

### **LES PROFONDEURS**

« C'est vraiment au moment d'aller en salle de répétition que la plongée se fait. Au contact des interprètes, tout le reste a été assimilé. J'ai travaillé la terre, je l'ai nourrie, je lui ai donné de l'air, de l'engrais et c'est quand j'entre en salle de répétitions que ça germe. C'est un aller-retour entre l'intellect et l'intuition la plus profonde.

Les acteurs abordent la descente d'une autre façon. Ils l'abordent dans leur propre chair. Je leur apporte tout ce qui m'inspire. J'aime beaucoup leur montrer des images, des films. Je leur remets des textes qu'ils lisent plus ou moins. Peut-être des bouts. Souvent, ils ne sont pas intéressés par le processus intellectuel. Ils cherchent dans le corps, le souffle, la respiration. »

### **DES DESCENTES QUI ABÎMENT...**

« Il y a des écritures qui sont absolument toxiques, très éprouvantes. *Blasté* de Sarah Kane et *20 novembre* de Lars Norén sont de bons exemples. Je ne peux pas m'imaginer retravailler un texte de Sarah Kane. Voir un acteur aller là n'est pas facile non plus. On s'abîme. Il faut trouver une façon de se protéger, mais on ne peut pas sortir de là tout à fait indemne. »

### **DE LA PENSÉE À LA MATÉRIALITÉ DE LA SCÈNE**

« Avec les interprètes, en salle de répétition, c'est comme dessiner une esquisse reliée à l'espace. L'esquisse se précise peu à peu, obéit à l'intuition, à la nature de l'acteur, au dialogue avec lui. C'est comme si on faisait d'abord un grand trait, puis qu'on le raffinaient ensuite. À la fin du travail, tout, tout est placé. J'aime la clarté dans le regard, dans le geste, dans le corps... J'essaie de faire en sorte que les intentions soient les plus limpides possible. »

### **EN CHANTIER**

L'entretien tire à sa fin. Rêveuse, Brigitte Haentjens pose la main sur la brique qui occupera son après-midi. *Molly Bloom*, la dernière partie d'*Ulysse* de James Joyce. Un spectacle qu'elle créera au printemps prochain, avec Anne-Marie Cadieux. « Je viens de lire *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* de Victor Lévy-Beaulieu. Je suis en plein dans le processus de travail où il y a de la lecture, de la recherche, une nouvelle traduction. C'est reparti pour un tour! »

Le regard fixé vers le pas si lointain, elle poursuit, à propos d'un autre

projet en chantier : « Je suis en train d'écrire un livre qui propose une réflexion sur plusieurs aspects de mon métier, sur certains thèmes qui me touchent : le rapport au texte, les acteurs, le corps féminin, l'historique, les années 80 en Ontario, les choses que j'ai apprises... Je voudrais que ce soit un livre personnel qui s'adresse à tout le monde, qu'on ait vu ou non mes spectacles. Ça m'amène à faire des allers-retours dans le passé, l'enfance, l'éducation... C'est énormément de boulot. Je le fais en dialogue avec Mélanie Dumont qui est une lectrice intransigeante! Elle me renvoie la balle et me pousse à creuser. En ce moment, je suis dans la période de la création du *Chien* de Jean-Marc Dalpé au Théâtre du Nouvel-Ontario à Sudbury. Ça fait 15 ans! Je m'efforce de retrouver l'authenticité de ces moments. Ces expériences se sont accumulées au fond de moi. Elles font partie de moi. C'est dur de retourner là, mais c'est important. Je ne pensais pas que ça l'était, mais ça l'est devenu. Pour laisser des traces sur la pratique du théâtre. »

Des traces qui montreront le chemin à d'autres semblables créateurs qui n'ont pas peur de l'eau.

## EN RAFALE L'ÉCRITURE SCÉNIQUE

« Comme a dit Peter Brook : la mise en scène, c'est découvrir l'obscur pressentiment qui te relie à une œuvre. S'il y a une écriture sur scène, c'est qu'on expose non seulement une œuvre, mais la relation qu'on a avec elle. »

## LA LANGUE DE CHEZ NOUS

« Le théâtre, c'est un art vivant, alors il faut que la langue le soit. Si j'ai demandé de nouvelles traductions à Jean-Marc Dalpé pour *Blasté* ou *L'Opéra de quat'sous* notamment, ce n'était pas pour les moderniser, mais pour rendre la relation du public au spectacle bien vivante. Sinon, c'est du musée. Je ne suis plus capable d'entendre sur nos scènes ce français normatif du beau milieu de

l'océan que personne ne parle. C'est une langue morte, une langue inventée. »

## JEAN-MARC DALPÉ, LE COMPLICE

« Nous sommes des compagnons artistiques. Notre dialogue sur le théâtre dure depuis 35 ans. Nous nous connaissons bien sur ce terrain-là. Il y a tellement de choses acquises entre lui et moi. »

## LE THÉÂTRE DES AUTRES

« J'adore le théâtre. Je suis privilégiée d'en voir depuis si longtemps. C'est une nourriture et parfois une confrontation. Lorsqu'un spectacle est vraiment brillant, que c'est pénible! Surtout lorsque c'est proche de mon langage. Mais il faut accepter d'admirer le travail des autres. »



CRÉDIT : ÉTIENNE RANGER

## MÉLISSA PROULX

Bachelière ès lettres françaises de l'Université d'Ottawa, Méliissa Proulx n'a que 21 ans lorsqu'elle devient rédactrice en chef de l'hebdomadaire *Voir Gatineau-Ottawa* qu'elle dirige pendant sept ans, tout en alimentant les pages Arts de la scène et une chronique hebdomadaire sur l'actualité régionale. Elle se dirige ensuite vers la métropole québécoise pour assurer les fonctions de chef de section Art de vivre et de critique de théâtre pour *Voir Montréal*. Depuis juillet 2012, elle œuvre comme journaliste indépendante et collabore à *La Presse*, *Voir*, ainsi qu'aux magazines *MOI&cie*, *Enfants Québec* et *Clin d'œil*. Éprise de théâtre, de gastronomie et de vélo, Méliissa Proulx aime particulièrement réaliser des entrevues de fond avec les créateurs allumés d'aujourd'hui.



# L'ÉLÉGANCE RAFFINÉE DE MADAME LAMOTHE

PAR SYLVAIN SCHRYBURT

**E**n 1988, à sa sortie de l'Option-Théâtre du Collège Lionel-Groulx, Jean Stéphane Roy rêve d'être acteur. C'était déjà une sorte de « victoire sur mon enfance », dira le principal intéressé. J'ajouterais, pour ma part, qu'il s'agissait aussi de satisfaire un peu de son incommensurable besoin d'être aimé. Acteur, il l'aura été quelques années, mais, que voulez-vous, il y a eu les aléas du métier, les jeux de coulisse et les coups durs du beau milieu du théâtre montréalais. Et puis, son casting est impossible. À 21 ans, son visage enfantin jure avec son imposant corps d'un mètre quatre-vingt-dix! Malgré tout, Jean Stéphane se tape les mille et un rôles du débutant, à la recherche du célèbre « tournant dans sa carrière » qui ne viendra pas. C'est l'époque des premiers projets autogérés, des contrats de théâtre d'été, d'un bref passage à *Chambres en ville*. C'est déjà l'enseignement, qui sera pour lui comme un fil d'Ariane : à

Lionel-Groulx d'abord, puis, à partir de 1995, à l'École nationale de théâtre, au Conservatoire de Montréal, à Ste-Hyacinthe, à l'UQÀM et, beaucoup plus tard, au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa. Pour lors, entre 1988 et 1990, ce sont surtout les boulots de garçon de café aux abords du Carré St-Louis (les Gâteries, le Cherrier) et les rencontres qu'il y fait. Comme tant d'autres jeunes finissants en théâtre, il vit sa bohème, un terreau fertile d'où naîtront moult anecdotes qui font aujourd'hui partie de son roman des origines, de cette riche mythologie personnelle qui forme la trame du récit qu'il fait volontiers de lui-même.

Sans qu'il soit complètement abandonné, ce rêve d'être acteur survit chez Jean Stéphane sous la forme d'un projet qu'on remet à plus tard, lorsque la proposition sera bonne, lorsqu'il en aura le temps... Une sorte de défi personnel qu'il garde dans son jeu, comme on le



CRÉDIT : DOMINIC PRÉSENT

## Jean Stéphane Roy

ferait d'un joker. Celui qui interprétait Cuirette dans *Hosanna* – son dernier rôle significatif (d'ailleurs joué en anglais!) – se dit aujourd'hui attiré par le tragique roi Lear. Il en serait bien capable, même si je le vois plutôt en exubérant bourgeois gentilhomme. Damné casting!

Il voulait jouer sur les planches, il deviendra metteur en scène. Après ses premières tentatives, en effet, c'est surtout de ce côté que viendront les contrats. Mais alors, il placera l'acteur au centre de tout. Ses principales écoles? Le théâtre d'été et La Roulotte, la troupe itinérante qui joue dans les parcs de la Ville de Montréal. Du théâtre d'acteur, donc, où le sens du rythme est capital, du théâtre où il faut à chaque instant gagner son public, du théâtre, en somme, où l'on est condamné au succès.

Je me plais à penser que c'est de là que lui vient ce sens aigu des conventions théâtrales qui est aussi, d'une certaine manière, le sens du théâtre tout court. C'est évident pour qui a vu ses spectacles : Jean Stéphane sait comment « parler au

monde ». Il connaît tous les rouages, toutes les ficelles du métier et il sait en jouer sans qu'il y paraisse. Voilà, sans doute, le secret de son théâtre résolument humain, populaire dans le sens noble du terme. Un théâtre de conventions simples mais efficaces, derrière lesquelles s'efface le metteur en scène Roy au profit de la relation privilégiée qu'ont les acteurs avec un public qui, pour lui, inclut tout autant l'amateur éclairé que cette indémodable et ben ardaire « Madame Lamothe » qu'il porte quelque part en lui.

Des publics, il en aura croisés beaucoup ce bourlingueur de la mise en scène qui file de Caraquet à Edmonton, de Montréal à Toronto en passant par Winnipeg, au gré des contrats et des demandes, avant de poser (peut-être définitivement) ses pénates à Ottawa en 2009. Dans la capitale et ailleurs, il s'est rapidement fait une réputation de remplisseur de salles et de releveur de défis parfois improbables. Au fil des ans, on l'a vu autant aux commandes du drame biblique *La Femme d'Urie* (oui! oui! je le jure!) que du résolument païen *A Midsummer Night's Dream*, production marquante de 2004 dont il doit le souffle à son défunt ami Bill Glassco. Il sait aussi dépoussiérer *Zone*, faire rire à gorge déployée avec Molière (un tour de force) et redonner au passage un peu d'espoir aux Albertines qui en ont le plus besoin. Partout et toujours – en tout cas depuis que je fréquente son travail –, la même intelligence sensible, le même charme efficace, la même poésie discrète d'une mise en scène consciente de ses moyens, mais qui, sans prétention aucune, laisse la place qu'il faut pour que les acteurs touchent un public.

Il est un peu comme ça Jean Stéphane, en tout cas celui que je crois connaître. Un artiste populaire, mais raffiné; un acteur insatisfait doublé d'un metteur en scène presque malgré lui; un visage bonhomme sur un corps qui en impose; un être de contrastes, finalement, toujours à la recherche d'une place qui soit bien à lui.



# DANS LE DÉSORDRE NAÎT LA CRÉATION

PAR MARIE-THÉ MORIN

« **C**hez elle, c'est la caverne d'Ali Baba », m'a dit Mireille Francoeur il y a longtemps. « Oui, confirme Mylène Ménard. Elle n'a pas vraiment de salon, la table de cuisine est toujours pleine de choses, il y a des boîtes partout. Elle est tout le temps dans son univers. »

## DANS LE DÉSORDRE NAÎT LA CRÉATION.

Mais... catastrophe! Le jour de l'entrevue, une inondation envahit la caverne d'Ali Baba de Diane Bouchard. Elle doit déménager en toute hâte ses boîtes de trouvaillies et d'objets récupérés. Malgré ce dérangement, elle se livre à l'exercice de l'entrevue avec grand plaisir.

Comédienne, chanteuse, slameuse, artiste visuelle, marionnettiste, auteure-compositrice-interprète, elle a reçu en 2010 le Prix d'excellence artistique (arrière-scène) de Théâtre Action « pour l'originalité et la qualité de sa démarche, pour la grande

créativité et toute l'imagination qu'elle met au service de ces petites créatures entièrement conçues de matériaux recyclés (...), pour la conception des marionnettes du spectacle *L'effet réel des polluants sur les animaux imaginaires*. »

La somme de travail pour fabriquer ses marionnettes est titanesque. Sa technique de marionnettes à nœud est à la fois esthétique et fonctionnelle. Mylène Ménard en témoigne : « Diane a fait beaucoup de recherche par rapport au mouvement, donc ses marionnettes sont d'une grande fluidité. Elle récupère tout parce qu'elle manque de fonds et de ressources. Une marionnette peut lui coûter 5 \$ en matériel, mais 200 heures de travail. C'est une artiste, son cerveau n'arrête jamais, elle a comme une folie ; travailler avec elle, c'est apprendre à la suivre dans cette folie-là. »

Originaire de St-Hyacinthe, elle étudie à l'Option théâtre du cégep de

l'endroit. Elle cofonde dans les années 1970 le Théâtre de l'Avant-Pays. Elle joue aussi au Théâtre du Rideau vert et obtient un premier rôle dans *Les Égrégories*, une émission jeunesse de Radio-Canada. Elle signe plusieurs des premiers textes de l'Avant-pays de 1976 à 1983, dont *Il était une fois la Nouvelle-France*, *Une Histoire de marionnettes* et *L'Enfant de l'étoile*. Comme elle ne pouvait pas assouvir à l'Avant-pays sa passion pour la fabrication de marionnettes, elle quitte la troupe en 1984 pour découvrir l'univers du théâtre franco-ontarien, où elle rencontre notamment Jeanne Sabourin et Simone Saint-Pierre qui s'intéressent à son travail, où elle vit un amour impossible avec un citoyen de Vanier... Autant de raisons qui l'incitent à s'installer dans la région d'Ottawa-Gatineau pour y fonder, en 1985, Gestes théâtre.

Cette artiste généreuse, sans méchanceté aucune, parle de ses marionnettes comme d'êtres bien réels, habitant un monde parallèle tout aussi concret que les autres réalités de nos existences. Les spectacles de Gestes s'adressent principalement aux enfants, à leurs parents et à toutes les personnes qui sont capables de voir et d'imaginer le monde autrement.

« La marionnette t'en donne et tu lui en donnes. La marionnette, c'est comprendre l'économie, c'est savoir le silence et l'écoute. Il faut trouver ce qu'elle a en dedans... »

Ses marionnettes sont des œuvres d'art à part entière. Elles ont été exposées entre autres à la Grande Bibliothèque de Montréal, à la Galerie Montcalm et au Musée canadien des civilisations. Il faut voir le Mutant, un superbe masque réversible que Diane a sculpté en cousant et qu'elle a travaillé pendant 11 mois répartis sur trois ans. Une œuvre magnifique.

La grande dame de la marionnette a le corps un peu usé par les exigences de sa passion, celles qu'il faut pour « jouer » les marionnettes et les fabriquer. Pour Diane, qui adore toujours autant la scène, le slam est devenu un moyen d'expression



CRÉDIT : ÉLIANE MATHIEU MCLEOD

## Diane Bouchard et Toutitoui

qui lui permet de combler sa passion pour les planches sans que paraissent les douleurs de ses articulations.

« J'aime la partie de ping-pong qui se passe sur scène. Quand tu donnes quelque chose, tu ne sais jamais comment ça va te revenir (...) L'interprète a trois regards : celui au public pour le mettre dans le coup; celui au loin pour imaginer ce qu'on va raconter; puis, le regard intérieur avec les yeux grand ouverts qui permet au public de voir ce qui se passe en dedans... »

En janvier 2013, elle a eu une Carte blanche à la salle René-Provost, où elle a fait connaître ses chansons dans un contexte théâtral mis en scène par Mylène Ménard. Une valise, lourde au départ, s'allégeait tout au long du spectacle, pour ne peser presque rien à la fin. Dans la valise, il y avait des souliers que l'on révélait un à un, des chaussures qui se sont usées sur les chemins parcourus menant tous vers la simplicité, la quête ultime de l'artiste.

« Ce sont des objets qui parlent, des objets qui en disent souvent plus que les mots », dit Diane Bouchard, celle qui a fait du théâtre de l'objet l'œuvre de toute une vie.



# BEAUTÉ FURIEUSE ET MÉTHODE

PAR LINA BLAIS

24

Joël Beddows a reçu le Prix Excellence artistique 2012 de Théâtre Action pour sa mise en scène du spectacle *Frères d'hiver* de Michel Ouellette. Un trajet très long, engagé et personnel qui donna fruit à un spectacle d'une grande sensibilité où une dualité s'établissait entre le tangible et la métaphysique : un carrefour où l'on se rencontrait trop tard, où l'on semblait échouer à régler de vieilles blessures, et où Pierre et Paul, frères de sang, finissaient toutefois par décrypter leur lien fraternel mais uniquement dans une logique du vraisemblable inversée. Ce récit poétique se dévoilait sous nos yeux dans un lieu sans horizon saisissable : une page blanche servant de catalyseur où chaque geste, chaque intention, chaque émotion était élevé au rang de cérémonie. Les spectateurs devenaient témoins de moments sacrés. Loin d'être un objet théâtral, ce récit poétique se voulait une fable : celle

de la rédemption d'un homme envers son frère défunt par le biais de sa Muse. Et pourtant, en y réfléchissant, il semble qu'en essayant de prêter uniquement une causalité au spectacle de *Frères d'hiver*, ce dernier échappe à toute appellation.

La beauté dialectique de *Frères d'hiver* nous conquérait. L'intelligence avec laquelle Joël a su harmoniser la pureté des émotions à un lexique théâtral déroutant témoignait d'une minutie dans sa recherche. La poésie frappait, chaque chorégraphie ensorcelait et ces différents langages nous plongeait vers une nouvelle réflexion surpassant le sens commun des mots. La maîtrise et le chaos se conjuguant. Tirer parti de différents moyens d'expression et s'inspirer des talents de Marie Claude Dicaire et de Daniel Mroz ont permis à Joël de sortir de sa zone de confort. Et bien que le spectacle ait été conçu en fonction de ses trois comédiens créateurs et du lexique qu'ils



CRÉDIT : MARC LEMYRE

## Joël Beddows

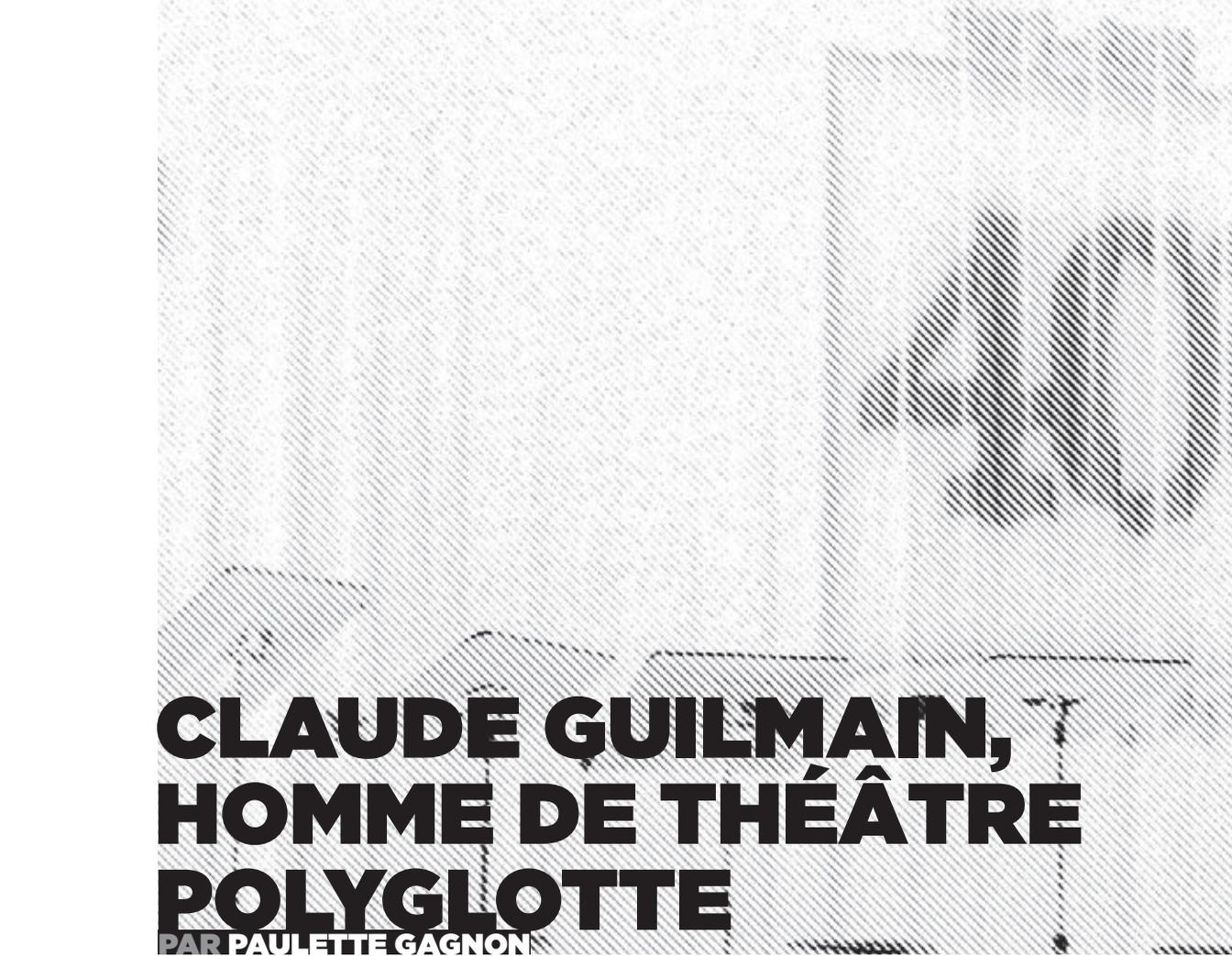
Beckett, Koltès et Claudel. Par ce récit poétique, Joël a voulu nous raconter plutôt « toutes les histoires possibles ».

Une clarté particulière définissant les grands espaces du nord ontarien enveloppait *Frères d'hiver*: son immensité, sa blancheur, sa clinité. En conjuguant les brios de Brian Smith, Guillaume Houët, Phil Rose et Isabelle Bélisle, Joël a su harmoniser les effets visuels et les costumes en s'inspirant des œuvres de Mark Rothko et de Jean Paul Lemieux. Par sa palette de couleurs réduite, l'œuvre de ce dernier lui rappelait les couleurs de son enfance à Sturgeon Falls : celles d'un soleil bas, d'une lumière crue et éphémère. Joël était fasciné par la lumière en Irlande où il a fait un séjour alors qu'il créait *Frères d'hiver* : il y a senti la même clarté que chez lui, cette même magnificence. Ces évocations furent reconquises dans ce spectacle : la majesté du nord, ses falaises, ses lacs. Sans être autobiographique, *Frères d'hiver* fut pourtant inspiré de ses origines, de ses longues heures passées, enfant, couché dans la neige, observant le ciel. Parti étudier ensuite à Ottawa, Paris, Toronto pour revenir enfin à Ottawa, Joël choisit d'étudier le théâtre en français et la production originale de *Le Chien*, de Jean-Marc Dalpé, mise en scène de Brigitte Haentjens, a su marquer son imaginaire par sa grande beauté : une esthétique qui devait désormais établir son canon.

Créer *Frères d'hiver* fut un acte libérateur pour Joël; un voile s'entrouvrit entre le songe de ce récit poétique et la conviction d'avoir palpé un peu plus de cette beauté à laquelle il aspirait et dont il se sentait le devoir de partager avec l'humanité. Une responsabilité dépourvue d'orgueil à laquelle il s'astreint et qui lui permet d'oser dire plus, à chaque fois. Ses prochains défis ? *À tu et à moi* de Sarah Migneron, *Un neurinome sur une balançoire*, d'Alain Doom, *Visage de feu* de Marius Von Mayenburg et *La Fille d'Argile* de Michel Ouellette.

**CRÉER *FRÈRES D'HIVER* FUT UN ACTE LIBÉRATEUR POUR JOËL; UN VOILE S'ENTROUVRIT ENTRE LE SONGE DE CE RÉCIT POÉTIQUE ET LA CONVICTON D'AVOIR TÂTÉ UN PEU PLUS DE CETTE BEAUTÉ À LAQUELLE IL ASPIRAIT ET DONT IL SE SENTAIT LE DEVOIR DE PARTAGER AVEC L'HUMANITÉ.**

pouvaient intégrer, les répétitions furent, paradoxalement, une lente évolution pour eux vers un dépouillement les conduisant à ne révéler qu'uniquement la parole de Michel Ouellette à travers leur personnage, la splendeur de cette langue qui hantait Joël. Les cinquante minutes de *Frères d'hiver* demeuraient un condensé poignant laissant pourtant planer plusieurs questions à sa conclusion. Joël le voulait ainsi car ce sont les questions qui l'intéressent au théâtre. Un style préconisé par ses auteurs de prédilection, les Ouellette, Chaurette,



# CLAUDE GUILMAIN, HOMME DE THÉÂTRE POLYGLOTTE

PAR PAULETTE GAGNON

**C**réateur accompli, Claude Guilmain vit le théâtre comme peu d'entre nous puisqu'il participe à toutes les étapes et dimensions de la création

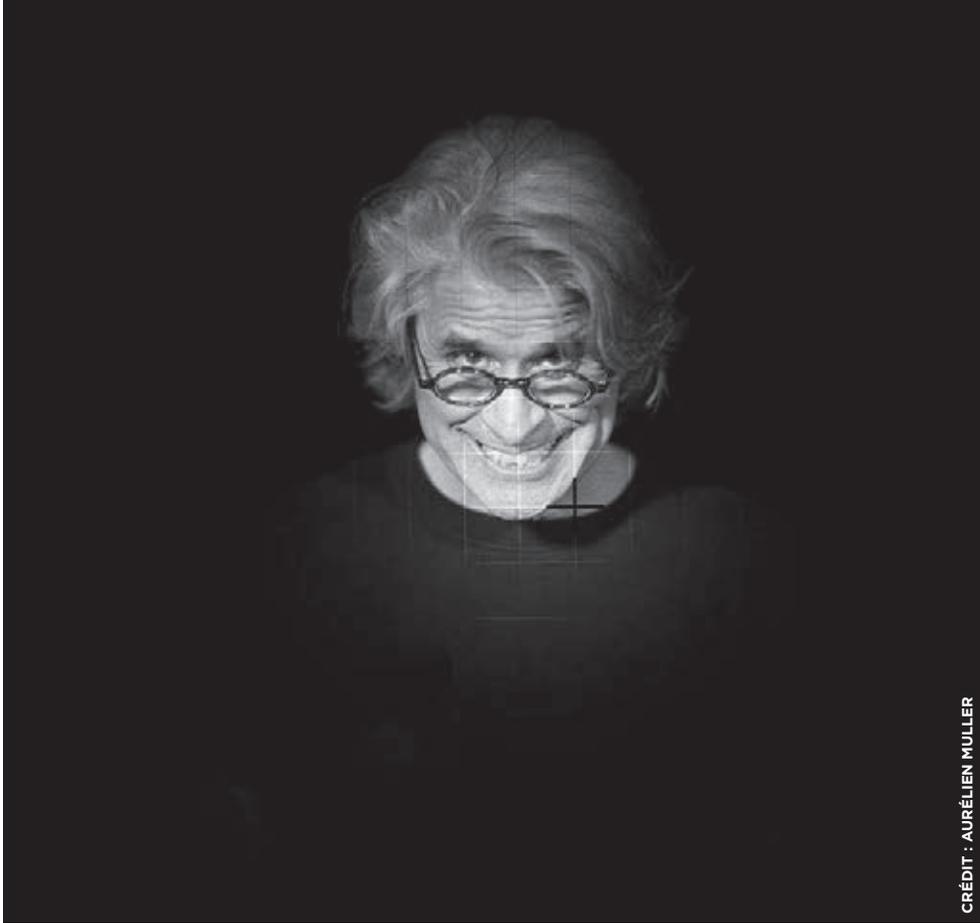
des œuvres produites par La Tangente, compagnie qu'il dirige avec Louise Naubert, sa complice de longue date.

Lors d'un échange récent, il me confiait qu'au fil des ans, La Tangente (créée en 1995) avait amené son lot de défis et de contraintes, mais qu'une petite structure – ce que La Tangente est demeurée – offre aussi une grande liberté artistique. « Notre philosophie à la Tangente, c'est d'assumer notre liberté créative, de suivre notre muse, de s'allumer à tour de rôle, jusqu'à ce qu'on soit tous d'accord qu'on est allé aussi loin que possible. On a développé une complicité riche d'écoute, ce qui permet à chacun de prendre des risques menant à de

**NOTRE BUT COMMUN, C'EST DE TROUVER DE NOUVELLES FAÇONS DE RACONTER UNE HISTOIRE.**

nombreuses explorations et essais, dont on ne gardera que certains éléments pour la création. Notre but commun, c'est de trouver de nouvelles façons de raconter une histoire. »

Lauréat l'an dernier du Prix d'excellence artistique arrière-scène de Théâtre Action pour la scénographie et la direction de production de *L'implorante*, création 2011 du Théâtre la Tangente, Claude œuvre professionnellement depuis sa sortie du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa en 1982. Son passage au Centre national des Arts à sa sortie du département (où il côtoie des artisans exceptionnels), tout comme son travail d'accessoiriste d'effets spéciaux au cinéma



CRÉDIT : AURÉLIEN MULLER

## Claude Guilmain

et en publicité lui permettent d'acquérir un savoir-faire qu'il a su exploiter dans le cadre de nombreux projets scénographiques qu'il a réalisés depuis. Par exemple pour *Requiem pour un trompettiste* (2005), la scénographie imposante présentait deux lieux, dos à dos, et les protagonistes évoluaient simultanément pour deux auditoires qui assistaient au même moment à la présentation de l'œuvre, mais pas à la même pièce.

Tout en privilégiant une recherche artistique collaborative au sein de la communauté d'artistes que regroupe aujourd'hui la Tangente (dont Louise Naubert, metteuse en scène, Claude Naubert, compositeur, Guillaume Houët-Brisebois, concepteur de lumières, Duncan Appleton, concepteur scénique), Claude poursuit en parallèle une route plus solitaire, celle de l'écriture. Comme Robert Lepage, un artiste qu'il estime beaucoup, il aime jumeler les drames humains de ses personnages à des événements politico-historiques, afin de nous offrir des œuvres

provocantes qui critiquent fortement le statu quo ambiant.

Maurice Arsenault, directeur artistique du Théâtre populaire d'Acadie, écrit dans la préface de *La Passagère* publiée chez Prise de parole (2002) : « Dans cette pièce, il oppose carrière et intégrité. Il cherche la nuance entre l'ambition et le dépassement de soi. » Cette quête marque en fait l'ensemble de la trajectoire d'auteur et de créateur de Claude Guilmain.

Son nouveau texte, *American Dream*, nous permet de faire la connaissance de plusieurs personnages, tous membres d'une même famille étendue et dysfonctionnelle, un thème récurrent. L'un d'eux, Alain, se confie ainsi à sa conjointe anglophone : « *I think I could have stood being fired because I was incompetent. But that's not it. I'm very good at what I do. They abolished my position. They are getting rid of the entire department. As if the whole thing was completely useless... As if my work had no value. You have to wonder,*

*how long have I been useless? How long have I not mattered? »*

Ce mal de vivre, l'aliénation ressentie par ses personnages et leur (sa) révolte traversent l'œuvre de Claude. Dans son récit poétique *Comment on dit ça « t'es mort », en anglais?*, publié aux Éditions L'Interligne en 2012, l'on peut lire : « Le frère veut parler de base-ball. Lui, il veut parler de choses pertinentes. Il a besoin d'être pertinent. Il veut avoir rapport à la question. Il veut se rapporter au fond même de la cause. Est-ce que ce serait lui, le problème, et pas les autres? »

Ce texte constitue un moment décisif dans son écriture. Jusque là, il nous confie qu'il vivait avec un sentiment d'imposture, craignant de ne pas avoir le talent nécessaire pour aspirer au rôle d'auteur. Aujourd'hui, il dit se sentir plus libre, plus confiant.

Claude et le Théâtre la Tangente ont une façon unique de raconter des

histoires qui évolue et innove sans cesse comme en témoignait *L'implorante*, dernière création de la compagnie. « La rencontre de plusieurs formes d'expression artistique : vidéo, sculpture, danse, littérature, photographies et images/textes empruntés des téléphones mobiles et une suite d'illusions spatiales nous interpellent dès les premiers moments de ce fascinant spectacle », écrivait en 2011 Alvina Ruprecht dans sa recension pour le Cercle des critiques de la capitale (Ottawa), alors que la pièce tenait l'affiche aux Zones Théâtrales du Centre national des Arts du Canada.

Au moment d'écrire ces lignes, La Tangente entame une trilogie avec *AmericanDream.ca*, le nouveau texte de Claude Guilmain. « Aussi longtemps qu'on aura des choses à dire, qu'on sera nourri par notre muse, on va continuer et rester fidèles à notre démarche artistique. »

---

## ÉQUIPE DE THÉÂTRE ACTION

**Marie Ève Chassé**, directrice générale  
**Julien Lelièvre**, directeur administratif  
**Capucine Péchenart**, agente de liaison  
**Olivier Dubé**, coordonnateur de projets  
**Benjamin Gaillard**, adjoint à la coordination de projets  
**Martine Alphonse**, adjointe administrative

## ÉQUIPE D'ENTR'ACTE SEPT

**Comité de rédaction**  
Paulette Gagnon  
Marianne Lambert  
Marie-Thé Morin  
Louis-Philippe Roy  
**Révision linguistique des articles**  
Marie-Thé Morin  
**Conception graphique**  
Kaboom  
**Impression**  
CFORP

T H É Â T R E



A C T I O N

255, chemin Montréal  
Ottawa, ON K1L 6C4  
Téléphone : 613.745.2322 ou  
1-800.263.0224 (Ontario seulement)  
Télécopieur : 613.745.1733  
info@theatreaction.ca  
**theatreaction.ca**



# À VOS **LIVRES**.CA

**Savourez le théâtre autrement dans le confort de votre salon grâce aux pièces de théâtre publiées par les maisons d'éditions franco-canadiennes**

(Re)découvrez les grandes pièces de :  
Michel Ouellette, Claude Guimain,  
Herménégilde Chiasson, Mélanie Léger,  
Marc Prescott, Marcel Romain-Thériault,  
Louis Patrick Leroux et plusieurs autres.



**RECF**



Patrimoine  
canadien

Canadian  
Heritage



Le Conseil des Arts du Canada  
The Canada Council for the Arts



ONTARIO ARTS COUNCIL  
CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO



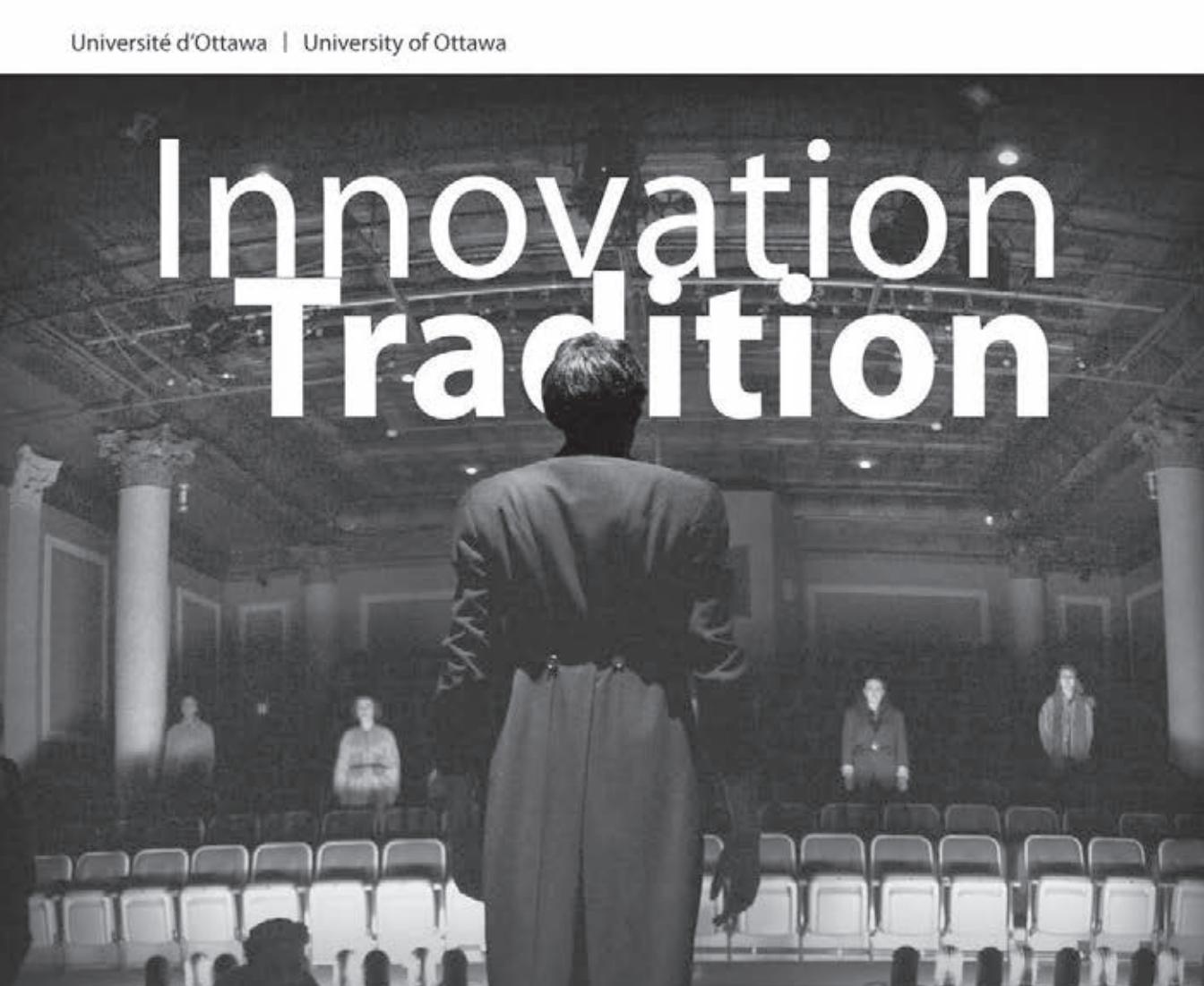
**Fière actrice de la culture franco-ontarienne!**

Ottawa : 435, rue Donald, 613 747-1553  
Sudbury : 1380, boulevard Lasalle, 705 524-8550  
f /librairieducentre



LibrairieCentre.com

# Innovation Tradition



## PROGRAMMES DE PREMIER CYCLE

- » Baccalauréat ès arts (B.A.) spécialisation approfondie en théâtre
- » Majeure en théâtre - Jeu
- » Majeure en théâtre - Théorie
- » Majeure en théâtre - Éducation
- » Mineure en théâtre

## PROGRAMMES D'ÉTUDES SUPÉRIEURES

- » Maîtrise ès arts en théâtre (M.A.) | Recherche-crédation
- » Maîtrise ès arts en théâtre (M.A.) | Théorie et dramaturgie
- » Maîtrise en pratique théâtrale (M.P.T.) | Conservatoire en mise en scène

[www.theatre.uOttawa.ca](http://www.theatre.uOttawa.ca)

613-562-5761



uOttawa

Faculté des arts  
Faculty of Arts