

Université de Montréal

*Métissage linguistique et théâtre québécois contemporain :
étude comparée de la réception critique de trois cas de
cohabitation du français et de l'anglais*

Vinci, The Dragonfly of Chicoutimi et
En français comme en anglais, it's easy to criticize

par

Isabelle Payette

Département d'études françaises
Faculté des Arts et des Sciences



Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de
l'obtention du grade de maîtrise en études françaises

Décembre 2004

© Isabelle Payette, 2004.



PQ

35

U54

2005

V.010

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

*Métissage linguistique et théâtre québécois contemporain :
étude comparée de la réception critique de trois cas de
cohabitation du français et de l'anglais*

Vinci, The Dragonfly of Chicoutimi et
En français comme en anglais, it's easy to criticize

Présenté par
Isabelle Payette

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Jeanne Bovet
Gilbert David (directeur)
Irving Wolfe (codirecteur)
Pierre L'Hérault

Table des matières

Introduction	p. 1
Constitution du corpus	p. 9
Questions de méthode	p. 11
Choix des œuvres	p. 16
Chapitre 1	
Le <i>sfumato</i> théâtral de <i>Vinci</i>	p. 21
Panorama du corpus	p. 28
Plurilinguisme et <i>sfumato</i>	p. 32
Réception du plurilinguisme	p. 34
Vues de l'intérieur	p. 39
Je vois de la simplicité... en quantité	p. 42
L'empreinte du créateur	p. 44
Dans la lunette : un nouveau relief dans le paysage théâtral	p. 49
La consécration (bis)	p. 55
Quelques différences de perspective	p. 60
Chapitre 2	
<i>The Dragonfly of Chicoutimi</i> ou l'hybride inquiétant	p. 67
Panorama du corpus	p. 71
<i>Dragonfly</i> , pièce d'acteur ou de langue?	p. 73
Perspective anglophone : la langue interactive	p. 78
Questions d'horizon et d'appartenance	p. 82
Perspective francophone : la langue comme symbole politique	p. 85

Au-delà du texte : la représentation	p. 97
Chapitre 3	
<i>En français comme en anglais, it's easy to criticize</i> : à l'assaut de la critique et de la langue	p. 106
Panorama du corpus.....	p. 112
La langue des Torontois, la langue des Montréalais	p. 115
Pourquoi le plurilinguisme?	p. 124
Esthétique postmoderne (sans le nom) et réception	p. 129
Le retour au bercail ou l'impact d'une diffusion internationale.....	p. 137
« It's not a work »	p. 139
Structure, ordre et désordre	p. 141
Contenu sympathique	p. 145
La critique et le critique	p. 146
Le facteur « performance »	p. 149
Conclusion	p. 153
Bibliographie	p. 163
Annexes.....	p. 177

Liste des annexes

<u>Corpus principal de Vinci</u>	I
Marianne ACKERMAN, « Gimmicks weaken plays on two of Montreal's most interesting stages »	II
Bernard ANDRÈS, « Vers l'ordination de l'ordinateur »	III
ANONYME, « <i>Vinci</i> , Come Back / <i>Vinci</i> reviens ici »	IV
ANONYME, « <i>Vinci</i> : le génie de Robert Lepage »	V
ANONYME, « Un Québécois très surprenant »	VI
Michel BEAULAC, « <i>Vinci</i> »	VII
Raymond BERNATCHEZ, « Robert Lepage et <i>Vinci</i> , un pas de plus vers le théâtre global »	VIII
Raymond BERNATCHEZ, « Parler de l'art pour que tout le monde comprenne »	IX
Raymond BERNATCHEZ, « Trois premières cette semaine et une autre vague la semaine prochaine »	X
Micheal BILLINGTON, « <i>Vinci</i> »	XI
Luc BOULANGER, « Robert Lepage gagne son pari »	XIII
Jocelyne BOISVERT, « À l'ombre du grand Léonard »	XIV
Jean-Paul BURY, « <i>Vinci</i> de Robert Lepage triomphe à Limoges »	XV
André CAZELAIS, « Veni, vidi, <i>Vinci</i> »	XVI
John CONNOR, « <i>Vinci</i> »	XII

Martine CORRIVAULT, « Le <i>Vinci</i> de Lepage : à regarder en écoutant bien tout ce qu'il dit »	XVII
Martine CORRIVAULT, « Le voyage de Lepage à la poursuite de <i>Vinci</i> »	XVIII
Martine CORRIVAULT, « Robert Lepage invente sa communication théâtrale »	XIX
Normand CUSSON, « Léonard de Vinci au théâtre »	XX
Hélène DE BILLY, « Veni, Vidi, <i>Vinci</i> »	XXI
Pat DONNELLY, « One-man <i>Vinci</i> tour de force for Lepage »	XXII
André DUCHARME, « Voyage d'images à <i>Vinci</i> »	XXIII
Jane EDWARDES, « <i>Vinci</i> »	XI
Guy FERLAND, « Une colombe est partie en voyage ... »	XXIV
Sylvain-Claude FILION, « <i>Vinci</i> »	XXV
Francine FIORE, « <i>Vinci</i> : un one man show en 9 tableaux »	XXVI
Matthew FRASER, « Performance art redefines theatre »	XXVII
Marie-Ève GAGNON, « <i>Vinci</i> : voir et vaincre »	XXVIII
Chantal HÉBERT, « L'écriture scénique actuelle : l'exemple de <i>Vinci</i> »	XXIX
Robert LÉVESQUE, « Les choix du <i>Devoir</i> »	XXXIV
Robert LÉVESQUE, « Le <i>Vinci</i> de Robert Lepage, du dôme au crâne, l'écho de la vie »	XXXVI
Solange LÉVESQUE, « Harmonie et contrepoint »	XXXVII
Lucie-Marie MAGNAN et Christian MORIN, « <i>Vinci</i> »	XLII

Carole MÉNARD, « Robert Lepage : Oui, je veux savoir ce qu'est l'art... et à quoi ça sert? »	XLV
Carmen MONTESSUIT, « <i>Vinci</i> : le visuel dévore le texte ».....	XLVI
Carmen MONTESSUIT, « <i>Vinci</i> : un homme, une pièce ».....	XLVII
Diane PAVLOVIC, « Du décollage à l'envol ».....	XLVIII
S. d. S., « Coup de loupe ».....	LV
Jean ST-HILAIRE, « <i>Vinci</i> de Lepage : à voir absolument ».....	LVI
Paul TAYLOR, « <i>Vinci</i> ».....	XI
<u>Corpus principal de <i>The Dragonfly of Chicoutimi</i></u>	LVII
ANONYME, « Le retour du <i>Dragonfly</i> »	LVIII
Jean BEAUNOYER, « Jean-Louis Millette : l'état de grâce pour <i>Dragonfly</i> et pour tout le reste »	LIX
Jean BEAUNOYER, « <i>Dragonfly of Chicoutimi</i> : une rencontre magique »	LX
Raymond BERNATCHEZ, « <i>The Dragonfly of Chicoutimi</i> : le public en redemande ».....	LXI
Lynda BURGOYNE, « <i>The Dragonfly of Chicoutimi</i> »	LXIII
Ray CONLOGUE, « Stranger in a strange land ».....	LXIV
Gilbert DAVID, « À court de langue »	LXVII
Pat DONNELLY, « Poetic <i>Dragonfly</i> breaks new ground ».....	LXIX
Marie LABRECQUE, « <i>The Dragonfly of Chicoutimi</i> : Acteur fleuve »	LXX

Chiara LESPÉRANCE, « <i>The Dragonfly of Chicoutimi</i> : une interprétation micropsychanalytique »	LXXI
Robert LÉVESQUE, « Jean-Louis Millette et Anne-Marie Cadieux : l'acteur, l'actrice en scène »	LXXXI
Lucie-Marie MAGNAN et Christian MORIN, « <i>The Dragonfly of Chicoutimi</i> »	LXXXIII
Isabelle MANDALIAN, « <i>The Dragonfly of Chicoutimi</i> : langue seconde »	LXXXV
Carmen MONTESSUIT, « Belle performance de Jean-Louis Millette »	LXXXVI
Jane MOSS, « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole »	LXXXVII
Aurèle PARISIEN, « Dream sequence ».....	XCVIII
Aurèle PARISIEN, « Tongue tied ».....	XCIX
Denise PELLETIER, « <i>The Dragonfly of Chicoutimi</i> : une rencontre exceptionnelle entre un texte et un acteur »	C
Lucie ROBERT, « Les revenants ».....	CII
Jean ST-HILAIRE, « <i>The Dragonfly of Chicoutimi</i> : Maux de francophone, mots anglais ».....	CIV
Jean ST-HILAIRE, « <i>The Dragonfly of Chicoutimi</i> : une bombe »	CVI
Kate TAYLOR, « A lament of a linguistic kind : <i>The Dragonfly of Chicoutimi</i> »	CVIII
David WHITELEY, « Of Mothers and Dragonflies : Two Montreal Solo Performances »	CX

<u>Corpus principal d'En français comme en anglais, it's easy to criticize</u> ..	CXV
ANONYME, « Best bets : It's easy to criticize »	CXVI
ANONYME, « Critiquez, il en restera toujours quelque chose »	CXVII
Jim BURKE, « <i>En français comme en anglais, it's easy to criticize</i> » ..	CXVIII
Ray CONLOGUE, « Not even being there is enough to get this joke »	CXIX
Sylvie COTTON, « Qu'est-ce que le théâtre? »	CXX
Pat DONNELLY, « Au contraire, criticism not easy »	CXXII
Ève DUMAS, « Magnifique chaos orchestré »	CXXIII
Ève DUMAS, « Pont Montréal-Toronto »	CXXIV
Ève DUMAS, « Un théâtre contre le vide »	CXXV
G. S., « Experiment pays off »	CXXVI
Natasa GOVEDIC, « <i>En français comme en anglais, it's easy to criticize</i> »	CXXVII
Hervé GUAY, « Délire à cinq »	CXXVIII
Hervé GUAY, « Le bilan artistique de Festival de théâtre des Amériques : un festival cassé en deux »	CXXX
Ric KNOWLES, « Urban Dreams, Native Rites and Rural Pleasures : Festival de Théâtre des Amériques »	CXXXIII
Sophie LANDREVILLE, « Jacob Wren à l'Usine C : <i>En français comme en anglais, it's easy to criticize</i> »	CXXXV
Robert LÉVESQUE, « On s'en fout du spectacle »	CXXXVIII

Solange LÉVESQUE, « Les 20 jours du théâtre à risque s'ouvrent brillamment »	CXXXIX
Guylaine MASSOUTRE, « Danser le Québec d'aujourd'hui : l'automne 1998 en danse »	CXLI
Laurent MATHIEU, « Lumières canadiennes »	CXLIII
Michel MOUSSETTE, « Multiplication par dix, par cent et recherche de zéros »	CXLIV
Goroana OSTOVIC, « <i>En français comme en anglais, it's easy to criticize</i> »	CXXVII
Brian PARKS, « Headin' south »	CXLVII
Jakki PHILLIPS, « A tale of two cities »	CL
Matt RADZ, « If nothing unhappens, what's to criticize? »	CLI
Martin RENAUD, « La performance à Québec, un art vivant »	CLII
Jean SAINT-HILAIRE, « Jacob Wren scrute la critique comme moteur de changement »	CLV
Jean SAINT-HILAIRE, « Radiographie indigeste »	CLVII
Dubravka VRGOE, « A controlled theatrical chaos »	CXXVII
Klaus WITZELING, « Modest understanding »	CLIX

Liste des tableaux

Tableau 1

Classification du corpus portant sur *Vinci* p. 35

Tableau 2

Classification du corpus portant sur *The Dragonfly of Chicoutimi* p. 77

Tableau 3

Classification du corpus portant sur *En français comme en anglais, it's easy to criticize* p. 118

Résumé

Ce mémoire se penche sur la question suivante : comment les pièces appartenant à la récente mouvance de la « bilinguisation » du théâtre au Canada ont-elles été reçues dans les quinze dernières années, et qu'a-t-on pensé de ce métissage linguistique? Pour comprendre ce phénomène, nous avons procédé à l'étude de la réception critique de trois pièces du théâtre de création québécois où cohabitent le français et l'anglais au sein même du texte dramatique. Ont été retenues pour cette étude les pièces *Vinci* de Robert Lepage (1986), *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay (1995) et *En français comme en anglais, it's easy to criticize*, création collective dirigée par Jacob Wren (1998). L'analyse du discours critique portant sur ces œuvres a été réalisée à partir d'articles de critique parus autant dans les revues spécialisées québécoises et canadiennes que dans les journaux quotidiens et hebdomadaires, et ce, en langues française et anglaise. Lorsqu'il a été possible d'obtenir des articles de la presse étrangère, ceux-ci ont été intégrés au corpus. Précisons cependant que l'étude de la réception critique ne se limite pas au seul examen de la problématique linguistique : elle embrasse tous les aspects du spectacle, une représentation théâtrale étant un tout, et permet ainsi de comparer dans une plus vaste perspective les façons de faire des critiques francophones et anglophones.

Mots clés : réception critique, bilinguisme, plurilinguisme, Robert Lepage, Larry Tremblay, Jacob Wren.

Abstract

This thesis seeks an answer to the the following question : how plays who belong to the recent “bilingualization” of theatre in Canada were greeted these last 15 years, and what was thought of this language blending? To understand this new tendency, we studied the critical reception of three recent Quebec plays where French and English are used simultaneously in the dramatic text. The following plays have been chosen for this study : *Vinci* from Robert Lepage (1986), *The Dragonfly of Chicoutimi* from Larry Tremblay and *En français comme en anglais, it's easy to criticize*, a collective work directed by Jacob Wren (1998). The analysis of the critical discourse on these plays has been based on reviews published in daily and weekly newspapers and in the more specialised press, in French and in English languages, in Quebec and in Canada. When it has been possible to work on reviews published abroad, they have been included in the corpus. The study of the critical reception has not been limited to the sole language issue : it embraces all aspects of the spectacle, a play being a whole in itself. This allows us to compare the mechanisms of interpretation and criticism of the Francophones and the Anglophones in a larger perspective.

Key words : critical reception, bilingualism, plurilingualism, Robert Lepage, Larry Tremblay, Jacob Wren.

Remerciements

Je tiens à remercier du fond du coeur tous ceux et celles qui m'ont épaulée et aidée, de près ou de loin, dans ce défi de taille qu'a constitué la rédaction de ce mémoire. Le long de ce sinueux (et souvent rocailleux, il faut bien le dire!) chemin, j'ai pu bénéficier de l'aide de mes deux codirecteurs, M. Gilbert David et M. Irving Wolfe.

Merci beaucoup à M. David, dont le sérieux, l'intransigeance et les connaissances encyclopédiques sur le théâtre ont, je l'espère, laissé une belle empreinte sur ce travail. C'est grâce à vous que ce travail mérite de porter le nom de mémoire. Ce projet m'aura permis de constater à quel point la critique d'un tiers peut être essentielle dans le cadre d'une démarche où l'on vise à atteindre un certain niveau de qualité, ce qui constitue, par extension, l'un des meilleurs plaidoyers en faveur de l'importance de la critique dramaturgique!

All my thanks to professor Wolfe, whose warmth, interest in my work and trust in me has been of incredible value...

À Michèle Frémont, «ma lectrice personnelle», collègue et amie, dont les commentaires et les encouragements se sont avérés grandement

responsables de ma survie en ces temps troubles... merci, encore! On n'en est plus à une collaboration près!

À mes parents et amis, qui ont admirablement su supporter au quotidien mes humeurs de chercheuse en peine, merci de votre patience!

Enfin, à Virginia Preston chez PME, Philippe Bergeron au Théâtre d'Aujourd'hui et Micheline Beaulieu chez Ex Machina, merci de m'avoir ouvert vos bureaux et vos dossiers de presse aussi chaleureusement et spontanément.

Introduction

« L'œuvre propose, l'homme dispose. »

Roland Barthes

En 2003, une publicité télévisée annonçant l'émission d'information *Montréal Express* à la radio de Radio-Canada était régulièrement diffusée au petit écran. Sur la bande sonore, constituée d'un montage de diverses interventions de collaborateurs, on pouvait entendre l'animateur Simon Durivage demander « Et qu'est-ce qui intéresse l'autre Montréal aujourd'hui? », et une de ses collaboratrices d'enchaîner immédiatement en répondant : « La réaction est très différente du côté anglophone... ». Le Montréal anglophone, un monde complètement « autre » où les intérêts et les réactions varient grandement de ceux des francophones, mais qui commence à soulever un peu de curiosité dans les médias d'expression française? C'est ce que les commentaires entendus dans la publicité laissent supposer. Mais cette perception fort répandue du milieu anglophone surtout axée sur l'altérité est-elle erronée ou esquisse-t-elle un juste portrait de la situation? Se pourrait-il que l'écart soit en voie de se résorber, notamment parce que les créateurs anglophones montréalais commencent à attirer l'attention des francophones, comme en ont témoigné les nombreux articles qui ont souligné avec intérêt la diffusion et la rediffusion du documentaire *Ouest Side Stories* de Marc Coiteux et Marie-France Lemaine à Radio-Canada en 2002, qui portait sur ces créateurs « minoritaires » oeuvrant au sein d'une « minorité¹ »?

¹ C'est le double statut du français, majoritaire au Québec, mais minoritaire au Canada et en Amérique du Nord, qui permet cette situation de minoritaire au sein d'une minorité pour un anglophone au Québec.

Au chapitre de l'univers culturel à tout le moins, et encore plus à celui de la sphère théâtrale, il semble que le Montréal anglophone est effectivement un tout autre monde. Tant à l'échelle montréalaise que provinciale, les acteurs francophones et anglophones oeuvrent en parallèle sans presque jamais se mêler les uns aux autres : les lieux de diffusion sont différents, les artistes font partie d'associations distinctes, et il est très rare de voir des cas de transfuges où un acteur jouant au Saidye Bronfman Theatre un soir, par exemple, se retrouverait sur les planches du Théâtre du Nouveau Monde la semaine suivante. Dans un de ses articles, David Whiteley² affirme que même les partis pris esthétiques des deux groupes sont indéniablement différents. La frontière entre les univers semble donc relativement imperméable.

Cependant, il faut aussi noter que ces dernières années, plusieurs critiques ont écrit qu'une « bilinguisation » progressive du théâtre s'opérait au Canada. Comme l'ont fait certains critiques québécois de la presse écrite, il est possible de voir en la récente vague de traductions et d'adaptations de pièces une manifestation tangible de ce phénomène. Marianne Ackerman, en 1987³, rappelle que René-Daniel Dubois est le second dramaturge québécois à être l'auteur de deux pièces présentées en même temps sur les planches torontoises deux années consécutives. La critique de *The Gazette* aborde aussi l'impact et la réception positive qu'a

² David WHITELEY, « Of Mothers and Dragonflies : Two Montreal Solo Performances », *Canadian Theatre Review*, n° 92, North York, automne 1997, p. 34.

³ Marianne ACKERMAN, « The Quebec invasion », *The Gazette*, Montréal, 5 mai 1987.

eus le travail de Marie Laberge, Gratien Gélinas et Robert Lepage à Toronto, et mentionne que l'intérêt pour la dramaturgie québécoise y est indéniable, considérant qu'un minimum de six pièces provenant du Québec figurent au programme de divers théâtres de cette ville pour la saison 87-88. Plus de dix ans après le constat d'Ackerman, l'article « L'année du grand rapprochement » de Raymond Bernatchez montre que l'intérêt des théâtres montréalais pour le reste de la dramaturgie canadienne est réciproque. Il n'hésite pas à écrire que « la saison théâtrale 1998 a été marquée par deux phénomènes : le premier, d'ordre socioculturel, est lié à l'accroissement des échanges entre les deux grandes communautés linguistiques au Canada⁴ », et donne comme exemple la présentation de pièces des Torontois Jason Sherman à La Licorne et George F. Walker au Quat'Sous, ainsi que la traduction de *L'Atlantide* de la Manitobaine Maureen Hunter par le Théâtre de la Manufacture.

Un simple coup d'œil jeté à la programmation du Centaur Theatre⁵ depuis sa fondation permet de constater à quel point la « bilinguisation » du théâtre s'est accélérée au cours des dernières décennies. Pendant les neuf premières saisons de la compagnie, aucune trace d'une œuvre d'un dramaturge québécois francophone ou d'une pièce bilingue. Au cours de la

⁴ Raymond BERNATCHEZ, « L'année du grand rapprochement », *La Presse*, Montréal, 26 décembre 1998, p. C4.

⁵ Fondée en 1969, la Centaur Theatre Company est reconnue comme étant la plus importante compagnie de théâtre de langue anglaise de Montréal. Elle a pignon sur rue au théâtre du même nom dans le Vieux-Montréal, qui est l'un des principaux lieux de diffusion du théâtre anglophone de la région montréalaise.

saison 1978-79 par contre, on assiste à la création de la première pièce bilingue anglais/français au Québec avec *Balconville*, et c'est à David Fennario, dramaturge québécois d'expression anglaise, et au Centaur que nous devons cette innovation. Pendant les années 80 et le début des années 90, quelques pièces de Michel Tremblay, Antonine Maillet et Marie Laberge sont traduites et montées pendant la saison régulière, tout comme la célèbre pièce *Broue* qui est aussi présentée au public du Centaur sous le titre de *Brew*. De 1997 à 2003, le mouvement s'emballe au point où une et même parfois deux pièces d'auteurs québécois francophones prennent l'affiche à toutes les saisons⁶.

Si l'intérêt du Québec pour la dramaturgie canadienne et celui du Canada pour la dramaturgie québécoise se manifestent bien tangiblement par de nombreuses adaptations et traductions de part et d'autre de la frontière québéco-ontarienne, il existe aussi une autre manifestation concrète qui reflète cette « bilinguisation » du théâtre et qui mérite de retenir notre attention : il s'agit de la cohabitation du français et de l'anglais au sein même du texte de théâtre.

Une bonne quantité de productions bilingues français/anglais, et même parfois plurilingues, ont pris l'affiche ces dernières années. Uniquement sur le plan du théâtre québécois, on pourra penser à certaines compagnies ou à certains individus qui ont tenté l'expérience à répétition,

⁶ Il n'y a que la saison 2001-2002 qui échappe à cette règle au cours de cette période.

comme Carbone 14 (*Le Rail*, 1983, *La Bibliothèque ou ma mort était mon enfance*, 2003) et Robert Lepage (*Circulations*, 1984, *La trilogie des dragons*, 1985, *Vinci*, 1986, *La géométrie des miracles*, 2000), ou à d'autres qui se sont permis une fugace incursion dans l'univers du bilinguisme ou du plurilinguisme, comme Momentum avec *Limbes/Limbo* (2004) et les Productions Recto-Verso avec *Un paysage/Eine Landschaft/A Landscape* (1996). Mais si l'on se penche plus attentivement sur les productions qui mélangent le français et l'anglais, que ce soit dans un contexte de plurilinguisme, de bilinguisme ou de métissage linguistique quelconque, il apparaît qu'elles sont souvent le fruit du travail de troupes dont la définition même porte les marques de la « bilinguisation » ou de la « plurilinguisation ». En fait, une quantité surprenante de compagnies se définissent comme étant bilingues : Q Art Theatre, Theatre of North America, Infinithéâtre (*The May Day Impromptu*, 1999, *Farce*, 2000, *Food/Bouffe*, 2001 *Endgame/Fin de partie*, 1999), PME (*En français comme en anglais, it's easy to criticize*, 1998, *Unrehearsed Beauty/Le génie des autres*, 2002), Projet porte parole (*Novembre*, 2000) et les Productions Temenos, récemment entrées dans la danse avec *Le Songe/Dreamplay* en 2004, pour n'en citer que quelques exemples. Il y a aussi certaines troupes qui, sans revendiquer ouvertement le statut de compagnie bilingue ou plurilingue, regroupent des artistes d'origines diverses et privilégient, conséquemment, les procédés linguistiques et les thématiques qui permettent à leurs œuvres de refléter le multiculturalisme qui caractérise

leur équipe. On compte parmi elles le Black Theatre Workshop, l'Ensemble Sauvage Public, Pigeons International et le Teesri Duniya Theatre, qui ont volontiers recours à plus d'une langue sur scène. Enfin, d'autres compagnies refusent d'emblée l'étiquette bilingue ou plurilingue, mais leur organisation, comme celle de The Other Theatre, « permet à ses membres d'exercer un choix linguistique en fonction de l'esthétique de chacune de ses productions⁷ ». C'est grâce à cette politique que les productions bilingues *Kaspar* (1997), *Human Collision/Atomic Reaction* (1999) et *Carlos in therapy* (2001) ont vu le jour.

S'il semble que les pièces utilisant le métissage linguistique⁸ sont, dans une bonne proportion, créées par des groupes, quelques dramaturges faisant cavalier seul ont également privilégié ce type de production. Comme l'a démontré Julie Byczynski⁹ au niveau de la dramaturgie canadienne, le plurilinguisme ou le bilinguisme de nombreuses pièces écrites par un dramaturge ne faisant partie d'aucune troupe s'explique par l'origine étrangère de ce dernier. La cohabitation de diverses langues sur une scène, c'est bien souvent la marque de la double ou de la triple appartenance culturelle d'un auteur qui se manifeste à travers son œuvre,

⁷ Manifeste de The Other Theatre disponible à l'adresse : <http://www.othertheatre.com/>

⁸ Ce mémoire s'intéressant à des productions théâtrales où cohabitent le français et l'anglais de manière différente, nous avons choisi l'expression « métissage linguistique » pour qualifier globalement le mélange des langues caractérisant les œuvres que nous aborderons. Cette dénomination permet à la fois d'englober les cas de plurilinguisme comme *Vinci*, les exemples de bilinguisme comme *En français comme en anglais, it's easy to criticize* ainsi que les cas plus difficiles à catégoriser comme l'est *The Dragonfly of Chicoutimi* avec sa langue hybride.

⁹ Julie BYCZYNSKI, « A word in a foreign language : On *Not* Translating in the Theatre », *Canadian Theatre Review*, n° 102, North York, printemps 2000, p. 33-37.

un peu comme il est aussi possible de le remarquer dans les productions de compagnies multiculturelles. Une variété d'appartenances et de références culturelles qui donne au concept d'identité dans l'œuvre et de l'œuvre de multiples facettes est alors mise à profit. On peut citer en exemple *Addolorata* et *Gens du silence* de Marco Micone, *Mother tongue* de Betty Quan, *The Chain* et *Paradise by the River* de Vittorio Rossi. Mais cette explication ne vaut évidemment pas pour toutes les productions théâtrales qui recourent à plus d'une langue.

Michel Vaïs a déjà souligné qu'il y avait eu une vague de pièces bilingues dans la foulée du théâtre expérimental, vague qui ne peut, cette fois, s'expliquer par l'origine étrangère des dramaturges. Il rappelle entre autres *Beau monde* d'Omnibus, *Fiction* de l'Agent Orange et *Richard III* de Zoopsie. Selon lui, le phénomène a pris de l'ampleur « au point que l'on parle maintenant du *bilingual theatre from Québec*¹⁰ » au Canada anglais. Il mentionne que l'on « parle spontanément l'anglais, (...) dans ce théâtre, sans chercher à s'expliquer ni à se justifier, comme si cela allait de soi¹¹ ». Mais dans le contexte politique et linguistique du Québec, semblable à nul autre en Amérique du Nord, une telle liberté linguistique risque fort de ne pas passer inaperçue. Comme la cohabitation du français et de l'anglais est en proie à des tiraillements constants au Québec, tant sur la place publique que sur la rue au quotidien, l'usage du bilinguisme au théâtre ne peut être

¹⁰ Michel VAÏS, « Théâtre expérimental : de l'hermétique à l'accessible », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36, Montréal, 1985, p. 49.

¹¹ *Ibid.*

un « allant de soi ». Au contraire, le milieu de la création artistique serait plutôt affecté, selon la thèse de Lise Gauvin, par une « surconscience linguistique¹² » qui alimente et stimule la création, et selon laquelle il serait impossible, ou à tout le moins fort improbable, que les créateurs ignorent tout de la charge symbolique inhérente à l'utilisation d'une certaine langue plutôt qu'une autre. Personne n'a encore démontré que les productions bilingues du théâtre expérimental échappaient ou non à la surconscience linguistique, mais il demeure certain que la problématique de la langue d'écriture se pose en termes fort différents pour un dramaturge selon qu'il soit Québécois, Français, Franco-Ontarien ou Acadien, et tout porte à croire que la perception et la réception d'une oeuvre utilisant le métissage linguistique seront elles aussi différentes d'un lieu à l'autre.

Constitution du corpus

L'avènement du métissage linguistique est donc assez récent au théâtre, mais comme le bref survol qui vient d'être effectué le montre et comme l'ont souligné plusieurs observateurs, les expériences dans ce sens se sont multipliées sur les scènes québécoises depuis 1979. Puisque cette tendance s'est affirmée au point de pousser les critiques à la réflexion, nous nous sommes demandé comment les pièces appartenant à cette mouvance ont été reçues et, pour tenter de comprendre le phénomène, nous avons jugé que rien ne vaudrait l'étude de cas concrets. Nous nous sommes donc

¹² Lise GAUVIN, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

attelée à l'étude de la réception critique de trois pièces exploitant toutes le métissage linguistique, quoique de manière fort différente, à partir d'articles de critique parus autant dans les revues spécialisées québécoises et canadiennes que dans les journaux quotidiens et hebdomadaires, et ce, en langues française et anglaise. Lorsqu'il a été possible d'obtenir des articles de la presse étrangère, ceux-ci ont été intégrés au corpus. Bref, nous avons tenté de mettre la main sur un maximum de textes portant sur les pièces étudiées à la fois par le dépouillement de journaux de la presse généraliste et de périodiques spécialisés en théâtre, et par la consultation des dossiers de presse montés par les compagnies de théâtre étudiées et par le Centre des auteurs dramatiques (CEAD).

Le critère auquel devait répondre un document pour être retenu dans le corpus principal¹³ et être analysé selon la méthode que nous détaillerons plus loin était le suivant : il devait contenir au moins quelques éléments relevant d'un jugement qualitatif sur la production, qu'il soit une critique au sens strict du terme, un article de fond ou même un article préspectacle. Ont été éliminés d'office les entrevues et les articles n'ayant qu'une visée strictement promotionnelle, ainsi que les articles de dramaturges offrant une réflexion sur leur œuvre. Ceux-ci font néanmoins partie du corpus secondaire, puisqu'ils apportent souvent des informations éclairantes relativement aux choix esthétiques des auteurs et au contexte dans lequel la pièce a été présentée (réputation du dramaturge, réception des œuvres

¹³ Les articles du corpus principal des trois pièces à l'étude sont en annexe.

précédentes, etc.). Leur contenu ne sera cependant pas analysé systématiquement comme ce sera le cas pour les documents du corpus principal.

Questions de méthode

Ce mémoire rendra compte de notre analyse de la réception critique de trois pièces de création québécoises contemporaines où cohabitent le français et l'anglais. Si les études de la réception sur la dramaturgie québécoise se font encore assez rares, il ne sera pas surprenant de constater que la présente étude est la première à aborder la réception du théâtre de métissage linguistique au Québec, sujet assez spécifique il est vrai. Quelques ouvrages ou articles ont bien touché, de près ou de loin, à la problématique du plurilinguisme dans la littérature québécoise, notamment ceux de Lise Gauvin et de Julie Byczynski, dont nous avons déjà parlé, ainsi que le mémoire de Jeanne Bovet, qui a étudié le théâtre de Robert Lepage sous cet angle particulier, mais aucun n'aborde véritablement la question de la réception critique des œuvres plurilingues. Pourtant, comme nous l'avons vu dans les pages précédentes, le phénomène est en pleine expansion, et les critiques ont remarqué la tendance des théâtres à traverser allègrement non seulement la frontière entre dramaturgie canadienne francophone et anglophone, mais aussi celle entre le français et l'anglais dans le cas de créations originales. Qu'en est-il donc de la

réception de ces œuvres qui font fi de l'unité linguistique? Ce mémoire se veut une première étude sur cette problématique.

Notre recherche portant sur la réception critique en bonne et due forme, elle se servira des outils, méthodes et concepts de cette discipline. La grille élaborée par Joseph Jurt¹⁴ pour son étude de la réception critique des œuvres de Bernanos propose une classification des informations en sous-catégories précises, mais comme son outil d'analyse a été élaboré expressément pour la critique de romans, nous ne retiendrons de sa grille que les rubriques concernant l'auteur (aussi applicables au metteur en scène dans notre cas) qui visent à répertorier une panoplie de traits et d'attitudes attribués à l'individu ainsi que les rapports auteur-œuvre¹⁵, puisqu'au niveau de la production dans son ensemble, les rubriques de la taxinomie élaborée par Patrice Pavis¹⁶ propre à la critique dramatique sont nettement plus appropriées à notre objet. Considérant que cette recherche porte sur la réception de trois pièces différentes et s'attaque à un corpus de plus 90 articles, nous avons choisi d'utiliser les rubriques de Jurt et de Pavis pour encadrer notre analyse, mais nous avons repoussé l'idée d'avoir recours à une grille au sens strict du terme, qui aurait pu être intégrée dans ces pages comme l'ont fait Joseph Jurt et Simon Lanctôt¹⁷.

¹⁴ Joseph JURT, *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos 1926-1936*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, coll. « Œuvres et critiques », 1980, 436 p.

¹⁵ Pour la liste exhaustive des rubriques, voir Joseph JURT, *op. cit.*, p. 44.

¹⁶ Patrice PAVIS, « Le discours de la critique dramatique » dans *Voix et images de la scène*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985, p. 135-144.

¹⁷ Simon LANCTÔT, *La réception critique du théâtre au Québec : le succès de La Locandiera au TNM*, Mémoire de maîtrise (M.A.), Université de Montréal, 2000, 175 p.

Bien sûr, notre étude de la réception critique se penchera en premier lieu sur la perception du métissage linguistique et sur son incidence sur les jugements critiques, mais elle ne se limitera pas au seul examen de la problématique linguistique : elle embrassera tous les aspects du spectacle, une représentation théâtrale étant un tout. Cette analyse extensive nous fournira aussi, au passage, l'occasion de comparer les méthodes de la critique francophone et anglophone. Pour réaliser une analyse en profondeur cependant, la simple utilisation des rubriques de la grille Jurt/Pavis est insuffisante. C'est pourquoi nous soumettrons les énoncés regroupés sous les catégories de la grille à une analyse de texte. C'est la classique méthode d'Empson, selon laquelle il faut porter attention aux choix linguistiques qui sont faits par les critiques pour parler de la production, qui a été choisie pour tenter de relever les subtilités et les éléments implicites derrière les jugements, méthode qui n'est pas sans rappeler les stratégies de l'analyse de discours. Mais comme tout outil a ses avantages et ses inconvénients, nous prendrons garde de ne pas nous en tenir à une analyse de segments d'information sortis de leur contexte. L'essentiel de notre corpus étant constitué d'articles de journaux, nous prêterons une attention particulière aux titres des articles ainsi qu'à l'ordre dans lequel les éléments sont abordés, question de prendre en considération la fonction performative (qui vise à convaincre activement le

lecteur de quelque chose), fréquemment mise à contribution dans ce type de texte.

Après l'identification, la classification et l'analyse des informations, nous serons en mesure de cerner quels sont les jugements qui reviennent d'une critique à l'autre ou qui s'opposent les uns aux autres. Nous pourrions aussi vérifier si certaines tendances se dessinent clairement en fonction du groupe linguistique d'appartenance des critiques ou si, par exemple, la critique étrangère a une perspective qui diffère totalement de celles du Québec ou du Canada. Évidemment, pour éviter les écueils de la perspective comparatiste, il faudra se garder des prises de position implicites qui pourraient se cacher derrière un « choix éditorial » de mise en lumière des résultats. Nous veillerons donc à éviter à la fois la dénonciation de l'incompréhension manifestée par une portion de la «réception» ainsi que toute possibilité de participer à l'exaltation d'un spectacle en accordant trop d'importance aux propos suscités par le succès remporté, selon les recommandations du comparatiste José Lambert¹⁸.

Nous aspirerons aussi à aller au-delà de l'inventaire et du résumé des documents pour en venir à saisir les « principes d'assimilation de phénomènes littéraires¹⁹ ». Nous reviendrons donc fréquemment aux notions d'écart esthétique et d'horizon d'attente dans notre étude

¹⁸ José LAMBERT, « Les relations internationales comme problème de réception », *Œuvres & critiques*, n° 2, Paris, vol. 11, 1986, p. 175.

¹⁹ José LAMBERT, *ibid.*

comparative, ce qui nous permettra de concevoir la réception critique en termes théoriques et synthétiques. Pour la définition de ces concepts, nous nous référons à la théorie de Hans Robert Jauss. En résumé, nous définirons l'horizon d'attente comme étant l'ensemble des attentes qu'a un public vis-à-vis une œuvre donnée. Ces attentes, qui se fondent surtout sur « ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier²⁰ », sur la « norme » du genre, peuvent diverger selon les individus, personne n'ayant exactement le même bagage d'expériences artistiques. Mais c'est surtout l'horizon collectif, constitué des attentes communes à une majorité de spectateurs, qui importe ici, et c'est celui des critiques de théâtre anglophones et francophones que nous aurons la chance d'étudier à travers l'analyse du discours de la critique.

Enfin, comme toute réception critique s'insère forcément dans un contexte social donné, une étude de la réception qui tient compte de ce dernier ne pourra qu'atteindre des conclusions plus crédibles et plus justes grâce à ces informations supplémentaires. C'est cette préoccupation propre au champ de la sociologie de la littérature qui a motivé le portrait de la « bilinguisation » du théâtre que nous avons dressé dans les premières pages de ce mémoire. C'est dans cet esprit que d'entrée de jeu, chaque chapitre débutera par une description et une remise en contexte de la pièce dont la réception est étudiée. Nous profiterons de l'occasion pour résumer

²⁰ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1978, p. 58.

le parcours de l'auteur, puisque l'horizon d'attente de la critique prend partiellement appui, comme nous le verrons, sur les succès ou les échecs précédents du dramaturge, bref, sur sa réputation. Comme cette étude a pour objet la critique dramatique, nous ne sommes pas sans ignorer que tout compte rendu ou résumé de spectacle comporte nécessairement certains postulats et que l'objectivité pure n'existe pas. Même si notre reconstitution des spectacles, basée sur les enregistrements vidéo des productions, aspirera à être la plus neutre possible, il serait surprenant qu'elle réussisse à éviter de contenir la moindre trace de subjectivité. Cela ne nous semble cependant pas une raison suffisante pour nous faire abdiquer devant l'étude que nous nous proposons de mener.

Choix des œuvres

Considérant l'état actuel des recherches sur la question de la réception du théâtre français/anglais, il serait vain de prétendre que ce mémoire sera en mesure de dresser ne serait-ce qu'une partie du portrait de la réception critique du théâtre qui a recours au métissage linguistique. Pour y arriver, il aurait fallu choisir d'étudier soit la réception d'œuvres aux techniques d'utilisation de métissage similaires, soit la réception d'œuvres très rapprochées dans le temps ou écrites par un même auteur. Or, nous n'avons choisi aucune de ces options. Comme les possibilités d'exploitation du métissage linguistique au théâtre ne sont limitées que par l'imagination de ceux qui s'y risquent, nous avons volontairement fait le pari d'un choix

de pièces dont les auteurs ont privilégié des esthétiques et des manières de faire cohabiter le français et l'anglais très différentes, ce qui reflète la diversité des productions de ce genre et qui permettra d'étudier la réception de ce métissage sous des formes et à des moments différents. C'est aussi dans cet esprit que nous avons choisi d'étudier la réception d'une pièce bilingue, d'une pièce trilingue où l'italien s'ajoute aux alternances linguistiques français/anglais, et d'une pièce difficile à catégoriser puisqu'elle invente une nouvelle langue hybride basée sur le français et l'anglais. Enfin, comme le métissage linguistique est une pratique qui, bien souvent, fascine les créateurs qui s'y intéressent au point où ils l'incorporent à plusieurs de leurs œuvres, nous avons choisi deux pièces de dramaturges ayant utilisé ce procédé à plusieurs reprises (*Vinci*, *En français comme en anglais, it's easy to criticize*), et une qui s'est révélée être une expérience isolée (*The Dragonfly of Chicoutimi*) jusqu'à maintenant.

L'étude qui suit ne s'effectue donc ni sur le principe de la synchronie – les représentations des pièces étudiées s'étalent sur une période de seize ans, de la première de *Vinci* en 1986 à la dernière de *En français comme en anglais, it's easy to criticize* en 2002 –, ni sur celui de la diachronie – il est impossible d'affirmer que nous cherchons à comprendre l'évolution d'un phénomène en mutation à partir de nos trois exemples. Ainsi, la question de la mémoire du critique ne pourra être abordée ici, les cas étudiés étant

non seulement assez éloignés temporellement, mais aussi très différents les uns des autres.

Le premier arrêt sur la route du théâtre de métissage linguistique sera *Vinci*, production présentée par Robert Lepage en 1986 au Théâtre de Quat'Sous, qui met en scène un plurilinguisme « réaliste » à l'intérieur d'un spectacle où c'est, ironiquement, la composante visuelle qui domine sur tout le reste. Un peu comme c'était le cas pour *Balconville*, ce sont les personnages, leur origine et les lieux dans lesquels ils évoluent qui expliquent l'ajout de répliques en anglais et en italien dans le texte de la pièce. Puisque Robert Lepage a souvent franchi les barrières linguistiques dans ses productions théâtrales, le choix de *Vinci* nous donnera l'occasion d'étudier l'œuvre d'un des plus grands ambassadeurs québécois du métissage linguistique, sans compter que nous pencher sur une pièce d'un dramaturge ayant apporté une contribution considérable au théâtre québécois sera très intéressant pour notre étude. D'autre part, le fait que trois langues plutôt que deux se relaient sur scène nous donnera également l'occasion de comparer s'il y a quelques différences notables entre la réception du plurilinguisme et celle du bilinguisme.

The Dragonfly of Chicoutimi, de Larry Tremblay, se distingue radicalement de l'ensemble des productions qui font partie de ce que nous appelons le théâtre bilingue ou plurilingue. Le spectateur qui assiste à la

première représentation de *Dragonfly*, en 1995, n'entend pas des personnages s'exprimer successivement en français et en anglais. Il entend plutôt un personnage s'exprimer exclusivement dans une langue hybride, fruit d'un métissage entre structure, grammaire et expressions françaises et lexique anglais. En fait, il s'agit d'un bilinguisme que l'on pourrait qualifier d'intralinguistique, puisqu'il résulte de la fusion de divers aspects de deux langues distinctes en un seul système linguistique. Et contrairement à *Vinci*, le bilinguisme est ancré dans un contexte qui n'a rien de réaliste : la langue hybride se retrouve, du jour au lendemain, dans la bouche d'un personnage jadis francophone qui sort d'une longue période d'aphasie. Enfin, la pièce de Tremblay est aussi aux antipodes de celle de Lepage parce que la prédominance de la parole chez l'un n'a d'égale que l'omniprésence de l'image chez l'autre. Les esthétiques privilégiées sont diamétralement opposées, même si, dans les deux cas, toute la pièce repose sur les épaules d'un seul comédien. Alors qu'une multiplication des personnages et des points de vue semble donner au spectacle de Lepage un caractère polyphonique, le texte de Tremblay est un soliloque en bonne et due forme, où le personnage vedette est l'unique narrateur de sa propre histoire.

Et comme dernière œuvre, nous avons choisi la création collective de 1998 *En français comme en anglais, it's easy to criticize*, dirigée par le dramaturge et metteur en scène torontois Jacob Wren. Écrit et conçu par un groupe d'artistes torontois et montréalais qui a volontairement choisi de

se lancer dans l'aventure de la création malgré les barrières linguistiques, ce spectacle aborde – on n'en sera pas surpris – la thématique du passage d'une langue à l'autre et des difficultés de communication qui en résultent. Mais cette thématique n'est pas que discutée; elle fait l'objet de démonstrations et de petits exercices pratiques commentés. Et comme l'équipe de comédiens/performeurs est composée d'anglophones et de francophones, les fréquents allers-retours entre le français et l'anglais sont inévitables. Le bilinguisme caractérise donc, outre l'équipe sur scène, autant le propos que la forme de cette représentation. Appartenant clairement au milieu du théâtre plus alternatif qu'institutionnel, cette production qui se joue des frontières entre théâtre, danse et performance, et qui ne prend appui sur aucune fable linéaire conventionnelle nous permettra d'étudier la réception du bilinguisme hors fiction, tel que mis en scène par un groupe bilingue dans une production avant-gardiste.

Après l'analyse de la réception de ces trois œuvres, nous serons en mesure, nous l'espérons, de tirer quelques conclusions plus générales sur l'état actuel de la critique dramatique au Québec, ainsi que sur ses critères socio-esthétiques, autant du côté anglophone que francophone. Peut-être aussi saurons-nous mieux évaluer quelle est la distance qui sépare encore les deux communautés théâtrales...

Chapitre 1

Le *sfumato* théâtral de *Vinci*

À l'invitation du Théâtre de Quat'Sous, Robert Lepage accepte pour la première fois de faire une exception à son habitude et de présenter son nouveau spectacle au public de Montréal avant celui de Québec. *Vinci* est donc joué pour la première fois le 4 mars 1986 sur les planches du théâtre de l'avenue des Pins. Portant la griffe du Théâtre Repère, groupe auquel Lepage appartient depuis 1982, cette production est entièrement conçue, réalisée, écrite, mise en scène et jouée par l'artiste de Québec. Il n'y a qu'au chapitre de la création et de l'exécution de l'environnement sonore que Lepage fait appel à un collaborateur, Daniel Toussaint.

Au moment de la première de *Vinci*, le nom de Robert Lepage circule déjà depuis quelques années au Québec. Après avoir terminé sa formation en jeu au Conservatoire d'art dramatique de Québec et présenté quelques pièces indépendantes avec un collègue du Conservatoire, Lepage amorce une association qui s'avèrera fructueuse avec le Théâtre Repère, alors dirigé par Jacques Lessard. La première pièce issue de cette collaboration, *En attendant*, est produite avec un minimum de moyens mais obtient un succès d'estime qui vaut à la troupe plusieurs invitations à travers le Canada. Suivent la tournée de la pièce *Circulations* (1984-1985) et les premières représentations à Québec de *La Trilogie des dragons*. La présentation de *Vinci*, dont les représentations se sont échelonnées au Québec de mars 1986 à juin 1987, suit donc de peu celle de *Circulations* et se déroule simultanément à celle de *La Trilogie* (première mouture), qui a

lieu en sol québécois de novembre 1985 à octobre 1987¹. Avant la présentation de *Vinci*, Lepage participe également, mais dans une moindre mesure, à une autre production du Théâtre Repère nommée *Point de fuite*. Ce spectacle que tout le monde souhaite oublier est le premier échec théâtral impliquant Robert Lepage. Les critiques de Québec se présentent donc aux représentations de *Vinci* après avoir vu *Circulations*, *Point de fuite* et *La Trilogie*, alors qu'au moment de la première de *Vinci*, les critiques de Montréal n'ont eu que *Circulations* à se mettre sous la dent. Avec trois nouvelles pièces dirigées par Lepage en trois ans, nul doute n'est possible : cette période en est une de productivité et de visibilité intenses pour le créateur, encore considéré à l'époque comme un artiste de la relève du théâtre de création québécois au talent fort prometteur.

Pour ce qui est de *Vinci*, il s'agit d'un spectacle dont la facture esthétique très particulière, déjà remarquée dans *Circulations*, deviendra la marque de commerce de son créateur. Elle est caractérisée par un recours fréquent aux jeux d'ombres et de lumières, aux projections et à de multiples illusions visuelles réalisées à partir d'objets simples extirpés de leur contexte habituel. Le décor est dépouillé (le seul indice visuel qui rappelle qu'un personnage se trouve dans un Burger King est le verre de carton qu'il tient dans les mains, et un fauteuil et un plateau à compartiments suffisent à en situer un autre dans un avion) et presque chaque accessoire présent

¹ Le public montréalais ne verra pas *La trilogie* avant janvier 1987. Pour plus de détail concernant la diffusion des œuvres de Robert Lepage, voir le site Internet d'Ex machina : www.exmachina.qc.ca

sur la scène fait l'objet d'une utilisation inusitée qui permet de créer un nouveau langage où les métaphores, synecdoques et métonymies visuelles sont reines. Un simple bol d'eau illuminé par une lampe de poche suffit à recréer l'atmosphère glauque d'une chambre noire et un galon à mesurer permet d'illustrer plusieurs des grandes réalisations humaines. Mais la simplicité désarmante de certaines images inattendues n'empêche en rien la mise à contribution de la technologie au sein de la représentation, que l'on remarque notamment à travers l'utilisation d'écrans géants servant à la projection d'images, de fragments de texte et de sous-titres, et à travers la conception sonore complexe, recherchée et imposante, réalisée à l'aide d'appareils électroniques comme le synthétiseur et l'octapad². Tous ces éléments participent à la constitution d'un théâtre où la dimension sensorielle est plus exploitée qu'à l'habitude, surtout en ce qui a trait au domaine du visuel – ce qui le rapproche du cinéma. Les images et le son contribuent plus activement que jamais à la production de sens : ils ne sont plus de simples supports à la fable et à la narration, ils sont un moyen privilégié de communiquer des idées, des sensations et de véhiculer la symbolique.

Au niveau de la fable, la pièce suit le parcours existentiel, émotif et physique du protagoniste principal, photographe de métier, à travers son

² L'octapad est un «instrument» à mi-chemin entre la musique et l'informatique : celui qui en joue frappe d'un maillet des touches qui reproduisent des sons préenregistrés. Dans ce cas-ci, ce sont des syllabes qui ont été enregistrées et qui, mises bout à bout, créent un message.

voyage en Europe sur les traces de Léonard de Vinci. Bouleversé par le suicide d'un ami cinéaste et insatisfait de son propre cheminement artistique, Philippe s'envole vers le vieux continent avec l'espoir que ce périple l'aidera davantage à trouver des réponses à ses questions et à surmonter ses insécurités mieux que ses séances de psychanalyse ne le font. Entre les visites d'attractions touristiques comme le Louvre, la place du Dôme de Florence et sa cathédrale et les rencontres avec divers personnages pour le moins originaux, tels une version parisienne en chair et en os de la Joconde, un guide britannique sarcastique, un autre guide et critique d'art italien aveugle et un vieux Vinci lubrique, le photographe poursuit sa réflexion sur l'art et la vie. Le voyage et le spectacle prennent fin sur une note optimiste, Philippe ayant trouvé le courage de s'assumer et de prendre les risques qui le paralysaient tant.

Tous les personnages sont interprétés par Robert Lepage, toujours seul en scène, ce qui donne lieu à des artifices visuels ingénieux et humoristiques et force, tout au long de ce *one man show*, l'exploitation d'une panoplie de registres de jeu de la part du comédien.

Comme la pièce prend la forme d'un voyage à travers l'Europe et offre des scènes en Angleterre, en France et en Italie, c'est dans ce contexte précis qu'intervient le métissage des langues, auquel nous nous attarderons plus en détail un peu plus loin. De prime abord, le mélange des

langues dans cette œuvre s'effectue dans un contexte plus réaliste que dans le cas des autres spectacles à l'étude dans ce mémoire. En effet, entendre un personnage britannique parler anglais à Londres s'avère plus réaliste que d'entendre un Chicoutimien s'exprimer subitement dans un anglais métissé de français ou des acteurs montréalais et torontois faire alterner le français et l'anglais selon l'inspiration du moment. Cette impression que le métissage linguistique s'explique par une volonté de cohésion avec le milieu est d'ailleurs renforcée par le caractère assez caricatural des expressions et de l'accent très parisiens de la Joconde française. Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos écrivent d'ailleurs au sujet du système linguistique de *Vinci* que « le plurilinguisme est une réalité "sociale" nécessaire commandée par la nationalité des personnages mis en scène³. »

Profitant des ondes positives à la suite du succès de *Circulations*⁴, la pièce attire la curiosité à la fois des médias et du public. Elle remplit donc la salle du Quat'Sous pendant tout le mois de mars 1986, effectue un rapide passage de deux semaines à l'Implanthéâtre de Québec en avril et amorce une tournée québécoise dans douze villes de la province. Robert Lepage présente aussi *Vinci* lors de deux festivals à Limoges et Rennes avant de

³ Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS, *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 89.

⁴ Comme *Point de fuite*, la production du Théâtre Repère de l'automne 1985 s'étant soldée par un cuisant échec, n'a été présentée qu'à l'Implanthéâtre de Québec, les critiques de l'extérieur de la région de Québec n'ont pas assisté à ce faux pas et la réputation de Lepage reste apparemment sans tache. D'ailleurs, même les critiques de Québec semblent ne pas en garder souvenir, puisque seule Martine Corriveau du journal *Le Soleil* mentionne l'existence de cette pièce.

revenir à Québec pour quinze représentations à la fin de 1986. L'année 1987 voit le spectacle revenir à Montréal au printemps, en traduction anglaise cette fois-ci, dans le cadre de l'exposition sur Vinci au Musée des beaux-arts de Montréal, et quitter le pays à nouveau pour une tournée européenne (Suisse, France, Angleterre et Irlande). C'est finalement après une trentaine de représentations au Canada anglais que s'achève le périple de *Vinci* sur les planches de Toronto et de Calgary, près de deux ans après ses débuts et avec environ cent cinquante représentations au compteur. La carrière de la pièce aura donc été plus dense et plus longue que celle de *Circulations*, mais moins imposante que celle de *La Trilogie des dragons*. Le cheminement de Robert Lepage suit alors progressivement une courbe ascendante, son travail suscitant, année après année, toujours davantage d'intérêt et d'admiration. Enfin, la pièce se voit décerner les prix de la meilleure production et de la meilleure réalisation sonore de l'Association québécoise des critiques de théâtre pour la saison 1985-1986.

Avec un tel parcours et surtout de telles récompenses, on ne sera pas surpris de constater que la réception québécoise et canadienne de *Vinci* a été excellente. Dans une très forte proportion, les critiques sont élogieuses et elles saluent l'audace et la maîtrise dont fait preuve Lepage. Le «génie du créateur» et le «tour de force» qu'il réussit à lui seul impressionnent. St-Hilaire au quotidien *Le Soleil* va même jusqu'à écrire «à voir absolument» dans son titre, avis que partagent plusieurs critiques

montréalais comme Jocelyne Boisvert au *Guide Mont-Royal* et Pat Donnelly à *The Gazette*. La pièce ne fait pas dans la demi-mesure et les critiques non plus.

Panorama du corpus

Vinci a beau n'être que la deuxième production « majeure » de Lepage, elle n'est pas pour autant qu'une petite secousse sismique dans l'univers du théâtre québécois. Si une tournée de deux ans qui dépasse les frontières de la province et du pays témoigne déjà d'un phénomène d'une certaine ampleur, que dire de la couverture médiatique de *Vinci*, qui a été particulièrement importante dans la presse écrite québécoise? En effet, le corpus d'articles critiques portant sur *Vinci* est, et de loin, nettement plus imposant que ceux de *The Dragonfly* et de *En français comme en anglais* : trente-trois articles proviennent des critiques québécois francophones, trois appartiennent aux publications anglophones *The Gazette* et *The Globe and Mail* et six textes proviennent de la presse étrangère. Il est évident que *Vinci* n'a pas bénéficié d'une couverture particulièrement imposante dans le milieu anglophone, mais c'est tout le contraire du côté francophone, comme l'illustre le tableau de la classification du corpus à la page 30. À titre d'exemple, notons que Raymond Bernatchez et Martine Corriveau ont chacun rédigé trois articles sur le sujet, que Carmen Montessuit en a produit deux et que Robert Lévesque a abordé le sujet de *Vinci* à quatre reprises. Ces critiques sont les auteurs, à eux seuls, de plus du tiers des

articles constituant le corpus québécois francophone. Cette concentration d'articles rédigés par les mêmes critiques laisse certes transparaître l'ampleur du phénomène que représente la nouvelle production de Lepage, mais il ne faut pas oublier qu'il y a vingt ans, les critiques dramatiques étaient un peu moins nombreux qu'aujourd'hui, ce qui est certainement pour quelque chose dans le fait qu'il n'y a bien souvent qu'un seul point de vue critique sur *Vinci* par journal, même si plus d'un article y a été publié. Non seulement le spectacle a fait l'objet de nombreuses critiques, mais il a aussi inspiré quelques articles préparant sa venue dans les quotidiens montréalais. Cet intérêt si hâtif pour un jeune homme qui sort à peine de l'anonymat pourrait surprendre, mais les critiques n'ont pas oublié que *Circulations* a remporté le prix de la meilleure production canadienne à la Quinzaine internationale de théâtre à Québec en 1984.

Tableau 1 : Classification du corpus portant sur *Vinci*

	Printemps 1986	Automne 1986	1987	1994
Montréal franco.	<i>Le Devoir</i> (4) <i>Spirale</i> <i>Sortie</i> <i>La Presse</i> (3) <i>Montréal Campus</i> <i>Le Guide Mont-Royal</i> <i>Le Point</i> <i>Clin d'œil</i> <i>Montréal ce mois-ci</i> <i>Continuum</i> <i>Rock</i> <i>L'Actualité médicale</i> <i>Liaison St-Louis</i> <i>Échos-Vedettes</i> <i>Le Journal de Montréal</i> (2)	<i>L'Actualité</i>	<i>Jeu</i>	
Montréal anglo.	<i>The Gazette</i>		<i>The Gazette</i>	
Ville de Québec	<i>Le Soleil</i> (3)	<i>Le Journal de Québec</i> <i>Envol*</i> <i>Le Soleil</i> (2)		<i>Nuit Blanche</i>
Canada	<i>The Globe and Mail</i>			
Étranger			<i>The Independent</i> (UK) <i>The Guardian</i> (UK) <i>CityLimits</i> (UK) <i>Time out</i> (UK) <i>Le Matin de Paris</i> (FR) <i>Le Figaro</i> (FR)	

Notons que trois des articles du *Soleil*, les trois articles de *La Presse*, les deux textes du *Journal de Montréal* ainsi que tous ceux du *Devoir* portent les mêmes signatures, soit respectivement celles de Martine Corriveau, Raymond Bernatchez, Carmen Montessuit et Robert Lévesque.

D'autre part, il est à souligner que la critique de *The Gazette* de 1987 ainsi que tous les articles de la presse britannique portent sur la version anglaise du spectacle, traduite par Linda Gaboriau.

Enfin, la critique de Magnan et Morin de 2002 n'apparaît pas dans ce tableau.

* *Envol* est une publication bilingue.

Comme le contingent d'articles qui proviennent de la critique anglophone est restreint, il nous sera impossible de prendre notre analyse pour un portrait global de la critique de langue anglaise au Canada, puisque trois textes ne suffisent évidemment pas à établir des généralisations. Notre étude ne prétendant pas à l'exhaustivité, il est possible que quelques critiques publiées sur *Vinci* en anglais au Québec aient échappé à notre attention et à celle du personnel en charge du dossier de presse au Théâtre Repère. Une rapide comparaison avec le corpus des autres pièces à l'étude

permet néanmoins de constater que, toutes choses étant égales, l'œuvre de Lepage semble avoir un peu moins retenu l'attention des critiques anglophones que les pièces de Tremblay et Wren/PME. Certains points de comparaison avec la critique francophone pourront tout de même être établis, mais soulignons surtout que la popularité de Robert Lepage n'a pas atteint le même degré chez les anglophones.

Du côté francophone par contre, le phénomène Lepage/Théâtre Repère a tout pour fasciner les spécialistes : à preuve, *Jeu* et *L'Annuaire théâtral* ont tous deux publié un dossier complet portant sur le travail du jeune metteur en scène. L'intérêt, cependant, est loin de n'être qu'universitaire, puisqu'à peu près aucun créneau de la presse écrite n'échappe à la tempête *Vinci* : du magazine pour femmes (*Clin d'œil*) à la revue médicale (*L'Actualité médicale*), en passant par les publications spécialisées (*Jeu*, *Spirale*, *Nuit blanche*), les journaux portant sur l'actualité culturelle (*Rock*, *Montréal ce mois-ci*, *Sortie*), les hebdomadaires de quartier (*Le Guide Mont-Royal*, *Liaison St-Louis*, *Le Point*) et les journaux étudiants (*Continuum*, *Montréal Campus*), tous consacrent au moins quelques lignes à la production.

Plurilinguisme et *sfumato*

Pour bien saisir la réception du plurilinguisme de *Vinci*, encore faut-il saisir globalement le fonctionnement du système linguistique de la pièce. Le découpage linguistique s'effectue, à première vue, en accord avec le fameux principe du *sfumato* qu'appliquait Léonard de Vinci dans son art pictural et qui consiste à relier étroitement le personnage au paysage dans lequel il se trouve, le meilleur exemple étant celui de cette Joconde errant dans un Burger King de Saint-Germain-des-Prés. Dans *Vinci*, le choix de la langue s'effectue, tel que nous l'indiquions précédemment, en cohésion avec les lieux, mais aussi avec les personnages de la pièce : la portion du texte constituée des répliques de Philippe, personnage québécois, est conséquemment en français et livrée avec l'accent québécois peu importe le lieu où il se trouve, alors que les scènes se déroulant à Londres fournissent l'occasion d'entendre l'anglais à l'accent britannique du personnage du guide touristique londonien. Le recours aux langues et aux accents étrangers participe donc à cet effet de décalage qui imprègne à la fois la forme et le fond de la représentation. Avons-nous découvert l'essentiel du système linguistique de la pièce? Pas si vite...

Pour ce qui est des scènes situées en Italie, le rapport à la langue est curieusement inversé : le guide florentin s'adresse à son auditoire en français avec un accent italien qui trahit ses origines, et Vinci converse surtout avec Philippe en français, mais glisse aussi un peu d'anglais dans

son discours⁵, ce qui fait du guide et de Vinci des personnages respectivement bilingue et trilingue qui prennent presque exclusivement la langue de leur interlocuteur étranger. Comme le fait remarquer Jeanne Bovet dans son mémoire, la logique linguistique derrière ces scènes est la suivante : « l'abolition des décalages implique l'adoption de la langue du visiteur, et la conservation par ce dernier de sa langue-identité en toutes circonstances⁶. »

Pour ce qui est de l'utilisation de langues autres que le français, elle n'est pas invariablement fixée en fonction du lieu où se déroule la scène, puisque le présentateur italien apparaissant dans les tableaux un et cinq (qui est un personnage différent du guide florentin, comme l'expose Jeanne Bovet dans un article⁷) ne se situe pas en territoire italien. En fait, ses interventions nous entraînent dans le métathéâtre parce que son discours s'adresse directement au public qui se trouve devant lui et porte au moins partiellement sur la représentation à laquelle ce dernier assiste, ce qui nous assure que le personnage ne se trouve dans aucun autre lieu que celui de la scène physique du théâtre.

Certes, « sur le plan plus spécifique de l'identité ethnique, il apparaît que ce rapport de la parole au geste est étroitement lié au pays où prend

⁵ « Sometimes you're a British guide with a cold critic eye on society » dit Vinci à Philippe.

⁶ Jeanne BOVET, « Une impression de décalage » : le plurilinguisme dans la production du Théâtre Repère, Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 1991, p. 74.

⁷ Jeanne BOVET, « Le symbolisme de la parole dans Vinci », *L'Annuaire théâtral*, n° 8, Montréal, automne 1990, p. 95-102.

place la communication⁸», mais dans tous les cas, l'ensemble du contexte d'énonciation des personnages, quel qu'il soit, est indissociable du choix de la langue. Le système linguistique de *Vinci* s'avère donc plus complexe qu'il n'y paraît puisqu'il est essentiellement basé sur le principe de l'effet de décalage entre gens d'origines différentes, ce dernier étant tantôt diminué, tantôt augmenté.

Réception du plurilinguisme

Une logique précise sous-tendant l'organisation du système linguistique de la pièce, il ne fait nul doute que « la répartition des langues étrangères dans la structure globale du spectacle (leur contexte d'occurrence et leurs effets sur l'action) » en vient à « constituer un réseau poétique spécifique⁹ ». Or sachant cela, l'analyse des commentaires critiques reliés à la langue s'avère surprenante puisque très peu d'attention a été portée à cet aspect du spectacle, pourtant fort riche en symbolique et en sens. En fait, pas plus de dix articles témoignent d'un quelconque intérêt pour le plurilinguisme de *Vinci*. Rappelons cependant que le recours aux langues étrangères ne peut passer inaperçu : le premier personnage à s'adresser au public le fait exclusivement en italien alors que des sous-titres en français sont projetés sur un écran géant en arrière-plan, un petit manège difficile à ignorer si l'on considère qu'il dure cinq bonnes minutes.

⁸ Jeanne BOVET, *op. cit.*, p. 71.

⁹ *Ibid.*, p. 5.

Ainsi, il y a des critiques qui, à l'instar de Bernard Andrès¹⁰, notent l'utilisation de l'accent et de l'argot « parigot » et mentionnent rapidement qu'il y a projection de sous-titres sur écran, mais ne glissent pas un seul mot sur l'utilisation de l'italien et de l'anglais dans la pièce, réservant plutôt l'espace qui leur est alloué pour procéder à l'examen du langage visuel de la production ou de la fable. Si l'on ne peut tirer qu'un nombre restreint de conclusions sur les articles qui ne s'intéressent pas à la dimension linguistique de l'œuvre de Lepage, une certitude demeure : ce qui est considéré comme véritablement différent et intéressant, et donc ce qui bouscule réellement l'horizon d'attente du spectateur, se situe selon toute vraisemblance dans les autres composantes de la représentation.

Pour ce qui est des critiques qui abordent le sujet au passage, différents points de vue émergent : certains replacent le plurilinguisme dans la perspective du réalisme, d'autres remarquent surtout son aspect ludique et d'autres s'en tiennent à souligner la virtuosité du talent d'acteur qu'il nécessite. Carmen Montessuit, du *Journal de Montréal*, a remarqué comme plusieurs de ses collègues que les sauts d'une langue à l'autre étaient en lien avec les lieux où se situe l'action. Conséquemment, lorsqu'un personnage « est à Londres il parle évidemment en anglais¹¹ ». Un petit détail pourrait presque laisser croire que la critique n'apprécie pas

¹⁰ Bernard ANDRÈS, « Vers l'ordination de l'ordinateur », *Spirale*, n° 61, mai 1986, Montréal, p. 16.

¹¹ Carmen MONTESSUIT, « Vinci : le visuel dévore le texte », *Le Journal de Montréal*, Montréal, 6 mars 1986, p. 67.

particulièrement l'effort supplémentaire que doit fournir le spectateur lorsque « au début du spectacle, Robert Lepage parle en italien et [qu']il faut lire la traduction sur un écran.» Cette notion de contrainte impliquée par l'utilisation du « il faut » de Montessuit est absente du texte d'autres critiques qui, comme Raymond Bernatchez, utilisent des formulations plus neutres comme « la traduction française apparaît simultanément » et s'attardent surtout à l'aspect ludique et à l'aspect performance du jeu avec la langue, notamment parce qu'ils considèrent que Lepage « prend plaisir à rompre la barrière des langues¹² ».

À l'analyse des textes de critiques, on constate que plusieurs commentaires, plutôt que de s'attarder à la charge sémantique véhiculée par le système plurilingue, abordent le sujet par la bande en s'intéressant au degré de virtuosité que doit posséder le comédien pour livrer une telle performance. Juste après avoir écrit que Lepage est un merveilleux acteur, Jean St-Hilaire ajoute qu'il est un caméléon linguistique en plus. Les deux énoncés amorçant et concluant le même paragraphe dans le texte, on constate que la grande aisance verbale de l'interprète est vue comme une corde de plus à l'arc du comédien, aptitude qui vient rehausser la qualité générale de sa performance. Cette propension à juger le recours aux langues étrangères dans une optique de performance de l'acteur plutôt que dans une optique symbolique est une constante de la réception du

¹² Raymond BERNATCHEZ, « Robert Lepage et *Vinci*, un pas de plus vers le théâtre global », *La Presse*, Montréal, 6 mars 1986.

métissage linguistique tel qu'on le verra dans les chapitres suivants, ce qui s'explique probablement par des raisons reliées au domaine de la communication.

Citons à cet effet Georges Banu, qui a écrit qu'au théâtre, « il y a "un seuil de tolérance" linguistique, au-delà duquel la jouissance de l'écoute cesse et la communication s'interrompt¹³ ». Dans l'hypothèse où un comédien éprouve des difficultés avec la ou les langues qu'il parle sur scène, le « spectateur ne voit et n'entend plus qu'un étranger dans le sens littéral du terme, il y a déperdition du plaisir, brouillage du sens¹⁴ » par ce « délabrement de la langue ». Il est certain que Lepage maîtrise bien les langues qu'il parle, favorise un va-et-vient linguistique fluide et « tolérable », notamment par l'usage de sous-titres pour les passages en italien et par un dosage « raisonnable » de segments en langue étrangère, ce qui fait en sorte qu'il ne dépasse jamais ce seuil de tolérance. On ne sera donc pas surpris que Pat Donnelly, seule critique anglophone canadienne à aborder un tant soit peu la langue dans *Vinci*, s'intéresse avant tout au fait que Lepage « articule » parfaitement son texte, rendant donc ce dernier facilement compréhensible. Elle note aussi que « he does dead on British and Italian accents », ce qui vient souligner à nouveau la virtuosité du comédien ainsi que le caractère ludique de la performance. Cette

¹³ Georges BANU, « L'étranger ou le théâtre enrichi » dans *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche Éditeur, 1997, p. 110.

¹⁴ *Ibid.*, p. 110.

conception du va-et-vient linguistique comme élément de performance susceptible d'être amusant s'il est bien réussi est exclusivement, dans le cas de *Vinci*, le fait de critiques qui effleurent à peine cette composante du spectacle.

Les critiques de Robert Lévesque, Martine Corriveau, Solange Lévesque, Diane Pavlovic et Chantal Hébert en viennent à des considérations tout autres au sujet de la langue, et l'étude de leurs textes permet de constater que leur travail d'interprétation et d'évaluation s'effectue d'une manière différente de celle qu'utilisent des critiques dont nous venons de parler. En fait, ils nous démontrent que l'appréciation de la composante linguistique a tout intérêt à se faire par rapport au tout que constitue la représentation et qu'isoler un élément de l'ensemble, c'est risquer de le voir perdre toute pertinence. Plutôt que d'isoler le plurilinguisme dans les catégories « réalisme » ou « performance d'acteur », ils reconnaissent que cela « fait partie du spectacle et exprime plus que ce que disent les mots¹⁵ ». Leur réflexion, basée sur une interprétation du plurilinguisme à la lumière de son interaction avec les autres composantes de la représentation, les amène tous, à l'exception de Robert Lévesque, sur la même piste. Cette interprétation est essentiellement le fait de critiques plus spécialisées et il ne faut pas s'étonner de les trouver notamment dans *Jeu* et dans *Nuit blanche*. Comme

¹⁵ Martine CORRIVAULT, « Le voyage de Lepage à la poursuite de Vinci », *Le Soleil*, Québec, 12 avril 1986, p. C6.

ces publications visent à participer au discours intellectuel sur la littérature et que leurs auteurs ont davantage d'espace à leur disposition, il est plus facile d'y développer une interprétation en profondeur.

Pour Lévesque, les notions de langue étrangère, de traduction et de sous-titre se rattachent à la thématique du déplacement, du décalage, et c'est à partir de cet axe qu'il analyse le spectacle, explorant les liens entre la forme et le fond. C'est cette méthode d'analyse qui mettra Hébert, Pavlovic, S. Lévesque et Magnan/Morin sur la piste du système plurilingue comme révélateur des « appréhensions culturelles des Québécois et des mythes qui ont la vie dure¹⁶ ».

Vues de l'intérieur

L'attitude condescendante du guide britannique qui nargue « fort colonialement », pour reprendre l'expression de Jeanne Bovet, le touriste québécois en anglais sur ses origines « canadiennes-françaises » ne passe pas inaperçue aux oreilles de Solange Lévesque et de Martine Corriveau. Dans la même veine, Chantal Hébert voit le spectacle comme une « remontée graduelle aux sources historiques de la culture québécoise : la conquête anglaise, l'implantation française et, cinq siècles en amont, mais faisant le pont avec aujourd'hui, la Renaissance¹⁷ » et en vient à considérer

¹⁶ Lucie-Marie MAGNAN et Christian MORIN, « *Vinci* » dans *100 pièces du théâtre québécois qu'il faut lire et voir*, Montréal, Éditions Nota bene, 2002, p. 269-272.

¹⁷ Chantal HÉBERT, « L'écriture scénique actuelle : l'exemple de *Vinci* », *Nuit blanche*, n° 55, Québec, mars-avril-mai 1994, p. 55.

que les langues et accents étrangers vont main dans la main avec le syndrome de la supériorité culturelle, dont le meilleur exemple serait celui de la Joconde parisienne qui méprise la photographie telle que la pratique Philippe. La crédibilité et la légitimité artistiques auxquelles le personnage principal aspire tant passent invariablement par la vieille Europe, ce qui explique pourquoi le présentateur annonce d'entrée de jeu qu'il parle italien parce que ses propos portant sur l'art auront plus de poids s'ils sont communiqués avec un accent européen. C'est cette attention portée au personnage du Québécois malmené par les étrangers qui amène S. Lévesque à dire qu'on peut carrément lire dans le texte de la production la misère d'être Québécois.

Si Corriveau et Pavlovic replacent au passage le plurilinguisme dans le cadre de la tendance ambiante à l'universalité, il importe cependant de spécifier que le plurilinguisme de *Vinci* ne s'inscrit pas tant dans la perspective sociologique des rapports entre les collectivités ou dans une tentative de dresser le portrait d'une persécution historique. En fait, il témoigne plutôt d'un rapport très individuel à la langue, prolongement de la peur du jugement et de l'inégalité du rapport de force avec l'autre. Cette perspective s'articule autour de l'hypothèse dont font état les critiques de *Jeu* selon laquelle tous les personnages, aussi différents les uns des autres soient-ils, constituent autant de facettes du protagoniste principal. Solange Lévesque va même jusqu'à dire que « tous les personnages peuvent être

vus comme des diffractions de l'auteur¹⁸ » et non pas seulement du personnage central, ce qui revient à classer la pièce de Lepage dans la catégorie des monodrames¹⁹. Le plurilinguisme est donc plutôt interprété comme un élément qui met en lumière les appréhensions culturelles du personnage relatives au mépris qu'il s'attend à essayer de la part d'étrangers. Notons au passage que les deux figures les plus critiques à l'égard de Philippe sont la Française et le Britannique, personnages incidemment citoyens des deux puissances colonisatrices de l'Amérique du Nord. Si le recours à des langues étrangères peut effectivement être utilisé pour la représentation des multiples facettes d'une seule et même personnalité qui, elle, ne s'exprime qu'en français, c'est parce que ces perceptions étrangères sur le Québécois qu'est Philippe ont été intériorisées par celui-ci, qu'elles soient la conséquence d'expériences antérieures ou de pures fabrications imaginaires. Cette interprétation du plurilinguisme comme révélateur d'un complexe d'infériorité culturelle est, comme nous le mentionnions plus haut, le fruit d'une analyse globale de la représentation, qui tient compte de la forme et du fond.

¹⁸ Solange LÉVESQUE, « Harmonie et contrepoint », *Cahiers de théâtre Jeu*, no 42, Montréal, 1987, p. 107.

¹⁹ Dans son glossaire du théâtre disponible sur Internet (<http://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.html>), André G. Bourassa donne la définition suivante du monodrame : « Drame dont les personnages sont présentés du point de vue d'un seul. » En guise d'exemple, il cite notamment une autre pièce de Lepage, *Elseneur* (1995), ainsi que *Ne blâmez jamais les Bédouins* (1984), de René-Daniel Dubois. Nous profitons de l'occasion pour souligner que la propension de Lepage à privilégier le monodrame ne s'arrête pas à ces deux pièces, puisque *Les Aiguilles et l'Opium* (1992) et *La face cachée de la lune* (2000) appartiennent aussi à cette catégorie.

Je vois de la simplicité... en quantité.

Cette forme, elle est amplement commentée par les critiques – plus que la fable même –, qui se sont évidemment attardés à ce que le spectacle apporte de nouveau au théâtre québécois : le langage visuel. Celui-ci est caractérisé, selon la critique, par l'ingéniosité et la simplicité de la conception des images et par l'abondance de ces dernières, deux ou trois allant jusqu'à se demander s'il n'y a peut-être pas là une surabondance²⁰. C'est la tension entre l'apport technologique, le dépouillement de plusieurs moyens scéniques minimaux et le maximum de trouvailles visuelles que Lepage en tire qui permet au spectacle d'atteindre un heureux équilibre dans ce « plongeon périlleux de l'autre côté de l'image (...) fait avec tant de justesse et de sobriété²¹ ». Enfin, pour les plus intellectuels, que Lepage mette toujours avec pertinence ses images au service du propos (Pavlovic) et qu'il « visualise avec une aisance déconcertante les concepts les plus abstraits²² » font de *Vinci* un spectacle où la débauche d'effets visuels invoquée par certains ne peut être considérée comme excessive et immotivée. Nous passons rapidement sur ce que la critique a retenu de cet aspect de la représentation même si cela constitue certainement le point central du spectacle : la voix de la majorité est claire et incontestable à cet effet.

²⁰ Marianne Ackerman intitule justement sa critique « Gimmicks weaken plays on two of Montreal's most interesting stages », mais demeure vague sur ce point particulier pour *Vinci* dans son article.

²¹ Marie-Ève GAGNON, « *Vinci* : voir et vaincre », *Liaison St-Louis*, n° 9, Montréal, 12 mars 1986.

²² Bernard ANDRÈS, *loc. cit.*, Montréal, p. 16.

Nous noterons cependant pour l'anecdote que dans la critique du *Journal de Montréal* intitulée « *Vinci* : le visuel dévore le texte », titre par lequel son auteure fait surtout allusion au « déferlement d'images » qui prend, à son avis et à son grand dam, le pas sur le texte, ce déplaisir de la sollicitation visuelle prononcée semble même s'étendre à la projection des sous-titres « qu'il faut lire » comme nous l'avons déjà souligné. À la vérité, il est évident que le déferlement visuel, la musique qui « a l'air de provenir d'une autre planète²³ » et enfin l'ouverture du spectacle en italien ont contribué à déstabiliser fortement la critique, qui s'est retrouvée dépourvue de repères et aux prises avec un écart esthétique trop grand pour qu'il lui soit surmontable...

Pour ce qui est de l'univers sonore, il suscite lui aussi beaucoup d'attention : on fait grand cas du synthétiseur de Daniel Toussaint et des multiples effets sonores qui font partie intégrante des représentations de *Vinci* et qui en viennent à constituer ce nouveau « vocabulaire sonore » propre au théâtre de Lepage, mais bien peu de critiques semblent saisir à quel point le métissage des langues fait aussi partie intégrante de cet environnement sonore.

Avec *Vinci*, le titre de principal vecteur du sens n'est plus détenu uniquement par la fable, qui doit maintenant partager sa place avec le langage visuel et sonore de la représentation. Si les critiques prennent

²³ Carmen MONTESSUIT, *loc. cit.*, p. 67.

toujours la peine de rendre compte du contenu de la fable dans leurs articles, l'aspect visuel fait cependant l'objet de davantage de commentaires critiques que la trame narrative.

L'empreinte du créateur

Les critiques ont identifié comme axe principal de la fable le questionnement bipolaire de l'être et de l'art, mais, détail important que souligne la formule de Fraser, le spectacle est surtout défini comme une « interior odyssey of reflection on the nature of art and human transcience²⁴ ». Le spectacle de Lepage étant l'œuvre d'un artiste qui met en scène un artiste s'interrogeant sur ses propres capacités créatives (on pourrait y voir de l'autoréférentialité à moins), plusieurs estiment que la production du comédien/dramaturge/metteur en scène est avant tout « clearly a very personal quest²⁵ », interprétation qui se voit renforcée si elle est mise en parallèle avec l'hypothèse des personnages comme divers visages du protagoniste principal.

Sous des allures polyphoniques, la pièce ne serait réellement que l'expression d'un seul point de vue – quoique complexe et comportant des paradoxes –, tant au niveau de la fable avec son personnage unique qu'au niveau de sa conception. Si, bien souvent, un minimum de trois individus s'attellent respectivement à l'écriture, à l'interprétation et à la mise en

²⁴ Matthew FRASER, « Performance art redefines theatre », *The Globe and Mail*, Toronto, 11 mars 1986, p. A12.

²⁵ Jane EDWARDES, « Vinci », *Time Out*, Londres, 2 septembre 1987.

scène, il en va autrement pour *Vinci* puisque Lepage porte pratiquement tous les chapeaux sauf celui de la conception sonore. Le spectacle se situe donc bien au-delà de ce que l'on entend par l'expression « one man show », on en arrive même à du « one man theatre²⁶ ». La position d'homme-orchestre de Lepage est soulignée d'entrée de jeu dans les premières lignes de plus de la moitié des articles du corpus, évidemment toujours dans un contexte d'admiration, une telle versatilité n'étant pas particulièrement courante au théâtre. « Véritable tour de force que ce one man show dont Robert Lepage est à la fois l'auteur, le metteur en scène et le seul comédien²⁷ » écrit Michel Beaulac. Le titre d'un des articles de Montessuit indique bien que les critiques sont conscients à quel point la pièce est un projet presque exclusivement réalisé par Robert Lepage : « *Vinci* : un homme, une pièce ». Une grande photo de Lepage jouxte l'article du *Journal de Montréal*, assurant au lecteur dès le premier coup d'œil que « l'homme de la pièce » est bien le créateur, et non l'inventeur et peintre italien qui donne son nom à la production. Avec son « spectacle qu'il signe intégralement²⁸ », Lepage devient une figure plus grande que nature puisque sans le créateur, il ne reste plus rien de l'œuvre : pas une scène, pas une image, pas un mot. Cette production d'homme-orchestre ne peut que donner « un exemple de travail créatif personnel²⁹ » et faire de *Vinci* une œuvre très intimement liée à son créateur. Si l'on voulait comparer la

²⁶ Robert LÉVESQUE, « Les choix du *Devoir* », *Le Devoir*, Montréal, 7 mars 1986, p. 5.

²⁷ Michel BEAULAC, « *Vinci* », *Sortie*, n° 36, Montréal, mars 1986, p. 39.

²⁸ Robert LÉVESQUE, *loc. cit.*, p. 5.

²⁹ Robert LÉVESQUE, « Le *Vinci* de Robert Lepage, du dôme au crâne, l'écho de la vie », *Le Devoir*, Montréal, 6 mars 1986, p. 9.

pièce à un personnage de tableau au centre d'un paysage qui serait celui de l'univers créatif et personnel de Lepage, on pourrait affirmer sans l'ombre d'un doute que le principe du *sfumato* s'appliquerait encore, chose que bon nombre de critiques ont comprise.

Entre définir le spectacle comme une « interrogation personnelle sur l'art et son utilité³⁰ » et carrément explorer la veine biographique, il n'y a qu'un pas, que certains franchissent sans hésitation. Hélène de Billy note justement que quelques éléments en lien avec la vie privée de Lepage, comme sa fascination personnelle pour l'Italie, le voyage qu'il y a fait et la mort d'un de ses amis, sont au nombre des anecdotes mises à contribution dans la trame narrative du spectacle. En fait, si *Vinci* suscite un intérêt indéniable, celui qui entoure le créateur lui-même s'avère aussi prononcé, sinon davantage encore. La catégorie inspirée par la grille Giordan/de Vos portant sur l'auteur est particulièrement remplie : on souligne le charisme, la jeunesse et le dynamisme de l'homme, et on le dépeint déjà comme un mythe en devenir qui se place en avantageuse position sur l'échiquier du théâtre québécois. Plusieurs articles relevant au moins partiellement de l'entrevue s'attardent à son passé, ses origines populaires, son milieu familial bilingue, et mettent souvent en relief son statut de laissé pour compte au sein du milieu des jeunes acteurs, ce qui l'a poussé à inventer sa propre place. Mais toutes ces incursions dans le biographique

³⁰ Diane PAVLOVIC, « Du décollage à l'envol », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 42, Montréal, 1987, p. 86.

n'empêchent pas qu'il soit aussi dépeint comme un intellectuel qui entretient un discours sur l'art, mais qui est foncièrement axé sur la nécessité de faire du théâtre un art accessible au spectateur.

Les titres des articles indiquent d'ailleurs d'entrée de jeu l'importance qu'a la figure de Lepage dans l'ensemble de la réception critique de *Vinci*. En effet, pas moins de 11 titres mentionnent en toutes lettres le nom de Robert Lepage, le plus souvent pour souligner le lien d'appartenance entre le créateur et son œuvre (« Robert Lepage et *Vinci*, un pas de plus vers le théâtre global³¹ », « Le *Vinci* de Lepage : à regarder en écoutant bien tout ce qu'il dit³² »), et pour souligner à quel point l'individu a brillamment relevé le défi que constituait son spectacle (« Robert Lepage gagne son pari³³ », « Robert Lepage invente sa communication théâtrale³⁴ », « One-man *Vinci* tour de force for Lepage³⁵ »). Si cet intérêt pour Lepage touche tous les genres de publications, notons qu'il se fait sentir particulièrement fortement dans la capitale provinciale : en effet, six des sept articles publiés dans les journaux de la ville de Québec mentionnent en toutes lettres le nom du créateur. S'il est certain qu'il existe une fierté tangible et bien compréhensible entourant l'émergence d'un artiste de la région, il n'est

³¹ Raymond BERNATCHEZ, *loc. cit.*

³² Martine CORRIVAUDT, « Le *Vinci* de Lepage : à regarder en écoutant bien tout ce qu'il dit », *Le Soleil*, Québec, 16 avril 1986, p. B13.

³³ Luc BOULANGER, « Robert Lepage gagne son pari », *Montréal Campus*, Montréal, 19 mars 1986.

³⁴ Martine CORRIVAUDT, « Robert Lepage invente sa communication théâtrale », *Le Soleil*, Québec, 12 avril 1986, p. C1.

³⁵ Pat DONNELLY, « One-man *Vinci* tour de force for Lepage », *The Gazette*, Montréal, 5 juin 1987.

conséquemment pas exclu d'emblée que celle-ci soit accompagnée d'une certaine volonté de promouvoir le talent local. Cependant, le « phénomène médiatique Lepage » dépasse et de beaucoup les frontières de la région de Québec.

En 2004, le « processus de mythification » de l'individu ayant été complété, une telle attention portée au créateur n'aurait rien d'inusité : il est depuis plusieurs années l'une des figures les plus connues et les plus respectées du milieu artistique québécois, et sa popularité outremer n'a certainement pas nui au respect qu'on lui voue au Québec. Mais en 1986, la consécration ne fait que s'amorcer. Et pourtant, les entrevues avec Lepage se multiplient dans les pages de publications aussi différentes que *Jeu*, *L'Actualité*, *Sortie* et *La Presse*. Que l'on braque les projecteurs sur l'homme avant de les braquer sur le spectacle ne surprendra personne dans les publications comme *Échos-Vedettes*, réputée pour jouer la carte du culte de la vedette. C'est cependant lorsque des traces de ce déplacement de l'attention se retrouvent dans la presse généraliste, comme c'est ici le cas, qu'il y a matière à réflexion. Comment se fait-il que la réception de *Vinci* soit la seule de ce mémoire à témoigner d'un culte aussi aigu de la personnalité de son créateur? Au-delà du charisme de l'individu et de sa position d'homme-orchestre, une partie de la réponse se trouve dans bon nombre d'articles : c'est l'importance qui est accordée au projet artistique poursuivi par Lepage avec la création de *Vinci*.

Dans la lunette : un nouveau relief dans le paysage théâtral

Un des grands avantages d'une étude de la réception de *Vinci*, c'est que près de deux décennies nous séparent de la présentation initiale de cette œuvre et qu'une telle distance avec notre objet d'étude nous permet de prendre en considération la position particulière que la pièce occupe dans l'histoire du théâtre au Québec. Nous avons donc la chance de nous intéresser à une production s'inscrivant dans un courant théâtral qui en était à ses premiers balbutiements à l'époque, mais dont on ne peut aujourd'hui que constater à quel point il a modifié le paysage théâtral québécois de façon durable. La réception de la production, à quelques exceptions près, a été excellente et ce, malgré le fait que la pièce bouscule l'horizon d'attente du public et des critiques, ce qui peut être surprenant si l'on considère que selon Nathalie Heinich³⁶, la critique ne reconnaît le mérite des œuvres d'avant-garde qu'après plusieurs années, voire plusieurs décennies. Bien sûr, les critiques ont vu *Circulations* et n'en sont pas à leur premier contact avec le travail de Lepage : leur horizon d'attente est donc déjà différent de ce qu'il était deux ans auparavant. Aussi, à tout seigneur tout honneur, dans une perspective un peu plus large, ce processus de déplacement de l'horizon ne s'effectue pas seulement avec la présentation des spectacles de Lepage. Dirigée par Gilles Maheu, Carbone 14, que l'on classe volontiers aux côtés de Lepage sous l'appellation de «théâtre de l'image»,

³⁶ Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 43.

présentait en 1983, soit un an avant *Circulations*, sa fameuse production *Le Rail*, dont la facture visuelle comporte plusieurs parentés avec celle des œuvres de Lepage. On en est donc encore aux premières productions issues de ces nouvelles conception et mise en oeuvre de la théâtralité, mais le choc initial est déjà chose du passé.

Cette nouvelle conception se distingue radicalement de celle du théâtre traditionnel qui se veut une imitation de la vie et qui table systématiquement sur le texte comme pierre angulaire de la représentation. Elle lui oppose plutôt une écriture scénique qui met à contribution tous les aspects de la représentation, « un texte uniquement spectaculaire (...) ouvert à une exploration multisensorielle³⁷ » et un métissage des genres, des disciplines et des médias mis à contribution sur scène. Non seulement le théâtre de l'image s'affranchit-il des vieilles assises du théâtre traditionnel, mais il s'affranchit aussi de la logique traditionnelle narrative, et même de la logique au sens large. On assiste plutôt à une « enfilade d'images aux structures inédites, aux textures nouvelles, aux perspectives éclatées, le regard est soumis à de véritables décalages visuels, à des démantèlements perceptifs qui sont autant d'épreuves qui ébranlent les modalités de la perception³⁸ ». De l'avis même des spécialistes de Lepage que sont Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, ce type de théâtre prend

³⁷ Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS, *op. cit.*, p. 11.

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

fréquemment des formes qui s'avéreront fortement chaotiques pour ceux qui posent un regard un tant soit peu conservateur sur ces spectacles.

Or, contre toute attente, la réception québécoise de *Vinci* ne témoigne pas d'une réelle incapacité à saisir ces nouveaux modes de représentation et ne se traduit pas par la sempiternelle résistance au changement que l'on voit initialement lors d'une majorité de déplacements ou de modifications d'un horizon d'attente. Perelli-Contos et Hébert rappellent que Lepage, dans une entrevue accordée à Solange Lévesque et publiée dans le dossier de *Jeu*, avoue travailler sur son œuvre au sens large et non pas seulement sur plusieurs spectacles qui, mis bout à bout, constitueront éventuellement son œuvre en tant qu'artiste. Il est donc possible de comprendre qu'il y a une et même des lignes directrices dans le travail de Lepage, qu'il réalise des productions qui s'inscrivent dans un projet nettement plus englobant et qu'il importe de prendre ce contexte en considération. Les chercheuses demandent : « Serait-ce la raison pour laquelle tous ceux qui persistent à évaluer et à critiquer "à la pièce" les créations de Lepage se retrouvent souvent dans l'embarras? Si les modes de création ont changé, n'est-il pas impérieux que les modes de réception, d'évaluation et de critique changent aussi?³⁹ »

³⁹ Irène PERELLI-CONTOS et Chantal HÉBERT, « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage(s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s) » dans *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. «Archives des lettres canadiennes», 2001, p. 273.

Perelli-Contos et Hébert affirment d'autre part qu'il y a des réactions diamétralement opposées devant l'œuvre de Lepage, ce qui n'est pas tout à fait faux, mais l'analyse de la réception effectuée dans ce chapitre montre que, dans le cas de *Vinci*, les critiques négatives représentent une fraction négligeable du corpus. Par conséquent, les problèmes de lisibilité dont elles seraient le symptôme sont très loin d'être assez répandus pour mériter d'être pris en considération dans le cas qui nous occupe. La réception de *Vinci* constitue donc une énigme : une production loin de l'horizon d'attente, mais tout de même acclamée et surtout, un spectacle dont le nouveau langage a été relativement bien décodé, chose rarissime... Irène Roy, qui a tenté de reconstituer l'horizon d'attente auquel a été confronté *Circulations* et d'évaluer son écart esthétique, estime que « cet horizon, du reste, a peu évolué en cinq ans⁴⁰ », ce dont nous doutons un peu. S'il est vrai, comme elle le mentionne, que les spectateurs et les critiques qui ont suivi le courant de renouvellement des années 60 à 80 sont prédisposés à de nouveaux modes de réception, il demeure que « l'organisation syntaxique des objets s'opère au détriment des conventions admises au théâtre depuis des siècles⁴¹ » et que « la fonction esthétique prime sur la fonction communicative⁴² », ce qui constitue une nouveauté sur les scènes de théâtre québécoises. Et malgré tout cela, l'accueil de *Vinci* est favorable. Comment expliquer cette surprise?

⁴⁰ Irène ROY, *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993, p. 76.

⁴¹ *Ibid*, p. 64.

⁴² *Ibid*, p. 65.

L'accueil qu'a reçu *Vinci* pourrait presque faire penser à l'accueil des œuvres dans le champ de production restreinte suivant la théorie de Bourdieu⁴³, là où les artistes ne produisent pas pour le grand public mais plutôt pour leurs pairs et où il y a bien souvent connivence, voire même solidarité avec la critique qui s'intéresse à ces œuvres. Mais ici, il serait très difficile de classer les productions de Lepage dans ce champ particulier, puisque ce dernier avoue ouvertement chercher à rejoindre et à plaire au plus large public possible, notamment par le biais de la vulgarisation, et parce qu'il ne renie pas et ne cherche pas à s'écarter de la fonction de divertissement reliée au théâtre. Et c'est sans compter qu'il est impossible que tous les critiques de notre corpus soient soudainement devenus d'ardents défenseurs du champ de production restreinte.

Si l'on fait cependant le pont entre les interrogations de Perelli-Contos et Hébert et l'écart esthétique de *Vinci* avec l'horizon d'attente, nous pouvons raisonnablement penser qu'une des minces chances qu'avait la pièce d'être évaluée favorablement malgré l'écart qui la sépare du reste de la production théâtrale était d'être jugée en fonction du projet artistique dans lequel elle s'inscrit. C'est, contre toute attente, exactement ce qui s'est produit avec la réception de *Vinci*. Perelli-Contos et Hébert peuvent se

⁴³ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 480 p.

réjouir, le changement de mode de critique auquel elles aspirent est davantage à portée de main des critiques qu'elles ne le croient.

Ces productions théâtrales dont la création repose sur des principes théoriques et/ou idéologiques sont toujours très complexes à évaluer adéquatement, et la prise en considération du contexte de création doit impérativement précéder la critique. Dans le meilleur des mondes, on en viendrait à la constitution d'un système dynamique et interactif où les critiques qui jugent les productions en fonction à la fois des œuvres précédentes, de la démarche artistique et des visées poursuivies par les créateurs⁴⁴ sont susceptibles d'émettre des commentaires qui influenceront non seulement la création des œuvres futures, mais plus largement les principes théoriques qui orientent la création elle-même. Nous revenons en quelque sorte à l'idéal d'interprétations «créatrices» pour les créateurs que peuvent produire les critiques à l'intérieur du champ de production restreinte. Fiction idéaliste? Nous avons constaté que la critique avait effectivement eu cette influence dans le cas du travail de Lepage, influence qui s'est manifestée dans la création de *Vinci* et qui n'est pas passée inaperçue aux yeux des critiques. Mais ce que nous devons retenir en premier lieu, c'est surtout que deux cadres de référence sont susceptibles de se superposer pour les critiques qui tiennent compte du contexte qui entoure la pièce dans leur jugement : celui de *Circulations* et celui de la théorie de la création de Lepage.

⁴⁴ On revient ici au concept d'oeuvre au sens de carrière, comme y aspire Lepage.

La consécration (bis)

En fait, il apparaît on ne peut plus clairement que l'horizon d'attente des Québécois francophones lors de la première de *Vinci* est très largement déterminé par la précédente production dirigée par Robert Lepage en 1984. Les critiques publiées à la suite de la première vague de représentations en mars 1986 comparent abondamment *Vinci* à *Circulations*, tendance qui diminue progressivement à mesure que se succèdent les séries de représentations et que l'écart temporel entre les deux productions augmente.

Néanmoins, *Circulations* est abordée par une bonne moitié des critiques du corpus. Au premier abord, les critiques semblent surtout rappeler les succès de *Circulations* pour justifier l'intérêt que représente le travail de Lepage. Ils ne lésinent pas sur les qualificatifs élogieux, rappellent abondamment l'admiration qu'a provoquée la pièce tant parmi les critiques que parmi le public, et ils ne manquent pas de souligner qu'elle a remporté le prix des critiques de théâtre pour la meilleure production 1985-1986. Même si sont évoqués au passage les succès d'acteur de Lepage obtenus dans les rangs de la L.N.I.⁴⁵ alors que sa participation en 1984 lui avait valu les titres de recrue de l'année et de joueur étoile par excellence, l'essentiel de l'attention est surtout concentré sur la conception et la mise en scène.

⁴⁵ La Ligue nationale d'improvisation, dont les activités ont commencé en 1977 sous l'égide du Théâtre Expérimental de Montréal, organise des joutes d'improvisation devant public qui reproduisent la forme et la structure d'un match de hockey.

D'ailleurs, si le jeu de l'acteur dans *Vinci* a été apprécié, il demeure qu'il n'est que très brièvement commenté dans les critiques.

D'une part, on établit d'entrée de jeu que Lepage est un metteur en scène et concepteur digne d'intérêt qui a déjà fait ses preuves avec son spectacle précédent, ce qui lui accorde une part de crédibilité basée sur des données extérieures à *Vinci*. Mais si la liste des succès passés et des prix et récompenses reçus peut faire office, dans une certaine mesure, de gage de qualité et valoir à un artiste d'être pris au sérieux, il y a aussi un incontournable envers à cette médaille : les attentes. « Après le succès remporté par *Circulations* (...), Robert Lepage, qui était l'âme dirigeante de cette création, est de retour, seul en scène, au théâtre de la rue des Pins, avec *Vinci*, qu'il a conçu et réalisé⁴⁶ » : les premiers mots de cette critique suffisent à mettre le barème d'évaluation en place et à fixer la barre du succès au niveau de *Circulations*.

La comparaison entre *Vinci* et la pièce précédente s'effectue à la fois en termes généraux et en termes spécifiques. Par exemple, de nombreux critiques, comme Robert Lévesque, explorent les thématiques communes aux deux productions : « Tout comme pour *Circulations* (...) l'un des axes de *Vinci* est le voyage, la distance à parcourir, le lointain à attraper⁴⁷. » Mais c'est essentiellement sur les éléments formels que s'établissent les

⁴⁶ Raymond BERNATCHEZ, *loc. cit.*

⁴⁷ Robert LÉVESQUE, *loc. cit.*, p. 9.

comparaisons entre les deux spectacles. On aborde les composantes sonore et visuelle : « L'environnement sonore, [est] plus important encore que dans *Circulations*⁴⁸ », mais selon Ferland, « les trouvailles visuelles et sonores à partir de riens qui ont fait le succès de *Circulations* ne veulent plus rien dire ici⁴⁹ » même si, dans un des articles de Bernatchez, Lepage fait remarquer qu'il y a moins d'accessoires dans *Vinci* que dans *Circulations*. Ces comparaisons qui, sorties de leur contexte, semblent ponctuelles parce qu'elles sont basées sur des points spécifiques se mêlent toutefois dans les critiques à des comparaisons plus générales qui témoignent d'une perspective beaucoup plus vaste, celle de la démarche artistique de Lepage et du Théâtre Repère.

Vinci est vue à juste titre comme une suite ou un second volet de la production précédente au plan formel. Les critiques savent qu'il s'agit d'un « spectacle qui explore plus avant la démarche entreprise dans *Circulations*⁵⁰ ». Dans cet esprit, la démarche artistique de Lepage est en quelque sorte la légende qui permet de décoder, et par conséquent d'apprécier à sa juste valeur et d'évaluer adéquatement *Vinci*. Mais replacer *Vinci* dans le cadre de la démarche qui l'a vue naître demeure un exercice

⁴⁸ Normand CUSSON, « Léonard de Vinci au théâtre », *Clin d'œil*, n° 68, Montréal, 21 mars 1986, p. 214.

⁴⁹ Guy FERLAND, « Une colombe est partie en voyage ... », *Continuum*, n° 23, Montréal, vol. 9, 10 mars 1986, p. 18.

⁵⁰ André DUCHARME, « Voyage d'images à Vinci », *Montréal ce mois-ci*, n° 2, Montréal, vol. 12, mars 1986, p. 29.

théorique, alors que *Circulations* représente une référence bien plus concrète.

Malgré l'effort que peut nécessiter la compréhension de concepts théoriques pour les lecteurs (sans compter que bien peu d'entre eux s'intéressent à l'aspect intellectuel derrière la création⁵¹), les critiques n'hésitent pas à expliquer la démarche de Lepage ou, à tout le moins, certains aspects de celle-ci. Beaulac, Cusson, Gagnon, Boisvert, Ménard, Bernatchez et Filion mettent tous un peu de théorie dans leur article et expliquent comment, dans le théâtre de Lepage, la forme et le fond doivent former un tout indissociable, que la création part nécessairement d'un rapport sensible amenant à une sensation et non à une opinion, ce qui a pour conséquence de donner un spectacle très axé sur les sens, donc sur la vue et l'ouïe, tout ceci permettant au créateur d'atteindre son objectif, c'est-à-dire « rejoindre le public sans le déprécier; le toucher sans le fatiguer⁵² ». Même les critiques qui n'expliquent pas en détail les rouages théoriques de la création de Lepage les connaissent et en tiennent compte dans leur critique, comme en témoigne cette remarque de Robert Lévesque, qui n'ignore vraisemblablement pas la prédominance de la sensation sur l'opinion : « Divisé en neuf tableaux – neuf étapes, neuf

⁵¹ Cette remarque ne concerne évidemment pas les lecteurs de publications spécialisées.

⁵² Hélène DE BILLY, « Veni, Vidi, Vinci », *L'Actualité*, Montréal, septembre 1986.

sensations transmises⁵³. » Une fois bien au fait de la démarche et du contexte de création de *Vinci*, les modes de réception s'adaptent...

La dynamique de l'interaction entre critiques et créateur s'est matérialisée lorsque Lepage a retenu les commentaires négatifs ayant été formulés à la suite des représentations de *Circulations* concernant un certain déséquilibre entre la qualité de la forme et celle du fond. Il a concédé à la critique que, dans la première production, la « forme a pris le dessus sur le fond et on a manqué de vigilance sur ce plan⁵⁴ », mais il a modifié certains éléments de sa démarche pour *Vinci*, préférant désormais « parler de la forme et du fond comme d'un tout indissociable⁵⁵ ». Après avoir identifié un talon d'Achille potentiel avec *Circulations*, plusieurs critiques ont prêté une attention particulière au texte de *Vinci* : la majorité d'entre eux estiment comme Gagnon que « dans *Vinci* Lepage dépasse cette difficulté⁵⁶ », les rares critiques québécois demeurés tièdes (Carmen Montessuit du *Journal de Montréal*) ou carrément froids (Guy Ferland de *Continuum*) devant le spectacle évoquent principalement cette lacune pour justifier leur jugement.

⁵³ Robert LÉVESQUE, *loc. cit.*, p. 9.

⁵⁴ Carole MÉNARD, « Robert Lepage : Oui, je veux savoir ce qu'est l'art... et à quoi ça sert? », *Échos-Vedettes*, Montréal, 22-28 mars 1986, p. 18.

⁵⁵ Raymond BERNATCHEZ, « Parler de l'art pour que tout le monde comprenne », *La Presse*, Montréal, 8 mars 1986.

⁵⁶ Marie-Ève GAGNON, « *Vinci* : voir et vaincre », *Liaison St-Louis*, no 9, Montréal, 12 mars 1986.

Quelques différences de perspective

Il est cependant intéressant de constater que l'essentiel des commentaires défavorables émis par les critiques britanniques portent sur cet aspect de l'œuvre. Si Taylor ne fait pas de quartier lorsqu'il déclare que « the story which connects these individually stunning moments is embarrassingly puerile⁵⁷ », Edwards, qui signe une critique tout de même très flatteuse sur le spectacle, est plus mesurée lorsqu'elle affirme que « the content may not be that profound⁵⁸ ». Les deux autres Britanniques jugent que le propos de Lepage est relativement peu original (Billington⁵⁹) ou carrément inintéressant (Connor). La présentation d'un spectacle davantage axé sur les sensations que sur des idées abstraites, processus qui permet en principe d'éviter l'écueil des discours trop intellectuels, n'a pas plu à la critique britannique. À leur décharge, nous devons avouer qu'il serait surprenant que ces critiques soient familiers avec la démarche artistique du créateur, ce qui n'a pas dû faciliter leur compréhension du spectacle comme cela a été le cas pour les Québécois et ce, même si Lepage n'en est pas à sa première présence en sol britannique, deux critiques mentionnant justement le passage de *La trilogie des dragons* à Londres peu de temps auparavant.

⁵⁷ John CONNOR, « *Vinci* », *City Limits*, Londres, 3 septembre 1987.

⁵⁸ Jane EDWARDES, *loc. cit.*

⁵⁹ Michael BILLINGTON, « *Vinci* », *The Guardian*, Londres, 28 août 1987.

Enfin, des échos semblables se font entendre du côté des critiques anglophones canadiens : le manque de profondeur est qualifié de seul et monumental défaut de la pièce par Ackerman, ce qui fait en sorte que l'essentiel de la pièce ne se trouve pas dans la trame narrative, jugée secondaire par Fraser. Mis à part ces quelques détails, la réception de *Vinci* par les anglophones ne se distingue de celle des francophones que sur un autre point, celui de la notion de performance. En effet, c'est l'unanimité chez Fraser, Ackerman et Donnelly : *Vinci* appartient à la catégorie du « performance art ». La *Canadian Theater Encyclopedia*⁶⁰ définit le « performance art » comme étant un genre dont le moteur principal est la transgression, qui fusionne diverses disciplines artistiques et critique le plus souvent les formes mêmes qu'elle emploie. Cette définition est plus récente que *Vinci*, mais le commentaire de Fraser pour qui Lepage « works in the area where theatre pushes through the threshold into cinema⁶¹ » nous permet de croire que le seul petit ajustement qui devrait être effectué dans la définition serait la substitution de la notion de critique, qui caractérise davantage les productions plus récentes, par celle de performance d'acteur, toujours pertinente par ailleurs. Ceci étant dit, il tombe sous le sens que les anglophones aient davantage commenté la performance d'acteur de Robert Lepage.

⁶⁰ Disponible à l'adresse <http://www.canadiantheatre.com/>, l'encyclopédie est développée en association avec l'Athabasca University.

⁶¹ Matthew FRASER, *loc. cit.*

Cette perspective du créneau particulier du « performance art » est à l'origine de cette divergence fort intéressante entre francophones et anglophones : dans les publications de langue française, Lepage ouvre de nouvelles voies au théâtre de demain, alors que pour les anglophones, c'est la discipline particulière du « performance art », à laquelle appartient Lepage, qui redéfinit et influence le théâtre, comme l'indique le titre de la critique de Fraser⁶². Du côté francophone, certains font bien remarquer certaines parentés entre le travail de Lepage et celui de Michel Lemieux, mais personne ne réussit encore à décider de l'appartenance de Lepage à un groupe en particulier. Deux explications sont possibles : soit que les anglophones, qui expliquent le changement en cours par l'influence d'un groupe d'artistes, et non pas celle d'un seul individu, regardent le phénomène d'un point de vue qui permet une perspective plus large, soit qu'ils ont été en contact avec un plus grand nombre d'artistes dont le travail s'inscrit dans la même veine que celle de Lepage. Dans cette seconde éventualité plus probable, force serait d'admettre qu'il y a un écart entre les francophones et les anglophones en ce qui a trait à « l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève⁶³ », et que cet écart influence nécessairement la réception du spectacle. Cette expérience préalable est, rappelons-le, l'un des trois facteurs principaux qui constituent l'horizon d'attente selon Jauss.

⁶² Matthew FRASER, « Performance art redefines theatre », *The Globe and Mail*, Toronto, 11 mars 1986, p. A12.

⁶³ H.R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. «Tel», Paris, 1978, p. 54.

À ces différences entre francophones, anglophones et Britanniques, ajoutons que les critiques londoniens n'ont pas particulièrement apprécié les angoisses et questionnements de Philippe concernant la notion d'art, qu'ils estiment à la limite du « prétentieux⁶⁴ » et bien peu susceptibles d'intéresser l'auditoire : « But, as with any piece of drama, the test is do we care? The answer is no⁶⁵. » Or, rappelons que la figure de l'artiste a été particulièrement populaire dans le théâtre québécois des années 80 (nous pouvons penser à Normand Charette avec sa collégienne poète des *Fêtes d'automne* (1982) et son peintre de *La société des Métis* (1986), ainsi qu'à la relation auteur/personnage explorée dans *26 bis, l'impasse du colonel Foisy* (1983) de René-Daniel Dubois). Assistant depuis quelques années à des productions peuplées de figures autoréférentielles, certains critiques ont même vu en *Vinci* l'incarnation du saut dans le vide que demande l'acte de création dont il est tant question dans la production, preuve que les critiques commencent à jouer presque aussi habilement avec cette notion que les auteurs. Et la comparaison va dans les deux sens : aux yeux de Robert Lévesque, *Vinci* est cet audacieux plongeur dans le vide de la création, ce qu'il n'est justement pas à ceux de Guy Ferland.

La réception québécoise de *Vinci* a tout pour déconcerter. Mise en face d'une œuvre dont l'écart esthétique avec la production type de l'époque est indéniable, la critique ne s'est pas figée dans une position

⁶⁴ Paul TAYLOR, « *Vinci* », *The Independent*, Londres, 28 août 1987.

⁶⁵ John CONNOR, *loc. cit.*

défensive. Bien loin de baisser les bras et de capituler devant l'incompréhension qui la guettait, elle a pris appui sur l'expérience du spectacle précédent ainsi que sur la démarche créative de Lepage et s'est servie de ces outils pour évaluer la production. Les modes de réception et de critique peuvent changer, et même spontanément semble-t-il... Bien sûr, rien n'est parfait et les critiques manquent encore d'un peu de pratique pour arriver à des jugements et des interprétations qui lient forme et fond, comme en témoigne le nombre très restreint de critiques ayant fait état, par exemple, des liens entre le plurilinguisme et la thématique de l'insécurité. Cette difficulté à étudier et décoder le fond à la lumière de la forme et la forme à la lumière du fond explique fort bien pourquoi le plurilinguisme de *Vinci* ne fait pas l'objet de beaucoup d'attention. En effet, sans symbolique ou sans production de sens évidente, que dire d'autre que « Lepage imite si bien les accents et parle si bien italien »?

Il est à noter qu'en 1986, la critique est très consciente de l'importance du travail de Lepage et des portes que celui-ci ouvre au théâtre pour l'avenir : « On se souviendra de l'impact qu'avait eu CIRCULATION (*sic*) créé en novembre 84. La critique tout comme le public avait accueilli le spectacle avec enthousiasme; les nouvelles avenues que sa démarche artistique offrait au théâtre québécois lui avait (*sic*) valu tous les éloges⁶⁶. » S'il est compréhensible que les critiques aient jugé la production réussie notamment parce qu'ils se sont basés au moins

⁶⁶ Michel BEAULAC, *loc. cit.*, p. 39.

partiellement sur les paramètres de la démarche poursuivie par son créateur, en contrepartie, les raisons pouvant expliquer que la démarche elle-même ait été aussi favorablement reçue demeurent mystérieuses.

Mais l'explication est peut-être ailleurs, et le troisième élément constituant l'horizon d'attente selon Jauss est susceptible de nous lancer sur une nouvelle piste. En fait, l'opposition entre « langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne⁶⁷ » pourrait expliquer l'excellente réception de *Vinci*, puisque malgré les nouveautés formelles qui caractérisent le travail de Lepage, il faut reconnaître que ses œuvres sont tout à fait dans « l'air du temps ». Celles-ci témoignent clairement de l'importance croissante de l'ordinateur, de la technologie et de l'image dans la société occidentale des années 80. D'ailleurs, l'année de la création de *Vinci*, 1986, n'est-elle pas aussi celle qui voit la mise en ondes officielle de la station de télé Musique Plus, diffuseur par excellence du vidéoclip, qui réunit simultanément les dimensions visuelle et musicale ?

Que conclure de cette réception, qui renferme son lot de contradictions ? Que nous sommes en plein cœur d'un déplacement majeur d'horizon d'attente, déplacement hâtif certes, dont la rapidité défie les statistiques les plus pessimistes, mais qui affecte comme il se doit tous les étages de l'édifice du théâtre : la production, la réception et la critique, présentes et futures. Mais si ce changement, accueilli à bras ouverts, est

⁶⁷ J.R. JAUSS, *op. cit.*, p. 54.

modéré par les hésitations à consacrer immédiatement celui qui est « un artiste très versatile qu'on devra suivre dans les années à venir⁶⁸ » les critiques savent qu'ils assistent à la naissance d'un phénomène, qui doit être compris et évalué à sa juste mesure. *Vinci* étant en état de *sfumato* avec l'ensemble de l'univers créatif et personnel de Lepage et même avec l'environnement ambiant de l'époque, la critique a pu s'intéresser à ce microcosme et, par conséquent, être plus apte à se prononcer en connaissance de cause sur un des éléments le constituant.

⁶⁸ André CAZELAIS, « Veni, vidi, *Vinci* », *Le Point*, n° 24, Montréal, 17 mars 1986.

Chapitre 2

The Dragonfly of Chicoutimi

ou l'hybride inquiétant

Le 27 mai 1995, sur les planches du Théâtre d'Aujourd'hui, la nouvelle création du dramaturge Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, en est à sa première représentation. Sur la scène principale de ce théâtre qui se veut un lieu de diffusion du théâtre québécois de création, pas de classiques remis au goût du jour, que des nouveaux textes mis en scène pour la première fois. Si Larry Tremblay n'a pas la renommée de son homonyme prénommé Michel, il a cependant déjà quelques pièces à son actif sur les scènes montréalaises : *Les mille grues* (1985), *Le déclic du destin* (1988), *Chou Blues* (1989) – plus tard rebaptisée *Josse est-il parti?* – et *La leçon d'anatomie* (1992). Sans jouir d'une immense notoriété, Tremblay est loin d'être un nouveau venu dans le milieu théâtral québécois puisqu'il a d'abord fait sa marque en tant que comédien, notamment en interprétant le personnage principal de *Provincetown Playhouse* de Chaurette, et qu'il enseigne le jeu depuis plusieurs années à l'Université du Québec à Montréal. Souvent dépeint comme un homme-orchestre par les médias (auteur, acteur, metteur en scène, professeur), il est reconnu comme ayant une assez forte propension à privilégier les monologues dramatiques, penchant auquel *Dragonfly* ne fait pas exception.

Il s'agit d'une pièce mettant en scène un seul personnage¹, Gaston Talbot, qui fait le récit de sa vie à l'adresse des spectateurs après une longue période d'aphasie. Situé dans un décor dépouillé, composé d'un fauteuil de cuir et d'une table de maquillage, Gaston livre ses pensées,

¹ Tout comme *Vinci*, *The Dragonfly of Chicoutimi* est un monodrame.

émaillées d'anecdotes personnelles, dans une langue surprenante et complètement nouvelle : un anglais approximatif qui épouse la syntaxe du français et traduit littéralement des expressions toutes francophones. Rapidement, le personnage se met à se décomposer sous les yeux de l'auditoire, à être décontenancé et submergé par ses émotions, avant de reprendre momentanément la maîtrise de soi. La structure du récit sera alors continuellement ponctuée d'avancées et de reculs, de mensonges, de dénis et d'aveux. Une fois la pièce terminée, la lumière a été faite sur l'évènement traumatique responsable de l'aphasie et du changement linguistique du personnage, en l'occurrence l'homicide d'un compagnon de jeu tyrannique.

Il ne fait nul doute que la pièce revêt un caractère à la fois inédit et frappant : les spectateurs de *Dragonfly* ont assisté à une prestation livrée entièrement dans une langue hybride, où la syntaxe française vient teinter la structure d'un anglais sommaire, mais surtout où pas un seul mot de français, à l'exception de certains noms de lieux et des paroles des chansons « Tout va très bien Madame la marquise » et « J'attendrai », en épilogue, n'est prononcé. Ici, le métissage linguistique de la pièce ne se manifeste pas à travers la cohabitation de langues distinctes et inaltérées sur une même scène, comme c'est le cas pour *Vinci* et *En français comme en anglais, it's easy to criticize*. Il prend plutôt la forme d'une nouvelle langue dont le fonctionnement n'est pas régi par un système parfaitement

organisé, puisqu'il est surtout explicable par les difficultés de l'auteur à maîtriser l'anglais, mais qui donne à Gaston Talbot un moyen de communication unique, qui est le fruit d'un métissage complexe de français et d'anglais.

Une pièce de théâtre d'un dramaturge francophone québécois, montée par une équipe francophone, jouée dans un théâtre francophone, dans le cadre d'un événement francophone, le Festival de théâtre des Amériques : il n'y a pas de doute, on visait le public francophone québécois. Après une lecture publique effectuée au CEAD, Marie-Hélène Falcon, la directrice du Festival de théâtre des Amériques, insiste pour que la pièce soit montée dans le cadre du festival au printemps 1995. Avec le FTA comme point de départ, la pièce coproduite par le festival et le Théâtre d'Aujourd'hui va connaître un destin unique. Elle sera jouée partout à travers la province pendant plus de quatre ans, incluant trois séries de supplémentaires à Montréal à l'automne 1995, au printemps 1996 et à celui de 1997. La pièce voyagera d'est en ouest, des scènes de Vancouver jusqu'à celle du théâtre de l'Agora de Rome pour sept soirs en février 1997, et sera montée par une nouvelle équipe, anglophone cette fois-ci, au Toronto Factory Studio Theatre en janvier 2002, avant d'être reprise en version italienne à l'automne au Théâtre Argot de Rome. Jean-Louis Millette, l'interprète original du rôle de Gaston Talbot, remportera aussi le

prestigieux Masque de la meilleure interprétation masculine en 1995 pour sa prestation dans cette pièce. Un succès indéniable à tous points de vue.

Panorama du corpus

Une telle visibilité en plusieurs endroits a évidemment suscité des critiques en provenance de milieux anglophones et francophones, intellectuels et populaires, urbains et ruraux, québécois et étrangers. Le corpus critique qui fait l'objet de notre analyse regroupe une vingtaine d'articles issus de tous ces milieux : 13 articles sont tirés de la presse québécoise francophone (générale et spécialisée), 7 articles ont été écrits par des auteurs anglophones (l'article de *L'Annuaire théâtral* de 1997 est une traduction d'un texte paru dans *The American Review of Canadian Studies*, ce qui explique sa présence dans la colonne «Canada» du tableau). Enfin, mentionnons que l'article de *L'Annuaire théâtral* de 1999 (placé dans la catégorie «Montréal franco.») est une version française d'une critique publiée en italien en 1997 par une Québécoise vivant à Rome.

Tableau 2 : Classification du corpus portant sur *The Dragonfly of Chicoutimi*

	1995	1996	1997	1999	2002*
Montréal franco.	<i>Le Devoir</i> (2) <i>Voir</i> <i>La Presse</i> (2) <i>Le Journal de Montréal</i>	<i>Voix et Images</i> <i>Voir</i> <i>Jeu</i>	<i>Le Devoir</i>	<i>L'Annuaire théâtral</i>	
Montréal anglo.	<i>Hour</i> <i>The Gazette</i>	<i>Hour</i>			
Ville de Québec	<i>Le Soleil</i>			<i>Le Soleil</i>	
Chicoutimi				<i>Le Quotidien</i>	
Canada			<i>Canadian Theatre Review</i> <i>L'Annuaire théâtral</i>		<i>The Globe and Mail</i> (2)

* En 2002, le Factory Theatre's studio de Toronto présente *Dragonfly* avec Dennis O'Connor dans le rôle de Gaston Talbot, dans une mise en scène de Kevin Orr. Même si le texte original a été préservé, le spectacle ne doit pas être confondu avec celui qui a été présenté de 1995 à 1999.

Notons que les deux textes de *La Presse* en 1995, les deux critiques de *Hour* ainsi que les deux critiques du *Soleil* portent respectivement la même signature (soit Jean Beaunoyer, Aurèle Parisien et Jean St-Hilaire).

En observant le tableau de classification du corpus, on constate que la couverture du spectacle témoigne très bien de l'impact qu'il a eu. Contrairement à *En français comme en anglais*, qui n'a pas attiré l'attention dès ses premières représentations, *The Dragonfly* est un événement incontournable dès sa sortie : à preuve, neuf critiques sont publiées en 1995 dans la presse quotidienne et hebdomadaire, toutes dans les jours qui suivent la première du spectacle. Même si la pièce reprendra l'affiche en 1996 et 1997 à Montréal, elle ne fait plus l'objet de critiques que dans *Voir* et *Hour*. Au cours de ces années, les articles portant sur le spectacle seront surtout le fait de publications spécialisées en théâtre ou en littérature comme *Jeu*, *Canadian Theatre Review*, *L'Annuaire théâtral* et *Voix et*

images. Si les critiques dramatiques du *Soleil* et du *Quotidien* commentent la pièce en 1999, c'est parce qu'elle fait escale à Québec et Chicoutimi dans le cadre de sa tournée provinciale. Tout compte fait, le parcours médiatique de la pièce de Larry Tremblay est assez typique : l'année de sa sortie, le spectacle retient surtout l'attention dans les quotidiens et hebdomadaires de la presse écrite, alors qu'au cours des deux années suivantes, le phénomène *Dragonfly* est disséqué par les spécialistes du théâtre.

***Dragonfly*, pièce d'acteur ou de langue?**

Nous amorçons l'analyse par un élément qui se prête bien aux commencements : le titre des articles. Deux tendances majeures ressortent de l'ensemble du corpus : les titres qui soulignent la performance de l'acteur et ceux qui offrent un commentaire sur la langue. Un contraste assez vif s'installe d'emblée entre les deux catégories, puisque les titres qui évoquent la langue ont souvent une connotation légèrement péjorative : « A lament of a linguistic kind », « The Dragonfly of Chicoutimi : maux de francophone, mots anglais » et « Tongue tied ». En effet, même si leurs critiques étaient généralement bonnes, Kate Taylor du *Globe and Mail* qualifie d'emblée la pièce de lamentation, et Jean St-Hilaire résume le propos du spectacle en utilisant les termes « maux de francophone », qu'il fait résonner avec « mots anglais », laissant ainsi poindre la possibilité d'un lien de cause à effet négatif entre la langue et les troubles psychiques du personnage. De leur

côté, les titres faisant référence à la prestation de l'acteur principal ne laissent pas de doute sur leur caractère positif : «The Dragonfly of Chicoutimi : Acteur fleuve», «Jean-Louis Millette et Anne-Marie Cadieux² : l'acteur, l'actrice en scène», «Belle performance de Jean-Louis Millette». Notons aussi que le titre d'un texte issu du *Quotidien* de Chicoutimi permet de comprendre que la critique tient pour également responsable de la qualité de la pièce à la fois le texte et la prestation de l'acteur : «*The Dragonfly of Chicoutimi* : une rencontre exceptionnelle entre un texte et un acteur». Il semble donc qu'à la simple lecture des titres, ce sont à la fois la langue du texte et la performance de l'acteur qui ont retenu l'attention des critiques, bien que de manière différente.

Même si ces observations sur les titres sont intéressantes en soi, il faut cependant noter qu'une bonne moitié du corpus comporte des articles dont le titre fait mention d'un autre élément que celui de la langue ou de la performance du comédien, que ce soit la réception du public, le caractère innovateur de la production ou la thématique de la pièce. Il n'y a donc pas de convergence forte uniquement au niveau des titres. Là où la tendance prend davantage de poids, c'est dans les premières phrases des articles eux-mêmes, où les choses sont beaucoup plus nettes. En effet, une écrasante majorité de textes évoquent dans un premier temps la performance éblouissante de l'acteur, pour ne mentionner qu'ensuite que la

² Cet article traite aussi de la performance d'Anne-Marie Cadieux dans la pièce qu'elle a écrite et mise en scène elle-même, *La Nuit*, une production du Théâtre de la Vieille 17.

langue du texte de théâtre n'est pas celle à laquelle on s'attendrait. Certains s'attardent à dépeindre longuement les qualités d'acteur de Millette avant d'aborder l'aspect linguistique de la pièce. Ainsi, Aurèle Parisien et Marie Labrecque le font. Ils débute tous deux par une remarque soulignant l'expression et les traits particuliers du visage du comédien. Labrecque poursuit avec l'étude de la voix, de l'articulation et de la présence physique de Millette avant de poser un jugement clair : « *The Dragonfly of Chicoutimi* (...) c'est d'abord une rencontre formidable avec un artiste au sommet de son art³. » C'est lui qu'elle identifie à la fois comme le clou du spectacle et le grand responsable de son succès. Elle ne mentionnera que le texte est en anglais qu'à la 25^e ligne de son article, au beau milieu de son résumé de la fable, reléguant presque cette caractéristique au rang de détail quasi insignifiant! Cette critique est certainement la seule à avoir traité aussi peu extensivement du thème de la langue pour prioriser davantage l'interprétation dramatique, et elle se détache ainsi assez clairement du reste du corpus, mais elle est symptomatique d'une tendance certes plus discrète mais néanmoins indéniable : la performance du comédien a frappé l'imagination des journalistes au point où c'est bien souvent elle qui est évoquée en premier lieu dans les critiques. D'ailleurs, notons qu'en 1997, Raymond Bernatchez attribue pratiquement la paternité de l'œuvre à

³ Marie LABRECQUE, « *The Dragonfly of Chicoutimi* : Acteur fleuve », *Voir*, Montréal, 18-24 avril 1996.

Millette en ces termes : « Créée par Jean-Louis Millette (...) *The Dragonfly of Chicoutimi* nous revient⁴. »

D'autres critiques s'attardent moins longuement aux détails de l'interprétation, mais même ceux qui mentionnent à la fois le jeu de l'acteur et l'utilisation de l'anglais dans une même phrase respectent tout de même cet ordre, à l'exemple de Montessuit : « Pour la première fois, Jean-Louis Millette est seul sur la scène, et pour la première fois aussi, il joue en anglais. On peut dire que c'est une réussite⁵! » Dans cette dernière citation, l'information sur la langue de la pièce est incorporée de manière à bonifier le caractère exceptionnel de la performance de l'acteur, puisqu'elle est présentée comme une difficulté, rencontrée pour la première fois de surcroît.

Il est intéressant de noter que même l'article préspectacle d'Isabelle Mandalian respecte cette chronologie : « Un spectacle solo qui sera défendu par nul autre que Jean-Louis Millette, et in english s'il vous plaît⁶! ». Même si la journaliste n'a pas encore vu la prestation du comédien au moment de rédiger l'article, c'est tout de même sa participation à la pièce qu'elle souligne avant d'aborder l'originalité linguistique qui caractérise le

⁴ Raymond BERNATCHEZ, « *The Dragonfly of Chicoutimi* : le public en redemande », *La Presse*, Montréal, 20 mar 1997, p. D8.

⁵ Carmen MONTESSUIT, « Belle performance de Jean-Louis Millette », *Le Journal de Montréal*, Montréal, 30 mai 1995, p. 45.

⁶ Isabelle MANDALIAN, « *The Dragonfly of Chicoutimi* : langue seconde », *Voir*, Montréal, 24-31 mai 1995.

spectacle. Ce choix éditorial laisse croire que Jean-Louis Millette devait déjà être considéré comme un phénomène en soi bien avant la première représentation de *Dragonfly*, mais quelle que soit sa popularité, il est surprenant qu'il réussisse à voler la vedette devant l'utilisation de l'anglais dans un spectacle du Théâtre d'Aujourd'hui avant même d'avoir prononcé un seul mot.

Parmi les rares exceptions qui n'amorcent pas leur article par une mention sur la performance du comédien, il y a St-Hilaire avec le sous-titre «Le théâtre d'expression française se retrouve avec une pièce d'envergure écrite... en anglais⁷ », Pat Donnelly à *The Gazette* et les deux critiques torontois, qui abordent tous la notion d'originalité reliée à la langue. Font aussi partie du lot Lucie Robert, qui commence son article d'analyse de *Dragonfly* avec une anecdote de Tremblay expliquant comment lui est venue l'idée d'écrire une pièce en anglais, ainsi que Jean Beaunoyer et Denise Pelletier qui coupent la poire en trois et jugent que le succès de la pièce repose à la fois sur le texte, l'acteur et la mise en scène. Si tous soulignent d'entrée de jeu l'originalité de la langue de *Dragonfly*, il faut noter qu'il n'y a que les critiques de *The Gazette*, du *Globe and Mail* ainsi que du *Soleil* qui offrent une réflexion élaborée sur le sujet dès les premières lignes de leur article.

⁷ Jean ST-HILAIRE, « *The Dragonfly of Chicoutimi* : une bombe », *Le Soleil*, Québec, 29 mai 1995, p. B4.

Perspective anglophone : la langue interactive

D'une manière générale, les critiques utilisent tous la même formule, à peu de choses près, pour décrire le texte de la pièce : il est écrit « avec des mots anglais mais à l'intérieur d'une structure francophone⁸ ». Si c'est la formule consacrée qui se retrouve dans plusieurs textes, il demeure que le reste des commentaires sur le sujet varient énormément en fonction de la provenance du critique.

Ici, la perception des francophones comporte quelques différences avec celle des anglophones. Ces derniers ont tous interprété l'anglais trafiqué comme étant un incroyable vecteur de sens qui donnait au texte un caractère poétique peu commun. Autant du côté de Whiteley que de Parisien, Donnelly et Moss, tous les critiques anglophones, à l'exception de ceux du *Globe and Mail* auxquels nous reviendrons, mentionnent dans leur article que les erreurs et impropriétés de langage créent de nombreux sens potentiels insoupçonnés. Dans tous les cas, ce mécanisme de production accidentelle de sens est largement commenté, et il fait dire à tous qu'il confère une valeur très littéraire au spectacle. Cette découverte est propre aux critiques œuvrant en anglais, puisque aucun des francophones n'a remarqué, ou à tout le moins souligné, la pluralité des sens engendrée par les erreurs de langue. Peut-être ce silence est-il attribuable à une moins grande aisance à saisir les nuances poétiques dans une langue seconde?

⁸ Jean BEAUNOYER, « *Dragonfly of Chicoutimi : une rencontre magique* », *La Presse*, Montréal, 30 mai 1995, p. B6.

D'autre part, les anglophones ne perçoivent pas les fautes d'anglais de la même manière que les francophones. Si ces derniers se contentent bien souvent de spécifier qu'il s'agit de mots anglais disposés à l'intérieur d'une structure française, nul n'estime que la langue de Gaston Talbot est truffée de fautes. Il n'y a que la critique universitaire Lucie Robert qui fait bande à part en ne contournant pas la notion d'erreur, estimant que « la structure syntaxique du monologue, [est] souvent fautive, car traversée de nombreux gallicismes⁹ ».

L'intérêt porté à la langue chez les anglophones va au-delà des « erreurs poétisantes » et se manifeste même dans les remarques sur les mots qui ne comportent pas d'erreur, mais qui ont tout de même un pouvoir d'évocation particulier. Le meilleur exemple est celui de Parisien qui mentionne que le terme « dragonfly » comporte en son sein la double référence au dragon et à la mouche, dualité inexistante dans le terme français. Ainsi, la langue de Gaston Talbot amène les spectateurs à prêter une attention particulière au potentiel sémantique de chaque mot. Elle devient interactive, puisqu'elle produit un comportement chez le spectateur qui influencera sa compréhension de l'œuvre. Cependant, cette interactivité semble être plus prononcée chez le public anglophone. Comme c'est souvent le cas pour les œuvres de la « nouvelle dramaturgie québécoise » des années 80-90, *Dragonfly* déstabilise le spectateur et l'incite à effectuer

⁹ Lucie ROBERT, « Les revenants », *Voix et images*, n° 64, Montréal, automne 1996, p. 64.

un certain travail intellectuel, à devenir un « spect-acteur qui se met en action, participe à l'entreprise de création sémantique¹⁰ ». Bien sûr, la structure narrative de *Dragonfly* « propose des pistes d'interprétation multiples – souvent contradictoires – et laisse le spectateur résoudre le conflit¹¹ » de la pièce. Mais si cette structure oblige le spectateur à choisir certaines interprétations plutôt que d'autres pour éviter de se perdre dans l'océan des possibilités et participer à la construction du sens, il en est de même pour la langue qui fonctionne sur le même mode et offre autant de possibilités d'interprétation. Malgré le fait que presque tous les critiques francophones affirment ne pas avoir eu de difficultés de compréhension attribuables à la langue de la pièce, il semble bien que nous soyons encore tributaires de nos barrières linguistiques et qu'elles influencent non seulement notre perception mais aussi le travail d'analyse et d'interprétation de chacun en tant que spectateur.

Certains critiques poussent même leur réflexion plus loin en spécifiant les mécanismes de cette langue nouvelle. Whiteley mentionne qu'elle est basée sur la grammaire et les expressions françaises et Parisien affirme dans son premier article de juin 1995 qu'elle est confectionnée à partir de clichés et de traductions littérales. Pour lui, tout ceci aboutit à quelque chose de nouveau : rien de moins que la création d'un dialecte,

¹⁰ La notion de « spect-acteur » de Maurice-Georges Dyens est reprise par Carrie Loffrie dans son article « La nouvelle dramaturgie et l'informatique. Stratégies de réception communes », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, Montréal, printemps 1997, p. 113.

¹¹ Carrie LOFFRIE, *loc. cit.*, p. 106.

dont il considère que les « awkward rephrasing¹² » représentent de véritables exposés polysémiques. Le critique qui résume le mieux le point de vue de ses collègues anglophones est Pat Donnelly du quotidien *The Gazette* : « This is a play that defies translation and flings all notions of polite grammar and “normal” syntax to the winds. Yet it is written with an intoxicating, poetic power and grace¹³. » Il est indéniable que la problématique de la langue a été d'une immense importance pour les critiques de langue anglaise, puisqu'ils ont disséqué de manière très détaillée la langue du *Dragonfly* pour identifier ses rouages particuliers et les effets qu'ils produisent au niveau de la signification. Notons aussi que l'analyse de la langue intervient beaucoup plus tôt dans les textes anglophones que dans les francophones.

Il faut cependant dire quelques mots des deux articles du *Globe and Mail*, dont les remarques sur la langue de la pièce se distinguent de celles des autres critiques. Les deux journalistes n'abordent aucunement les propriétés littéraires de la langue et n'effleurent le sujet que pour souligner leur surprise quant à l'accueil positif au Québec, la pièce étant très fortement identifiée aux affrontements Québécois/Canadiens anglais de leur point de vue. Ces articles se caractérisent donc par un traitement assez superficiel de la question de la langue, dénué d'analyse et n'allant pas au-delà de constats généraux. Le reste de la critique anglophone

¹² Aurèle PARISIEN, « Dream sequence », *Hour*, Montréal, 1-7 juin 1995.

¹³ Pat DONNELLY, « Poetic *Dragonfly* breaks new ground », *The Gazette*, Montréal, 29 mai 1995.

présente une analyse beaucoup plus fouillée dont le poids est considérable sur l'ensemble de leurs articles (tant qualitativement que quantitativement), et l'originalité de cette langue est assurément l'un des points les plus valorisés de la pièce.

Questions d'horizon et d'appartenance

Cette notion d'originalité fortement soulignée par plusieurs nous amène à aborder un concept auquel elle est étroitement liée, celui de l'horizon d'attente. À la lumière de la lecture des critiques de Donnelly, Whiteley, St-Hilaire et Beaunoyer, il est assez simple d'établir que l'horizon d'attente a été largement dépassé avec *Dragonfly*, puisqu'il représente une véritable innovation, et donc un bouleversement et un défi de classification pour plusieurs. Qu'une pièce soit écrite avec des mots anglais mais soit tout de même considérée comme faisant partie de la dramaturgie québécoise francophone est loin d'être une expérience familière et de relever du domaine de l'art « culinaire », comme l'appelle Jauss, là où l'œuvre comble « parfaitement l'attente suscitée par les orientations du goût régnant (...) sous des formes familières¹⁴ ». On s'en doute bien, assister à un monologue livré dans une langue hybride entre l'anglais et le français sur une scène francophone ne fait pas partie du goût régnant au Québec. Si l'on admet l'idée de Jauss selon laquelle toute œuvre propose une réponse à une question particulière, il est possible de mieux comprendre à quel

¹⁴ H.R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1978, p. 59.

point *Dragonfly* est original en soi, puisque sa réponse à la problématique de la langue, de l'art et de l'identité dans le contexte québécois était encore inédite. Loin de livrer une réponse sous la forme d'un lieu commun préalablement véhiculé par plusieurs autres œuvres, la pièce de Larry Tremblay va au-delà de ce qui s'est fait auparavant, et donc au-delà de toutes les attentes et des horizons des publics, quels qu'ils soient.

L'analyse menée tout au long de ce mémoire permet graduellement de constater que l'horizon d'attente des francophones montréalais concernant le théâtre n'est pas exactement le même que celui des anglophones, et c'est pourquoi les réactions diffèrent. À cet effet, les articles de St-Hilaire et de Beaunoyer illustrent clairement que *Dragonfly* chamboule davantage leur horizon d'attente qu'il ne le fait pour leurs collègues anglophones, puisqu'ils manifestent tous deux une profonde perplexité devant cette œuvre. Beaunoyer s'avoue incapable d'identifier ce qui est responsable de la « rencontre magique » avec *Dragonfly*. Il écrit aussi que « Tremblay a osé ce qu'aucun dramaturge francophone québécois n'avait commis avant lui : il a écrit une pièce en anglais ». Il serait fort surprenant à notre avis qu'aucun Québécois francophone ne se soit essayé au théâtre dans la langue anglaise avant 1995, mais si tel est le cas, nous concédons que jamais une telle œuvre n'aurait été considérée comme faisant partie de la dramaturgie québécoise francophone. Il s'agit donc d'une légère exagération de la part de Beaunoyer qui traduit à quel

point le fait d'assister à une pièce en anglais provenant d'un francophone est surprenant et inattendu pour celui-ci. C'est aussi ce qui explique le sous-titre du texte de St-Hilaire : « Le théâtre d'expression française se retrouve avec une pièce d'envergure écrite... en anglais¹⁵. » On note à nouveau dans cette courte phrase la surprise que suscite l'existence d'une pièce en anglais appartenant au théâtre francophone dans l'emploi du groupe verbal « se retrouve avec ». Pour peu, on croirait presque entendre « se retrouve pris avec »... St-Hilaire qualifie d'ailleurs littéralement la langue de la pièce de « caractéristique embêtante », révélant ainsi à quel point cette nouveauté dépasse et bouleverse les classifications préétablies. Il lance aussi d'emblée que la pièce mérite certes de passer à la postérité, mais il ignore à quel titre, rejoignant ainsi dans un flou analogue son collègue de *La Presse*. Si l'horizon des francophones est en proie à de plus sévères secousses que celui des anglophones, c'est surtout parce que cette œuvre remet en question la fiabilité du critère linguistique pour décider de l'appartenance d'une pièce à la dramaturgie québécoise francophone. Cette découverte est évidemment de nature à perturber davantage les francophones que les anglophones.

Cette onde de choc qui a atteint certains critiques francophones n'a pas affecté les anglophones de la même façon, puisque aucun de ces derniers ne manifeste une incapacité à se prononcer sur le sujet, même si l'impressionnante originalité de la pièce ne leur a pas échappé. Donnelly

¹⁵ Jean ST-HILAIRE, *loc. cit.*, p. B4.

débuté d'ailleurs dans son article par une réflexion sur l'innovation profonde qui vient d'être réalisée par Tremblay. Elle justifie ensuite son jugement en ces termes : « He has dared to challenge one of Quebec's most deeply ingrained taboos by creating a francophone character who can express himself only in English¹⁶. » C'est parce qu'elle voit cette nouvelle utilisation d'un anglais peu commun comme étant si puissante et innovatrice que l'œuvre mérite de passer à l'histoire. Rappelons d'ailleurs que sa critique a pour titre « Poetic Dragonfly breaks new ground ».

Perspective francophone : la langue comme symbole politique

Si cette innovation fait tout un tabac chez les anglophones et chez St-Hilaire et Beaunoyer, elle n'est pas vue comme telle chez tous les francophones. En fait, elle est soulignée pour son caractère surprenant, mais peu de critiques se penchent véritablement sur le sens, les qualités et les possibilités de démultiplication des sens de l'anglais bâtard dans l'organisation intrinsèque de la pièce. On note davantage un souci de désamorcer l'utilisation de l'anglais puisque quelques critiques se doutent qu'il pourrait bien heurter quelques sensibilités. Plusieurs se hâtent de spécifier qu'il s'agit d'un « anglais transformé que tous comprendront¹⁷ », « comme nombre de Québécois le parlent¹⁸ », opérant ainsi une réappropriation de cette langue et diluant sa connotation étrangère. Une particularité liée au lieu de publication des critiques ressort clairement :

¹⁶ Pat DONNELLY, « Poetic *Dragonfly* breaks new ground », *The Gazette*, Montréal, 29 mai 1995.

¹⁷ ANONYME, « Le retour du *Dragonfly* », *Le Devoir*, Montréal, 15 mars 1997, p. B7.

¹⁸ Jean ST-HILAIRE, *loc. cit.*, p. B4.

plus ils sont éloignés de Montréal, plus les journalistes ont tendance à trouver l'anglais de la pièce « bizarre¹⁹ » comme le fait Pelletier à Chicoutimi, ou à estimer, comme St-Hilaire de Québec en 1999, que la pièce est « une bien étrange bibitte de théâtre²⁰ ». Mais puisque l'anglais est plus fréquemment utilisé dans la métropole provinciale que dans les autres régions, cette tendance n'est pas surprenante. Au-delà de cette considération, ce qui retient l'attention et alimente la plume des francophones, c'est le glissement du français à l'anglais, vu dans la très grande majorité des cas comme étant porteur d'une signification politique intense.

Dans plusieurs articles, le critique sème le germe de la généralisation vers la conjoncture socio-politique tout au long du texte pour enfin conclure avec une conviction inébranlable que la pièce est une métaphore actuelle de la situation du Québec. L'article le plus éloquent à ce sujet est celui d'Isabelle Mandalian intitulé « Langue seconde ». Peu après son introduction, Mandalian résume son interprétation en écrivant : « Une quête d'identité qui passe par la confusion linguistique : un procédé qui ne saurait être innocent de la part d'un auteur dans le Québec actuel²¹. » Un premier pas est fait vers la lecture politique. Il est tout de même intéressant de constater que la critique juge qu'un procédé ne peut être fortuit parce

¹⁹ Denise PELLETIER. « *The Dragonfly of Chicoutimi* : une rencontre exceptionnelle entre un texte et un acteur », *Le Quotidien*, Chicoutimi, 24 septembre 1999, p. 20.

²⁰ Jean ST-HILAIRE. « *The Dragonfly of Chicoutimi* : Maux de francophones, mots anglais », *Le Soleil*, Québec, 20 février 1999, p. D11.

²¹ Isabelle MANDALIAN, *loc. cit.*

qu'il vient d'un auteur québécois, ce qui est un signe évident rappelant la situation de « surconscience linguistique²² » qui serait le propre des auteurs québécois. Dans l'entretien qu'il a accordé à Mandalian, Larry Tremblay a souhaité mettre quelques bémols à cette interprétation. Il est cité disant : « Il n'y a pas de propos politique dans la pièce, ni dans la mise en scène. C'est une pièce à saveur psychologique, c'est la vie de quelqu'un qui s'exprime²³. » Le litige devrait être réglé une fois pour toutes, même si Tremblay avoue un peu plus loin qu'il est conscient des tensions linguistiques actuelles, mais Mandalian insiste : « cette pièce qui s'annonçait comme une réflexion sur l'identité linguistique, ou du moins qui était au nombre des préoccupations de l'auteur, s'est sensiblement dirigée en cours d'écriture vers un récit très personnel. » En mettant ainsi côte à côte les propos de la critique et ceux de l'auteur, on constate que persiste toujours un certain écart quant au rôle de la conjoncture politico-linguistique dans la pièce. Comme les arguments reliant l'œuvre à la situation linguistique des Québécois francophones se retrouvent disséminés un peu partout dans l'article, l'impression que la pièce prend activement position dans le débat sur la langue dans le contexte québécois ressort vivement à la lecture du texte dans *Voir*.

²² Notion développée par Lise GAUVIN dans *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000 et déjà abordée en introduction.

²³ Larry Tremblay changera son discours quelques années plus tard. Ainsi, dans une entrevue accordée à Alexandre Vigneault pour *Voir* en 1999, Tremblay dit : « J'ai fait une pièce politique qui s'intitule *The Dragonfly of Chicoutimi*. C'était une puissante motivation pour moi d'écrire sur la place du français en Amérique du Nord. Je n'ai pas écrit un pamphlet, mais une pièce qui peut être lue comme une métaphore de la situation politique du Québec. » A-t-il été influencé par la réception de la pièce au point de vouloir s'y conformer à rebours?

Les allusions politiques, légèrement maquillées ou non, sont florissantes dans bon nombre de textes. Lucie Robert estime que Chicoutimi est la métaphore d'un lieu unique et fermé où l'autre devient une menace, tout en ne manquant pas de souligner que le point de vue de la pièce renvoie à celui de « l'homme du commun aux prises avec l'Histoire, brisé par elle, mais [qu']il se distingue de la vision épique en ce que son héros ne devient jamais le sujet de son histoire à lui et encore moins de l'histoire de la collectivité à laquelle il appartient²⁴ ». Si Robert ne tord pas les faits pour justifier son interprétation comme semble le faire Mandalian, notons tout de même qu'elle accorde une importance particulière au potentiel politique de la pièce et qu'elle évacue l'histoire individuelle du personnage au profit de l'histoire de la collectivité, comme si elle regrettait que le texte n'en reste qu'à une histoire de cas.

Jean St-Hilaire dans *Le Soleil* se met aussi de la partie dans sa critique du 29 mai 1995 et conclut son article ainsi : « Allégorie politique? À votre choix. La langue dominante du jeu fatidique est celle qui domine les rapports sociaux et politiques nord-américains, tandis que le français, ici, est synonyme de rejet, et d'auto-rejet²⁵. » Si St-Hilaire laisse au lecteur le choix de l'interprétation, il semble avoir fait le sien même s'il ne tente pas de l'imposer.

²⁴ Lucie ROBERT, *loc. cit.*, p. 162.

²⁵ Jean ST-HILAIRE, « *The Dragonfly of Chicoutimimi : une bombe* », p. B4.

La seconde critique publiée dans *Voir sur Dragonfly*, cette fois-ci par Marie Labrecque, reprend les mêmes habitudes que la première : les allusions politiques progressives. Labrecque estime que la pièce de Tremblay « témoigne d'une façon métaphorique de la tentation bien actuelle de se libérer de ses racines pour se perdre dans le grand moule universel²⁶ ». Cette remarque, qui a le mérite de révéler une vision embrassant un plus large horizon que ceux qui ont immédiatement conclu qu'il s'agissait du reflet de la situation québécoise, aurait aisément pu se retrouver sous la plume de n'importe quel critique anglophone, puisqu'ils n'ont pas manqué de saisir la pertinence actuelle de la pièce comme nous le verrons plus tard. Labrecque ne tardera cependant pas à rejoindre les autres francophones en ajoutant un peu plus loin : « *The Dragonfly* évoque le cauchemar des peuples minoritaires complexés par leur petitesse, face à la puissance d'autrui. Et, au premier chef, le nôtre... ». Nous voilà de retour à l'argument préféré des francophones. Si Barthes, cité par Joseph Jurt, explique que « la critique journalistique [lui] paraît (...) avoir pour charge, présentement, d'évaluer le degré d'ajustement, de conformité, entre une œuvre et un public²⁷ », alors il semble que la critique ait bien compris à quel point *The Dragonfly of Chicoutimi* est une œuvre parfaitement destinée au public québécois et qu'elle a sa place dans la dramaturgie québécoise francophone.

²⁶ Marie LABRECQUE, *loc. cit.*

²⁷ Joseph JURT, *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos 1926-1936*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, coll. « Œuvres et critiques », 1980, p. 36.

D'entrée de jeu, tous les critiques reconnaissent cette appartenance de *The Dragonfly* au corpus dramaturgique québécois francophone. Tous s'entendent sur ce point, et personne ne tente un tant soit peu de relier cette production au champ de la dramaturgie anglo-montréalaise. Il est cependant particulièrement intéressant de souligner que deux critiques anglophones, Whiteley et Parisien, ont jugé bon d'expliquer pourquoi la pièce doit être classée sous la bannière du théâtre québécois francophone, signe que cette classification ne va pas nécessairement de soi. Tous deux invoquent à la fois le public cible de la pièce et le théâtre où elle est présentée. Whiteley explique que, même si le texte de la pièce est en anglais, elle ne peut qu'être une production francophone puisque le metteur en scène, l'auteur, le comédien et le théâtre sont tous francophones. La perspective des critiques des quotidiens anglophones est donc caractérisée par un regard d'observateur extérieur, surtout en prenant en considération le fait que les questions relatives à la classification de la pièce dans le corpus dramaturgique québécois francophone sont surtout l'affaire des... francophones. Il est impératif de comprendre cette dimension pour bien saisir la réception critique du milieu anglophone.

Les critiques de ce milieu ont eux aussi réfléchi sur les rapprochements pouvant être effectués avec l'actualité, mais ils ont pris une autre voie pour y arriver et le résultat est fort différent, ce qui ne devrait surprendre personne considérant que leur position socio-culturelle n'est pas

la même que celle des francophones et que, conséquemment, leur point de vue sur les choses peut différer. La sociologie de la littérature nous a convaincus depuis longtemps que « la communication littéraire n'est pas un processus isolé, elle fait partie d'une totalité sociale. Le récepteur interprète un texte à partir d'une situation concrète; il se situe dans un champ politico-social qui n'est pas sans influence sur sa perception²⁸ ».

Premier constat sur les commentaires d'ordre politique : ils occupent une place très différente chez les anglophones de celle qu'ils occupent dans la critique francophone. Chez celle-ci, les allusions politiques sont soit disséminées dans tout le texte – dans ce cas, c'est cette idée que l'on retient généralement de l'article puisqu'elles constituent sa toile de fond – soit concentrées vers la fin, ce qui représente habituellement « l'argument massue » final visant à convaincre le lecteur d'aller voir la pièce. Dans ce dernier cas, les remarques qui visent à faire des liens avec la situation du Québec sont étroitement liées à la fonction performative du texte critique. Elles convainquent les lecteurs de la pertinence de l'œuvre par rapport à leur situation puisqu'ils « en seront touchés dans les régions secrètes de leur vie » comme le suggère Beaunoyer dans son article du 30 mai 1995.

Du côté de la presse anglophone, les commentaires apprêtés à la sauce « conjoncture actuelle » ne sont jamais éparpillés, se situent au beau

²⁸ Joseph JURT, *op. cit.*, p. 46.

milieu du texte et ne représentent pas en soi un incitatif très puissant visant à convaincre le lectorat d'assister au spectacle. Si les anglophones tablent davantage sur les qualités polysémiques et poétiques de la langue pour inciter les lecteurs à aller voir la pièce, les francophones, de leur côté, ne s'intéressent pas aux qualités intrinsèques de cette langue. C'est surtout dans sa fonction de représentation du peuple québécois menacé par l'envahisseur qu'elle constitue une raison d'aller voir la pièce. Dans tous les cas, il demeure que les critiques anglophones saisissent très clairement qu'il est fort bénéfique de connaître la situation que vivent les francophones du Québec pour saisir toute la force et la pertinence que peut avoir cette pièce, mais comme nous l'avons préalablement mentionné, ils ne sont qu'indirectement touchés par ce contexte.

Il n'est donc pas rare de voir les anglophones expliquer la réception critique du spectacle chez les francophones par le contexte québécois. Comme le précise David Whiteley, « It was necessary to place the play squarely in a francophone context. (...) Probably any other language other than English would lose the sense of pervasive and oppressive Otherness that English represents for francophones²⁹. » C'est de cette manière qu'il avoue comprendre l'accueil chaleureux et la puissance de frappe qu'a eue la pièce dans l'imaginaire des Québécois. Kate Taylor du *Globe and Mail* termine justement son article en avouant qu'elle ne peut que tenter

²⁹ David WHITELEY, « Of Mothers and Dragonflies : Two Montreal Solo Performances », *Canadian Theatre Review*, n° 92, North York, automne 1997, p. 37.

d'imaginer quel a été l'impact de *Dragonfly* sur les spectateurs francophones montréalais ne s'attendant pas à entendre de l'anglais sur une de leurs scènes. Les anglophones de tous horizons ont saisi qu'une bonne partie de la réception ne peut être comprise si l'on ignore l'importance de la langue au Québec, mais jamais les critiques ne se servent des liens politiques possibles pour tenter d'attirer d'éventuels spectateurs, à l'exception de Ray Conlogue et de son article préspectacle rapportant une entrevue avec le metteur en scène Kevin Orr, lequel insiste lourdement sur le fait que les frictions linguistiques francophones/anglophones sont la dynamique de base du Canada et que cette « chicane » doit être assumée.

Les critiques n'exploitent habituellement l'aspect politique que pour démontrer les qualités intrinsèques de l'œuvre. C'est justement le côté « deeply universal resonance » de la pièce qui finit de convaincre Pat Donnelly de la longue carrière qu'elle aura. Alors qu'il n'avait aucunement abordé le sujet dans sa première critique de la pièce en 95, Aurèle Parisien de l'hebdomadaire *Hour* s'y lance dans la seconde parue un an plus tard. Il estime que « [i]n a city obsessed with language and identity, *Dragonfly* makes palpable the tragedy of an impersonal cultural hegemony (...). It does justice to the deep complexities of reality, where the political is inextricably bound with the interactions of individuals (...)»³⁰. Parisien

³⁰ Aurèle PARISIEN, « Tongue tied », *Hour*, Montréal, 18-24 avril 1996.

reconnaît la pertinence de la pièce au niveau local, puisqu'il rappelle que la langue et l'identité sont au nombre des préoccupations montréalaises, mais cette interprétation n'est pas le point culminant de sa réflexion. En effet, il s'agit plutôt de la première étape d'un raisonnement qui le mènera tout naturellement vers des considérations plus générales qui s'étendent bien au-delà du contexte québécois, ce que les francophones ne font pas. Il conclut d'ailleurs son article en mentionnant que *Dragonfly* n'offre pas de réponse facile aux enjeux d'actualité. En passant par la thématique de la couleur locale, le propos du critique rejoint momentanément celui des francophones, mais faut-il préciser comme le spécifie lui-même le critique, qu'il lui a fallu assister deux fois à la représentation et lire le texte pour en arriver à ses conclusions. Le caractère performatif de ses propos demeure tout de même plus discret et ceux-ci visent davantage à louer les qualités de l'œuvre que ne le fait la presse d'expression française.

De cette analyse sur le lien entre langue et politique, nous retenons que les anglophones ont été moins tentés que leurs collègues des médias francophones de recourir abondamment aux ramifications politiques possibles du spectacle pour convaincre les lecteurs d'aller voir la pièce, probablement parce qu'ils ne s'adressent pas au même lectorat. S'ils ont noté la pertinence de l'œuvre en rapport avec la situation de la langue au Québec, c'est souvent dans le cadre d'une explication de la réception

francophone de la pièce³¹. Notons que cet intérêt pour la réception dans l'autre groupe linguistique ne s'est pas manifesté chez les francophones. Ces derniers ont été beaucoup plus prompts à établir des liens politiques et leur tendance à les utiliser vise moins à souligner les qualités intrinsèques de l'œuvre qu'à tenter d'attirer l'attention du public sur un thème qui les fascinera à coup sûr, puisqu'il concerne leur condition.

Nous devons mentionner le cas d'un texte qui a un statut un peu différent des autres articles du corpus. Il s'agit d'une critique d'abord parue en italien en 1997, écrite par une Italienne née au Québec, mais ayant étudié, vivant et travaillant à Rome depuis de nombreuses années. D'entrée de jeu, Chiara Lespérance avertit les lecteurs que sa démarche veut aller « au-delà des réflexions politiques qu'elle a tendance à susciter au Québec³² ». La suite de ses propos entre cependant en pleine contradiction avec son énoncé de base : « Il faut avoir parcouru ces grands espaces de

³¹ Dans un article intitulé « Staging polyphony in Montreal and Toronto » à paraître en version française dans la réédition de *Dragonfly* aux Herbes rouges, Michael Darroch et Jean-François Morissette en arrivent à des conclusions quelque peu différentes des nôtres. Leur étude, qui aborde la réception qu'on eue respectivement les mises en scène de Kevin Orr à Toronto et de Larry Tremblay à Montréal, se termine par la conclusion suivante : « (...) the political and linguistic question preoccupied the Torontonians or Canadian national newspapers to the greatest extent, while for Montréal and Québécois newspapers, this question became secondary faced with a more personal interrogation, where the exploration of the meaning of individual identity, as well as the quality of the show, came to the forefront. » Comme notre corpus critique ne comporte que deux articles écrits par des Torontois (celui de Darroch et Morissette en compte une douzaine), nous ne sommes conséquemment pas en mesure de tirer des conclusions générales sur la réception critique torontoise du spectacle de Orr. Dans l'ensemble, il est décevant que les résultats des deux études n'aillent pas dans le même sens, mais il faut prendre en considération que les corpus n'ont que huit articles en commun. Cependant, il demeure que les propos de Darroch/Morissette rejoignent les nôtres sur deux points précis : le fait que la performance du comédien ait été davantage remarquée que la problématique de la langue (l'importance de la « quality of the show ») et celui que la notion d'identité individuelle revienne fréquemment lorsqu'il est question du rapport à la langue dans la réception critique québécoise, plus particulièrement la francophone.

³² Chiara LESPÉRANCE, « *The Dragonfly of Chicoutimi* : une interprétation micropsychanalytique », *L'Annuaire théâtral*, n° 26, Montréal, automne 1999, p. 134.

forêts, de lacs et de rivières pour connaître l'attraction et le désir de fusion qu'ils suscitent, en même temps que la répulsion et le besoin de revenir en des lieux habités, pour apprécier le personnage si attachant que Tremblay a créé. » Il est donc paradoxal que la critique annonce clairement sa volonté d'éviter la dimension politique si facile à accoler à l'œuvre et, l'instant d'après, qu'elle ancre aussi solidement la pièce dans son milieu et qu'elle juge que l'on ne peut apprécier le personnage à sa juste valeur que si l'on a déjà visité le Québec, succombant ainsi à ce que nous appellerions le « syndrome territorial » qui place toute l'attention sur le caractère exotique de la pièce. Déjà, cette manière d'approcher la pièce en mettant l'accent sur les particularités du Québec qui déteignent sur l'œuvre contraste avec la volonté de la critique de ne pas tenir compte du conflit politique et linguistique québécois. Dans la phrase suivante, Lespérance affirme qu'elle interprète l'œuvre comme étant une « identification à l'agresseur, qui se manifeste par l'appropriation, de la part d'un francophone, de la langue de ceux qui détiennent le pouvoir : l'anglais. » Il faut ici mentionner que, dans la pièce, il n'y a qu'un seul personnage qui parle l'anglais dans l'entourage de Gaston et qui détient le pouvoir; il s'agit de Pierre Gagnon-Connally. Ironiquement, le passage au pluriel dans la phrase de Mme Lespérance démontre qu'elle a déjà bien en tête le contexte politique québécois. Les insinuations de ce genre se poursuivent à travers tout le texte, démontrant que la Québécoise exilée a une encore plus grande tendance à donner dans la surenchère de considérations

politiques que les Québécois se trouvant toujours dans la province, et associant conséquemment œuvre et contexte socio-politique d'une manière très étroite.

Au-delà du texte : la représentation

Si l'on reprend le système classificateur de Patrice Pavis³³ qui a servi à encadrer notre analyse des textes critiques, on constate rapidement que la catégorie « scène et mise en scène » est moins remplie que les autres, tout l'aspect visuel du spectacle ayant été évidemment moins commenté que des éléments comme la performance de Millette ou la perception de la langue, même si la grande majorité des critiques ont mentionné un aspect ou un autre touchant la scénographie. Les articles relativement courts, se devant d'être plus expéditifs, s'en tiennent à des commentaires excessivement vagues et dont nous citerons à titre d'exemple celui du *Journal de Montréal*, qui se contente de mentionner un « décor bien réussi³⁴ ». Mais même les articles plus élaborés laissent parfois des blancs difficiles à interpréter : le texte « Maux de francophone, mots anglais » parlait notamment d'une mise en scène « économe dans ses moyens (...) qui laisse le champ libre à l'acteur³⁵ ». Au premier abord, ce commentaire peut être interprété comme indiquant que le comédien a beaucoup participé à la mise en scène. Mais un peu plus loin, le critique se ravise et mentionne

³³ Tel que résumé par Patrice PAVIS, « Le discours de la critique dramatique » dans *Voix et images de la scène*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985, p. 137.

³⁴ Carmen MONTESSUIT, *loc. cit.*, p. 45.

³⁵ Jean ST-HILAIRE, « *The Dragonfly of Chicoutimi : Maux de francophones, mots anglais* », p. D11.

que Millette aurait été trop brouillon pour la réaliser et qu'il s'y serait abîmé. À titre indicatif, notons que selon les programmes officiels, Millette a vu son nom imprimé à côté de celui de Tremblay à la conception de la mise en scène à partir du printemps 1996, alors que la critique du *Soleil* est de 1999. L'imbroglia se poursuit même dans les commentaires que fait Tremblay. Alors que, dans l'article de Gilbert David, Tremblay est cité disant « j'ai travaillé comme une plaque sensible, en parlant très peu avec lui et en me mettant en situation d'écoute totale³⁶ », un autre texte du dossier de presse le cite affirmant que travailler avec Millette était semblable à diriger une symphonie, orchestrant chacun de ses mouvements et de ses silences.

Ce genre de propos un peu vagues et difficiles à concilier se rencontre dans tous les articles du corpus qui ne brossent que la surface du volet visuel de la pièce. Concluons-en que la mise en scène produit un effet suffisant pour que les critiques la mentionnent, mais nous sommes loin du stade où elle serait étudiée, expliquée et jugée méticuleusement. Lucie Robert résume parfaitement le point de vue de ses collègues en affirmant qu'elle met en valeur la performance de Jean-Louis Millette. C'est là sa principale fonction pour bien des critiques.

Pourtant, la critique de Chiara Lespérance permet bien de constater qu'elle était très significative, démontrant à quel point la pièce est construite

³⁶ Gilbert DAVID, « À court de langue : création de *The Dragonfly of Chicoutimi* », *Le Devoir*, Montréal, 26 mai 1995, p. B11.

sur une dynamique d'activité/passivité avec les exemples suivants : « au début par la phrase "I travel a lot", qui exprime un mouvement alors que Gaston est immobile, et, lors de la finale, par la chanson *J'attendrai*, qui exprime un arrêt alors que Gaston marche vers la sortie³⁷ ». En effet, la profondeur de l'analyse est, comme nous l'avons déjà remarqué au chapitre précédent et comme tous s'y attendent, l'une des différences marquantes entre la critique journalistique et la critique universitaire.

Il semble que les commentaires portant sur le côté visuel de la pièce soient surtout le propre des critiques anglophones. Tous, sans exception, décrivent le costume de Gaston Talbot. Il est aussi très important de souligner que l'attention prêtée à l'aspect vestimentaire du personnage va souvent de pair avec une interprétation plus pointue du personnage et de ses caractéristiques. Pat Donnelly lie costume et comédien pour expliquer la fascination qu'exerce la pièce: « From the moment he makes his shyly dignified descent from the catwalk, wearing a khaki-drab suit, plaid shirt and drugstore-cowboy tie, he has us hooked³⁸. » Seule francophone à avoir prêté attention à cet aspect du spectacle, Denise Pelletier effectue elle aussi un rapprochement entre le personnage et son allure physique, mais sur le plan de son évolution psychologique : « Au fur et à mesure que progresse la pièce, (...) son costume se froisse, son visage se défait

³⁷ Chiara LESPÉRANCE, *loc. cit.*, p. 149.

³⁸ Pat DONNELLY, « Poetic *Dragonfly* breaks new ground », *The Gazette*, Montréal, 29 mai 1995.

littéralement sous le poids de l'angoisse³⁹. » Il ne s'agit sans doute pas d'une coïncidence si les anglophones ont souligné l'esprit limité du personnage alors que cette caractéristique n'a jamais été mentionnée par les francophones. Il est qualifié de « slightly dumb boy-man⁴⁰ » sous la plume de Parisien, « slow-witted⁴¹ » chez Donnelly, et de « pathetic figure⁴² » chez Taylor. Cet intérêt pour le costume et les failles de la personnalité du personnage ne saurait être taxé de détail insignifiant ou mineur, puisqu'il permet au critique de mieux saisir quelles sont les conditions d'énonciation du discours de Gaston Talbot. Le contexte dans lequel s'effectue la prise de parole a toutes les chances d'influencer l'interprétation que l'on fera du contenu.

Si les critiques anglophones ont autant encensé la performance de l'acteur que les francophones, ils l'ont surtout trouvée grandiose grâce et à travers la mise en scène, les décors et le costume. David Whiteley explique d'ailleurs fort justement : « Nothing competed visually with Millette in his too-small suit and plain plaid shirt. The entire mise en scène seemed conceived to place as much focus as possible on Millette's physical presence and the words he spoke⁴³. » Les critiques francophones, gagnés d'avance puisque connaissant déjà le talent et la réputation de Millette qui

³⁹ Denise PELLETIER, *loc. cit.*, p. 20.

⁴⁰ Aurèle PARISIEN, *loc. cit.*

⁴¹ Pat DONNELLY, *loc. cit.*

⁴² Kate TAYLOR, « A lament of a linguistic kind : *The Dragonfly of Chicoutimi* », *The Globe and Mail*, Toronto, 12 janvier 2002.

⁴³ David WHITELEY, *loc. cit.*, p. 37.

est une figure connue dans les milieux francophones du théâtre et de la télévision, ont apprécié sa prestation dès le départ et dans l'absolu sans trop avoir eu l'impression d'y être conduits par la mise en scène et la scénographie.

Non seulement les critiques anglophones accordent-ils beaucoup d'attention aux composantes visuelles du spectacle, mais ils ont une manière toute particulière d'incorporer leurs remarques sur le sujet dans leurs textes et de mener leur analyse. Contrairement aux francophones, ils ont une tendance à suivre méticuleusement certains filons, notamment en identifiant tous les éléments rattachés à un même thème. À cet effet, l'exemple de Parisien dans le second article de *Hour* avec le thème du malaise est éloquent. D'abord, il mentionne l'étrangeté du rêve de Gaston, puis ajoute que « the set is correspondingly empty and slightly haphazard, awkward⁴⁴ ». Quelques lignes plus loin, il mentionne : « Awkwardness is key. Millette's bulging body is squeezed into pants that are too tight and too short, and yet they are held up by a pair of suspenders that emphasize the massiveness of his chest and make his breathing look strained. Constraint is also key. » Ce type de commentaire, sur le modèle de la chaîne à maillons où chaque élément mène à un autre, est l'apanage de la presse anglophone, autant chez les universitaires que chez les journalistes. La scénographie est donc clairement perçue comme un aspect enrichissant la thématique, alors que les remarques des francophones portant sur ce sujet

⁴⁴ Aurèle PARISIEN, *loc. cit.*

sont plutôt livrées sur le mode de l'énumération. Un « principe d'assimilation des phénomènes littéraires⁴⁵ » propre aux anglophones se dessinerait-il ici?

Après avoir constaté que cette manière d'analyser et de décortiquer la représentation théâtrale est surtout populaire chez les critiques anglophones, on ne sera guère étonné devant la principale critique que ces derniers ont formulée à l'endroit de la pièce : les digressions du texte. Parisien en donne un bon exemple : « simply digressing, constantly back-tracking and correcting lies he admits he has told us. In the end, we are left with ambiguities, inconsistencies, and plenty of gaps⁴⁶ ». Whiteley manifeste ses réserves encore plus clairement : « Despite its single character, *Dragonfly* is in many ways less unified than *Moman*⁴⁷. (...) *Dragonfly* is riddled with questions and contradictions. Ironically, the fact that Gaston is alone on stage makes it difficult to nail him or his story down. (...) We don't know much about Gaston himself in the end, except to the extent that he is the sum of the contradictions he reveals⁴⁸. » De toute évidence, pour ces critiques, trop de confusion au sein de la trame narrative constitue un défaut qui mine la construction de la pièce. Le reproche de la narration confuse ainsi que la méthode d'analyse en forme de chaîne à

⁴⁵ José LAMBERT, « Les relations littéraires internationales comme problème de réception », *Œuvres et critiques*, n° 2, Paris, vol. 11, 1986, p. 175.

⁴⁶ Aurèle PARISIEN, « Dream sequence ».

⁴⁷ *Moman* est un spectacle solo écrit et joué par Louise Dussault, repris dans le cadre de la saison printemps 97 de la Nouvelle Compagnie Théâtrale. Whiteley développe plusieurs points de comparaison entre cette pièce et *Dragonfly*.

⁴⁸ David WHITELEY, *loc. cit.*, p. 36-37.

maillons nous amènent à conclure que les anglophones ont toutes les chances d'apprécier davantage les œuvres qui ont une narration plus linéaire, plus traditionnelle et qui sont caractérisées par l'unité entre la forme et le fond.

Si nous avons analysé jusqu'ici les éléments qui ont le plus fréquemment retenu l'attention des critiques, nous devons aussi mentionner qu'un élément essentiel manque à l'appel on ne sait trop pourquoi : il s'agit de la thématique de l'inconscient. Pourtant, plusieurs éléments-clé de la production pointent fortement dans cette direction : structure narrative dont la progression se fait souvent via la libre association des idées, récit d'un rêve troublant où la figure de la mère est omniprésente, thématique récurrente de l'enfance, relation dominant/dominé entre deux garçons imprégnée d'une composante sexuelle latente; même le décor, pourtant très dépouillé, peut rappeler une séance d'analyse avec un fauteuil tel qu'on en retrouve dans les bureaux de psychanalystes. Que d'éléments à se mettre sous la dent pour un critique qui aurait eu envie de se lancer dans une interprétation psychanalytique de l'oeuvre! Mise à part Chiara Lespérance, micropsychanalyste de son métier, qui étudie la pièce à partir de cet angle précis, le sous-texte relié à l'inconscient n'a pas été relevé par les critiques.

Avant de clore ce chapitre, notons ce qui fait l'unanimité chez tous les critiques. À la fois la performance de Millette, vue comme étant à couper le souffle, et la grande responsabilité qu'on attribue à l'acteur dans le succès de la pièce sont à mentionner. La progression psychologique impressionnante du personnage telle que rendue par l'acteur tout au long du spectacle est fréquemment soulignée et tous s'entendent pour affirmer que les divers registres de jeu sont brillamment exploités par le comédien. À travers cette analyse comparative, il est apparu que les anglophones ont su apprécier la pertinence et l'originalité de *Dragonfly*, même s'ils avouaient que l'impact de la pièce sur les Québécois francophones devait être plus intense pour des raisons d'identification reliées au contexte linguistique. Les francophones savent que les liens avec la situation de la langue au Québec piqueront bien souvent l'attention du lecteur et ne se gênent pas pour l'utiliser à cet effet. En fait, ils sont beaucoup plus portés sur le performatif que les autres et tentent davantage de convaincre le lecteur d'aller voir le spectacle. Les critiques francophones de Montréal ont moins eu tendance à qualifier l'anglais particulier de la pièce de « *bizarre* » que ceux des régions plus éloignées, mais les francophones de la province entière adorent et ont toujours adoré le travail de Jean-Louis Millette, jugeant donc davantage sa prestation dans l'absolu et accordant une importance moindre à l'aspect visuel du spectacle, contrairement aux anglophones qui s'y attardent davantage et le relie étroitement aux thèmes exploités dans la fable. Mais malgré toutes ces différences, malgré que l'on ne mette pas l'accent sur les

même choses lorsque l'on s'adresse à des publics différents, il apparaît qu'en fin de parcours, devant une pièce de qualité, tous savent en saisir la véritable valeur, même s'ils ne la regardent pas d'un même angle, la jugeant marquante pour la dramaturgie québécoise francophone, sans aucune hésitation!

Chapitre 3

En français comme en anglais, it's easy to criticize :

à l'assaut de la critique et de la langue

Fruit d'une collaboration entre l'artiste torontois Jacob Wren et la compagnie montréalaise PME à l'initiative de Sylvie Lachance (co-fondatrice de PME), le spectacle *En français comme en anglais, it's easy to criticize* voit le jour le 26 novembre 1998 à Tangente dans le cadre du festival – aujourd'hui disparu – Les 20 jours du théâtre à risque. D'emblée, ce spectacle se distingue grandement de la production analysée au chapitre précédent puisqu'il se situe dans le champ du théâtre « alternatif¹ », et s'adresse à un public très différent de celui qui se présente aux productions du Théâtre d'Aujourd'hui. Il importe donc de tenir compte des orientations déclarées des créateurs du spectacle, de la réputation artistique de ces derniers ainsi que du contexte dans lequel il est présenté (ici, les 20 jours du théâtre à risque, le Festival de théâtre des Amériques, le mois Multi, etc.), puisque ces éléments déterminent une partie des conditions de réception de l'œuvre et influencent nécessairement l'horizon d'attente du public et des critiques.

La petite compagnie PME, dont le nom complet est « Les Productions ME de l'art », a été fondée en 1987 par Sylvie Lachance et Richard Ducharme, qui occupent aussi la fonction de co-directeurs des 20 jours. Au moment des premières représentations de *En français comme en*

¹ La question de l'appellation du théâtre en marge des institutions est problématique. Mais puisqu'il faut faire un choix, nous utiliserons dans ce cas-ci l'expression théâtre « alternatif », surtout répandue dans les milieux anglophones, ce qui sied bien à la production du créateur torontois qui cherche volontairement à s'éloigner des formes théâtrales reconnues dans un esprit d'innovation et de recherche, voire même de provocation.

anglais, ils ont à leur actif deux autres productions ayant été remarquées par la critique : *La Vie d'Éva*, *opéra pataphysique* de Richard Ducharme, scénarisé et mis en scène en 1990 par Sylvie Lachance, et *La Femme du Poète*, collage de poèmes et de bandes dessinées de Richard Ducharme datant de 1992, dont le texte et la mise en scène sont de Sylvie Lachance.

Reconnus pour leur travail théâtral se distinguant nettement de ce qui se fait dans les milieux plus institutionnels, leur but est de « produire et diffuser [d]es créations théâtrales, en cherchant à sortir des sentiers battus ». Comme il est possible de le lire dans le manifeste disponible sur leur site Internet, cet « organisme favorise une création originale qui risque un commentaire sur le monde et s'interroge hardiment sur le processus même de la représentation théâtrale », tout en donnant « toute sa place à la libre association des idées, en utilisant diverses techniques de scène et de jeu² ». Il est à noter aussi que la troupe est décrite comme étant une « compagnie de théâtre de création bilingue » sur le site de Théâtre Québec³. Pour ce qui est de Jacob Wren, il n'est pas très connu de ce côté de la frontière québéco-ontarienne puisqu'il œuvre à Toronto, mais la perception que l'on a de lui est celle d'un jeune artiste polyvalent (écrivain, metteur en scène, concepteur, performeur) et iconoclaste, dont le style anticonformiste ressemble beaucoup à celui de PME. Ses œuvres prenant forme autour d'un questionnement sur la société moderne et l'art actuel, il a

² Disponible à l'adresse : http://www.pme-art.ca/f/index_f.htm

³ Adresse complète : <http://www.theatrequebec.com>

la réputation d'être un artiste qui, à la différence de Robert Lepage, fait de l'intellect la pierre angulaire de son processus créatif.

L'usage du terme « spectacle » plutôt que « pièce » pour décrire *En français comme en anglais* n'est pas accidentel : il s'agit d'une représentation à la forme hybride mariant à la fois le théâtre, la danse et la performance. *En français comme en anglais* ne comporte aucune fable linéaire conventionnelle et ne suit pas les conventions traditionnelles de la danse et du théâtre. L'ensemble est hétéroclite : il est composé de chorégraphies rudimentaires, de lectures à haute voix, d'exercices de traduction, de discussions diverses et de moments morts réservés à l'écoute de pièces musicales choisies par les membres de la distribution. Les éléments esthétiques fondamentaux sont fréquemment trafiqués et pervertis : une lente chorégraphie gestuelle et sonore est rythmée par des bruits de bouche, et même la danse et le non-jeu, qui dominent tout au long de la représentation, font l'objet de ruptures à plusieurs reprises lorsque les performeurs se détachent un à un du groupe pour s'avancer au devant de la scène et observer le public, quand ils ne lui adressent pas carrément des gestes de salutation. Le décor rappelle une salle d'enregistrement avec ses écrans et ses systèmes de son, et les interprètes qui y déambulent portent leurs vêtements de tous les jours.

Parmi les thèmes abordés, il y a bien entendu la critique, comme l'annonce le titre bilingue du spectacle, qui fait l'objet d'une assez virulente

dénonciation, la traduction, efficace ou déformante, et les notions d'utopie, d'art et d'inaction, telles qu'elles peuvent être formulées et conçues dans le contexte occidental actuel. C'est le questionnement autour de ces thèmes (qui peuvent légèrement varier selon les représentations) qui oriente les discussions entre les performeurs ainsi que les démonstrations, dont l'exemple le plus remarqué par la critique est l'insertion d'un pantin, représentant l'œuvre d'art, à l'intérieur d'une jarre, qui représente la critique. Cette métaphore se veut l'illustration du statut actuel de la critique par rapport à l'art. Dans la même veine, le metteur en scène invite ses collaborateurs à effectuer une critique de la représentation telle qu'elle est en train de se dérouler.

Le spectacle repose entièrement sur les épaules des cinq ou six performeurs – le nombre varie selon les représentations – dont la moitié est francophone et l'autre anglophone, imposant ainsi un va-et-vient constant entre les deux langues. Cette situation mène tout naturellement à des réflexions croisées sur le phénomène de la traduction, en plus des démonstrations réalisées sur scène. À ce chapitre se retrouvent la juxtaposition de citations dans leur version originale et en traduction, ainsi que la tentative de traduction « à chaud » d'un discours d'une anglophone par un francophone. Ces deux processus mettent en lumière quantité de curiosités et d'inepties et servent surtout à montrer les imperfections trop souvent oubliées de la traduction. Enfin, les blagues et railleries

stéréotypées que s'adressent parfois francophones et anglophones ne sont pas évitées non plus. Le bilinguisme imprègne donc à la fois la forme et le propos de cette production inclassable. Rien d'étonnant à cela : *En français comme en anglais* est né de la rencontre d'artistes montréalais et torontois explorant et exploitant leurs différences dans un contexte de création artistique.

Les 20 jours du théâtre à risque⁴ n'étant pas un événement qui attire un vaste public, le spectacle a été loin de faire salle comble lors de sa création. D'ailleurs, rares sont les critiques qui ont commenté le spectacle lors sa première série de représentations, comme on peut le voir dans le tableau de la page 113. Même si le public ne s'est pas rué aux guichets, l'accueil a été généralement bon et le spectacle sera repris pendant le Festival de théâtre des Amériques quelques mois plus tard, cette fois sous la bannière de la « Nouvelle scène » à la Maison de la culture Frontenac. Dès lors, les critiques favorables se multiplient et les possibilités de tournée internationale deviennent rapidement réalité. Pendant les années 1999, 2000 et 2001, le spectacle fait le tour de l'Europe et est présenté en Allemagne, en France, en Norvège, au Royaume-Uni, au Portugal, en Croatie, en République tchèque et en Suède. De retour en Amérique, la

⁴ Privilégiant le goût du risque affirmé et sans concession comme son nom l'indique, cet événement s'est tenu sur une base annuelle de 1987 à 1998. Il s'est voulu une vitrine pour le théâtre de création de la relève québécoise et visait à rendre accessibles au public la recherche et l'expérimentation scénique. En proie à l'instabilité financière depuis ses débuts, il a cessé ses activités suite à de draconiennes coupures de subventions.

troupe est invitée à présenter sa création dans le cadre du Mois multi à Québec, avant de se rendre à Toronto et de faire escale à New York. En mars 2002, le spectacle est de retour à Montréal pour la troisième fois et occupe la scène de l'Usine C pour cinq soirs. À ce moment de l'histoire surprenante de cette création, le spectacle a déjà été joué plus de 60 fois. Pour une œuvre plus près de l'expérimentation que du théâtre grand public, c'est un succès notable, alors même qu'elle n'aura jamais été jouée plus de cinq soirs consécutifs au même endroit à la suite de son passage au festival des 20 jours, en raison du public assez restreint qu'elle est susceptible de rejoindre.

Panorama du corpus

Puisque le spectacle a été présenté pendant quatre ans dans plusieurs grandes capitales occidentales, une grande quantité d'articles critiques ont été écrits sur le sujet. Précisons que les dossiers de presse de la compagnie PME regroupaient plusieurs articles provenant de journaux étrangers, ainsi que quelques traductions anglaises d'articles de la presse croate qu'elle s'était procurées. Le corpus critique qui porte sur cette production est donc assez vaste, malgré le fait que le nombre total de représentations de cette production est sensiblement moins élevé que pour *Dragonfly* ou *Vinci*, les deux autres spectacles faisant l'objet du présent mémoire. Le dossier critique regroupe 29 articles dont la répartition est illustrée dans le tableau de classification. Il est composé de 14 articles

provenant de la presse francophone québécoise, de deux articles provenant de la presse anglophone québécoise, de quatre articles parus dans des publications du reste du Canada et de neuf textes parus à l'étranger.

Tableau 3 : Classification du corpus portant sur *En français comme en anglais, it's easy to criticize*

	1998	1999	2000	2001	2002
Montréal franco.	<i>Le Devoir</i>	<i>Le Devoir</i> <i>Esse</i> <i>Ici</i> <i>Jeu</i> <i>Inter</i>			<i>Le Devoir</i> <i>La Presse (3)</i> <i>DFDanse</i>
Montréal anglo.	<i>The Gazette</i>				<i>The Gazette</i>
Ville de Québec			<i>Impact Campus</i> <i>Le Soleil</i>		
Canada			<i>The Globe and Mail</i> <i>Eye Magazine</i> <i>Now</i> <i>Canadian Theatre</i> <i>Review</i>		
Étranger			<i>Paris Normandie</i> (FR) <i>Liberté Dimanche</i> (FR) <i>News North West</i> (UK) <i>The Argus</i> (UK) <i>Novi List</i> (CR) <i>Vijenac</i> (CR) <i>Vjesnik</i> (CR)	<i>The Village Voice</i> (É.-U.) <i>Hamburger</i> (AL) <i>Abendblatt</i> (AL)	

Notons que les trois critiques de *La Presse*, deux des critiques du *Devoir* ainsi que les deux critiques du *Soleil* portent respectivement la même signature (soit Ève Dumas, Hervé Guay et Jean St-Hilaire).

Au Québec, le spectacle n'a véritablement attiré l'attention des critiques de la presse montréalaise que lors de sa reprise au Festival de théâtre des Amériques. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, son passage aux 20 jours du théâtre à risque n'a pas fait l'objet d'une large couverture, *Le Devoir* et *La Gazette* étant les seuls à avoir publié un article

sur le sujet en 1998⁵. Mais au-delà de la presse quotidienne et hebdomadaire, *En français comme en anglais* a aussi été commenté dans les pages de publications spécialisées en art actuel, comme *Esse* et *Inter*, en danse, comme *DFDanse*, et en théâtre, comme *Jeu* et *Canadian Theatre Review*. S'il y a de bonnes chances que la popularité du FTA au sein des médias soit partiellement responsable du bon nombre d'articles publiés sur le spectacle de Wren/PME en 1999, l'intérêt sera tout de même encore au rendez-vous lors de son retour à Montréal en 2002, après sa tournée internationale, et motivera la publication de six articles. Comme le corpus est constitué d'une bonne quantité de documents provenant à la fois du milieu journalistique et du milieu dit « spécialisé », nous croyons avoir accès à une portion très représentative du discours critique qui porte sur l'objet étudié dans ces pages. Il faut cependant préciser que certaines publications n'ont pas participé au discours sur l'œuvre dont la réception fait l'objet du présent chapitre. En effet, mentionnons que notre enquête méticuleuse permet d'affirmer que ni le *Montreal Mirror*, ni *Hour*, ni *Voir* n'ont publié de critique sur l'œuvre de Wren/PME au cours de ses quatre années de diffusion, ce qui peut surprendre considérant que ces hebdomadaires se targuent de faire partie de la presse alternative culturelle montréalaise...

⁵ Nous devons tout de même préciser que la critique de *Jeu* a écrit son article à la suite de la première série de représentations.

Contrairement à la réception de *Dragonfly*, l'examen des titres d'articles critiques ne permet de déceler aucune tendance particulière selon le partage linguistique des auteurs. Au mieux pouvons-nous relever que l'élément faisant le plus fréquemment l'objet d'une mention dans le titre des articles concerne la critique (quatre occurrences), mais ce n'est pas l'apanage d'un groupe particulier. Le titre du spectacle n'est sans doute pas étranger à cette situation. En revanche, quatre titres dénotant un jugement péjoratif ressortent du lot. En effet, ce qui frappe immédiatement à la lecture du corpus est le fait que les critiques n'ayant pas aimé le spectacle proviennent de l'extérieur du Québec, à l'exception de Robert Lévesque au *Devoir*.

La langue des Torontois, la langue des Montréalais

Dans la réception du spectacle de Wren/PME, la problématique de la langue n'a pas suscité autant de remarques que la structure, la thématique et la forme de l'œuvre, et ce, malgré le nombre et la diversité des éléments touchant le bilinguisme de la représentation. Ayant été relégué au second plan de la description et de l'analyse dans les textes de critique, le bilinguisme d'*En français comme en anglais* n'a pas fait l'objet d'une étude aussi attentive que la langue hybride, plus flamboyante il est vrai, de *Dragonfly*. Pourtant, lors du FTA, un autre spectacle bilingue était présenté sous la bannière de la Nouvelle Scène : *Human Collision – Atomic Reaction*, une production signée The Other Theatre et mise en scène par

Stacey Christodoulou. Deux spectacles bilingues présentés presque côte à côte lors du même évènement; on pourrait croire que ce hasard aurait incité les critiques à se pencher sur le sujet, mais la coïncidence n'a été relevée que par Ric Knowles et Hervé Guay. Le discours que tiennent les critiques sur les jeux linguistiques dans la production laisse croire que le bilinguisme n'est pas vu comme un élément fondamental du spectacle. Pour plusieurs, le bilinguisme n'est qu'un élément noyé parmi d'autres, comme l'énumération de Pat Donnelly en fait foi : « Key lines from Samuel Beckett's *Waiting for Godot* are quoted. French vs. English linguistic games are played. Eventually, exits are made⁶. » Dans le cas de la critique de Massoutre, pas un seul mot sur le sujet, alors que dans l'article de Cotton, la seule allusion au bilinguisme est contenue dans l'expression « pirouettes linguistiques en solo ou en groupe⁷ ». Pour les autres critiques qui abordent le sujet, les passages d'une langue à l'autre qu'ils soulignent sont surtout ceux qui s'insèrent dans un processus de traduction.

Il faut par contre mentionner que Ray Conlogue et Matt Radz, respectivement du *Globe and Mail* et de la *Gazette*, ont tous deux déploré la qualité du français parlé par les performeurs anglophones, faiblesse qu'aucun francophone, pourtant davantage à même de la remarquer, n'a relevé dans son article. Radz et Conlogue ont été d'une sévérité inégalée sur ce point particulier, Radz allant même jusqu'à qualifier la production de

⁶ Pat DONNELLY, « Au contraire, criticism not easy », *The Gazette*, Montréal, 5 décembre 1998, p. D7.

⁷ Sylvie COTTON, « Qu'est-ce que le théâtre? », *Esse*, n° 28, Montréal, automne 1999.

« dada summit of incomprehensible double-speak to proudly proclaim itself “bilingual”⁸ ». Il juge le français des Torontois pathétique, ajoutant que le spectacle d’une telle ignorance n’a rien d’amusant. Il est appuyé par Conlogue qui qualifie les interprètes anglophones du spectacle de « dreadful⁹ ». Non seulement ces deux critiques ont été les seuls à déplorer violemment la piètre performance linguistique des Torontois, mais ils ont tous deux mis l’accent sur le contraste produit par l’excellence de l’anglais des francophones et en sont venus à des conclusions à saveur légèrement politique. Conlogue considère que le français a été à la fois malmené et sous-utilisé en comparaison à l’anglais dans le spectacle¹⁰, et que ce traitement de la langue représente finalement un assez fidèle portrait de la réalité au pays, alors que Radz juge que l’anglais nuancé des francophones représente le seul réel point politique marqué par l’œuvre qui aurait particulièrement plu à Pierre-Elliot Trudeau. Il est fort intéressant de remarquer que les anglophones se sont révélés plus sensibles au traitement du français que les francophones eux-mêmes, et aussi qu’ils ont profité de cette occasion pour déplorer le caractère discutable de la qualité de la langue. Ils sont donc manifestement d’avis que si la voie du bilinguisme doit être empruntée au théâtre, on doit avoir les moyens de s’y aventurer convenablement et qu’un minimum de bonne volonté ne suffit

⁸ Matt RADZ, « If nothing unhappens, what’s to criticize? », *The Gazette*, Montréal, 22 mars 2002.

⁹ Ray CONLOGUE, « Not even being there is enough to get this joke », *The Globe and Mail*, Toronto, 28 février 2000, p. R12.

¹⁰ Notons que, selon la description du spectacle faite par Ray Conlogue, peu de changements semblent avoir été effectués quant à l’utilisation du français et de l’anglais dans la production. Le ratio français/anglais est donc sensiblement le même à Toronto et à Montréal.

pas, contrairement aux francophones qui semblent bien s'accomoder de la situation.

Contrairement à la réception de *Dragonfly*, la tendance à effectuer des rapprochements avec la situation politique et linguistique du Québec est quasi négligeable puisqu'elle se limite à trois critiques. Il est vrai que la relation dominant/dominé présente dans l'œuvre de Tremblay se prête davantage à cette interprétation. Pour *En français comme en anglais*, outre Ray Conlogue et Matt Radz, seul le Britannique Jim Burke¹¹ effectue un rapprochement de cet ordre. Il commence son article en replaçant la collaboration des artistes de Montréal et Toronto dans le contexte de la tension politique au Canada, arguant que le face à face portant sur les différences entre Canadiens et Québécois sera intéressant à observer sur une scène. Cette réflexion débouche sur la conclusion que le spectacle sera certainement pertinent au Royaume-Uni, lui-même aux prises avec les importantes problématiques de la nation divisée et de l'immigration. Burke ramène donc le sujet de la division nationale à son propre pays, sujet qu'il est le seul à souligner et qui n'est d'ailleurs pas directement soulevé dans la production. Cette généralisation semble avoir un air de parenté avec les interprétations politiques présentées dans certaines critiques de *Dragonfly*, mais elle est la seule de sa catégorie dans le corpus portant sur *En français comme en anglais*. Puisque cet article a été rédigé avant la représentation,

¹¹ Jim BURKE, « *En français comme en anglais, it's easy to criticize* », *News North West*, Manchester, 2 juin 2000.

le journaliste ne fait qu'interpréter des bribes d'information, mais il n'empêche qu'il assistera au spectacle avec le contexte politique (le sien et celui du Canada) bien en tête.

Même si le bilinguisme du spectacle ne fait pas l'objet d'autant d'attention que dans le cas de *Dragonfly*, une divergence dans le discours des critiques se dessine. Comme le bilinguisme de la production mène à des références à la situation socio-démographique de la langue au Canada pour Radz et Conlogue, il est permis de croire que les critiques anglophones sont plus prompts à percevoir la dimension de référence aux communautés (francophones et anglophones) que l'on peut accoler à la langue. Au contraire, la perception de la langue par les francophones est davantage axée sur sa fonction d'instrument des rapports entre les individus. Non seulement les critiques francophones spécifient-ils minutieusement combien d'artistes francophones et anglophones composent la distribution, mais ils sont les seuls à souligner les railleries échangées par les interprètes sur les difficultés de compréhension liées à la langue, comme le font Ève Dumas et Solange Lévesque. Leur perception est surtout axée sur le « sujet individualisé » et « l'incompréhension qui renvoie les partenaires d'un moment dans une irréconciliable dispersion¹² ».

¹² Guylaine MASSOUTRE, « Danser le Québec d'aujourd'hui : l'automne 1998 en danse », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 91, Montréal, juin 1999, p. 148.

La langue d'usage est d'abord un élément de catégorisation et de définition des individus. On rencontre bien l'expression « rencontre entre les deux solitudes » – donc entre deux communautés – une ou deux fois dans les critiques francophones, mais la langue est davantage le fait de l'individu que celui de la collectivité. Dans sa critique, Landreville appuie très fortement sur ce point en disant de la traduction effectuée dans le spectacle que « [c]e mouvement équivoque caractérise aussi le rapport on ne peut plus humain entre des créateurs de Montréal et de Toronto¹³ ». Selon le point de vue des critiques québécois, il serait plus exact de dire que la problématique de la langue mise en scène dans *En français comme en anglais* concerne davantage les Montréalais et les Torontois que Montréal et Toronto ou le Québec et le Canada. Exactement comme nous le notions dans le chapitre portant sur *Vinci*, l'étude de la réception du métissage linguistique permet de constater que le rapport à la langue est très individuel pour les francophones.

Par contre, personne ne se soucie de définir si le spectacle de Wren/PME est davantage torontois que montréalais, ce qui aurait été difficile à déterminer hors de tout doute puisque le metteur en scène et maître d'œuvre est de Toronto, alors que le travail créatif ainsi que les premières représentations ont eu lieu à Montréal. Encore une fois, les choses sont moins tranchées ici qu'elles ne l'étaient pour *Dragonfly* et il

¹³ Sophie LANDREVILLE, « Jacob Wren à l'Usine C : *En français comme en anglais, it's easy to criticize* », *DFDanse*, Montréal, 12 mars 2002, p. 30.

serait beaucoup plus difficile de répondre à cette question pour l'œuvre de Wren que pour celle de Tremblay. Contrairement à la forme du spectacle que les critiques ont fermement tenu à définir, comme nous le verrons plus loin, l'appartenance culturelle et géographique ne fait pas l'objet de la même frénésie et du même souci de catégorisation. On estime qu'il s'agit d'une création collective dont les auteurs sont originaires des deux villes que l'on sait, et que l'œuvre résultant de cette collaboration se situe donc quelque part entre les deux. Où exactement? Cela, apparemment, importe peu.

Si, dans le cadre de la réception d'*En français comme en anglais*, la question de la langue touche surtout les Québécois francophones dans leur individualité, alors qu'il s'agit davantage pour les anglophones d'une question mettant en présence des groupes, des entités collectives plutôt que des individus, il faut rappeler que cette perception s'inscrit dans un contexte sociologique plus large. La situation particulière des Québécois, dont la langue est minoritaire en Amérique du Nord, peut expliquer pourquoi leur rapport à la langue comporte une importante dimension axée sur l'individu. Les Québécois savent que la survie du français ne sera jamais garantie, et c'est probablement pour cette raison qu'ils sont davantage conscients des mille et une ramifications inhérentes à la perte d'une langue, qui les affecterait jusque dans leur individualité. Dans son récent ouvrage sur les langues en voie de disparition sur la planète, le Montréalais Mark

Abley explique à quel point la langue influence l'esprit même de celui qui la parle :

De nouvelles preuves ont été découvertes, par exemple, sur le fait que lorsqu'un jeune enfant commence l'apprentissage d'une langue et ainsi la catégorisation de ses expériences, certaines connexions neurologiques du cerveau se fortifient, pendant que d'autres s'affaiblissent ou disparaissent. Au cours de notre vie adulte, nos réactions aux stimulus dépendent partiellement des modèles, des catégories relatives à nos apprentissages passés. Ainsi, comme le linguiste français Émile Benveniste l'a soutenu, «ce qui peut être dit définit et organise ce qui peut être pensé.» Les mots ne sont pas qu'un simple vêtement qui revêt les pensées; pour Benveniste, les mots sont intrinsèques à la pensée même¹⁴.

Sachant cela, les remarques comme celle de Beaunoyer sur la langue de *Dragonfly* peuvent être considérées d'un œil nouveau et permettent de croire que la relation entre langue et individualité est bien présente : « Non seulement, les Québécois vont comprendre ce qu'on raconte sur scène mais ils en seront touchés dans des régions secrètes de leur vie¹⁵. » Pour les Canadiens-anglais, la langue est pratiquement un « allant de soi ». Comme ils ne sont pas dans une situation d'instabilité, et donc de questionnement, ils ont une position plus détachée sur cette problématique, qui n'en est pas vraiment une pour eux et qui n'interpelle pas directement les individus.

S'il est indéniable que les critiques francophones ont produit peu de réflexions poussées sur la langue, certains de leurs commentaires laissent clairement transparaître qu'ils sont néanmoins conscients du fait que la question est au cœur du spectacle. Landreville écrit que la production est

¹⁴ Traduction libre de Mark ABLEY, *Spoken here. Travels among threatened languages*, Toronto, Random House Canada, 2003, p. 46-47.

¹⁵ Jean BEAUNOYER, « *Dragonfly of Chicoutimi* : une rencontre magique », *La Presse*, Montréal, 30 mai 1995, p. B6.

un « processus incessant de traduction¹⁶ », et Guay spécifie que le créateur est « parti du constat que le théâtre est lié au langage, qu'il s'y enfonce même¹⁷ » pour sa création. Il serait donc faux de dire que le bilinguisme n'est pas abondamment commenté parce que les critiques ne reconnaissent pas son importance dans la dynamique de la production. Le processus commencerait-il à être éculé et à perdre de son intérêt? Dans tous les cas, la question du langage a surtout été éclipsée par l'originalité de la forme théâtrale.

Mentionnons aussi, pour l'anecdote, que lors des représentations données en Croatie, un acteur croate a été invité à tenter de traduire sur scène en simultané le texte de ses collègues, initiative qui a été soulignée par les critiques du pays mais qui n'a fait l'objet d'aucun jugement de valeur. Ce changement n'est d'ailleurs pas le seul à avoir affecté la forme ou le contenu du spectacle au cours des quatre années qu'a duré la tournée. Montréal ayant été l'hôte de trois séries de représentations, les critiques de cette ville ont eu la possibilité de remarquer les quelques changements effectués au fil des ans, notamment au niveau de la thématique. Il n'y a qu'Ève Dumas¹⁸ qui ait remarqué la chose et offert une petite réflexion sur le sujet de l'art qui cherche à se renouveler

¹⁶ Sophie LANDREVILLE, *loc. cit.*, p. 30.

¹⁷ Hervé GUAY, « Délire à cinq », *Le Devoir*, Montréal, 16 mars 2002, p. 3.

¹⁸ Ève DUMAS, « Un théâtre contre le vide », *La Presse*, Montréal, 22 mars 2002, p. C4.

constamment, mais sans classer l'œuvre dans la catégorie du *work in progress* pour autant.

Pourquoi le métissage linguistique?

Tout au long de ce mémoire, nous avons cherché, entre autres choses, à savoir si les critiques se posaient les questions suivantes : « Pourquoi a-t-on choisi d'intégrer la composante du métissage linguistique français/anglais à une œuvre et comment l'idée est-elle venue? » Dans cette perspective, les critiques auraient certainement dû s'interroger sur les considérations sémantiques rattachées au métissage linguistique à l'intérieur de l'œuvre et, selon notre hypothèse, prendre position devant le phénomène relativement nouveau et en pleine expansion de la polyglossie. Le Belge Jean-Marie Klinkenberg, qui s'intéresse à la situation de la langue dans les littératures périphériques, mentionne dans son article « Langue et déficit identitaire dans le roman belge contemporain » que « l'insécurité linguistique a d'évidentes répercussions sur les choix opérés en matière de langue d'écriture. Les mécanismes généraux jouant dans ce cas précis, l'insécurité linguistique constituera donc une des conditions de fonctionnement des littératures francophones périphériques¹⁹ ». Bien que l'étude de Klinkenberg ait pour objet la littérature belge, il est indéniable que ses remarques sont d'une égale pertinence pour la littérature québécoise. En fait, il est permis de croire que la situation est encore plus aiguë au

¹⁹ Jean-Marie KLINKENBERG, « Langue et déficit identitaire dans le roman belge contemporain » dans *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 178.

Québec, qui ne bénéficie pas d'une aussi grande proximité avec la France, comme c'est le cas pour la Belgique. Le français fait face à une omniprésence de l'anglais en Amérique du Nord, contrairement au français en Europe qui se retrouve dans une situation de cohabitation avec plusieurs langues. Écrire étant nécessairement un acte de langage comme le rappelle Lise Gauvin, la notion de « surconscience linguistique²⁰ », largement développée par cette dernière, imprègne fortement la littérature québécoise. Si l'on admet qu'en situation d'insécurité linguistique, la question « pourquoi choisir telle langue plutôt que telle autre » se pose toujours à l'écrivain, il était permis de croire que le critique, par extension, allait aussi se la poser.

Si nous comparons la réception des trois œuvres faisant l'objet de ce mémoire, nous constatons cependant que les critiques ne se posent pas systématiquement la question du pourquoi dès la création des spectacles. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, aucun critique ne pose la question à Lepage. Le plurilinguisme de *Vinci* fait cependant l'objet d'un intérêt particulier pour la virtuosité verbale démontrée par son interprète, et aussi pour la production de sens qu'il génère à l'intérieur même de l'œuvre dans le cas des critiques plus « savantes »²¹. Pour ce qui est de *Dragonfly*, la question a été soulevée par trois critiques, qui sont incidemment tous des spécialistes universitaires. Si Gilbert David a abordé le sujet dès la création,

²⁰ Lise GAUVIN. *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

²¹ Voir à cet effet les textes de Jeanne BOVET, James R. BUNZLI, Solange LÉVESQUE et Chantal HÉBERT.

Jean Cléo Godin a lui-même avoué ne pas s'être posé la question « pourquoi la pièce a-t-elle été écrite en anglais? » lors de la création du spectacle. Il aura fallu attendre un an après la création pour qu'il la pose directement à Tremblay, et un an et demi pour que la phrase en anglais entendue par hasard qui inspirera l'écriture en anglais de la pièce ne soit rapportée par Lucie Robert.

Pour ce qui est d'*En français comme en anglais*, Guay et St-Hilaire, dans leurs seconds articles respectifs portant sur la pièce en mars 2002 et en février 2000, ont rappelé le contexte ayant mené à la création du spectacle. Aucun autre critique québécois avant eux ne s'est intéressé d'aussi près au fait que cette aventure artistique a démarré à la suite d'une invitation lancée par Sylvie Lachance à Jacob Wren de faire travailler ensemble des artistes montréalais et torontois sous sa direction, « histoire de voir ce que cela donnera[it]²² ». Cette dernière connaissait pertinemment l'intérêt de Wren pour les relations entre les Montréalais et les Torontois. Chez un metteur en scène unilingue anglophone de Toronto, cette prédisposition peut surprendre, mais l'ironie de la situation n'a pas suscité de remous ou de questions. Cette investigation du contexte de création peut sembler tardive en soi, considérant qu'elle mène ici **directement** aux raisons qui expliquent la présence du bilinguisme dans la production. Certes, les critiques ont souvent souligné, à l'instar de Landreville, que « la relation entre Montréal-Toronto est au cœur de cette production, qui se veut

²² Hervé GUAY, *loc. cit.*, p. 3.

un processus incessant de traduction (...) entre deux univers²³ ». Le bilinguisme du spectacle apparaît donc comme un corollaire de la thématique de la relation Montréal-Toronto, comme l'indique implicitement la simple formulation de Dumas : « le spectacle bilingue (...) traite des liens Montréal-Toronto²⁴. »

Ce constat indique que, comme dans le cas de *Vinci* et de *Dragonfly*, la cohabitation du français et de l'anglais fait avant tout l'objet d'une interprétation à l'intérieur de l'œuvre, puisqu'elle est vue comme un instrument desservant la thématique des relations entre Torontois et Montréalais. Tout d'abord, il importe de spécifier que les relations Montréal-Toronto sont beaucoup plus un thème implicite qu'explicite. D'ailleurs, Tracy Wright explique au début de la production : « Nous sommes tous curieux de voir comment vous allez répondre à l'idée étrange de faire une pièce sur la critique²⁵. » Plus tard, Jacob Wren exprime aux spectateurs son désir de faire d'*En français comme en anglais* un spectacle sur la vraie vie et la critique. La thématique des relations entre les deux villes n'est donc pas au premier plan du contenu de l'œuvre. Elle s'est posée davantage en termes de conditions de création.

²³ Sophie LANDREVILLE, *loc. cit.*, p. 30.

²⁴ Ève DUMAS, « Pont Montréal-Toronto », *La Presse*, Montréal, 16 mars 2002, p. D4.

²⁵ Citation extraite de l'enregistrement vidéo du spectacle du 6 décembre 1998 à Tangente.

En posant la question « comment le bilinguisme est-il arrivé dans l'œuvre? », les critiques auraient appris que ce n'est pas la thématique qui a motivé l'usage du français et de l'anglais sur scène, mais plutôt la composition de l'équipe de création et ses conditions de travail. Bien sûr, nous ne nierons pas que les créateurs et leur thématique (surtout inspirée par leurs rapports entre eux) sont intrinsèquement liés dans ce cas-ci, mais c'est avant tout le rapport aux langues expérimenté par les artistes qui a conditionné tout le processus de création collective, et la distinction mérite d'être faite. Comme les passages d'une langue à l'autre et les difficultés qu'ils entraînent ont été la pierre angulaire de l'expérience créative vécue par les artistes réunis sous la direction de Wren, ils se devaient de faire partie intégrante du spectacle. À cet effet, Benoît Lachambre essaie (en vain) de faire part au public des difficultés de traduction que les créateurs ont rencontrées tout au long de la préparation du spectacle.

« Pourquoi le métissage linguistique? » La question ne semble pas s'imposer autant qu'on l'aurait cru dans un milieu imprégné de « surconscience linguistique ». Poser la question, c'est aussi supposer que l'on aura droit à une réponse du créateur, ce qui n'est pas donné à tous, il faut bien l'avouer. Demander aux auteurs d'expliquer leurs œuvres n'est plus exactement très à la mode non plus... et même l'utilisation du métissage linguistique ne semble rien y changer. Comment l'idée a-t-elle

germé dans l'esprit des auteurs? La question ne semble pas soulever beaucoup de curiosité...

Esthétique postmoderne (sans le nom) et réception

La forme particulière de ce spectacle amène les critiques à poser des questions de catégorisation disciplinaire, questions qui ne se posent pas avec la même acuité dans le cas des autres pièces à l'étude dans ce mémoire, dans la mesure où leur forme s'écarte moins des modèles reconnus. Cette préoccupation prend une place importante dans les critiques recensées : le besoin de définir l'objet spectaculaire se manifeste très tôt dans une grande majorité d'articles. Solange Lévesque écrit dès la première ligne de son texte qu'il s'agit d'une création collective qui « chevauche joyeusement la danse et le théâtre²⁶ », tandis que Massoutre commence son article en qualifiant la « création commune » de « performance mi-danse, mi-théâtre²⁷ ». De toute évidence, le souci de catégoriser les choses est très présent. L'article de la revue *Inter* est même accompagné d'un croquis illustrant la position de l'œuvre de Wren/PME, qui se situe à l'intérieur d'un triangle dont les pointes représentent la danse, le théâtre et la performance. Un consensus émerge autour de la multidisciplinarité théâtre/danse/performance, qui constitue la base de cette production. Il n'y a qu'Ève Dumas qui y intègre la dimension du « spoken

²⁶ Solange LÉVESQUE, « Les 20 jours du théâtre à risque s'ouvrent brillamment », *Le Devoir*, Montréal, 30 novembre 1998, p. B7.

²⁷ Guylaine MASSOUTRE, *loc. cit.*, p. 148.

word²⁸ ». De la même manière, on désigne plus volontiers les artistes sur scène par les termes de « performeurs » ou d'« acteurs-danseurs-performeurs » que par ceux d'acteurs ou de danseurs. Cette désignation permet de constater que l'aspect performatif de la représentation prédomine sur les autres dans l'interprétation des critiques. Un seul bémol à cette règle doit être mis : les deux articles issus de la presse française, qui sont d'ailleurs deux articles préspectacle et non pas des critiques au sens strict du terme, ne font absolument aucune mention de la notion de performance et présentent l'œuvre en tant que forme hybride alliant danse et théâtre. Cette particularité laisse croire que le concept de performance n'a pas été popularisé et établi en France comme il l'est au Québec, au point de constituer une nouvelle appellation sous laquelle peuvent être classées certaines représentations. Rappelons à nouveau que la *Canadian Theater Encyclopedia*²⁹ définit la performance (ou « performance art », en anglais) comme étant un genre dont le moteur principal est la transgression, qui fusionne diverses disciplines artistiques et critique le plus souvent les formes mêmes qu'elle emploie – définition qui sied parfaitement à la production de Jacob Wren. Il est aussi noté que ce genre est souvent la cible des moqueries des critiques...

²⁸ Le « spoken word » est un genre théâtral se rapprochant de la lecture publique de prose ou de poésie.

²⁹ Disponible à l'adresse <http://www.canadiantheatre.com/>, l'encyclopédie est développée en association avec l'Athabasca University.

Si la forme de la représentation fait l'objet de beaucoup de questionnements, ce n'est pas le cas de l'esthétique théâtrale, qui n'est définie dans aucun des articles du corpus. Le terme « esthétique » est même pratiquement absent des textes. Bien sûr, il est plus ardu de parler d'esthétique lorsqu'une production se situe à la frontière de plusieurs arts, mais il s'avère que la forme *d'En français comme en anglais* s'insère dans une esthétique bien définie. Si l'on consulte le tableau explicatif de Louise Vigeant³⁰, le spectacle de Jacob Wren ne présente pas un très grand défi de catégorisation : contenu caractérisé par l'intertextualité, l'autoréférentialité et l'absence d'histoire, présence plutôt que représentation, métissage des genres et des disciplines, éclatement de la notion de réalité unidimensionnelle, remise en question de la représentation, mise en scène basée sur l'éclectisme³¹, il n'y a aucun doute, *En français comme en anglais* se situe directement dans le créneau de l'esthétique postmoderne. Vigeant donne même en exemple postmoderne typique le travail du Wooster Group, auquel les critiques Knowles et Cotton ont comparé la démarche de Wren.

L'esthétique postmoderne, bien qu'abondamment documentée et fréquemment exploitée depuis les années 90, semble encore déstabiliser la critique, comme nous le verrons tout au long de ce chapitre. Deux

³⁰ Louise VIGEANT, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, 229 pages.

³¹ Ces caractéristiques sont extraites du tableau de classification des esthétiques théâtrales au XX^e siècle de Vigeant, p. 208-211.

hypothèses, dont la coexistence est loin d'être exclue, peuvent expliquer cet état de fait. La première serait que cette esthétique présente toujours un certain écart esthétique avec l'horizon d'attente des critiques, qui ne se serait pas encore déplacé de manière à l'intégrer complètement. Les attentes et les propositions esthétiques demeurent donc décalées. La deuxième hypothèse voudrait que ce soit la nature même de l'esthétique postmoderne qui ait rendu, jusqu'à présent, toute évaluation impossible. Aucune grille pouvant servir à juger qualitativement les caractéristiques d'un objet artistique postmoderne n'aurait encore pu être élaborée. La relative anomie qui règne de surcroît au sein de la forme d'art qu'est la performance n'aide certainement pas la cause des critiques : il est quasi impossible de poser ce que le sociologue Jean Baudrillard, cité par Nathalie Heinich – et aussi cité dans la production par Julie Andrée Tremblay – appelle « un jugement de valeur esthétique fondé³² ». En effet, sur quels critères se base-t-on pour évaluer la performance d'interprètes se pliant à la norme idéologico-esthétique du non-jeu? La question qui demeure sans réponse de Donnelly « *Is En français comme en anglais good or bad theatre?*³³ » montre jusqu'à quel point les formes atypiques de théâtre rendent obsolètes les critères conventionnels utilisés pour juger de la qualité d'une œuvre. Donnelly ajoute d'ailleurs que tenter de critiquer cette production ressemblerait à essayer d'épingler du Jell-O au mur. Une échelle de mérite reste encore à établir.

³² Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 33.

³³ Pat DONNELLY, *loc. cit.*, p. D7.

L'exemple du contact avec le spectateur, qui est abordé par une très forte proportion de critiques de tous horizons, permet de saisir que les critiques rencontrent non seulement des difficultés de jugement qualitatif, mais aussi de définition et de compréhension. En effet, si presque tout le monde se penche sur ce point particulier et mentionne qu'il est l'objet d'une démarche précise, personne n'arrive vraiment à en expliquer les rouages ou l'objectif. On demeure constamment dans le champ des généralisations vagues en parlant de « cordes invisibles (...) tendues entre la salle et la scène³⁴ », du fait que l'on « cherche une relation sensible sur la scène et avec le public³⁵ », que l'on est « en complicité avouée avec le public³⁶ » et que « le sens du spectacle se construit graduellement grâce à la complicité des acteurs et des spectateurs³⁷ ». La seule réflexion un peu plus consistante sur le sujet se retrouve dans l'article d'*Inter*: « On a ici fait monter la vie elle-même sur la scène, ce qui serait de toute façon la seule façon d'établir un contact réel avec le spectateur³⁸. » Il s'agit de toute évidence d'un élément qui s'est avéré frappant pour plusieurs critiques, mais dont les tenants et aboutissants demeurent largement inexplicables, faute de balises ou de points de repères fiables.

³⁴ Jean ST-HILAIRE, « Jacob Wren scrute la critique comme moteur de changement », *Le Soleil*, Québec, 9 février 2000, p. C6.

³⁵ Guylaine MASSOUTRE, *loc. cit.*, p. 148.

³⁶ Hervé GUAY, *loc. cit.*, p. 3.

³⁷ Sophie LANDREVILLE, *loc. cit.*, p. 30.

³⁸ Michel MOUSSETTE, « Multiplication par dix, par cent et recherche de zéros » *Inter*, n° 73, printemps 1999, Montréal, p. 59.

À défaut de pouvoir juger à partir de critères précis, certains détracteurs de l'art contemporain, dont Jean Baudrillard qui est cité par Heinich, soutiennent que l'art contemporain (dont l'esthétique postmoderne fait partie), c'est « revendiquer la nullité, l'insignifiance, le non-sens, viser la nullité quand on est déjà nul. Viser le non-sens alors qu'on est déjà insignifiant. Prétendre à la superficialité en termes superficiels³⁹ ». Comme Heinich l'explique par la suite, cette conception de l'art contemporain vient d'une « réduction de la substance au symbole et de l'objet à son simulacre ». Cette vision du projet artistique contemporain, à la fois extrêmement péjorative et passablement réductrice, est au moins partiellement partagée par les deux critiques ayant le moins apprécié l'œuvre de Wren/PME. Sous la plume de Ray Conlogue, il est noté « Maybe this show is awful on purpose⁴⁰ » et sous celle de Radz, « [t]he cast of *En français comme en anglais*, it's easy to criticize, gets absolved of any responsibility by virtue of incompetence⁴¹ ».

De l'aveu même du créateur, la production *En français comme en anglais* a été un prétexte pour « s'échapper du théâtre à l'intérieur même du théâtre » et pour cesser « de produire, pareil aux autres, sa dose de théâtre mortellement ennuyeux⁴² ». C'était l'occasion de prendre le contrepied de la norme, pour ainsi travailler à partir de ce que Bernard Gicquel appelle une

³⁹ Nathalie HEINICH, *op. cit.*, p. 232.

⁴⁰ Ray CONLOGUE, *loc. cit.*, p. R12.

⁴¹ Matt RADZ, *loc. cit.*

⁴² Hervé GUAY, *loc. cit.*, p. 3.

« poétique de la déception⁴³ », qui vise à créer une œuvre qui s'éloignera à dessein de l'horizon d'attente. Il y a donc bel et bien un jeu de décalage volontaire entre l'œuvre et l'horizon d'attente, tel qu'il est perçu par le créateur. Cela dit, il faut reconnaître que le public qui se présente aux représentations d'*En français comme en anglais* s'attend à voir du théâtre potentiellement déstabilisant, puisqu'elles ont majoritairement lieu dans le cadre d'évènements faisant la promotion du théâtre dit « alternatif ». L'horizon d'attente de ce public spécifique, selon toute vraisemblance déjà familier avec l'art contemporain et l'esthétique postmoderne, a de fortes chances d'être « avant-gardiste ». Si l'on reprend l'idée de Jausss selon laquelle les exemples parfaits de jeu avec l'horizon d'attente sont les « œuvres qui s'attachent d'abord à évoquer chez leurs lecteurs un horizon d'attente résultant des conventions relatives au genre, à la forme ou au style, pour rompre ensuite progressivement avec cette attente⁴⁴ », force est d'avouer que la production de Wren ne s'éloigne jamais du projet de l'art contemporain et de l'esthétique postmoderne. Si elle se joue d'un horizon spécifique, ce n'est probablement pas de celui des spectateurs qu'elle attire, mais ceux-ci sont tout de même en mesure de comprendre les règles de la poétique de la déception puisqu'ils connaissent le théâtre plus conventionnel.

⁴³ Bernard GICQUEL. « Table ronde : les comparatistes et l'école de Constance », *Œuvres & Critiques*, n° 2, Paris, vol. 11, 1986, p. 234.

⁴⁴ H.R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1978, p. 56.

Certains soutiendront que l'esthétique postmoderne n'en est plus à ses premiers balbutiements et que les critiques, ayant eu l'occasion de se familiariser avec celle-ci, ne verront pas leur horizon d'attente chamboulé par une production comme *En français comme en anglais*. Il faut cependant rappeler que le tableau⁴⁵ de Heinich de l'espace/temps de la reconnaissance d'une œuvre transgressive indique bien que cette reconnaissance s'effectue avec des délais variables (pouvant s'étaler sur plusieurs décennies), selon les diverses strates de la critique (d'avant-garde, éclairée ou grand public). Nous n'ambitionnons pas de catégoriser la critique québécoise selon ces divisions dans ces pages, mais il semble pertinent de souligner que l'horizon des critiques d'une même ville n'est pas homogène et que ce facteur influant la réception d'un objet postmoderne s'ajoute à celui de l'absence de critères de jugement fermes en la matière.

Soulignons au passage que, du côté de la critique étrangère, la production a été située dans le paradigme de l'art expérimental, comme en témoignent les critiques du Britannique Phillips et du Français Mathieu, rapprochement que personne n'a effectué au pays. Alors que le premier amorce son article en présentant littéralement le groupe PME comme étant les « Canadian masters of experimental performance⁴⁶ » [*sic*], le second

⁴⁵ Nathalie HEINICH, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁶ Jakki PHILLIPS, « A tale of two cities », *The Argus*, Brighton, 22 mai 2000.

rappelle que les interprètes sur scène sont « tous appréciés pour leurs créations expérimentales et subversives⁴⁷ ».

Le retour au bercaïl ou l'impact d'une diffusion internationale

Au moment de la création de l'œuvre, les journalistes font état de la forme inhabituelle du spectacle dans les premières lignes de leurs articles en soulignant le caractère original et la nouveauté de la proposition. Ces considérations constituent un incitatif à aller voir la production, même si elles sont souvent assorties d'une mise en garde qui classe le spectacle dans la catégorie « pour public averti ». Mais un changement très significatif s'opère dans leur discours dès que la troupe rentre au pays après sa tournée à l'étranger. En effet, les critiques qui assistent au spectacle en 2002 ne se trouvent pas dans les mêmes conditions de réception que ne l'étaient ceux qui ont assisté à la création. Dès lors, plutôt que de commencer leurs articles avec les habituelles tentatives visant à cerner l'œuvre au niveau formel, les critiques francophones québécois qui signent des articles en 2002 (Guay, Landreville et Dumas) débutent tous avec un bref historique de la tournée internationale du spectacle et/ou avec un rappel des circonstances ayant mené à sa création. Non seulement les remarques à ce sujet occupent une place de premier plan dans les articles (citons notamment Landreville qui débute et termine son article en signalant la tournée internationale dont le spectacle a fait l'objet), mais elles ne

⁴⁷ Laurent MATHIEU, « Lumières canadiennes », *Liberté Dimanche*, Rouen, 21 mai 2000.

constituent pas qu'un rapide survol. Elles sont très détaillées et font état du parcours de l'œuvre sans omettre aucune étape. Landreville n'hésite pas à dresser la longue liste quasi exhaustive des villes et des pays ayant accueilli la tournée, et Dumas et Guay font grand cas du passage de la production à New York et surtout de la critique dithyrambique du *Village Voice* qui s'en est suivie.

Ainsi, les critiques ne mettent plus tant l'accent sur la nouveauté de la forme de la production que sur sa diffusion à l'étranger, ce qui vient au moins partiellement légitimer une œuvre pour laquelle on ne dispose d'aucun critère sûr d'évaluation. Il n'est pas surprenant que plusieurs accordent un grand crédit à l'appréciation des autres, se trouvant eux-mêmes un peu dans l'indécision et dans l'incapacité de fonder leur évaluation sur des critères stables. Même si la réception à l'étranger s'est avérée mitigée, l'accent n'est pas mis sur ce point. Après les nombreuses invitations à l'étranger qui ont été adressées à l'équipe de Jacob Wren et la tournée aux quatre coins de l'Europe qui s'en est suivie, discréditer la production serait une tâche un peu ingrate.

Notons que l'intérêt pour la réception de l'œuvre ne concerne que l'appréciation étrangère. Aucun critique québécois francophone n'a jugé pertinent de se pencher sur la réception qu'a eue le spectacle en terre québécoise dans les médias ou auprès des spectateurs réels dans la salle,

même si le succès critique a été beaucoup plus unanime au Québec que n'importe où ailleurs. Si les francophones ont passé sous silence la réaction du public dans la salle, les critiques canadiens-anglais et étrangers ont, en revanche, fréquemment abordé ce sujet, la plupart du temps pour faire remarquer que ce public était divisé quant à l'appréciation du spectacle. La Croate Ostovic mentionne que « [s]ome of the audience left but others who stayed were watching the show with great interest⁴⁸ ». La réaction du public montréalais a-t-elle été différente de celle des Croates? Matt Radz nous assure que non, puisqu'à la fin de la représentation s'est fait entendre « something like the sound of one hand clapping with chilly reserve⁴⁹ ». Même en mars 2002, après quelques années de tournée, la réception du public est toujours mitigée. Le silence des critiques francophones sur le sujet a de quoi surprendre un peu, puisque nous avons déjà souligné qu'ils avaient démontré un réel intérêt pour la démarche entourant le contact entre l'interprète et le spectateur. Il apparaît donc que la question est volontairement évitée.

« It's not a work »

En termes d'appréciation générale du spectacle, le noyau de la dissension est le suivant : là où les uns ne voient que vide, ennui, absence de propos et de structure, les autres perçoivent au contraire une audace

⁴⁸ Goroana OSTOVIC, « *En français comme en anglais, it's easy to criticize* », *Vijenac*, Zagreb, 29 juin 2000.

⁴⁹ Matt RADZ, *loc. cit.*

rafraîchissante, une signification inhérente à l'apparente vacuité, ou encore retiennent quelques moments bien inspirés qui justifient le déplacement. Les critiques anglophones qui se rangent du côté défavorable déplorent vivement le manque de structure dans l'ensemble de la présentation et traquent celui-ci jusque dans la prestation des performeurs et dans le rythme du spectacle, dont notamment les constants coq-à-l'âne affectant le propos.

Radz, qui a écrit la critique la plus dévastatrice du corpus, déclare que le manque de rigueur de l'équipe l'amène à conclure que l'œuvre ne peut même plus être considérée comme étant le fruit d'un réel travail artistique : « Well it's not a "work", exactly, though it could be, if the two men and three women displayed any discernible stage discipline during a 70-minute presentation without a beginning, sans ending and with nothing in the middle⁵⁰. » Il est appuyé en cela par le critique allemand Witzeling, qui qualifie la prestation de « so-called show⁵¹ ». Ces deux citations montrent que, pour certains, un manque apparent de structure et une trop grande dose de « n'importe quoi » suffisent à déposséder une œuvre de ce titre. Les recherches en sociologie de l'art de Heinich ont démontré que l'une des critiques les plus fréquentes qu'essuie l'art contemporain, dont l'un des enjeux principaux est la transgression des frontières de l'art, est la fameuse disqualification de l'appartenance au domaine artistique qui se

⁵⁰ Matt RADZ, *loc. cit.*

⁵¹ Klaus WITZELIG, « Modest understanding », *Hamburger Abendblatt*, Hambourg, 19 novembre 2001.

présente fréquemment sous la forme du jugement « ceci n'est pas de l'art ». Les réactions de rejet auxquelles fait face l'œuvre de Jacob Wren et PME s'inscrivent donc tout à fait dans le courant de la réception hostile face à l'art contemporain. Cette situation de scepticisme radical n'est d'ailleurs pas l'apanage unique des détracteurs du spectacle. Parmi les critiques qui n'ont pas rejeté en bloc *En français comme en anglais*, il y a St-Hilaire qui avance lui aussi la thèse du canular avant de se raviser : « On flaire l'imposture⁵² » écrit-il, avant d'ajouter que « l'artiste torontois (...) nous tient fermement par le bout du nez, car nous différons sans cesse notre jugement. La curiosité l'emporte. Et comme de fait, un propos se dessine derrière ce non-jeu, ce parti pris de l'informe. »

Structure, ordre et désordre

La question de l'improvisation, elle, n'échappe pas à la polarisation des perceptions. Les critiques francophones s'entendent généralement pour affirmer que, malgré la forme apparemment chaotique du spectacle, il serait réducteur de conclure immédiatement à la prédominance de l'improvisation. Le sentiment que l'aspect chaotique de la représentation est une construction, et donc le fruit d'un travail, est une constante de leurs critiques. Cette intuition est probablement pour quelque chose dans le fait que les francophones ne remettent pas en question le statut de véritable œuvre artistique de la production comme le font les anglophones. Alors

⁵² Jean ST-HILAIRE, « Radiographie indigeste », *Le Soleil*, Québec, p. C3.

qu'Ève Dumas parle de « capharnaüm hautement orchestré⁵³ », exprimant ainsi la tension entre ordre et désordre qui caractérise le spectacle par une éloquente expression, Hervé Guay assure que « Wren crée de la désinvolture (...) comme d'autres préparent soigneusement une montée dramatique⁵⁴ ». Même s'ils n'apportent aucune preuve à l'appui, les critiques francophones sont souvent convaincus que l'œuvre entière a été construite selon une architecture précise et que, si « les actions semblent s'enchaîner dans le désordre le plus incontrôlable; en réalité il n'en est rien.(...) l'art de Wren et de ses collègues, même non figuratif, n'est jamais le fruit du hasard et (...) tout a été pensé⁵⁵ ». Lévesque et St-Hilaire se rejoignent d'ailleurs sur l'idée que Wren « tient fermement [son public] par le bout du nez⁵⁶ » et qu'il le « mène en bateau en sachant très bien où il va⁵⁷ ». Le caractère hétéroclite et chaotique de l'œuvre, qui est incontestable, ne les rebute pas puisqu'ils y voient « un délicieux fourre-tout⁵⁸ » qui « offre des centres d'intérêt multiples, autant sur le plan géographique que sur le plan des idées⁵⁹ ».

Pour les sceptiques, le spectacle n'est qu'une longue suite de banalités inconséquentes, ponctuées de petites discussions qui auraient pu avoir de l'intérêt mais qui n'en ont pas parce qu'elles sont abandonnées

⁵³ Ève DUMAS, « Magnifique chaos orchestré », *La Presse*, Montréal, 21 mars 2002, p. C2.

⁵⁴ Hervé GUAY, *loc. cit.*, p. 3.

⁵⁵ Solange LÉVESQUE, *loc. cit.*, p. B7.

⁵⁶ Jean ST-HILAIRE, *loc. cit.*, p. C3.

⁵⁷ Solange LÉVESQUE, *loc. cit.*, p. B7.

⁵⁸ Hervé GUAY, *loc. cit.*, p. B7.

⁵⁹ Solange LÉVESQUE, *loc. cit.*, p. B7.

trop rapidement. Ce « modus operandi » qui tourne autour de l'inachèvement est reconnu par tous, mais alors que les francophones jugent que ce procédé stimule la curiosité du spectateur, les détracteurs du spectacle ont estimé que cette façon de faire avait surtout l'art de confirmer l'insignifiance et l'absence de contenu de l'œuvre. Pour ces derniers, cette propension à tout laisser en suspens n'est qu'un irritant supplémentaire qui débouche sur un solide ennui et qui accentue l'incohérence (Conlogue et Radz n'hésitent pas à employer le mot) de ce qui est dit sur scène.

Pour en revenir à l'idée de l'improvisation, ceux qui n'ont pas encensé *En français comme en anglais* mettent en doute jusqu'à l'existence d'un script et rangent le tout du côté de l'aléatoire, tel Conlogue, pour qui tout dans le spectacle n'est qu'improvisation autour de quelques thèmes à peine esquissés, ou encore en viennent à la conclusion, comme Robert Lévesque, Radz et Donnelly, que peu importe finalement que le texte et la structure aient été conçus dans l'optique de « faire improvisé » ou que l'on soit réellement dans le vide total, puisque le résultat est le même, ce qui apparaît généralement comme un commentaire encore plus cinglant que celui de Conlogue. Si l'on rappelle que l'analyse de la réception de *Dragonfly* a permis de remarquer que les anglophones avaient tendance à valoriser davantage la cohérence thématique, formelle et esthétique d'un spectacle que les francophones, on ne sera pas surpris de constater qu'ils

s'accomodent moins bien du manque de structure et du caractère hétéroclite d'*En français comme en anglais*.

Les propos évasifs, la structure semblant reposer sur l'aléatoire et le rejet systématique des conventions scéniques ont concouru, selon les critiques étrangers et canadiens-anglais, à produire l'effet soporifique de la représentation, à déplaire, et faire en sorte que, comme l'écrit Conlogue, le spectacle « never once lapses into anything memorable⁶⁰ ». Même si la majorité des critiques francophones québécois ne font aucune mention d'un quelconque ennui relatif à la production, Moussette n'a pas voulu passer cet aspect sous silence malgré le fait que son appréciation générale ait été favorable. Il avoue bien candidement que « l'ennui devient rapidement inévitable⁶¹ ». Le critique d'*Inter* est conscient du caractère un peu barbant de l'œuvre, mais il n'empêche que les passages plus ennuyeux ne l'ont pas aveuglé au point de l'empêcher d'apprécier les « quelques moments de beauté véritable à travers son étendue de petites flaques dormantes⁶² » comme cela a été le cas avec Conlogue et Radz. Ces derniers sont bien loin de l'ouverture manifestée par Sylvie Cotton⁶³, dans *Esse*, pour qui la

⁶⁰ Ray CONLOGUE, *loc. cit.*, p. R12.

⁶¹ Michel MOUSSETTE, *loc. cit.*, p. 58.

⁶² *Ibid.*, p. 60

⁶³ Notons que Sylvie Cotton est une artiste interdisciplinaire montréalaise dont les réalisations artistiques sont à mi-chemin entre les pratiques de l'installation et de la performance. Elle est donc une artiste et critique «d'avant-garde», dont le positionnement radicalement favorable envers l'œuvre de Wren/PME n'aurait rien de surprenant aux yeux de Heinich. Selon celle-ci, la reconnaissance artistique s'effectue graduellement d'un cercle concentrique à l'autre, dont le premier est évidemment celui qui est constitué des autres artistes «d'avant-garde», les pairs.

performance de Julie Andrée Tremblay se laissant tomber en bas d'une chaise « provoque un éveil existentiel, tout simplement⁶⁴ ».

Contenu sympathique

Il règne un relatif consensus à travers tout le corpus sur la qualité du contenu textuel de la représentation : dans les cas où on ne le qualifie pas d'insignifiant, comme le font Radz et Conlogue, on n'en célèbre pas pour autant la profondeur ou la pertinence. Si l'on porte attention aux choix linguistiques qui sont faits par les critiques pour parler de la production selon la méthode d'analyse d'Empson⁶⁵, on note que Guay qualifie la présentation de « divertissement gentiment cérébral⁶⁶ » ne racontant rien, et que Moussette juge qu'il s'agit d'un « rien sympathique⁶⁷ ». Si la relative inconsistance du propos est implicite dans ces qualificatifs, il est évident que la production bénéficie également d'un capital de sympathie, qu'on ne retrouve pas chez les critiques anglophones ou étrangers. Cette inclination favorable qui permet d'excuser une certaine légèreté peut aussi expliquer le refus des francophones d'aborder la réception mitigée de l'œuvre de la part du public.

D'autre part, plusieurs francophones ont trouvé dans le jeu avec les conventions de la danse et du théâtre la pertinence qui faisait défaut au

⁶⁴ Sylvie COTTON, *loc. cit.*

⁶⁵ Expliquée par David BIRCH, dans *Language, literature and critical practice*, Routledge, Londres, 1989, p. 88.

⁶⁶ Hervé GUAY, *loc. cit.*, p. 3.

⁶⁷ Michel MOUSSETTE, *loc. cit.*, p. 60.

texte. Solange Lévesque explique que la démarche poursuivie par les performeurs consiste à se moquer de ce double genre que sont le théâtre et la danse, tout en le mettant à plat pour mieux prendre du recul et l'explorer. Pour Ève Dumas, la véritable pertinence d'*En français comme en anglais* se trouve dans le jeu formel sur les conventions, plutôt que dans le texte et la thématique : « On dit de ce "spectacle" (...) qu'il parle de critique et de traduction. En fin de compte, il parle surtout, et féroce, de théâtre, de danse et de médias, questionnant et détruisant toutes les conventions établies⁶⁸ ». L'appréciation des francophones est donc tiraillée entre la superficialité du propos, l'intérêt porté à l'entreprise de déconstruction des conventions et la sympathie qu'inspire la production. S'il serait difficile d'identifier la source de cette dernière émotion avec précision, notons que certains critiques parlent de la fraîcheur, des idées et de l'audace des créateurs du spectacle. Le spectacle est plein d'une nouveauté qui plaît, et c'est peut-être ce qui rend la démarche de la « poétique de la déception » des « brillants agitateurs⁶⁹ » sympathique aux yeux d'une majorité de critiques québécois.

La critique et le critique

Sur le terrain du propos véhiculé par le spectacle, mentionnons que la perception de la thématique de la critique s'est avérée très différente selon les critiques. En effet, si les critiques francophones ne se sont pas

⁶⁸ Ève DUMAS, *loc. cit.*, p. C2.

⁶⁹ Ève DUMAS, « Un théâtre contre le vide », p. C4.

formalisés des pointes lancées contre ceux qui exercent leur métier, celles-ci ne sont pas passées inaperçues chez les anglophones. Matt Radz et Pat Donnelly de la *Gazette* commencent tous deux leur article en spécifiant qu'ils sont en total désaccord avec le titre de la pièce : non seulement ils martèlent de façon appuyée que la critique n'est pas la mince tâche que l'on croit, mais ils soulignent aussi à l'unisson que le titre de la présentation de Wren/PME laisse transpirer une forte antipathie envers ceux qui pratiquent leur métier, provocation qui ne peut rester sans réplique selon Radz. Les francophones se montrent beaucoup moins susceptibles : alors que le critique du *Soleil* cite un passage particulièrement virulent sur le sujet en précisant qu'il a été accueilli par de gros rires dans le public pendant que « les scribes encaissent⁷⁰ », Robert Lévesque, bien connu pour son tempérament bouillant, rapporte tranquillement le passage où il est suggéré que la pire injure que l'on puisse lancer à quelqu'un est « critique » sans s'en offusquer le moins du monde. Ces réactions sont loin de la sensibilité épidermique démontrée par les critiques de la *Gazette*, qui répliquent immédiatement pour rétablir l'honneur et la réputation de leur profession.

Cette différence de réaction peut être expliquée par le contexte qui est celui de la critique dans le Québec actuel. Dans tous les milieux, la critique soulève toujours de la suspicion, mais la situation de la critique portant sur l'art québécois est particulière. François Paré, dans son essai intitulé *Les littératures de l'exigüité*, explique que pour une communauté

⁷⁰ Jean ST-HILAIRE, *loc. cit.*, p. C3.

dont la production artistique est en état perpétuel d'instabilité (pour des raisons de langue et de petitesse du marché québécois dans ce cas-ci), la critique, lorsqu'elle est négative, est très souvent condamnée parce qu'elle risque de détruire l'objet même qu'elle commente. Si « le Québec francophone a, depuis la Révolution tranquille, établi une distance irréversible à l'égard du sentiment profond de sa minorisation », il vit aussi « dans la hantise (...) de refaire les conditions historiques menant à la minorisation⁷¹ ». Dès lors, tant dans les domaines de la musique, du cinéma ou du théâtre, les prises de bec publiques entre critiques et créateurs se multiplient et les sensibilités sont exacerbées. Dans cette situation, c'est « comme si la flèche du critique ne pouvait qu'atteindre l'artiste en plein cœur », avec pour conséquence que « les débats d'idées ont laissé place au ressentiment généralisé. (...) Une telle éthique de la transparence contribue à la prolifération du psychodrame (...) où faire œuvre de critique, et plus encore de pensée, tient de la suprême gageure⁷² ». Le débat commençant à se faire vieux et répétitif, les critiques québécois francophones ont probablement perçu les virulentes critiques d'*En français comme en anglais* comme n'étant que quelques petits soufflets de plus qui s'ajoutent au lot habituel, contrairement aux critiques anglophones qui sont moins exposés à ce type de dénonciation publique.

⁷¹ François PARÉ, *Les littératures de l'exiguïté*, Éditions du Nordir, Hearst, 1992, p. 14.

⁷² Yves JUBINVILLE, « Je sais bien mais quand même... Savoirs, pensée et critique dramatique au Québec », *Théâtre/Public*, n° 117, Paris, mai-juin 1994, p. 34.

Le facteur «performance»

L'analyse des critiques a permis d'en arriver à la conclusion que le rôle et l'importance de l'acteur au sein de la production sont beaucoup plus grands aux yeux des critiques canadiens-anglais et étrangers qu'à ceux des francophones québécois. En fait, il apparaît que pour plusieurs, c'est la prestation des acteurs qui sauve (Knowles et Parks) ou qui ne sauve pas l'œuvre de la prétention et de l'ennui (Conlogue et Radz). Conlogue est non équivoque lorsqu'il mentionne que, comme quatre des cinq interprètes ne sont pas des professionnels du théâtre, « we may not expect a display of the stage skills which sometimes rescue this kind of free form event⁷³ ». L'affirmation du critique laisse transparaître que leur manque d'expérience peut jouer contre eux, ce qui n'est pas négligeable, considérant qu'ils auront peut-être à « sauver » la représentation, rien de moins, si celle-ci s'avère insuffisante en elle-même. Si, aux yeux du critique du *Globe and Mail*, les interprètes n'ont pas réussi le sauvetage du spectacle, Knowles, pour qui « the performers (...) are eminently watchable⁷⁴ », juge qu'au contraire « *En français comme en anglais* may have been saved from its somewhat self-indulgent creator by the charisma of its cast⁷⁵ ». Peu importe si les critiques estiment que les interprètes ont réussi ou non à sauver l'œuvre par leur prestation, il demeure que ce pouvoir est entre leurs mains, avis que partagent certainement Radz, Donnelly et Parks à leur manière.

⁷³ Ray CONLOGUE, *loc. cit.*, p. R12.

⁷⁴ Ric KNOWLES, « Urban Dreams, Native Rites and Rural Pleasures : Festival de Théâtre des Amériques », *Canadian Theater Review*, n° 102, North York, printemps 2000, p. 79.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 80.

Alors que Radz absout littéralement les comédiens pour raison d'incompétence flagrante, Donnelly et Parks font part de leur admiration pour le charisme de Julie Andrée Tremblay. Donnelly écrit qu'elle a « a most charming way of doing nothing at all⁷⁶ », et Parks mentionne qu'elle possède « a particularly compelling presence – her sullenness only makes her movement more fascinating⁷⁷ ».

Dans les médias francophones, la performance des interprètes est loin de faire l'objet d'une attention aussi soutenue. Au mieux a-t-on souligné le parti pris du non-jeu, comme l'a fait Robert Lévesque, ou rapidement noté la « présence irrésistible » des performeurs dans le cadre de leur entreprise de déconstruction formelle, comme Solange Lévesque. À la lumière de l'importance qui est accordée par les anglophones à l'aspect « performance » dans le jugement global qui sera porté sur un spectacle se voulant ouvertement « alternatif » – cette précision a sa valeur : rappelons que c'étaient les francophones qui accordaient davantage d'importance à la prestation du comédien dans le cas de *Dragonfly* –, on peut mieux saisir pourquoi Julie Andrée Tremblay a provoqué une fascination indéniable qui n'a pas eu un écho aussi prononcé chez les francophones. On comprend aussi mieux pourquoi le Newyorkais Parks a adoré le spectacle, en notant qu'il mentionne que la grande force de l'œuvre n'est pas tant sa remise en

⁷⁶ Pat DONNELLY, *loc. cit.*, p. D7.

⁷⁷ Brian PARKS, « Headin' South », *The Village Voice*, n° 67, New York, 9 octobre 2001.

question du concept de la performance que le fait qu'elle ne cesse jamais d'en être une justement, « and a damn good one⁷⁸ ».

La réception d'*En français comme en anglais* par les critiques a été généralement favorable en sol québécois, alors que les critiques canadiens-anglais et étrangers ont nettement moins apprécié la structure non conventionnelle, la thématique inconsistante, l'éclectisme des composantes du spectacle, le jeu désordonné des performeurs et la piètre qualité du français parlé par les interprètes anglophones. L'exemple d'*En français comme en anglais* nous permet de croire que les Québécois francophones constituent définitivement un public plus enthousiaste devant ce qui sort des sentiers battus. Leur attitude d'ouverture est indéniable, et même certains points considérés comme étant un peu plus faibles dans la production n'ont pas entaché la sympathie que celle-ci inspirait. Aucune grille n'existe pour juger cette production artistique? Qu'importe! L'enthousiasme vainc tout!

Enfin, l'analyse de la réception de ce spectacle a permis de constater que, même si le bilinguisme est omniprésent dans ce spectacle très postmoderne, joué de 1998 à 2002, ce n'est pas nécessairement ce qui retiendra l'attention des critiques. Le procédé commence-t-il à se faire vieux ou est-il bien peu original en comparaison à la forme du spectacle? Il

⁷⁸ *Ibid.*

faudrait étudier la réception d'un spectacle plus conventionnel pour le savoir.

Pour terminer, soulignons une coïncidence révélatrice : la même journée, dans la même ville, dans un quotidien francophone et un autre anglophone, les deux dernières critiques sur *En français comme en anglais* sont publiées. Elles s'intitulent « If nothing unhappens, what's to criticize? », titre où le vide de la production apparaît dominer souverainement sur tout le reste, et « Un théâtre contre le vide », où la production semble justement combattre ce vide. Les positions peuvent-elles être plus opposées? Après quatre ans de représentations, le clivage demeure, plus large que jamais.

Conclusion

Raymond Bernatchez parlait de «l'année du grand rapprochement¹» entre le théâtre francophone et anglophone au Québec en 1998. L'époque du grand rapprochement, dirions-nous plutôt! Avec la naissance de multiples compagnies multiculturelles, la popularité toujours croissante des productions utilisant le métissage linguistique français/anglais et la bonne réception qu'ont eue ces dernières, les milieux francophone et anglophone sont de moins en moins éloignés, de moins en moins étrangers. Il est cependant loin d'être question d'une éventuelle fusion entre ces deux univers ou même d'une convergence au point de vue esthétique comme le rappelle David Whiteley dans un article². Les deux groupes suivent des chemins parallèles, distincts l'un de l'autre, ce qui n'exclut pas la possibilité d'influences mutuelles.

Tout de long de cette étude de la réception de trois pièces où cohabitent le français et l'anglais, nous avons noté que ces différences, bien présentes au plan de la création, n'épargnent pas la réception non plus. Plusieurs touchent notamment les méthodes d'analyse et de critique, comme en atteste la tendance plus prononcée chez les anglophones à évaluer les productions sur ce que nous avons appelé le modèle de la chaîne à maillons et à chercher – et apprécier – l'unité entre le fond et la forme. Il y a aussi le fait que le bagage d'expériences théâtrales en tant que

¹ Raymond BERNATCHEZ, « L'année du grand rapprochement », *La Presse*, Montréal, 26 décembre 1998, p. C4.

² David WHITELEY, « Of Mothers and Dragonflies: Two Montreal Solo Performances », *Canadian Theater Review*, n° 92, North York, automne 1997, p. 34.

spectateur diffère selon que l'on a affaire à un Montréalais anglophone ou francophone : cela explique plusieurs divergences au niveau des jugements critiques et laisse croire que les horizons d'attente ne sont pas les mêmes. Lors de la présente recherche, nous n'avons pas étudié quelles étaient les productions francophones auxquelles les critiques anglophones assistaient ou n'assistaient pas, et vice versa. Il reviendra donc à quelqu'un d'autre d'expliquer en détail en quoi les critiques anglophones et francophones ne partagent pas exactement les mêmes expériences esthétiques, mais nous avons tout de même noté qu'au niveau de la notion d'art de performance (*performance art*) telle qu'elle est évoquée dans la réception de *Vinci*, les deux groupes ne voient pas les choses du même œil puisque cette catégorie n'existe même pas pour les francophones.

Ce fameux écart entre les deux milieux que nous affirmions en introduction espérer pouvoir mesurer est décidément bien réel et, semble-t-il, il est là pour rester. Le « grand rapprochement » tiendrait davantage de l'intérêt pour ce que font les autres et serait finalement plutôt d'ordre psychologique. Mais ces bonnes dispositions, toutes psychologiques qu'elles soient, ont d'heureuses conséquences : il n'y a que très peu de traces, dans les réceptions étudiées dans ce mémoire, de critiques déterminées non par les productions mais par des préjugés et des préoccupations extérieures, comme en fait état Catherine Graham dans son

article³ sur le théâtre anglophone au Québec, où elle aborde la réception de quelques pièces bilingues de 1989 et 1990.

Pour ce qui est du rapport à la langue, même si celui-ci est empreint d'une belle originalité, il est rarement le point d'intérêt central de la critique. Dans le cas de *Vinci*, c'était le traitement visuel qui retenait davantage l'attention, pour *Dragonfly*, c'était le jeu de Millette, et avec *En français comme en anglais*, le caractère éclectique de la représentation éclipsait les jeux linguistiques. Si l'importance du métissage linguistique est, selon les critiques, toute relative, il est évident que les jeux avec la langue ne sont pas perçus comme susceptibles de remettre en cause l'appartenance de la production au corpus québécois francophone.

Il serait inutile de reprendre ici dans le détail les conclusions qui ont déjà été formulées à la fin des trois chapitres précédents. Nous rappellerons cependant que le métissage linguistique est avant tout jugé par rapport à la prestation des comédiens, que celle-ci soit considérée excellente (*Dragonfly*, *Vinci*) ou moins réussie (*En français comme en anglais*), et ce, peu importe la charge symbolique inhérente à l'utilisation du métissage linguistique. Ces conclusions appuient la thèse de Georges Banu⁴ sur l'importance primordiale de la qualité de la communication. Il a

³ Catherine GRAHAM, « Le théâtre anglophone au Québec » dans *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001, p. 407-424.

⁴ Georges BANU, « L'étranger ou le théâtre enrichi » dans *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche Éditeur, 1997, p. 107-116.

certes été constaté dans ce mémoire que le principe du « seuil de tolérance » linguistique était très important dans la réaction du public aux prises avec de fréquents va-et-vient linguistiques, et que le terme de tolérance est bien choisi, puisqu'il est plus ou moins question de « plaisir » ici.

D'autre part, lorsque la thématique s'y prête, les liens entre la situation linguistique mise en scène dans la pièce et celle qui caractérise le Québec ne manquent pas d'être soulignés, et encore plus fortement par les francophones. Cette attitude illustre bien comment le concept de « surconscience linguistique » de Lise Gauvin touche à la fois les créateurs et le public qui reçoit les œuvres. Mais malheureusement, la curiosité des critiques ne va pas encore jusqu'à tenter de comprendre pourquoi les auteurs s'intéressent au métissage des langues. Certains critiques universitaires ont commencé à tâter le terrain, mais il faut comprendre qu'un décalage bien naturel existe entre la critique journalistique « immédiate » et la critique qui porte un regard sur le spectacle quelques mois ou quelques années après sa diffusion. Comme le corpus à l'étude était en grande partie composé d'articles appartenant à la critique immédiate, c'est surtout sur cette portion de la réception que ce mémoire s'est attardé.

Le bilinguisme et le même le plurilinguisme étant une réalité de la vie moderne depuis un bon moment déjà, on constate maintenant que son territoire s'étend désormais jusqu'aux scènes de théâtre. L'opposition entre monde imaginaire et réalité quotidienne, que Jauss considère comme un des éléments modelant l'horizon d'attente⁵, en est de moins en moins une dans le cas des pièces où il y a métissage linguistique, puisque les deux univers partagent une importante parenté. La cohabitation des langues sur scène est un phénomène que l'on peut encore qualifier de récent, ce qui en fait une nouveauté susceptible de « déranger » et d'être mal reçue, surtout dans une société où le rapport à la langue est particulièrement complexe. Cette convergence de la fiction et de la réalité pourrait alors expliquer que sa réception s'effectue sans heurts. Un joli *sfumato* de plus, où la fiction est en harmonie avec la réalité dans laquelle elle baigne!

D'autre part, nous devons prendre en considération que, dans l'ère postmoderne dans laquelle nous vivons, les créateurs doivent composer avec la soif inextinguible de nouveauté que manifeste le public en matière de divertissement. Cette nouvelle donnée qui imprègne désormais l'horizon du public ouvre donc toute grande la porte à l'originalité, semble-t-il. À première vue, cette nouvelle attitude représente un changement de taille dans l'histoire de la réception des œuvres d'art si l'on se rappelle que les recherches de Heinich ont montré que l'avant-garde a dû, tout au long du siècle dernier, patienter des années et des décennies durant avant de voir

⁵ H.R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. «Tel», Paris, 1978, p. 54.

ses œuvres acceptées par l'ensemble de la critique et du public. Mais on ne refait pas aussi facilement l'histoire et un bémol s'impose : aujourd'hui encore, cette nouveauté que l'on désire tant doit être « digestible » et facile à évaluer, et donc pas trop nouvelle et bouleversante, en fin de compte. Comme en témoigne la réception d'*En français comme en anglais, it's easy to criticize*, la production la plus postmoderne à l'étude dans ce mémoire, l'absence de grille ou de repères pouvant orienter l'évaluation des nouveautés en tous genres qui surgissent sur les scènes pose parfois de sérieux problèmes de réception et fait même ressurgir le traditionnel questionnement de la légitimité de l'œuvre d'art. Mais il est encore permis d'espérer : le nouveau langage théâtral de Robert Lepage a été très bien reçu, et bien compris même, malgré la nouveauté justement bouleversante de cette innovation.

Quoi qu'il en soit, en matière de divertissement, le public ne rechigne pas sur la variété qui s'offre à lui. Chantal Hébert, reprenant le concept du métissage culturel de Guy Scarpetta, ne disait-elle d'ailleurs pas que « l'impureté assumée pourrait faire écho au désir, à l'appétit du public en mal d'étonnement⁶ »? Cette conception de l'*entertainment* nous amène vers une autre piste de réflexion. Si, comme nous le disions un peu plus haut, les échanges entre les milieux du théâtre francophone et anglophone sont une réalité, qu'en est-il de nos échanges avec les États-Unis? Quelle

⁶ Chantal HÉBERT, « L'écriture scénique actuelle : l'exemple de *Vinci* », *Nuit blanche*, n° 55, Québec, mars-avril-mai 1994, p. 56.

part d'américanité y a-t-il dans notre théâtre, et conséquemment dans notre réception du théâtre?

Certes, Lepage représente un cas intéressant à étudier dans cette optique, puisque l'importance de l'artifice visuel qui caractérise son théâtre a amené certains observateurs à souligner les traces de l'influence américaine dans son travail. Effectivement, la propension au monodrame ou au one man show, selon la dénomination que l'on préfère, l'importance de l'idée de divertissement qui est toujours à l'avant-plan des préoccupations du créateur et qui permet autant de fantaisie visuelle au théâtre, ainsi que le réenchâtement qui clôt souvent les productions de Lepage et qui permet le traditionnel *happy end* sont autant d'éléments qui témoignent de l'influence américaine sur notre théâtre. L'idée de l'indépendance individuelle, très présente dans les trois productions étudiées ici, est une philosophie typiquement américaine, inspirée par l'essai *Self-reliance* de Ralf Waldo Emerson, comme l'indique Marcel Labine⁷. Même le spectacle *En français comme en anglais, it's easy to criticize*, avec sa critique de la critique, pourrait être rattaché à la longue tradition américaine de la jérémiade (*complaint*), dont Arthur Miller n'est pas le moindre des représentants⁸, et c'est sans compter que la discipline du *spoken word*, présente dans le spectacle, est aussi une exportation

⁷ Marcel LABINE, *Le roman américain en question*, Montréal, Québec Amérique, coll. « En question », 2002, 143 p.

⁸ *Ibid.*, p. 45.

américaine⁹... Nous connaissons la phénoménale influence américaine sur tout ce qui touche au monde du divertissement, mais si la production théâtrale québécoise en vient, ou en est venue à acquérir une part d'américanité, il va de soi que les modes de réception suivent, ou suivront nécessairement le même chemin. Peut-être est-ce ce qui explique, au moins partiellement, que les innovations théâtrales de Lepage aient été si bien reçues, peut-être sont-elles divertissantes « à l'américaine » et donc, déjà un peu familières, alors qu'*En français comme en anglais* ne reprend pas les mêmes mécanismes de divertissement et s'avère ainsi moins familier...

Enfin, la « filière américaine » a une dernière piste à nous offrir... Au sujet du premier roman de Chang-rae Lee, *Native Speaker* (1995), Labine écrit ceci : « La question essentielle que ce livre pose semble être la suivante : peut-on devenir un "native speaker" ou est-on condamné au statut de "nonnative speaker"?¹⁰ » Comme nous l'avons vu dans ce mémoire, le métissage linguistique est toujours l'expression d'une fracture, qu'elle soit au sein de l'individu ou au sein d'une collectivité, et non pas l'expression d'un glissement identitaire irréversible. Le métissage linguistique est, par définition, caractérisé par l'altérité, il force la conscience

⁹ Notons que le 3^e Festival Voix d'Amériques, présenté à Montréal en février 2004, mettait justement en vedette la discipline du *spoken word*. Sur le site Internet du festival où on explique en détail ce en quoi consiste cette discipline, on y mentionne que « depuis quelques années on assiste à un rapprochement entre anglophones et francophones lors de plusieurs soirées bilingues [de *spoken word*] ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 142.

de l'existence de l'autre, de la connaissance de l'autre même. Ce métissage n'est pas le reflet d'une fusion, même lorsqu'il est mis en scène dans un monodrame ou qu'il se manifeste par l'invention d'une nouvelle langue hybride.

Comme l'indiquait Abley, le rapport à la langue conditionne le rapport au monde. La cohabitation du français et de l'anglais au théâtre permet d'avoir accès à une double perspective, une double vision (à la fois dans le sens de perception qu'a un individu et dans le sens de spectacle donné à voir) sur les êtres, sur le monde et les choses, vision qui passe par la langue maternelle et la langue de l'autre, ou qui, comme dans le cas de *Dragonfly*, passe simultanément par les deux langues. Mais cette dernière éventualité qui crée une nouvelle langue ne permet plus aussi facilement la double vision, elle est le lieu du faux, elle détraque la perception, la fausse, comme si celle-ci provenait d'un troisième œil qui n'aurait pas dû être. Dès lors, il s'avèrera on ne peut plus normal que les pratiques et perceptions critiques des francophones et des anglophones diffèrent, au théâtre comme ailleurs.

Bibliographie

1. Corpus

*Vinci**

Corpus principal

ACKERMAN, Marianne, « Gimmicks weaken plays on two of Montreal's most interesting stages », *The Gazette*, Montréal, 15 mars 1986, p. D2.

ANDRÈS, Bernard, « Vers l'ordination de l'ordinateur », *Spirale*, n° 61, mai 1986, Montréal, p. 16.

ANONYME, « *Vinci, Come Back / Vinci reviens ici* », *Envol*, n° 2, Québec, vol. 9, novembre 1986, p. 68.

ANONYME, « Un Québécois très surprenant », *Le Matin de Paris*, n°, 3346, Paris, 7 décembre 1987.

ANONYME, « *Vinci* : le génie de Robert Lepage », *Le Journal de Québec*, Québec, 6 décembre 1986, p. 5A.

BEAULAC, Michel, « *Vinci* », *Sortie*, n° 36, Montréal, mars 1986, p. 39.

BERNATCHEZ, Raymond, « Robert Lepage et *Vinci*, un pas de plus vers le théâtre global », *La Presse*, Montréal, 6 mars 1986.

BERNATCHEZ, Raymond, « Parler de l'art pour que tout le monde comprenne », *La Presse*, Montréal, 8 mars 1986.

BERNATCHEZ, Raymond, « Trois premières cette semaine et une autre vague la semaine prochaine », *La Presse*, 26 février 1986, p. A13.

**BILLINGTON, Michael, « *Vinci* », *The Guardian*, Londres, 28 août 1987.

BOULANGER, Luc, « Robert Lepage gagne son pari », *Montréal Campus*, Montréal, 19 mars 1986, p. 13.

BOISVERT, Jocelyne, « À l'ombre du grand Léonard », *Le Guide Mont-Royal*, Montréal, 12 mars 1986, p. 16.

BURY, Jean-Paul, « *Vinci* de Robert Lepage triomphe à Limoges », *Le Soleil*, Québec, 19 octobre 1986, p. A9.

* A aussi été consulté l'enregistrement vidéo du spectacle (reconstitution partielle) de novembre 1986 à l'Implanthéâtre de Québec.

** Article répertorié dans le *London Theatre Record*, Londres, 13-26 août 1987, p. 1077-1078.

CAZELAIS, André, « Veni, vidi, *Vinci* », *Le Point*, n° 24, Montréal, 17 mars 1986.

**CONNOR, John, « *Vinci* », *City Limits*, Londres, 3 septembre 1987.

CORRIVAULT, Martine, « Le *Vinci* de Lepage : à regarder en écoutant bien tout ce qu'il dit », *Le Soleil*, Québec, 16 avril 1986, p. B13.

CORRIVAULT, Martine, « Le voyage de Lepage à la poursuite de *Vinci* », *Le Soleil*, Québec, 12 avril 1986, p. C6.

CORRIVAULT, Martine, « Robert Lepage invente sa communication théâtrale », *Le Soleil*, Québec, 12 avril 1986, p. C1.

CUSSON, Normand, « Léonard de Vinci au théâtre », *Clin d'œil*, n° 68, Montréal, 21 mars 1986, p. 214.

DE BILLY, Hélène, « Veni, Vidi, *Vinci* », *L'Actualité*, Montréal, septembre 1986.

DONNELLY, Pat, « One-man *Vinci* tour de force for Lepage », *The Gazette*, Montréal, 5 juin 1987.

DUCHARME, André, « Voyage d'images à *Vinci* », *Montréal ce mois-ci*, n° 2, Montréal, vol. 12, mars 1986, p. 29.

**EDUARDES, Jane, « *Vinci* », *Time Out*, Londres, 2 septembre 1987.

FERLAND, Guy, « Une colombe est partie en voyage ... », *Continuum*, n° 3, Montréal, vol. 9, 10 mars 1986, p. 18.

FILION, Sylvain-Claude, « *Vinci* », *Rock*, n° 104, Montréal, avril 1986, p. 14.

FIORE, Francine, « *Vinci* : un one man show en 9 tableaux », *L'Actualité médicale*, Montréal, 19 mars 1986, p. 54.

FRASER, Matthew, « Performance art redefines theatre », *The Globe and Mail*, Toronto, 11 mars 1986, p. A12.

GAGNON, Marie-Ève, « *Vinci* : voir et vaincre », *Liaison St-Louis*, n° 9, Montréal, 12 mars 1986.

** Article répertorié dans le *London Theatre Record*, Londres, 13-26 août 1987, p. 1077-1078.

HÉBERT, Chantal, « L'écriture scénique actuelle : l'exemple de *Vinci* », *Nuit blanche*, n° 55, Québec, mars-avril-mai 1994, p. 54-58.

LÉVESQUE, Robert, « Les choix du *Devoir* », *Le Devoir*, Montréal, 7 mars 1986, p. 5.

LÉVESQUE, Robert, « Les choix du *Devoir* », *Le Devoir*, Montréal, 14 mars 1986, p. 4.

LÉVESQUE, Robert, « Les choix du *Devoir* », *Le Devoir*, Montréal, 21 mars 1986, p. 19.

LÉVESQUE, Robert, « Le *Vinci* de Robert Lepage, du dôme au crâne, l'écho de la vie », *Le Devoir*, Montréal, 6 mars 1986, p. 9.

LÉVESQUE, Solange, « Harmonie et contrepoint », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 42, Montréal, 1987, p. 100-108.

MAGNAN, Lucie-Marie et Christian Morin, « *Vinci* » dans *100 pièces du théâtre québécois qu'il faut lire et voir*, Québec, Éditions Nota bene, 2002, p. 269-272.

MÉNARD, Carole, « Robert Lepage : Oui, je veux savoir ce qu'est l'art... et à quoi ça sert? », *Échos-Vedettes*, Montréal, 22-28 mars 1986, p. 18.

MONTESSUIT, Carmen, « *Vinci* : le visuel dévore le texte », *Le Journal de Montréal*, Montréal, 6 mars 1986, p. 67.

MONTESSUIT, Carmen, « *Vinci* : un homme, une pièce », *Le Journal de Montréal*, Montréal, 25 février 1986, p. 34.

PAVLOVIC, Diane, « Du décollage à l'envol », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 42, Montréal, 1987, p. 86-99.

S. d. S., « Coup de loupe », *Le Figaro*, Paris, 9-15 décembre 1987, p. 17.

ST-HILAIRE, Jean, « *Vinci* de Lepage : à voir absolument », *Le Soleil*, Québec, 20 novembre 1986, p. C10.

**TAYLOR, Paul, « *Vinci* », *The Independent*, Londres, 28 août 1987.

** Article répertorié dans le *London Theatre Record*, Londres, 13-26 août 1987, p. 1077-1078.

Corpus secondaire

BOVET, Jeanne, « Le symbolisme dans la parole de *Vinci* », *L'annuaire théâtral*, n° 8, Montréal, automne 1990, p. 95-102.

BOVET, Jeanne, « *Une impression de décalage* » : le plurilinguisme dans la production du *Théâtre Repère*, Québec, Université Laval, 1991, 138 p.

BUNZLI, James R., *Looking into the mirror : décalage and identity in the solo performances of Robert Lepage*, Ann Arbor, UMI, 1998, 229 p.

HÉBERT, Chantal et Irène Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, 202 p.

LALIBERTÉ, Marie, « *Vinci et Le Bord extrême* : à propos de la mort et de l'art », *L'Annuaire théâtral*, n° 8, Montréal, automne 1990, p. 103-108.

LÉVESQUE, Robert, « Robert Lepage impose son *Vinci* dans la Ville lumière », *Le Devoir*, Montréal, 8 décembre 1987.

O'MAHONY, John, « Aerial views », *The Guardian*, Londres, 23 juin 2001.¹

PERELLI-CONTOS, Irène et Chantal HÉBERT, « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage(s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s) » dans *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. «Archives des lettres canadiennes», 2001, p. 265-280.

ROY, Irène, *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993, 99 p.

TEISSIER, Guy, « De la dithyrambe pure à la critique acide. La France accueille Lepage... », *L'Annuaire théâtral*, n° 27, Montréal, printemps 2000, p. 160-177.

¹ Disponible sur le site Internet : http://www.guardian.co.uk/saturday_review/story/0%2C3605%2C510950%2C00.html

*The Dragonfly of Chicoutimi**

Corpus principal

ANONYME, « Le retour du Dragonfly », *Le Devoir*, Montréal, 15 mars 1997, p. B7.

BEAUNOYER, Jean, « Jean-Louis Millette : l'état de grâce pour *Dragonfly* et pour tout le reste », *La Presse*, Montréal, 29 mai 1995, p. A12.

BEAUNOYER, Jean, « *Dragonfly of Chicoutimi* : une rencontre magique », *La Presse*, Montréal, 30 mai 1995, p. B6.

BERNATCHEZ, Raymond, « *The Dragonfly of Chicoutimi* : le public en redemande », *La Presse*, Montréal, 20 mars 1997, p. D8.

BURGOYNE, Lynda, « *The Dragonfly of Chicoutimi* », *Cahiers de théâtre Jeu*, Montréal, n° 78, mars 1996, p. 125.

CONLOGUE, Ray, « Stranger in a strange land », *The Globe and Mail*, Toronto, 9 janvier 2002.

DAVID, Gilbert, « À court de langue : création de *The Dragonfly of Chicoutimi* », *Le Devoir*, Montréal, 26 mai 1995, p. B11.

DONNELLY, Pat, « Poetic Dragonfly breaks new ground », *The Gazette*, Montréal, 29 mai 1995.

LABRECQUE, Marie, « *The Dragonfly of Chicoutimi* : Acteur fleuve », *Voir*, Montréal, 18-24 avril 1996.

LESPÉRANCE, Chiara, « *The Dragonfly of Chicoutimi* : une interprétation micropsychanalytique », *L'Annuaire théâtral*, n° 26, Montréal, automne 1999, p. 133-151.

LÉVESQUE, Robert, « Jean-Louis Millette et Anne-Marie Cadieux : l'acteur, l'actrice en scène », *Le Devoir*, Montréal, 29 mai 1995, p. B8.

MAGNAN, Lucie-Marie et Christian Morin, « *The Dragonfly of Chicoutimi* » dans *100 pièces du théâtre québécois qu'il faut lire et voir*, Québec, Éditions Nota bene, 2002, p. 242-244.

MANDALIAN, Isabelle, « *The Dragonfly of Chicoutimi* : langue seconde », *Voir*, Montréal, 24-31 mai 1995.

* A aussi été consulté l'enregistrement vidéo du spectacle du 5 juin 1995 au Théâtre d'Aujourd'hui.

MONTESSUIT, Carmen, « Belle performance de Jean-Louis Millette », *Le Journal de Montréal*, Montréal, 30 mai 1995, p. 45.

MOSS, Jane, « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral*, n° 21, Montréal, printemps 1997, p. 62-83.

PARISIEN, Aurèle, « Dream sequence », *Hour*, Montréal, 1-7 juin 1995.

PARISIEN, Aurèle, « Tongue tied », *Hour*, Montréal, 18-24 avril 1996.

PELLETIER, Denise, « *The Dragonfly of Chicoutimi* : une rencontre exceptionnelle entre un texte et un acteur », *Le Quotidien*, Chicoutimi, 24 septembre 1999, p. 20.

ROBERT, Lucie, « Les revenants », *Voix et images*, n° 64, Montréal, automne 1996, p. 159-167.

ST-HILAIRE, Jean, « *The Dragonfly of Chicoutimi* : Maux de francophone, mots anglais », *Le Soleil*, Québec, 20 février 1999, p. D11.

ST-HILAIRE, Jean, « *The Dragonfly of Chicoutimi* : une bombe », *Le Soleil*, Québec, 29 mai 1995, p. B4.

TAYLOR, Kate, « A lament of a linguistic kind : *The Dragonfly of Chicoutimi* », *The Globe and Mail*, Toronto, 12 janvier 2002.

WHITELEY, David, « Of Mothers and Dragonflies : Two Montreal Solo Performances », *Canadian Theater Review*, n° 92, North York, automne 1997, p. 34-38.

Corpus secondaire

DAVID, Gilbert, « Le solo magnifique de Jean-Louis Millette », *Le Devoir*, Montréal, 2 avril 1996, p. B8.

GODIN, Jean-Cléo, « Qu'est-ce qu'un *Dragonfly*? », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78, Montréal, mars 1996, p. 90-95.

PELLETIER, Denise, « Millette à Chicoutimi jeudi dernier », *Le Quotidien*, Chicoutimi, 30 septembre 1999, p. 14.

VIGNEAULT, Alexandre, « Ponction lombarde », *Voir*, Montréal, 14 octobre 1999.²

² Disponible sur le site : <http://www.voir.ca/artsdelascene/artsdelascene.aspx?iIDArticle=5724>

*En français comme en anglais, it's easy to criticize**

Corpus principal

ANONYME, « Best bets : It's easy to criticize », *Eye Magazine*, Toronto, 24 février 2000.

ANONYME, « Critiquez, il en restera toujours quelque chose », *Paris Normandie*, Paris, 24 mai 2000.

BURKE, Jim, « *En français comme en anglais, it's easy to criticize* », *News North West*, Manchester, 2 juin 2000.

CONLOGUE, Ray, « Not even being there is enough to get this joke », *The Globe and Mail*, Toronto, 28 février 2000, p. R12.

COTTON, Sylvie, « Qu'est-ce que le théâtre? », *Esse*, n° 38, Montréal, automne 1999.

DONNELLY, Pat, « Au contraire, criticism not easy », *The Gazette*, Montréal, 5 décembre 1998, p. D7.

DUMAS, Ève, « Magnifique chaos orchestré », *La Presse*, Montréal, 21 mars 2002, p. C2.

DUMAS, Ève, « Pont Montréal-Toronto », *La Presse*, Montréal, 16 mars 2002, p. D4.

DUMAS, Ève, « Un théâtre contre le vide », *La Presse*, Montréal, 22 mars 2002, p. C4.

G. S., « Experiment pays off », *Now*, Toronto, 2-8 mars 2000.

GOVEDIC, Natasa, « *En français comme en anglais, it's easy to criticize* », *Novi List*, Rijeka, 24 juin 2000.

GUAY, Hervé, « Délire à cinq », *Le Devoir*, Montréal, 16 mars 2002, p. 3.

GUAY, Hervé, « Le bilan artistique de Festival de théâtre des Amériques : un festival cassé en deux », *Le Devoir*, Montréal, 9 juin 1999, p. B9.

KNOWLES, Ric, « Urban Dreams, Native Rites and Rural Pleasures : Festival de Théâtre des Amériques », *Canadian Theater Review*, n° 102, North York, printemps 2000, p. 72-80.

* A aussi été consulté l'enregistrement du spectacle du 6 décembre 1998 à Tangente.

LANDREVILLE, Sophie, « Jacob Wren à l'Usine C : *En français comme en anglais, it's easy to criticize* », *DFDanse*, Montréal, 12 mars 2002, p. 30.

LÉVESQUE, Robert, « On s'en fout du spectacle », *Ici*, Montréal, 3-10 juin 1999, p. 28.

LÉVESQUE, Solange, « Les 20 jours du théâtre à risque s'ouvrent brillamment », *Le Devoir*, Montréal, 30 novembre 1998, p. B7.

MASSOUTRE, Guylaine, « Danser le Québec d'aujourd'hui : l'automne 1998 en danse », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 91, Montréal, juin 1999, p. 148-149.

MATHIEU, Laurent, « Lumières canadiennes », *Liberté Dimanche*, Rouen, 21 mai 2000.

MOUSSETTE, Michel, « Multiplication par dix, par cent et recherche de zéros », *Inter*, n° 73, Montréal, printemps 1999, p. 58-60.

OSTOVIC, Goroana, « *En français comme en anglais, it's easy to criticize* », *Vijenac*, Zagreb, 29 juin 2000.

PARKS, Brian, « Headin' south », *The Village Voice*, n° 67, New York, 9 octobre 2001.

PHILLIPS, Jakki, « A tale of two cities », *The Argus*, Brighton, 22 mai 2000.

RADZ, Matt, « If nothing unhappens, what's to criticize? », *The Gazette*, Montréal, 22 mars 2002.

RENAUD, Martin, « La performance à Québec, un art vivant », *Impact Campus*, Québec, 11 avril 2000.

SAINT-HILAIRE, Jean, « Jacob Wren scrute la critique comme moteur de changement », *Le Soleil*, Québec, 9 février 2000, p. C6.

SAINT-HILAIRE, Jean, « Radiographie indigeste », *Le Soleil*, Québec, 31 mai 1999, p. C3.

VRGOE, Dubravka, « A controlled theatrical chaos », *Vjesnik*, Zagreb, 21 juin 2000.

WITZELING, Klaus, « Modest understanding », *Hamburger Abendblatt*, Hambourg, 19 novembre 2001.

Corpus secondaire

WREN, Jacob, « Mistranslation, Bad Faith and Even Worse : *En français comme en anglais* », *Canadian Theatre Review*, n° 102, North York, printemps 2000, p. 25-27.

2. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Étude de la réception critique

ABLEY, Mark, *Spoken here. Travels among threatened languages*, Toronto, Random House Canada, 2003, 322 p.

ACKERMAN, Marianne, « The Quebec invasion », *The Gazette*, Montréal, 5 mai 1987.

BANU, Georges, « L'étranger ou le théâtre enrichi » dans *Théâtre, muldisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche Éditeur, 1997, p. 107-116.

BRAULT, Marie-Andrée, « Le Nouveau Théâtre Expérimental devant la critique : la question de l'expérimentation », *L'annuaire théâtral*, n° 28, Montréal, automne 2000, p. 151-162.

BIRCH, David, *Language, literature and critical practice*, Londres, Routledge, 1989, 214 p.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 480 p.

BYCZYNSKI, Julie, « A word in a foreign language : On not translating in the theatre », *Canadian Theater Review*, n° 102, North York, printemps 2000, p. 33-37.

CHEVREL, Yves (dir.), « Méthodologie des études de réception. Perspectives comparatistes », *Œuvres et critiques*, vol. 11, n° 2, Paris, 1986, p. 129-234.

DUVAL, Étienne-F., *L'art d'écrire un essai-critique : initiation à la critique littéraire*, Trois-Rivières, Presses de l'UQTR, coll. « Théâtre d'hier et d'aujourd'hui », 1985, 107 p.

GAUVIN, Lise, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal 2000, 254 p.

GAUVIN, Lise, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, 176 p.

HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, 380 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 305 p.

JUBINVILLE, Yves, « Je sais bien mais quand même... Savoirs, pensée et critique dramatique au Québec », *Théâtre/Public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 32-35.

JURT, Joseph, *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos 1926-1936*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, coll. « Œuvres et critiques », 1980, 436 p.

LAFON, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2001, 523 p.

LANCTÔT, Simon, *La réception critique du théâtre au Québec : le succès de La Locandiera au TNM*, Mémoire de maîtrise (M.A.), Université de Montréal, 2000, 175 p.

LESAGE, Marie-Christine, « Du particulier à l'universel : réception critique de *Joie*, de Pol Pelletier », *L'Annuaire théâtral*, n° 27, Montréal, printemps 2000, p. 178-190.

LOFFREE, Carrie, « La nouvelle dramaturgie et l'informatique. Stratégies de réception communes », *L'annuaire théâtral*, n° 21, Montréal, printemps 1997, p. 102-118.

MAINGUENEAU, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette, 1987, 143 p.

PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Éditions du Nordir, 1992, 175 p.

PAVIS, Patrice, « Le discours de la critique dramatique » dans *Voix et images de la scène*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985, p. 135-144.

ROGERS, William Elford, *Interpreting interpretation : textual hermeneutics as an ascetic discipline*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1994, 240 p.

STAROBINSKI, Jean, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1961.

THUMEREL, Fabrice, *La critique littéraire*, Paris, Éd. Armand Colin, coll. «Cursus», 1998, 1991 p.

VAÏS, Michel, « Théâtre expérimental : de l'hermétique à l'accessible », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36, Montréal, 1985, p. 44-52.

WALLACE, Robert, « D'où cela vient-il? Réflexions sur la réception critique du théâtre francophone récent à Toronto », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 49, Montréal, décembre 1988, p. 9-23.

VIGEANT, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, 229 pages.

BERNATCHEZ, Raymond, « L'année du grand rapprochement », *La Presse*, Montréal, 26 décembre 1998, p. C4.

Théorie générale

CORVIN, M. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

LABINE, Marcel, *Le roman américain en question*, Montréal, Québec Amérique, coll. « En question », 2002, 143 p.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre post-dramatique*, Paris, L'arche, 2002, 312 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, 477 p.

THUMEREL, Fabrice, *Le champ littéraire français au XX^e siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Ed. Armand Colin, coll. «U», 2002, 235 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre 2, l'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, 352 p.

Métissage linguistique

BARRATT, Amy, « English theatre at the crossroads », *Montreal Mirror*, Montréal, 27 avril 2000.

MOYES, Lianne (dir.), « Dossier : Écrire en anglais au Québec : un devenir minoritaire? », *Québec Studies*, Montréal, vol. 26, Automne 1998 / Hiver 1999, p.1-37.

Mémoire du conseil central du Montréal métropolitain à la commission des états généraux sur la situation et l'avenir de la langue française au Québec, Montréal, 23 octobre 2000, 81 p.

SIMON, Sherry, *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, 224 p.

Annexes

Corpus principal

Vinci

THEATRE

Gimmicks weaken plays on two of Montreal's most interesting stages

By MARIANNE ACKERMAN
Gazette Theatre Critic

Strong, new dramatic texts are rare on stage; what is most interesting today often has very little to do with character, plot, dramatic momentum or any of those trusted conventions of yesteryear. In place of the word: images, visual metaphors, music and sound effects, often combined with video, slides and various other technical gimmicks. Performance art makes its own rules.

Two of Montreal's most interesting theatre spaces currently offer new works that sidestep convention to attack metaphor from another angle. No less a mythic personality than the Renaissance polymath Leonardo da Vinci has inspired Robert Lepage's *Vinci* at Théâtre Quat'Sous. At Espace Libre, the mime troupe Carbon 14 has broken its own sound barrier with a text by Jean-Pierre Ronfard set on the ill-fated *Titanic*, circa *fin de siècle*, verge of Apocalypse 20th Century.

With questions of art and destruction at the centre, neither work can be accused of taking on trivial themes, yet neither surpasses the limitations of a genre wherein visual effects expect applause. Both play with gimmicks; neither has followed its premises beyond the first, broad statement.

An outdoor version of Jean-Pierre Ronfard's first collaboration with Carbon 14 premiered at the Festival de Théâtre des Amériques last summer. Under the stars in an old auto junkyard in north end Montreal, *Titanic* was magical, a kind of decadent soirée interrupted by a chilly gust of impending doom represented by a puppet-like Hitler and a screaming rebel ghost played by Jerry Snell.

But moving *Titanic* inside and shrinking the cast has proved a fatal decision. The playful touches now

REVIEW

Titanic by Jean-Pierre Ronfard, performed by Carbon 14 at Espace Libre through March 23; *Vinci*, written and performed by Robert Lepage at Théâtre Quat'Sous through March 30.



ROBERT LEPAGE
One-man show

overwhelm; this shortened version is trivial, and with the exception of Roger Leger, without outstanding performances.

Francine Alepin's Isadora Duncan is a clumsy caricature of eccentricity; Gilles Maheu's Joan Coutinho makes an impressive entrance, but the part has been reduced to a walk-on. Leger as J.B. Melnik, the Chicago-bound Polish Jewish merchant with his basketfull of rabbits is good, but so thin is the script that his intensity stands out like sincerity in black tie.

The staging by Lorne Brass and Maheu has turned the old firehall into a huge, barn-board grey ship's interior lit by neon signs, overlooking the sea depicted effectively by

huge slides projected on one wall. Clever, but ultimately *Titanic* sinks in its own playful, underwritten text. A work that should have been tightened by a second production has instead lost both magic and point.

Even in its current sketchy state, Robert Lepage's one-man show *Vinci* is one of the most interesting and inventive to be seen in Montreal in several years. With a skilled, but never-too-serious performer onstage throughout, *Vinci* offers several striking images, including a delightfully snarky Burger King groupie on the Blvd. St. Germain whose put-down-of art is topped only by her amazing transformation into Mona Lisa. Second memorable cameo: da Vinci himself caught shaving in a public bath-house. Asked for the riddle of creativity, the grey-bearded ghost roars on about the link between art and conflict, then ambles off in search of beautiful boys.

Lepage's quest for the meaning of art is never without an undercurrent of self-satire. Yet while the traveller seeks the meaning of great art in European museums, he is also tormented by the loss of an artist friend who committed suicide. Personal loss represented by the artist as man and the loss of genius to history is a juxtaposition which saves *Vinci* from being the cool, pretentious, esthetic comic strip it could easily have been.

But at 70 minutes (the intermission removed after opening night), *Vinci* has one monumental flaw — it barely touches on the vastly interesting ideas and emotions raised. Lepage has tackled his themes with wit and intelligence, suggesting that, were it twice as long and thrice as dense, *Vinci* could be a truly remarkable evening of theatre. As a work-in-progress, it's a tantalizing taste. More. More. More.

● *Master Class* is a must-see at Centaur. Page E-5.

ert Lepage, au Théâtre
ril

t interprété par
âtre de Quat'sous,

lité s'exprime à travers les vices ou la
femme au foyer. C'est moins l'anglais qui
est visé, que l'idéologie du virage technolo-
gique, moins l'homme, le macho, que
l'égoïsme, le carriérisme. Quant aux ba-
leines, c'est moins l'écologie que la poésie
de leur chant: cri de détresse, sur lequel
vient se moduler le discours des person-
nages, tous plus ou moins à la dérive, plus
ou moins échoués aux rives du réel. Maria
est la première à littéralement « prendre le
large ». Bernard s'effondre quand celle-ci le

ler du réel. C'est sur l'interprétation nuancée
d'Aubert Pallascio (Roger) et d'Hélène
Loiselle (Margot) que repose le subtil vacil-
lement de la pièce. Dans une scénographie
particulièrement dépouillée, les deux co-
médiens évoluent côte à côte en désamor-
çant avec humour le pathos et les effets de
réel qu'ils viennent tout juste de provoquer
(suicide manqué de Roger, fou-rire de
Margot, malice de l'un et de l'autre, face aux
éclats du jeune couple). Une pièce dense et
étrange, donc, à l'image de la trame musi-
cale composée, dit-on, « à partir de chants de
baleines mis en musique par l'ordinateur
Mirage DSK-8 ».



Vinci

DR



Un Vinci cruser

Il est aussi question d'ordinateur dans le spectacle conçu, réalisé et interprété par Robert Lepage : *Vinci*. Là encore, la machine à puces intervient dans le processus de production. Mieux, elle trône au bord de la scène sous les lignes d'un ravissant Macintosh 514 connecté semble-t-il au système de son (et/ou d'éclairage). Le manipulateur et musicien de service saute légèrement d'un clavier à l'autre, alors que sur les planches Lepage y va de son *one man show*. On connaît le travail du Théâtre Repère dont *Circulation* avait été fort prisée l'an passé. Théâtre surtout visuel, performance gestuelle et sonore, juxtaposition nerveuse de plans et de séquences vidéo-clippées, sur une vague trame narrative. Cette fois-ci Lepage est seul et le propos plus homogène. Un personnage, une légende : Léonard de Vinci, bien sûr; mais aussi une réflexion en neuf tableaux sur les beaux-arts, l'imitation et l'initiation. Un jeune photographe bouleversé par le suicide de son ami retourne aux sources. Londres, Paris, Cannes, Florence : les musées et leurs abords, visite guidée dans le dédale de la création. Mais rien de prétentieux, aucun intellectualisme dans la manière de Lepage qui visualise avec une aisance déconcertante les concepts les plus abstraits. Un geste, un accessoire, un rythme, un rien et l'on redécouvre la perspective, la ligne, la courbe, l'écho des voûtes et l'équilibre des volumes! Non sans humour. Ce guide italien (aveugle) qui nous décrit (de l'intérieur) tel monument; le jeu des sous-titres projetés sur écran; la minette rencontrée au « King Burger » du Boul' Mich', sourire jocondeux, argot parigot, échappée du Louvres (!), etc. etc. Lepage ne cesse d'étonner en alignant ses compositions, toutes plus léchées les unes que les autres. Il n'est pas jusqu'à l'inévitable rencontre avec Vinci qui ne parvienne à nous surprendre. Non pas dans l'atelier du maître, mais au bain public où le cher vieillard va « cruser » les éphèbes en se foutant éperdument des questions métaphysiques du photographe québécois (!). Certains tableaux restent peut-être moins convaincants que d'autres (la séance de camping, par exemple, assez laborieuse et lourdement « tragique », l'envoi final), mais l'ensemble confirme l'impression que m'avait faite Lepage l'an passé : il y a là une intelligence concrète de la scène, un ton, un humour et un rythme des plus originaux. À suivre.

1. Cf. Michel Vaiz, « Les Salimbanques (1962-1969) », *Jeu*, 2, 1976, pp. 36-41.

Bernard Andrès

Spirale, mars 1986.

cré
ous
éa-
tite
ion
est
s à
67,
me
rdi-
de
de
ple
éi:
er-
le
ne
que
me
le
rdi-
her-
eau
rdi-
ges,
des
che
épit
en-
ien-
La
t au
être
flu-
ppe,
ont-
dra-
r le
pés
qui
ulu
aux
li et
rgot
avec
ent,
leur
ard)
lans
: un
u et
pro-
avec
ca-
d se
ans
(!).
u sa
en-
plus
orce
c le
eau
our
des
dit,
use-
etait
glais



Vol. 9 N° 2
Novembre/November 1986

VINCI, COME BACK

Robert Lepage, the theatre man, first went to Montréal to offer his Vinci. Curiously enough, this was in stark contrast to his usual way of introducing a performance: up until then, he had worked in collaboration with Théâtre Repère in Québec City to arrange and perform Circulations and La >



Robert Lepage
Photographie / Photograph: Théâtre Repère

VINCI REVIENS ICI

L'homme de théâtre Robert Lepage est d'abord passé par Montréal pour offrir son Vinci. Curieusement, il adoptait pour ce spectacle une démarche contraire à celle qu'il a toujours privilégiée, jusqu'à présent: car, avec le Théâtre Repère, c'est à Québec qu'il a créé Circulations et La

AT LEISURE

> > trilogie des dragons before presenting them elsewhere in Canada and even in Europe.

This detour to Montréal might have been seen as a way of giving Vinci a better start, in addition to being a part of the Implanthéâtre's regular program, beginning November 18, Vinci will serve as a calling card for those businesspersons interested in financing theatre. Le Repère has used a piece of news which appeared in Le Devoir last June 1 to determine the target of its first fund-raising drive: the Devoir article stated that only around 8 percent of funding for Québec's performing arts sector comes from private sources, while the average elsewhere in Canada is double this figure.

But let's get back to Vinci. The play is not intended to be a portrait, at least not in Brecht's sense of the word as shown in his Gallée. Although Lepage highlights certain moments in the painter's life and certain works, the main

thrust of the play is elsewhere: we find it in the long monologue of this character who finds himself alone on stage, and who as a young artist continually asks himself questions about the things that fascinate him, about the pertinence of his creative work.

Vinci, a performance designed, produced and played by Robert Lepage. At the Implanthéâtre, 2, rue Crémazie, Québec City, from November 18 to the beginning of December. For more information, call (418) 529-2183.

TELL ME ABOUT IT

Guy Robert talks about painters like others show photographs: when he speaks about their lives it's like a series of continuous adventures, and when he interprets their works, the emphasis is on the details as they relate >

ESCALE

> > des dragons, pour les présenter ensuite un peu partout au Canada et même en Europe.

Ce passage à Montréal, c'était peut-être s'éloigner pour mieux se lancer. Vinci, en plus de s'insérer dans la programmation régulière de l'Implanthéâtre à partir du 18 novembre, servira de carte de visite auprès des gens d'affaires qu'on veut intéresser au financement du théâtre. Le Repère s'est inspiré d'une nouvelle parue dans Le Devoir du premier juin dernier pour déterminer la cible de sa première campagne de levée de fonds: on y précisait qu'au Québec, à peu près huit pour cent seulement du financement des arts d'interprétation provient du secteur privé, alors qu'ailleurs au Canada ce pourcentage, en moyenne, est double.

Mais revenons à Vinci. La pièce ne se veut pas un portrait, au sens où l'a entendu Brecht avec son Gallée. Si Lepage met en relief certains moments de la vie du peintre

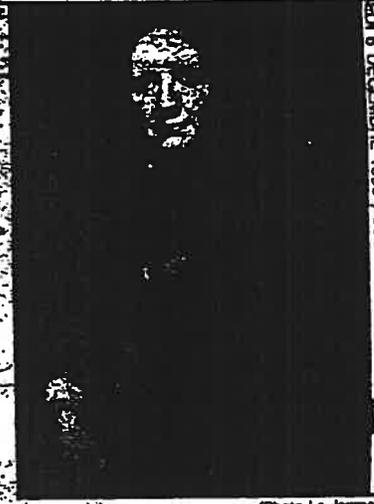
tre ainsi que certaines de ses oeuvres, l'essentiel est ailleurs: il se trouve dans ce long monologue exprimé par ce personnage, seul en scène, et qui en tant que jeune artiste s'interroge sur ses propres fascinations, sur la pertinence de sa démarche créatrice.

Vinci, un spectacle conçu, réalisé et interprété par Robert Lepage. À l'Implanthéâtre, 2, rue Crémazie, Québec, du 18 novembre au début décembre. Pour tout autre renseignement, téléphoner au numéro (418) 529-2183.

17



(Photo Le Journal)
Le guide italien, aveugle, qui nous fait visiter différents endroits.



(Photo Le Journal)
La fameuse Mona Lisa de Lepage. Quelle ressemblance!

«Vinci»: le génie de Robert Lepage

Inutile de vous ruer aux guichets d'implanthéâtre, ce soir, pour assister au spectacle de Robert Lepage, «Vinci». Tout est vendu et ce, depuis longtemps. Cela fait même quelques jours qu'on refuse des gens à la porte. Tous veulent voir l'original spectacle du Québécois.

Le «Vinci» de Robert Lepage n'est absolument pas un portrait du peintre. Même si l'auteur-comédien et metteur en scène donne quelques informations sur le peintre, il ne raconte pas sa vie. «Vinci» est plutôt un spectacle qui nous explique la démarche créatrice d'un artiste. A travers un voyage qu'il effectue en Europe, un jeune photographe québécois, Philippe, est en quête d'une certaine intégrité artistique. Lors de son voyage, il rencontrera Vinci.

Le génie de Lepage est sans aucun doute de faire passer son message au moyen de l'audio-visuel ou d'objets hétérocytes. Sur scène, Lepage utilise tout ce qu'il peut pour illustrer son spectacle. Dès les premières scènes, sur écran, un avion décolle. Cet instant du spectacle n'est pas sans rappeler ce que présente Michel Lemieux. La différence entre les deux artistes vient du fait que Lepage est beaucoup plus théâtral que Lemieux. Dans ce dernier cas, la musique est prédominante.

Par la suite, grâce à une imagination des plus fertiles, Lepage nous transporte en avion au seul moyen d'une chaise, nous transporte d'une

galerie d'art à son studio de photo, à un terrain de camping. Les recherches faites par le comédien sont des plus intéressantes et une bonne partie de nos artistes devraient s'inspirer de l'art de Lepage pour leur spectacle. Il est sûr que le comédien trace-peu à peu la voie à une nouvelle génération de créateurs. Et que dire de la manière dont il travaille avec un gallon à mesurer pour expliquer quelques grandes inventions humaines. Sans doute, un des bons moments du spectacle où il rencontre la Mona Lisa dans un Burger King.



NOS CHOIX

Le Soleil Québec
28/11/86

«L'Education de Rita» et «Vinci»

♦ D'abord *L'éducation de Rita*, parce qu'on en est aux toutes dernières représentations. Et parce que Micheline Bernard et Paul Savoie font bien ressortir cette qualité apparemment inhérente à la vie moderne, celle du désir d'épanouissement tempéré par la sclérose de la motivation. Il y a aussi l'envoûtant *Vinci*. A cause de son originalité, de ses accents de génie et du jeu très «présent» de Robert Lepage. © Jean ST-HILAIRE



Robert Lepage, exceptionnel dans *Vinci*.

La première aventure de Sherlock Homes

♦ Outre les films sur lesquels on s'est déjà attardé, il y en a bien d'autres d'intérêt, tel que *La première aventure de Sherlock Homes*, drame fantastique qui fait honneur à Spielberg et qui plaît aux jeunes et aux adultes. C'est au Clap, pour trois jours. Il reviendra à la fin de décembre. Léonce GAUDREULT

Musique contemporaine de l'AMAQ

♦ Les occasions sont rares à Québec d'entendre de la musique de notre temps. L'AMAQ en fournira l'occasion à ses aussi rares curieux, demain à 20h à l'Institut Canadien. Quatre instrumentistes proposent sept oeuvres d'autant de compositeurs venant de quatre pays. Marc SAMSON

Le Matin

de Paris



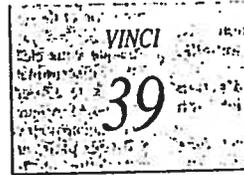
Un Québécois très surprenant

Robert Lepage a conçu et joue *Vinci*. Non, ce n'est pas une vie du grand Leonardo. C'est plutôt l'histoire d'un photographe d'aujourd'hui qui tourne autour de l'œuvre de Vinci et ramène dans ses filets beaucoup d'autres choses. Au Québec, Lepage a fait un triomphe, mais aussi au Festival de la francophonie de Limoges et au Festival off d'Avignon où il a obtenu le prix Coup de pouce. C'est l'exemple, très rare, d'un accord réussi entre le vrai théâtre et les moyens audiovisuels.

Théâtre de Boulogne-Billancourt (46-06-60-44), 20 h 30, sauf dimanche 15 h 30 et lundi. Jusqu'au 13 décembre. 100 F.

NUMÉRO 36
MARS 1986

SORTIE



Véritable tour de force que ce «one man show» dont Robert Lepage est à la fois l'auteur, le metteur en scène et le seul comédien. On se souviendra de l'impact qu'avait en CIRCULATION créé en novembre 84. La critique tout comme le public avait accueilli le spectacle avec enthousiasme; les nouvelles avenues que sa démarche artistique offrait au théâtre québécois lui avait valu tous les éloges.

Son processus est intuitif et prend source dans le sensible. Robert Lepage nous en parle.

"Je cherche tout d'abord à créer une impression chez le spectateur. Je veux faire appel à sa sensibilité plutôt qu'à sa raison. Mon propos n'est pas intellectuel mais sensible, aussi le son, la lumière occupent ils une place importante dans le spectacle. La musique électro-acoustique de Daniel Toussaint est insolite, ingénieuse et constitue en quelque sorte un texte sonore. Je veux qu'on ressente le spectacle au lieu de chercher à lui donner un sens.

SI TU PLONGES DANS LA LUMIÈRE TU PLONGES DANS L'INFINI

Dans VINCI je suis photographe. Mon ami, artiste lui aussi, vient de se "clancher". Son suicide provoque chez moi une profonde remise en question: la vie, la mort, l'art surtout, sa place dans la société occidentale. Le processus d'objectivation s'effectuera au cours d'un voyage, un pèlerinage à Vinci, ville natale de Léonard, à proximité de Florence.

Pourquoi Vinci, pourquoi Léonard? S'il y a des mythes c'en est un certainement. Son statut olympien dans l'histoire de l'art en fait un modèle, un point de référence pour tout artiste; pour moi il constitue à la fois un point de fuite et un objectif.

Jusqu'à l'avènement du maître florentin la perspective picturale ne s'élaborait qu'à partir du point de fuite vers lequel convergeaient toutes les horizontales. Léonard y ajoutera la troisième dimension la couleur, la lumière qui autant que l'éloignement altèrent la perception des éléments de la composition.

J'entreprends donc un voyage — enquête presque initiatique au cours duquel je découvrirai l'humanité de Léonard, sa réalité et aussi la mienne, celle de l'artiste.

La pièce se compose de neuf tableaux-escaliers. Mon itinéraire m'amènera à Londres, Paris, Florence, Vinci; j'y ferai des rencontres insolites qui me permettront de parler d'art dans des références tout à fait contemporaines. Ainsi, au lieu de tenter d'élucider la Joconde et la place révolutionnaire qu'elle occupe dans l'histoire de l'art, c'est elle-même qui s'expliquera sous les traits d'une femme d'aujourd'hui. Je croiserai Vinci dans une douche publique de Florence, l'endroit même où Léonard draguait ses mignons; la souille avant le baptême, la purification. J'y découvrirai toute la contradiction du personnage à la fois démiurge et misanthrope, créateur de la Joconde comme de machines de guerre, agrégé au panthéon de l'histoire de l'art et condamné plus d'une fois pour sodomie. C'est donc à Florence et ultimement à Vinci que s'achèvera mon voyage initiatique, que la démystification prendra l'aspect d'une révélation.

Si tu plonges dans la lumière tu plonges dans l'infini "

ROBERT LEPAGE ET VINCI

Un pas de plus vers le théâtre global

Vinci, un spectacle conçu, réalisé et interprété par Robert Lepage, au Théâtre de Quai'Sous jusqu'au 30 mars. Musique et conception sonore Daniel Toussaint. Mise en scène Pierre-Philippe Guay. Montage-déso et graphisme Dave Lepage.

RAYMOND BERNATCHEZ

■ Après le succès remporté par *Circulations* (meilleure production canadienne à la Quinzaine internationale de Théâtre à Québec, en 1984) lors de la reprise du spectacle, l'an dernier, au Théâtre de Quai'Sous, Robert Lepage, qui était l'âme dirigeante de cette création, est de retour, seul en scène, au théâtre de la rue Des Pins, avec *Vinci*, qu'il a conçu et réalisé.

Lepage, qui n'est âgé que de 28 ans, est de la génération de l'audio-visuel. Assister à l'une de ses conceptions, c'est vivre une expérience unique. Avec *Vinci*, Lepage désaccrualise le théâtre et la création, donne libre cours à son imagination débordante et nous entraîne dans une réflexion sur l'art. Le spectateur est à la fois ébloui par l'utilisation qu'il fait d'un objet usuel pour renforcer son propos aussi bien que par le recours à la savante technologie du synthésiseur, de l'ordinateur, et des projections sur écran géant.

Robert Lepage, seul en scène, s'inspirant de Léonard de Vinci pour soulever les interrogations d'un artiste sur ses propres fasci-

nations et la pertinence de sa démarche artistique, prend plaisir à rompre la barrière des langues.

Le spectacle débute alors qu'un conférencier aveugle débite en italien un discours sur l'art. Sur un écran géant, occupant pratiquement toute la surface de la scène et incliné à 45 degrés, la traduction française apparaît simultanément. Le conférencier symbolise l'approche traditionnelle de l'art consistant à faire appel aux services d'un expert, celui qui possède le savoir, pour expliquer platoniquement de quoi il retourne, au public ignorant massé devant lui. Mais ce conférencier étant aveugle, il ne peut faire autrement qu'imaginer le monde visuel. Donc place à l'imagination.

Un autre personnage prend forme, que nous suivrons à la trace dans un périple européen. Philippe, un photographe surmené, déstabilisé par le suicide d'un copain cinéaste, qui s'est donné la mort faute de pouvoir terminer son oeuvre. La mort et la création sont intimement liées. La mort, la vie, une question de vitesse.

Philippe est également paralysé par sa propre crainte, la peur du vide. Il s'envolera pourtant à destination de Londres et visitera la ville en compagnie d'un guide. Lepage devient le guide et s'exprime cette fois en anglais. L'illustration de la poursuite du voyage, à bord d'un bateau qui le conduira en France, laisse tout le monde bouche bée.

Autre transformation à Paris, mais de l'aiti-

le celle-là. Robert Lepage apparaît sur scène en...loconde. Une loconde qui parle l'argot du 5e arrondissement et qui rencontre le photographe canadien dans un Burger King.

Puis c'est l'Italie et sans doute le moment le plus fort du spectacle avec la visite du dôme de Florence, un tour de piste dans la cathédrale, latus sur l'art sur fond d'écho, musique religieuse et là encore une trouvaille de génie. Un vitrail qui se « matérialise » sur la canne en mouvement du conférencier aveugle. Il faut voir également, dans la même veine, ce que parvient à faire Lepage avec un « ruban à mesurer » pour démontrer que la création de formes dans l'espace est à la portée de tout le monde, y compris du menuisier.

Vinci se termine sur une note optimiste alors que Philippe, le photographe canadien, parvient à surmonter sa phobie du vide, pour s'élaner d'une falaise avec les ailes imaginées par de Vinci. Les ailes de Léonard, avec qui il s'entrelient dans un bain public. Lepage parvenant, grâce à un ingénieux artifice, à représenter à la fois l'interviewer et l'intervinté pour faire émerger la paradoxale personnalité de de Vinci, créateurs d'objets d'art et de machines de guerre.

Le *Vinci* de Lepage, c'est une fête pour l'œil et pour l'oreille, le questionnement actuel des mécanismes éternels de la création du monde de la perception sensible, des objets, de la vie et de la mort. Un pas de plus vers le théâtre global.

THÉÂTRE



Raymond Bernatchez

■ Pas de répit pour les chroniqueurs montréalais de théâtre. Trois premières cette semaine : *Bain public*, un cabaret politique à La Licorne ; *HTLV-3 le chiffre de la Bête* à Fred Barry ; et *The Stoops To Conquer*, la création de la section anglaise de l'École Nationale de Théâtre pour le 25^e anniversaire de l'établissement, au Centaur. Et la semaine prochaine, une deuxième vague, avec trois autres nouvelles productions au Quat'Sous, à l'Espace Libre et au Rideau Vert.

■ Robert Lepage, qui avait ébloui les amateurs de théâtre de Québec et Montréal avec son spectacle *Circulations*, qu'il avait écrit et mis en scène tout en interprétant l'un des personnages, est de retour au Théâtre de Quat'Sous, du 4 au 30 mars, avec une nouvelle création intitulée *Vinci*, spectacle conçu, réalisé et interprété par lui. Lepage incarnera différents personnages, du photographe au chauffeur de taxi londonien en passant par une théoricienne française étudiante à la Sorbonne. Ne vous attendez pas à une biographie théâtrale de Léonard de Vinci mais à quelque chose d'étonnant sur un touche-à-tout de génie.

■ Autre sujet de curiosité, la reprise, de *Titanic*, par Curbo-ge Libre. *Titanic* a été créée l'été dernier dans le cadre du 1^{er} Festival de théâtre des Amériques de Montréal et avait fait sensation puisque les représentations avaient lieu à l'extérieur, dans une vaste espace situé à proximité d'une voie ferrée. Amoncellement de

Trois premières cette semaine et une autre vague la semaine prochaine



Robert Lepage sera au Théâtre de Quat'Sous, du 4 au 30 mars, avec une nouvelle création intitulée *Vinci*, qu'il a conçue, réalisée et qu'il interprète.

carcasses de voitures, des flammes qui jaillissaient dans le ciel et 300 personnes au parterre. Cette grande folie ne pourra évidemment pas être reproduite dans la petite salle de l'Espace Libre mais il sera intéressant de voir la nouvelle version de Gilles Maheux et Lorne Brass, co-metteurs en scène.

Au Rideau-Vert, on nous proposera la semaine prochaine, jusqu'au 5 avril, *Les papiers d'Aspern*, une adaptation de Marguerite Duras d'une nouvelle d'Henry James. Le drame se déroule à Venise dans un « palazzo » aux splendeurs défraîchies et met en scène deux femmes percluses de solitude. Avec cette pièce, François Barbeau signera sa première mise en scène au Rideau Vert.

Le Café de la Place de la Place des Arts annonce des représentations supplémentaires de *La Manoeuvre*, avec Andrée Lachapelle et Jean-René Ouellet, tous les samedis, à 17 h, jusqu'au 15 mars.

La cinquième rencontre d'Entrée Libre-Théâtre, animée par Michel Vais et Hélène Beauchamp, aura lieu le 3 mars, à 20 h, à La Licorne. Le thème retenu : *Les minorités sont-elles visibles au théâtre ?*

Un avant-goût de théâtre d'été. Rencontré la semaine dernière Claude Michaud qui montera à son théâtre une nouvelle comédie de Marie-Thérèse Quinton. Jean Daigle a écrit un autre divertissement pour le Théâtre des Marguerites et la pièce sur le troisième âge que l'ugère a produit l'été dernier sera reprise à Marieville. Au Chenal-du-Moine, le public pourra revoir *Haute Fidélité*, le gros succès de guichet chez Duceppe, mais avec une nouvelle distribution.

XI

I C A
25 August - 5 September 1987

VINCI

A play created, directed and performed by
ROBERT LEPAGE

Le Theatre de Quat Sous, Montreal

Music and sound: Daniel Toussaint
English version: Linda Gaboriau

Vinci

GUARDIAN
28.8.87
Michael Billington

ROBERT LEPAGE caused something of a stir when his production of *The Dragon's Trilogy* appeared recently as part of the London International Festival of Theatre. Now this 28-year-old Quebecois writer-director-performer is back at the ICA with his own one-man play, *Vinci*, and I have to say he is clearly the possessor of an extraordinary theatrical talent.

What he understands totally is that theatre depends on an imaginative collaboration between audience and performer and that objects can become whatever we wish them to be.

His play takes the form of a quest. Lepage appears as the young Quebecois photographer with a talent for taking cold, sterile pictures of bathrooms. Shattered by the death of a film-making friend, he sets out for Europe in an attempt to discover something about himself and the meaning of art.

Everything conspires to lead him towards Leonardo. In the National Gallery he contemplates the Virgin and Child with St Anne. In Paris he encounters a living Mona Lisa in the surprising context of a Burger King. Finally, after camping in Cannes and touring the Duomo in Florence, he winds up in Vinci where he realises that art requires a mixture of grandeur and humility, banishes his private demons and, in an extraordinary climactic image, takes flight.

There is nothing startlingly original about Lepage's ideas. What matters is the brilliant way he externalises them and enlists us in an imaginative conspiracy: a shrink's chair turns into an aeroplane seat by a tilt of his body, a miniaturised London skyline in silhouette suddenly turns into a cross-channel ferry, set of books planted horizontally on the floor evokes an Italian hillside town and a rucksack even opens out to turn into a Leonardo flying machine.

In the best sequence of all, Mr Lepage sets out to prove that art defies the rigid rules of the tapemeasure. To do this he lists some of mankind's great irregular creations — from the Great Wall of China to Picasso's paintings to jazz — and then proceeds to conjure them up before us through twisting and distorting an ordinary domestic measuring tape.

What is rare in the world of experimental theatre is to find visual sophistication matched to interesting concepts or any driving passion. Lepage manages to blend all three, and, while working on our imaginations, he also employs a com-

plex sound-score by Daniel Toussaint as high-definition images projected onto a giant screen.

But the charm of this 90-minute show (performed, by the way, almost entirely in English) is that Lepage seems to be discovering afresh for himself some of the great lesson of art-history: that even a cathedral can still be designed on a human scale and that in the Renaissance, as Kenneth Clark reminded us, man was the measure of all things.

At bottom, Lepage is suggesting that our sterile post-modernist creators need to go back to the past masters of humanism.

TIME OUT
2.9.87
Jane Edwards

Robert Lepage is an extraordinary man of the theatre and a mesmerising actor with an immaculate attention to detail. In *The Dragon's Trilogy*, the highlight of LIFT, he and his company explored the history of the immigrant in Canada; in his solo show *Vinci*, performed to a background of Daniel Toussaint's sympathetic electronic music, he questions the value of art. A Canadian photographer, benumbed by the failure of his inhibited photographs and distraught by the suicide of his film-maker friend, sets out on a trip to Europe where he encounters Da Vinci's cartoon in London, a living Mona Lisa in a Burger King in Paris and a blind tourist guide in Florence. All the time he wonders why he lacks the ability to commit himself entirely to his art without compromise. This is clearly a very personal quest but perhaps because Lepage isn't speaking in his native language some of the intimacy is lost amidst a morass of technological effects, some atmospheric and some merely tricky. The content may not be that profound but the imaginative, often humorous, way in which Lepage pieces his performance together and communicates with the audience is remarkable.

INDEPENDENT
28.8.87
Paul Taylor

WORKING with the Compagnie de Quat Sous, Robert Lepage is (the programme informs us) "the man of the hour" in Canadian avant-garde theatre. One can well believe it. In his one-man show, *Vinci*, at the ICA, he produces a stream of visually arresting and magical stage pictures that make most conventional theatrical imagery look half-dead with iconographic anaemia.

Huge, violently foreshortened shadows rake up a tilted screen so that we seem to be peering up at a man about to hurl himself off a cliff. A clockwork train chugs around a track, parodying the notion of "art as vehicle". A blind

art critic frustratedly shakes his white stick and images from the work of Leonardo da Vinci are stencilled ghostly on the black air.

What Lepage is not, alas, is an interesting thinker. The story which connects these individually stunning moments is embarrassingly puerile, full of those grandiose, empty ideas about the role of art and the artist which should, by rights, be shared along with one's acne. Philip, a photographer, is suffering from a crisis of confidence after the suicide of his friend Mark, a film maker, who slashed his wrists when he failed to find funding for his latest project.

For Philip, who occasionally sells out to commerce, this proves Mark's superior artistic integrity. He does not seem to realise that topping yourself after a first setback might be more a sign of galloping egomania than of integrity and that there would be very few works of art around if all artists lavished on themselves that degree of self-pity.

In nine short scenes, the play traces Philip's pilgrimage of self-discovery to Europe. He becomes obsessed with Leonardo da Vinci for several reasons — because the artist's aeronautical ambitions mock his own dread of taking an airborne plunge into commitment; because it puzzled him how Leonardo could at once create beautiful objects and instruments of war; and because his name ("I have conquered") has a mantric fascination for him.

When he meets Leonardo in a shower room in Florence, the artist turns out to be a lecherous old man, ogling the tasty Italian youths and he lectures Philip platonically on the idea that art is a paradox and a generous compromise, subsuming the earnest young intellectual and the dirty old man. The trouble with accepting that Lepage has himself learned this wisdom is that it is conveyed entirely through the idiom and sensibility of the earnest young intellectual.

As with certain forms of programme music, it is best to forget the pretentious "story" and wallow in the sensuous richness. Greatly assisted by the "environnement sonore" created by the acoustics wizard, Daniel Toussaint, Lepage lays on an almost overfacing feast for the eye

and ear — Phillip, lying inside a tent with his torch at Cannes and recreating in silhouetted miniature the moonlit landscape outside; or the final image when his rucksack pupates into the evil wings of Leonardo's flying machine and, no longer afraid of take-off, he shoots in silhouette out of the theatre.

CITY LIMITS

3.9.87

John Connor

The stage is dominated by a huge back projection screen. The evening opens with all the build up of a movie and is underscored by dramatic synth music, (unfortunately sounding like an escaped soundtrack from 'Aliens II'). A blind man walks centre stage and starts discussing the visual arts claiming he is not an artist himself—hang on, is this a wind up? Is Lepage saying that only artists can see art? Hmm. Visual art is one thing but theatre is another—in this case the visual effects are some of the best I've ever seen, (and often very simple) but the drama is severely limited. This segmented play (split into segments by visual treats, from a toy train to back projection tricks) deals with the artistic angst of a young Canadian photographer as he travels round Europe in search of an answer. But, as with any piece of drama, the test is do we care? The answer is no. Lepage in this one-man show puts together a capable performance but apart from the visual spectacle there ain't a hell of a lot else happening.

TIME OUT

2.9.87

Jane Edwardes

One of the most exotic and compelling of the visiting companies to Edinburgh was undoubtedly the Chorus Repertory Theatre from Manipur with their performances of 'Chakravyuha' based on the epic poem 'Mahabharata'. Tara Arts produced an adaptation last year which was both colourful and exuberant, but this is a far more disciplined affair as the inter-mine rivalry explodes into war and the young, heroic Abhimanyu is forced to penetrate the enemy's cosmic formation only to be abandoned by his own supporters. As he dies, his recognition of the futility of war is made more poignant by his own tiger-like fighting. When Peter Brook's version does finally arrive, it might make it easier for Western audiences to understand quite why this is such a great classic, but, even lacking the lingo, with Chorus Theatre one can admire the strength, vigour and concentration of the acting, the delightful accompaniment — mainly percussion music — and the drama of the battle as the war-

CHAKRAVYUHA

RIVER

26 August

CHA

Adapted from t
of th

Chorus Thea

with
Doren, Sanatomba, A
Somorendra, Prema
Makhonmani, Ibocha Ma
Ibochouba Meetei, R
Jillasana, Ki

Directed

***** (Seen at the Assembly
GUARDIAN
29.8.87
mon a Fringe First;su

Nicholas de Jongh

THE climax of Chakravyuha performed by the Manipur Chorus Repertory Theatre, first seen at the Edinburgh Festival is an astonishing ritual battle of rapiers, staged on Riverside's bare stage to the accompaniment of gongs, drums and surges of howled grief and rage in the human tongue. Coloured banners are held aloft as in a formal silent display of aggression and confidence. The doomed young hero does battle against the odds, the 16-year-old Abhimanyu is glimpsed on a raised dais surrounded by his black garbed charioteers; and ranged around him, scarlet of garb under scarlet light is a semi-circle of warriors holding great shields and spears.

When the hero steps down to face an utterly unequal contest his enemies wielding a sword in either hand, virtually dance around him in leaping spasms of power and aggrandisement, before the actual clash of armoury. And in the second stage of the contest, before the hero goes down to death, he retreats behind an umbrella-like shield, steely in defiance.

This elaborate display of aggression, rendered in mime, in elegant slow motion movement on the spot, and dancing patterns across the stage picked out in pools of light make of battle a ritual rather than a generalised brawl.

The fascination of this production lies in the way that it brings vividly to life our understanding of an ancient battle — a battle in which a very young hero goes in a mixture of serenity and bewildered rage to his death, knowing that he is unlikely to escape with his life when he penetrates the "cosmic military formation of the Chakravyuha."

CITY L
27.8.8
Lyn Ga

I'd advise
'Chakravyu
studying th
programme
be hard-pr
happening
necessaril
Theatre pr
gripping s
fascination
life. Based
poem the
story of tw
is by turns
tumultuou
Thiyam dri
arts and le
piece of th
impressive

DAILY
29.8.
Kathr

IMAGE
bowmen
teers,
drama
from In
atre of
burgh
Studios,
virile a
uses tr
mance i
tional w

Estab
of Imp
directed
believes
work f
with th
sic, dan
to give
tempori
vyuha"
creative
ration (r
writer a

The 1
howeve
West.
longest
has cou

19 mars 1984

culture

montréal campus-11

Vinci

Robert Lepage gagne son pari



Par Luc Boulanger

Au début, on fait face à un individu qui s'interroge sur la pertinence de sa démarche artistique, un jeune homme questionnant les paradis de la vie et les mystères de la mort. Un autre lieu et une forme théâtrale, finalement, qui suivent un créateur génial ou un para-

site social? À la fin une paisible humilité et une belle harmonie l'envahissent. Entre les deux, on assiste à un voyage, un voyage au bout de la vie pour mieux revenir aux racines de celle-ci.

Quelle magnifique exploration que ce Vinci, un spectacle unique, réalisé et interprété par Robert Le-

page, présentement à l'affiche du Théâtre de Quat'Sous. Les « messages » de cette pièce, chargés de symboles, démythifient la sempiternelle quête d'une raison d'être. Heureusement, l'auteur ne tombe jamais dans l'herméisme et la lourdeur didactique qui accompagnent souvent ce genre de questionnement.

Robert Lepage sait être innovateur et actuel. L'ensemble s'enrobe d'une toile sonore et visuelle ingénieuse, et d'un support électronique impressionnant. Ainsi (Vinci) se crée un environnement musical et rétinien qui nous fait plonger dans l'univers du créateur.

L'histoire raconte les préoccupations esthétiques et existentielles d'un photographe québécois, Philippe. Ce dernier remet en question son travail (il photographie des salles de bain): est-il vraiment artistique ou bêtement mercantile? S'ajoute à cela le suicide de son ami cinéaste, Marc. Cette mort le perturbe parce qu'elle brise une amitié, mais aussi un référent artistique: il admirait l'intégrité cinématographique de Marc. De plus, ce suicide confirme le fragile équilibre entre la vie et l'art...

Dans le but de mettre un peu d'ordre dans ses idées, Philippe part pour l'Europe. Le spectacle est divisé en neuf tableaux, représentant

son itinéraire: du décollage de l'avion, à son arrivée au village de Toscane (qui porte le nom du grand artiste italien) en passant par Londres, Paris, Cannes et Florence.

À travers ce périple, le jeune photographe est guidé par un critique d'art italien, s'entretient avec une Joconde de la Sorbonne dans un Burger King du boulevard Saint-Germain à Paris et se fait répondre par Leonardo de Vinci dans la salle des douches de Florence.

Robert Lepage incarne ces personnages avec brio et ingéniosité. Dans la scène du Burger King, il est travesti en une intello-beatnik-clivée, drôle et lucide. D'autres tableaux éblouissent par leurs trouvailles scéniques: des jeux d'ombres et de lumières, une gestuelle recherchée, une acoustique très à point, etc.

Par delà cet appareillage technologique impressionnant (qui peut faire penser aux performances de Michel Lemoine) on retrouve l'im-

agination d'un créateur et son désir immanent de créer. Avec Vinci, Robert Lepage ouvre son cœur à la création.

« Il ne faut pas avoir peur de s'abandonner, de se laisser aller », lance le protagoniste de la pièce. Sur la scène du Quat'Sous quelqu'un prouve qu'il a « vaincu » cette peur en offrant un grand one man show théâtral.

Vinci de Robert Lepage au Théâtre de QUAT'SOUS, jusqu'au 30 mars.

A l'ombre du grand Léonard

Jocelyne Boisvert

Vinci, un spectacle conçu, réalisé et interprété par Robert Lepage est présenté sur la scène du Quat'sous jusqu'au 30 mars, il faut s'y précipiter, il s'agit d'un moment théâtral exceptionnel.

Bouleversé par le suicide de son ami Marc qui s'est enlevé la vie sans qu'on en sache la raison, Philippe, un jeune photographe québécois, décide de s'envoler vers l'Europe. Ce voyage, qui le conduit de l'Angleterre à la France avant de se terminer en Italie, sera le prétexte d'un questionnement sur l'art et le suicide, en même temps qu'un bel hommage à l'amitié.

Spectacle visuel et sonore, Vinci est composé

de neuf tableaux distincts, retraçant les diverses étapes du périple du protagoniste. Il ne s'agit pas, malgré ce qu'on pourrait croire, d'une biographie de Léonard de Vinci, mais bien plutôt d'une évocation, un fantôme peut-être, celui du grand artiste, hantant l'imaginaire du jeune photographe.

Robert Lepage est seul en scène et c'est lui qui interprète les rôles des différents personnages rencontrés au fil de la route. Il devient tour à tour chauffeur de taxi, spectre du grand Léonard lui-même, à moins qu'il n'endosse la peau d'une théoricienne française, ou celle d'un critique d'art, aveugle... avec un égal bonheur.

Théâtre visuel, théâtre sonore, dans une égale proportion, Vinci nous attire dans l'univers particulier de Robert Lepage et nous séduit. Car son monde, celui qu'il nous laisse découvrir, naît d'une belle intuition, d'une véritable sensibilité d'artiste. Et c'est à la fois construit, structuré, cohérent, magique aussi bien sûr, dans la simplicité et la rigueur, un ordre créé naturellement, au fil du travail et de l'intuition.

Théâtre de recherche et pourtant accessible, ingénieux, intègre, stimulant, mobilisateur, Vinci nous fait prendre conscience que la quête d'une certaine intégrité artistique, celle d'un petit photographe, sympathique mais pas si talentueux, devrait nous toucher autant que les angoisses d'un grand

génie italien.

Pour Robert Lepage, l'art n'est pas académique, bien au contraire, il est vivant, libéré, curieux, intimement lié à la sensation, à l'intuition. Le corps y est sa propre parole, l'univers des mots est sonore, le théâtre est ludique, un festin, pour l'oeil et pour l'oreille, mais également pour l'intelligence, celle du coeur, avant tout.

Vinci? C'est répondre à l'art par l'art dans une démarche essentiellement créatrice, et épurée des faux-semblants. Les mouvements se succèdent, et, qu'il s'agisse d'une scène dans un musée, d'une conversation dans un Burger-King, c'est le plus souvent avec un minimum de moyens scéniques qu'on fait pénétrer le spectateur dans

un nouvel environnement.

C'est truffé de multiples trouvailles, séduisantes, et dont on se dit après coup qu'il suffisait d'y penser. C'est la multiplicité qui fait la richesse, et ça n'est certes pas le gadget pour le gadget. Il se dégage de l'ensemble une harmonie entre les formes, un équilibre, une vision d'auteur, de créateur.

Vinci est un spectacle qui touche, qui émeut, et aussi qui éblouit.

Dans un environnement sonore de Daniel Toussaint, avec à la régie Pierre-Philippe Guay, aux accessoires Jean-François Couture, au montage-diapo et au graphisme Dave Lepage. Jusqu'au 30 mars, du mardi au samedi à 20 heures, le dimanche, à 15 heures au Quat'sous.
 Jocelyne Boisvert

11

Québec, Le Soleil, dimanche 19 octobre 1986

ARTS ET SPECTACLES

A-9

«Vinci» de Robert Lepage triomphe à Limoges

♦ LIMOGES, France (P.C.) - D'embrasé, vendredi soir, Robert Lepage s'est fait un joli succès avec sa pièce *Vinci* au troisième Festival de la francophonie qui se tient du-

rant quinze jours et jusqu'au 25 octobre à Limoges, dans le centre de la France.

Vinci créée en mars dernier au théâtre de Quai'sous, à Montréal, a fait figure de révolution à Limoges, tant elle contraste avec les specta-

cles présentés, notamment par les troupes venues d'Afrique francophone.

Saisie par une débauche de jeux de lumières, de sons, de trouvailles scéniques et d'effets spéciaux orchestrés par Daniel Toussaint, vidéos et consoles, la salle a été captivée de bout en bout.

La centaine de spectateurs qui se pressaient dans le théâtre de poche Expression 7, ont rappelé six fois en scène celui que les journaux présentent ici comme l'un des créateurs les plus inventifs de la jeune

scène québécoise.

"C'était la première fois que je jouais la pièce en dehors du Québec, a confié à l'issue du spectacle Robert Lepage. En fait, j'avais un peu le trac, mais je suis content parce que tout s'est bien passé, certaines références historiques ont, même quelquefois mieux accroché."

Léonard de Vinci

Vinci en fait pourrait faire une jolie carrière en Europe, puisqu'elle est même demandée en Belgique et en Italie - une partie du texte étant en italien, ça aide - mais Jean-

Pierre Saint-Michel, le directeur de production qui a fait le voyage de Limoges, a d'abord choisi d'explorer la pièce au Québec et au Canada.

Robert Lepage doit ainsi donner 15 représentations à Québec, de la mi-novembre au 6 décembre, avant de se produire à Ottawa et Toronto, où la pièce sera créée en anglais.

Puis en mai 87, retour à Montréal à l'occasion de l'exposition consacrée à Léonard de Vinci. "Il faut bien qu'on soit là", lance Robert Lepage qui incarne Mona Lisa à merveille dans la pièce, "puisque la France ne veut pas nous envoyer la Joconde."

En attendant, en plein cœur du profond limousin, Robert Lepage suscite l'enthousiasme. C'est là, dans ce pays de forêts et d'étangs, qu'un metteur en scène de renom,

Pierre Debauché, a eu l'idée. Il y a trois ans, de réunir huit troupes théâtrales venues de tous les horizons du monde francophone. Aujourd'hui, pour ce troisième rendez-vous d'octobre, ils sont quelque 110 comédiens venus de 12 pays.

Chaque troupe présente cinq ou six fois son spectacle, dans la ville et aux alentours, parfois dans des petites hourgades. Certaines répétitions ne manquent pas de sel. C'est ainsi qu'on a pu voir, la semaine dernière à Eymoutiers, quelques spectateurs venus applaudir l'ensemble Koréha de Côte d'Ivoire, retourner chez eux pour prendre les villes et les accords et donner à leur tour l'aubade aux musiciens africains sur des airs bien limousins. ●

LXX

ARTS ET SPECTACLES

Le "Vinci" de Lepage: à regarder en écoutant bien tout ce qu'il dit

VINCI, essai sur la création et l'art, de et par Robert Lepage; musique et conception sonore de Daniel Toussaint; assistance à la mise en scène, Pierre-Philippe Guay, montage diapo et graphisme de Dave Lepage, avec la collaboration de Jean-François Couture, Hélène Paré, Gilles Dubé, Claude Jacques et Rachel Tremblay; Coproduction du Théâtre Repère et du Théâtre de Quai-Sous, à l'implantation, pour deux semaines. Première hier soir.

◆ Dans cette création de Robert Lepage, au-delà des images visuelles et sonores, un texte très simple se déroule et véhicule une réflexion sur l'art et l'artiste. A partir d'une histoire banale, Robert Lepage, avec la complicité de Daniel Toussaint, habille ses propos, les déguise pour les rendre accessibles et intéressants pour le plus grand nombre, les maquille pour qu'ils soient aussi séduisants et amusants.

L'histoire raconte le voyage de Philippe, un photographe québécois qui, pour se soigner d'une dépression causée par le suicide d'un de ses amis cinéaste, déserte le bureau du psychiatre et va interroger les grandes oeuvres des siècles passés que l'on peut admirer en Europe. Il passera par Londres, Paris, Cannes et Florence, jouant d'abord au touriste, écoutant d'autres théoriciens de l'art telle cette étrange Mona Lisa, au Burger King de Saint-Cermain, à Paris, pour finalement interroger son désespoir

de créateur face au paradoxe qui l'a bouleversé au départ et recevoir à Florence, du fantôme de Leonard de Vinci, une réponse qu'il connaît-sait avant de quitter le Québec.

Entre l'art et la mort, tout est affaire de vitesse; l'art est un véhicule; le paradoxe ou la contradiction se trouve souvent entre la tête et le coeur. Mais au-delà des formules, ce que l'artiste veut exprimer parle d'honnêteté, de pureté d'intention dans la communication que l'on veut établir avec l'autre, celui qui "consommatera" finalement, l'oeuvre d'art.

Le simple texte de Lepage ne se laisse pas facilement découvrir derrière le rideau d'images et de sons qu'il utilise pour le transmettre. Certains de ses propos devraient même être publiés pour que le spectateur s'en imprègne bien; je pense ici à ce que Vinci raconte à Philippe, dans la salle des douches, à la fin du spectacle. Ces propos-là, on voudrait prendre le temps de les mieux analyser.

Mais le véhicule est attirant et en plus, Robert Lepage ne se gêne pas pour recourir à l'humour, à l'ironie aussi que l'on retrouve ici et là, tout au long du spectacle. L'imaginaire du comédien et du musicien qui travaille avec lui s'exprime habilement par des objets tout simples, en traitant d'une manière imprévue les formes et les sons. Le spectateur est séduit et parfois, aussi, touché. Malgré la gravité du propos, l'artiste refuse ici de s'aplayer et il donne l'illusion de rester à la surface des choses.

Je voyais hier soir son "Vinci" pour la deuxième fois et la magie joue toujours même si à revoir le spectacle, on se surprend à chercher — et à trouver — plus que le

plaisir étonné de la première fois. On succombe toujours au charme, mais d'autres intentions percent, surtout par le traitement sonore et certaines images. Par exemple, les avions dont les faisceaux se croisent au tout début du spectacle, prenaient hier soir, au lendemain

de l'attaque américaine contre la Libye, une puissance évocatrice certainement différente de celle d'abord pensée par l'auteur du dessin.

Mais, encore une fois, l'artiste précède souvent les événements par ses intuitions et Robert Lepage

est supérieurement intuitif. Son spectacle reste un des beaux moments de théâtre — et ici, c'en est incontestablement — de la saison et il ne faut à aucun prix s'en priver. Tout en essayant de rester lucide, comme dirait Vinci.

Martine R-CORRIVAULT



à Mona Lisa du Burger King: un clin d'oeil à l'histoire qui permet

l'accès de parler de bien d'autres choses

THÉÂTRE

Le voyage de Lepage à la poursuite de Vinci

Québec, Le Soleil, samedi 12 avril 1986

◆ Le voyage du héros de son spectacle "Vinci", Robert Lepage l'a effectué l'été dernier. Les lieux et les impressions sont donc encore tout frais à sa mémoire. Et, malgré l'écueil enthousiaste de la majorité de ceux qui ont vu son oeuvre à Montréal, le jeune homme de théâtre continue d'y apporter des améliorations. C'est donc un produit encore ignoré que l'on pourra voir à l'implanthéâtre à partir de mardi.

Par Martine R. CORRIVAULT

Quel est donc ce langage propre à l'artiste dont on parle tellement? Dans le cas de Robert Lepage et de son "Vinci", le vocabulaire est à la fois sonore et visuel, mais comporte toujours, contrairement à ce qu'un Michel Lemieux peut offrir dans ses performances, par exemple, un éventail important de mots. Mais — tendance actuelle à l'universalité? — ici aussi l'artiste emprunte lar-

gement à trois langues différentes, le français, l'anglais et l'italien. Pour la partie du texte en italien, une traduction simultanée est même affichée derrière le comédien. Mais cela fait partie du spectacle et ex-prime plus que ce que disent les mots. Au spectateur d'apporter sa propre interprétation des intentions de l'artiste.

L'humour conserve, malgré le sérieux du propos, une large place dans le spectacle de Robert Lepage, mais encore là, on ne rit pas généralement. Pas toujours, du moins. Et le comédien explique la nécessité, pour lui, de "trouver le niveau de discours susceptible d'intéresser le public". Tout n'a pas toujours été si évident, admet-il, cependant.

"Quand je suis arrivé au Quatuor Sous avec la première version de mon "Vinci" et que j'ai jouée tout seul devant Louise Latraverse et Paul Buissonneau, ça ne devait pas

être bien drôle; je me sentais perdu et mêlé. Et ils ont eu ce mot extraordinaire qui m'a aidé à redécouvrir la catharsis." L'humour, ça aide à se distancier, bien sûr que je parle beaucoup de moi dans ce spectacle, de moi et de tous les autres comme moi, aussi, avec nos contradictions et nos paradoxes. Quand Philippe a vu avoir accepté une commande publicitaire du Trône international — entreprise spécialisée dans les équipements de salles d'eau — après l'exposition de ses photos artistiques de salles de bains, c'est aussi des concessions que doivent faire ceux qui poursuivent un idéal, qu'il est question."

Mona Lisa au Burger King

A Londres, Philippe le touriste est facilement repéré et on se moque gentiment de / lui... en anglais. Qu'importe, il a rendez-vous avec le destin en jouant ainsi au visiteur.

Vinci l'attend dans un coin avec son dessin tout simple de la Vierge avec l'Enfant et sainte Anne, à la National Gallery.

A Paris, Philippe rencontre une étrange parisienne: Mona Lisa. Mais on ne veut plus en entendre parler, de la Joconde, l'oeuvre la plus connue, mondialement, la plus coudée aussi, dit-on, par Vinci, son auteur qui y réunit ses principales obsessions. Dans le Burger King de Paris, les cultures se croisent, s'affrontent et se complètent ou se contredisent. Quiconque a découvert la ville lumière au cours des dix dernières années comprend facilement de quoi l'artiste parle.

"Les spectacles sont des ressources qui évoluent", constate Robert Lepage. Tout en concevant et écrivain ses spectacles avec des collaborateurs qui, comme lui, s'accrochent toutes les permissions, tous les risques artistiques pour communiquer au public leur univers, il demeure un acteur aux étonnantes capacités. Il faut le voir en Mona Lisa du Burger King, mais aussi accepter de le suivre plus tard dans un terrain de camping de Cannes, dans le cauchemar de Philippe, puis, à Florence, derrière le guide aveugle qui connaît si bien sa ville et les trésors qu'elle recèle, au Duomo, dans une salle de douches où il fait une étonnante rencontre, et enfin, à Vinci, sur la petite montagne plantée d'oliviers où, dit-on, est né Léonard, de la rencontre d'une servante d'auberge et d'un inconnu.

Quand il parle de ces "ressources qui évoluent", Lepage parle aussi des objets, des choses, des sons, des formes qu'il faut savoir découvrir et manipuler. Il ne s'en prive d'ailleurs



La Mona Lisa du Burger King; Robert Lepage transformé.

pas, pendant ce spectacle autour de "Vinci", qui a déjà vu de ses créations sait un peu à quoi s'attendre. "Il faut accepter les fascinations; elles nous entraînent à explorer, à fouiller les codes et les conventions, à oser des associations apparemment inconcevables", dit-il. Et il ajoute qu'une création n'est jamais terminée.

Directeur du Repère

Ce principe, Robert Lepage pourra le mettre en application à sous-haus la saison prochaine. Non seulement avec ses propres réalisations mais aussi avec la programmation même du Théâtre Repère où il va remplacer Jacques Lessard à la direction artistique.

D'ici quelques jours, les grandes lignes directrices qu'il entend suivre, avec l'équipe de la troupe dont il est co-fondateur, seront rendues publiques. Le doux alchimiste qui, en entrevue en février 1985, parlait

de "tous ces feux allumés" comme autant de jalons, de points de repère, lui que fascinent toujours la route, la ligne dessinée sur une carte routière, les langages qu'utilisent les hommes pour communiquer au-delà des mots, les formes cachées des objets et les secrets des êtres qui les manipulent, il pourra peut-être trouver comment amener à se comprendre, à se parler d'abord, ceux qui se côtoient tous les jours.

Le défi au sein de la petite colonie artistique de Québec est de taille et le comédien s'en doute bien un peu. Mais avec de l'imagination et de l'aide on arrive parfois à réaliser des miracles. Son "Vinci", après "Circulation", après "En attendant et en même temps que sa saga de "La trilogie des dragons", en compagnie continue avec ses collègues comédiens, comédiennes, musiciens, tous créateurs insatiables, le prouve encore une fois.

THÉÂTRE

"Vinci"

D'abord, pour vous réconcilier avec le théâtre si vous croyez que c'est un art démodé, "Vinci" de Robert Lepage, à l'implanthéâtre: l'acteur véhicule de sa pensée.

Robert Lepage invente sa communication théâtrale

◆ La communication est affaire de langage. Chacun doit trouver son vocabulaire pour rejoindre les autres. Chaque époque possède le sien: la nôtre prépare actuellement celui des générations futures. Les artistes, les créateurs qui ne se laissent pas arrêter par les difficultés, ont toujours été les pionniers de la communication. À Québec, Robert Lepage appartient à cette catégorie. Son plus récent spectacle, "Vinci", qui prend fin le mardi, à l'Impérialthéâtre, illustre bien sa démarche.

par **Martine CORRIVAUT**

Malgré le titre, "Vinci" ne propose pas au spectateur une biographie ou un spectacle sur Leonard de Vinci. Lors d'une entrevue, à Montréal, après une représentation de l'oeuvre au Quart-Sous, il y a quelques jours, Robert Lepage précise que le fameux créateur a plutôt été la provocation, le moteur, le prétexte à une réflexion sur le travail de l'artiste et que la pièce qui en résulte devient un hommage à ce génie universel qui porte le nom du village où il est né, près de Florence en Italie.

Dans ses notes au programme, le jeune homme de théâtre de Québec écrit, d'ailleurs que les circonstances entourant la naissance de Vinci et les hésitations de l'Italie à son sujet l'important peu. "L'essentiel est que Leonard grandisse seul, fasciné par le vol des oiseaux et par le jeu des ombres et des lumières. Voilà qui est suffisant pour soulever chez un artiste des interrogations sur ses propres créations, sur la pertinence, de sa démarche créatrice."

Tout ce cette aventure a commenté il y a huit ans lorsque le groupe d'art dramatique de Québec dont faisait partie Robert Lepage, a allé à Londres pour le siège de fin d'études qu'effectuaient alors les nouveaux comédiens à l'étranger. Lepage s'est retrouvé avec son camarade Richard Fréchette, un moment de tout ce qui concerne les arts plastiques et la peinture en particulier, à la National Gallery. Après des heures passées à parcourir les grandes salles à l'atmosphère glaciale de la vénérable institution, se rappelle Lepage,

Un voyage initiatique
—page 6

"nous sommes arrivés à un petit local sombre où un tableau, un dessin au fusain, a retenu mon attention. C'était une petite Vierge et l'enfant de Leonard de Vinci. Il s'en dégageait une telle émotion..." C'est à ce moment que Vinci est entré dans la vie, dans l'imagination de Robert Lepage. L'année dernière, après les représentations, à Montréal de "Circulation" par le

bardier les plans de la compagnie théâtrale de Québec et ceux de Robert Lepage. Pour terminer la saison et occuper son temps prévu à l'Impérialthéâtre, le Répère avance ses projets et demande à Lepage de participer à la production de "Point de fuite" que tout le monde, aujourd'hui, préfère oublier.

Lepage, lui, en profita pour présenter une première esquisse du spectacle qu'il prévoyait initialement écrite à son retour de vacances, en rentrant d'un périple qu'il voulait effectuer au pays de Vinci pendant l'été 1985. Cette esquisse, le discours du critique aveugle sur "l'art véhiculé", on en retrouve des éléments dans le "Vinci" actuel. Mais le récit est maintenant clair et les intentions des créateurs précises.

Avec la complicité du musicien Daniel Toussaint et la collaboration d'artistes à l'imagination aussi fertile que la sienne, Robert Lepage nous raconte le voyage quasi initiatique de Philippe, un photographe artistique québécois qui vient de perdre un ami cinéaste, Marc, suicidé pour

l'art véhiculé



Robert Lepage en mutation pour une scène de "Vinci" qui a été présentée à Québec après deux semaines de représentations supplémentaires à Montréal. Le jeune artiste a reçu jeudi le prix de la Création Laurentienne, attribué par le Conseil de la culture de la région de Québec.

n'avoir pas accepté de "faire n'importe quoi" pour gagner sa vie. Même sa blonde ne peut faire oublier à Philippe le dilemme de l'artiste que lui rappelle cruellement la mort de son ami. Au lieu de gaspiller temps et argent en consultations chez un psychiatre, Philippe décide de "faire un zoom sur son sac de voyage" et de partir. C'est ce voyage en neuf étapes que raconte le "Vinci" de Robert Lepage, dans un langage qui n'a rien d'ordinaire.

ALLURE

Le magazine de la femme active

Vol. 1 no 8

ALLER AU THÉÂTRE

Au Quat'sous, du 4 au 31 mars, on peut assister à la pièce intitulée *Vinci*. Il s'agit en fait d'un spectacle qui vise à sensibiliser le public à la nécessité de l'art visuel dans le monde occidental. À la suite du suicide d'un ami artiste, un photographe décide de partir pour l'Europe. De Londres à Florence, le photographe se frottera à l'art de Léonard de Vinci et il se remettra en question, de même que son art, dans la société occidentale. Seul en scène, Robert Lepage rencontrera même le grand maître italien. Daniel Toussaint signe le côté musical du spectacle.

ALLURE 12

CIN D'ŒIL

N° 68-21 mars 1986

SHOWBIZ

par Normand Cusson

Léonard de Vinci au théâtre

Robert Lepage avait réussi une magnifique démonstration de son talent, l'an dernier, avec *Circulations*, pour lequel il a utilisé des techniques inusitées de narration et de scénographie. «Du théâtre pour ceux qui aiment le cinéma», disait-on à l'époque. L'exercice était si brillant en fait que Lepage craint que la forme n'y ait volé la vedette au contenu. En gardant la même formule, son nouveau *Vinci* cherchera à «aller plus à fond... à mettre de la viande autour de l'os».



Robert Lepage, créateur et seul protagoniste de *Vinci*, une pièce qui s'interroge sur l'utilité de l'art.

Un artiste-photographe en voyage en Europe se heurte ici et là à l'oeuvre de Léonard de Vinci, l'un des rares artistes qui a connu la gloire en son temps et n'a jamais été remis en question depuis. Pourquoi une telle unanimité? se demande le pauvre photographe, intrigué... Léonard a peint la Joconde, il a inventé aqueducs et machines de guerre, mais n'était-il pas aussi un être désagréable et méprisant, un amant sans vergogne, bref, un homme tellement moins exemplaire que ses oeuvres...

Robert Lepage sera seul sur scène pour cette interrogation «pas intellectuelle, mais sensible, sur l'art et son utilité». L'environnement sonore, plus important encore que dans *Circulations*, sera signé Daniel Toussaint. Au Théâtre de Quat'sous, à Montréal, du 4 au 30 mars.

ARTS ET SPECTACLES

LES CHOIX DU DEVOIR

AU THÉÂTRE

Le *Vinci* de Robert Lepage. Le Quat'Sous de Louise Latraverse nous a habitués à un certain niveau de qualité, et ce n'est pas l'exceptionnel comédien et metteur en scène de Québec, Robert Lepage, qui va abaisser la marge. Avec son *Vinci*, un spectacle qu'il signe intégralement (écriture, mise en scène, jeu), il emmène son public dans un voyage visuel et sonore vers les sources de la création. Ce n'est pas tant Léonard de Vinci qu'il va traquer mais le théâtre lui-même, l'acte de plonger dans le vide. Il s'agit du meilleur *one-man theatre* depuis les fameux *Bédouins* de René-Daniel Dubois. En moins littéraire, mais en plus visuel. À voir absolument.

ROBERT LÉVESQUE

Il ne ressemble à personne, pas même à Woody Allen, qu'il rappelle par la diversité de son talent, son intelligence et ses phobies.

Veni, Vidi, Vinci

Le soleil de midi plombe sur la terrasse d'un restaurant du vieux Québec. Robert Lapage, qui vient de comman-



Robert LAPAGE Comédien 17 décembre 1957

Pendant trois heures — la terrasse a eu le temps de s'emplir et de se désenplanter de diners —, mon attention est restée visée sans défaille sur l'acteur-concepteur-scénariste en scène. Dans son costume, on ne le voit pas sourire. Robert Lapage, au fil de son discours, nous fait retrouver le moment de l'histoire.

«Qu'est-ce que la théâtre à que les autres ont pu dire... À la théâtre, les autres ont pu dire... À la théâtre, les autres ont pu dire... À la théâtre, les autres ont pu dire...»

«Grandiose, pitre de la meilleure production canadienne de la première Quinzaine internationale de théâtre, en 1984. Sur un fond de cartes routières, de quins de pays, de paysages, une femme parait à la recherche d'elle-même. La pièce était présentée au théâtre...»

«C'est un grand talent, une intelligence et une phobie. Il ne ressemble à personne, pas même à Woody Allen, qu'il rappelle par la diversité de son talent, son intelligence et ses phobies.»

«C'est un grand talent, une intelligence et une phobie. Il ne ressemble à personne, pas même à Woody Allen, qu'il rappelle par la diversité de son talent, son intelligence et ses phobies.»

«C'est un grand talent, une intelligence et une phobie. Il ne ressemble à personne, pas même à Woody Allen, qu'il rappelle par la diversité de son talent, son intelligence et ses phobies.»

«C'est un grand talent, une intelligence et une phobie. Il ne ressemble à personne, pas même à Woody Allen, qu'il rappelle par la diversité de son talent, son intelligence et ses phobies.»

«C'est un grand talent, une intelligence et une phobie. Il ne ressemble à personne, pas même à Woody Allen, qu'il rappelle par la diversité de son talent, son intelligence et ses phobies.»

Friday June 5, 1987
The Gazette, Montreal

XXII

One-man Vinci tour de force for Lepage

By PAT DONNELLY
Special to The Gazette

REVIEW

Vinci written and performed by Robert Lepage at the Montreal Museum of Fine Arts until Sunday at 8 p.m.

Robert Lepage's one-man show, *Vinci*, which has been harvesting accolades since its inception at Théâtre Quat'Sous in March, 1986, had its English premiere at the Montreal Museum of Fine Arts this week.

Smoothly translated by former *Gazette* theatre critic, Linda Gaboriau and faultlessly articulated by Lepage (he not only speaks perfect English, he does dead on British and Italian accents), *Vinci* provides a unique opportunity for Montreal anglophones to plug into the best and the brightest of the new wave of Quebec theatre.

Vinci is about a young photographer, depressed over the suicide of a friend, who runs away to Europe, looking for ultimate answers about art and life. Throughout the nine scenes of the play, Lepage portrays not only the photographer but all the characters he encounters: a blind Italian art critic; a London cab driver; a female student at the Sorbonne; and finally Leonardo da Vinci himself.

As an actor, Lepage is precise, controlled and poignant.

Viewed as performance art, and compared with examples of the genre currently being presented at the Festival of the Americas, Lepage makes the others (including the New York imports) look bush league and behind the times.

His vocabulary of images is a magician's bag of simple illusions. He tilts a chair and holds an Air Canada tray to suggest transatlantic flight; a glass tray filled with water, balanced on a flashlight, creates a darkroom; simulation of a London bus tour is accomplished through use of silhouette and puppetry; a tape measure is used to suggest everything from Big Ben to Michael Jackson's Moonwalk.

This translated *Vinci* has been limited to an unfortunately short run at the Museum (until Sunday), so catch it while you can.

MONTRÉAL

CET MOIS - CI

VOL. 12, n° 2, MARS 1986

René-Daniel Dubois prend place au Café de la Place.

29 - Léo Ferré, dix ans qu'on l'espère, à la salle Wilfrid-Pelletier.

Par André Ducharme



MARTIN LABIÉ

La distribution de «Bain public».

Timber: l'art du vertige

O Vertigo Danse (Théâtre de la Veillée, du 12 au 30 mars). «Le mouvement frôle l'agitation intérieure, l'équilibre côtoie le vertige et l'humour émerge d'une profonde réflexion», c'est ainsi que *Ginette Laurin*, directrice artistique de O Vertigo, définit sa démarche. Compagnie de création et d'exploration fondée en 1984, O Vertigo compte six danseurs au service d'une écriture chorégraphique exigeant jeu dramatique, acrobatie-gymnastique et danse. Au programme: *Timber*, où la force physique des interprètes rivalise avec leur force expressive. «*Timber*»: une procession d'images avec un leitmotiv: la chute, l'acte de tomber. Alors, danseurs, prêts à défier les lois de l'équilibre? Musique: *René Lussier*. Insertion d'éléments cinématographiques réalisés par *Pierre Hébert*. 20h30. 10\$. 1371, rue Ontario est. Réservations: 526-7288.

Neuf auteurs ont brassé de grands sujets: la torture, la guerre, la menace nucléaire, etc. et les ont traités en de très courts textes comiques. Au programme donc de ce «cabaret politique»: une cinquantaine de sketches (dans le lot, il est sûr que certains sont plus faibles) accusant les vices et les travers de notre époque, dénonçant nos angoisses et nos misères contemporaines. De *François Camirand* et *Jocelyne Beaulieu*, *Louise Bombardier*, *Anne Caron*, *René Richard Cyr*, *André Lacoste*, *Geneviève Notebaert*, *Claude Poissant* et *Denis Roy*. Avec *Louise Bombardier*, *Anne Caron*, *René Richard Cyr*, *André Lacoste*, *Claude Poissant* et *Denis Roy*. Mise en scène: *René Richard Cyr* et *Geneviève Notebaert*. 20h30. 10\$ et 12\$. 2075, boul. St-Laurent. 843 4166.

Ginette Laurin.



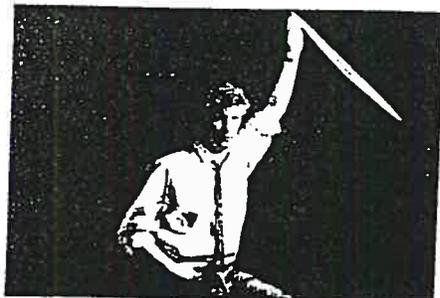
ROBERT FETCHEVERRY

Voyage d'images à Vinci

Vinci (Théâtre de Quat'Sous, du 4 au 30 mars). Un photographe québécois, bousculé par la tentative de suicide d'un ami, décide de partir en Europe. Là-bas, il se rend à Vinci, ville natale du peintre, sculpteur, architecte, ingénieur et théoricien Léonard de Vinci. Ce voyage l'incite à se poser des questions sur le pourquoi et l'utilité de l'art, sur l'amour et la mort, et à effectuer une sorte de voyage introspectif, à interroger sa vie et celle de son copain. Écrite, mise en scène et jouée par *Robert Lepage*, dans un décor sonore et visuel, ce spectacle explore plus avant la démarche entreprise dans «*Circulations*»: du théâtre d'images signifiantes, puissantes. 20h; dimanche: 15h. 11\$ et 13\$. 100, av. des Pins est. 845-7277.

Le Petit à Petit dans le bain

Bain public (La Licorne, Jusqu'au 22 mars). Inviter sur la scène les problèmes d'actualité, privés ou politiques, les tordre pour en extraire la substance, la saupoudrer d'humour et la servir au public pour qu'il s'amuse en réfléchissant, voilà le défi que s'est imposé le *Théâtre Petit à Petit*.



Robert Lepage, auteur, interprète et metteur en scène de «Vinci».

CLAUDEL HUOT

VINCI AU QUAT'SOUS

théâtre

Une colombe est partie en voyage...

EN SORTANT du Quat'Sous après la représentation de Vinci, on a l'impression d'avoir manqué le train. Robert Lepage veut bien nous inviter à un voyage, mais il ne réussit pas à nous convaincre. On reste là, abandonné sur le quai de la gare, déçu...

sens de l'art en Europe, est pertinente. Mais, durant toute la pièce, on fait du sur place. Malgré les prouesses visuelles et sonores, Robert Lepage reste en deça de ce qu'il avance.

Il y a bien l'image finale de l'homme avec des ailes qui résout le questionnement sur la peur du

Quant au récit lui-même, on demande où Robert Lepage nous mener. On a le sentiment d'assister à un récit de voyage lustré. C'est plein de clichés (Londres, Paris et Florence à Ben, le Louvre, le Dôme). Et neuf tableaux sont autant de textes pour exploiter des éléments visuels et sonores sans conséquence sur le propos de la pièce.

Il y a tout de même, à travers tout cela, des moments forts. On pense notamment à la série de positives du début, qui traquent le nom de Vinci presque par nuit à la Parisienne qui se transforme sous nos yeux en la Mona Lisa aux jeux de lumière réalisés à une lampe de poche; aux morphoses du ruhan à mess etc. Mais tout cela manque d'impact et de vitesse (pour reprendre le terme utilisé abondamment dans la pièce). L'étonnement tombe vite. L'émerveillement ne se produit pas.

Robert Lepage est allé en avant, il a vu, mais il n'a pas vu ses propres contradictions. Il est prisonnier de la technique, et nous transporte pas dans un monde de la artistique. Bref, il a eu peur de se jeter dans l'abîme et de perdre le contrôle. C'est là le secret de cette pièce.

Guy Ferla



L'ombre d'un sourire

Déçu, parce que la pièce s'annonçait bien. L'interrogation sur l'utilité de l'art, son rapport avec la mort et l'abandon de soi, est intéressante. Sa mise en situation, avec le photographe québécois raté, hanté par le suicide d'un de ses amis, et qui part à la quête du

saut dans le vide qu'est l'acte de création, mais le spectacle lui-même n'est pas ce saut. On sent trop la maîtrise des effets techniques. Et les trouvailles visuelles et sonores à partir de mens qui ont fait le succès de *Credulum*, ne veulent plus rien dire ici.

VINCI, un spectacle conçu, réalisé et dirigé par Robert Lepage, musique et création sonore de Daniel Toussaint, deux plateaux et assistance à la mise en scène de Pierre-Philippe Guay, accessoires de François Couture avec la collaboration de Hélène Paré, Gilles Dubé et Claude J. Perron, Rachel Tremblay montage et graphisme, Dave Lepage collaboration photo, François Eschagoff, du 8 au 11 mars à 20 h, le dimanche à 15 h au Quartier

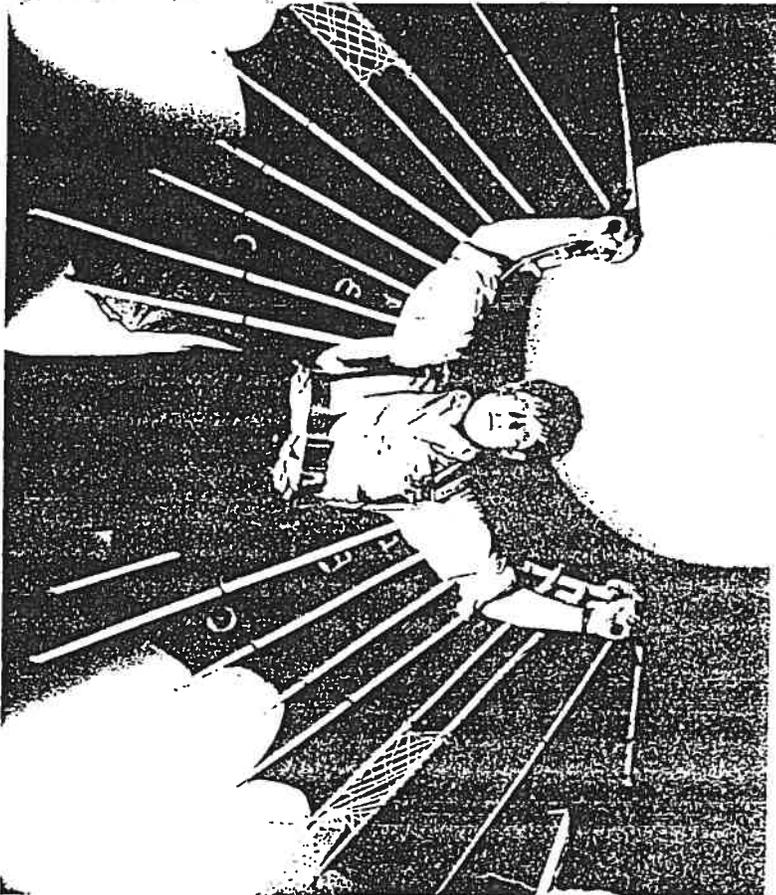
XXX

EVENTS

PAR SYLVAIN-CLAUDE FILION VINCI

Robert Lepage, 28 ans, travaille avec le théâtre Repères ou il explore une nouvelle approche théâtrale développée à San Francisco. En 1984, leur spectacle Circulations a été joué avec succès à travers tout le Canada. Le principe: ne jamais partir d'une idée intellectuelle pour faire un show. «Il faut partir d'un rapport sensible, amenant à une sensation plutôt qu'à une opinion», explique Lepage. Il en résulte un spectacle surtout visuel et sonore, teinté de symbolisme, mais sans gadgets inutiles. Sur commande spéciale du Quat'Sous, Robert Lepage présente, en solo, Vinci. Pas une biographie mais une réflexion sur le rôle de l'artiste, éclairée par les oeuvres de Vinci auxquelles se froie un cinéaste en voyage dans les vieux pays après la mort de son meilleur ami. Le llo-rissement de la Renaissance se traduit par des allégories poussées, comme celle rencontrée avec la Joconde dans un Burger King à Paris. Un spectacle dépouillé et ingénieux, mis en musique par Daniel Toussaint qui joue du Kurt Weill, le fin du fin en 'sampling'. Au Quat'Sous (100 des Pins est) jusqu'au 12 avril.

Robert Laliberté



AVRIL

NO. 104
1986

Rock

«VINCI» : UN ONE
MAN SHOW EN 9
TABLEAUX



Robert Lepage.

Vinci ce n'est pas l'histoire de Léonard, mais celle d'un jeune photographe bouleversé par le suicide de son ami et qui pour se retrouver s'envole vers l'Europe.

De Londres à Florence, faisant un arrêt à Paris et à Cannes, il interrogea les oeuvres de Léonard de Vinci, totalement fasciné par cet être qui à son tour subira le grand questionnement. Au cours de ce spectacle en 9 tableaux, Lepage interprétera tous les rôles dans une mise en scène privilégiant un langage visuel et sonore surprenant. *Vinci* est un spectacle sur l'art en même temps qu'une réflexion sur le suicide et sur ce qui se passe au sol. À l'affiche du Théâtre de Quat'Sous, situé au 100 est, avenue des Pins à Montréal, jusqu'au 30 mars. Les représentations ont lieu du mardi au samedi à 20 h et le dimanche à 15 h. Le prix des billets est de 11 \$ le mardi, mercredi et jeudi, de 13 \$ le vendredi et de 15 \$ le samedi.

Renseignements et réservations : 845-7277



par Francine Fiore

Performance art redefines theatre

BY MATTHEW FRASER
The Globe and Mail
MONTREAL

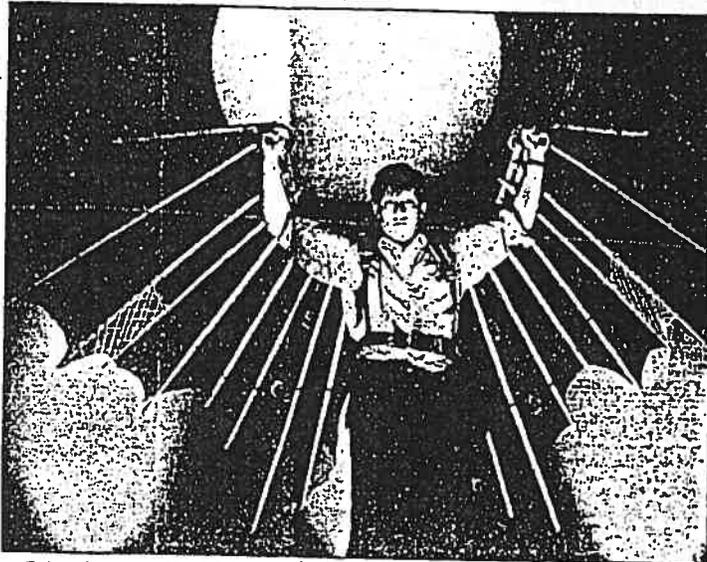
Robert Lepage has been gaining recognition as one of Quebec's most brilliant young theatrical artists. His latest play, a solo work called *Vinci*, has just opened at Théâtre de Quat'Sous, and Montreal's French-language critics have been more than positive about it — they're awestruck. Indeed, *Vinci* is a fascinating work that is sure to reinforce Lepage's reputation as a theatrical innovator whose work is changing the very language of the stage.

Lepage, who emerged from a Quebec City company called Théâtre Repère, will be remembered in English Canada by anyone who saw his *Circulations* two years ago. *Circulations*, which Lepage starred in and directed, toured the country to rave reviews and was selected best Canadian production at the 1984 Quinzaine theatre festival in Quebec City.

Vinci is, like *Circulations*, a "performance art" work using synthetic music and electronically distorted vocals; the form of the work is part of its content. The work of Laurie Anderson comes immediately to mind, and indeed Lepage, like fellow Quebecer Michel Lemieux, is a disciple of Anderson. But unlike Lemieux, Lepage belongs less to the world of pop music; he works in the area where theatre pushes through the threshold into cinema.

Like many film actors, Lepage works with a rigidly structured "method" to create his plays. Called "repère", the method involves a complicated process of recycling creative impulses, but the most important aspect is a dependence on physical objects for inspiration. *Circulations*, about a voyage through the United States, started when Lepage looked at a U.S. map one day. The moment of inspiration for *Vinci* came when Lepage was in a Toronto bookstore and happened to pick up a book on Leonardo da Vinci.

The physical object is only a starting point, though. And so, though the Renaissance artist does figure in the play, *Vinci* is not about the creator of the Mona Lisa. In simplest terms, *Vinci* is, like *Circulations*, a voyage. The narrative follows a young Quebec photographer, Philippe, who is stunned by his close friend's suicide and leaves on a trip through Europe that ends



Robert Lepage in *Vinci*: it has synthetic music and electronically distorted vocals.

in the town of Leonardo's birth.

But the storyline is secondary. *Vinci* is an interior odyssey of reflection on the nature of art and human transience; its vehicle is a haunting personal nightmare that ends, ambiguously, in some form of self-discovery.

What Lepage achieves alone on the stage is astonishing. All manner of gadgets — such as a toy train set spinning in circles, evoking de Chirico's paintings — are used as narrative props, and behind Lepage images are projected onto a huge screen. The pulsing synthesizer music — alternatively cacophonous and harmonious — is played live on a Kurzweil keyboard by composer Daniel Toussaint. At certain moments, the special effects flood the senses like a colossal rock video, or a moving hologram.

Lepage revels in his gadgetry and special effects, and at times it is possible to wonder whether he is reaching too far. The same can be

said of Lepage's fascination with words and their meanings. Besides enveloping the audience with images and sounds, *Vinci* also explores words and their meanings. The most significant is a jeu de mots on Caesar's famous Latin statement: *veni, vidi, vici*. The word play works only in French, for the three verbs are similar — *venir* (come), *voir* (see), *vaincre* (conquer) — and each signifies a phase of the photographer's psychological voyage.

On his journey, Lepage arrives in five places — London, Paris, Cannes, Florence, and finally the small Italian village of Vinci. Every stage of the trip is, in a sense, a work of art, such as the comic scene in Paris when Philippe meets a transvestite — Jocanda — outside a Burger King in Paris's cinquième arrondissement. Lepage's campy Mona Lisa, who works in the Louvre as a translator, is hilarious. "Freedom is the hamburger," says Mona Lisa in arrogantly inflected Parisian French, sipping on a Burger King soft drink. "It takes only seven minutes to make, which gives you time to do more important things, like make love."

In Italy, the photographer can finally say that he has come and seen, but "*il me reste à vaincre*" — he still must conquer his fear. "*Vaincre*" corresponds with "*vici*" — and so the play ends with a philosophical *tête-à-tête* with da Vinci himself. It's followed by a final, glorified image — of Lepage as a giant winged creature flying away — alluding to both da Vinci's artistic sketches and his scientific designs of flying machines.

The image also calls to mind Icarus, the ancient Greek who built wax wings and plunged into the sea after flying too close to the sun. Lepage's work contains that same combination of magnificence and excess. But if he is reaching too high, Lepage nonetheless takes his audience on a fascinating journey.



..art et Spectacles

Journal Liaison St-Louis/12 mars 1986

Au Quat'sous

Vinci: voir et vaincre

Si certaines personnes éveillent en nous le désir sournois de lire entre les lignes, il en est d'autres qui, tout en laissant refroidir une tasse de café, vous livrent l'essentiel avec simplicité et économie. C'est le cas de Robert Lepage. Chaleureux sans être familier, il utilise un langage clair, où le souci d'aller au fondamental est omniprésent.

Encore associé à la relève, Robert Lepage a pourtant déjà huit ans de métier derrière lui. Il se rappelle en souriant qu'adolescent, il aimait dessiner et se passionnait pour la géographie. Le théâtre lui? Il est entré dans sa vie à pas feutrés, sans urgence, ni de coup de foudre dévastateur. Aujourd'hui c'est une passion et le contact avec le public est sûrement pour quelque



Robert Lepage, un plongeon périlleux de l'autre côté de l'image.

chose. Pour Lepage le théâtre est un art «chaud», justement parce qu'il a pour essence cette rencontre en chair et en os avec le public.

Maintenant engagé dans le deuxième souf-

le qu'apporte le succès (succès d'acteur à la LNI, succès de metteur en scène notamment avec Circulations, etc.) Lepage prend le risque du one-man-show. Avec Vind il choisit de questionner son art, d'essayer de nous faire

sentir le vertige de la création. Il s'agit bien de sensations car Robert Lepage se défend de vouloir expliquer le processus créatif. Tout ce qu'il veut c'est transmettre les choses qui lui tiennent à cœur sans condescendance ni didactisme.

En effet Lepage parle d'intégrité, d'humilité et le mot accessibilité revient souvent dans la conversation. Pour illustrer l'art dans sa dialectique du grandiose et du vulgaire, des pulsions et des idéaux, il choisit comme leit-motiv, Vind. Le paradoxe de la création se retrouve tout entier dans la vie et l'oeuvre du grand maître.

Vinci nous raconte l'histoire de Philippe, un artiste photographe. Ce dernier est bouleversé par le suicide de son ami Marc, cinéaste au

talent pourtant prometteur. En plus sa dernière exposition de photos a été mal accueillie et surtout mal comprise par la critique. Histoire de changer d'air il prend l'avion pour les Europes. Que ce soit dans un Burger King, un musée, un camping ou une cathédrale, Philippe est sollicité par Vinci ou plutôt par cette pulsion créatrice à laquelle il a peur de s'abandonner. Y arrivera-t-il?

De toute façon il faut aller voir ce spectacle qui est d'une grande richesse. D'un point de vue formel Lepage use magistralement du théâtre «musical». La musique, en plus d'avoir son rôle traditionnel de prolongement de l'émotion devient aussi un véritable environnement sonore. Élément scénographique à part entière, elle moule le propos, le crée, l'enrobe. Visuellement on est ravi par l'intelligence des trouvailles de Lepage. Aller voir ce qu'il fait avec un simple gallon à mesurer...

Du côté interprétation il nous fait crever de rire avec sa Joconde parisienne et nous émeut dans la scène du cauchemar où Philippe interpelle Marc et lui demande de l'aider. Même si Circulations avait eu du succès, on lui avait reproché de trop privilégier la forme au détriment du contenu. Dans Vinci Lepage dépasse cette difficulté et son imagination débordante s'appuie toujours sur quelque chose de solide.

Ce qu'il nous propose donc avec Vinci, c'est un voyage à travers l'oeuvre d'art, un plongeon périlleux de l'autre côté de l'image. Et il le fait avec tant de justesse et de sobriété qu'il serait dommage pour vous de rater ce voyage dans l'imaginaire.

VINCI un spectacle conçu, réalisé et interprété par Robert Lepage. Au théâtre de Quat'sous, 100, av. des Pins est. Du 4 au 30 mars, du mardi au samedi à 20h, dimanche 15h. Réservations: 845-7277.

Marie-Eve Gagnon

Ce qu'il nous propose donc avec Vinci, c'est un voyage à travers l'oeuvre d'art, un plongeon périlleux de

L'ÉCRITURE SCÉNIQUE ACTUELLE*

L'EXEMPLE DE «VINCI»

*Le théâtre québécois a connu des mutations capitales au cours du XX^e siècle, — nous l'avons vu dans les articles précédents —, et la plus communément admise est sans doute l'indépendance et l'originalité de son parcours. Le changement le plus fascinant, toutefois, s'est vraisemblablement produit au cours des années 80, alors que le théâtre québécois, et plus particulièrement le théâtre de recherche**, participant du renouveau contemporain de l'écriture, s'est affirmé au point de devenir un référent constitutif essentiel de la connaissance pour l'individu et pour la collectivité.*

Sous l'impulsion des recherches sur la connaissance et des nouvelles technologies de la communication qui modèlent déjà le devenir social, le théâtre de recherche des années 80 semble, en effet, avoir inventé, dans la foulée des expérimentations antérieures bien sûr, une écriture dramatique et scénique qui s'accorde on ne peut plus harmonieusement à la nouvelle écologie du savoir de la civilisation audiovisuelle qui est la nôtre. Nous entrons dans un troisième millénaire et le théâtre actuel, qui s'intéresse particulièrement à l'exploration des territoires intimes, semble vouloir donner à voir les assises et les mécanismes qui régissent nos modes de perception, de raisonnement et de communication, au moment même où ceux-ci sont affectés par des changements technologiques tels qu'ils provoquent la modification des schémas mentaux, pour ne pas dire... un décalage tout à fait hallucinant.

* Les hypothèses proposées dans ce texte ont fait l'objet de deux communications : « Le théâtre actuel de recherche au Québec à la conquête d'une nouvelle *Terra incognita* », donnée au 3^e Congrès International de Sociologie du Théâtre, à Lisbonne, en octobre 1992; « L'écriture scénique actuelle comme idéographie dynamique », présentée au Congrès des sociétés savantes, Association canadienne de sémiotique, à l'Université Carleton, en juin 1993.

** Par théâtre de recherche il faut entendre une pratique accordant plus d'importance à la démarche elle-même (au processus créateur, aux pré-représentations) qu'aux objectifs (au produit fini, aux représentations).



Robert Lepage dans *Vinci*

photo : Claudel Huot

Libéré par la mise à l'écart des sujets politiques (au sens de partisans) si chers aux années 70 et l'affaiblissement des idéologies, le théâtre des années 80 au Québec a donc *squatté* ces autres espaces à explorer que sont les territoires de l'intériorité. L'imagination autour du projet collectif, qui a nourri la scène tout au long de la décennie 70, fait place désormais à la mise en question spéculaire de l'artiste. C'est sa voix, souvent son cri, qui traverse la dramaturgie et que l'on entend maintenant dans bon nombre de théâtres.

La thématique de la création qui découle de cette autoréflexion est inscrite tout à la fois dans la matière textuelle et scénique. La recherche d'identité passe dans le geste même d'écrire, de se dire, de créer. L'acte créateur devient politique au sens large. Car c'est par rapport à leur comportement dans la société en tant qu'artistes que les jeunes auteurs et les jeunes créateurs du théâtre s'interrogent.

À l'école du Vinci

Il faut de passer en revue les nombreux spectacles produits dans les années 80 et traitant de la place du poète dans la société, des élans et des aspirations de l'artiste, des difficultés de la création (et j'aurais l'embarras du choix), je m'arrêterai à une seule production, qui est en quelque sorte le prototype de toutes les autres. Cette pièce porte la signature — l'empreinte — de celui à qui la BBC consacrait, en octobre 1992, une émission d'une heure, humoristiquement intitulée : « Who's This Nobody from Québec? ». Le « nobody » en question, c'est Robert Lepage, la pièce que je retiens, pour la suite de mon propos, *Vinci*. On comprendra que les limites de l'article que voici ne me permettent malheureusement pas d'élargir mes considérations au travail d'autres créateurs québécois. Il demeure que Gilles Maheu de Carbone 14, Denis Marleau du Théâtre UBU, Jacques Lessard du Théâtre Repère ou Serge Denoncourt du Théâtre

de l'Opsis, pour ne nommer qu'eux, participent chacun à sa façon à l'élaboration de cette nouvelle écriture scénique dont je parle ici. De la nouvelle écriture dramatique, Marie-Christine Lesage a déjà parlé.

Créé en 1986, au Théâtre de Quat'Sous à Montréal, *Vinci* est un spectacle conçu, réalisé et interprété par Robert Lepage. Avec Daniel Tous-saint, qui a conçu et qui interprète l'environnement sonore et musical, Robert Lepage occupe la scène pendant une heure et demie, passant du XX^e siècle à la Renaissance. *Vinci* propose une réflexion sur l'art, sous la forme d'un itinéraire en neuf tableaux. « Chaque tableau correspond à une étape du voyage initiatique de Philippe, un jeune photographe québécois à la recherche de sa vérité artistique : parvenir à créer de façon intègre dans un monde où les compromis sont nécessité et loi. » La mort de Marc, un ami cinéaste qui, refusant d'être infidèle à son art, s'est suicidé, fait surgir en Philippe de nombreuses questions sur lui-même, sur l'art et sur la création. À la suite de quelques séances psychanalytiques, Philippe décide de s'envoler pour l'Europe. « La trajectoire du personnage va de Québec à Vinci, en passant par Londres, Paris et Florence et par la rencontre et la confrontation avec différents guides (psychologiques, touristiques, artistiques), et surtout, à travers eux, avec lui-même². » Ce voyage sera pour Philippe l'occasion de vaincre son angoisse principale : la peur du vide, de l'abandon, dans la création artistique.

La trajectoire apparaît comme une remontée graduelle aux sources historiques de la culture québécoise : la conquête anglaise, l'implantation française et, cinq siècles en amont, mais faisant le pont avec aujourd'hui, la Renaissance. On peut penser *a priori* que, interpellant la tradition culturelle occidentale, ou plus modestement les marques laissées par l'histoire de l'art (entre autres *Sainte-Anne*, *la Vierge et l'Enfant* et *La Joconde* de Léonard de Vinci, le *David* de Michel-Ange, la place du Dôme à Florence et, plus particulièrement, la cathédrale) et les mythes qu'elle nous a légués, Robert Lepage emprunte en quelque sorte un parcours obligé. Est-il besoin de rappeler que le processus de légitimation des pratiques théâtrales canadiennes-françaises passait depuis toujours — depuis l'apparition d'une activité professionnelle dans les années 1890 en fait — par la norme française, que c'est à partir de 1965 que s'amorce un net renversement, déjà visible cependant dans les formes populaires du théâtre. À la réflexion, il apparaît que les processus de composition travaillent à partir de *stocks*, de banques de connaissances, mais aussi de banques d'effets sonores, de banques d'images et d'effets visuels.

« Il y a, si l'on veut, deux façons de subvertir la représentation : l'une (celle des avant-gardes) qui ambitionne de faire surgir du réel à la place du symbolique ; l'autre, [...] qui consiste à entraîner la représentation jusqu'à ce point où l'apogée du simulacre en vient à contaminer le réel. »

Guy Scarpella, *L'impureté*, Grasset, 1985, p. 224.

Robert Lepage dans *Vinci*

Claudel Huot



L'histoire de l'art en association libre

La culture fournit donc un équipement cognitif. Dans le cas qui nous intéresse, elle amène Robert Lepage à parler, entre autres choses, de *La Joconde*, de Léonard de Vinci, de l'art, et de données patrimoniales brutes. Or, l'activation de ces éléments mnésiques relève, le révélant, d'un travail élaboratif et associatif où tout est affaire de liaisons, de branchements, et surtout d'effets de subjectivité, créant « une impression de décalage », pour reprendre un des *leitmotifs* de la pièce. Un des moments les plus percutants de l'action est sans doute la rencontre entre Philippe et la on ne peut plus parisienne Joconde, dans un Burger King du boulevard Saint-Germain à Paris. Le sens se négocierait-il au hasard des rencontres? À moins que, étant entrés dans l'ère de la postmodernité des avant-gardes, nous ayons atteint la modernité de l'art moderne et son corollaire social, sa reconnaissance par un large public? Pourtant, celle qui fait « de la traduction simultanée [au Louvre] pour les visites guidées en walkie-talkie » semble encore souffrir du syndrome de supériorité culturelle. A preuve, l'indignation que lui cause la *médiocrité* des activités professionnelles de Philippe, qui expose des photographies de salles de bains: « Comment des salles de bains, des salles de bains comment? [...] Et, au Canada, on vous permet de les exhiber?! C'est complètement ridicule! » Nouveau clin d'œil à l'histoire de l'art. Puis enlèvement de nouvelles associations. La Joconde, en son temps, aurait-elle pu imaginer qu'un jour, au début du XX^e siècle, on pourrait exposer un urinoir dans un musée? Qu'il serve en outre — comme celui de Marcel Duchamp — à légitimer toute une série d'objets et de pratiques?

Certes le sujet ici — *La Joconde*, chef-d'œuvre de l'histoire de l'art, et son modèle qui hante un *fast-food* et *cause* de bidet — est traité selon une combinaison des modes majeur et mineur. Le trivial ou le *bas* et la *haute* culture convoqués dans le fragment choisi ici s'entraînent réciproquement dans une esthétique de la tension empruntant manifestement au baroque, mais ils concourent surtout au développement de la problématique fondamentale de décalage, auquel contribue aussi le plurilinguisme de la pièce (auquel je ne peux malheureusement pas m'attarder). En vérité, on peut voir dans ce fragment une impulsion autarcique à travers laquelle se manifeste la volonté de l'artiste de s'affranchir des modèles français dominants et, conséquemment, l'objectif de fonder, ici et maintenant, une théâtralité.

Le créateur ne se contente pas de reconduire passivement l'héritage de la culture ou les raisonnements de *l'Institution*. Il déforme, réinterprète, forge d'originales partitions du réel, selon les principes d'interprétation ou de subjectivité et de bricolage. Le concept de « métissage culturel » emprunté à Scarpetta, pour aborder le mixage du majeur et du mineur, m'a permis déjà d'expliquer ce sentiment de turbulence qui semble habiter les créateurs actuels, pour qui la déviation, la dissonance, le décalage paraissent être les conditions essen-

tielles de l'art⁴. L'impureté assumée pourrait faire écho au désir, à l'appétit du public en mal d'étonnement. Mais le plaisir esthétique reposerait-il sur cette seule idée de transgression à la règle, comme le suggère Robert Lepage qui, dans *Vinci*, opère, à l'aide d'un unique objet, le ruban à mesurer, une amusante revue de réalisations artistiques qui ont défié la rigidité des règles... du galon à mesurer?

À l'aide dudit galon qu'il manipule, il nous montre les pyramides, la grande muraille de Chine, nous faisant passer de Picasso à la radio et à la télévision, du jazz à *Jaws* et au *Moonwalk* de Michael Jackson, de l'érection d'une tour à l'érection du *David* de Michel-Ange, faisant ainsi la preuve que les objets peuvent agir comme des vecteurs-clés de l'activité scénique pour nous offrir ce que l'on a appelé un théâtre d'images. Cela dit, il est tout de même légitime (les « apparitions » étant tout à la fois familières et suffisamment surprenantes) de se demander quels processus peuvent bien présider à l'agencement de ce bric-à-brac singulier. Or, il semble que ni la notion de déviance aux canons, ni celle d'hétérogénéité postmoderne ne suffisent pour saisir cette pensée, qui reflète une nouvelle vision du monde. Le créateur subvertit ici une fois de plus la fixité des savoirs culturels, mais c'est surtout la logique interactive de l'intuition qui le guide. Grâce à cette logique et aux liens qu'il cultive sur le mode analogique entre divers éléments et leurs ramifications, comme autant de filaments d'un même réseau, il nous fait pénétrer dans des univers insoupçonnés. Difficile d'échapper aux séductions de ces associations contingentes et disparates qui, dans cette sorte de Disneyland ou de coin de paradis, se relient entre elles selon le « principe de multiplicité branchée » dont parle Pierre Lévy⁵; elles créent la sensation d'échapper, d'un coup, aux limites habituelles de la perception pour pénétrer, comme par effraction, dans un autre régime.

Robert Lepage et la logique de l'irrationnel

C'est peut-être cette fascination qui faisait dire à Richard Eyre, directeur artistique du Royal National Theatre de Londres où Robert Lepage, qui signait récemment la mise en scène du *Songe d'une nuit d'été*, a été le premier étranger à monter Shakespeare: « Je suis malade d'envie de son talent. [...] Le théâtre de Robert Lepage a la logique du rêve [...]. Il comprend l'essence de la créativité: transformer l'ordinaire⁶ ». Robert Lepage, contrairement au personnage de Philippe, ne semble pas avoir la peur du vide en effet; il ose s'abandonner dans la création, opérer des torsions de sens, des agencements composites, des accouplements chimériques qui s'appuient les uns sur les autres, se répondent ou s'opposent, ouvrant brusquement de nouveaux univers de possibles, au sein d'une structure en réaménagement permanent.

La peinture de Léonard de Vinci, *La Vierge, Sainte-Anne et l'Enfant*, aurait donc agi comme stimulus premier des capteurs sensoriels et du système cognitif de l'artiste. Ensuite, et grâce à sa faculté d'imaginer ou de se faire des simulations

mentales du monde — qui nous sont précisément restituées dans *Vinci* —, il se serait laissé aspirer dans les entrelacs, les replis et les volutes d'images bigarrées. Dans cet univers du rêve ou de la pensée, où se construisent les représentations symboliques, les frontières se dissolvent, échanges et métamorphoses s'opèrent librement sur un territoire cosmopolite. Postulant que les nouvelles technologies et les capacités intellectuelles de l'être humain sont intimement liées, l'approche écologique de la connaissance rend compte de cette irrationalité naturelle « par l'hypothèse de l'architecture du système cognitif humain (par analogie avec l'architecture des ordinateurs) », selon Pierre Lévy. Sous cet éclairage apparaissent les limites de la théorie postmoderniste et de ses figures emblématiques que sont l'hétérogénéité, la fragmentation, la déconstruction, le dérèglement, l'intertextualité, etc. Du coup, on rend compte de l'« esprit du temps » que les technologies modernes ont véritablement transformé. Entrerions-nous dans une nouvelle ère dans laquelle la culture, comme à l'époque de Léonard de Vinci peut-être, tenterait de rassembler tous les arts et surtout ne s'arrêterait devant aucune frontière? C'est fort possible. De même que la Renaissance établissait un rapport systématique entre l'homme et le cosmos, « nous vivons [actuellement], note Pierre Lévy, un des rares moments où, à partir d'une nouvelle configuration technique, c'est-à-dire d'un nouveau rapport au cosmos, s'invente un style d'humanité ».

Théories explicatives

La notion d'interface, telle que l'a définie Pierre Lévy, soit « tout ce qui est traduction, transformation, passage », est utile ici pour comprendre la fonction de l'artefact-ressource *La Vierge, Sainte-Anne et l'Enfant*, et avancer dans l'analyse. « L'interface, écrit-il, est une surface de contact, de traduction d'articulation entre deux espaces, deux espèces, deux ordres de réalité différents [...]. Les agencements composites les plus divers peuvent interfacer, c'est-à-dire articuler, transporter, diffracter, interpréter [...] » C'est par ces associations qu'est mis au jour le réseau impur, hétérogène, qui maintient toute entité un peu stable dans l'existence ou dans le processus intellectuel. Les travaux des chercheurs du courant connexionniste viennent confirmer cette théorie. Ils nous apprennent, en effet, que le paradigme de la cognition n'est pas le raisonnement, mais la combinaison des trois grandes capacités cognitives humaines : la faculté de percevoir, d'imaginer et de bricoler. *L'homo faber* a cette capacité de manipuler, de trafiquer, de réordonner, de disposer ces pièces et ces morceaux de sorte qu'ils finissent par représenter quelque chose, par s'inscrire dans de nouveaux domaines d'usage et de signification. Les bifurcations ou les juxtapositions temporelles dans *Vinci*, qui assimilent un modèle du V^e siècle (Mona Lisa) à une Parisienne branchée de 1985 et transportent Léonard de Vinci dans un bain public, cinq siècles en aval de son temps, seraient donc plus logiques qu'elles n'en ont l'air, et surtout rappelleraient que le théâtre est mémoire,

en même temps qu'acte indispensable à une adaptation au réel.

Les pouvoirs du créateur sont précisément de réorganiser, de reconstruire, de refaire le monde. Cette aptitude à bricoler permet donc à l'artiste et aux spectateurs — qui, dans ce contexte, se voient confier en partie la tâche d'organisation du sens — de manier et de remanier l'environnement, d'agencer des unités échevelées qui vont tour à tour concourir à la déstabilisation du réseau puis, une fois regroupées en fonction d'une cohérence nouvelle, à la re-stabilisation de celui-ci.

En un sens, et à leur façon, n'est-ce pas ce qu'illustrent tous les personnages de *Vinci* qui, interprétés par un seul comédien, peuvent être vus comme autant de diffractions de la pensée de l'auteur. Attardons-nous maintenant à un personnage, le guide italien aveugle sur les pas duquel Philippe visite la place du Dôme à Florence. Celui qui dit ne pas voir les richesses qu'il décrit nous promène du baptistère au campanile et à la cathédrale. Cette fois le corps de l'acteur évoque — ou *interface* — plus que le personnage; il se fonde avec le corps architectural. C'est en se désignant de la tête aux pieds que le guide décrit les lieux; puis, ouvrant un pan de sa veste : « Permettez-vous d'y entrer... », dira-t-il, en nous invitant à poursuivre la visite. Suivra, à même le corps toujours, la description des vitraux, de la nef, du chœur, du crucifix et de la coupole dont il recouvre sa tête courbée.

À nouveau ici on peut faire travailler la notion d'interface. Le corps, comme surface de contact, de traduction, de passage d'un réseau à un autre, ne remplit-il pas la fonction de passeur? N'est-ce pas lui qui en s'ouvrant oriente le champ de signification? Dans cette scène, la conception sonore vient à son tour renforcer le dispositif de capture du sens. La sonorisation donne écho à la cathédrale, puis lorsque le guide la quitte pour regagner la place publique la qualité du son change instantanément. Soulignons que pour Robert Lepage « l'environnement sonore est aussi important que le texte et, souvent, c'est le texte ». Celui qui, depuis toujours, poursuit le rêve d'un théâtre total ajoute :

« Daniel Toussaint et moi nous fonctionnons de la même façon [...]. La musique de Daniel Toussaint, c'est une série d'impression de choses qui ont été comme photographiées sur son clavier [...] on joue avec, comme avec des images qu'on colle et qu'on décolle. L'approche de Daniel Toussaint ressemble beaucoup à comment moi je fonctionne visuellement. » (Entrevue à paraître).

Que dire, dans cette optique, des multiples utilisations possibles d'un médium, comme la voix informatisée, désincarnée de Philippe qui, au neuvième tableau, grâce à l'Octapad, annonce qu'il « assimile le mythe de Vinci »? L'Octapad est un instrument de percussion programmé par ordinateur qui peut reproduire jusqu'à huit sons préenregistrés — ici huit syllabes : A, MI, JE, TE, PAR, LE, VIN, CI. Pur gadget technologique que cet Octapad qui agence les syllabes de façon signifiante? ▶

« Ami, je te parle
Je pars à Vinci le vingt
À part le site, le vin
J'assimile le mythe Vinci.
À six mille milles, assis,
Je parle à Vinci. »

L'arte è un veicolo

« Pour moi, dit Lepage, jouer avec les mots comme je le fais dans *Vinci*, sur un octo pad [sic], c'est une forme d'écriture poétique¹. » L'étude raffinée des effets produits par la dimension sonore de l'énonciation, comme l'analyse du plurilinguisme, permettrait de dégager de nouveaux réseaux symboliques où le son, le rythme, l'image et le mouvement s'associent, se relient entre eux et interagissent pour déverrouiller la réalité, pour repousser l'horizon du sens. Pour nous aider à nous réorienter dans cet univers en métamorphose permanente, il faut se rappeler cette phrase du guide italien au début de la pièce : « l'arte è un veicolo » ; l'art est un véhicule permettant d'emprunter de multiples parcours. L'art est un médiateur. Le tour de force ou le génie de Robert Lepage est précisément de transmettre ces notions particulièrement abstraites en renonçant à l'ancienne machine narrative pour refondre le langage verbal dans un ensemble spectaculaire signifiant, donc d'écrire autrement. Il en résulte un langage imagé polysémique, dont la syntaxe se construit sous les yeux même du spectateur ; autrement dit « une nouvelle idéographie ; quelque chose comme une écriture dynamique à base d'icônes, de schémas, de réseaux sémantiques [...] fonctionnant selon le principe d'une représentation figurée et animée de modèles mentaux », dira Pierre Lévy. À l'instar des nouvelles technologies de communication, de l'intelligence artificielle et des instruments de simulation, le théâtre de recherche au Québec participe donc à sa façon, en cette fin du XX^e siècle, à ce renouveau contemporain de l'écriture qui risque d'être plus profond que ne l'avait été l'invention de l'imprimerie à la fin du XV^e siècle, soit du temps de Léonard de Vinci.

« Ayant pour fonction de faire la lumière sur les confusions de notre société, l'art est en quelque sorte un SOUS-TITRE », disait encore le guide italien présentant *Vinci*. Dans cette époque de transition que nous vivons, on peut craindre, au rythme où va l'évolution technologique, une quelconque inadéquation liée à la nouvelle interface homme-machine. Car si la technologie a transformé la structure de nos relations, c'est dans la culture, dans la façon dont nous percevons le monde et au plus profond de nos sensibilités qu'elle a transformé nos expériences.

« [...] la volonté d'explorer les zones de coexistence et d'affrontement entre les deux cultures, de les faire s'interpénétrer, réagir, de jouer leur métissage, d'opérer des connexions, des courts-circuits, des recyclages, des détournements, des anachronismes délibérés (autrement dit : de traiter esthétiquement la mutation technique, avec le minimum d'intimidation, le maximum d'aisance et de liberté) : c'est la voie postmoderne, celle de l'impureté. »

Guy Scarpella, *L'impureté*, Grasset, 1985, p. 55.

Pourtant, la technologie ne trouve-t-elle pas son origine dans la Renaissance ? N'est-ce pas aussi le propos de *Vinci* ? C'est alors qu'on a commencé à récupérer les instruments du progrès. Il en est résulté la découverte de l'Amérique. C'est à cette époque, rappelons-le, que se situe l'ensemble des expéditions grâce auxquelles, justement, en tant qu'entreprise de la Renaissance, la civilisation occidentale a découvert le Nouveau Monde. Or, comme le dit encore Pierre Lévy, « il faut imaginer que nous abordons, à l'égard des nouvelles technologies de l'intelligence, une époque comparable à celle de la Renaissance ».

Dans cette perspective, la tentation est grande — et le risque énorme — de rapprocher la figure de l'artiste florentin, qui pouvait aussi bien peindre *La Joconde*, créer une nouvelle partition musicale qu'inventer une machine volante, de celle de l'artiste québécois Robert Lepage. Dans notre propre travail de construction du sens, nous soumettons l'hypothèse que l'envol triomphal de Philippe à l'aide d'un dispositif cher à Vinci, une machine volante, laisse présager que nous saurons vaincre l'impact qu'aura l'évolution technologique actuelle sur l'interface homme-machine au XXI^e siècle ou, du moins, que nous pourrions surmonter l'inadéquation qui nous guette... par la médiation de l'art. D'ailleurs, dans *Les aiguilles et l'opium*, la plus récente production de Robert Lepage, l'homme et la machine ne forment-ils pas un ensemble étroitement imbriqué ?

Si les innovations thématiques et formelles repérées dans les écritures dramatique et scénique contemporaines ont bouleversé profondément notre paysage théâtral, en sondant ce que parler, raconter, écrire, jouer et représenter veulent dire, elles rendent aussi compte de l'évolution d'une société dans un monde instable, opaque, en pleine mutation, et dont on cherche toujours à saisir l'intelligibilité. ■

par Chantal Hébert

« À l'époque de la mémoire électronique, du film et de la reproductibilité, le spectacle théâtral s'adresse à la mémoire vivante, laquelle n'est pas musée mais métamorphose. C'est cette relation qui le définit. »

Eugenio Barba, *Le canoë de papier*, Revue *Bouffonnaries*, 1993, p. 61.

1. « Le symbolisme de la parole dans Vinci », par Jeanne Bovet, *L'Annuaire Théâtral*, n° 8, Société d'histoire du Théâtre au Québec 1990, p. 95.

2. Ibid.

3. *Une impression de décalage, Le plurilinguisme dans la production du Théâtre Repère*, par Jeanne Bovet, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1991, p. 46.

4. « Théâtre et création : La quête des références », Communication donnée à l'UQAM au colloque de la S.H.T.Q., par Chantal Hébert, 24 mai 1991, p. 7.

5. *Les technologies de l'intelligence*, par Pierre Lévy, La Découverte, 1990, p. 167, et plus loin dans le texte : p. 174, 18, 205, 120 et 122.

6. « Robert Lepage crève l'écran à la BBC », par Josée Boileau, *Le Devoir*, 22 octobre 1992.

7. « L'arte è un veicolo », par Carole Fréchette et Lorraine Camerlain, *Les cahiers de théâtre Jeu*, n° 42, 1987, p. 111.

Devoir, vendredi 14 mars 1986

TS ET SPECTACLES

LES CHOIX DU DEVOIR

AU THÉÂTRE

Le *Vinci* de Robert Lepage. Il faut désormais compter Robert Lepage parmi les créateurs de premier plan du théâtre québécois. De plus, il est un excellent comédien. Son dernier spectacle, *Vinci*, joué au Quat'Sous jusqu'à la fin du mois, est un fascinant trajet au bout duquel un photographe trouve, avec Léonard de Vinci rencontré dans une salle de douches de Florence, qu'il n'y a rien d'autre à trouver que le plaisir de créer. Ce qu'il fait. Ce *one-man theatre* est à voir absolument. (Au 100, avenue des Pins est.)

— ROBERT LÉVESQUE

ARTS ET SPECTACLES

LES CHOIX DU DEVOIR

AU THÉÂTRE

Le *Vinci* de Robert Lepage. Le Quat'Sous de Louise Latraverse nous a habitués à un certain niveau de qualité, et ce n'est pas l'exceptionnel comédien et metteur en scène de Québec, Robert Lepage, qui va abaisser la marge. Avec son *Vinci*, un spectacle qu'il signe intégralement (écriture, mise en scène, jeu), il emmène son public dans un voyage visuel et sonore vers les sources de la création. Ce n'est pas tant Léonard de Vinci qu'il va traquer mais le théâtre lui-même, l'acte de plonger dans le vide. Il s'agit du meilleur *one-man theatre* depuis les fameux *Bédouins* de René-Daniel Dubois. En moins littéraire, mais en plus visuel. À voir absolument.

— ROBERT LÉVESQUE

Le Devoir, vendredi 7 mars 1986 ■ 5

ARTS ET SPECTACLES

LES CHOIX DU DEVOIR

AU THÉÂTRE

Robert Lepage au Quat'Sous. C'est le meilleur spectacle de création en ville en ce moment. Auteur, comédien, metteur en scène, scénographe, Robert Lepage éblouit en étant tout cela à la fois, et avec un égal bonheur. Son *Vinci*, en hommage à Léonard mais surtout conçu comme une réflexion sur le saut dans le vide que nécessite la poursuite d'un art (en l'occurrence-théâtral), est une réussite complète. À voir absolument. C'est court et percutant. Au Quat'Sous, avenue des Pins et Coloniale.

— ROBERT LÉVESQUE

Le Vinci de Robert Lepage

Du dôme au crâne, l'écho de la vie

ROBERT LÉVESQUE

Vinci, un spectacle conçu, réalisé et interprété par Robert Lepage. Musique et conception sonore de Daniel Toussaint. Au théâtre de Quat'Sous jusqu'au 30 mars, du mardi au samedi à 20 h et le dimanche à 15 h.

Du côté des cahiers de théâtre *JEU*, on pourra en faire longtemps ses choux gras, tant ce spectacle de Robert Lepage est conçu comme une suite entrelacée de paradoxes, de contradictions, inscrits dans le champ illimité de l'art, de la vie et de la mort, et traduits dans une forme surcodée d'images et de messages. Le *Vinci* de Robert Lepage est un spectacle qui doit se voir deux fois.

À la première fréquentation, comme mardi lors de la première, on reçoit surtout l'impact visuel d'un voyage au bout de la vie. Philippe, photographe, file vers l'Europe, fuit un passé récent qu'il rejette, va vers une possible compréhension de ce qu'il est, de ce qu'il devient, de ce qu'il vaut, de ce qu'il veut, collé au désespoir nourri par le suicide de son ami Marc. Cela, on le devine surtout, n'est pourtant qu'un axe (un des axes du spectacle, le plus psychologique au sens conventionnel) au travail scénique de Lepage. Celui auquel on pourrait se raccrocher une première fois dans le cas où le reste (le principal) ne s'éclairerait pas instantanément.

Ce n'est, je crois, qu'à la seconde fréquentation de l'univers de Lepage qu'on pourra entrer vraiment (comme Philippe dans le baptistère de Florence ou le dôme de Brunelleschi) dans la crypte de ce *Vinci*, c'est-à-dire ces zones (ou jeu de distances et répercussions) où la vie se répercute à ses reflets et échos, où un projet (la quête de Philippe auprès de Léonard de Vinci) s'installe entre son langage et sa réception, entre ses mots et leurs significations, entre son idée et son sens.

Robert Lepage, l'un des créateurs les plus inventifs de l'actuel théâtre québécois, trouve dans le thème de *Vinci* (qui se rapporte autant à Léonard qu'à la signification latine du mot *vici*, « j'ai vaincu ») une formidable occasion de création sonore et visuelle en élaborant une analogie entre le dôme d'une cathédrale et la voûte crânienne, le corps de l'acteur étant pris comme unité de mesure architecturale. Analogie, aussi percutante, entre l'écho (lorsque Philippe entre dans le baptistère ou sous le dôme) et le flux imaginaire du personnage.

Tout comme pour *Circulations*, le précédent spectacle du groupe qu'anime Lepage (le théâtre Repères), l'un des axes de *Vinci* est le voyage, la distance à parcourir, le lointain à attraper. Pour entrer dans l'analyse de cet état de déplacement, Robert Lepage joue avec la langue et la compréhension. Son personnage-lien est un critique d'art italien, aveugle, qui guide Philippe dans sa connaissance des oeuvres de la Renaissance italienne. La distance entre cette langue étrangère (qui nous est transmise par des sous-titres projetés sur écran) et sa traduction fait partie aussi de l'univers hachuré de



Photo Robert Laliberté

Robert Lepage dans *Vinci*.

Lepage, comme des espaces à traverser, comme le rapatriement d'une sensation, sa relocalisation; comme la distance entre le voyage et son souvenir est tout entière malaxée dans des états de grâce qui s'établissent entre le sujet et le récit, entre le personnage et son spectateur, entre l'acteur et son jeu.

Divisé en neuf tableaux — neuf étapes, neuf sensations transmises —, le *Vinci* de Robert Lepage est, à neuf reprises, l'occasion d'un émerveillement. Du décollage jusqu'à l'arrivée au petit village de Vinci, dans la région de Florence, en passant par Londres, le *Burger King* du boulevard Saint-Germain à Paris, un camping à Cannes et une salle des douches à Florence, Philippe est le centre à la fois d'un amour défectueux (il aimait Marc : la scène du camping à Cannes est là-dessus magnifique, comme un cauchemar amoureux, une apothéose de la plainte, un cri dans la nuit) et d'une intention en marche, celle de briser sa crainte castrante de la création, du saut déterminé dans le vide.

Lepage arrive à créer des scènes-tableaux où les éléments de réalité sont habilement déréalisés. La scène du camping est la plus réussie à cet égard. La scène du *Burger King*, où une Mona Lisa de la rue Soufflot interpelle ce photographe canadien, est, derrière une appa-

rence de comédie (Lepage est un acteur superbe : à ce moment-là il « est » cette Joconde « branchée »), un faisceau de signes sur la « distance », cette Mona étant un personnage travesti, elle est traductrice, elle est modèle.

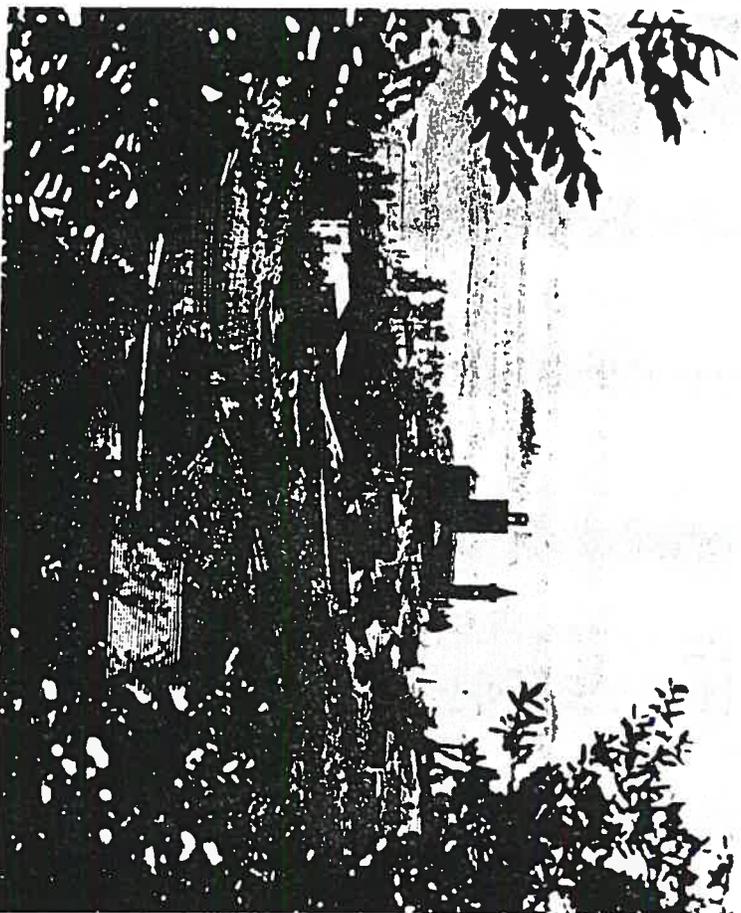
Basé sur une machine technique perfectionnée (qui a eu quelques ratés, mardi), ce spectacle est tout entier tenu dans l'ardeur que met Lepage à le défendre. Il s'agit d'un exemple de travail créatif personnel qui, s'il semble rappeler certains efforts de Michel Lemieux ou certaines magies de Fred Curchack (*Stuff as Dreams Are Made on*), ne fait qu'assumer (comme l'éponge, l'eau) l'environnement culturel actuel dans une réécriture unique du monde et de l'individu qui y circule.

Spectacle sûrement pas « grand public », mais qui remplira le Quat'Sous tout son mois, le *Vinci* de Robert Lepage est le résultat fascinant d'une réflexion sur le théâtre. Ce saut du haut de la falaise, dont parle Philippe, c'est l'acte même d'affronter ainsi une salle, seul. Lepage le fait avec une audace intelligente et une santé certaine. Dans le théâtre québécois actuel, il vient ainsi de prendre une place importante aux côtés des Gilles Maheu et des René-Daniel Dubois et de tous ceux qui gardent vivant, ici, l'art du théâtre.

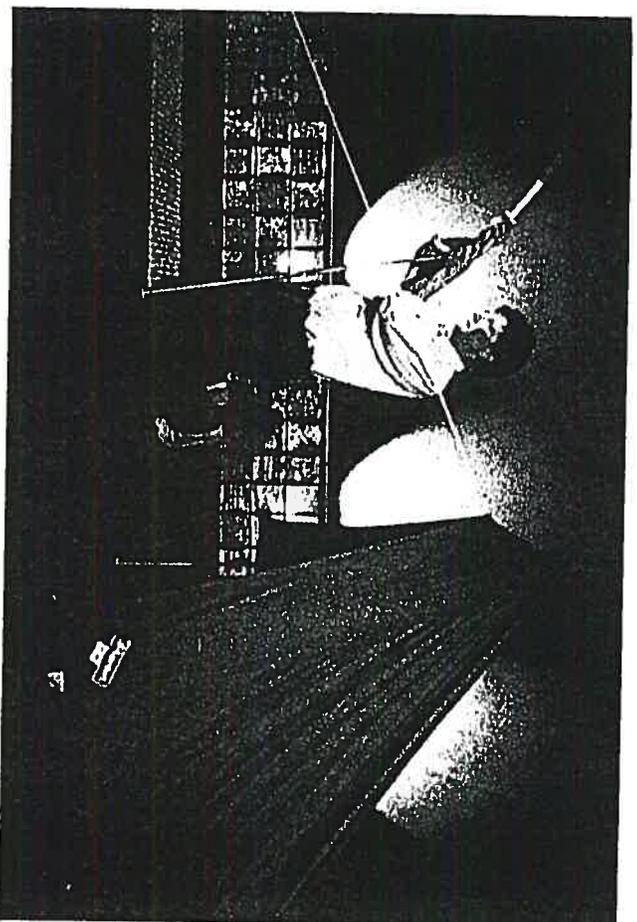
harmonie et contrepoint

Que ce soit au Du Maurier World Stage de Toronto, au Festival de la francophonie de Limoges en France, ou au Quat'Sous, à Montréal, *Vinci* a reçu à l'unanimité le même accueil enthousiaste. À l'automne 1986, l'Association québécoise des critiques de théâtre accordait d'ailleurs au spectacle le prix de la meilleure production de l'année.

La pièce fait preuve d'une telle cohérence qu'il est presque injuste d'isoler un des éléments qui la constituent; j'ai pourtant voulu me pencher de plus près sur un texte qui m'avait beaucoup séduit, curieuse de voir quel effet allait en produire la lecture, hors du contexte scénique.



Le mot *Vinci* n'évoque pas que l'artiste génial de la Renaissance; il évoque aussi l'humilité de son village natal.
Photo: Erich Lessing (Agence Magnum), tirée de *Léonard de Vinci et son temps*, Éditions Time-Life.



En camping, à Cannes: préparation d'un premier dialogue onirique entre Philippe et son ami Marc. Photo: Alain Chambercaud.

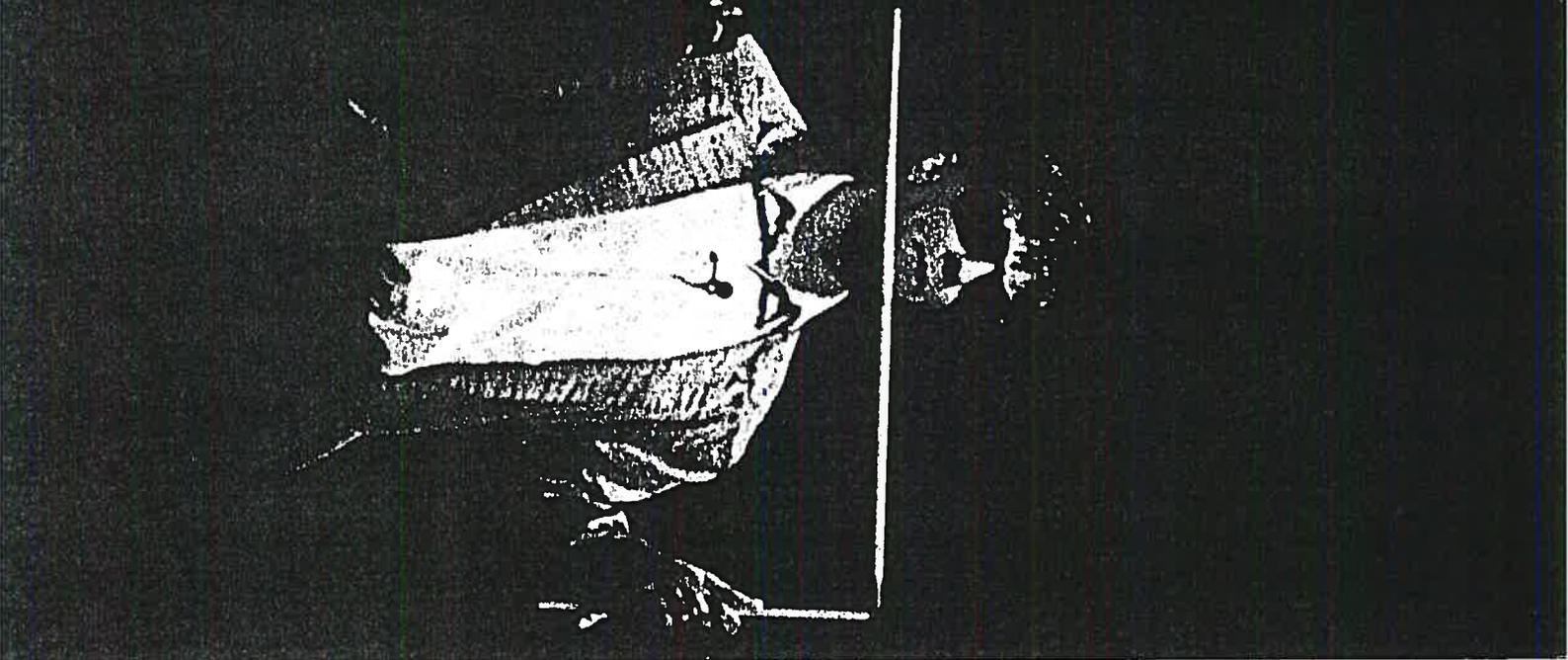
décollage

On interrogeait Jean Gabin pour savoir quels éléments, selon lui, font un bon film. «Trois, répondit-il, une bonne histoire, une bonne histoire et une bonne histoire.» Les expériences théâtrales contemporaines prouvent parfois avec bonheur, mais rarement, qu'il est possible de créer une bonne pièce sans histoire, et de reléguer le texte au second plan. Pour que l'oeuvre «décolle», il faut alors un excellent concept de base, une mise en scène solide et un puissant vocabulaire gestuel. Dans la pièce *Vinci*, on trouvait tout cela, harmonieusement lié par un texte qui déborde d'invention.

venir, voir, vaincre

Comme point de départ, le triple contenu du mot *Vinci*, qui évoque à la fois l'artiste de la Renaissance, son village natal et, par allitération, le parfait latin du verbe vaincre (*vici-vinci*) et fragment de la célèbre explication de Jules César: «Veni, vidi, vici!». On trouve aussi une bonne histoire, que l'on peut facilement déduire des quatre fragments qui s'enchâtent: celle de Philippe, un jeune photographe québécois. L'ami de Philippe s'est suicidé plutôt que d'être infidèle à son art de cinéaste; la mort de Marc fait surgir en Philippe de nombreuses questions sur lui-même, sur l'art et sur la création. À la suite de quelques séances psychanalytiques, Philippe décide de s'envoler pour l'Europe («Un bon voyage en Europe, ça me r'placerait les idées») pour faire le point sur sa démarche artistique. Ce périple l'amène à croiser divers personnages: un guide italien aveugle, qui agit aussi comme présentateur du spectacle, et qui nous annonce que la pièce «a comme trame dramatique, la démarche

1. Au sénat romain, qui lui demandait la relation de la foudroyante campagne menée victorieusement par César contre Pharnace 1^{er} à Zéla en 47 avant J.-C., l'empereur répondit simplement: «Je suis... j'ai vu, j'ai vaincu.»



créative d'un artiste visuel²; un guide britannique, qui malinène avec flegme les petits complexes et préjugés des «little French Canadians»; la Joconde en personne et, enfin, son créateur Léonard, qui s'entretendra avec Philippe lors d'une rencontre dans une salle de douches à Florence. En personnages secondaires, on trouve aussi un narrateur qui relate l'histoire du vol de la Joconde au Louvre en 1911, ainsi que deux interlocuteurs muets de Philippe: son psychanalyste et Marc, l'ami disparu. Le voyage se termine par la résolution d'une partie de son conflit: «J'suis venu à Vinci et j'ai vu, dit Philippe, mais il me reste à vaincre.» Puis il s'envole, non pas en avion, cette fois, mais à l'aide d'une machine volante, dispositif cher à Vinci.

décalage

En lisant le texte, j'ai eu la surprise de constater à quel point les images, les paysages visuels et sonores, l'atmosphère ainsi que les personnages proposés dans la mise en scène de *Vinci* s'étaient fortement associés au texte, et ressurgissaient très précisément dans ma mémoire... «ce qui procure, à la lecture, une impression de décalage», comme l'exprime un des leitmotivs de la pièce. Pour cette raison, il m'a semblé difficile d'apprécier le texte seul, sans que s'y juxtaposent les impressions laissées par le spectacle. C'est que *Vinci* est essentiellement écrit pour le théâtre, c'est-à-dire pour être joué, pour être éclairé par cinq ou six accents variés, qui en feront chaoyer les couleurs. La fable n'y est pas racontée de façon linéaire mais selon le style impressionniste de Lepage³; on peut la suivre à travers des recoupements, des dialogues, des variations sur un thème, des liens de passage d'un fragment à l'autre, qui sont plus souvent analogiques que logiques. Autrement dit, le déroulement du texte est guidé par la logique de l'intuition, et c'est un plaisir de suivre pas à pas comment l'auteur découvre une voie à partir d'une trace, comment son imagination se déplace et progresse d'un indice à une scène, comme dans les rêves. Les thèmes (l'envol et l'attraction, l'art et la mort, le verre et la lame, le miroir, etc.) circulent librement à travers tout le texte et véhiculent des cohortes d'images qui mènent, au second ou au troisième degré, à des niveaux tout à fait inattendus⁴.

Lepage excelle dans l'art du contrepoint. On a l'impression qu'il s'amuse à superposer les sens, sans jamais épuiser le sens. Un exemple nous est donné dans le monologue du guide italien aveugle⁴, qui apparaît après quelques mots d'introduction, où l'auteur nous parle de «tache sur l'oeil, laissée par la lumière, de «tache sur l'âme, laissée par la mort d'un ami», et de «venir, voir, vaincre»:

Le spectacle que vous verrez tout à l'heure s'inscrit dans une forme très précise d'art appelée le THÉÂTRE.

Et a comme trame dramatique, la démarche créative d'un artiste visuel.

Toutefois, afin d'assurer une meilleure lecture du spectacle

Les concepteurs m'ont invité à vous entretenir de certains aspects relatifs aux arts visuels.

Je ne suis pas cependant, moi-même un artiste [...]

Je suis même un personnage fictif.

2. ... et du groupe de création qu'il dirige: Reptère. On trouvera sur leur façon de travailler des informations intéressantes dans *Jeu 36*, consacré aux jeunes troupes. L'article, intitulé: «Une troupe de découvrir», est signé Jacques Lessard.

3. ... par exemple, la lame: Marc s'est suicidé avec une lame servant au montage des films; les lames (de rasoir, de poignard) hantent le cauchemar de Philippe; où Marc finit par lui trancher les veines et le poignarder. C'est en se rasant que Philippe se coupe à Florence, juste avant de rencontrer Vinci.

4. Le paradoxe de l'aveugle qui montre, qui fait voir, est aussi présent dans plusieurs films de Prévert et de Carné: *les Enfants du paradis*, *Le jour se lève*, etc.

*Au départ les wagons d'une phrase comme ceux d'un train sont vides», explique le guide en introduction. Photo: Alain Chamberlaud

Mais puisque je parle une langue étrangère Et que je suis interprété par un acteur de grand talent L'équipe du spectacle a cru que vous accorderiez plus de crédibilité à ses préoccupations artistiques si elles vous étaient communiquées par un accent européen [...]

Ex.: le train ? qui tourne depuis le début est une façon visuelle de vous communiquer que L'ART EST UN VÉHICULE

En littérature, c'est par l'utilisation d'une phrase que j'exprimerais cette même notion. Cette phrase risquerait d'aileurs de ressembler à quelque chose comme : L'ART EST UN VÉHICULE

Une phrase est faite de différents mots qui sont accrochés les uns aux autres tels les wagons d'un train.

Au départ les wagons d'une phrase comme ceux d'un train sont vides. Il faut les charger d'un sens et pour transmettre cette phrase il faut la motiver.

QUEST-CE QUI MOTIVE L'ARTISTE? QU'EST-CE QUI LE LOGOMOTIVE?

C'est un peu comme lorsque vous assistez à un film italien et qu'un convoi de mots attachés les uns aux autres apparaît au bas de l'écran afin d'éclaircir ce que se disent les protagonistes du film.

Ayant pour fonction de faire la lumière sur les confusions de notre société, l'art est en quelque sorte UN SOUS-TITRE.

Cette science du contrepoint apparaît aussi concrètement dans les sujets qui «motivent» tout le texte. Ce sont des sujets graves: la mort, la difficulté de s'abandonner, dans la chute ou dans l'envol, vérité et mensonge, paradoxe de l'artiste⁶, mais ils sont traités selon une combinaison du mode majeur et du mode mineur, avec humour et détachement, ce qui fait que les personnages peuvent bien sembler caricaturaux par moments, ils savent toucher et ils transcendent le niveau du pitoresque et de l'anecdote.

L'aveugle fait place au personnage de Philippe, avec ses Obsessions et ses peurs. Sur le point de partir, il s'adresse à son psychanalyste et s'interroge: est-il un véritable artiste ou un charlatan? Un professeur? Il a peur de se compromettre, d'aller jusqu'au bout de ce qu'il a à dire, de s'abandonner, de prendre l'avion. Il boucle sa ceinture, et l'avion décolle pour Londres.

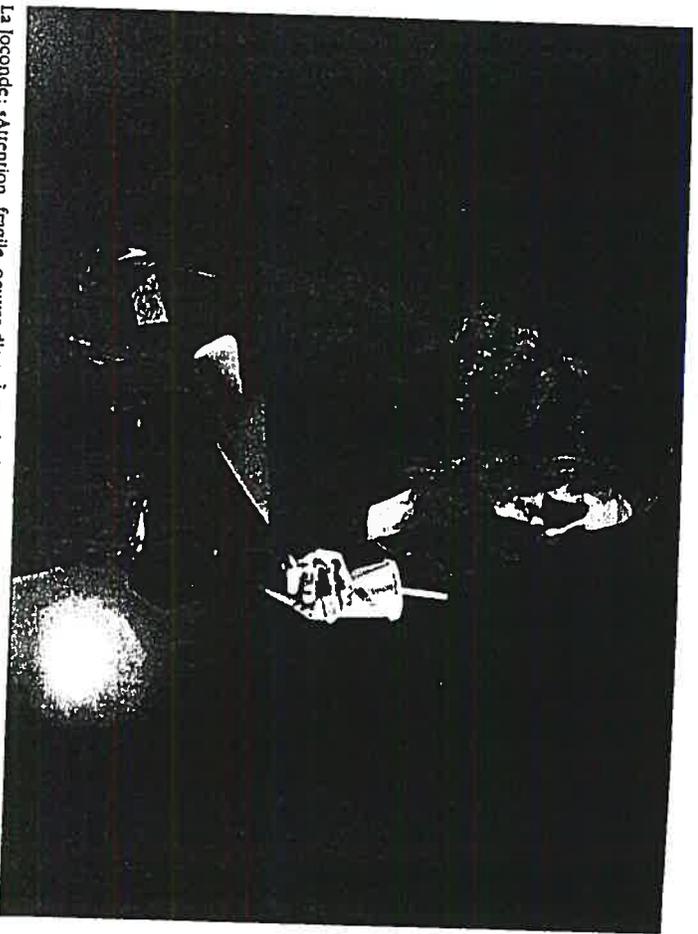
«look into the mirrors»

Dans le commentaire du guide britannique, qui est le personnage de la scène suivante, deux motifs s'entrecroisent: l'un en anglais, qui suit toujours la mention d'événements historiques ou culturels: «This may give some of you peaceful little French Canadians, nausea, diz-ziness or a strange impression of décalage. [...] Look into the mirror», l'autre, en français, suit l'exposition de faits concernant Léonard de Vinci. Par exemple: «Léonard de Vinci écrivait de droite à gauche comme dans un miroir, ce qui procure, à la lecture, une impression de décalage.»

nona lisa au burger king

Le fragment le plus percutant de *Vinci* est sans doute le long monologue du personnage de Joconde, dont le sexe est plutôt incertain, qui hante une *fast-food* du Quartier latin à Paris, l'qui travaille au Louvre. Percutant à cause de l'ironie autour des rapports du Québec avec

⁶ Pour ceux qui n'auraient pas vu *Vinci*: avant l'arrivée sur scène du guide italien, un train jouer fait le tour de l'écran sur lequel sont projetés des diapos. Sujet qui est admirablement cerné par la formule de Cocteau: «Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité», et le film d'Orson Welles qui s'intitule *Vérité et Mensonge*.



La Joconde: «Attention, fragile, oeuvre d'art. À manipuler avec précaution.» Photo: Alain Chambareaud.

la mère patrie, qui teinte le fragment, et à cause du contenu de ce monologue, qui est aussi une satire d'un certain discours «branché», sur l'art, la révolution, le futur, etc. La Joconde incarne le prototype d'une jeunesse aussi désengagée que révoltée; chez elle aussi le thème du miroir (de la représentation de soi) revient. Elle pourfend l'art en général, moderne et ancien, la société et ses répressions. À travers elle, l'auteur fait un clin d'oeil à Prévert et à Carné, en mettant dans la bouche de son personnage de célèbres répliques d'Arletty: «Atmosphère» — «Attention, fragile, oeuvre d'art. À manipuler avec précaution.»⁷

La mesure de l'art

Un bref fragment s'insère entre la Joconde et la relation par un commentateur du vol du tableau au Louvre en 1911. L'Italien aveugle illustre, à l'aide d'un ruban à mesurer métallique, une «anthologie de réalisations artistiques qui ont défié la rigidité des règles du galon à mesurer». Il finit par conclure que «la différence entre l'art et la mort n'est finalement qu'une question de... vitesse». Le texte parlait de vol, d'avion et de déplacement dans l'espace; par analogie, nous voici ici à faire un autre vol: celui de la Joconde. En 1911, après qu'on eut recouvert les tableaux d'une vitre protectrice, certains artistes protestataires étaient allés se raser devant ces tableaux, au Louvre; puis, le tableau fut volé. Le fragment exploite le thème du faussaire, et de la fragilité des oeuvres. Il est suivi du retour sur scène de Philippe, maintenant en camping à Cannes, et qui fait un cauchemar dans lequel son ami Marc le tue. La peur du vertige et l'obsession de la lame, du suicide et de la mort tissent la trame de ce fragment, qui consiste fondamentalement en un dialogue onirique entre les deux hommes.

⁷ Répliques citées respectivement d'*Hôtel du Nord* et des *Enfants du paradis*, comme on se souviendra.



rs s'être légèrement coupé au visage en se rasant, Philippe s'enduit le visage et les cheveux de crème à raser, qui permettra « un dialogue entre le jeune et le vieil artistes, incarnés par un seul personnage à deux faces. »
 tos: Alain Chambarenaud.



Firenze

Dans la scène suivante, l'Italien fait visiter à un groupe de photographes canadiens la Piazza del Duomo de Florence et le Baptistère où, dit-il, « un être humain est lavé de la tache originelle ». Plus loin, il ajoute une variation déjà rencontrée chez le guide anglais : « La différence entre l'envol et l'attraction terrestre n'est finalement qu'une simple question de vitesse. » Puis Philippe se rend à un bain public, où il rencontre le grand Léonard, dans une salle de douches. Après s'être légèrement coupé au visage en se rasant, Philippe s'enduit le visage et les cheveux de crème à raser et se rase la moitié du visage, laissant l'autre blanche de mousse. Sur scène, le comédien se tournait d'un côté (blanc de mousse), suggérant ainsi le profil du vieillard, à la barbe et aux cheveux blancs, puis de l'autre, ce qui permettrait un dialogue entre le jeune et le vieil artistes, incarnés par un seul personnage à deux faces. C'est justement de l'ambiguïté, du conflit, de l'ambivalence, que Vinci parlera à Philippe, non sans avoir auparavant joué, lui aussi, le thème du miroir, prétexte qui fait d'ailleurs dévier l'axe premier de leur rencontre; Philippe commence par poser « une question fondamentale sur l'art », sur l'intégrité de l'artiste, sur l'utilité de l'art. Ce à quoi Léonard répond :

Écoute petit, veux-tu savoir ce qui me préoccupe en ce moment? Je vais te le dire ce qui me préoccupe. Je suis préoccupé par le fait que tu mobilises ce maudit miroir depuis une vingtaine de minutes. Tu n'es pas le seul ici, hein. C'est un bain public. [...]

Si je me place devant un miroir qui est en 45° avec une douche ou un bain public de Florence et que j'attends qu'un beau petit Italien viennois se lave, il y a des chances que je puisse me rincer l'œil, tu comprends? [...]

Est-ce que tu t'es déjà regardé comme il faut dans un miroir Philippe? Allez, regarde-toi! Si tu ne l'ais pas, j'y vais l'faire pour toi. Tiens.

Qu'est-ce que tu vois? D'un côté, il y a un jeune intellectuel québécois qui emmerde tout le monde avec son discours sur l'art et l'intégrité, et qui a l'impression d'avoir taché sur l'âme. Et de l'autre côté, il y a un vieux cochon en toi qui aime profiter de la facilité.

Parfois, c'est le jeune intellectuel qui prend le dessus, mais il arrive que c'est le vieux cochon. Sometimes you're a British guide with a cold critic eye on society.

Et parfois, tu es une Joconde de pacotille en mal de liberté au fond d'un Burger King. [...]

L'art, c'est un conflit. S'il n'y a pas de conflit, il n'y a pas d'art, Philippe, il n'y a pas d'artistes. L'art, c'est un paradoxe, une contradiction.

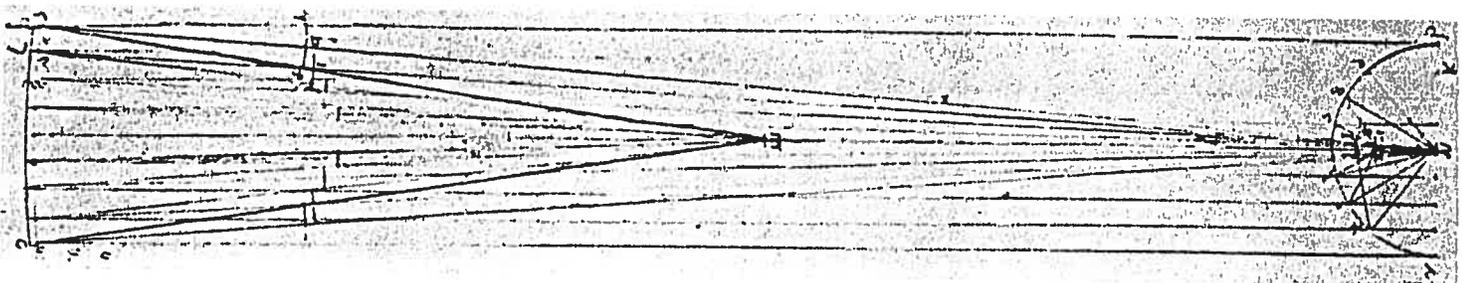
envol

Les deux derniers fragments de la pièce sont constitués, le premier par une carte postale que Philippe envoie, le second par Philippe qui recrée, à l'aide de livres ouverts, les pigeons du village de Vinci, avant de s'envoler vers le ciel, au moyen d'ailes de toile et de papier.

On pourrait comparer la structure de ce texte à celle d'une sonate: deux thèmes sont d'abord exposés, le thème du périple de Philippe, et celui du voyage intérieur que constitue la création. Les deux thèmes s'élaborent en parallèle: Philippe traverse et visite des villes, rencontre des gens et des oeuvres, découvre un univers différent du sien; et à travers ces expériences, sa pensée évolue, et sa sensibilité s'affine. Les thèmes apparaissent sur divers tons, selon les situations, et l'ensemble des fragments débouche sur une vérité antinomique, exprimée avec beaucoup de simplicité par Vinci lui-même. Le triptyque «veni, vidi, vinci-vici» est donc complet, et la pièce prend fin.

Puisque tous les personnages peuvent être vus comme des diffractions de l'auteur, c'est un texte essentiellement conçu pour être interprété par un seul comédien, capable de jouer avec un éventail d'inflexions, de donner vie, au moyen de la voix et du geste, à toute une gamme de lieux, de temps et d'émotions, bref, capable de «faire voyager».

C'est un texte plein d'humour, qui sait nous tenir en haleine, malgré l'absence de dialogues



classiques. On peut y lire la mise de l'être québécois, le conflit du jeune artiste que la société n'a pas encore reconnu et qui ne se sent chez lui nulle part. De même que monologues et dialogues, le français et l'anglais alternent, les questions philosophiques succèdent à la satire, comme dans le spectacle les jeux d'ombres chinoises côtoient l'utilisation de l'ordinateur, dans une harmonie que rien ne brouille.

Robert Lepage sème beaucoup d'idées mais, surtout, il a le génie de savoir les moissonner: rien n'est laissé en plan, rien n'est gratuit ni ne tombe à plat. «Ce qui procure à la lecture» une impression de cohérence interne maximale. Ses passages habiles du mineur au majeur, du particulier au général, donnent à son univers un caractère de crédibilité et de multiplicité. Ce fameux *sfumato* que le peintre Vinci pratiquait, et qui consistait à «relier intimement le personnage au paysage», Robert Lepage l'applique à son travail, ce qui donne un théâtre sur-réel, plus vrai que vrai, parce que lisible à plusieurs niveaux.

solange Lévesque

L'optique d'un miroir concave selon Vinci. Les points de référence sont indiqués par des lettres (inversés, bien sûr) et renvoient à l'explication détaillée qu'illustrait ce diagramme.

«l'arte è un veicolo»

entretien avec robert lep

itinéraires

Tu as terminé ton cours au Conservatoire de Québec en 1978, au moment du jeune théâtre était encore très vivant. Que retenir-tu actuellement travail, de la formation que tu as reçue et de cet âge d'or de la création c

Robert Lepage — À l'époque, le Conservatoire formait beaucoup plus des théâtre que des comédiens. On y enseignait évidemment le jeu, mais le travail considéré comme un outil de création. À Montréal, comme il existait un marc formaient des comédiens, leur offraient des cours de post-synchro... À Québec pas ce marché-là, les élèves du Conservatoire venaient d'un peu partout dans l des Îles-de-la-Madeleine, du Lac Saint-Jean... — et ils allaient retourner dans le de l'animation théâtrale. C'est pourquoi le Conservatoire avait beaucoup plus sur le travail de création que sur le travail d'acteur.

Le collectif est resté quelque chose de très important pour moi. Si je trouve contre, de qualifier un spectacle comme *la Trilogie des dragons*¹ de création si je préfère en parler comme de l'oeuvre d'un collectif de travail — ou trouve encore —, c'est que la création collective a conservé une connotation «jeune Théâtre Repère», notre mode de création collectif reste très particulier. Dar soixante-dix, les gens se réunissaient autour d'un thème pour revendiquer cert Au Repère, nous travaillions avec des cycles repères, avec des ressources pl thèmes; nous avons conservé du jeune théâtre le travail collectif, mais pas le l'engagement social qui en était une coloration.

De nos professeurs du Conservatoire, nous avons gardé le côté Dullin et Leco pre formation a donc influencé beaucoup de monde, comme le Parminou et l troupes qui ont fait une grande utilisation du clown, du bouffon, de la comme du masque... Dans notre façon actuelle d'aborder certaines scènes, il subs chose de tout cela, même si personne ne peut appeler ça de la commedia deli en avons conservé l'esprit. Aujourd'hui, nous jonglons avec des lampes de po tégrons l'ordinateur et la technologie aux matériaux organiques du spectacle, ceavons des jeux scéniques insolites pour intéresser le public à notre propos.

1. Voir le compte rendu d'Irèna Perelli-Contos, *la Trilogie des dragons*, première partie. L'explique dans *Jeu* 38, 1986, 1, p. 245-248.
 2. Voir Marine Corraault, «le Théâtre à Québec: tour d'horizon» (p. 215-220); Jacques Lessard, «The troupe de découverte» (p. 229-230) ainsi qu'une théatrogographie du Théâtre Repère de septembre 1972 (p. 231) dans *Jeu* 36, 1985, 3.

latitude. À défaut d'évoquer la liberté, les va-et-vient dans l'espace de même que dans le temps rappellent le déroulement d'un rêve qui n'a pas d'autre logique que celle de l'imaginaire et signalent qu'aux yeux du monde, c'est d'abord en lui-même que le poète est prisonnier.

L'imaginaire débouchant sur la poésie, comme on peut s'y attendre, elle y tient une place de choix dans le texte. Plusieurs poèmes y sont cités dont l'homonyme du titre de la pièce. Bien que les thématiques ne rejoignent guère à priori, on peut y voir le côté visions naïve du poète : *Le rêve d'une nuit d'hôpital* qu'il a écrit étant jeune se réalise à l'âge mûr. Comme l'a écrit lui-même Normand Chaurette : « Lui [Nelligan] et moi, nous avions sans doute les mêmes raisons de penser qu'au bout du rêve, il y a toujours le risque d'un hôpital ».

Cette pièce arrive bien à transposer ce qu'elle est, c'est-à-dire un rêve. L'effet est bien rendu par une absence de structure traditionnelle, sans tomber dans une opacité qui risquerait de trop détourner le lecteur ou le spectateur. De plus, elle donne un portrait crédible de Nelligan : celui d'un poète enfermé dans une imagination que son époque pouvait difficilement comprendre.

→ AUTRE THÈME : ÉCRITURE

Vinci

Spectacle conçu, réalisé et interprété
par Robert LEPAGE

Cette pièce a été créée au Théâtre de Quat'Sous à
Montréal le 4 mars 1986.

Au Québec et en Europe, de nos jours. Philippe, un jeune photographe, a du mal à se remettre du suicide d'un ami qui s'est enlevé la vie à cause de ses convictions artistiques sans compromis. Pour trouver réponse à son questionnement, il décide de se rendre en Europe sur les traces de Léonard de Vinci, dont il rêve de découvrir les secrets de la création. Le photographe croisera sur sa route un guide anglais qui connaît les raisons profondes des complexes du « French-canadian », la Mona Lisa mangeant des *Burger King* à Paris et philosopant sur les raisons de son mystérieux sourire, un guide italien aveugle dont la vision intérieure en dit davantage sur l'Art que ce qu'un voyant pourrait en dire et, finalement, un Vinci gonailleur qui s'intéresse plus à la chair qu'à l'Art. Son périple lui permet sinon de vaincre ses angoisses, du moins d'assumer ce qu'il est, de faire la paix avec ses contradictions.

Robert Lepage a incarné sur scène tous les personnages. La distribution ne prévoit qu'un seul comédien. Quelques accessoires utilisés à bon escient, un changement d'éclairage, une modification aux costumes transforment le comédien et l'espace où il évolue, ce qui transporte les spectateurs dans les différents endroits de la quête. Pas étonnant dès lors que les lieux

III
7X

soient fortement marqués symboliquement. Ils sont toujours exploités en relation avec l'Art ou en relation avec la réflexion sur l'Art. À Londres, Philippe se retrouve à la *National Portrait Gallery*. À Paris, il va au Louvre, mais rencontre aussi Mona Lisa dans un *fast food*, preuve qu'elle-même assume ses contradictions et n'hésite pas, chef-d'œuvre immortel, à s'humaniser au point de dévorer un de ces hamburgers qui sont plus l'idée de la nourriture que la nourriture elle-même, selon le texte. À Cannes, les jeux d'ombres et de lumière montrant Philippe en proie au cauchemar, annoncent sa rédemption à venir autant qu'ils constituent un clin d'œil à l'univers du cinéma. Quant à Firenze, berceau de la Renaissance, c'est la ville d'Art par excellence. Dans les douches de cette même ville, c'est aussi le lieu où le corps du comédien confirmera que la cohabitation des contradictions doit se faire dans tous les sens du terme, qu'il y a moyen de se débarrasser de la tache originelle. Philippe fait symboliquement sa toilette. Se laverait-il de sa culpabilité ? Face à un miroir, le comédien campe pour la première fois deux personnages en même temps : vêtu d'une serviette nouée autour de la taille, la moitié du visage et des cheveux couverts d'une couche de crème à raser, il sera tour à tour Philippe et Vinci, selon le côté de lui qu'il montrera au public. Le premier pose ses éternelles questions sur l'essence de l'Art et la grandeur de la création, le deuxième ne rêve que de laisser parler ses sens. Léonard morigénera d'importance le jeune photographe, lui signifiera que l'Art n'est que contradiction, n'existe pas, à la limite. Avec l'arrivée au village où est né Léonard de Vinci, on assiste au renversement à la transformation finale de Philippe. L'Art pur, l'Art

comme concept n'existe pas en soi. On célèbre la fusion du corps et de l'intellect, comme l'indique l'envol final d'un Philippe drapé dans les ailes articulées dessinées par Vinci. Globalement, les valeurs qui s'opposent sont celle de l'absolu (représenté par le suicide de Marc) se heurtant à celle de l'acceptation des contradictions (comme le soulignent les considérations philosophiques de la Joconde et les aspirations charnelles de Vinci).

La pièce *Vinci* fait davantage appel aux différents sens que la majorité des pièces plus conventionnelles, ne serait-ce qu'à cause de la recherche esthétique dont elle est issue. Ombres chinoises, jeux de miroirs, utilisation de sons pour créer une carte postale, livres qui deviennent des toits de maison, bruits – bruit d'avion qui décolle –, tous les signes employés concourent à mettre en valeur la quête de soi du personnage. À partir d'objets tout simples, Lepage propose des images chargées de sens qui exacerbent les articulations du texte en forçant le spectateur à partir en exploration, à vibrer devant la multiplicité des symboles proposés. C'est évidemment une pièce à voir plutôt qu'à lire, marquée comme elle est par toute une mise en scène visuelle et sonore.

Malgré que sa lecture soit un peu difficile et ne fasse pas honneur à l'idée du spectacle qu'il sous-tend, le discours est riche et percutant. Lepage joue avec les sonorités, marque les contradictions dans le discours. Son guide aveugle, par exemple, est celui qui décrit le mieux avec des mots pour l'œil les monuments historiques qu'il fait explorer à ses touristes. Des références constantes à l'Art forment la trame des monologues. L'extase et la mort s'y trouvent toujours fortement

liées. Quant à la représentation, elle met en valeur les différents accents des personnages, comme pour tissé un réseau de signification qui rend moins équivoque, si besoin en était, les découvertes de Philippe. En insistant sur les convictions et les origines des différents personnages, les accents permettent de mettre en lumière les transformations intérieures d'un personnage qui évolue au fil des rencontres. Cette utilisation des accents donne aussi l'occasion de se moquer gentiment de certaines appréhensions culturelles de Québécois et de mythes qui ont la vie dure. La pièce commence, par exemple, par l'intervention du guide italien, narrateur qui se croit obligé de préciser que l'auteur pense que son message – est-ce vraiment une ironie ? – sera sûrement mieux entendu avec un accent européen.

Le spectacle est fort et pose des questions pertinentes sur le rapport de l'Homme à l'Art, autant sur un plan historique que sur un plan individuel. La mise en scène permet d'explorer tous les rouages du discours et d'utiliser un foisonnement de signes qui renforcent les sens. Lepage s'attaque à un mythe, celui de l'Art et d'un grand A et lui redonne ses titres de noblesse en faisant voir, justement, sa touchante complexité et sa humanité. Spectacle, *Vinci* est à l'image des contradictions qu'il propose : inventif, fertile, provocateur, multiple et... esthétique.

→ AUTRE THEME : IDENTITÉ

Le dernier délire permis
de Jean-Frédéric MESSIER

Cette pièce a été créée le 4 janvier 1990 au Restaurant-Théâtre La Licorne à Montréal, dans une mise en scène de l'auteur.

Montréal, fin des années 1980. La pièce met en scène le roman qu'a écrit Elvire à partir de son histoire d'amour désespérée avec une jeune femme nommée Domme. L'action se déroule dans des espaces variés et les didascalies précisent que l'on utilise peu d'accessoires, à part une chandelle, des livres, une machine à écrire, une valise, des vêtements et des draps, éléments qui ont tous un rapport direct avec ce que sont et ce que font les principaux protagonistes. La mise en place des lieux n'a pas tant d'importance, si ce n'est au moment où l'action se déplace à New York, ville tentaculaire toujours vibrante et vivante, mise en opposition avec l'ennui qui rongerait Domme si elle ne s'étourdissait pas. La fin de la pièce rejoint son début, comme pour marquer à quel point la quête sensuelle – de bonheur ? d'amour ? d'absolu ? – de cette dernière est insatiable. Comme éteinte, elle se retrouve face à Elvire et reprend une réplique du tout début du texte, où on parle de sa mort puisqu'on parle de l'absence de ses désirs. Elle joue ensuite avec le jeune homme à un jeu mis lui aussi en place dès les premiers tableaux : se frayer un chemin « amoureux » en empruntant à cette fin un parcours tracé à travers des extraits d'œuvres littéraires et se retrouver face à lui au milieu du plateau. Pourrait-on dire que l'écrivain se réapproprie Domme

Théâtre



Un des personnages qu'incarne Lepage sur scène: un critique d'art italien, aveugle.

Seul sur la scène du Quat'Sous il s'interroge sur le métier d'artiste

"Vinci" est un one man show écrit, mis en scène et joué par Robert Lepage.

ROBERT LEPAGE: "OUI, JE VEUX SAVOIR CE QU'EST L'ART... ET À QUOI ÇA SERT?"

Depuis la création de "Circulations" en 84, le nom de Robert Lepage nous est de plus en plus familier. On connaissait déjà le talent d'acteur de ce jeune comédien, mais avec "Circulations" le public friand de théâtre a découvert les grandes qualités d'auteur et de metteur en scène de Lepage.

Robert Lepage récidive cette saison en nous offrant "Vinci", pièce qu'il a écrite, mise en scène et qu'il joue seul sur les planches du Théâtre de Quat'Sous depuis le 4 mars. "Vinci", comme le nom du célèbre peintre, comme le nom de ce petit village italien où cet artiste a vécu, et aussi comme la déclinaison latine signifiant "J'ai vaincu".

"Vinci" n'est pas, comme on pourrait le croire, une biographie de Léonard de Vinci. Certains moments de sa vie et certaines de ses oeuvres sont mis en relief, mais simplement afin d'éclaircir le propos du spectacle. Brisé par le suicide de son ami Marc, qui s'est ou-

vert les veinés, sans laisser d'indice sur les motifs de son acte, le protagoniste de la pièce, un jeune photographe québécois, s'envole vers l'Europe en quête de réponses à ses préoccupations existentielles et artistiques.

"Vinci" est un show sur l'art, de dire Robert Lepage. Qu'est-ce que l'art? À quoi sert-il? Marc était cinéaste et s'est suicidé. C'était un homme intègre qui a choisi de mourir plutôt que de faire n'importe quel compromis dans son métier. Son ami photographe cherche à traduire la froideur de la société à travers son art, mais son message n'est pas compris. Les artistes sont souvent vic-

times de ce genre d'angoisse. Quand t'es un artiste, t'es un luxe, tu coûtes cher, à quoi tu sers au juste? C'est entre autres de cela dont il est question dans "Vinci".

Lepage précise toutefois que cette pièce n'est pas nécessairement un show pour artistes avertis. Bien que le propos tourne autour de l'art et de la création, la pièce va au-delà du discours froid et intellectuel. Et pourquoi passer par Léonard de Vinci? "Parce qu'il fut l'un des artistes les moins interrogés, de dire Lepage. Peintre, ingénieur sculpteur, Vinci pouvait peindre des toiles merveilleuses, mais aussi créer des choses "utiles"

comme des aqueducs. Vinci est aussi un bon point de référence parce qu'il est archi connu. Tout le monde connaît la Joconde, même ceux qui ne s'intéressent pas à la peinture."

L'été dernier, Robert Lepage profitait d'un voyage en Italie pour se familiariser avec Léonard de Vinci. J'y suis allé puiser une certaine inspiration, mais pas nécessairement dans les oeuvres de Vinci comme telles. C'est surtout son village, sa maison qui m'ont inspiré. Là-bas, j'ai compris l'esprit dans lequel il a travaillé."

L'idée du one man show s'est imposée d'elle-même à Robert Lepage lorsqu'il s'est mis à travailler sur cette pièce. "Vinci était un homme ingénieux, dit-il, je me devais donc de tenter de faire un show ingénieux et d'être pour cela, seul en scène."

Avec "Circulations", le public avait été ébloui, mais Lepage avoue pour sa part que la réaction des gens lui a laissé voir que "Circulations" avait des lacunes. "Dans cette pièce, on a dit que la forme était audacieuse et j'en suis très content, mais cette forme a pris le dessus sur le fond et on a manqué de vigilance sur ce plan."

"Vinci" s'inscrit dans la même veine quant à la forme. C'est une pièce où le verbe cède souvent sa place à l'univers visuel et sonore. "Les gens vont peut-être être moins surpris que lors de la création de "Circulations" de conclure Lepage, mais personnellement, je suis plus content de "Vinci" que de "Circulations". Je crois que j'ai fait un pas en avant avec "Vinci". En écrivant ce show, je ne voulais surtout pas tomber dans le piège de la forme pour la forme."

"Vinci" est donc à l'affiche du Quat'Sous jusqu'au 30 mars.

Carole Ménard
Photos: Michel Marcl

XLVII

PROLOGUE

Le Devoir, mardi 28 janvier 1986 ■ 7

ARTS ET SPECTACLES

«VINCI»: LE VISUEL DEVORE LE TEXTE

«Vinci», spectacle en vitromément conçu, réalisé et sonorié: Daniel interprété par Toussaint. Au théâtre Robert Lepage: tre de Quoi? Sous.

Carmen Montessuit

Il est très difficile de raconter ce spectacle qui est surtout très visuel. N'importe, sur tout pas qu'il s'agit d'un ne biographie de Léonard de Vinci. L'auteur a plutôt pensé que cet artiste a dû passer par les mêmes tourments intérieurs que son héros.

Philippe et son assistant, Car, ce héros, c'est me) qui s'adresse au public et au lecteur, un photographe qui n'a pas l'air d'avoir beaucoup de talent. Il transpire de ses problèmes à Londres, à Paris, à Cannes, à Florence, à



Robert Lepage dans «Vinci».

Photo: Les Éditions

pour terminer à Vinci, village natal du peintre.

Et, les spectateurs sont au centre d'un défilé d'images, de musiques géantes, de moments à l'air de provenir d'une autre planète. Au début du spectacle, Robert Lepage parle en italien et il faut lire la traduction sur un écran. Lorsqu'il est à Londres, il parle évidemment en anglais, mais on ne le voit qu'en ombre chinoise.

À Paris, c'est la Jocande (ou son fantôme) qui s'adresse au public. Lorsqu'il est à Cannes, il ressemble à

Mona Lisa. A Cannes, il fait du camping et plante sa tente. C'est dans cette ville que tous ses problèmes ressortent, et qu'il pense au suicide. Il arrive finalement en Italie. C'est sa visite à Florence que j'ai préférée, alors qu'il devient un guide aveugle qui fait découvrir les trésors de cette ville.

Il est certain que ce spectacle est très bien mis en scène, mais il ne m'a absolument pas touchée. À aucun moment, je n'ai ressenti de l'émotion, regardant le tout de l'extérieur, de façon froide. Il est évident aussi que le visuel n'est pas sur le texte, qui finalement est resté invisible.

Mais pour ceux qui aiment ce genre d'effets spectaculaires, «Vinci» leur plaira.

LE JOURNAL DE MONTREAL 7 MARS 1986

Robert Lepage au quat'Sous. Le prochain spectacle du quat'Sous, après Les Nouvelles de Louise Roy et Yves Desgagnés, sera comilé au comédien et metteur en scène Robert Lepage, de Québec, dont la critique avait souligné les qualités du premier spectacle qu'il avait présenté au théâtre de l'avenue des Pins (Circulations, 1981-1982). Cette fois-ci, Lepage s'attaque à Léonard de Vinci (le spectacle sera intitulé Vinci). Le travail de Robert Lepage relève d'une approche particulière que lui et Jacques Lessard ont développée au sein du théâtre Repère, dans la vieille capitale.

Vinci: un homme, une pièce

«Vinci» est la prochaine production du Théâtre de Quai'Sous. Robert Lepage en a conçu la scénographie, les décors, un petit pou les costumes, assuré la mise en scène et il joue dedans! Il est d'ailleurs le seul comédien.

Carmen Montessuit

Il précise que des collègues ont quand même aidé, quant à la

son métier. Je trouvais tout cela qu'il était très difficile de faire un spectacle de mes rêves en question, ce qui ne m'empêche pas de m'interroger. Finalement, j'ai décidé de m'attaquer à un gros mythe, à quelqu'un dont j'ai vu, à jamais été remis en question. Le nardo da Vinci était un

La lumière

Robert Lepage a pris comme protagoniste du spectacle, un jeune photographe québécois, pas très talentueux, mais qui aspire à l'être. Il effectue donc un voyage en Europe et, au fur et à mesure qu'il va se questionner sur les subtilités de son art, il va se froter à l'oeuvre de Vinci. Ce qui lui apportera la lumière sur sa propre vie.

Ce comédien a fait lui-même une espèce de pèlerinage l'été dernier, faisant le même trajet que son personnage: Londres, Paris, Cannes, Rome, Florence, sans oublier Vinci, le village natal du peintre.

«Vais des idées préconçues. Mais quand on arrive sur les lieux et que l'on voit le ciel d'Italie, ça explique les motivations des artistes. Il est né dans un tout petit village, d'une beauté extraordinaire, à une trentaine de kilomètres de Florence».

Robert Lepage demeure toujours à

Québec. Pour l'instant, il hésite à s'installer à Montréal. Dans ce métier depuis huit ans, il a surtout fait de la création collective à ses débuts. Et puis, les gens sont devenus plus individualistes.

«J'étais plus attiré vers la mise en scène que vers le jeu. Comme j'avais un sens de l'organisation théâtrale, si quelqu'un avait des problèmes au point de vue jeu, mise en scène, je pouvais les aider.»

Le Prix de la Quinzaine

Mes spectacles sont plutôt visuels et les gens ne voient pas un grand acteur, un grand metteur en scène ou un grand auteur. C'est une espèce d'amalgame des trois.

C'est «Circulations» qui l'a fait connaître à Montréal. J'ai eu l'audace de venir le présenter ici et j'ai obtenu le prix de la Quinzaine Internationale en 84. Ce qui nous a propulsés partout au Canada, en Europe aussi.

«Avec Vinci, je me dis: si je me casse la tête, tant pis. Ça n'est pas plus grave à Montréal qu'à Québec.»



Photo: Martin, «Vinci»

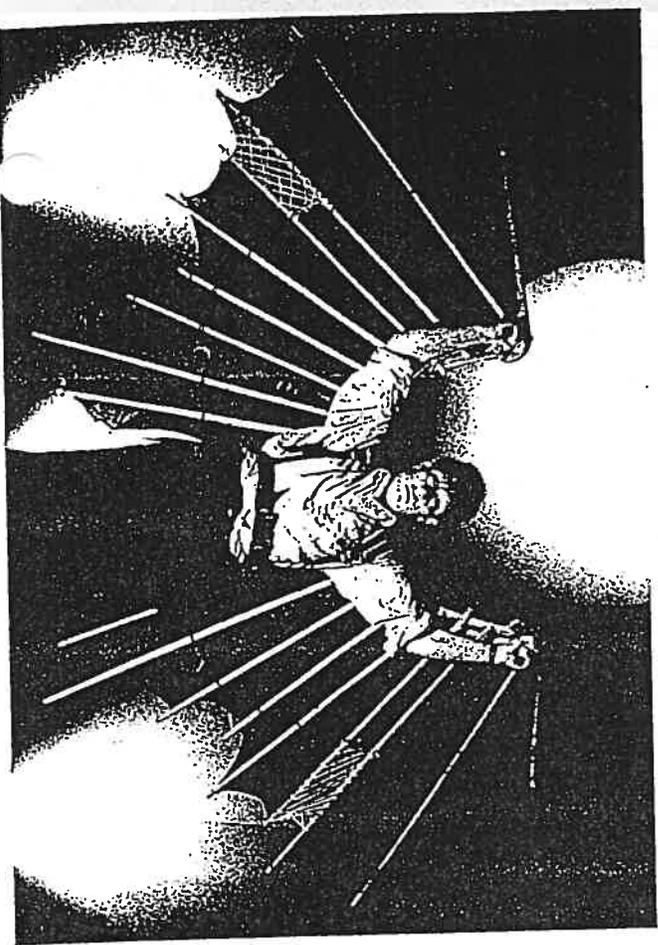
Robert Lepage: après «Circulations», «Vinci». Et s'il continue d'habiter Québec, c'est parce qu'il trouve cette ville très inspirante. Il y a une vitesse à Montréal, qui ne qu'à Rome.

du décollage à l'envol

216

Entre surfaces (l'œil) et profondeur (l'âme), entre complexité technologique et dépourllement recueilli, entre vitesse et fixité, ombre et lumière, feu et glace, Robert Lepage a reconstitué les moments d'un trajet aussi bien physique que symbolique. Loin d'être un portrait ou une biographie du génie universel dont il s'inspire, *Vinci* n'en suit certaines traces que pour mener une interrogation personnelle sur l'art et son utilité, sur la légitimité de la démarche créatrice. Constitué d'une suite de tableaux (On sait les vertus de la fragmentation et de la syncope en ces temps troubles...) profondément cohérente, ce petit spectacle raffiné allie l'intelligence et le talent, un texte merveilleusement articulé (dans les deux sens du terme) et une interprétation ainsi qu'une conception visuelle et sonore d'une qualité indéniable.

Cette réflexion sur l'artiste dans sa société (sur l'homme dans le monde) arrivait à point nommé. Si Lepage est lui-même en passe de devenir un mythe dans un Québec qui en est



avide (cette mythification ultra-rapide est d'ailleurs inquiétante : tâchons de conserver à ce concepteur qui n'a même pas atteint la trentaine le droit à l'essai et à l'erreur!), c'est aussi que sa polyvalence et son imagination cristallisent les nouvelles valeurs de son époque : sophistication et humour postmodernes, universalité post-référendaire, multiculturalisme, humanisme renouvelé. L'expérimentation québécoise des dernières années rattrapait l'histoire en recréant le monde chez elle et en effaçant les marques de son identité (soldats allemands, cantatrices italiennes, Juifs exotermisés, archétypes de toutes nationalités et de tous âges); Lepage, lui, met en scène un Québécois qui va voir ailleurs, mais qui ne cessera jamais, en Angleterre, en France ou en Italie, de se définir par le Québec et de chercher à se comprendre en conséquence (« You're driving on the wrong side. You're Canadian, aren't you? »), fût-ce par quelques clins d'œil distribués au passage (le guide italien qui ouvre le spectacle nous explique, dans sa langue d'origine dont une traduction française est projetée à l'écran, que l'on accordera plus de crédibilité à ses préoccupations artistiques si elles nous sont communiquées avec un accent européen). De la même façon, son rapport avec gadgets électroniques et médiatisations diverses ne semble plus le même que celui de ses prédécesseurs. Plutôt que d'exploiter des effets grandioses pour leur polysémie anarchique, Lepage se concentre sur quelques images, simples, qu'il met au service de son propos; ce sera par son corps et sa voix, avant tout, qu'il établira — ingénieusement — la magie et le mystère, qu'il mettra de la chaleur au milieu de ses murs de verre et de ses écrans.

C'est aussi sur le corps que portera une partie de son discours. Reprenant l'analogie que la Renaissance avait établie entre les proportions humaines et l'architecture, représentation des proportions divines, il sera à l'affût des empreintes, marques et autres signes de la matérialité (comme son personnage de photographe fixant l'environnement tangible sur pellicule), interrogeant le décalage entre ces reliques et la vie qu'elles évoquent, et insistant sur l'influence qu'a le temps sur notre perception, autant dans la vie qu'en art. Le cœur et le



Le guide aveugle aux gestes stylisés, exposant le propos et les enjeux du spectacle. Photo: Gandel Huet

corps du protagoniste principal de Vinci portent précisément une telle tache, qu'il s'agira pour lui d'effacer. C'est dans cette quête d'une renaissance (sans jeu de mots) que l'ombre de Léonard de Vinci apparaîtra avec le plus de netteté. Auté comme lui vers la lumière, fasciné comme lui par l'envol, Philippe, le jeune photographe, arrivera peu à peu, à travers lui, à redonner au mythe un visage humain et à vaincre ses propres peurs.

transparence
Sa quête, en effet, en est une d'intégrité, mot devenu rare sur une scène, mot qui résonne étrangement mais sous le signe duquel se place le spectacle entier. Au terme de son voyage, Philippe contemple l'humilité du petit village de Vinci: cette simplicité, cette accessibilité généreuse, il les aura faites siennes tout au long de son périple. Les panneaux virtuels de décor ne marquent pas seulement la froideur qu'il interroge; ils établissent également une transparence (on verra l'interprète se dévêtir, se changer) qui est aussi celle du propos, de la présence, de l'ensemble d'une démarche foncièrement honnête, absolument sincère.

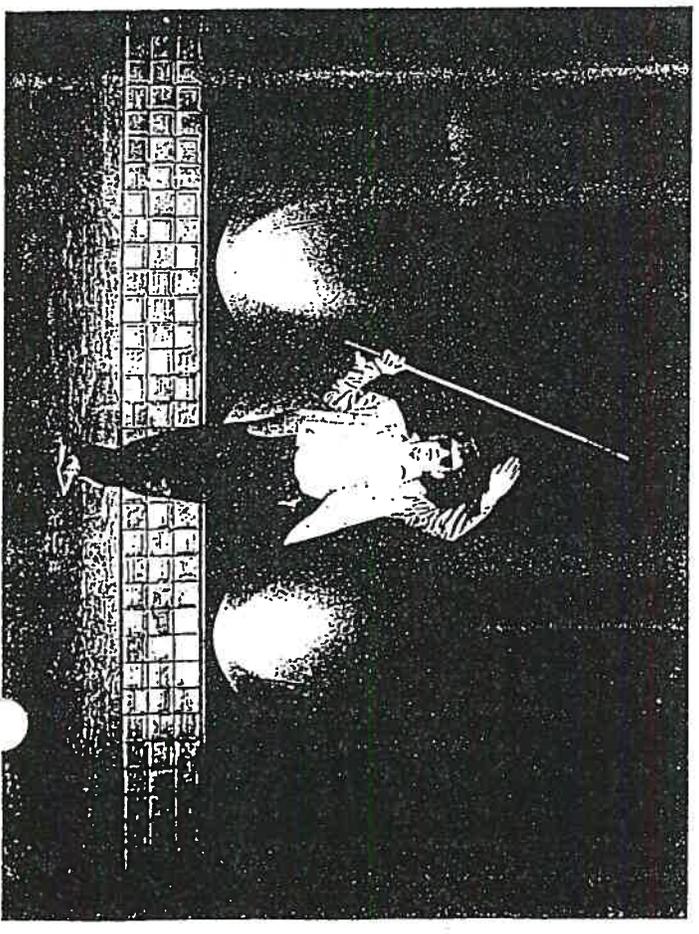
Le texte et sa mise en scène seront ainsi dans un rapport de complémentarité parfaite, tous deux économiques, clairs et suggestifs. Si chacun des tableaux (numérotés et tirés) a son ouverture, son développement et sa chute, constituant un mouvement complet en soi, on se rend vite compte que leur enchaînement n'est pas innocent. Ayant apparemment l'air bitraire du déroulement d'un voyage (la suite d'étapes aurait pu se faire dans un ordre différent), cette chronologie s'avère peu à peu nécessaire: l'unité de ces morceaux éparés se révèle pas à pas. Après une introduction générale, faite par le guide italien, au propos et aux enjeux du spectacle, Philippe se présente (se livre) à nous, du fauteuil de son psychanalyste qui deviendra sur-le-champ le fauteuil d'avion qui le mènera à Londres. Il commence par



Par la pose de son seul bras gauche, l'acteur suggérera les gestulations et la turbulence de cette figure qu'il a

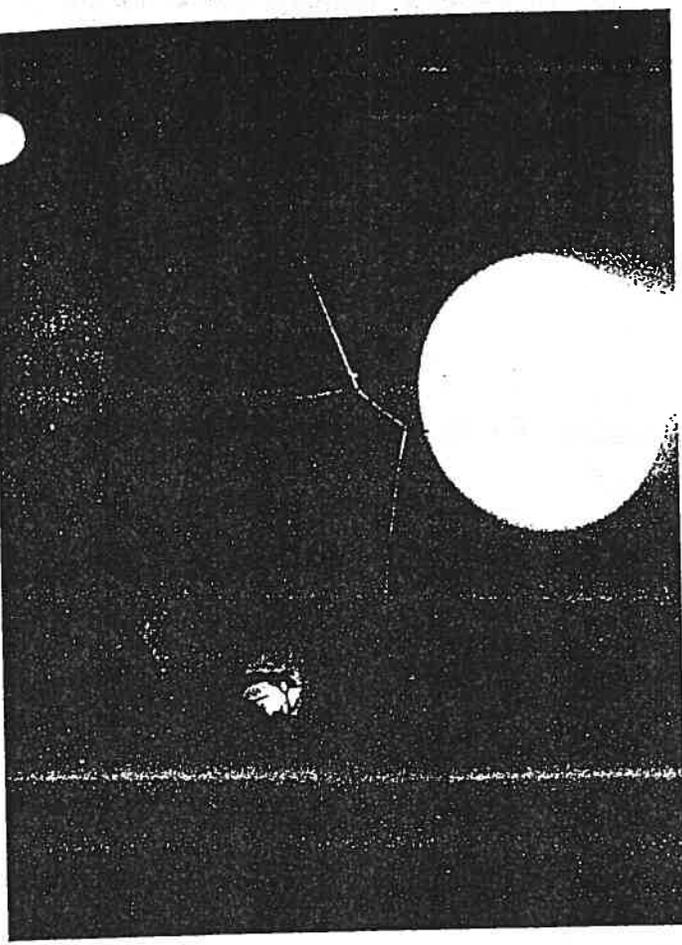
faire état de son sentiment d'étrangeté (de décalage) devant un monde différent du sien et devant les premières marques d'une oeuvre de Vinci, dont le développement simulé sur scène prend ainsi l'aspect véritable d'une *révélation* et avec son point culminant: la Joconde, vivante, incarnée, très parisienne et qui en a marre d'être muséifiée. Suivra un court exposé, sous forme de diaporama, sur le tableau lui-même (et sur les aléas qu'a connus cette *Mona Lisa*), exposé après lequel le guide reviendra énumérer, en les évoquant à l'aide d'un simple ruban à mesurer, une liste de réalisations artistiques qui remonte aux débuts de la civilisation (avec la sculpture préhistorique). Ces découvertes et ces connaissances étant assimilées, Philippe est prêt à amorcer la «plongée dans la lumière» en laquelle consistera la deuxième partie du spectacle. En camping à Cannes, il parle en rêve à l'ami suicidé dont il porte le deuil et dont il voudrait avoir l'intransigence artistique et la soif d'absolu, il prend conscience à Florence de l'harmonie de l'univers et, s'étant rapproché physiquement du lieu de rayonnement de Léonard, il parvient à en démythifier la figure (rencontre avec le peintre dans une salle de douches): il ne lui restera qu'à atteindre Vinci, lieu de naissance de l'artiste italien, pour faire un retour sur soi précurseur du libre envol qui viendra clore la représentation.

Les objets, peu nombreux et choisis avec soin, y auront une fonction d'autant plus essentielle. Le train électrique dont la marche incessante avait servi au guide italien pour nous démontrer que «l'art est un véhicule», méliaphoriser dans la suite du spectacle le passage d'une ville à l'autre, Londres et Paris s'imprimant en minuscules ombres chinoises sur le bas d'un écran, et le guide du bus londonien n'étant figuré, de la même façon, que par la silhouette de la casquette qui le définit. Le fauteuil du psychanalyste sera *en même temps* un

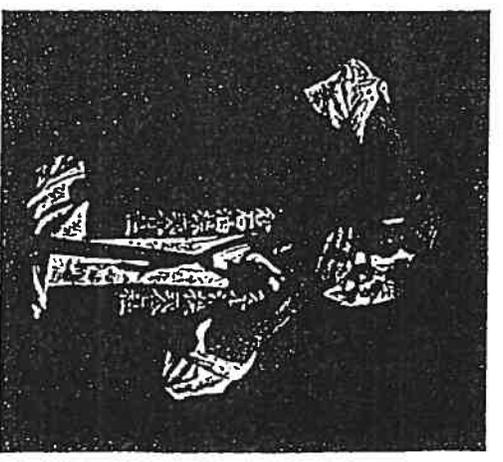
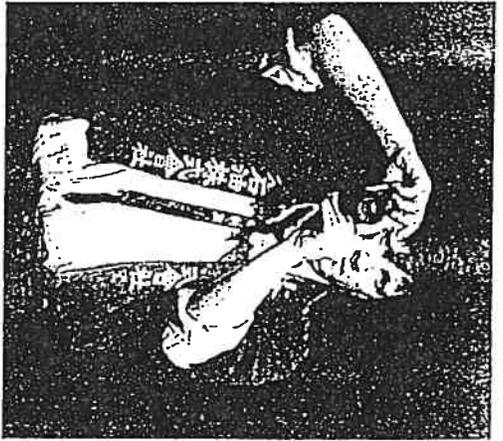


Le guide italien et son corps-cathédrale, sur fond de verre et d'écran. Photo: Clumet...

fautcui d'avion; la canne blanche du guide aveugle deviendra le support de vitraux impalpables, et ses lunettes noires, ornées de deux points lumineux lorsqu'il parlera de la lumière presque surnaturelle de la cathédrale qu'il fait visiter, s'éteindront silencieusement lorsqu'il avouera son incapacité à la voir réellement. Cette utilisation maximale d'accessoires minimaux s'articule à une pensée qui est, elle aussi, concentrée, soumise à des associations constantes, et volontiers lapidaire. La Joconde évolue ici dans un Burger King: synthèse d'époques différentes dont les changements d'œuvres artistiques feront précisément l'objet de son discours. Évoquant le décor du Burger King en question, elle lancera, avec son humour cinglant: «Ce que j'apprécie surtout, c'est qu'il n'y a aucun meuble; alors là, tout peut arriver.» La scène de Vinci étale ce vide ouvert à toutes les possibilités. Et dans ce spectacle très orienté sur l'œil (le protagoniste n'est pas pour rien un artiste visuel), on constatera efficacement des images diverses dont on ne retiendra souvent que l'essence, se gardant de les illustrer. La même Joconde, comparant les «burgers» de diverses chaînes de *junk food*, expliquera en quoi le Big Mac est «beaucoup plus révolutionnaire»: «Vous savez que c'était la dernière étape avant la pilule? C'est un burger tellement concentré que ce n'est plus de la nourriture, mais l'idée de la nourriture.» Enlevons l'ironie et gardons de cette ascription ce qu'elle dit de la rapidité et du raccourci modernes. C'est aussi à l'idée des manifestations concrètes que s'attachera Robert Lepage. Cette idée, cependant, il la creusera, et les synthèses qu'il utilise n'auront rien de réducteur. Il laisse leur ampleur et leur complexité aux questions qu'il évoque d'un geste, il en respecte les paradoxes et en reproduit l'ambiguïté. Lorsqu'il rassemblera, à la fin, les divers personnages de la pièce en autant de facettes d'un même individu (le jeune intellectuel, le «vieux cochon», le «British guide with a cold critic eye on society» et le «Joconde de pacotille en mal de liberté» sont devenus les multiples aspects de la personnalité de Philippe), il donnera une image d'autant



Jeux d'ombre et de lumières: Philippe, à Cannes, dessine des oiseaux sauvages sur les parois de sa tente. Photo:



Traquer les signes du corps, chercher l'empreinte digitale d'un artiste: Philippe, lui-même marqué d'icélogrammes qui renvoient à l'esthétique orientalisante du spectacle, photographie un carton de Léonard à Londres. Photos Claude Huot (gauche), Alain Charbarcaud (droite).

plus forte des contradictions qui pétrissent chaque individu que, cette fois encore, le propos épouse la forme même du spectacle: ces personnages divers, il fallait, en toute logique, qu'un seul comédien les interprète tous.

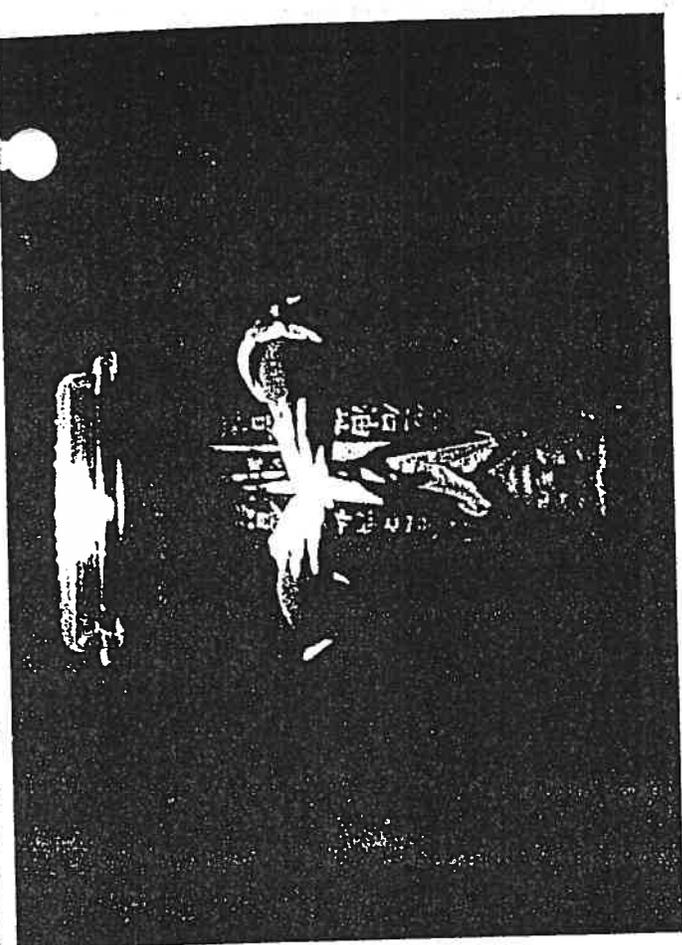
Le corps, l'espace, le son et la lumière

Lepage change très peu de chose pour établir, physiquement, les visages qu'il emprunte. Du corps anonyme, banal de Philippe aux poses stylisées du guide italien et au geste haut, théâtral, de sa flamboyante Joconde, il ne s'aide que d'un sac à dos (pour Philippe), de lunettes noires, d'une vesion et d'une canne (pour le guide aveugle), d'une perruque longue et d'une cape (pour la Joconde) et de crème à raser (pour Vinci, qui'il interprétera simultanément au personnage de Philippe, en s'enduisant un côté du visage de crème blanche — cheveux et barbe — et en tournant la tête à chaque réplique pour simuler un dialogue entre les deux artistes). C'est dans les attitudes corporelles que résideront les créatures qu'il met en scène. Si Philippe est traité sur le mode réaliste (accent, gestes, etc.), le guide italien aura une démarche mesurée, des gestes lents, le côté désincarné d'une couverture de magazine, alors que la Joconde aura le menton relevé, le sourire triomphant et l'air décidé, fondeur, de la caricature d'une intellectuelle parisienne. Pour Vinci, Lepage disparaît du minimum d'espace et de ressources: le dialogue se faisait à genoux, et le spectateur n'en avait qu'une vision toujours incomplète, latérale. Par la position de son seul bras étendu, l'acteur suggérera les gesticulations et la truculence de cette figure qu'il a voulu gaillard, chancelle, très humaine.

Le travail des voix et des accents, dans cette caractérisation, joue également un rôle primordial. L'accent italien plus trivial de Vinci (et sa voix rocailleuse) différait déjà de l'accent italien plus fabriqué du guide aveugle (qui aura d'ailleurs le ton neutre, technique et poli d'un quelconque enregistrement), quant à la Joconde, son parler parigot et ses intonations légèrement plus haut perchées la distingueront encore davantage.

l'on visite la Place du Dôme, à Florence, sur les pas du guide aveugle, ce dernier, seul et sans accessoires, nous promènera du baptistère au campanile et à l'ensemble de la cathédrale. Il en décrira la polychromie extérieure en se désignant de la tête aux pieds, puis, ouvrant un pan de son veston : « Permettez-vous d'y entrer »... Suivront les vitraux (points de lumière dans les lunettes noires), la nef, le chœur, etc., jusqu'à l'imitation du crucifix qui les domine. Terminant par la coupole (dont il recouvre sa tête courbée), le guide révèle une qualité de l'architecture renaissante que tous avaient comprise au terme de sa démonstration : à la dimension humaine, ces constructions allient grandiose et recueillement, et cet alliage, Robert Lepage le recherche également. La Renaissance établissait un rapport systématique entre l'homme et le Cosmos (Vinci lui-même cherchait dans le flux sanguin le mouvement des marées) : reprenant à son compte l'esprit qui animait cette équivalence, Lepage en conservera le point de vue philosophique. Le corps humain et le corps architectural se fondent en une sorte de corps céleste qui atteint le sacré. Élevant la chair et l'organisme vivant aux proportions d'une cathédrale, Vinci tente une percée du côté du dépassement, de l'infini.

Sur scène, un élément précis du spectacle rendait possible cette élévation. La conception sonore raffinée de Vinci en accusera le caractère à la fois futuriste et intemporel. La sonorisation donnera de l'écho à la cathédrale, une acoustique sophistiquée au baptistère (chantant trois notes, l'interprète nous faisait écouter l'accord prolongé qui en résultait : on s'y croyait...) et lorsque, quittant ce dernier, le guide retrouvera la place publique, la qualité du son changera réellement et instantanément. De la même façon, nous avions entendu les bruits de l'intérieur d'un avion qui se prépare au décollage, écouté le traitement synthétique de la voix du guide, au début, dont l'écho étouffé s'accompagnait d'une musique orientalisante marquant d'un coup de gong et d'un brusque arrêt les phrases importantes



de son exposé (« l'art à un véhicule », nous avions écouté une pièce rythmée (traitée sur le mode du vidéoclip) portant sur le décollage, et nous allions entendre, finalement, un montage ingénieux composant le texte d'une carte postale à partir de huit sons. Avec des mallets, le concepteur, placé à gauche de la scène, frappera alternativement sur les cases de son tableau (cases marquées « A », « M », « J », « T », « P », « L », « V » et « C »), créant, avec effets, pauses et tremblements, une suite de phrases :

Ami, je te parle.
 Je pars à Vinci le vingt.
 À part le site, le vin,
 J'assimile le mythe Vinci.
 À six mille milles, assis,
 Je parle à Vinci.

Cette carte postale annonçant la dernière étape du voyage (Philippe quittera Florence pour le village natal de Léonard) marquait aussi, à sa façon, le trajet du spectacle : ce qui aurait pu être un pur gadget technologique (ça en demeurait un, séduisant, étonnant) se révélait au service de l'humain, d'une communication intime, voire d'une communion. Abolies, les frontières de temps et d'espace : « Je parle à Vinci ».

Les jeux d'ombre et de lumière auront une fonction similaire. Les ombres chinoises remplaceront plusieurs images (avion, cités, miroir et intérieur d'un bus londonien, falaise, oiseaux sauvages, jusqu'aux immenses ailes se déployant à la fin) : une pari important de l'environnement physique et du champ allégorique de ce spectacle sera suggérée par la lumière, lumière qui, à la lettre, éclairera le propos et connote à la fois la peinture (de Vinci) et la photographie (de Philippe). Le bassin dont se sert Philippe pour développer ses photos de tableaux (avec une lampe de poche dessous dont le rayon, filtrant à travers l'eau,



La Joconde dans un Burger King. • Et, pour bien faire comprendre que l'écran la seule source cinématique. • Photo: Alain Chambardaud.

donne une lumière glauque, mouvante, trouble, propre au mystère qui sera révélé sur le papier : sur l'écran) est le même que celui qu'il utilise pour le rituel du rasage, à Florence, alors qu'il se servira du bassin et de la crème qu'il contient pour produire (représenter) un instantané du profil de Vinci. L'analogie entre l'un et l'autre geste est transparente, et son « cliché » de Vinci devient du coup une impression au sens technique du terme, ou mieux, un négatif.

Glaces

Ce rituel du rasage consiste en effet en un dédoublement du personnage. Alors que Philippe est préoccupé par l'art, le peintre lui reprochera précisément de mobiliser le miroir et, lui donnant une leçon d'optique, lui expliquera que sa présence l'empêche de contempler les jeunes garçons qui fréquentent les douches. Ce thème du miroir reviendra souvent : si Philippe se mire en Léonard (devant une glace qu'ils occupent à deux), c'est aussi « comme en un miroir » qu'il se mire en Marc, son ami mort dont il voudrait avoir le courage. Les miroirs (et les lames de rasoir : suicides, etc.) font d'ailleurs partie de cette nouvelle esthétique à laquelle le spectacle participe et qu'il questionne sans relâche. L'exposé sur *Mona Lisa* racontait comment des artistes, après que le tableau eût été mis sous verre, étaient allés se raser devant, par désision, contestant le fait que l'on emprisonne ainsi les oeuvres d'art. Les panneaux vitrés qui, à part l'écran, constituent le seul décor de *Vinci* (ils découpent chaque côté de la scène) auront cette froideur et cette nudité du verre contre lesquelles se révoltera la Joconde de Lepage.

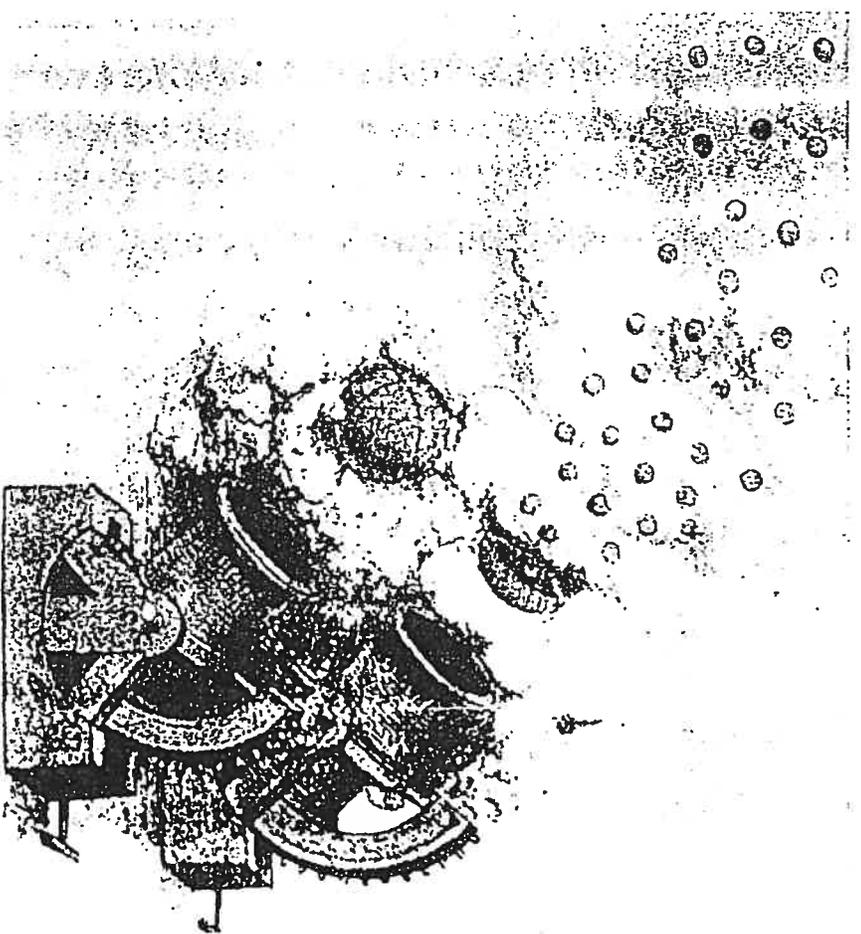
Philippe expose des photographies de salles de bain, de bois de toilette, de lavabos, de tuiles et de porcelaines, voulant exprimer le monde sans âme qui l'entoure. Après s'être étonné de son sujet (« Comment des salles de bain ? Des salles de bain comment ? Eh bien ! Dites donc ! C'est rudement glacial, votre truc ! Et les gens y font quoi dans ces salles de bain ? Comment y a personnel ! Mais ce sont de vrais icebergs, vos photos de bidet ! Et au Canada, on vous permet de les exhiber ? »), la Joconde conteste son support : la photographie, froide et esthétique, ne l'intéresse pas ; elle lui préfère un « médium chaud », en l'occurrence, bien sûr, la peinture. Cette opposition entre le chaud et le froid est une autre des articulations de *Vinci*. Le paradoxe consista à traduire la froideur ambiante par un objet qui n'aurait pas cette froideur. « C'est comme si moi, j'exhibais ces glaçons », dira encore la Joconde. « Les gens diraient : « Primo, c'est tout à fait inodore. Secundo, on voit tout de suite que c'est transparent et vide, et tertio, ce n'est pas une oeuvre qui va durer très très longtemps. » » Loin de river ses réalisations dans un emballage électrique qui les pétrifie, Lepage réussira à contourner la contradiction sans pour autant réconcilier les contraires, insufflant âme et chaleur humaines dans le réseau de vitres, d'écrans et de froideur technologique dont il s'entoure.

empreintes, traces et effacement du temps

Son entreprise consiste à cerner les marques laissées par l'histoire de l'art, depuis le début des temps, et à y traquer les signes du corps. Lorsqu'il photographie le tableau de la National Gallery, à Londres (*Virgin and Child with St. Ann*), il en isole un détail, « empreinte digitale d'un artiste ». De même, le réseau de craquelures grâce auquel on a authentifié *Mona Lisa* constitue « l'empreinte digitale d'un chef-d'oeuvre », la manifestation tangible du passage des siècles sur un objet toujours vivant (l'impression photographique n'est pas loin de cette idée d'empreinte s'inscrivant dans une durée).

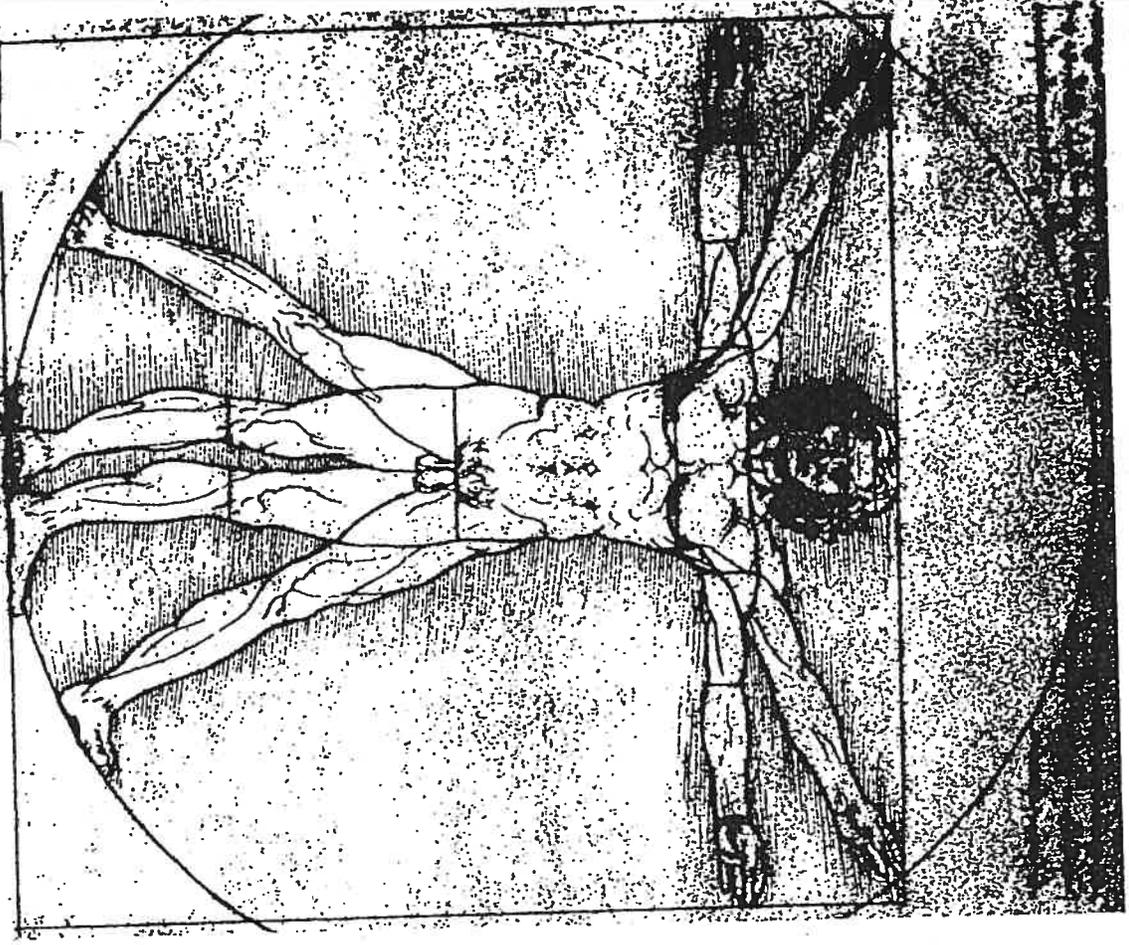
Robert Lepage interpellera beaucoup la tradition culturelle mondiale et les mythes qu'elle

galon à mesurer » (il nous les montrera une à une, à l'air et cludit ruban), il passe des pyramides à la Grande Muraille de Chine, de Picasso à la radi, au cinéma et à la télévision, du jazz à *Jaws* et au *moonwalk* de Michael Jackson, subvertissant à encore la fixité de ces savoirs culturels divers : il passera de l'érection (au sens littéraire) d'une tour à l'érection (au sens organique) du *David* de Michel-Ange, il présentera *Mona Lisa* en mentionnant les dimensions du tableau (défient-elles les règles de mesure ?), mais fera dire à sa Joconde que le paysage dans lequel « un ami » l'a peint autrefois est celui qui succède à une catastrophe atomique (« Et, pour bien faire comprendre que j'étais la seule à savoir, il m'avait peint un sourire énigmatique »), ses mains étant posées sur son ventre « comme si [elle] portait [en elle] l'embryon d'une génération nouvelle d'enfants-lumière ». Par le biais de cette Joconde démythifiée, c'est aussi sur la consommation de l'art qu'il s'interroge. Et la montagne d'où il contempera le village de Vinci (« assimilant le mythe, [parlant] à Vinci ») sera faite d'un empilement de livres : histoire, art, culture, tradition formant ce paysage et permettant de mesurer la falaise que voit Philippe entre l'humilité du petit village et la grandeur de celui qui en est issu, figure légendaire par excellence qu'il aura pris soin de ramener, juste avant, à la stature accessible d'un « vieux cochon ».



Bombardes lançant des projectiles explosifs, dessinés vers 1490 par un Vinci qui « chausse » à soufflant « humaine

Ces démythifications ne sont pas gratuites. Pour Lepage, elles n'équivalent pas à un simple déboulonnement de statues. En faisant parler la Joconde, en ramenant Vinci à des proportions humaines (ce que plusieurs autres avaient fait avant lui), il cherche à faire bouger le savoir dont il dispose, à le dynamiser et à s'en servir pour interpréter l'univers actuel autant que pour sonder ses propres impulsions. La figure qu'il tente de restituer avant tout est celle du paradoxe, constitutive de tout mouvement, de tout battement, de toute idée et de tout être. À cet égard, son «clip» sur le décalage, en trois mouvements résolument entraînants, contient plusieurs richesses. Philippe vient d'arriver en Europe (à Londres): le décalage est,



Autre dessin de Vinci dessinant le schéma des proportions divines et était accusé de sodomite: ébauche de son

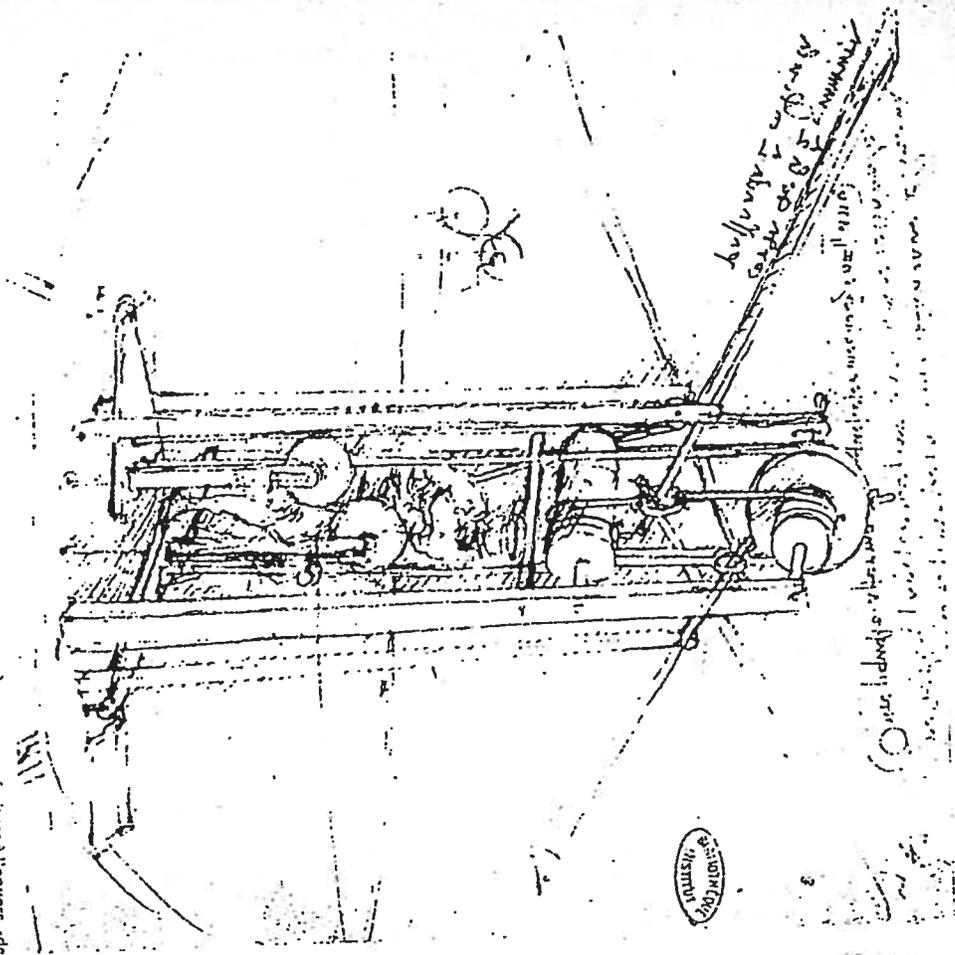
avant tout, horaire, mais il métaphoriserait bientôt le choc de la découverte d'un monde nouveau et les divers masques qu'arbore la réalité. L'univers bouleversé de Philippe se traduit d'abord par un monde littéralement à l'envers (les Londoniens conduisent à gauche. La solution? Regarder dans le miroir... ou baisser la vitre). Le photographe prend ensuite conscience des guerres et des bombardements qui ont jadis secoués les bâtiments tranquilles qu'il contemple à présent (et de la nature double, froidement critique et pleine d'humour accueillant, du guide). Enfin, devant Big Ben, il se fait rappeler que la lutte, vue au ralenti, donne l'impression que les opposants font l'amour au lieu de se battre. Chaque «couplet» de cette courte pièce, faisant état d'une «strange impression of... *décalage*», se double de traits qui se rapportent à la biographie de Vinci et qui font état des mêmes contradictions. Vinci écrit de droite à gauche comme en un miroir. Vinci haïssait la souffrance humaine et construisait des machines de guerre. Vinci dessinait le schéma des proportions divines et était accusé de sodomite: tout cela aussi «procure, à la lecture, une impression de décalage».

Comblé le décalage équivalait à combler (à abolir) le temps. Sa réflexion sur les hauteurs avait fait conclure au guide anglais que la différence entre l'amour et la haine était une simple question de vitesse. C'est également la vitesse qui distinguera l'art et la mort (moire regret devant l'inachèvement d'une oeuvre venant souvent de ce que la mort de l'artiste est survenue trop tôt), et la vitesse, encore, qui séparera l'enval (l'imagination) et l'attraction terrestre: imprimant un mouvement très rapide à sa canne blanche, le guide italien constituera de la sorte un écran immatériel sur lequel seront projetées des diapositives d'oeuvres d'art. Ces vitraux sans consistance, sans solidité et sans matière, ces visions fugitives détachées sur l'obscurité et constituées de pur mouvement et de pure lumière diablifront en effet la marge très mince qui existe entre oeuvre et néant, entre toutes les séries évoquées au cours du spectacle. La différence entre l'éternité et la fugacité de chaque moment? Abolie, elle aussi, si on le veut bien.

Dans cette lignée, dans la lignée aussi des marques et des empreintes qu'il relève sur les choses, Philippe se préoccupera du problème de la *tache*: celle qu'imprime la lumière sur l'oeil, celle qu'imprime la mort sur l'âme. Décrivant le baptême de Florence, le guide italien expliquait que c'était là le lieu où l'on se purifiait de la tache originelle. Vinci, pour sa part, dira au jeune Philippe que seuls le temps et la lucidité font disparaître une tache. Écoutant les conseils du vieux sage, Philippe ira se *laver*, devant nous, avant d'arriver enfin au terme de son trajet. Après avoir voyagé et visité (après être venu et avoir vu: *veni, vidi*), il sera prêt à affronter.

vaincre

Lepage présente le mot «vinci» comme étant la déclinaison latine du verbe «vaincre» (*vincere*, qui fait en réalité *vici*, et non *vinci*). Comme toute quête, en effet, comme toute démarche initiatique, sa recherche d'une définition de l'art, son retour à certaines sources culturelles poursuivent un but dont l'attente n'ira pas sans combats intérieurs. L'art, conclut-il, est un combat entre la tête et le coeur, un conflit qu'il importe, on l'a vu, de laisser irresolu, comme est irresolu le sourire de *La Joconde*: la liberté d'expression est à ce prix. Et comme sa Joconde qui, lasse d'être musclée, aspire à aller au bout d'elle-même (et «ça va chier des bulles», avertit-elle...), Lepage se demande ici jusqu'où l'on peut aller en art, quelle frontière invisible sépare la véritable intégrité et un confort un peu lâche. La session psychanalytique qui ouvrirait le spectacle nous montrerait un Philippe qui avait peur de s'abandonner, peur du vide, peur de l'inconnu. Son «itinéraire» aura épousé les formes d'une démarche orientée vers soi: dans son rêve sous la tente, à Cannes, Philippe se faisait traquer les veines et doigntarder par son ami Marc, se demandant s'il était en train de mourir ou



L'un des innombrables dessins de machines volantes qu'a laissés Vinci (1488). À noter : son écriture à l'envers, «de droite à gauche», comme en un miroir.

de créer. Symboliquement, bien sûr — des siècles de métaphores en ce sens pourront nous en convaincre —, c'est la même chose.

L'oeil, l'âme, l'envol

Ce conflit artistique aura été, tout au long de la représentation et du voyage qu'elle retracait, celui de la surface et de la profondeur, celui de l'univers pictural et de l'univers spatial. Subvertissant pour finir ces dernières catégories, Lepage a procédé à une mise en espace qui, à cet égard, ne manque pas d'être intéressante, et qui permet de méditer davantage sur le personnage étrange de ce guide italien, le seul qui n'apparaît pas dans la synthèse finale et le seul, donc, qui demeure radicalement étranger à la personnalité de Philippe.

Alors a Joconde, personnage pictural à deux dimensions, aura ici vie et épaisseur, réambulant dans tous les recoins de la scène, nous tournant parfois le dos et occupant

réelle, ne parcourra la scène qu'en largeur, apparaissant par un côté et marchant en ligne droite vers le côté opposé : jamais il ne fera l'expérience concrète de la perspective. Il est réduit à un artefact, à une surface plane dont il ne quitte jamais la superficie. Or, c'est par lui que nous parvenons l'idée de la profondeur, l'idéal architectural et son ordre divin; c'est lui qui se livre à des réflexions sur l'art et qui nous fera entrevoir, d'un mouvement de sa canne, l'abstraction elle-même. C'est lui qui, aveugle, comprend la vraie beauté des choses et a de cette beauté une vision intérieure qu'il tente de nous transmettre.

Par ce subtil, ce discret renversement, Lepage a réussi l'hommage le plus efficace que l'on peut faire à la peinture — de Vinci ou des autres. Qu'un chef-d'œuvre inestimable comme *la Joconde* se mette à bouger, c'était déjà le signe d'une vie et d'une pulsation habitant la toile. Mais ce personnage du guide aveugle réalisera l'idée même de la peinture, celle qui veut qu'on puisse y entrer (comme on entrerait dans le corps-cathédrale du guide) et que le monde, dans sa totalité, se laisse ainsi saisir grâce à une simple surface. L'aveugle raffiné de Vinci écrivait lorsque, ses lunettes noires redevenant opaques, il disait ne pas voir ces richesses qu'il décrivait. Possédant les yeux de l'âme et de l'imagination et constituant, à cet égard, un guide véritable, il apparaissait, emprisonné dans son obscurité apparente, comme l'image même de la liberté créatrice.

L'ayant vu et l'ayant compris, Philippe sera à même de vaincre ce qui le retient encore. Amorcé par un décollage craintif où il avouait sa peur de l'avion, son périple pourra se terminer dans cette apothéose : ouvrant et déployant d'immenses ailes, semblables à celles qu'avait rêvées et qu'avait dessinées Vinci, il mettra un terme à sa marche aux côtés du peintre en entamant un triomphal envol.

diane pavlovic

«L'image même de la liberté créatrice.» Photo: Robert Laliberté.



FIGAROSCOPE

Le Figaro de mardi 9 décembre 1987 - 13 488 Abonnements - 100, rue de Valenciennes - 75013 Paris - Téléphone : 01 47 71 71 71

L'HÉBDOMADAIRE DE LA VIE À PARIS ET EN RÉGION PARISIENNE



LE GUIDE THEATRE ■ 17

Robert Lepage, un québécois sur les traces de Léonard de Vinci au 188.

COUP DE LOUPE

ROBERT LEPAGE incarne un photographe québécois. Il photographie des salles de bains par facilité et par frustration. Il est toujours à la recherche de son identité artistique. Après le suicide de son ami cinéaste, il décide de partir sur les traces de Léonard de Vinci en Europe. À Paris, il rencontre la Joconde dans un fast food et, à Vinci, le village natal

de Léonard, en Toscane, il tentera de s'envoler du haut d'une falaise avec les fameuses ailes du génie. Mais, en vain. Robert Lepage n'a que vingt-neuf ans et déjà dix ans de métier derrière lui. Après les festivals d'Avignon et de Limoges, ce jeune Montréalais arrive à Paris, avec un one-man-show des plus époustouffants. S. d. S.

« Vinci » au Théâtre de Boulogne-Billancourt à 20 h 30 du 3 au 13 décembre.

"Vinci" de Lepage à voir absolument

"Vinci", spectacle conçu, réalisé et interprété par Robert Lepage. Écrit et monté par Daniel Toussaint, assistance à la mise en scène de Pierre-Philippe Guay. Une production du Théâtre Quai/Sous et du Théâtre Repère présentée à l'Implant Théâtre jusqu'au 6 décembre, du mardi au samedi, à 20h30. Réservations au 529-2183.

◆ Un événement. Même en reprise. Telle est la résonance du Vinci que Robert Lepage rapporte à son public premier, depuis Li-moges et Montréal.

Bref rappel du propos: désabusé, un jeune photographe québécois se retrait une motivation en Europe. Son voyage devient pèlerinage. Par méditation de chefs-d'oeuvre de Vinci, il s'attache à l'attraction de la médiocrité, reconquiert sa dignité d'artiste libre et intègre.

Oeuvre d'une scintillante imagination, le Vinci de Lepage a le grand mérite d'exprimer en poésie et humour les paradoxes de la création artistique. Il s'agit de fait d'un poème en neuf tableaux dans lequel l'auteur transfigure des objets familiers en instruments suggérant le doute, le sacré, le sublime.

Il repousse les fausses pudeurs, refuse peu de procédés. Son élection et son goût de l'insolite entretiennent l'attente à la fois éblouie et inquiétante chez le spectateur.

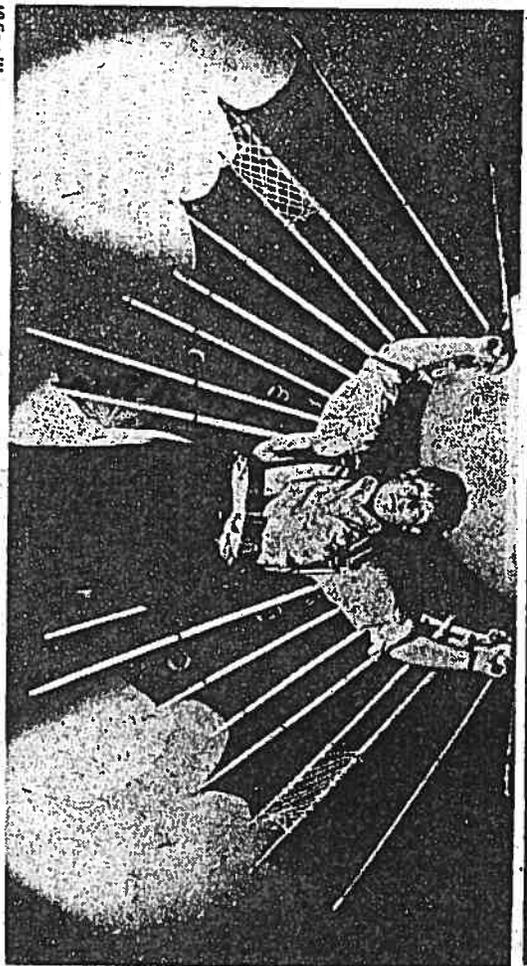
Vinci nous introduit dans un théâtre total qui, par la force de ses symboles, recolle les fragments d'une modernité désemparée et écartée. Tout en faisant grand usage technique, Lepage nous rappelle à la force de nos conscience et sens. Il sollicite tous ces derniers, hormis l'audoral. Y compris le tactile, comme dans ce jeu grinçant avec lame de rasoir... Entre le suicide moral et le suicide tout court, l'artiste ap-

pre d'absolu hérite. Son propos n'est ni passé ni présent, il est imminent, il va de passer quelque chose.

Et quel merveilleux acteur fait Robert Lepage. Il nous remémore que le corps a précédé le verbe, qu'une légère inflexion de la main peut décapiter la force d'un message. Depuis la fragilité à la puissance, il sait tout dire. Caméléon linguistique en plus.

A voir absolument. Surtout par ceux qui croient pouvoir se passer d'un cri de foi d'une pensée autonome. ●

Jean ST-HILAIRE



"Vinci", un spectacle conçu, réalisé et interprété par Robert Lepage.

Corpus principal

The Dragonfly of Chicoutimi

le Devoir *ronny mamba*
ARTS
 THÉÂTRE

LVIII



Jean-Louis Millette, dans *The Dragonfly of Chicoutimi*.

YVES DUBÉ

Le retour du Dragonfly

LE DEVOIR

Il y a des reprises qui sont plus que des reprises, surtout quand il s'agit de pièces mémorables. Du 18 mars au 5 avril, le théâtre d'aujourd'hui reprend la pièce de Larry Tremblay *The Dragonfly of Chicoutimi*, pièce pour un seul personnage créée en mai 1995 au Festival de théâtre des Amériques et présentée l'année dernière dans ce même théâtre d'aujourd'hui.

La pièce revient à Montréal au retour d'une série de sept représentations données au théâtre Agora de Rome.

Jean-Louis Millette rejouera donc son rôle de Gaston Talbot, cet homme qui reprend la parole après 40 ans d'aphasie. Les mots qui sortent de sa bouche sortent en anglais — un anglais transformé que tous comprendront — et il remonte le cours de sa vie. «C'est un enfant perdu parce qu'il a perdu sa langue maternelle. Il a peur, il rit, il pleure, il rêve, il raconte sa vie avec les mots d'une autre langue», dit de lui Larry Tremblay.

Unaniment saluée par la critique, la performance de Jean-Louis Millette lui a valu en 1995 le Masque de la meilleure interprétation masculine.

«Gaston me parle au cœur. Il me ramène à l'enfance, à la poésie, à la grâce. Il veut me pousser au bout de la générosité. Et c'est un retour vers l'âme, vers une émotion cruelle, sauvage, violente comme l'amour et comme le théâtre, quand il a la prétention de se faire grand», écrit Jean-Louis

Millette au sujet de son bouleversant personnage.

François Archambault en version anglaise

Le Centre des auteurs dramatiques présente, en collaboration avec le Montreal Playwrights'Workshop, l'événement Transmissions, demain, le 16 mars, à la Licorne. Le public aura l'occasion de découvrir deux textes en traduction et de rencontrer le jeune auteur québécois François Archambault — auteur de la pièce 15 secondes qui fait un malheur à l'Espace libre — ainsi que l'auteure canadienne-anglaise Maureen Hunter.

La pièce *Les Gagnants* de François Archambault deviendra *The Good Life*, dans la traduction de Shelley Tepperman. Arthur Milner assurera la mise en lecture. Il dirigera sept comédiens anglophones. Créé en mai 1996 à la salle Fred-Barry, ce texte n'est pas le premier de ce jeune auteur à être traduit. *Fast Lane*, version anglaise de *Cul sec*, a été produite au Centre national des arts à Ottawa, en mars 1995. Sherley Tepperman en avait aussi fait la traduction.

Michelle Allen signe par ailleurs la traduction française de la pièce *Atlantis* de Maureen Hunter. Olivier Reichenbach assure la mise en lecture de ce texte qui sera lu par les comédiens Germain Houde et Louise Portal. Depuis sa création à Toronto, la pièce *Atlantis* ne cesse d'envoûter le Canada anglais. Elle sera jouée prochainement aux États-Unis.

L'événement Transmissions débute

à 17h avec la lecture de *The Good Life* de François Archambault, suivie, à 20h, par la lecture d'*Atlantis* de Maureen Hunter.

Trois dans le dos, deux dans la tête...

L'histoire du savant canadien Gerald Bull, le concepteur d'un immense canon à longue-portée permettant de lancer un satellite antimissile, a fait couler beaucoup d'encre. Le jeune dramaturge montréalais Jason Sherman (il vit désormais à Toronto) s'est servi de cette étrange histoire

pour écrire une pièce dans laquelle il met en scène des agents du pouvoir américain, un scientifique et sa famille. Le texte (*Three in the Back, Two in the Head*) lui a valu le prix littéraire du Gouverneur général en 1995. La pièce a aussi été jouée à New York. La pièce, traduite par Pierre Legris, sera présentée à La Licorne, du 8 avril au 3 mai sous le titre de *Trois dans le dos, deux dans la tête*. Michel Monty en signera la mise en scène. Il dirigera Pierre Collin, Claude Despins, Muriel Dutil, Eric Forget et Gilles Pelletier.

LIX

Jean-Louis Millette : l'état de grâce pour *Dragonfly* et pour tout le reste

JEAN BEAUNOYER

Habituellement, les comédiens et metteurs en scène nous accordent des entrevues pour promouvoir un spectacle, en d'autres termes, pour vendre des billets.

Ça fait partie de leur métier ainsi que du nôtre, mais Jean-Louis Millette n'avait rien à vendre quand je l'ai rencontré. Tous les billets pour les dix représentations de *Dragonfly of Chicoutimi* avaient été retenus, trois semaines avant le début du Festival de théâtre des Amériques.

De plus, j'avais bien mal choisi mon moment : dix minutes après la première du spectacle. La plupart des comédiens auraient, avec raison, refusé cette interview parce qu'habituellement, on ramasse les billets à la petite cuillère après un spectacle alors qu'ils sont particulièrement vulnérables.

Pas Jean-Louis Millette qui nous laisse croire que ce sont les plus grands qui sont les plus commodés ; Dieu sait qu'il a été grand en ce soir de première alors que pour la première fois de sa carrière, il le partageait la scène avec personne. Il s'agissait de son premier spectacle solo en 40 ans de carrière. Je lui disais plein de belles choses sur sa performance, ébloui par le spectacle que j'avais vu mais aucun de modération.

Avant moi, un producteur français lui avait dit qu'il « fallait venir à Paris pour faire trois mois avec ce spectacle ».

Un autre avait confié avec émotion à Michelle Ossignol « qu'il n'y avait pas trois acteurs comme il au monde ». En somme, tout ce qu'il faut pour avoiser et fêter au champagne jusqu'aux petites heures du matin. Mais Jean-Louis Millette a fait savoir qu'il avait l'intention de se coucher de bonne heure, samedi soir et de rentrer tranquillement chez lui dans ce superbe condo du Vieux-Montréal.

Juste le temps de répondre à mes questions et de raconter l'aventure de l'étonnant *Dragonfly of Chicoutimi* :

« Au début, ce texte me faisait peur. Larry Tremblay m'a demandé de le lire attentivement et par la suite d'en faire une lecture publique au CEAD. J'ai d'abord mis 50 heures de travail pour cette lecture



FESTIVAL DE THÉÂTRE DES AMÉRIQUES

et Marie-Hélène Falcon m'a proposé de le jouer. C'est un texte tout à fait spécial parce qu'il change de couleur très souvent.

« C'est un diagramme avec des hauts et des bas qui demande du souffle. J'ai mis 100 heures de mémorisation dans la période de Noël et après j'ai quitté pour Paris pendant trois mois. C'est un texte musical, on entend le souffle, on provoque des ruptures et il faut être en état de grâce pour le jouer.

« Les gens volent dans ce texte, l'androgénie du Québec, l'auto-punition ou la rédemption. Moi, je le joue comme un cas clinique : je vous laisse les analyses, je l'aimé beaucoup ce personnage de Gaston Talbot, je l'endorsse, c'est un être souffrant mais non ! pas de pitié. »

C'est là que je mesure l'écart entre l'acteur et le spectateur. Il est vrai que l'analyse nous appartient et qu'on découvrirait les symboles, les intentions, les références : « C'est une allégorie mais moi je ne peux pas jouer l'allégorie, je joue un cas clinique ».

Le soir de la première, le travail de l'acteur est déjà accompli, livré et c'est au spectateur de faire le reste. Jean-Louis Millette se comportait comme un homme travaillant qui venait de faire une bonne journée. Comme s'il ignorait que le spectacle avait... triomphé, ce soir-là.

Je ne comprenais pas. Et puis, il m'a parlé d'une vieille histoire que j'avais presque oubliée : « Vous vous souvenez quand je vous avais parlé de la possibilité qu'on m'engage à la Comédie Française. Le directeur de ce théâtre est mort, ça ne s'est pas fait... Ça peut laisser des marques, alors... »

Ce qui explique la modération et le sens des réalistes : « Je suis retourné à Paris, je voulais prendre une année sabbatique mais c'est beaucoup trop cher maintenant. J'y allais pour rencontrer des gens et surtout pour voir des spectacles. J'ai payé de ma poche pour aller voir 52 spectacles et ça m'a coûté assez cher pour vous dire que ça m'a beaucoup déçu.

« Je n'ai pas vu dix bons spectacles en tout et partout. Au niveau de la création, de la discipline, c'est beaucoup mieux ici et j'avais bien hate de reprendre contact avec le théâtre québécois. On m'avait dit que ce n'était pas tellement mieux à New York ou à Londres, cette année. En France, même les grands acteurs jouent avec leur tête... et on voit les craques dans les murs des théâtres ; aucun respect du public ».

Jean-Louis Millette précise qu'il est libre à l'autonomie, qu'il a hate de jouer du Tremblay chez Durceppe et qu'il devrait jouer du Victor-Lévy Beauharnais à la télé, s'il n'y a pas de coupure.

Il a refusé de jouer dans un théâtre d'être pour se concentrer pour *Dragonfly of Chicoutimi* et à 5 heures 15 il est déjà au Théâtre d'Aujourd'hui pour prendre possession des lieux. Pour préparer longuement l'état de grâce.



Jean-Louis Millette

LX



Une interprétation magistrale de Jean-Louis Millette.

Dragonfly of Chicoutimi : une rencontre magique

JEAN BEAUNOYER

Est-ce le texte, l'auteur, le comédien, l'atmosphère d'un festival qui a provoqué cette rencontre magique à la salle Jean-Claude Germain, au Théâtre d'aujourd'hui ? Je ne sais pas.

On s'explique mal l'état de grâce, une soirée mémorable au théâtre, un grand coup de cœur ? Et pourtant, c'est notre métier d'expliquer le feu d'artifice qu'on allume dans les coeurs.

Dragonfly of Chicoutimi rend d'abord justice à un très grand comédien qui méritait au moins une

fois dans sa vie, une grande scène à lui tout seul et à un auteur qui a mêlé talent, audace et vision nouvelle du drame québécois. Larry Tremblay a osé ce qu'aucun dramaturge francophone québécois n'avait « commis » avant lui : il a écrit une pièce en anglais. Avant de ruer dans les brancards (comme j'ai eu bien envie de le faire), prenez note de ceci : cette pièce est écrite avec des mots anglais mais à l'intérieur d'une structure francophone et s'adresse aux francophones.

À l'origine, c'est un cas clinique et le personnage principal, Gaston Talbot, qui a perdu l'usage de la parole à la suite d'un choc émotif, retrouve l'usage de la parole dans la langue de l'autre. Non seulement, les Québécois vont comprendre ce qu'on raconte sur scène mais ils en seront touchés dans des régions secrètes de leur vie.

Larry Tremblay a découvert et exploré un nouveau chemin de la vie des Québécois : celui du traumatisme de l'autre langue. Une autre langue comme une autre vie comme un autre personnage en soi. Il faut occuper cet îlot de six millions d'habi-

tants dans une mer de 250 millions d'anglophones pour saisir toute la dimension de cet envahissement.

Cette pièce, c'est d'abord une conférence qu'annonce un homme qui semble en pleine possession de tous ses moyens et qui dérape peu à peu. Il dit qu'il a beaucoup voyagé, qu'il a tout vu, qu'il... et puis non ! Il n'a rien vu, il n'a pas voyagé. Il ment. Il marche, regarde un miroir, s'étend sur un fauteuil et repasse sa vie, raconte longuement son enfance.

FTA

FESTIVAL DE THÉÂTRE
DES AMÉRIQUES

Il échappe un morceau de sa vie, puis un autre et lentement retrouve le fil. Il a connu un certain Gagnon qui était en fait le fils d'un certain Connely. Gaston Talbot était son compagnon de jeu. C'était lui le cheval et c'est Gagnon-Connely qui commandait. Un jour le cheval s'est transformé en « dragonfly », un dragon volant force mâle qui tempête dans le ciel. Il y eut tempête avec du sang, des cris puis... un long silence.

Jean-Louis Millette a subjugué tous les spectateurs qui vivaient un grand moment de théâtre, le soir de la première. Cette pièce, c'est un suspense, une étude sociale, une recherche linguistique, un long poème, un cas clinique, un drame en fait.

C'est un grand coffre où l'on peut tout puiser et tout interpréter : Dix représentations pour l'instant (et c'est tout vendu) avant que Jean-Louis Millette ne soit sollicité de toutes parts, ici et à l'étranger. Comme un souffle nouveau sur la dramaturgie québécoise !

THE DRAGONFLY OF CHICOUTIMI.
Texte et mise en scène de Larry Tremblay, interprétation de Jean-Louis Millette. Spectacle présenté à la Salle Jean-Claude Germain au Théâtre d'aujourd'hui, du 27 au 29 mai et du premier au 6 juin.

The Dragonfly of Chicoutimi : le public en redemande

RAYMOND BERNATCHEZ

Il sera écrit que la saison théâtrale 1996-1997 en aura été une de reprises dans plusieurs théâtres. De *Matroni et moi à Albertine, en cinq temps*, en passant par *Les Âmes mortes*, *Maîtres Anciens* et *Cabaret Neiges noires*, plusieurs compagnies ont pris des dispositions pour faire le plein de spectateurs avec des productions qui suscitaient encore un fort intérêt auprès du public. *The Dragonfly of Chicoutimi* présentée au Théâtre d'Aujourd'hui jusqu'au 5 avril, est de celles-là.

Créée par Jean-Louis Millette, en mai 1995, à la salle Jean-Claude Germain du Théâtre d'Aujourd'hui, dans le cadre du Festival des Amériques, acclamée par la critique et le public, primée à la Soirée des Masques 1995, reprise l'année suivante au Théâtre d'Aujourd'hui, jouée en Italie, *The Dragonfly of Chicoutimi* nous revient.

Seul en scène, avec un minimum d'accès-

soires, Jean-Louis Millette nous subjugue littéralement durant plus d'une heure avec cette étrange et fascinante histoire vécue par son personnage, Gaston Talbot de Chicoutimi. En fin de représentation, il est ovationné. Comment Gaston Talbot, né et ayant vécu jusqu'au terme de son adolescence dans une famille d'expression française en est-il arrivé, alors qu'il était sur le point d'atteindre



Qui reconnaissez-vous sur cette photo ? Jean-Louis Millette ou Gaston Talbot ?

l'âge adulte, à perdre l'usage de sa propre langue et à s'exprimer exclusivement en anglais, la langue d'un autre ? Comment et dans quelles circonstances Gaston Talbot est-il devenu un... autre que lui-même ?

Voilà qui est intrigant en effet. L'explication relève à la fois de la psychanalyse et de facteurs externes qui ont provoqué la disparition de pans entiers du matériau constituant sa personnalité. Dorénavant, il sera de plus en plus cet « autre » qui sera parvenu à s'immiscer dans sa conscience. Dans son mémorable récit, Gaston Talbot nous raconte comment il est devenu cet autre, tout en restant un peu lui-même, c'est-à-dire parfaitement conscient des rapports qui s'établissent entre lui, son environnement naturel et construit, et son milieu de vie familial, dans les années ayant précédé... l'incident.

Le texte de Larry Tremblay est d'une précision et d'une sensibilité démoniaques, et nous amène à nous poser cette question : comment le cerveau humain, de par la seule force de l'imaginaire, peut-il participer de la

création et concevoir des mondes qui se mettent à exister devant nous alors qu'ils n'ont jamais été ?

Comment un auteur arrive-t-il à créer cela et comment un comédien peut-il donner corps à cette réalité ? Comment, de Jean-Louis Millette qu'il était à n'en point douter lorsqu'il est entré en scène, ce comédien devient-il lui-même, quelques secondes plus tard, quelqu'un d'autre à nos propres yeux et cela sans artifice aucun ? Comment est-il devenu Gaston Talbot tout en restant vêtu comme Millette l'était ? Toute la fascination du théâtre est là. C'est pour cela qu'il faut voir ce spectacle.

THE DRAGONFLY OF CHICOUTIMI, écrite et mise en scène par Larry Tremblay, est présentée à la Salle Jean-Claude Germain du Théâtre d'aujourd'hui (3900 rue Saint-Denis, à Montréal), jusqu'au 5 avril. Avec Jean-Louis Millette. Assistance à la mise en scène et régie : Josée Kleinbaum ; décor : Mario Bouchard ; Lumière : Michel Beaulieu ; musique originale : Philippe Ménard.

1811

29 mai

Jan 18, Mar 1976

The Dragonfly of Chicoutimi
Théâtre d'Aujourd'hui, FTA/Québec



Jean-Louis Millette
(Gaston Talbot). Photo :
Yves Dubé.

Un corps d'homme, un visage, des mains et une voix d'homme s'emparent de l'espace scénique. On ne voit plus que cet être puissant, que ce monstre du rêve qui se métamorphose sous nos yeux. Par quel étrange phénomène Jean-Louis Millette arrive-t-il à rendre avec autant de justesse les sensations d'une enfance trouble ? « We can do MAGIC », dit Gaston Talbot, qui se cherche dans une langue qui lui est à la fois étrangère mais si curieusement familière. Du feu du regard de l'acteur émergent tous les traumatismes du petit garçon de Chicoutimi qui se régala de *popsicles* blancs et aimait bien jouer au cow-boy et à l'indien avec Pierre Gagnon. Comme en superposition à ces souvenirs apparemment inoffensifs, se confondent l'image cauchemardesque du corps nu et brisé de Pierre Gagnon-Conally dans la rivière aux Roches et la vision obsédante d'une libellule épinglée sur le mur. La libellule fixée au mur dans le silence et le désarroi de la perte. Au fil de ce monologue cathartique, Gaston Talbot recouvre identité et parole, mais dans une langue qui n'est pas la sienne, dans la langue de l'autre.

Lynda Burgoyne

LXTV

InfoTrac Web: CPI.Q..

Source: Globe and Mail, January 9 2002

Title: Stranger in a strange land: in *The Dragonfly of Chicoutimi*, writes Ray Conlogue, a francophone Quebecker breaks four decades of silence only to discover he can speak nothing but English.

Author: Ray Conlogue

Category: Art

Subjects: Ken Gass

Larry Tremblay

Dramatists, Canadian - Attitudes

Drama - Technique

Canada and Quebec

Language: English

Full Text: ~~one~~ night

I had a dream in English

let's say that it was

if I was blind and suddenly I recovered the sight

or if I was a horse and suddenly I turned into a dog >>

From *The Dragonfly of Chicoutimi*

Is it possible to write a French play in English?

We're not talking about a translation. This would be a French play written in English that never used French at all.

This bizarre project has only been accomplished once, in a remarkable one-man show called *The Dragonfly of Chicoutimi*. Performed to great acclaim in Montreal in 1995, it's a simple piece in which a man called Gaston Talbot tells his life story. He became mute as a child, he recounts, shortly after accidentally killing a playmate. He has only recently regained the use of language after 40 years of silence.

The hitch is, now he can only speak English.

Although performed in the kind of fractured and picturesque English often spoken by Quebeckers, tonight's opening at Toronto's Factory Theatre will mark the first time *Dragonfly* has been staged in English Canada.

"People outside Quebec are suspicious of the play," says Kevin Orr, a Toronto director who has championed *The Dragonfly of Chicoutimi* since he read it several years ago. "They think it makes the English language out to be the villain. And that's just wrong."

Orr had a rough reception when he tried to sell the idea of a Toronto production a few years ago. "One artistic director said, 'Why would we do that play? It's for French people.' A couple of others didn't answer my letter."

He had better luck with Factory Theatre's Ken Gass. "I felt it was rich writing," says Gass. "It was a signature piece in Quebec for Jean-Louis Millette, and I could really see [Factory Theatre veteran actor] Denny O'Connor in it. It's an exploration of an inner world, with a likable character. I never thought of it as anti-English. It's more about the contradictions of identity, this wonderfully amorphous thing."

The play's author, Larry Tremblay, has said that he set out to write a play in French about Chicoutimi, the mining town where he grew up. But the character he had in mind, a soft-spoken fellow much like himself, never gelled. Instead, he heard the character speaking English, and finally decided to write the play in English even though he is not fully fluent.

"Which is why the English in the play is sort of impetuous and lyrical and a little broken," says Orr. "But that's the way it feels for Quebecers. They see this huge culture outside Quebec, and they absorb it without meaning to, and they like it even though they also feel threatened by it."

Orr discovered this first hand when, as a child growing up in the English enclave of Beaconsfield on the edge of Montreal, he was suddenly placed in a French school at the beginning of Grade 4.

"I've never understood why my mother put me there," he says, still a little nonplussed. "Maybe because my older sister had gone to school in French and liked it. But there I was, the first day of Grade 4, and I didn't understand a word anybody was saying. I pronounced on va as 'own vay.'

He eventually became fluent and comfortable in the French community. Today, in Toronto, he has his own children in a French-language school even though neither he nor his wife is French.

But like most English Quebecers, Orr's allegiance is to his own community, which he still feels is threatened.

"For example," he says, "I still draw the line at supporting Bill 101," which restricts the use of English in Quebec. So it was natural, when he first read *The Dragonfly of Chicoutimi*, "to have a strong political reaction to it. But I also knew right away that there was more to the play than that, that I just wasn't getting it."

In the play, Gaston reveals that he became mute on the day he accidentally killed a playmate while the two were horsing around on a rocky riverbank. His playmate was an English-speaking boy, one of the few in Chicoutimi, and there is a ghostly suggestion that the other child's identity passed into him. "The more I read the play," says Orr, "I realized how subtle and complicated it is. There are a dozen things going on, and it's a finely balanced mechanism that needs to be performed perfectly."

But what's the relevance of doing the play today, when the threat of Quebec separatism has receded? "In the previews, I've noticed that half the audience is people from different ethnic backgrounds, probably immigrants who have struggled to keep a sense of who they are as they pass from their ancestral language to English. Gaston Talbot's issues are their issues."

Orr himself finally got beyond the politics of the play to realize "that to

really understand it, I'd have to look at myself, to face up to some of the painful issues of my own childhood caught between two cultures. Was I allowed to play with the kids I wanted to play with?"

And on a broader level, he realized that the play's story is about Canada itself.

"This country is about the issue of acceptance and rejection across the line of language," Orr says. "It's the constant friction with Quebec that shapes the stone of English Canada. So let's celebrate the argument. It's who we are."

The Dragonfly of Chicoutimi runs until Jan. 27 at the Factory Studio Theatre, 125 Bathurst St., Toronto. For ticket information, call 416-504-9971.

RN: L2208113

Le Devoir

Culture, Vendredi 26 mai 1995, p. B11

Festival de théâtre des Amériques

À court de langue

Création de *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay

David, Gilbert

Le Festival de théâtre des Amériques propose à compter de demain 20h, à la salle Jean-Claude Germain du Théâtre d'Aujourd'hui, *The Dragonfly of Chicoutimi*, de Larry Tremblay. Tel est le titre du soliloque en anglais imaginé par l'auteur de *Leçon d'anatomie*, un autre monodrame créé en 1992 avec un aplomb mémorable par la comédienne Hélène Loiselle au Théâtre d'Aujourd'hui.

Cette fois, c'est nul autre que Jean-Louis Millette qui défendra le personnage dans la soixantaine de Gaston Talbot, natif de Chicoutimi au Saguenay, qui s'est réveillé un matin en ayant perdu rien de moins que sa langue maternelle. Et, Dieu sait pourquoi, c'est maintenant dans un anglais rudimentaire, presque enfantin, que les mots de sa confession se mettent à claquer.

«Le texte m'est venu en anglais un soir que j'étais en train de lire le menu bilingue d'un restaurant de "smoked meat". J'ai noté tout de suite dans le carnet que je traîne avec moi partout "I travel a lot" qui est la première phrase que dit le personnage, et peu de temps après j'ai écrit la suite du texte d'un seul jet, dans une sorte d'état de jubilation, et sans aucune angoisse, ce qui est quand même inhabituel. J'étais totalement à la merci de la parole du personnage que j'ai laissé s'exprimer sans aucune censure, sans souci particulier pour la correction d'une langue que je ne maîtrise pas, et qui me vient probablement des bribes de mon adolescence dans les années 70, lorsque j'écoutais les chansons des Beatles.»

Gaston Talbot est ainsi amené à se dire, par détours, à travers une succession de dénégations qui retardent le moment d'affronter l'événement traumatique qu'il a refoulé depuis l'enfance. «Le personnage commence à se raconter, un peu comme un conférencier en mal de confidences, puis ça se met à dérapier. On fait la connaissance de Mum, sa mère fantasmée et absolument terrifiante, et ça devient hallucinant de drôlerie.»

Larry Tremblay a trouvé chez Jean-Louis Millette l'interprète idéal pour cette plongée dans un matériau langagier apparemment naïf, fait de phrases lapidaires, mais qui demande une attention constante aux nombreuses couches identitaires du personnage. «Ça prenait un acteur très puissant, très instinctif, et aussi minutieux que peut l'être Jean-Louis, car le texte est très morcelé, le personnage très instable, et tout le trouble qui provient du sous-texte, tient à des nuances dans le rythme et dans la musicalité. De mon

côté, j'ai travaillé comme une plaque sensible, en parlant très peu avec lui et en me mettant en situation d'écoute totale.»

Cette rencontre d'un acteur unique au Québec et d'un personnage à court de langue-mère, se débattant dans un anglais de trois sous, annonce un rendez-vous insolite. Un beau risque. Celui du jeu à l'état pur.

Catégorie : Arts et culture

Sujets – Le Devoir : Festivals; Théâtre

Lieu(x) géographique(s) – Le Devoir : Montréal

Type(s) d'articles : Dossier;; Critique artistique

Taille : Moyen, 335 mots

© 1995 *Le Devoir*. Tous droits réservés.

Doc. : news:19950526·LE·078

LXIX



Jean-Louis Millette in *The Dragonfly of Chicoutimi*.

Poetic Dragonfly breaks new ground

Play defies translation

PAT DONNELLY
GAZETTE THEATRE CRITIC

Theatre artists all talk a good game about breaking new ground but true innovation is as rare as a dragonfly in January.

With his *The Dragonfly of Chicoutimi*, maverick playwright-actor-director Larry Tremblay has proved himself a true innovator. He has dared to challenge one of Quebec's most deeply ingrained taboos by creating a francophone character who can express himself only in English.

This is a play that defies translation and flings all notions of polite grammar and "normal" syntax to the winds. Yet it is written with an intoxicating, poetic power and grace. Tremblay, who learned his English in India while studying Kathakali dance-drama, has a flair for the burning metaphor and a knack for spinning a yarn. Of course, it helps to have a seasoned actor like Jean-Louis Millette to bring one's swirling mosaic of broken English to life on stage. Millette's performance, as the slow-witted Gaston, is nothing short of riveting. From the moment he makes his shyly dignified descent from the catwalk, wearing a khaki-drab suit, plaid shirt and drugstore-cowboy tie, he has us hooked.

FESTIVAL
DE THÉÂTRE
DES AMÉRIQUES



"I travel a lot," he tells the audience. "I see a lot of things very different from what we're used to see here." Eventually, we find out that this is a lie. Gaston is a small-town eccentric who makes "art" out of pop-sicle sticks. Struck dumb as a result of a traumatic childhood incident, he has recently regained his power of speech, in English only, following an apocalyptic dream in which he turns into a dragonfly and devours his mother, cherry lips, chocolate-cake heart and all.

The other stream of Gaston's consciousness is a detective-story intrigue about what happened between him and his English-speaking childhood friend Pierre one sunny afternoon on a riverbank just outside of Chicoutimi.

Yes, this is a very gay play. In many ways it evokes memories of Normand Chaurette's Provincetown Playhouse, Juillet 1919, J'avais 19 ans, which Tremblay performed solo at the first Festival de Théâtre des Amériques in 1985. But *Dragonfly* is also very much itself. And with its deeply universal resonance and brilliantly understated style — the only scenic flourish is the transformation of a makeup mirror into a birthday cake — it's sure to have a long and widely travelled life after this year's festival.

Unfortunately, FTA director Marie-Hélène Falcon underestimated the potential popularity of *Dragonfly* and booked it into Théâtre d'Aujourd'hui's tiny 100-seat upstairs theatre. As a result, it was sold-out before opening on Saturday night. Happily, however, it's already slated for a return visit to the same theatre next season.

■ *The Dragonfly of Chicoutimi continues, as part of the Festival de Théâtre des Amériques, through June 6 at Théâtre d'Aujourd'hui, 3900 St. Denis St. Tickets cost \$20.50 or \$22.50. For festival information, call 842-1222. For tickets, call 790-1245.*

LXX

Théâtre

THE DRAGONFLY OF CHICOUTIMI

Acteur fleuve



Jean-Louis Millette dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, un comédien unique.

Marie Labrecque

Il y a d'abord ce visage aux traits marqués qui lui creuse comme un masque de tragédien, quasi mortuaire. Une voix, profonde, où chaque mot se détache, parfaitement. Une présence physique d'où émane une puissance

nuancée. Puis d'étrangeté et de poésie, Jean-Louis Millette est un comédien unique, aux multiples strates. *The Dragonfly of Chicoutimi*, créée l'an dernier au FTA et reprise dans la petite salle du Théâtre d'aujourd'hui jusqu'au 2 mai, c'est d'abord une rencontre formidable avec un artiste au sommet de son art — qui a d'ailleurs remporté le

Masque du meilleur acteur pour ce rôle.

Dans ce spectacle écrit et dirigé par Larry Tremblay, logé entre le discours et le soliloque théâtral, Millette s'avance pour se raconter avec une assurance souriante. Une façade qui s'écroulera à mesure que ses pieux mensonges seront déflorés, un à un. Étrange texte, où le drame du personnage est contenu dans la langue: un anglais limité, aux tournures enfantines (qui ne requiert pas du spectateur un bilinguisme poussé). Gaston Talbot est un enfant emprisonné dans un corps d'adulte, un francophone retranché derrière une langue anglaise imagée, en porte-à-faux par rapport à ce qu'il est, ou en tout cas, à ce qu'il a été. Précipité dans le multisme par un drame originel, Gaston Talbot en émerge des années plus tard, en empruntant une langue et une identité autres, afin de mieux complaire au monde.

Larry Tremblay a donc écrit une œuvre sur l'aliénation d'un être devenu étranger à lui-même, qui témoigne d'une façon métaphorique de la tentation bien actuelle de se libérer de ses racines pour se perdre dans le grand moule universel. Construite au fil de digressions, la pièce est douée d'une qualité onirique qui déjoue l'apparente simplicité du propos et de la langue. Baignant dans la nostalgie des choses éteintes, *The Dragonfly* évoque le cauchemar des peuples minoritaires complexés par leur petitesse, face à la puissance d'autrui. Et, au premier chef, le nôtre...

Si le spectacle reste dans le flou quant au lieu (un miroir de loge de théâtre cohabite avec une chaise qui pourrait convenir à un cabinet de psychiatre), les éclairages de Michel Beaulieu cernent bien le drame du protagoniste.

Et Jean-Louis Millette va, avec une simplicité émouvante et riche de nuances, à la rencontre de cet homme qui a un jour englouti son innocence et son identité, au fond de la Rivière aux Roches. Derrière le masque de l'homme vieilli, à la posture un peu coincée, transparait l'enfant dépossédé. ■

Jusqu'au 2 mai
à la salle Jean-Claude Germain du
Théâtre d'aujourd'hui
Voir calendrier Théâtre

Bibliographie

Chicoutimi de microfilm (1994). • Dramaturgies • (dossier consacré à Daniel Danis), n° 70 (mars), p. 98-119.

DANIS, Daniel (1992). *Condures de cailloux*. Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud.

DANIS, Daniel (1993). *Callé-ki*. Montréal, Leméac.

DANIS, Daniel (1996). *Le Chant du Dire-Dire*. Paris, Théâtre Ouvert.

DAURT, Bernard (1988). *La représentation émanacifée*. Paris, Actes Sud.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.

GRANETTE, Gérard (1983). *Montréau discours du récit*. Paris, Éditions du Seuil.

LAILLOU SAKONA, Jeanette (1980). • Narration et actes de parole dans le texte dramatique •, *Études littéraires*, vol. 13, n° 3, p. 471-491.

USKOFF, Marie-Christine (1996). • Archipels de mémoire. L'œuvre de Daniel Danis •, *Cahiers de théâtre/Jeu*, n° 78, p. 79-89.

MAHERST, Étienne (1987). • Le théâtre contaminé par la narration •, *Théâtre/Public*, n° 74, p. 32-33.

Moss, Jane (1997). • Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole •, *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (printemps), p. 62-83.

PARIS, Patrice (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Dunod.

ROBIERT, Lucie (1996). • Les revenants •, *Voix et Images*, n° 64, p. 159-167.

SAMRANAC, Jean-Pierre (1981). *L'avenir du drame*. Lausanne, Éditions de l'Âge.

STROKER, Georges (1994). • La parole affolée •, *Cahiers de théâtre/Jeu*, n° 72 (septembre), p. 104-108.

THERIEN, Anne (1982). *Lire le théâtre*. Paris, Messidor/Éditions sociales.

Chiara Lespérance

The Dragonfly of Chicoutimi : une interprétation micropsychanalytique¹

Le présent article a pour objet de commenter la pièce *The Dragonfly of Chicoutimi*, de Larry Tremblay, en utilisant un code particulier, celui de la micropsychanalyse², méthode d'investigation du psychisme caractérisée par l'étude du microdétail. On peut voir, dans le monologue de Gaston Talbot, une analogie de la séance d'analyse. L'analysé, ici le personnage, associe librement ses pensées et ses émotions, écouté et soutenu par l'attention neutre de l'analyste, ici le spectateur dans son fauteuil. Cette pièce, où chaque mot est surdéterminé, continue à me parler. À travers des images à la fois simples et fortes, l'auteur rejoint intuitivement nos vécus inconscients, et je ne suis pas étonnée des émotions que cette pièce a suscitées. J'ai donc entrepris de travailler ce texte un peu comme on travaille sur un rêve pendant une séance d'analyse : un rêve est là pour nous indiquer le chemin.

1. Une première version de cet article a été publiée en italien (Lespérance, 1997).

2. La micropsychanalyse, développée par Silvio Fanti dès 1953 dans le prolongement de la psychanalyse freudienne, se définit comme une « étude du psychisme dépassant l'inconscient et appréhendant l'homme jusque dans son contact énergétique et son vécu constitutif » (Fanti, Codoni et Lysek, 1983 : 19).

17X11

Un homme s'enferme, de longues années, dans un mutisme sans faille. Un matin, à la sortie d'un cauchemar, il retrouve la parole. Or, pour ce francophone le rêve libérateur s'est manifesté en anglais. Seul sur la scène, Gaston Talbot entreprend un monologue à travers lequel il essaie de reconstruire sa propre image et de trouver un contact avec la réalité extérieure.

Cette pièce de théâtre, présentée à Rome le 10 février 1997, et admirablement jouée par Jean-Louis Millette, je l'ai écoutée en y projetant ma propre expérience micropsychanalytique au-delà des réflexions politiques qu'elle a tendance à susciter au Québec. Le souvenir d'un long voyage vers Chicoutimi, et de là toujours plus au Nord, m'a poussée à écrire ces lignes, «to keep in touch» (Tremblay, 1995 : 11-12⁵), comme le répète plusieurs fois Gaston Talbot. Il faut avoir parcouru ces grands espaces de forêts, de lacs et de rivières pour connaître l'attraction et le désir de fusion qu'ils suscitent, en même temps que la répulsion et le besoin de revenir en des lieux habités, pour apprécier le personnage si attachant que Tremblay a créé.

J'ai lu l'œuvre du dramaturge québécois comme une représentation de l'identification à l'agresseur, qui se manifeste par l'appropriation, de la part d'un francophone, de la langue de ceux qui détiennent le pouvoir : l'anglais. Cette identification par le biais de la langue permet le déplacement d'une situation de faiblesse à une situation de force, déplacement évoqué dans la puissance du mot « dragonfly », en contraste avec la délicatesse et la légèreté du même mot en français : « libellule ». En s'appropriant un élément de la puissance de l'agresseur, on acquiert sa force.

Le rêve de Gaston Talbot fait toutefois pénétrer dans une dimension bien plus profonde par rapport à ce que l'on entend généralement par identification à l'agresseur (Laplanche et Pontalis, 1984 : 190). En effet, j'y ai perçu une symbolisation de la guerre utérine et du stade initiatique⁶. Le

3. Les citations resteront en anglais puisque, comme l'écrivit Paul Leclerc, dans sa postface au texte : « Cette pièce est écrite en anglais. En fait, elle est écrite en français, mais avec des mots anglais » (Tremblay, 1995 : 58).

4. D'ordinaire les renvois à cette œuvre seront signalés par la seule mention DC, suivie du numéro de la page.

5. « Guerre utérine : de la fécondation à la naissance, l'embryon fœtus confronte son agressivité utérine et phylogénétique aux attaques et réactions agressives de la mère » (Fanti, Codoni et Lysck, 1983 : 203). « Stade initiatique : le fœtus partitipe symboliquement à l'agressivité-sexualité de sa mère et établit ainsi ses premières connexions copulsionnelles et structurantes psychobiologiques » (p. 213).

rêve, grâce à sa matrice intra-utérine, devient le médiateur entre le vécu traumatique de la mort de l'ami Pierre, survenue à l'adolescence, et le rapport conflictuel avec la mère à un stade très précoce. Ainsi le rêve permettra au protagoniste de sortir d'un silence psychotique et de se reconnecter avec lui-même.

La langue de la pièce est d'ailleurs bien proche du type de langage qui apparaît dans une séance d'analyse. Le passage d'une langue à une autre, qui redonne la parole à Gaston, pourrait être une métaphore de la transformation qui s'opère pendant une séance, lorsque les mots prennent d'autres intonations, que les phrases s'appauvrissent, se contredisent, perdent leur ponctuation, fluctuent, restent parfois en suspens, un peu comme l'anglais à la fois pauvre et poétique de Gaston, qui lui permet enfin de dire sa vérité, de la dire grâce à un nouveau contexte, représenté par ce rêve en anglais. D'autre part, la mise en scène reproduit presque un cabinet d'analyse : une pièce dépouillée, au centre de laquelle est placé un fauteuil et, sur le côté gauche, une table avec un miroir et une chaise.

Identification à l'agresseur

Au début de la pièce, Gaston Talbot parle de lui, raconte sa vie d'une manière idyllique, il fait preuve de ses bons sentiments, de son désir :

really what I'm looking for in life
is to keep in touch (DC-11).

Il décrit son enfance comme « a big success » (DC-14). Il reprend son récit, et l'image de l'ami Pierre surgit dans sa mémoire, leurs jeux au bord de la rivière aux Roches, près de la forêt, un jour de juillet. Mais à partir de ces souvenirs de jeunesse, il revient rapidement au moment présent, à ses cheveux blancs, à son corps d'aujourd'hui :

my body is a total ruin
but the river rivière aux Roches still flows in my veins
[...]
I hear inside my body
not the water
but the rocks of the river rivière aux Roches
[...]

11X17

un jour vous vous retrouvez seul, sans ces moyens qui vous permettent d'agir, vous êtes obligé d'absorber quelques qualités du milieu, d'apprendre des mots, par exemple. Ces mots vous serviront comme mécanisme de défense, et vous deviendrez l'autre. Grâce à ces mots vous assumez la qualité de la langue d'un autre, et vous pouvez agir sur une situation avec une qualité dont vous ne pouvez pas faire preuve auparavant?

Ce mécanisme très simple, mais vital, est au fondement du drame du personnage de Tremblay, drame toutefois ancré au plus profond de la personnalité de Gaston, comme nous l'indique le récit du rêve. En effet,

l'essai d'identification est une résonance ou un reflet d'une potentialité qui existe dans la personnalité de base, donc du terrain biopsychique de la personne et dans la situation qui a eu lieu pendant la rencontre entre le terrain biopsychique du sujet et celui de la mère pendant la vie intra-utérine⁷.

L'identification est donc d'abord projection, celle-ci étant la première forme de relation entre un objet interne et le monde ambiant. Grâce à l'introduction, par Fanni, du stade initial dans le développement psychosexuel, on peut revoir toute la question de l'identification à l'agresseur. La « synapse foeto-maternelle⁸ », telle qu'il la définit, met en acte

7. Je transcris librement et traduis cet extrait d'un cours donné à l'Université de Turin, le 8 mars 1981, par Nicola Pichello, métapsychanalyste, directeur de l'Institut italien de métapsychanalyse et professeur de psychologie dynamique : « Simplicità come uno di noi si trovi in un paese dove si parla un'altra lingua, se disponiamo di mezzi limitati per esprimere il nostro ambiente che vi propone degli stimoli multitali : potete affinare un'altezza, servirvi di interpreti quando uscite. Ma se un giorno vi ritrovate soli, senza mezzi che vi permettano di agire, siete costretti ad assorbire qualche qualità dell'ambiente, per esempio imparare delle parole. Queste parole vi serviranno come meccanismo di difesa, e diventeranno come l'altro. Con queste parole assume una qualità della lingua di un'altro, e potete agire su una situazione con una qualità che non vi apparteneva prima. »

8. Je me sers à nouveau du cours de Pichello : « Il tentativo di identificazione è una situazione o un riflesso di una potenzialità che esiste nella personalità di base, quindi nel terreno biopsichico della persona e nella situazione che si è verificata durante l'incontro tra il terreno biopsichico del soggetto e quello della madre durante la vita intrauterina. »

9. « Synapse foeto-maternelle : Les projections-identifications agresseur-sexuelles de la mère enchaînent celles que le fœtus utilise pour former son caractère-symbole. (Fanni, Cookson et Lysack, 1983 : 213) »

une double identification à l'agresseur – celle de la mère et celle de l'embryon-fœtus – dans une recherche de survie réciproque. Le rêve de Gaston fait bien ressortir cette dynamique.

Dans la synapse foeto-maternelle telle que décrite par Fanni, ce sont les projections-identifications de la mère qui enchaînent celles que le fœtus utilise pour former son psychisme. Or, dans ce mouvement de projections-identifications, l'identification à l'agresseur devient un mécanisme particulier de défense qui, au cours de la gestation, se résout en un « rejet-facilitation ». On sait que, dans les premières phases de la gestation, la mère perçoit l'embryon comme un corps étranger et que l'organisme cherche à s'en débarrasser. C'est grâce à des mécanismes immunitaires spécifiques que l'embryon réussit à s'implanter, en dévorant toutefois la paroi de l'utérus, en agressant à son tour le corps de la mère¹⁰.

Le rêve, dans la pièce de Tremblay, décrit cette dynamique en mettant en scène certains aspects de la gestation jusqu'à la naissance, spécialement dans le dialogue entre Gaston et sa mère. Elle le récite : « Go away son of a bitch » (DDC-29). Par ailleurs, elle projette sur lui sa propre image :

look at these brown eyes
my eyes... (DDC-33).

10. Dans le chapitre « Un caso particolare di trasformazione : la gestazione », de son ouvrage sur la métapsychanalyse, Pichello observe, à partir de sa définition de « psychisme comme représentation des processus somatiques », que les fils/filles en général sont poussés à dénier la mère dans le plus profond de leur inconscient : « L'aspetto macroscopico del problema, nella letteratura è trattato dalla parte della madre. Si parla cioè di madre cattiva, di madre assassina etc., in definitiva ciò che è avvenuto è che le idee di distinguere la propria madre derivano dalla madre stessa. [...] La mia ipotesi è che i figli (e le madri come figlie e come madri e così via) rivivano il desiderio ambivalente (amore-odio : trattenere-spedire) che la rappresentazione di un processo somatico : la reazione immunitaria » (1976 : 35). Je traduis : « L'aspect macroscopique du problème, dans la littérature, est traité du côté de la mère. On parle de mère méchante, de mère meurtrière, etc., en définitive ce que l'on sait, c'est que les fantasmes de destruction de sa propre mère dérivent de la mère elle-même. [...] Mon hypothèse, c'est que les fils/filles (et les mères en tant que filles et mères, et ainsi de suite) revivent le désir ambivalent (amour-haine : garder-expulser) que la mère a nourri à leur égard et que le vécu psychique de la mère n'est rien d'autre que la représentation d'un processus somatique : la réaction immunitaire. »

1998

La mère vit toutefois l'invasion de son fils comme une menace à sa vie :

I gave birth
to nine sumptuous children
and Gaston is the jewel of that crown
which squeezes my head to death (DC-40).

De son côté, Gaston s'identifie à sa mère : • I'm the flesh of your flesh • (DC-39) ; il l'incorpore :

your brain is nothing but
a tiny ball lost in my brain (DC-41).

Parallèlement, un vécu de mort surgit pour lui : • after all I'm dying • (DC-43). La relation est imprégnée de violence réciproque. Gaston dit à sa mère • I'll kill you • (DC-27), et la mère répond aussi par une tentative de meurtre : • when mum throws the knife • (DC-38). Gaston, après s'être transformé en un • dragonfly •, parvient à cet • incestuous meal • (DC-44). La recherche de la fusion, présente dans le désir d'inceste, conduit à la mort tout en permettant de renaitre¹¹. C'est à ce moment-là que Gaston est expulsé (DC-44) de la cuisine (utérus) à travers le toit, image à laquelle fait suite celle d'une bouteille et celle d'un geyser, nous reconduisant à l'image d'un passage étroit, celle du col de l'utérus. Or, dans le rêve, sortir et entrer sont équivalents. Gaston est expulsé de sa mère, mais en même temps il revient au sein maternel. Grâce au retour à la mère fusionnelle, un équivalent de l'univers, s'accomplit le retour aux origines, au vide (DC-46).

Gaston décrit sa mère dans sa toute-puissance, ce qu'elle est en effet par rapport à l'enfant :

you know the strength
and the inflexibility of a mother (DC-38).

De là me vient l'idée que le passage à la langue de l'agresseur exprime en réalité une • soumission • à la langue dominante : un déplacement qui reflète la soumission à la mère. Le rêve dans la langue de l'agresseur pose

11. Voir à ce sujet les articles • Al di là dell'amor conense • (Gabriele, 1998) et • Miti • (Callia, 1998).

une équivalence entre l'anglais, le pouvoir et la mère. Ce retour à la mère a permis à Gaston de faire réapparaître la scène enfouie de la mort de Pierre (presque un souvenir-écran) qui masque une scène beaucoup plus forte et profonde, celle vécue lors de la vie intra-utérine. La libération de la parole qui s'est produite grâce à l'identification à la puissance maternelle permettra à Gaston, à la fin de la pièce, de revenir à une dimension plus réelle, de sortir du vécu de toute-puissance tel qu'expérimenté depuis la fécondation jusqu'aux premiers mois de vie. En chiantan, en français, *J'attendrai*, il récupère la réalité de la vie faite d'attente : après avoir vécu l'identification et la • soumission • à l'agresseur, par l'entremise de la langue, il pourra enfin se détacher de la langue/mère et naître à nouveau.

Le corps à corps avec la mère

Une affirmation ouvre le récit du rêve :

In the dream
I was a child
I mean I felt like a child
with an adult body (DC-19),

affirmation que Gaston répète à plusieurs reprises (DC-20, 21, 24 et 34). Une fois il répètera la même phrase au présent, car le rêve amnésie le temps :

As I said
I'm a child
with an adult body (DC-34).

Cette formulation renvoie à un processus clé de l'inconscient : puisque nos désirs restent ancrés dans ceux de l'enfance, la difficulté de devenir un adulte autonome sur le plan psychique persiste longtemps, toute notre vie peut-être. Cette image est cristallisée par les pensées de Gaston qui renvoient souvent à l'expérience intra-utérine lorsque • l'enfant • vit à l'intérieur du • corps adulte • de la mère et assure sa survie grâce à lui.

Le fœtus, dans l'interaction psychobiologique avec sa mère¹², assimile déjà l'expérience d'un corps adulte, c'est-à-dire d'un corps qui a rejoint une

12. Faut-il écrit : • Le fœtus est un récepteur ultrasensible de la psychosomatique maternelle et de l'environnement • (1981] 1988 : 179).

1997

certaine stabilité dans ses possibilités de développement, tandis que le fœtus lui-même est en plein processus de transformation. Le corps de la mère est l'univers de l'embryon-fœtus, un univers vivant, contenu à son tour dans un univers plus vaste. L'image du corps d'adulte dans lequel Gaston se perçoit lui vient de l'expérience sensorielle du corps de sa mère et lui permet d'établir une relation avec cet objet tout en gardant la perception de son identité d'enfant, un être en évolution¹³.

Si nous reprenons les définitions de « guerre utérine », de « stade initiatique » et de « synapse fœto-maternelle », auxquelles j'ai fait brièvement allusion, nous pouvons y retrouver des fragments significatifs du rêve de Gaston. De plus, dans ses associations au-delà de la description du rêve, il introduit une image de femme enceinte dont il voit naître un enfant, enfant qui mangera des *psychicés* dont il pourra recueillir les bâtonnets, pour créer ensuite « ses œuvres d'art » (DC-23), puisque Gaston se définit aussi en tant qu'artiste.

La relation entre Gaston et sa mère apparaît dans le rêve tandis que l'un et l'autre, à tour de rôle, prennent la parole dans la cuisine où la mère prépare un gâteau d'anniversaire pour son fils. L'ambivalence de leurs sentiments les pousse à une relation qui devient sanglante. Gaston ne se reconnaît pas dans son rêve, c'est bien « lui », mais ce « lui » est un autre :

who is looking at me
with my own face (DC-25)

Il prend peur et s'enfuit vers sa maison, vers sa mère. L'enfant épouvanté appelle sa mère à l'aide, mais elle ferme la porte tandis qu'il la supplie : « look at the flesh of your own flesh » (DC-26). Les métamorphoses se succèdent, les images projetées se transforment : c'est maintenant la tête de Pierre Gagnon qu'il voit sur ses épaules, les *psychicés stricts* se changent en

13. Au sujet du concept d'image, voir *immagine e figuratività* : « L'immagine è la forma che organizza l'insieme di elementi (rappresentazioni ed affetti) provenienti da canali sensoriali diversi, e che rende possibile la percezione della relazione interiore con l'oggetto : la forma dell'insieme di elementi che permette di riconoscere un oggetto corrispondente (intermedio) (Poliastro, 1994 : 63). Je traduis : « L'image est la forme qui organise l'ensemble des éléments (représentations et affect) qui proviennent de divers canaux sensoriels et qui rend possible la perception de la relation intérieure avec l'objet : la forme de l'ensemble des éléments qui permet de reconnaître un objet correspondant introduit. »

THE DRAGONFLY OF CHICOUTIMI : UNE INTERPRÉTATION MICROPSYCHANALYTIQUE

pierres (DC-26), des pierres qui se multiplient dans ses mains, en présence du sang (look at the blood) look at the hands look at the stones – DC-28), alors qu'il hurle

mum mum
open the fucking door
I'll kill you (DC-27).

N'y aurait-il pas lieu de voir, dans cette scène et tout au long de la pièce, une métaphore du corps à corps sanglant de la nidation suivi de l'expansion cellulaire qu'on ne peut arrêter ? La présence du sang revient à plusieurs reprises (DC-28, 38, 40, 42 et 43) ; en effet, au moment de la nidation, le fœtus se nourrit du sang de la mère. Cette image culmine lorsque Gaston mange le corps de sa mère (DC-44). L'expansion cellulaire surgit à travers l'image de la prolifération des pierres et des *psychicés stricts* (DC-21, 26 et 28). De plus, au cours de la vie intra-utérine, le fœtus enregistre les émotions de sa mère dont les effets peuvent aujourd'hui être vérifiés : Gaston, à plusieurs reprises, parle des battements de son cœur¹⁴ (DC-30, 31, 33, 34, 36 et 45).

Toutefois, la rencontre entre la mère et l'enfant n'est pas toujours possible. Dans la pièce, la mère se défend au point de nier la requête de son enfant :

I don't hear my son
calling for me outside the door
I hear nothing
it's not my dream after all (DC-28).

soulignant ainsi que, pendant la gestation, le rêve de l'enfant n'est pas nécessairement celui de la mère, puisqu'il se développe en parallèle, tout

14. « La relation entre l'embryon, appelé fœtus dès le quatrième mois de gestation, et la mère est un corps à corps sanglant. En voici trois illustrations : 1) la relation, c'est-à-dire l'implantation de l'embryon dans la paroi de l'utérus, est cannibalique et vampirique : pour survivre, l'embryon se nourrit de la mère et en suce le sang ; 2) l'expansion cellulaire de l'embryon est comparable à un cancer qui la mère essaie à tout prix de rejeter ; 3) le fœtus est un récipient ultra-sensible contraint d'enregistrer la psychobiologie de la mère [...] (Fanti, Codoni et Lysek, 1983 : 202). Il me semble que ces éléments décrits par Fanti se retrouvent tous dans la pièce de Tremblay. »

11/17

en y étant étroitement lié¹⁵. Il peut donc arriver que la rencontre des exigences internes du fœtus et de celles de la mère soit impossible. Si les exigences de l'objet interne de l'enfant ne correspondent pas à celles de l'objet interne de la mère, la situation devient plus ou moins difficile. En effet, il n'y a pas toujours une parenté psychique entre la mère et l'enfant ; c'est alors que les projections réciproques se perdent et que toute communication devient impossible¹⁶. Une illustration éloquente en est donnée lorsque Gaston propose de démontrer à sa mère qu'il s'agit de son rêve à lui, en lui offrant de deviner le chiffre auquel elle aura pensé. Malheureusement, il n'y arrive pas et il accuse sa mère de penser à plusieurs chiffres à la fois :

how could I catch the number
if you change your mind every second
[...]
and stop to make me confused
now you are counting
6 7 8 9 10 11
that's not fair (DC-43).

La rencontre impossible est représentée sur un mode onirique. Or, le rêve étant lui-même une répétition d'un vécu intra-utérin, on peut indiquer cette impossibilité de rencontre se structure déjà au stade de la gestation¹⁷. Dans le rapport intra-utérin et pendant les premiers mois de vie de l'enfant, le corps de la mère devient la nourriture de l'enfant. Dans la pièce, la mère se décrit elle-même comme nourritrice :

my lips are cherries
my white skin is bread
my heart is a chocolate cake (DC-31)

15. De plus en plus, des travaux cliniques confirment que le fœtus rêve et qu'une grande partie du caractère et des capacités d'une personne se forment pendant la vie intra-utérine, en même temps que les aspects somatiques de l'individu (voir Mahlinichka, [1992] 1995 : 23).

16. Selon Pedolfo, lors d'un cours donné à l'Université de Turin, le 2 mars 1984.

17. Cette difficulté de rencontre a été analysée par Fanni grâce à l'étude des photographies d'une mère et de son nourrisson, ce qui lui a permis d'établir le concept de « fausse présence » défini comme une « attitude absente, surtout inconsciente, de la mère pour son nourrisson et camouflant sa véritable égoïse » (Fanni, Cadiot et Lysek, 1983 : 203). L'affect de vexation permanente, saumonose et salivale de la mère réactive le vécu de guerre utérine. Voir à ce sujet *L'homme en micropsychanalyse* (Fanni, [1981] 1988 : 187).

et elle projette sa propre image sur son fils, ce qui lui donne la possibilité de s'identifier à lui, de le reconnaître comme sien grâce à un investissement narcissique :

look at these brown eyes
my eyes
look at this nose
my nose
look at this mouth
my mouth
that's why I put so much love
in the chocolate cake
son of a bitch (DC-33).

Ce mécanisme de projection-identification permet à la mère, au niveau psychique, de garder l'enfant, de ne pas le rejeter : ce mécanisme est analogue à celui qui se produit au niveau somatique, puisqu'un corps étranger est normalement rejeté par l'organisme, à moins que n'interviennent des mécanismes qui empêchent le rejet.

Peu après, pourtant, la mère ne reconnaît plus son fils :

Who are you
you're not my beloved son
that nose is not mine
those blue eyes
are not my brown eyes (DC-37).

Et la mère se met à courir derrière son fils, avec un couteau dans la main, pour le tuer. Cette description nous renvoie peut-être à une représentation originale d'une scène primitive, mais toujours intra-utérine, celle où le fœtus subit, dans le sac amniotique, les assauts du père qui pénètre la mère (Fanni, [1981] 1988 : 181) :

When the knife thrown by mum
transpierced my chest
fixing my body on the yellow wall of the kitchen
it was impossible for me to escape
the sensation and the idea

XXXX7

Dans le rêve, c'est Gaston qui tue la mère, en déplaçant sur elle un acte qui s'est passé quand il avait environ 16 ans. En réalité, le rêve reconduit les événements de son adolescence à ses origines réelles, à la guerre intra-utérine, première guerre qui entraîne tout être humain vers les autres guerres : l'enfance et l'adulte.

Grâce au rêve, Gaston peut rétablir la vérité, • the simple and undressed truth • mother of all possibilities • (DC-26), et dire ce qui lui est arrivé. Or ce rêve est transmis, rappelons-le, dans la langue de celui qu'il a vécu comme étant l'agresseur. Cette perception de lui-même le replace dans la réalité qui l'entoure : • I want to be in not to be out • (DC-12). La possibilité d'exister passe par l'identification à l'image de soi que l'on a projetée sur l'autre, puis par une distanciation de celle-ci au moment où l'on entre en contact avec la réalité extérieure, que l'on en prend conscience et que l'on renonce enfin à la fusion avec la mère.

Lorsque Gaston, en rêve, est projeté hors de la cuisine, seul instant de bonheur, il reprend à nouveau l'histoire de sa vie :

Once upon a time
Gaston Talbot
a dragonfly who ate his mother
the day of his seven years
flew into the sky of Chicoutimi
[...]
returned to the infinite freedom of the sky
[...]
when he threw a quick eye
on the little stream of the river rivière aux Roches
a strange attraction
obliged him to go down more and more
[...]
he clearly understood
that it was the end
in a moment
he would be dead
crushed on the rocks of the river rivière aux Roches
BOUM
Dream is over (DC-45-47).

Voilà que la pulsion de mort prend le dessus sur la pulsion de vie, vers un retour aux roches qui ont tué l'ami. Il est alors attiré par le désir de minéralisation présent en chacun de nous. Toutefois, la vie refaillit dans ce retour, comme dans tout rêve, la réalisation du désir idéal¹⁹ réactive les désirs spécifiques et la pulsion de vie. En se réveillant, Gaston revoit et revit la scène de la mort de Pierre et s'en libère.

Les mots de la chanson *J'attendrai*²⁰, popularisée par Tino Rossi, terminent la pièce de Tremblay, témoignage du retour du personnage à la langue maternelle, mais aussi à la dimension temporelle de la vie, faite d'attente. Comme l'explique Peluffroy²¹ en parlant de l'universalité du conte de Cendrillon, • le principe de réalité (qui nous permet d'ailleurs de vivre en société) fonctionne sur la base d'une adaptation masochiste, parce que la personne attend pour survivre. Mais, vu la structure situationnelle de l'homme, celui-ci pourrait difficilement survivre s'il n'avait pas la force d'attendre •. Ainsi, après avoir cherché les mots, Gaston se met à chanter • et, pourtant, j'attendrai ton retour •. On retrouverait dans cette finale la dimension politique ou collective que certains ont vue dans cette pièce : ne serait-ce pas une même adaptation masochiste à l'attente qui a donné la possibilité aux francophones du Québec de survivre ?

Le rêve permet de sortir de la fixité du délire et d'accéder à la dynamique de l'activité-passivité •. Dans la pièce, ce passage est traduit par des mots et par des gestes, au début par la phrase • I travel a lot •, qui exprime un mouvement alors que Gaston est immobile, et, lors de la finale, par la chanson *J'attendrai*, qui exprime un arrêt alors que Gaston marche vers la sortie. Un mouvement d'action-réaction traverse toute la pièce, mouvement résumé dans l'image de l'envol vers le ciel et du retour vers la rivière aux Roches, aimanté par la pulsion de mort-pulsion de vie.

19. • Idéen •, terme qui vient de • Ide • : • Instinct d'essais • (Famit, Codoni et Lysak, 1983 : 185, 190).
20. • J'attendrai le jour et la nuit j'attendrai toujours ton retour j'attendrai car l'oiseau qui s'enlève vient chercher l'oubli dans son nid le temps passe et court • un battant tristement dans mon creux trop haut • et, pourtant, j'attendrai ton retour •.
21. Lors d'un cours donné à l'Université de Turin, le 6 mars 1993, pendant lequel il a analysé le conte sénégalais • Imbà l'orpheline • : • [...] Il principio di realtà (che ci permette la persona aspetta per sopravvivere. Ma data la struttura situazionale dell'uomo difficilmente potrebbe sopravvivere se non avesse la forza di aspettare. •

XXXX

Les derniers mots prononcés en anglais arrivent péle-mêle, expression du chaos d'où jaillit la vie :

- my mouth was a hole of shit
- I mean
- fall of words like
- chocolate cake beloved son
- son of a bitch popsicle sticks
- [...]
- I was not
- as they said
- aphasic
- anyone
- I was speaking in English (DC-53).

Ces mots sont librement associés et sont redevenus porteurs d'affect. Des mots en décomposition, comme

- all those fucking words
- like rotten seeds
- everywhere in the room (DC-53).

devenant germes de vie, au moment où Gaston les énonce. La libération vient de ce qu'il peut enfin communiquer à quelqu'un, en l'occurrence au spectateur (figure muette de l'analyse ?), ce qu'il ressent, ce qu'il vit. La pièce de Tremblay apparaît donc tout entière comme une métaphore de la situation analytique, où le silence de l'analyse non seulement rend possible la parole de l'autre, mais aussi sa transformation. C'est en effet grâce à la relation analytique, dans une nouvelle synapse (reproduction en partie de la synapse intra-utérine), que la rencontre entre le transféré de l'analysé et le contre-transfert de l'analyste permet le remaniement de tout l'être de l'analysé. Ainsi Gaston, dans la synapse avec le spectateur, sort de son cauchemar, revient à la vie.

Chiara L'esperance, née à Montréal, a obtenu une Laurea en philosophie à l'Université La Sapienza de Rome. L'analyse de formation française, elle a publié plusieurs articles sur la microscopie analytique et un livre, *Ma. Giochi di specchi* (Greco e Greco Editore, 1999) Elle exerce la profession de microscopiste à Rome.

Bibliographie

CALLIAT, Veronique (1997), • À propos du cauchemar, *Microscopie analytique*, n° 1, p. 25-33.

CALLIAT, Veronique (1998) • Miti, *Bollettino dell'Istituto Italiano di Microscopie analitica*, n° 24-25, p. 115-124.

FANTI, Silvio (1981) 1988), *L'homme en microscopie analytique*, Paris, Buchet/Chastel.

FANTI, Silvio, Pierre COPONI et Daniel LYSSEK (1983), *Dictionnaire pratique de la psychanalyse et de la microscopie analytique*, Paris, Buchet/Chastel.

GAMBRELLI, Stefania (1998), • Al di là dell'amor cortese, *Bollettino dell'Istituto Italiano di Microscopie analitica*, n° 24-25, p. 46-57.

GONIN, Jean Cléo (1996), • Qu'est-ce qu'un *Dragonfly*?, *Cahiers de théâtre Jeu, mars*, p. 90-95.

LAVANETTE, Jean, et J.-H. PONSARD (1984), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.

LESPÉLANT, Chiara (1997), • *The Dragonfly of Chicoutimi*: una interpretazione microscopicoanalitica, *Rivista di Studi Canadesi*, n° 10, p. 93-101.

MOSS, Jane (1997), • Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole, *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (printemps), p. 62-83.

NATHANIELSEN, Peter W. (1992) 1995), *Life before Birth and a Time to Be Born*, Itaca, Promethean Press. [D'abord paru sous le titre *Un tempo per nascere*, Torino, Boringhieri.]

PELIFFO, Nicola (1976), *Microscopie analitica dei processi di trasformazione*, Torino, Book's Store.

PELIFFO, Nicola (1984), *Immagine e fotografia*, Roma, Boringhieri.

TRAMER, Larry (1995), *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes Rouges.

LXXXI

LE DEVOIR

Le Devoir

Culture, lundi 29 mai 1995, p. B8

Festival de théâtre des Amériques

Jean-Louis Millette et Anne-Marie Cadieux

L'acteur, l'actrice en scène

Lévesque, Robert

The Dragonfly of Chicoutimi Une pièce de Larry Tremblay mise en scène par l'auteur. Décor de Mario Bouchard. Costumes de Amaya Clunes. Éclairages de Michel Beaulieu. Musique de Philippe Ménard. Avec Jean-Louis Millette. Une coproduction Théâtre d'Aujourd'hui et FTA, à la petite salle du Théâtre d'Aujourd'hui jusqu'au 6 juin. **La Nuit** Une pièce d'Anne-Marie Cadieux mise en scène par l'auteur. Collaboration à la mise en scène, Brigitte Haentjens. Décor de Daniel Castonguay. Éclairages de Stéphane Mongeau. Une production du Théâtre de la Vieille 17, à l'affiche au studio du Monument National jusqu'au 3 juin.

Diderot définit le paradoxe du comédien: c'est la sensibilité qui fait les comédiens médiocres, et l'extrême sensibilité les comédiens bornés; quand le sens froid et la tête font les comédiens sublimes. C'est toujours vrai, depuis le temps d'Adrienne Lecouvreur, celui de la Duse, celui de Casarès, les Phèdre pleurent sur Hippolyte en se demandant si elles ont fermé le gaz ou programmé le VHS et le théâtre n'en est pas moins bien servi.

Lieu du mensonge, l'authentique au théâtre y serait dérangeant quand l'art est d'y apparaître sincère en faisant semblant de l'être. Arrive-t-on à ne plus faire semblant tant on est dans la peau de l'autre, la victime, l'amoureuse, le coupable? Jamais, car le théâtre n'est pas thérapie d'acteur, ce serait plutôt le public qui pourrait changer car c'est pour lui la catharsis. L'acteur est un escroc. Et il y a de grands escrocs, de fabuleux escamoteurs: j'en ai vu deux ce week-end au FTA, le sibyllin Jean-Louis Millette et la sophistiquée Anne-Marie Cadieux. Deux têtes, deux sens froids, deux comédiens sublimes.

Le premier, qui peut jouer l'ange et la bête, la folle et le sphinx, nous fait le plaisir d'un solo avec *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay qui est à la fois un exploit d'écriture et un morceau de bravoure. Tremblay, pour la première fois dans l'histoire de la dramaturgie québécoise francophone, écrit un texte en anglais, dans un anglais approximatif. Son personnage de Gaston Talbot, emmuré dans le mutisme depuis 40 ans, après un choc d'enfant inavouable, sort de son silence en «empruntant» une langue ambiante qui n'est pas la sienne. Comme s'il s'y cachait encore au moment de l'aveu.

Cette pièce, qui débute comme une conférence, va vite, comme celle de Tchekhov sur le tabac, dérapier vers l'intime, s'accrocher aux angoisses, le personnage se libérant des poids du passé. Millette y est grandiose de souplesse et de dureté à la fois; cet homme qui parle, après l'océan de silence de sa vie, va aborder l'écueil de cette vie, cette mort d'un camarade aimé dont il n'arrive plus à dire s'il en est le coupable ou le témoin, l'officiant ou le serviteur. Il y a un air du *Provincetown Playhouse* de Chaurette dans ce *Dragonfly* de Tremblay, ce ressassement angoissé d'un mythe de meurtre loin dans l'adolescence.

Dans un anglais autant imaginé qu'aléatoire, métaphore du malaise identitaire, cet enfant de Chicoutimi

devenu un quinquagénaire perclus de culpabilité est là devant nous, solitaire qui dénoue ses mensonges, dit son mal de vivre, recolle les éclats coupants d'un passé idéalisé et interrompu, imparfait. De cette métamorphose psychologique et linguistique, le comédien Jean-Louis Millette, simplement prodigieux, d'un grand sens froid, fait un soliloque de cruauté et de revanche, d'aveu puis d'apaisement, comme dans toute rédemption. Millette y est remarquable.

Anne-Marie Cadieux écrit pour elle-même ce spectacle étrange et déroutant qu'elle met en scène. Sa *Nuit* est un essai de théâtre dans la lignée des pièces réalistes et quasi silencieuses de Franz-Xaver Kroetz. Une nuit, dans un motel minable, une femme et un chauffeur de taxi, après de l'amour brutal, vont passer la nuit comme ils peuvent, c'est-à-dire mal. La première fois que j'ai vu ce spectacle, son réalisme âpre et pauvre m'avait sidéré. L'audace de la comédienne - qui livre son corps sans pudeur - ajoute à la qualité de mise sous tension.

Revoir cette *Nuit* est une autre expérience, car cette crudité théâtrale résiste mal à l'analyse. On y voit les ficelles de la performance, car c'est plus une performance d'actrice qu'une pièce. On comprend que le rôle de l'homme est non seulement peu écrit, il est invraisemblable. On ne se contente plus du non-dit, on cherche la matière de fond. Anne-Marie Cadieux s'est écrit tout froidement une performance, dans l'esprit du genre, extraverti, impudent, laissant de côté l'écriture pour privilégier le jeu, un jeu de tête, qui à travers son visage tendu à quelques reprises vers la salle, ramassé comme un caillou luisant d'un peu de lumière blafarde, livre l'essentiel de cette *Nuit*, sa détresse froide.

Illustration(s) :

Dubé, Yves

Dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, le comédien Jean-Louis Millette, simplement prodigieux, d'un grand sens froid, fait un soliloque de cruauté et de revanche, d'aveu puis d'apaisement, comme dans toute rédemption.

Catégorie : Arts et culture

Sujets - Le Devoir : Festivals; Théâtre

Lieu(x) géographique(s) - Le Devoir : Montréal

Type(s) d'article : Dossier;; Critique artistique;; Illustration, photo, etc.

Taille : Moyen, 582 mots

© 1995 *Le Devoir*. Tous droits réservés.

Doc. : news-19950529-LE-054

Ce matériel est protégé par les droits d'auteur. Tous droits réservés.

© 2001 CEDROM-SNi

The Dragonfly of Chicoutimi

de Larry TREMBLAY

Cette pièce a été créée en mai 1995 à Montréal au Théâtre d'Aujourd'hui dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques, dans une mise en scène de l'auteur.

Chicoutimi, de nos jours. La pièce nous entraîne dans un monologue de Gaston Talbot, mythomane, qui fait un retour sur deux moments marquants de son enfance. L'un est un rêve qu'il a fait en anglais. Ce songe apparaît pour le moins révélateur puisque le héros y était lui-même sans l'être vraiment. Il se voyait tour à tour ayant un visage à la Picasso, habitant le corps de son meilleur ami ou comme libellule piquée au mur par le couteau de sa propre mère. Mais ce n'est pas la grasse et blanche mère qui a commis un crime, si ce n'est de donner naissance à un fils pareil, si on peut dire. L'autre fait troublant est ce moment fatidique où Pierre, avec lequel Gaston jouait constamment au cow-boy et à l'Indien dans le petit bois derrière chez lui, est mort. En fait, il semble que ce soit le jeune Gaston lui-même qui ait tué son compagnon de jeu. Parce que celui-ci avait changé les règles, l'avait fait devenir cheval au lieu d'Indien, avait emprunté pour lui parler cette langue d'autorité qu'est l'anglais et l'avait obligé à se dévêtir pour jouer ce nouveau jeu. Mais l'éveil des sens du pauvre Gaston, un brin niais selon ses propres dires, a été fatal à Pierre. D'une ruade, il a désarçonné son ami qui s'est fracassé la tête contre les rochers. Et Gaston a continué à lui heurter la tête contre les

rochers. Il s'est enfermé ensuite dans le mutisme. Personne n'a soupçonné l'enfant d'avoir commis un crime.

Bien des années plus tard, sa reprise de parole se fait, assez significativement, en anglais. Un anglais malhabile dont la syntaxe rappelle celle du français. On sent que Gaston s'exprime en fait dans la langue de l'Autre. Il est aussi révélateur que le protagoniste qui s'explique après tant d'années de silence le fasse à travers le mensonge. Il commence par se présenter sous les traits d'un être qui a beaucoup voyagé, parce que cela fait plus intéressant, mais n'est en fait jamais sorti de Chicoutimi. Il est enfermé dans l'espace physique comme il l'a été longtemps dans son mutisme et comme il l'est encore dans ses fabulations. Il se dit intelligent, seulement pour avouer plus tard que c'était son compagnon qui l'était. Il se veut à la fois bon fils (le préféré) et « son of a bitch ». En fait, il emprunte des identités comme il emprunte une langue qui n'est pas originellement sienne. Les seuls moments du texte où le français apparaît, c'est par le biais de chansons. La première est bien sûr ironique, puisqu'une radio joue « Tout va très bien, Madame la marquise », alors que Gaston, le jour de ses 7 ans, est poursuivi en rêve par sa mère brandissant un couteau. La deuxième coiffe le texte. Gaston lui-même, après avoir cherché ses mots, se met à chanter « J'attendrai ». D'un certain point de vue, sa vie n'est qu'attente.

Les hésitations et les distorsions qui émaillent le discours du protagoniste découlent sans doute du choc émotif auquel il s'est trouvé confronté. Son rêve, il l'a fait sur le cadavre refroidissant de son ami de 12 ans alors que lui en avait 16. Il est évident que le songe est éclos d'une sorte de sensualité morbide, puisque

LXXXIII

Gaston avoue qu'il faisait du bouche-à-bouche à son compagnon, couché sur son corps nu, tout en lui fracassant le crâne sur les cailloux de la rivière aux Roches. Il n'a jamais touché un autre corps.

Le personnage principal est un être tourmenté. Il ne lui reste que quelques images de son enfance, mais elles sont toutes de drame et de sang versé. Vieillissant, il est seul, replié, compulsif. Au petit matin, il ramasse dans les rues les bâtons de *pop-sicle* qu'ont laissés tomber les enfants pour les transformer en soi-disant œuvres d'art. L'image de la forêt revient sans cesse dans son discours. Elle représentait pour lui la liberté, mais si un enfant y est entré en ce jour chaud de juillet, Gaston ne sait pas ce qui en est sorti. La beauté brisée de Pierre Gagnon, cheveux blonds, yeux bleus, intelligence vive, a entraîné avec elle l'enfant qu'était Gaston.

Cette œuvre d'une grande originalité utilise une façon systématique une autre langue pour exprimer l'angoisse de la crise d'identité. Dans le texte publié, le découpage graphique lui-même suggère un rythme syncopé, certes, mais qui donne une facture étrangement poétique à l'ensemble, comme une mélodie. Le texte fonctionne par méandres, le protagoniste restant constamment sur ses écarts face à la vérité. Il rectifie ses dires. L'effet produit en est troublant, déstabilisant, et ne peut manquer de laisser le spectateur s'interroger sur ce besoin qu'a le plus faiblement l'Autre.

Damnée Manon, sacrée Sandra

de Michel TREMBLAY

Cette pièce a été créée à Montréal le 24 février 1977 au Théâtre de Quat'Sous, dans une mise en scène d'André Brassard.

Plateau Mont-Royal, vraisemblablement dans les années 1970. Manon et Sandra mènent des existences parallèles et diamétralement opposées et partagent un passé commun sur la rue Fabre. Ce sont les moteurs de l'action de cette pièce. D'un côté, une Manon extatique nous fait vivre les délices et les doutes de la (sa ?) religion. De l'autre, Michel alias Sandra nous initie à travers son discours à une vie où la « queue » est tout. Une sainte visionnaire engoncée dans ses chapelets, un travesti prisonnier des femmes qu'il incarne. Chacun est enfermé dans ses ou son personnage. Sans eux, ils ne vivent plus, ne se reconnaissent plus. Mais Sandra est lucide alors que la ferveur de Manon est aveugle.

Les personnages semblent à l'opposé l'un de l'autre, mais ils se rejoignent par l'intensité de la passion qu'ils éprouvent, passion toute charnelle dans un cas et toute spirituelle – du moins on le prétend – dans l'autre. Comme si Dieu avait créé Manon et Sandra l'une par et pour l'autre. D'ailleurs, on remarque à la fin de la pièce un télescopage entre les deux vies. Manon est la seule femme du quartier à laquelle Sandra n'a pas adressé la parole même s'il n'y a aucun danger que celle-ci la reconnaisse sous ses traits de travesti. Elle se maquette trop pour cela. Manon conspue l'univers de cette fausse femme qui représente pour elle tous les

LXXXIV

XXX7

Théâtre

THE DRAGONFLY OF CHICOUTIMI

Langue seconde

Isabelle Mandallan

Dans le cadre des pièces québécoises figurant au programme du Festival de théâtre des Amériques, on retrouve, en coproduction avec le Théâtre d'Aujourd'hui, la plus récente création de Larry Tremblay: *The Dragonfly of Chicoutimi*. Un spectacle solo qui sera défendu par nul autre que Jean-Louis Millette, dans la petite salle Jean-Claude Germain, et *in english* s'il vous plaît!... *The Dragonfly of Chicoutimi* sera repris la saison prochaine au même endroit.

En fait, cette pièce au titre intrigant n'est pas réellement écrite en anglais mais, comme le précise l'auteur, avec des mots anglais. Une sorte d'anglais «poétisé» si l'on veut, où la syntaxe est d'abord française. Gaston Talbot, le personnage que défend Millette, «rêve» son anglais plus qu'il ne le parle. «Il est vrai qu'avec la structure des phrases,

certain francophones vont se dire: "Hé! Mais je comprends bien l'anglais!", explique en riant le dramaturge.

Mais l'usage de cet anglais bâtarde cache un malaise beaucoup plus profond chez Gaston Talbot. Car cet homme, âgé d'une soixantaine d'années, aphasique depuis l'adolescence, vient de recouvrer l'usage de la parole à la suite d'un rêve troublant. L'usage de la parole certes, mais non pas sa langue maternelle. Si, au départ, il prendra envie à une conférence, il prendra peu à peu dans son discours certaines libertés qui le feront dérapier vers la confidence, et ultimement jusqu'à la confession. Gaston Talbot profite du masque que cette langue empruntée lui donne, pour remonter aux racines d'un passé douloureux.

Une quête d'identité qui passe par la confusion linguistique: un procédé qui ne saurait être innocent de la part d'un auteur dans le



Larry Tremblay: «Je ne suis pas bilingue, mais j'ai réalisé que j'étais pétri d'anglais.»

ROFL PLUS

ment pas un hasard si j'ai écrit cette pièce dans le contexte actuel. Jeune écrivain, j'ai vécu cette "tension" linguistique. Je l'ai toujours en moi. Elle est même inscrite dans mon nom: Larry et Tremblay, c'est un peu étrange! Inconsciemment j'ai peut-être voulu m'en libérer en écrivant *The Dragonfly*... J'ai écrit le texte très vite, en quelques semaines, avec beaucoup de plaisir. Et en m'étonnant moi-même qu'il soit en anglais. C'est incroyable, car je ne suis pas bilingue, mais j'ai réalisé que j'étais pétri d'anglais. Et cela vient de mon enfance à Chicoutimi, alors qu'il n'y avait même pas d'Anglais! C'est encore pire...»

Ainsi, cette pièce qui s'annonçait comme une réflexion sur l'identité linguistique, ou du moins qui était au nombre des préoccupations de l'auteur, s'est sensiblement dirigée en cours d'écriture vers un récit très personnel, «vampirisant» au passage ses souvenirs d'enfance. Ce dérapage fait également partie de la structure de la pièce. Si Gaston Talbot semble léger en ouverture, il nous entraîne graduellement vers sa tragédie.

Québec actuel. Ici, Larry Tremblay met toutefois quelques bénoîts: si sa pièce peut porter à certaines interrogations politico-sociales, elle est d'abord construite et mise en scène comme une tragédie personnelle. «Il n'y a pas de propos politique dans la pièce, ni dans la mise en scène. C'est une pièce à saveur psychologique, c'est la vie de quelqu'un qui s'exprime.»

«Mais ce n'est sûre-

ment pas un hasard si j'ai écrit cette pièce dans le contexte actuel. Jeune écrivain, j'ai vécu cette "tension" linguistique. Je l'ai toujours en moi. Elle est même inscrite dans mon nom: Larry et Tremblay, c'est un peu étrange! Inconsciemment j'ai peut-être voulu m'en libérer en écrivant *The Dragonfly*... J'ai écrit le texte très vite, en quelques semaines, avec beaucoup de plaisir. Et en m'étonnant moi-même qu'il soit en anglais. C'est incroyable, car je ne suis pas bilingue, mais j'ai réalisé que j'étais pétri d'anglais. Et cela vient de mon enfance à Chicoutimi, alors qu'il n'y avait même pas d'Anglais! C'est encore pire...»

«C'est une pièce où toute la gamme des émotions a été chorégraphiée. En dirigeant Jean-Louis Millette j'avais souvent l'impression d'être comme un chef d'orchestre, de placer des rythmes, des ruptures, des envolées, des plateaux...»

Larry Tremblay, qui ne tarit pas d'éloges sur le professionnalisme et les qualités exceptionnelles de son interprète, s'est donc employé à donner le maximum de place à l'acteur. Épurant la scène, en s'inspirant de la conception japonaise de l'espace qui veut qu'on voit plus l'espace entre les objets que les objets eux-mêmes. «Finalement, *The Dragonfly of Chicoutimi* ce sont les mots, les émotions, et Jean-Louis Millette», résume Larry Tremblay. Et on est bien d'accord pour dire, avec lui, qu'une heure vingt de spectacle, pratiquement en tête-à-tête avec ce comédien hors du commun, c'est un cadeau presque de grand luxe à s'offrir...■

Du 27 au 30 mai et du 1^{er} au 6 juin à la salle Jean-Claude Germain du Théâtre d'Aujourd'hui Voir calendrier événements



Un don pour l'amour des enfants

FONDATION DE L'HÔPITAL SAINTE-JUSTINE
3175, Côte-Sainte-Catherine, Montréal (Qc) H3T 1C5
tél.: (514) 345-4710

XXXXX

The Dragonfly of Chicoutimi

Belle performance de Jean-Louis Millette



Jean-Louis Millette « of Chicoutimi ».

The Dragonfly of Chicoutimi, écrite et mise en scène de Larry Tremblay. Avec Jean-Louis Millette. À la salle Jean-Claude Germain du Théâtre d'aujourd'hui.

Pour la première fois, Jean-Louis Millette est seul sur la scène, et pour la première fois aussi, il joue en anglais. On peut dire que c'est une réussite !

Carmen Montasui

Au fait, pourquoi en anglais ? Eh ! bien, l'auteur m'avait dit que c'était comme s'il avait reçu un coup de poing sur la tête et qu'il n'avait pu faire autrement que d'écrire dans cette langue. De toute façon, Gaston Talbot, « of Chicoutimi », ne maîtrise pas très bien cette langue. Car même moi qui ne suis pas une experte dans cette langue, (c'est le moins que l'on puisse dire !), j'ai saisi le sens de la pièce. Et vous constaterez que Gaston Talbot a ses raisons pour s'exprimer ainsi. Au début, le personnage a l'air tout à fait normal. Et au fur et à mesure qu'il parle, on sent qu'il dérape.

Il est notamment question d'un copain d'enfance, Pierre Gagnon (blond, avec des yeux bleus), avec lequel il jouait toujours au cow-boy et à l'indien. Mais lui, était toujours le cow-boy.

La rivière aux Roches est très importante aussi. C'est d'ailleurs là que Pierre Gagnon s'est noyé. Je ne vous dirai pas si c'est Gaston qui l'a tué ! De toute façon, c'est un souvenir qui l'obsède. Il parle aussi de son enfance avec sa mère et, par moments, il fera les deux personnages.

C'est une performance de Jean-Louis Millette ! Si au début il paraît calme, s'il parle avec un ton humoristique, que, on voit petit à petit son œil devenir hagard ; il deviendra violent aussi. Et tout ceci sans grands effets. C'est uniquement sa présence et les émotions qui traversent son visage. Du reste, on est déjà séduit par son arrivée sur scène, dans un décor bien réussi de Mario Boudhard.

Il paraît que tout est complet. Mais la pièce sera présentée de nouveau en avril 1996, dans cette même salle. Alors armez-vous de patience !

Aujourd'hui

« La nuit », d'Anne-Marie Cadieux ; au Théâtre du Maudit du Monument National à 22 h.
« The Dragonfly of Chicoutimi », à la salle Jean-Claude Germain, du Théâtre d'aujourd'hui.
« I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky », de Peter Sellars ; à la salle Ludger-Duvernay du Monument National, à 20 h.
« Heavy Nopal », avec Astrid Hadad ; au Lion d'Or à 22 h.

Jane Moss
Colby College

Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole¹

Au cours des dix dernières années, nombre de critiques ont commenté le fait que le théâtre québécois semble avoir relégué au second plan les préoccupations sociales et politiques des années 1970 pour se tourner vers des considérations plus universelles. Alors que le théâtre d'un peuple, il devient au fil des années 1980 un lieu pour explorer la vie privée et les problèmes personnels. Les dramaturges québécois entament alors un examen très approfondi de la nature et de la fonction de leur propre création artistique. On a souvent salué ces progrès comme autant de signes d'une maturité culturelle croissante du Québec, de sa condition de société postcoloniale de l'ère postmoderne (Larue, 1992; McEwen, 1993; Lefebvre, 1994; Moss, 1992, 1995). D'astucieux critiques, Mariel O'Neill-Karch et Jean-Marc Larue notamment, y auraient également décelé un signe de l'obsession narcissique de la société occidentale, le triomphe de la psychologie sur la sociologie dans une saine époque d'angoisse existentielle, de vide spirituel et de désstabilisation de l'identité.

1. Une version anglaise de cet article a été publiée dans *The American Review of Canadian Studies*, vol. 25, n° 2-3 (1995), p. 251-267. La traduction est de Jean-Guy Laurin.

Au début des années 1980, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois sont devenus les chefs de file d'une nouvelle génération de dramaturges québécois en rupture avec les conventions réalistes, en écrivant des pièces follement imaginatives, hyperthéâtrales et confinées à la logorrhée. *Rêve d'une nuit d'hôpital* (1980), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981) et *Fêtes d'automne* (1982) de Chaurette, de même que *Panique à Longueuil...* (1980), *Adieu, docteur, yfincb* (1982) et *Ne blâmez jamais les Bédouins* (1984) de Dubois, sont autant d'éblouissants exemples de ce virage. Ces œuvres sont volontairement littéraires dans leur hallucinante exploration des tragiques conséquences de la créativité artistique et de la signification dans le monde moderne. En gommant la frontière qui déparage réalité et fantaisie, elles abolissent toute notion d'identité stable et, en conséquence, posent d'énormes défis tant aux metteurs en scène qu'aux acteurs et aux spectateurs (Moss, 1988).

Bien que l'appréciation critique n'ait pas été immédiatement traduite en succès populaire pour Chaurette et Dubois, leur influence n'en fut pas moins énorme sur les jeunes dramaturges arrivant à leur maturité au cours des années 1980. Le théâtre québécois est devenu progressivement un théâtre de textes, un théâtre de la parole. Dialogue et action cèdent la place au monologue et au récit dans des pièces où l'usage conventionnel d'une intrigue linéaire et du suspense dramatique est également largué. Le spectateur est souvent obligé de trouver par lui-même la source du conflit dramatique, de reconstituer l'énigme à travers les fragments mis au jour par les personnages dans des monologues juxtaposés. Dans *Le syndrome de Cézanne* (1988), de Normand Canac-Marquis, *La déposition* (1988), d'Hélène Pedneault, *Si tu meurs, je te tue* (1993), de Claude Poissant, *Cendres de cailloux* (1992) et *Celle-là* (1993), de Daniel Danis, pour citer quelques exemples, la tension dramatique surgit au fil de la reconstitution d'un traumatisme ou d'un crime passé, par le biais du récit ou du monologue. À l'instar de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Chaurette et de *Being at home with Claude* (1986), de Dubois, ces pièces relèvent tout aussi bien de l'examen psychologique et métaphysique que de l'enquête policière. Cependant, le recours à la mise en récit, à l'ironie et à la distanciation permet d'éviter soigneusement de donner dans les émotions métradramatiques souvent associées aux pièces ayant la violence ou la mort pour thème.

Alors que l'usage du jocal et du français québécois revêtait l'importance d'un énoncé politique pour les auteurs des années 1970, nombre de dramaturges des années 1980 et 1990 s'intéressent davantage à la littérarité qu'à l'oralité du discours. Paul Lefebvre fait observer que Chaurette et Dubois imposent une

dramaturgie où la langue cesse de vouloir faire illusion de parole et se donne comme orgueilleusement artificielle. (1994 : 46). Sylvie Bérard décrit *Celle-là* de Danis comme « une dramaturgie de la parole » dans laquelle « la matérialité du verbe est palpable » (1993 : 49). Qu'il s'agisse du lyrisme expansif de Chairette ou du discours ciselé, frugal de Danis, le langage poétique de cette nouvelle dramaturgie véhicule une charge émotive prenant sa source dans le texte où l'absence d'indications scéniques et de ponctuation et la disposition des mots sur la page mettent en évidence l'impulsion poétique sous-jacente. D'ailleurs, ces pièces sont souvent publiées aux Herbes rouges, une maison d'édition qui propose de nombreuses œuvres expérimentales.

J'aimerais examiner de plus près le cas d'un de ces dramaturges de la parole, celui de Larry Tremblay. Né à Chicoutimi en 1954, Tremblay est un acteur, un metteur en scène et un écrivain qui a fondé le groupe d'interprétation Laboratoire gestuel (LAG) ; il enseigne aussi, à l'Université du Québec à Montréal. En 1985, il retient pour la première fois l'attention des spectateurs montréalais grâce à son interprétation en solo des quatre personnages de *Provincetown Playhouse*, spectacle de danse intitulé *Mille grues* (1986) et d'une fantaisie musicale sur un thème western intitulée *Josse est-il parti ?* (1989), il a écrit *Le dédicé du destin* (1989), *Leçon d'anatomie* (1992) et *The Dragonfly of Chicoutimi* (1995)². Il a également publié de courts ouvrages de fiction, des poèmes et plusieurs essais sur le jeu de l'acteur. Il est particulièrement reconnu pour sa compétence en ce qui concerne le style théâtral traditionnel de l'Inde, le kathakali, qu'il a intensivement étudié lors des nombreuses visites, échelonnées sur vingt ans, qu'il a effectuées dans ce pays.

Dans chacune des trois pièces de Tremblay, un personnage, seul, sur une scène passablement dépouillée, s'adresse directement à l'auditoire, racontant des expériences personnelles qui culminent en de cauchemardesques crises existentielles. Trois personnages vraisemblablement lucides élaborent des récits où perce un sentiment profond de perte, d'aliénation et d'angoisse. Qu'elles évoquent la perte de parties du corps, d'une personne aimée ou d'une langue, ces narrations débouchent toutes sur un moi morcelé, désarticulé. Les motifs du démembrement, de la dissection et de la métamorphose réapparaissent dans ces

2. Et *Le génie de la rue Drolet*, dernière en liste, qui n'a pu être retenue ici, compte tenu de sa récente création (1997).

monologues d'identités instables. Chacun des trois personnages contrôle son angoisse par l'utilisation consciente d'un langage et d'un humour teinté d'ironie. Ils ont tous recours à un langage ou à des formes spécifiques d'expression linguistique pour créer une *persona* publique, pour masquer leur douleur. Pourtant, ce faisant, ils accentuent le caractère artificiel du langage, le clivage radical entre langage et expérience. Aucune des stratégies d'ordre narratif n'arrive à étouffer complètement l'horreur, la paranoïa, la culpabilité et la peur – qu'il s'agisse du surréalisme poétique affecté du *Déclé du destin*, de la logique du discours scientifique dans *Leçon d'anatomie* ou du recours à l'anglais dans *The Dragonfly of Chicoutimi*.

Le texte s'apparente plus à de longs poèmes narratifs qu'à des scénarios de pièces, puisqu'il n'y a pas d'indications scéniques pour guider d'événements metteurs en scène, ni de signes de ponctuation pour aider les acteurs. Tremblay a lui-même interprété *Le dédicé du destin* en se servant d'un certain nombre d'accessoires et en adoptant un mode d'interprétation physique stylisé dont on critique à prétendu qu'il allait mal avec le texte (Campeau, 1989 : 172). Hélène Loiselle, étoile en solo de *Leçon d'anatomie*, faisait remarquer, lors d'une entrevue, que la pièce « est presque un poème, en ce sens que la respiration est dans le texte » (citée dans Lévesque, 1992 : 18). Le défi pour la comédienne était d'offrir un texte qui s'apparentait davantage à un radiodrame. *The Dragonfly of Chicoutimi* présentait un défi encore plus grand pour l'interprète, en l'occurrence Jean-Louis Millette, du fait qu'elle est rédigée dans l'anglais approximatif d'un francophone parlant une langue qu'il n'a jamais étudiée.

Tremblay a écrit *Le dédicé du destin* alors qu'il avait tout juste dépassé la vingtaine, et l'œuvre a été lue par Millette sur les ondes de Radio Canada en 1980. Montée par L'Eschabel à l'automne de 1988, puis à la salle Fred-Barry au printemps de 1989, la pièce a été jouée en 1990 et en 1991 dans le cadre des festivals de théâtre du Brésil et de l'Argentine. L'unique personnage de la pièce est Léo, un professeur cultivé dont la vie rangée – monotone, dirait-il peut-être – prend un virage cauchemardesque lorsqu'il mord dans un éclair au chocolat et y perd une grosse dent. Devant cet incident mineur, il est pris d'une nausée sartrienne (Tremblay, 1989 : 19) qu'il tente de surmonter par une bonne nuit de sommeil mais, au réveil, il est glacé d'horreur et paralysé par le doute. Ses pires

3. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention D- suivie du numéro de la page.

LXXXIX

Ce qui est frappant dans le monologue de Léo, c'est qu'il narre l'expérience du démembrement au moyen d'un langage artificiel à outrance. La littérarité du texte est mise en évidence par le recours au passé simple (avec un plus-que-parfait du subjonctif à l'occasion !) et par le vocabulaire prétentieux qui crée l'impression de parodie. Il n'est que d'écouter le ton sur lequel Léo commence son histoire :

C'est en mangeant un éclair au chocolat que cette affreuse réalité prit contact avec moi
à l'instant même où j'engouffrais insouciant cette merveille de pâtisserie le DÉCLIC DU DESTIN se fit entendre et ma vie bascula dans le cauchemar l'éclair au chocolat était frais froufroulait de crème c'était une véritable douceur j'en avais la bouche saturée quand je croquai du dur ce fut une surprise détestable que de rencontrer dans cette mollesse un caillot qui laissait présager le pire déjà l'image de quelque chose d'insolite oublié dans l'éclair au chocolat amenait en moi un mouvement de nausée cette chose qui gisait dans ma bouche non identifiée que pouvait-elle bien être cette question se bouscula dans mon esprit et me fit cracher ce monstre qui grinçait sous mes dents qu'aperçus-je une DENT mon cœur se mit à mourir (D-19-20).

crainies se réalisent lorsqu'il découvre que toutes ses dents sont tombées (D-26). Pendant qu'il cherche à comprendre ce qui s'est passé, il craint que sa propre maison soit engagée dans un complot visant à le tuer (D-27-31). Lorsqu'il saute du lit pour voir sa bouche édentée dans le miroir, il fait une autre effrayante découverte : sa langue est aussi tombée (D-32). Pendant qu'il essaie d'échafauder une ligne de conduite et qu'il cherche le moyen d'éviter la démence, il décide qu'un brin de lecture pourrait le calmer. Mais au moment où il s'apprête à saisir un livre, il constate que son index a disparu (D-36). Pendant que son corps se livre à de frénétiques recherches, son esprit s'efforce, par le biais de la logique et de la raison, d'établir par déduction le parcours du doigt errant (D-39) et de combattre l'horreur kafkaïenne qui menace sa santé mentale. Il retourne au lit pour se calmer. Trop agité pour dormir, il ouvre les yeux pour se heurter à une dernière constatation : son corps est maintenant détaché de sa tête (D-43). Pendant qu'il réfléchit au problème de la rupture entre le corps et l'esprit, il observe son corps sans tête, assis à son bureau et commençant à écrire (D-45) le récit que nous venons d'entendre. Les derniers mots de la pièce reprennent ceux des premières répliques : « C'est en mangeant un éclair au chocolat que cette affreuse réalité prit contact avec... » (D-49). Cependant, le pronom personnel ne saurait être repris ici, puisque le Moi a cessé d'exister.

Certains critiques ont trouvé le thème passablement mince et le texte trop tributaire de l'interprétation physique de l'acteur, omettant ainsi d'apprécier à sa juste valeur l'exploration menée par Tremblay sur le rapport entre langage et existence (Campeau, 1989 ; Robert, 1990 : 471). D'autres ont plus vivement réagi à l'utilisation parodique du langage. Mettant l'accent sur l'humour d'un discours à la fois analytique et surréaliste, poético-philosophique, mi-absurde, mi-grave », Alain Pontaut en arrive à la conclusion que

le récit tente [...] d'éclairer le quotidien par l'exploration d'un univers irrel et pourtant totalement cohérent, angoissant de réalité, axé sur la dislocation de l'homme et du monde, la conscience enfermée dans un corps étranger, seule, coupable sans savoir de quoi, en proie à un monde inachevé et à une transcendance inaccessible (1988 : 12).

La préface d'Aline Gélinas donne à entendre que la pièce représente un jeune homme aux prises avec la dichotomie corps/esprit. Elle fait remarquer que c'est le corps sans tête qui recourt à l'écriture pour se reconstruire et reconstruire son expérience : « Le corps a généré un texte de façon à permettre à l'être entier d'accéder au langage, à l'expression » (1989 : 9).

La deuxième partie du texte (dépourvu de ponctuation, dont les pauses sont indiquées au moyen d'espaces et de lettres majuscules) est une évocation sensuelle de la nuit et du sommeil parodiant les accents baudelairiens. Elle débute ainsi :

La nuit qui suivit était fraîche
apportait un charme
inaccoutumé aux heures sombres de cette ville
mes draps s'étaient laissés pénétrer
par le doux parfum du vent
incitaient à l'immobilité
au paisible enlèvement du dormeur
dans le sommeil profond (D-21).

Quand le sommeil ne réussit pas à le calmer ou à stopper la perte des parties de son corps, Léo cherche à « faire taire (selon angoisse grandissante - en se mettant à lire, mais la littérature ne peut rien contre cet inexplicable démembrement. // Aussi décide-t-il d'essayer la logique. Il a beau invoquer la méthode de recherche cartésienne, le raisonnement déductif, l'hypothèse et sa vérification, le discours logique et la méthode scientifique d'investigation, rien de tout cela ne lui permet de déboucher sur une certitude (D-37-39). Aussi conclut-il :

même le rêve s'était allié à la réalité
pour m'anéantir
ils avaient fait si bien ensemble
que je ne pouvais plus me fier
ni à mon esprit
ni à ma perception (D-39).

À la différence des personnages des premières pièces de Dubois, des êtres en voie de désintégration qui tombent dans le délire verbal face à l'incompréhensible réalité (Moss, 1988 : 40), le personnage de Tremblay se cramponne obstinément à sa lucidité et fait d'énormes efforts pour s'opposer à la perte de son moi. Même au moment de reconnaître sa défaite, il conserve le style linguistique impeccable qui sert à masquer sa panique :

il fallut bien que je me rendisse à l'évidence
je n'étais plus qu'une tête mutilée
qui traînait sur un oreiller (D-43).

Lorsque le corps sans tête commence à écrire à la toute fin de la pièce, le « je » narrateur disparaît et la parole fait place à l'écriture. Malgré l'horreur de l'hallucination, on ne peut s'empêcher de rire quand Léo décrit la tête essayant de mordre le corps et le corps usant de repréailles en enfonceant un mouchoir dans la bouche. À ce qu'il semble, le message de Tremblay est que l'écriture, si elle ne peut régler les problèmes existentiels, atténue quelque peu l'angoisse par son rassurant recours au langage, à la logique et à la lucidité.

Tandis que Léo peut décrire son ahurissant *mal d'être*, sans toutefois pouvoir l'expliquer, l'unique personnage de *Leçon d'anatomie* met le doigt sur la crise identitaire par le biais d'un discours objectif, scientifique. Dans ce deuxième monologue, Tremblay crée un personnage plus réaliste sur le plan psychologique, avec des antécédents, une carrière et une vie affective. Professeuse d'université dans la cinquantaine, Martha est mariée à Pierre, avocat et ministre. La pièce s'ouvre sur Martha montrant du doigt un grand dessin accroché au mur et déclarant :

Cet homme est mon mari,
entre nous deux il y a une histoire
mais j'ai mon histoire à moi
qui n'est pas la sienne (1992 : 13').

Elle indique clairement par ces mots son désir de conserver une identité différente de celle qui l'identifie comme membre d'un couple. Elle va raconter deux histoires : comment, dès l'enfance, une fascination à l'égard des grenouilles et des modèles anatomiques réduits à débouché sur une carrière de scientifique avec spécialisation dans les rapports entre anatomie et comportement, et comment son amour passionné pour Pierre a entraîné une perte du moi, la dépression et le cancer. Son auto-analyse méthodique, encore que dépourvue de tout ordre chronologique, ressemble à une dissection, à une lucide déconstruction de sa vie et de son propre discours. Bien que cet examen sans illusion de ses faiblesses, de ses blessures d'ordre émotif et physique ressemble à une opération d'autodestruction de la part d'une femme qui ne s'aime pas beaucoup, il n'en débouche pas moins, en fin de compte, sur une catharsis qui lui permet d'envisager un avenir sans Pierre. Le texte de Tremblay prend acte du changement : la première section s'intitule « Martha + Pierre = ? », la dernière « Martha - Pierre = ? » (L-11, 89).

4. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention L- suivie du numéro de la page.

X

Les critiques ont applaudi la prestation de Loïsele dans le rôle de Martha lorsque *Leçon d'anatomie* fut montée en septembre 1992 au Théâtre d'Aujourd'hui, mais ils ont aussi nuancé leurs éloges, déplorant les trop nombreux rappels du discours féministe dans ce qu'ils avaient entendu (Burgoyne, 1992b : 51-53). Les problèmes de Martha – faible degré d'amour-propre, services mari-taux, stérilité, cancer, mastectomie – étaient trop faciles à prévoir. Dans une entrevue avec Lynda Burgoyne, Tremblay fait valoir que bien que s'efforçant de créer « une parole de femme », il n'était pas influencé par les écrivaines féministes et n'avait, au moment de la rédaction, aucune intention idéologique (Burgoyne, 1992a : 8). Bombardé de questions sur son rapport au féminisme, par une Burgoyne elle-même féministe, il donne à entendre par toutes ses réponses que son intérêt principal est axé sur le langage – aussi bien celui du corps (p. 8) que les mots, les rythmes, les ruptures et la musicalité du langage du texte. Son oeuvre est effectivement un *ibédâtre de texte* et une *dramaturgie de la parole* :

J'aime travailler le texte, les mots, le rythme, car le théâtre c'est cela aussi : une parole et une musique. Plus je travaille les mots, plus je les choisis pour leur précision et plus il me semble que mon personnage vit ; personne d'autre que Martha ne peut dire ces mots-là, finalement. Les mots me permettent d'aller sous la surface de la peau, d'approcher les muscles et d'aller jusqu'aux os ; de ressentir l'être émotivement (p. 10).

Par conséquent, la clé pour comprendre Martha réside dans les mots et le langage, créateurs d'une identité qu'elle sent en désaccord avec l'essence même de son être. Alors qu'elle se présente à l'auditoire, elle dit :

Je m'appelle Martha
je déteste ce nom
il ne me va pas
rien en moi n'est compatible
avec ce que je suis
[...]
toute ma vie j'ai refusé
de me confondre avec ce nom
de faire de mon corps
l'emblème de ce nom (L-15-16).

Les mots peuvent nommer, bien ou mal, mais ils portent toujours le poids de la matérialité. • Martha est une chose molle • (L-15), déclare-t-elle, mais

Pierre est homme-là ce mari-là
est une pierre qui m'opresse là (L-14).

Au cœur de cette dramaturgie de la parole se dresse l'incapacité des mots à désigner les gens, les choses et les émotions qu'ils représentent. Martha ne cesse de mettre en doute l'aptitude des mots à rendre la réalité et l'expérience. Parlant de son rapport à Pierre, elle dira :

Nous avons donc
ici Pierre
et là Martha

entre les deux un verbe
aimer

Pierre aime Martha
il y a là une flèche
nous faisons un effort
renversons la vapeur
et obtenons

Martha aime Pierre
il y a encore une flèche
un courant qui se propulse
d'un nom à l'autre
qui ondule qui tangue
mais ce verbe aimer
coincé entre deux images
fonctionne-t-il de la même façon
dans les deux sens (L-16-17).

D'entrée de jeu, Martha tient à raconter son histoire en toute sincérité : (

je tiens à être sincère
sinon pourquoi ouvrir la bouche (L-14).

Un peu plus loin, elle réitère son engagement : « De nouveau faisons un effort de lucidité » (L-21). Mais la lucidité est une arme à double tranchant qui l'écorche lorsqu'elle doit reconnaître que sa passion pour Pierre l'a anéantie. Alors qu'elle :

XCI

commence à ... re une rude volée de coups reçus de ses mains, elle laisse tomber temporairement la discipline cruelle - de la lucidité :

je n'ai plus la prétention de m'occuper de la vérité (L-29).

Couplant court à l'aveu de ses insuffisances sur le plan sexuel, elle laisse échapper :

Je hais ce moment de lucidité
je n'aime pas me voir
en train de comprendre ce qui m'arrive
et je déteste m'entendre le dire (L-50).

Pour Martha, la quête de vérité est un impératif d'ordre professionnel, une noble mission dont il lui arrive souvent de parler avec une forte dose d'ironie :

Il faut aller au fond des choses
débuisquer le savoir là où il se cache
(...)

Martha veut tout savoir
veut ouvrir toutes les peaux
tous les ventres tous les organes
rien ne résiste à son appétit scientifique (L-46-47).

Pendant presque tout le monologue, Martha tient le discours de l'objectivité scientifique (et recourt à la troisième personne) pour se distancier de ses propres émotions :

elle observe analyse pèse le pour et le contre
entièrement retranchée
derrière sa neutralité pseudo-scientifique (L-38).

Toutefois, elle exhibe le discours scientifique comme un masque qui crée une fausse *persona*. Alors qu'elle montre un portrait de Pierre, elle le dissèque verbalement, énumérant les parties de son corps, mesurant, pesant et comptant, en luttant constamment contre la tentation de subjectivité que représente le langage :

l'examine Pierre calmement
je vois ses rides
ses tempes qui grisonnent
je prends note du temps
de la fatigue des dépôts
pourquoi LUI

question idiote mais qui persiste
je m'accroche à ses dents encore blanches
je fixe ses lèvres en refusant plusieurs adjectifs
qui tournent autour comme des mouches
lèvres gonflées lèvres humides lèvres mordues
je ne veux voir que des lèvres
de la chair de lèvres nues
sans le mensonge de l'adjectif
je lève mon regard jusqu'à ses yeux
Pierre me vois-tu (L-22).

En dernière analyse, l'objectivité scientifique, la lucidité et le langage n'arrivent pas à épargner à Martha la souffrance émotive et psychologique. Sans doute peuvent-ils créer une rassurante apparence d'intégrité et de santé mentale, mais l'angoisse et la douleur viennent à l'occasion en écailler le vernis, et la réduire au silence (L-31, 68-70). Certains peuvent la percevoir comme étant

attentive spirituelle cultivée
classique racée bien emballée (L-25),

mais elle sait qu'elle est une femme maltraitée dont le mari ne vient pas la visiter la veille de son opération d'un cancer parce que c'est soirée d'élections (L-65). Ironiquement, elle retrouve son regard scientifique lucide dès le moment où elle reconnaît qu'elle a cessé d'aimer Pierre. Assise dans une salle de cinéma de troisième ordre, à côté d'un homme en train de se masturber en visionnant un film banal, elle constate :

après dix minutes
Martha a déjà pris son air sérieux
la scientifique qu'elle est redevenue
apprécie la clarté du propos
la simplicité de la démonstration
et l'efficacité de sa répétition

il n'y a qu'une chose à montrer
il n'y a qu'une chose à faire
près de moi un homme se cresse
je sens une douleur au sein
celui que je n'ai plus
Pierre je ne t'aime plus (L-80).

Il se pourrait, comme le fait observer Martha, que la lucidité ne paie pas (L-38), mais elle l'aide à se comprendre et à se résigner au fait qu'elle est parvenue à un nouveau stade de sa vie. Même si son amour et sa souffrance existentielle défient toute logique, le langage l'aide à maîtriser sa douleur et à chercher une identité en tant que Martha sans Pierre.

Nul écrivain québécois ne peut traiter du rapport entre le langage et l'identité en écartant tout sous-entendu politique, et Tremblay a reconnu que les problèmes identitaires de ses personnages sont directement reliés à leur situation de Québécois. Parlant de *Léon d'anatomie*, Tremblay fait observer : « En fait, comme tous les Québécois, Martha vit un problème d'identité. Même si je n'ai pas écrit une pièce politique, je pense qu'on ne peut pas écrire sans faire référence à la société dans laquelle on vit » (Burgoyne, 1992a : 9). Même si son personnage peut tourner en ridicule certains aspects de la politique contemporaine, Tremblay est moins intéressé à prendre parti dans le débat qu'à nous rappeler que la situation précaire du Québec entraîne des conséquences d'ordre psychologique pour tous les francophones. Le problème du langage et de l'identité est également une question clé dans sa plus récente pièce, *The Dragonfly of Chicoutimi*. Première pièce peut-être à avoir été écrite en anglais par un Québécois francophone, elle a été jouée par Millette au Théâtre d'Aujourd'hui lors du Festival de théâtre des Amériques en mai et en juin 1995, avant d'y tenir plus longtemps l'affiche à l'automne 1995, au printemps 1996 et au printemps 1997. L'audacieuse décision de Tremblay d'écrire en anglais soulève la question de sa propre position politique, une question qu'il élude en soutenant que *The Dragonfly of Chicoutimi* traite davantage du parcours émotif d'un individu que du destin collectif d'un peuple. Mais il ne refuse pas d'admettre que la décision a des

5. Le mari de Martha est un nationaliste nouvelle vague qui fait fi de l'histoire (il aime répéter le passé mais pas -- L-83) alors qu'il fait campagne pour un « projet de société » destiné à faire entrer le nouveau Québec de plain-pied dans le prochain siècle (L-66-67). Martha se moque de la vision de Pierre, rejette ses opinions qu'elle qualifie d'infantiles et de racistes, et confesse ne lui avoir jamais donné son vote (L-66).

connotations politiques : « Peut-on trancher au couteau la frontière entre l'émotif et le politique ? Écrire est déjà en soi un geste politique, mais au théâtre il n'y a pas lieu d'être redondant » (Anonyme, [s. d.] : 15).

Lorsque Gaston Talbot, l'unique personnage, entame son monologue, il se présente lui-même comme un homme du monde désireux d'établir un contact avec les autres, d'appartenir à la grande fraternité humaine en partageant ses amis et en racontant l'histoire de sa vie. Il décrit la façon dont il jouait avec ses amis d'enfance dans la forêt qui jouxte sa maison à Chicoutimi, mimant des batailles imaginaires où, invariablement, les bons triomphaient des méchants. Par le biais de tous les clichés éculés, il fanfaronne :

My childhood was surely a big success
because of that small piece of forest
near my family house
the freedom I felt down there
was the real root of my strength and my perspicacity
a child came into the forest
walked under the branches of the trees
but a man came out
with in his brain a vision a clear idea of his future
of what he had to do for the sake of his destiny⁶ (1995 : 14).

Bien que son histoire débute par « Il était une fois... », il ne s'agit pas précisément d'un conte de fées. Interrompue à maintes reprises par l'expression d'opinions, et ralentie par une longue digression qui reconstitue un rêve cauchemardesque, la véritable histoire raconte comment Gaston, jeune garçon de 16 ans, fut le témoin ou la cause de la mort sanglante de Pierre Gagnon, son ami de 12 ans, lorsqu'ils jouaient dans la forêt par une chaude journée de juillet. À la suite de l'accident ou du meurtre, Gaston demeura quarante ans sans parler. Maintenant, après un rêve où il s'exprimait en anglais, il recommence à parler, mais dans une langue étrangère qu'il n'a jamais étudiée.

6. « Ma jeunesse fut à n'en pas douter une grande réussite » à cause de ce petit bout de forêt « près de la maison familiale » la liberté que j'ai goûtée en ces lieux est vraiment à la source de ma force et de ma perspicacité » l'enfant a pénétré dans la forêt à marcher sous les branches des arbres » mais il en est sorti un homme » avec en tête une vision une idée claire de son avenir » de ce qu'il avait à faire pour accomplir son destin. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention Dr-suivi du numéro de la page.

À l'évidence, la toute propension à raconter prend sa source dans son désir de transformer un passé traumatisant en une histoire de triomphe sur l'adversité. L'impulsion narrative lui permet aussi de créer (ou de recréer) son moi à travers la représentation de l'histoire, et il demeure constamment conscient de se construire lui-même par le truchement du langage :

ONCE UPON A TIME

all my life I always got the dream
to start the story of my life
by saying ONCE UPON A TIME
and now I am ready fully ready to say
without any fear
once upon a time a boy named Gaston Talbot
born in Chicoutimi
in the beautiful province of Quebec
in the great country of Canada
had a dream and that dream came true
does it not sound bien chic and swell
that's common sense to answer yesh
Let's start again? (Dr-14).

La langue, l'anglais en l'occurrence, est un véhicule de falsification que Gaston manipule pour dissimuler la vérité. C'est un masque arboré pour feindre l'égalité d'humeur, le sang-froid et l'équilibre mental. Mais le masque glisse, la fausse identité se fissure en laissant voir les mensonges. Le recours à l'anglais, de la part de ce francophone, semble favoriser le mensonge, car il établit un rapport artificiel, contraint entre le langage et l'expérience. Un exemple anodin et ironique de la façon dont la traduction facilite le mensonge est celui des diverses significations attribuées par Gaston au mot amérindien Chicoutimi :

it means up to where the water is deep (Dr-13) ;
Chicoutimi [...] means up to where the water is shallow (Dr-18) ;

7. • IL ÉTAIT UNE FOIS* toute ma vie j'ai inlassablement caressé le rêve* d'enamer l'histoire de ma vie* en disant IL ÉTAIT UNE FOIS* et malheureusement le suis prêt fin prêt à dire* sans éprouver la moindre peine* il était une fois un garçon nommé Gaston Talbot* né à Chicoutimi* dans la belle province le Québec* dans le grand pays qu'est le Canada* qui caressait un rêve et le rêve s'est réalisé* cela ne sonne-t-il pas bien chic et formidable* le bon sens commande de répondre ouais** Recommençons. *

Chicoutimi which means up to where the ships can go (Dr-23) ;
Chicoutimi [...] means where the city stops or starts* (Dr-26).

Gaston se rend bientôt compte de ce que l'auditoire a commencé à soupçonner : il est un menteur (Dr-18). Le récit qu'il a essayé de construire, dans un effort pour créer une interprétation de lui-même, s'écarte à maintes reprises du sujet, car il n'arrive pas à exorciser ses démons. L'étrange rêve qu'il raconte nous donne une mystérieuse idée sur la source de son angoisse et sa crise d'identité. Dans son rêve, il est un enfant dans le corps d'un adulte, doté d'un visage fracturé à la manière Picasso, frappant à la porte de sa maison en quête d'une consolation maternelle :

it's me mum
your beloved son
I need your help
it's time for you
to show me your love
I'm in trouble
guess what happened to me
mum mum
open your heart
let me get in
give me your arms
protect me against the evil
look at the flesh of your own flesh? (Dr-25-26).

À ce moment dramatique, Gaston marque un temps d'arrêt :

I need a break
I failed
It's not good
it's not at all good

8. • il signifie jusqu'où l'eau est profonde ; • Chicoutimi [...] signifie jusqu'où l'eau est peu profonde ; • Chicoutimi qui signifie jusqu'où les navires peuvent aller ; • Chicoutimi [...] signifie là où s'arrête ou commence la ville.

9. • C'est moi m'man* ton fils bien-aimé* j'ai besoin de ton aide* c'est le temps pour toi* de me manifester ton amour* j'ai des ennuis* devine ce qui m'est arrivé* m'man m'man* ouvre ton cœur* laisse-moi entrer* tends-moi les bras* protège-moi du mal* jette un regard à la chair de ta chair. *

ALCX

What a pity
I'm not able to tell the truth
the naked truth
the simple and undressed truth
mother of all possibilities¹⁰ (Dr-20).

Au bout de ses émotions, Gaston semble renoncer à l'effort de narrer une histoire édifiante. Son récit devient plus fragmentaire et hallucinatoire, ses mots plus vibrants de colère, son identité plus éclatée. Faisant le récit mimé des deux rôles dans le drame mère-fils, il présente un scénario de culpabilité, de rejet par la mère et de vengeance qui culmine lorsque tombe son masque à la manière Picasso pour laisser voir la tête d'une libellule juste avant qu'il ne dévore sa mère et ne crève le toit de la maison familiale en prenant son envol (Dr-44).

Au terme du récit de son cauchemar, Gaston sent le besoin de faire une autre pause (Dr-44) avant de revenir au « Il était une fois » de son récit interrompu. En lieu et place de l'aventure en forêt qui change un enfant en homme, l'histoire tournera cette fois-ci autour de

Gaston Talbot
a dragonfly who ate his mother¹¹ (Dr-46)

pour ensuite survoler joyeusement sa ville natale jusqu'à ce que « a strange attraction¹² » (Dr-46) vers le bas ne le force à un atterrissage fatal sur les rochers de la Rivière-aux-Roches (Dr-47). L'accident ramène le récit de Gaston au jour fatidique de juillet, au cours duquel il a été le témoin ou la cause de la mort de Pierre Gagnon. Gaston ne lève jamais le voile sur son rôle dans cette mort, mais il nous raconte que, à la suite de l'accident, il est demeuré muet pendant de nombreuses années jusqu'au moment du rêve dans lequel il s'exprimait en anglais.

S'exprimer en anglais comporte d'énormes implications pour Gaston, ainsi qu'il nous le raconte aux dernières répliques de son monologue :

10. « J'ai besoin de souffler¹³ j'ai échoué¹⁴ Ce n'est pas bon ce n'est pas bon du tout¹⁵ Quel dommage¹⁶ je suis incapable de dire la vérité¹⁷ la vérité toute nue¹⁸ la vérité pure et simple¹⁹ mère de toutes les possibilités. »

11. « une libellule qui mangea sa mère. »

12. « une étrange attraction. »

The night I had
that dream in English
my mouth was a hole of shit
I mean
full of words like
chocolate cake beloved son
son of a bitch popsicle sticks
your lips taste wild cherries
a dragonfly fixed on a wall by a pin
when the sunlight reached
my dirty sheets my eyes filled with sweat
my mouth was still spitting
all those fucking words
like rotten seeds
everywhere in the room
I was not
as they said
aphasic
anymore
I was speaking English²⁰ (Dr-53).

Le critique de théâtre Robert Lévesque a fait observer que le fait de s'exprimer en anglais dénote chez Gaston un « malaise identitaire » (1995 : B-8). Sherry Simon abonderait probablement dans le même sens, elle qui a analysé l'utilisation d'un anglais fautif chez d'autres auteurs, dans son étude sur la traduction dans la littérature québécoise, intitulée *Le trisic des langues*. Pour elle, l'utilisation d'un « aussi mauvais anglais » s'inscrit dans « une esthétique de la faiblesse » (1994 : 112), témoignant d'un état d'insuffisance intérieure profonde [...] hantée par la folie » (p. 113). Aux yeux de Simon, le recours à l'anglais chez un personnage francophone signifie la perte d'autonomie, de la libre expression et de la maîtrise de soi (p. 32, 118), ainsi qu'un extrême isolement (p. 113). Dans le cas de Gaston Talbot, il semble juste d'affirmer que l'aliénation mentale se

13. « La nuit où j'ai fait²¹ ce rêve en anglais²² ma bouche était un cloaque²³ je veux dire²⁴ pleine de mois comme²⁵ gâteau au chocolat fils bien-aimé²⁶ salaud bâtonnets de glace à l'eau²⁷ vos lèvres ont goût de merise²⁸ une libellule épinglée sur un mur²⁹ lorsque la lumière du soleil atteignit de ses rayons³⁰ mes draps crasseux mes yeux ruisselants de sueur³¹ ma bouche continuait à cracher³² tous ces putains³³ mes mots³⁴ comme graines de semence pourries³⁵ partout dans la pièce³⁶ j'avais cessé d'être³⁷ comme ils disaient³⁸ aphasique³⁹ je m'exprimais en anglais. »

XCV

traduit par une aliénation linguistique et que le rejet de la langue maternelle donne à entendre que sa mère est à la source du problème.

Comme dans d'autres monologues de Tremblay, le récit d'une traumatisante expérience de perte débouche sur une crise d'identité qui s'exprime par la langue. En même temps, le personnage choisit gauchement ses mots pour créer une *persona*, problématise la langue et met en doute son aptitude à traduire fidèlement l'expérience personnelle. Toute impression de maîtrise de la langue, de lucidité et d'équilibre mental est une fausse impression, brisée par des emportements passagers qui mettent au jour l'éccorement et l'angoisse de personnages qui se servent de la langue pour lutter contre la désintégration physique et psychologique. Tremblay a signalé que *The Dragonfly of Chicoutimi* marquerait la fin de son expérimentation du monologue de théâtre (Burgoyne, 1992a : 9). Après avoir exploré le rapport de la langue au moi, de la langue au corps, de la langue à l'expérience par le biais de pièces à un seul personnage, il est peut-être prêt à poursuivre avec des œuvres qui prennent en compte interaction et dialogue. Chose certaine, *Le déclin du destin*, *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* ont d'ores et déjà hissé Tremblay au rang d'écrivain au talent extraordinaire dont la formation aux mouvements corporels du kathakali a vivement conscientisé au rôle que joue la langue au théâtre.

p. 161 !

Bibliographie

- ANONYME (s. d.), • Une parole qui déballe son théâtre •, *Festival de théâtre des Amériques* (publicité), p. 15.
- BÉRARD, Sylvie (1993), • L'appel du corps •, *Lettres québécoises*, n° 71 (automne), p. 49-50.
- BURGOYNE, Lynda (1992a), • Les mots... sous la surface de la peau. Entretien avec Larry Tremblay •, *Cabiers de théâtre Jeu*, n° 65, p. 8-12.
- BURGOYNE, Lynda (1992b), • Critique théâtrale et pouvoir androcentrique. Réception critique de *Leçon d'anatomie* et de *Joie* •, *Cabiers de théâtre Jeu*, n° 65, p. 46-53.
- CAMPEAU, Sylvain (1989), • *Le déclin du destin* •, *Cabiers de théâtre Jeu*, n° 51, p. 171-172.
- CANAC-MARQUIS, Normand (1988), *Le syndrome de Cézanne*, Montréal, Les Herbes rouges.
- CHAURETTE, Normand (1980), *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac. (Coll. • Théâtre •.)
- CHAURETTE, Normand (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac. (Coll. • Théâtre •.)
- CHAURETTE, Normand (1982), *Fêtes d'automne*, Montréal, Leméac. (Coll. • Théâtre •.)
- DANIS, Daniel (1992), *Cendres de cailloux*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac. (Coll. • Actes Sud - Papiers •.)
- DANIS, Daniel (1993), *Celle-là*, Montréal, Leméac. (Coll. • Théâtre •.)
- DAVID, Gilbert (1992a), • Portrait d'un artiste en chirurgien de l'âme •, *Le Devoir*, 19 septembre, p. C-8.
- DAVID, Gilbert (1992b), • Une véritable leçon de théâtre •, *Le Devoir*, 19 septembre, p. C-8.
- DUBOIS, René-Daniel (1980), *Panique à Longueuil...*, Montréal, Leméac. (Coll. • Théâtre •.)
- DUBOIS, René-Daniel (1982), *Adieu, docteur Mitncb*, Montréal, Leméac. (Coll. • Théâtre •.)
- DUBOIS, René-Daniel (1984), *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac. (Coll. • Théâtre •.)

XCVI

DUBOIS, René-Daniel (1986), *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac, (Coll. « Théâtre ».)

GÉLINAS, Aline (1989), « Le corps du langage », dans Larry TREMBLAY, *Le déclin du destin*, Montréal, Leméac, p. 7-13. (Coll. « Théâtre ».)

LARRUE, Jean-Marc (1992), « Postmodernité québécoise et condition post-coloniale », dans Gilbert DAVO et Gilles DESCHATELERS (dir.), *Veilleurs de nuit 4*, Montréal, Les Herbes rouges, p. 244-258.

LEFEBVRE, Paul (1994), « La dramaturgie québécoise depuis 1980 », *Théâtre/Public*, mai-juin, p. 46-48.

LÉVESQUE, Robert (1995), « Jean-Louis Milette et Anne-Marie Cadieux : l'acteur, l'actrice en scène », *Le Devoir*, 29 mai, p. B-8.

LÉVESQUE, Solange (1992), « L'ironie comme leçon. Entretien avec Hélène Lohelle », *Cahiers de théâtre/Jeu*, n° 65, p. 13-22.

MC EWEN, Barbara (1990), « Letters in Canada 1989. Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LX, n° 1, p. 79-90.

MC EWEN, Barbara (1993), « Letters in Canada 1992. Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXIII, n° 1, p. 118-135.

Moss, Jane (1988), « "Still crazy after all these years". The uses of madness in recent Quebec theatre », *Canadian Literature*, n° 118, p. 35-46.

Moss, Jane (1992), « "All in the family" : Québec family drama in the 1980s », *Journal of Canadian Studies*, vol. XXVII, n° 2 p. 97-106.

Moss, Jane (1995), « Hysterical pregnancies and postpartum blues : staging the maternal body in recent Quebec theatre », dans Joseph I. DONOHUE et Jonathan M. WEISS (dir.), *Essays on Modern Québec Theater*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 47-59.

O'NEILL-KARCH, Mariel (1994), « Letters in Canada 1993. Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXIV, n° 1, p. 106-119.

PAVLOVIC, Diane (1987), « Les mille grues. Comme un cristal vivant », *Cahiers de théâtre/Jeu*, n° 42, p. 65-66.

PEDNEAULT, Hélène (1988), *La déposition*, Montréal, VLB éditeur.

POISSANT, Claude (1993), *Si tu meurs, je te tue*, Montréal, Les Herbes rouges.

PONTAUT, Alain (1988), « Réflexions d'un humoriste virtuose », *Le Devoir*, 15 novembre, p. 11-12.

ROBERT, Lucie (1990), « Dramaturgics. Le spectacle théâtral », *Voix et images*, n° 45, p. 468-472.

SIMON, Sherry (1994), *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.

THISDALE, Martin (1990), « Paradoxes », *Letres québécoises*, n° 57 (printemps), p. 38.

TREMBLAY, Larry (1988), « À propos de la formation de l'acteur : approche analytique de l'Orient, approche synthétique de l'Occident », *Cahiers de théâtre/Jeu*, n° 49, p. 127-136.

TREMBLAY, Larry (1989), *Le déclin du destin*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)

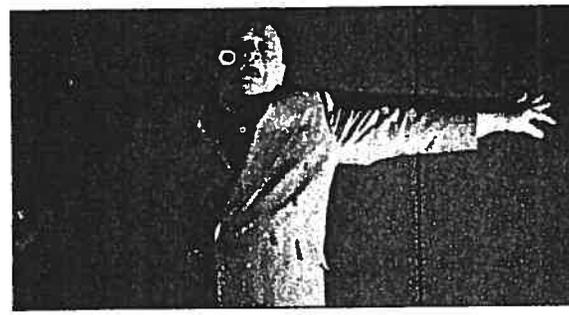
TREMBLAY, Larry (1992), *Leçon d'anatomie*, Montréal, Laterna Magica.

TREMBLAY, Larry (1995), *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes rouges.

VIGFANT, Louise (1991), « Du réalisme à l'expressionnisme. La dramaturgie québécoise récente à grands traits », *Cahiers de théâtre/Jeu*, n° 58, p. 7-16.

Dream sequence

Two intense highlights of the Festival de Théâtre des Amériques.



JEAN-LOUIS MILETTE IN *THE DRAGONFLY OF CHICOUTIMI*.

Along the way, there are Picasso faces hiding carnivorous dragonflies, a mother whose head is sucked up into a light bulb, a plummeting Icarus, and the constant tug of a song remembered from childhood. Gaston may be an idiot telling a tale, but he is in a line of idiot-savants whose tales are voluminously significant.

The Dragonfly of Chicoutimi at Théâtre d'aujourd'hui to June 6

YVES OUBÉ



La nuit

A woman enters a stark motel room with a taxi driver she has picked up and they proceed to have violent, bestial sex. This is the opening of *La nuit*, written by Anne-Marie Cadieux and performed by herself and Gérald Gagnon. *La nuit* proceeds through a series of harshly realistic scenes, separated by cinematic blackouts, distilling the long night into a brief hour of sex, getting dressed, attempts to sleep, and snatches of conversation between strangers sharing a bed without ever exchanging names.

The motel room is represented by a self-contained box in the small Monument National theatre. The low ceiling seems to press down on the tall, broad-shouldered Cadieux, making her vulnerably clumsy, suggesting that the external is false, merely the conduit for a tightly constrained inner pain yearning for expiation.

Theatre is based on paradox. The actor has to both be and not be himself. What we are watching is simultaneously private and public. By reducing plot, set, and action to its barest and starkest essentials, Cadieux confronts that most fundamental challenge of performance head-on, and wins. The explicitness, violence, and anonymity in *La nuit* serve mainly to frame poignant expressions of innocence, tenderness, and moments of human contact. ◆

La nuit at the Monument National to June 3

Aurèle Parisien

Jean-Louis Milette has one of the most expressive faces in all of Quebec theatre. Its expressiveness has improved with age, like the gnarled root of some ancient oak, or a finely aged Pinot Noir. In Larry Tremblay's new play, *The Dragonfly of Chicoutimi*, he plays Gaston Talbot, a fiftysomething francophone who has not spoken for 40 years. A dream suddenly restores his ability to speak, but only in English.

Gaston tells us he "travels a lot," and has lived his whole life in the Saguenay town whose name, he also tells us, is a Cree word meaning "up to where the water is not profound." The awkward rephrasing of this meaning throughout the course of Gaston's compelling tale captures the multiple meanings of *Dragonfly*.

The play is about language, location, and origin. It is about the adoption of language for domination, and the relationship of language to identity. At the same time, Gaston's frequent return to the meaning of Chicoutimi asks just how deep these currents run, how deep he is, and how far his dream can be taken.

Gaston alternates between recounting his dream, providing background on his life and the characters in his dream, and simply digressing, constantly backtracking and correcting lies he admits he

has told us. In the end, we are left with ambiguities, inconsistencies, and plenty of gaps.

The Dragonfly is, in other words, a story in the true sense of the oral tradition. Its meaning lies mainly in the manner of its telling and in the open-ended richness of its accumulated images. Milette's performance is astounding. He savours the heavily accented English words as they roll off his tongue with a Gallic gastronomic gusto, a baroque love that is ironically foreign. All the while, he approaches the few French words he utters with the tentative trepidation of someone who is far from certain about whether he can form them.

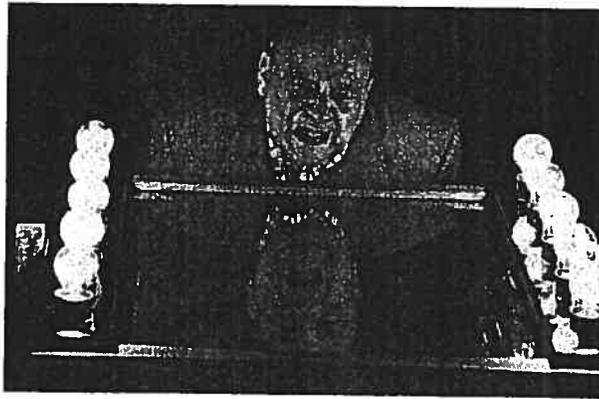
This intimacy is especially disquieting given that Gaston speaks mainly in clichés like "keep in touch," or uses bizarre literal translations such as "horse tail" (*queue de cheval*) for pony tail. In this dialect, he unleashes a spell-binding rush of words like a dammed river that suddenly bursts forth, holding everyone rapt with its torrential force and unexpectedness.

We slowly piece together the picture of a man who is obsessed with white popsicles and popsicle-stuck sculptures, who spent his childhood playing cowboys and Indians in the local woods with his friend Pierre Gagnon before he became mute. These events drive the story in which issues of language become subtly intertwined with questions of sexuality, family, and class.

A&E THEATRE

Tongue tied

What's in a name? According to Larry Tremblay's *The Dragonfly of Chicoutimi*, just about everything.



Jean-Louis Millette's performance as Gaston Talbot won him the Masque for best actor last fall.

Aurèle Parisien

To use an obvious gallicism, actor Jean-Louis Millette perfectly incarnates Gaston Talbot, the extraordinary character created by Larry Tremblay in *The Dragonfly of Chicoutimi*. I could have said that Millette "embodies" him, but that would not have conveyed as visceral and graphic a sense of the union of actor and character as the image of literally putting them into the same flesh — to say nothing of the deep and paradoxical religious connotations.

These differences in consciousness and identity brought about by the different metaphorical spaces of language are what *Dragonfly* is about. Take the word "dragonfly" for instance. Its French equivalent, *libellule*, refers to the same thing but carries none of the double identity of the English term — simultaneously, a harmless little thing carried by the wind and a hulking, fire-breathing monster. So it is significant that the francophone Gaston thinks of

himself as a "dragonfly" and that the francophone Tremblay has written a play "in English" — or "in French, but using English words" — that is playing in a French theatre, to French audiences.

The middle-aged Gaston, who lost the ability to talk as the result of a childhood trauma involving his friend Pierre Gagnon, has suddenly regained his speech following a strange dream. He is ostensibly holding a press conference, and the set is correspondingly empty and slightly hap-hazard, awkward. There is a round, raised platform with a reclining chair anchored by a hunk of granite, and, shoved against the wall, stands a dressing table with a mirror.

Every detail of this arrangement turns out to have symbolic weight, as the 80-minute, poetic monologue drifts into confession, storytelling, and the reflective intimacy of the psychiatrist's office. Awkwardness is key. Millette's bulging body is squeezed into pants that are too tight and too short, and yet are held up by

a pair of suspenders that emphasize the massiveness of his chest and make his breathing look strained. Constraint is also key.

I have seen the play twice and read the text, and I still get lost in Tremblay's dreamlike accumulation of surreal images and childhood memories. The story constantly digresses, detours, doubles back, and contradicts itself. But it always comes back to the forest, the river, and the rocks where Gaston played cowboys and Indians with Pierre Gagnon.

Millette's performance as the slightly dumb boy-man who makes popsicle-stick sculptures and speaks in clichés is brilliant and heartbreaking — it won him the Masque for best actor last fall. Much of the imagery in *Dragonfly* involves the substitution, transformation, and misidentification by Gaston of his own face — a long-standing preoccupation of Tremblay's. Millette, whose bulbous face should be classified as a national treasure, achieves a degree of control and expressiveness that is extraordinary and that leaves an indelible mark on the work.

In a city obsessed with language and identity, *Dragonfly* makes palpable the tragedy of an impersonal cultural hegemony while avoiding the superficial rhetoric of rights. It does justice to the deep complexities of reality, where the political is inextricably bound up with the interactions of individuals whose class, family dynamics, and sexuality are all equally in play. It provides no easy answers. As Gaston says, "we are not responsible for the place where we are born."

The Dragonfly of Chicoutimi
at Théâtre d'Aujourd'hui to May 2



QUOTIDIEN

Le Quotidien

Arts et spectacles, vendredi 24 septembre 1999, p. 20

"The Dragonfly of Chicoutimi"

Une rencontre exceptionnelle entre un texte et un acteur

Pelletier, Denise

Le choix de "The Dragonfly of Chicoutimi" pour inaugurer le nouveau Petit Théâtre au pavillon des Arts de l'UQAC s'est avéré particulièrement judicieux. Non seulement à cause du titre, non seulement parce que l'auteur, Larry Tremblay, est originaire de Chicoutimi, mais parce que cette pièce est l'une des meilleures que l'on ait vues ici depuis plusieurs années, à cause du texte, de la mise en scène et de la performance exceptionnelle de Jean-Louis Millette.

Il endosse la personnalité de Gaston Talbot, un homme mûr qui, tout au long de la soirée, va nous parler en anglais. Un anglais bizarre, qui ressemble au français. C'est certainement la première fois depuis fort longtemps qu'une pièce en anglais est jouée à Chicoutimi, et de surcroît accueillie avec autant de ferveur et de chaleur qu'elle l'a été hier soir (salle comble). Mais l'anglais est la seule langue qui permet à Gaston Talbot, pourtant un Québécois saguenéen francophone de Chicoutimi, de parler. Il arrive, sûr de lui, vêtu d'un complet: "I travel a lot, I see a lot of things", commence-t-il, comme s'il allait prononcer une conférence sur ses voyages.

Mais il nous apprend qu'il fait son possible "to keep in touch", pour rester en contact avec ce qui l'entoure. Il n'y aura pas de conférence. Il y aura un homme qui tentera de s'exprimer, de raconter sa vie, de renouer les fils qui vont de son enfance à son âge adulte. Toujours en anglais, il raconte, mêlant le réel et l'imaginaire, les rêves et les faits, creusant toujours davantage vers un événement traumatisant survenu dans son adolescence. Événement qui l'a rendu aphasique, silencieux plutôt. Un rêve lui permet, bien des années plus tard, de retrouver la parole, mais en anglais. Alors, quand il parle, on entend les mots, mais on a l'impression que ce ne sont pas les vrais mots, qu'il y a autre chose, qu'il faut chercher derrière, dessous ou à côté de ce qu'on entend pour trouver la vérité.

C'est un texte très fort, plein d'images percutantes où des "popsicles" blancs, des bâtons, des bougies d'anniversaire, une libellule épinglée au mur, les vicissitudes du corps, le visage déformé de Gaston qui se confond avec celui de son ami Pierre Gagnon, les rapports entre dominant et dominé, entre le français et l'anglais, le Saguenay, la rue Sainte-Anne, la rivière aux Roches, dessinent une trajectoire unique, fascinante, logique. C'est tellement riche qu'on voudrait réentendre le texte plusieurs fois. Au fur et à mesure que progresse la pièce, l'acteur, ou Gaston Talbot, perd son assurance, son costume se froisse, son visage se défait littéralement sous le poids de l'angoisse.

Jean-Louis Millette se montre là un acteur extraordinaire: chaque mot, chaque geste, chaque mouvement du visage a son sens. Un merveilleux travail, accompli en complicité avec l'auteur, qui est aussi le metteur en scène. Une rencontre exceptionnelle entre un texte remarquable et un acteur formidable à qui il semblait destiné de tout temps.

Afin de souligner l'ouverture de la nouvelle salle, les gens du certificat en théâtre et d'autres personnes avaient préparé, sous la direction de Rodrigue Villeneuve, un montage intitulé "Le théâtre, vous ne savez pas ce que c'est?". Il comprenait des extraits de pièces connues dont certaines ont déjà été montées

CI

et jouées dans l'ancien Petit théâtre, liés entre eux de façon à exprimer les différentes facettes du travail de l'acteur et à tenter de cerner l'essence même du théâtre. C'était une excellente idée, bien réalisée. Il y avait là des propos dont la performance de Jean-Louis Millette a démontré par la suite toute la pertinence.

Il y a une autre représentation ce soir de la pièce de Larry Tremblay "The Dragonfly of Chicoutimi".

Illustration(s) :

Dufour, Sylvain

ACTEUR EXTRAORDINAIRE - Jean-Louis Millette se montre un acteur extraordinaire. Chaque mot, chaque geste, chaque mouvement du visage a son sens.

Catégorie : Arts et culture

Taille : Moyen, 469 mots

© 1999 *Le Quotidien*. Tous droits réservés.

Doc. : news-19990924-QT-039

Ce matériel est protégé par les droits d'auteur. Tous droits réservés.

© 2001 CEDROM-SNI

passé pour y trouver la source du présent, un présent devenu problématique parce que le passé a été mal vécu. La question du temps, de la mémoire, de la durée, se pose alors bien moins et, en tout cas, les dramaturges la situent autrement. Le retour se fait alors répétition, reprise, adaptation ou imitation.

Prenons le cas d'André Ricard, qui n'avait pas publié de théâtre depuis 1988 alors qu'il avait pourtant connu une certaine gloire avec ses premiers textes, *La Vie exemplaire d'Alcide 1^{er} le pharamineux et de sa proche descendance* (1973), *La Gloire des filles à Magloire* (1975) et *Le Casino voleur* (1978). L'ancien directeur artistique de l'Estoc manie une écriture formée à la dramaturgie moderne, voire d'avant-garde, mais marquée par une sorte de folie exubérante, annonciatrice des textes les plus fous de Jean-Pierre Ronfard, lequel lui avait d'ailleurs emprunté le nom d'Alcide Premier pour baptiser ainsi l'ancêtre du Roi boiteux. Contrairement à la tradition d'avant-garde, pourtant, Ricard reste un dramaturge à message qui s'est trouvé marginalisé pour avoir eu quelque chose à dire sur le monde. Qu'à cela ne tienne, loin des modes actuelles, Ricard revient, persiste et signe une épopée dramatique en trois volets qui avait commencé avec *La Longue Marche dans les Avents*¹ et dont *Le Tréteau des apatrides ou La Veillée en armes*² est le second. Sous le titre *L'Année de la grosse tempête*, le premier volet avait été représenté en 1985 au Centre national des arts à Ottawa, curieux lieu entre tous pour une pièce qui retrace, dans une perspective ouvertement nationaliste, l'histoire du Québec. Le deuxième

volet n'a pas encore connu les feux de la rampe, mais il a fait l'objet d'une lecture publique, le 3 avril 1995, sur la scène du Théâtre du Nouveau Monde. La lecture était dirigée par Guy Beausoleil et réalisée en collaboration avec le Théâtre d'aujourd'hui, le Centre des auteurs dramatiques et le Théâtre du Nouveau Monde.

Ricard retrouve ici l'exubérance scripturaire de ses premiers textes en créant 56 personnages. La pièce est divisée en deux parties intitulées respectivement « Tribulations d'un homme du commun » et « Les mauvais perdants ». L'homme du commun est Jean-Eudore Prémont, employé d'un marchand de fourrure, condamné à mort pour le meurtre — en réalité un accident — d'une fille de joie. Nous sommes en 1832. Volontaire pour enterrer les victimes du choléra, Jean-Eudore voit son exécution reportée et c'est un mort en sursis qui devient le secrétaire particulier de Lord Lambeth. Peu connu sous ce nom, Lambeth l'est pourtant sous un autre que Ricard ne cite pas, celui de Durham, et c'est son rapport d'enquête, devenu célèbre depuis, que Jean-Eudore doit écrire. De ce rapport, il tire des conclusions fort différentes de celles de son patron et la fin de la pièce le montre dans le costume, la posture et l'attitude du patriote à la veille de la rébellion.

Un tel résumé de l'argument de la pièce ne rend pourtant pas justice à l'ensemble, qui commence aux lendemains de la Conquête, quand les soldats britanniques décident de s'établir dans ce pays nouvellement conquis. L'histoire personnelle de Jean-Eudore se construit ainsi sur une toile de fond, celle de la prise de

possession du territoire par les conquérants et la dépossession conséquente des anciens établis. Autour de Jean-Eudore circule une société de bâtards, de filles de joie, mais aussi de parvenus et de résistants, figures emblématiques d'une société qu'il reste à construire. La trilogie de Ricard sera donc l'histoire des défaites, *La Longue Marche* se terminait par la Conquête; celle-ci par l'annonce de la Rébellion. Dans les deux cas, c'est à la grandeur et à la déchéance des mondes anciens que nous assistons. La première pièce voyait tomber un ancien régime corrompu; la seconde montre l'espoir d'une nation nouvelle dont on sait pourtant, mais la pièce s'arrête avant, qu'il sera brisé. À travers elles, et contre toutes probabilités, se constitue néanmoins une nation, une nation québécoise. Difficile d'imaginer pourquoi une réflexion dramaturgique d'une telle ampleur, comparable à bien des points de vue — les distingue essentiellement leur relation à l'ironie et à la vérité historique — à *Vie et mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard ou encore aux séries-fleuve de Victor-Lévy Beaulieu, n'a pas trouvé de metteur en scène en terre québécoise. À croire que le milieu théâtral connaît actuellement bien plus de difficultés qu'il n'en avoue.

**

« Tout a commencé à cause d'une phrase, la première de la pièce en fait », écrit Larry Tremblay³, à propos de la genèse de ses textes, dans la plus récente livraison de la revue *Jeu*. « I travel a lot », dit le personnage de Gaston Talbot en incipit à sa pièce la

ceci Revelants²¹
Lucie Robit

plus récente, *The Dragonfly of Chicoutimi*⁴, créée en mai 1995 à Montréal au Théâtre d'Aujourd'hui, dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques. L'auteur signait lui-même la mise en scène qui affichait un brillant Jean-Louis Millette dans le rôle titre. «J'ai beaucoup voyagé», dit le personnage, comme pourrait le faire Tremblay lui-même, qui poursuit ici l'exploration du corps qu'il entreprenait, il y a plusieurs années, avec l'expérience du khatakali, à la fois danse et théâtre, venu des Indes et dont il s'est fait le spécialiste. La publication de *Leçon d'anatomie* (1992) puis de ses essais *Le Crâne des théâtres* (1993) ancrerait cette recherche dans une esthétique plus occidentale et dans une forme dramaturgique. Par ailleurs poète, Tremblay privilégie le monologue ou la pièce à un seul personnage, ce qui permet de maintenir à l'oreille une voix unique, sans dialogue. Nous sommes dans l'ordre du récit de vie fictif. Dans la version écrite des pièces, les marqueurs de l'écrit — ponctuation, majuscules — ont été éliminés au profit de retours à la ligne et de blancs qui suivent la respiration naturelle.

Leçon d'anatomie mettait en scène Martha, une femme blessée dans son corps par la violence du mari; dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, il s'agit d'un homme, Gaston Talbot, blessé dans ce qui, au théâtre, réunit le texte et la scène dans le corps de l'acteur: la langue. La pièce est «écrite en français avec des mots anglais», selon la formule utilisée sur la quatrième de couverture. À la suite d'un traumatisme, lié à une expérience sexuelle d'adolescent, le personnage principal, Gaston

Talbot, est devenu aphasique, puis, après un rêve, il a retrouvé sa voix, mais dans une autre langue: il n'arrive désormais à parler qu'en anglais. Seules demeurent de sa langue maternelle les chansons anciennes — *Tout va très bien, Madame la Marquise, j'attendrai* — et la structure syntaxique du monologue, souvent fautive, car traversée de nombreux gallicismes. Il n'est pas inutile à ce propos de savoir que le traumatisme impliquait la mort d'un autre adolescent, Pierre Gagnon, dont on apprendra qu'il s'appelait aussi Pierre Gagnon-Conally et que l'anglais apparaît ici en quelque sorte comme une langue paternelle. Dans leurs jeux, Pierre Gagnon donnait les ordres. Il était le cow-boy alors que Gaston jouait l'Indien ou le cheval. L'événement traumatisant peut ainsi être vu comme le renversement de cette structure hiérarchique: la révolte de Gaston, qui se termine par la mort de Pierre et par ce renversement des langues.

Dans cette vision atomique du grand récit national, Tremblay partage avec Ricard ce point de vue centré sur «l'homme du commun» aux prises avec l'Histoire, brisé par elle, mais il se distingue de la vision épique en ce que son héros ne devient jamais véritablement le sujet de son histoire à lui et encore moins de l'histoire de la collectivité à laquelle il appartient. Gaston Talbot ne parle pas; *il est parlé* par les mots d'autrui, et c'est dans cette fracture, dans la découverte progressive de la nature et du sens de cette fracture, non pas celle qu'il fait, mais celle que nous faisons nous-mêmes, que réside l'aventure du personnage. L'affirmation posée en ouverture, «I

travel a lot», devient alors suspecte, surtout quand Gaston Talbot révèle que le papillon du titre est épinglé dans une collection. La tragédie du personnage, comme celle de Martha dans la *Leçon d'anatomie*, nous parvient sur le mode du récit, récit fictif, mensonger, incomplet, et non sur celui de la confrontation des espaces de parole qui est le propre du théâtre. Confrontation il y a tout de même, mais dans le même espace, celui du personnage, des deux systèmes linguistiques qui habitent diversement Talbot. La référence à Chicoutimi apparaît donc comme une métaphore de ce lieu unique qu'est le corps, un lieu fermé où l'ailleurs devient un fantasme et l'autre, une menace.

**

Ce qui est curieux dans le cas du *Précepteur*⁵, pièce du dramaturge canadien Michael MacKenzie, la seule, sauf erreur, qui ait été traduite et publiée en français, c'est le caractère délicieusement suranné du sujet. La décadence de la fin de l'ère victorienne et du XIX^e siècle dans son ensemble a fait couler beaucoup d'encre. Qu'on pense aux nouvelles de Henry James, évoquées ici, mais aussi à toutes ces épopées familiales qui se terminent sur la mort — physique ou symbolique — du dernier fils héritier, tel les *Buddenbrooks* de Thomas Mann. Si l'adaptation, en tant que pratique d'écriture, fait sens — et doublement dans ce cas, puisque nous avons l'adaptation d'une nouvelle de Henry James, *The Pupil*, et la traduction de cette adaptation —, c'est qu'elle contribue, par effet de montage, à une lecture du monde actuel.

11

LE SAMEDI 20 FÉVRIER 1999

LE SOLEIL

D 11

THÉÂTRE

THE DRAGONFLY
OF CHICOUTIMI »

Maux de francophone, mots anglais



*Jean-Louis
Milletie interprète
Gaston Talbot
dans « The
Dragonfly of
Chicoutimi », de
Larry Tremblay.*

■ QUÉBEC — «C'est l'un des plus beaux cadeaux de ma vie d'acteur». Ça, Jean-Louis Millette le dit aujourd'hui plus librement qu'à ses premières prises de fer avec le texte qu'il défend de ce jeudi 25 au samedi 27, à 20 h, à la Caserne Dalhousie.

Larry Tremblay aime dire de sa pièce qu'elle est en forme d'oignon

Quand son auteur, Larry Tremblay, a téléphoné pour le lui confier, le comédien ne savait pas qu'il lui réservait «un cadeau en anglais». Pour tout dire, *The Dragonfly of Chicoutimi* fait une bien étrange biblité de théâtre. Son interprète solo l'ayant joué près de 100 fois, il lui a fallu apprendre à le décrire vite et bien pour rassurer spectateurs et journalistes perplexes. Sa formule? «C'est une pièce francophone écrite avec des mots anglais, mais dans une syntaxe française.»

Créée en juin 1995 au Festival de théâtre des Amériques, coproducteur avec le Théâtre d'Aujourd'hui, *The Dragonfly of Chicoutimi* a valu à Jean-Louis Millette le masque de l'interprétation masculine de la saison 1994-1995. Écrite dans ses moyens, la mise en scène, signée par l'auteur, laisse le champ libre à l'acteur. Brouillon, celui-ci s'y abîmerait. «C'est un texte avec des ruptures et beaucoup de pièges, explique celui qu'on a pu voir récemment sous les traits de Tartaglia, dans la production du TNM de *L'Oiseau vert*, de Gozzi. Mon mandat est de prendre le spectateur par la main et par sauts en arrière et sauts en avant, de lui faire traverser la pièce.»

Larry Tremblay aime dire d'elle qu'elle est en forme d'oignon. Gaston Talbot, son protagoniste, nous apparaît en effet sous son vrai jour qu'au terme d'un lent effeuillage psychologique. L'acteur le déconstruit en une manière de spirale, depuis la dissimulation souriante au désarroi de l'aveu.

«C'est un monsieur qui se présente au public un peu comme un conférencier, qui l'entretient du plaisir des voyages et d'autres choses, et qui, petit à petit, bascule dans les confidences sur son enfance, puis des confidences vers la confession, raconte M. Millette. À tout moment, il y a rupture. Presque au départ, on réalise que ce gars-là n'est pas normal.»

«Un anglais de cuisine», nullement idiomatique, est son véhicule de communication. À Vancouver, où l'acteur s'est produit ces jours derniers, l'auditoire a vu en la pièce une allégorie de la condition francophone en milieu anglo-saxon. Le comédien conçoit qu'on la reçoive ainsi, mais il n'en fait pas le mobile de son interprétation. Il y voit plutôt une touchante tragiédie personnelle. Une nuit, Gaston Talbot fait un rêve. Il y revit l'agression qu'il a subie enfant, il y a 40 ans, dans un boisé de Chicoutimi, agression qui l'a laissé muet. Le rêve

est l'événement déclencheur de sa guérison. Au réveil, il parle. Il parle la langue de son agresseur, la langue de l'humiliation... Mais est-ce si simple? Et si l'anglais un peu sommaire qu'il emprunte était un détour passager, une voix commode et pudique de réconciliation avec l'enfant disgracieux et mal aimé qu'il a été?

Jean-Louis Millette note que «les Anglophones trouvent la langue de la pièce agréable, éminemment poétique». Ça tient selon lui à ce que son personnage n'exprime «aucune agressivité». «Gaston aime la langue anglaise», dit-il.

LOBSESSION DE LA JUSTESSE

Jean-Louis Millette est le Toscanini de nos acteurs : il cul-tive jusqu'à l'obsession le souci de la métrique. Tout bon rôle, selon lui, a sa partition, souvent inapparente. À l'artiste d'en remonter le fil.

Au début de la décennie, il a travaillé un gros trois mois à déconstruire dans ses logiques et rythmiques internes *Peau, chair et os*, texte quasi schizophrénique d'Heiner Müller qu'il a porté chez Carbone 14.

«C'est une façon de travailler que j'essaie de communiquer à mes élèves de l'École nationale (de théâtre). C'est en les décortiquant qu'on en vient à comprendre les situations, à déterminer si c'est une pause ou une double pause que requiert tel ou tel un passage. Il faut toujours travailler avec un crayon. À mine, parce que si on se trompe...»

Le chant de notre libellule (dragonfly) ne lui a pas d'emblée sauté à l'oreille. Au début, c'était le mystère océanique : pas la moindre ponctuation. «J'ai mis des heures et des heures à savoir où mettre virgules, points-virgules et points, se remémore-t-il. Je lisais et relisais sans trop voir. Puis on en a fait une lecture publique et, oh ! surprise, le rythme, le souffle du texte sont apparus.»

L'objectif, comme toujours chez l'acteur Millette, est la fluidité, cette souveraineté de la parole qui apparaît dès que disparaissent les coutures du texte. Le talent en secret, oui, mais avec réticence en l'absence de discipline. Et sa discipline, devinez de qui Jean-Louis Millette la tient? De ce pseudo désordonné de Paul Buissonneau, son metteur en scène dans *L'Oiseau vert*! «Je l'ai connu à 15 ans, à la Roulotte de la Ville de Montréal, dit-il à mots sentis. Paul, c'est mon vieux maître à moi.»

The Dragonfly of Chicoutimi est présentée dans le décor de Mario Bouchard, le costume d'Amaya Clunes, les éclairages de Michel Beaulieu, la musique originale de Philippe Ménard et l'assistance à la mise en scène de Josée Kleinbaum. La régie est de Claude Cournoyer. Billets en vente sur Billetech (643-8131).

Le Soleil 20-02-99

Presque au départ, on réalise qu'il n'est pas normal

171

B 4

LE SOLEIL

LE LUNDI 29 MAI 1995

ARTS SPECTACLES

The Dragonfly of Chicoutimi: une bombe

Le théâtre d'expression française se retrouve avec une pièce d'envergure écrite... en anglais

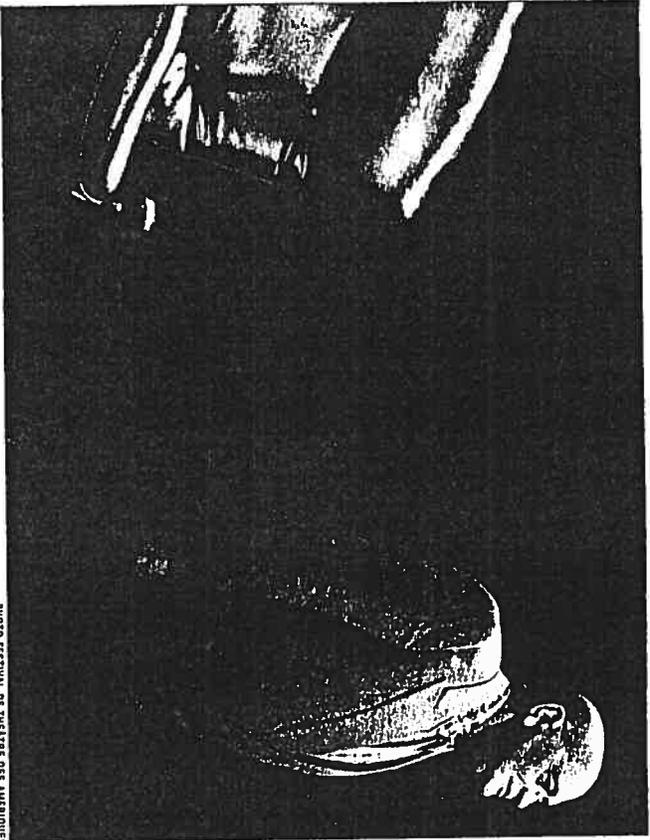


PHOTO FESTIVAL DE THÉÂTRE DES AMÉRIQUES
Dans le personnage principal de Gaston Talbot, Jean-Louis Millette trouve le registre gestuel et vocal accordé à la torture psychologique vécue par ce Saguenéen plus très jeune.

■ MONTRÉAL—Une bombe a explosé samedi, presque sans bruit, dans le studio intime du Théâtre d'Aujourd'hui. Colossal de vérité et de précision, Jean-Louis Millette a créé ce soir-là un texte de Larry Tremblay qui a l'envergure des plus accomplis de la dramaturgie québécoise.

The Dragonfly of Chicoutimi mérite de passer à la postérité, mais reste à savoir à quel titre. C'est que cette pièce pour solo comporte une caractéristique embêtante pour les anthologistes du théâtre d'expression française d'ici: il est écrit en anglais... Et il ne peut se jouer qu'en anglais, sous peine de se dénaturer. En anglais ni châtié ni bâclé, mais sommaire, comme nombre de Québécois le parlent.

La pièce de Tremblay — dont *La Lesson d'anatomie*, montée en début de saison avec bonheur par René Richard Cyr, sur la scène principale du Théâtre d'Aujourd'hui, paraîtra en juin à New York — restitue l'aveu poignant d'un personnage fictif, Gaston Talbot, un Saguenayen plus très jeune, dont l'existence a été assombrie par la disgrâce physique, la froideur presque haineuse de sa mère à son endroit, et une tragédie d'adolescence qui l'a laissé un temps aphasique. Apparemment...

Remarquablement construit, ciselé, le récit est une spirale marquée de répétitions, d'avancés et de dénégations. Le personnage évolue de l'urbanité souriante à la fébrilité anglo-saxonne, de la dissimulation à l'aveu déchirant. Millette trouve, en tout, le registre gestuel et vocal accordé à cette torture psychologique.

Pourquoi en anglais? C'est dans cette langue que Gaston a émergé de son «aphasie», un jour de jeunesse, au sortir d'un rêve fait précisément en anglais, et renvoyant à une scène de séduction-humiliation vécue avec un certain Pierre Gagnon, ex-Connally. Seule une langue empruntée, celle dans laquelle s'est déroulée son humiliation à l'issue tragique, pouvait lui faire remonter le chemin menant à son déchirant aveu.

Allégorie politique? À votre choix. La langue dominante du jeu fatidique est celle qui domine les rapports sociaux et politiques nord-américains, tandis que le français, ici, est synonyme de rejet, et d'auto-rejet.

À voir absolument, mais pas au FTA. Ça tient l'affiche jusqu'au dernier soir du festival, le 6, mais il ne reste plus un seul billet. Il y aura sûrement reprises à Montréal, et le spectacle a tout pour forcer les portes des festivals étrangers. Reste à savoir si l'incandescente beauté qu'il transporte trouvera grâce dans les réseaux québécois de tournée...

LE SANG

Vu aussi, au d'Aujourd'hui, dans la grande salle cette fois, un volet d'une trilogie du Teatro de la Memoria de Santiago, au Chili, une création projetée dans un décor léger et surréaliste, et qui affiche le goût sud-américain pour le théâtre psychanalytique, *La Historia de la Sangre*.
Montée avec de modestes moyens financiers et

matériels, mais des dons artistiques sûrs, la pièce entrelace cinq destins au monologue torturé d'une femme emprisonnée pour meurtre passionnel. Le dernier personnage renvoie à un fait divers véridique: en 1923, Rosa Faundez trucidait son mari volage, le dépèce et éparpille ses restes par tout Santiago.

Il s'agit du corps-à-corps douloureux et obsessionnel d'exclus — par la race, l'orientation sexuelle et le crime — avec le souvenir, les préjugés, les passions dictées par les humeurs paradoxales du sang. Ça parle de patrie, de violence, d'amour, d'absence.

Le spectacle d'Alfredo Castro frappe par l'intensité expressive de sa gestuelle. Corps, mimiques et voix sont déliés, au besoin lascifs. Les acteurs évoluent à l'orée de la danse et de l'expressionnisme. Superbe prestation de Paulina Urrutia, dans le rôle d'une Lolita mère d'une fillette née d'une relation incestueuse. Elle s'exprime d'une voix hoquelante insolite et acrocheuse, à laquelle fait heureux contraste la voix empreinte de sensualité douloureuse que prête Amparo Noguera à Rosa.

LEAU

Bassin Bonsecours, vendredi soir, 40 minutes de file sous la pluie pour assister aux *Contes du Fleuve Rouge*, par le Théâtre national de marionnettes sur eau du Vietnam. C'est un spectacle inusité, tout en musique traditionnelle et magie visuelle, d'un art millénaire pratiqué dans le nord du pays.

Dissimulés par des chaînes de bambou et baignant jusqu'à la taille dans un bassin surmonté d'une rutilante pagode, 11 marionnettistes, usant de techniques gardées farouchement secrètes, imitent la nature, taquinent dragons, chiens-lions et autres animaux mythiques, font s'ébattre les mioches, débattre les notables, déguerpier les canards, etc.

C'est coloré et d'un humour bon enfant. Charmant, exotique et indiscutablement adroit, mais sans plus.

On aborde mardi le dernier droit du festival. Commenceront, ce jour-là, le très attendu *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky*, du jeune monstre sacré américain de la mise en scène, Peter Sellars, et le cabaret-théâtre de la Mexicaine Astrid Hadad, *Heavy Nopal*.

Soit dit en passant, Sellars a prononcé samedi, à l'UQAM, une causerie sur le jeu, causerie qu'il a dédiée à la mémoire de Reza Abdo, décédé il y a quinze jours du sida. Abdo avait impressionné par sa plastique scénique et son génie de la satire, au FTA de 1991, avec *Hip Hop Waltz of Eurypdice*. L'un des plus prometteurs hommes de scène d'outre 45e, par ailleurs honni de l'establishment du divertissement, est disparu dans l'oubli général, pour ainsi dire. C'est une honte!

Mercrredi, ce sera au tour de *Dossier Zéro* (Chine), de *Savage/Lone* (Pigeons International) et d'*Electre-Elektra* (Artfacto-FTA) d'entrer dans la ronde, tandis que *Choral*, de François Tanguy (France) commence vendredi. Renseignements complémentaires auprès d'Info-Festival, au (514) 842-1222.

AUTRE TEXTE

■ Les nuages de terre l'age B 8

InfoTrac Web: CPI.Q..

Source: Globe and Mail, January 12 2002

Title: Theatre: a lament of a linguistic kind: The dragonfly of Chicoutimi.

Author: Kate Taylor

Category: Art
Social Issues

Subjects: Drama reviews

Language: English

Full Text: The Dragonfly of Chicoutimi

Written by Larry Tremblay

Directed by Kevin Orr

Starring Dennis O'Connor

At Factory Studio Theatre, Toronto

Rating: ***

The Dragonfly of Chicoutimi is surely unique: a French play written and performed in English. It is a monologue delivered by one Gaston Talbot, a pathetic figure posing as a worldly one, a mute popsicle-stick artist from Chicoutimi who, in telling us his life story, eventually explains he has awoken from a dream to discover he can speak -- but in English. And he does, although his speech retains French syntax and usage so that he produces such oddities as "We were always enough strong" or "People who want to suicide."

His creator, Larry Tremblay, is a francophone Quebec playwright who is not fully bilingual, but one day found a voice in his head speaking English, so he wrote this play. It was unveiled in Montreal in 1995 and, despite fears that francophones would recoil from hearing the English language spoken on the stage of the venerable Theatre d'Aujourd'hui, they got it -- and loved it. But will Torontonians do the same?

It has taken director Kevin Orr six years to mount this small play here because English theatres declined the script, arguing it was intended exclusively for a francophone audience. Finally, Orr, himself a transplanted Montrealer, has teamed up with the lunchtime-theatre Solar Stage to produce The Dragonfly in the Factory Theatre's studio. There, actor Dennis O'Connor gives Gaston his all, discovering great poignancy and poetry in the losses and frustrations of this fractured man.

Gaston's silence goes back to the adolescent day when he was playing near the river with his friend Pierre Gagnon and a fatal accident occurred. Ever since Pierre's death, Gaston has been silent, but as he recounts to us his recent dream -- a nightmare really in which his own mother cannot recognize him because he has Pierre's face -- he reveals the wonder of it. Now he can speak, in English as he did in the dream. It is a miracle, but also a massive loss: Tremblay portrays Gaston's English as something violently foreign, a

body-snatching of sorts. The only French left in his world is the creaky old music-hall ditty that is playing on the radio in his dream and his pained attempt to get the words "Riviere des roches" out of his mouth.

Yes, of course, there are political implications to the metaphor of The Dragonfly, an insect preserved for eternity with a pin through his body yet dead all the same. But this is a play that laments rather than preaches and in Gaston's sad story there is not only the linguistic theme, but also a large and subtle landscape of identity, tyranny, weakness and courage.

Inevitably, its shock is greatly diminished for an English-speaking audience, lucky enough to have been born into the lingua franca of their age, who can only try to imagine what it would have been like to go to the theatre expecting to hear one's native French only to find the evening's performance was unfolding in the ubiquitous English. But thanks to Orr and O'Connor, Gaston's loneliness and frustration are still deeply moving as the director and actor must push the play's content out toward us.

The results are certainly more abstract than they would have been in Montreal, but fascinating nonetheless.

At Toronto's Factory Studio Theatre to Jan. 27. For information call 416-504-9971.

RN: L2208295

Of Mothers and Dragonflies: Two Montreal Solo Performances

As an anglophone experiencing francophone theatre in Montreal, it is easy to believe in the old cliché of "two solitudes." The two theatre cultures are separated not only by language but by unions, performance spaces, cultural references, political priorities, and aesthetic values. Nevertheless, solo performance is as *riche* in Québécois theatre as it is elsewhere in Canada. This repertoire includes works as diverse as Pol Pelletier's autobiographical *Jour*, René-Daniel Dubois's *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Larry Tremblay's *Le Délic du destin* and *Leçon d'anatomic*, and Robert Lepage's one-man *Hamlet, Elsenaur*.

Two major 1997 productions give a glimpse of this diversity. *Maman*, written and performed by Louise Dussault, received well over 300 performances from its inception in 1979 until 1983. Dussault has performed the show in France, Spain, and Algeria, and in an English translation in Toronto and Ottawa. This year *Maman* was included in the Nouvelle Compagnie Théâtrale's season, running from March 12th to April 5th. *The Dragonfly of Chicoutimi*, Larry Tremblay's third one-hander, was first created in 1995 for the Festival de théâtre des Amériques, where it sold out weeks before opening. This same production returned to the Théâtre d'Aujourd'hui in 1996 and again this year from March 18th to April 5th (and beyond, in one of Montreal's frequent extended runs). *Dragonfly* is highly poetic and allegorical, exploring depths of emotion and opening a Pandora's box of potential meanings. *Maman*, on the other hand, uses straightforward techniques of autobiography and stereotype to communicate and to entertain. Nevertheless, the two shows share a trait typical of solo performance: the importance of the performer's personalities and reputations to the reception of the work.

Maman: Solo Multiplied

The Nouvelle Compagnie Théâtrale (NCT) is a mixed-age theatre offering both student matinees and evening shows for the general public. Its principal mandate is to introduce students to classics of the stage. The inclusion of *Maman* in their '96-'97 main-stage season testifies to the play's status. Paul Lefebvre, NCT's literary director, described *Maman* in his program note as one of the three great solo shows of Québécois theatre. Gaëtan Charlebois of the Montreal weekly



As the title suggests, the theme of Louise Dussault's *Maman* is motherhood.

—AUTO THEATRE

Mirror went so far as to call it one of Canada's three classics in the solo genre, along with *Billy Bishop Goes To War* and *Maggie and Pierre*.

As the title suggests, the theme is motherhood. Dussault explores her feelings of being imprisoned by her social role through a recreation of an incident which happened to her

and her twin daughters. *Moman* is typical of many feminist plays of the seventies in exploring issues of gender and the relation of public to private life. Briefly, it is the story of a bus trip Dussault undertakes with her twin daughters, taking them from Montreal to Nicolet to stay with their father. On the way, a number of incidents make her realize how ingrained and also how oppressive the role of "mother" can be. These events trigger flashbacks that connect Dussault's behaviour with her kids to earlier relationships with her lover and with her own mother. The climax comes when Dussault informs everyone on the bus that she will no longer police her children. This refusal to play the oppressive mother liberates Dussault and her children, but also frees the other passengers to surpass their own stereotypes.

It is easy to associate solo performance with intimacy. An ex-cinema that seats several hundred would not be most performers' first choice of venue for such a show. Especially not for a show like *Moman*, which could just as easily be performed to a gathering of friends in a large living room. For the NCT production, the seating of their enormous salle Denise-Pelletier was somewhat reduced by the use of a black curtain, partitioning off the last few rows. This nevertheless left a large playing area on the stage, together with seating for up to 400 schoolchildren at a go. The back of the stage was taken up by masses of suitcases and projection screens. Filmed sequences were projected on these screens to take focus during changes from bus scene to flashbacks and back. Mostly, however, it was Dussault's physical presence filling the stage, and her sometimes inadequate voice filling the hall.

Solo performance is as rife in Québécois theatre as it is elsewhere in Canada.

The student audience was accommodated by a few changes from the published text. Discrete cuts were made, songs Dussault had used to frame the play's various segments were replaced by innocuous recorded material, and a few comments were added to contextualize the events for children who hadn't been born at the time the story was taking place. The overall effect was a tight show with no intermission (though it still ran an impressive two hours). Also, historical comments gave the show a slightly nostalgic quality which, ironically, served to emphasize how little has changed in the twenty-odd years since the events of the story took place.

Moman is very much a solo performance. As author-performer using autobiographical material, Dussault's life and opinions are very much a part of the show. When Dussault performs *Moman*, she is in a sense "performing" her self. This despite the fact that Dussault plays many roles in the story: herself, her daughters, bus station employees, and the bus's passengers and driver. Intermixed with the present-tense story are a series of flashbacks and direct-to-audience comments which combine to convey her attitude towards the incident and to place it in the context of her socialization. Dussault's auto-performance, then, is not just a matter of telling her own story. It is also a projection of her personality, her ideas, and the stereotypes she sees in the other characters she plays. In a sense, it is *Moman* that "performs" Dussault by making this personal revelation the subject of



When *Moman* was staged in the salle Denise-Pelletier, directed by Pierre Rousseau, the back of the enormous stage was taken up by masses of suitcases and projection screens.

—JOSE LAMBERT

performance. The French expression "*mise en œuvre*" sums it up nicely: a putting-to-work that could also be construed as a making-into-art.

Ideologically, *Moman* echoes Quebec's feminist classics *La Nef des sorcières* and *Les Fées ont soif*, in which Dussault performed prior to *Moman*. Interestingly, both of these plays used monologue form, even though they both involved several performers. Structurally, however, Dussault's writing is much more traditionally dramatic than that of these earlier works. On paper, in fact, the solo aspect almost disappears. Dialogue-based action elaborates a narrative line that builds to a climax and dénouement, with just a hint of narration and the occasional song. On stage, of course, seeing one person perform all the roles makes a less conventional impression. This technique echoes that of an earlier Dussault performance, her solo in Dario Fo's *Mistero Buffo*.

Of all Dussault's work, it was the *Mistero Buffo* performance that director Pierre Rousseau chose to highlight in his program note to *Moman*. This reflects a staging which downplayed the ideological content in favour of the performance value of Dussault's solo. Louise Dussault is first and foremost an actor, and *Moman* is a tour de force demanding skills and endurance beyond conventional roles or even many one-handers. In contrast to the singular point of view and the *mise en œuvre* of a life, the performance aspect of *Moman* offers astonishment that one person could "do all that" as well as fascination with Dussault's capacity as an actor.

Not everyone who saw the 1997 staging of *Moman*, however, was overwhelmed by Dussault's abilities. The demanding text is bound to bring out the performing limits of any actor. One would need the physical mastery of a Marcel Marceau, the vocal variety of a Rich Little, the inventiveness of a Robert Lepage, and the personal magnetism of a 1960s Pierre Trudeau to live up to the perfor-



The response to *Moman* by adult audiences had more to do with their familiarity with actor/writer Louise Dussault than it did with the play.

mance potential of the script. Despite negative reactions from some critics, however, it seems more accurate to view Dussault's performance in a Brechtian light, evocative of the style of his famous "street scene." Dussault's choices were often of the enough-to-get-the-message-across variety. It is easy to imagine that the whole show grew out of an amusing anecdote Dussault used to tell at parties, and as the telling became more and more elaborate, these parties became paying performances. Both the largely adult evening audience and the student matinee audience that I witnessed on my two trips to the show received Dussault's performance festively, with a strong sense of familiarity, of being among friends. Dussault has a talent for taking up a large stage and creating a sense of intimacy with an audience in the hundreds. No doubt the show's reputation and Dussault's own popularity also played a role in shaping perceptions of the performance.

In a sense, it is *Moman* that "performs" Dussault.

The specific perceptions of *Moman* varied according to who was watching it. Adults (including the handful of adults at the student matinee I attended) responded in a spirit of complicity which likely had as much to do with their familiarity with Dussault as it did with the play. Still, many of the situations staged by *Moman* and the critiques it voiced provoked guffaws of recognition. Lacking was any evocation of the desire to change the status quo, to redefine the role of mother. This was partly the result of cuts and staging choices made for the '97 production. Nevertheless, the familiarity of the performer and the show must have reduced the sense of challenge the play can be considered potentially to pose. The familiarity of the message itself must also have reduced its edge. The fact that *Moman* describes experiences that could happen as easily today as they did over twenty years ago sheds a new, more resigned light on Dussault's critique.

The student matinee I attended was preceded by an introduction given by Paul Lefebvre. The intention of this

speech seemed to be to pacify the audience: to provide an assurance that the experiences Dussault was about to describe would be familiar and easy to relate to. During the performance the students were lively but attentive. Dussault's physical humour and her staged trip to the bus's toilet provoked the loudest reactions. If the play's feminist message was received, it didn't seem to make a strong impression. One example illustrates this quite well. In a key moment, the Dussault character refuses to compliment her daughter. Dussault fears that this compliment would encourage her child to grow to play a gendered mother-servant role. The child reacts with an agonized scream, which Dussault portrays silently. At the evening performance, a hush accompanied this scream, and the absence of voice created a Brechtian effect, as if to suggest that "this is symbolic of the trauma of shaping new behaviour patterns." At the student matinee, however, the scream's silence was filled with the laughter of the student audience. The obvious reading there was, "Yeah, children can really wail when they don't get what they want," or perhaps, "Dussault sure is funny when she screams like a three-year-old." After the show was over, I heard only enthusiastic praise, but always for Dussault's performance, never for the text or its messages.

Interestingly, Montreal's two English-language weeklies both came down hard on *Moman* (Charlebois; King). The francophone press was by contrast generally positive, and often emphatically so. This seems consistent with the familiar, in-the-family attitude I felt with the older crowd. It's difficult to gauge the relative importance of language and age in explaining the reaction gap. For what it's worth, the French weekly *Voir* gave the show a positive review (Labrecque).

The Dragonfly of Chicoutimi: Solo Divided

The Dragonfly of Chicoutimi is in many ways the opposite of *Moman*. First, the story is entirely fictional and even implausible. Next, it is not written to be performed by its author. While Larry Tremblay did perform his own *Le D clic du destin*, he chose to direct this time, casting Jean-Louis Millette in the solo role. Among other differences from *Moman*, *Dragonfly* has only one character, and the story is narrated rather than acted out. Most strikingly, *Dragonfly* is written in English, albeit an English inscribed with the expressions and grammar of Québécois French. In *Dragonfly*, Gaston Talbot relates his unlikely story. Like the play's author, Gaston is a francophone who grew up in Chicoutimi. A traumatic (sexual?) event involving playmate Pierre Gagnon leaves Gaston aphasic. After years of silence, a dream provokes him to start speaking again, only now, mysteriously, he speaks English. The description of this dream takes up much of the monologue. In this dream Gaston is haunted by questions of identity: his face is transformed, he speaks English, his mother doesn't recognize him. The dream culminates with the fantastical transformation of Gaston into an enormous dragonfly.

Despite its single character, *Dragonfly* is in many ways less unified than *Moman*. *Dragonfly* does not "perform" Tremblay in the way *Moman* "performs" Dussault. The multitude of characters in *Moman* all serve to contextualize Dussault's own position and to communicate that position relative to its context. In contrast to this clarity and confidence, *Dragonfly* is riddled with questions and contradictions.

CXII

Ironically, the fact that Gaston is alone on stage makes it difficult to nail him or his story down. Several times he says one thing only to admit later on that he was lying. Ultimately, we can't be sure of anything he says. Without interaction with other characters, we have nothing but his unreliable narrative and his peculiar style of speaking to judge him by. We don't know much about Gaston himself in the end, except to the extent that he is the sum of the contradictions he reveals.

Whatever individual readers and spectators make of the story, there is also the inevitable issue of the play's language. Paul Lefebvre, in an afterword published with *Dragonfly*, seems to assume that the use of English is an explicit metaphor for the tensions francophones experience living in an anglophone world. He even seems to assume that the sexual trauma involving Pierre Gagnon is merely a device to provoke a crisis in Gaston's sense of (linguistic) identity. *Les Cahiers de théâtre Jeu's* critic Jean Cléo Godin, however, saw the language issue as a metaphor for otherness, as much sexual and social as linguistic. *The Gazette's* Pat Donnelly went so far as to call *Dragonfly* "a very gay play" reminiscent of Normand Chaurette's *Provincetown Playhouse*, another fragmented memory play. It is probably not a coincidence that Tremblay himself performed Chaurette's play in Montreal in 1985, adapted as a solo performance. Whatever the interpretation, it is difficult to avoid seeking a connection between language, identity, and sexuality in the play.

Without interaction with other characters, we have nothing but his unreliable narrative and his peculiar style of speaking to judge him by.

What you make of this juxtaposition depends a great deal on who you are, and this raises the question of the play's target audience. It may surprise some that a play written in English would be considered francophone. But in Montreal's cultural context, a francophone author, a francophone director, a francophone performer, and a francophone theatre – not to mention francophone syntax – more than suffice to guarantee a classification of "francophone." That is undoubtedly the culture to which the play belongs. The program was in French only, and the night I attended the vast majority of spectators were francophone. More importantly, it was necessary to place the play squarely in a francophone context. To perform this play for anglophones, some transposition seems called for. Should it be translated into French? Probably any language other than English would lose the sense of pervasive and oppressive Otherness that English represents for francophones. Perhaps the only equivalent for Canadian anglophones would be a marked American accent. The solution implemented would inevitably determine the meanings available to a non-Québécois audience. All this without making any claim that *The Dragonfly of Chicoutimi* is necessarily or exclusively about francophones or Quebec.

For its incarnation on stage, the intimacy of Gaston's narration was matched by the intimacy of the performance space. *Dragonfly* has remained in a studio space with a hundred tightly packed chairs despite a popularity that could easily fill a larger space. Even more than in *Maman*, the scenography was kept to a minimum. A leather swivel



Scenography was kept to a minimum in Larry Tremblay's *The Dragonfly of Chicoutimi*, keeping the focus on the performance of Jean-Louis Millette in the solo role.

Photo: G. G. G.

chair was at the centre of the black stage, with a makeup table, and a few odds and ends against the side wall. Nothing competed visually with Millette in his too-small suit and plain plaid shirt. The entire *mise en scène* seemed conceived to place as much focus as possible on Millette's physical presence and the words he spoke. A realistic style of acting also privileged Millette's personality over allegorical or metaphoric resonances.

To judge by the reaction of the press, *Dragonfly* was more a performance by Millette than a play by Tremblay. Millette has been praised as one of Quebec's, even one of the world's, best actors. Paris's *Le Monde* rates him as unequalled in France (Schmitt), and much was made of the fact that *Dragonfly* was his first solo performance. No doubt many people came principally to see him work his magic. Personally, while I found the language question the almost overwhelming issue at the start, by the end of the show I was completely absorbed in the character of Gaston and his entrancing portrayal by Millette.

Common Denominators

Despite their differences, *Maman* and *Dragonfly* share a number of qualities that help shed light on the state of theatre in Quebec. First of all, they attest to the strength of Quebec's text-based theatre, sometimes eclipsed (particularly outside Quebec) by the théâtre d'images of the likes of Gilles Maheu's *Carbone 14* and Lepage's *Ex Machina*. Furthermore, they reveal the tenuous but enduring place of realism in Quebec theatre. In *Maman*, a real-life story provides

the foundation for a highly theatrical performance, while *Dragonfly* employs a psychological, realist style of acting for a poetic text based on a very un-realistic premise involving fantastical images.

Both shows also testify to the importance that actors and their reputations can play in Quebec theatre. This is aided by the possibility of combining work for television, film, and theatre. Quebec has a high demand for local francophone television, including a high proportion of soap operas which provide regular work for theatre actors. The strength of the francophone film industry in Quebec is evident. Combine these facts with the centralization of theatrical activity in Montreal, and the result is actors with a mediatised visibility and a closeness to the audience that is much harder for their English-Canadian counterparts to achieve. Dussault and Millette have both clearly benefited from this situation, being known to potential theatre-goers for their previous children's shows and dramatic roles on television.

It is harder to find common ground that is specific to solo performance in Montreal's francophone theatre. If you take two more recent productions to the mix, Lepage's *Elsewhere* and Pauline Vaillancourt's operatic version of *Ne blâmez jamais les Bédouins*, generalizations become well nigh impossible. On the other hand, this extreme diversity testifies to the highly autonomous and individualized state of theatre in francophone Quebec. Personal styles are prized for their variety and distinctiveness, and the performers themselves are often responsible for creating highly original practices, both in solo performance and in larger productions. The words "industry" and "production" take a back seat in Montreal to the words

"art" and "creation." This diversity and focus on originality apply as much to large-cast theatre as to solo shows. Nevertheless, in this context solo performance is positioned differently than in English-Canadian theatre. Rather than simply providing economic and artistic alternatives to the theatrical mainstream, Québécois solos provide a natural medium for the individual exploration that is at the heart of theatrical practice. □

Works Cited

Charlebois, Gaëtan. "Acutely Cutesy. *Maman* Sticks Up the Joint." *Mirror* [Montreal] 20 Mar. 1997: 28.

Donnelly, Pat. "Poetic *Dragonfly* Breaks New Ground." *Gazette* [Montreal] 29 May 1995: C4.

Godin, Jean Cléo. "Qu'est-ce qu'un *Dragonfly*?" *Les Cahiers de théâtre Jeu* 78 (Spring 1996): 90-5.

King, David. "Cul-de-sac. *NCT's Maman* Misses its Stop." *Hour* 20 March 1997: 27.

Labrecque, Marie. "Mère supérieur." *Voir* 20 March 1997: 36.

Leibvre, Paul. "Présentation et résumé." *Les Cahiers de la NCT* 26 (Spring 1997): 5.

Rousseau, Pierre. "*Maman*: toujours pertinente, toujours humaine, toujours théâtrale." *Les Cahiers de la NCT* 26 (Spring 1997): 3.

Schmitt, Olivier. "Deux personnages en quête de scène." *Le Monde* [Paris] 7 June 1995: 25.

David Whiteley is a graduate student at the Université du Québec à Montréal.



Corpus principal

En français comme en anglais, it's easy to criticize

NOW MARCH 2-8, 2000

Experiment pays off

EN FRANÇAIS COMME EN ANGLAIS, IT'S EASY TO CRITICIZE, conceived and directed by Jacob Wren, created and performed by Wren, Martin Bélanger, Alexandra Gill, Julie Andrée T. and Tracy Wright. Presented by the Theatre Centre and Candid Stammer at the Centre. February 24-27. Rating: NNN

There are more clever theatrical ideas in director **Jacob Wren's** 90-minute **En Français Comme En Anglais, It's Easy To Criticize** than there are in some theatre companies' entire seasons.

Best described as a multidisciplinary performance piece, the collectively written show uses the French-English language question to explore the possibilities of communication in a theatre setting.

Filled with haunting verbal and imagistic motifs and a few laugh-out-loud literary references, the work forces the audience to think about the semiotics of staged performance and the unspoken ethical dilemmas in life and art.

Is a staged personal narrative really personal? Are actors interchangeable? If you hate Microsoft, what would you do to replace it?

Coolly navigating a purposefully cluttered stage of props and sound equipment, Wren and his collective team of **Martin Bélanger, Alexandra Gill, Julie Andrée T. and Tracy Wright** — most of them theatre amateurs — take us on an ironic but never boring journey through the minefield that is contemporary art and criticism. **GS**



IT'S EASY TO CRITICIZE

Jacob Wren — he of the changing pseudonyms (he was formerly known as Death Waits) — brings another of his unique theatrical provocations, *En français comme en anglais, It's Easy to Criticize*, to the Theatre Centre this weekend in a fully bilingual touring production with Sylvie Loebance and Benoît Legendre of Montreal's P.M.E. the same group. Anyone who saw Wren's past Toronto offerings, including 1998's *Can You Bleed*, knows the playwright works in theatrical genres and modes rather than conventional story lines and the new piece promises a critique of artist and personal audience focusing less on the involve-ment of the film and more on the usual way of

BETS BETS

which human beings evaluate one another — from the story comment to the scathing attack. Like the writer's previous work, the new play moves freely between the overlapping territories of dance, theatre and performance art. In other words, Wren's work is not for everyone — this is the kind of theatre that appeals to people who put a high premium on originality and prefer to be committed and challenged rather than merely entertained. Wren's collaborators on the project include a cast of seven: Martin Bélanger, Toronto filmmaker Alexander Gal, video/performance artist Julie Andrée T. and the formidable Tracy Wright, a Toronto actor and past *Wren* collaborator. **See *En français comme en anglais* Feb. 24-27.**

8pm (2:30pm Sun). \$12/\$15. Theatre Centre, 1032 Queen W. 538-0988.

24 MAI 2000

Critiquez il en restera toujours quelque chose

● MONT-SAINT-AIGNAN
Vendredi 26 mai

En français comme en anglais, it's easy to criticize... Entre danse et théâtre, avec finesse et ironie, l'auteur et metteur en scène Jacob Wren, fondateur du Candid Stammer theatre à Toronto, et la compagnie québécoise PME, ont voulu explorer la capacité d'analyse critique du spectateur.

Quels rapports peuvent s'installer entre des artistes qui s'investissent beaucoup dans une création et un public venu à leur rencontre avec ses habitudes, sa culture, ses inhibitions et ses espoirs? Dans ce spectacle présenté en français et en anglais, Jacob Wren comme il en a l'habitude bouscule les conventions et va s'adresser directement au spectateur.

La pièce insiste sur les méthodes employées par les humains pour s'évaluer entre eux, et qui peuvent aller jusqu'aux attaques verbales de la plus grande agressivité en passant par les allusions les plus désinvoltes. Il est certes plus facile de critiquer que d'agir...

«Chevauchant joyeusement la danse et le théâtre, Wren et sa bande manient l'ironie et la satire avec une grande finesse. D'une présence irrésistible, les cinq comédiens-danseurs-performers de PME soufflent sur la logique théâtrale et les codes scéniques traditionnels comme le loup sur la maison de paille.» écrit Solange Lévesque.

La collaboration entre Jacob Wren -qui essaie régulièrement dans ses spectacles, d'entrer en contact avec le public- et Sylvie Lachance, co-directrice artistique de la compagnie PME, a permis de donner à la pièce une étonnante vigueur.



It's easy to criticize : une pièce sur l'art et la manière de critiquer

■ En français comme en anglais, it's easy to criticize, par Jacob Wren et la comédie PME. Spectacle en français et en anglais. A 21 h, vendredi 26 mai, au Centre Marc Sangnier à Mont-Saint-Aignan. Entree 30 F. Réservation 02.35.74.18.70.

MONT-SAINT-AIGNAN.- En français comme en anglais, it's easy to criticize : Entre danse et théâtre, Jacob Wren et la Compagnie PME manient l'ironie et la satire avec finesse. A 21 h, au Centre Culturel Marc Sangnier. Entree 30 F. Réservation au 02 35 74 18 70

THEATRE **en français comme en** **anglais, it's easy to criticise**

Tonight, Green Room, Whitworth Street West, Central Manchester, 8pm. £7, £4 conc
Tel: 950 5900

French-speaking Quebec has had a rocky relationship with motherland Canada over the centuries, so much so, that Quebec came close to a vote for secession a couple of years back.

So it should be fascinating to see a piece of work about the difficulties of relationships and communication from a company made up of artists from francophone Montreal and anglophone Toronto.

The clumsily-titled *En Français Comme En Anglais, It's Easy To Criticise* is the latest work from Quebec-based PME, an iconoclastic dance, theatre and performance art troupe led by writer/director Jacob Wren (an artist



previously known as *Death Waits*). Wren's own communication skills have been likened, by *Toronto Life*, to 'attending a dinner party with Salvador Dali, Bertrand Russell and Woody Allen', so it's to be hoped that this extends at least partly to his performance style.

Bearing striking thematic similarities to the work of Quebec's most famous theatrical export, Robert Lepage, *En Français...* muses on cross-cultural misunderstandings during 'the fluid process of translation - and mis-translation' between these two cities which are geographic neighbours but, in many ways, culturally worlds apart.

At first glance, a remote and parochial concern perhaps, but controversies surrounding nationhood and the immigrant experience on our own soil should serve to ensure that PME's subtle and playful show offers a fresh perspective on an age-old problem.

Jim Burke

NEWS NORTH WEST
FRIDAY 2 JUNE 2000

THE GLOBE AND MAIL · MONDAY, FEBRUARY 28, 2000

THE GLOBE REVIEW

Not even being there is enough to get this joke

RAY CONLOGUE
Arts Reporter, Toronto

This show is, in avant-garde theatre terms, a "provocation."

The five performers have no script, but improvise within a couple of sketchy themes. In the case of *En français comme en anglais*, it also appears that four of the five actors are not in fact actors (they are writers and filmmakers), so we may not expect a display of the stage skills which sometimes rescue this kind of free form event.

It's very hard to say what Jacob Wren had in mind, because most of what is said on stage is incoherent. Any attempt to guess is inhibited by the one topic which did seem to engage the performers: the contemptibility of critics. "People despise critics because they know that crit-

THEATRE

EN FRANÇAIS COMME EN ANGLAIS, IT'S EASY TO CRITICIZE

Conceived and directed by Jacob Wren
Collective performance with Jacob Wren, Martin Belanger, Alexandra Gill, Julie Andree T. and Tracy Wright
At The Theatre Centre,
1032 Queen St. W.
1/2

ics are weak. That they can't do anything, and what they say has no effect," says Tracy Wright. Alexandra Gill elaborates: "Ruskin didn't destroy Whistler."

Good, but moving along: what else is on the table? Well, the five sit down to talk about love at one point. "Love is something that isn't

rational," offers Wren, admitting that the observation isn't a radical one. The others blither and blather a little, mostly to the effect that love probably doesn't exist. Tracy Wright enacts a very defended person who prefers not to say anything at all. Later she will berate Wren for letting her sit there "for a half hour" not saying anything at all.

You may be wondering about the bilingual title. This show is an encounter between artists from Toronto and Montreal, and everybody attempts to say something in the other party's language. The three anglophones on stage are dreadful (Gill is slightly less dreadful than the others): They clearly never use French, and have laboured to work up some facility for this show. At one point Wren haltingly attempts to read a complex statement in

French and then, in line with the show's premise of heartless honesty, asks Julie Andree if he's getting any better. "No," she says simply, and I'm sure she's right. I couldn't understand a syllable he was saying.

On the other hand Julie Andree and her associate, Martin Belanger, are fluent in English and are careful to use it most of the time. They do have a little argument in French at one point (she denounces the idea that love could exist), but that's about it.

It occurred to me that the relative fluency of the five pretty much reflects the national reality, and even that the performers — smart and self-conscious as they are — may have been displaying their strengths and weaknesses on purpose with that in mind. Acting is a masochistic profession.

The dark set is illuminated by small tables carrying what seems to be sound and computer equipment. One carries a space heater, which at a certain point a performer gazes at as if it were a computer screen. Usually, while two or three people are "entertaining" up front, the others repair to one of these darkish areas and enact a little dance, some hugging, or a theatrical pushing exercise meant to evoke aggressiveness.

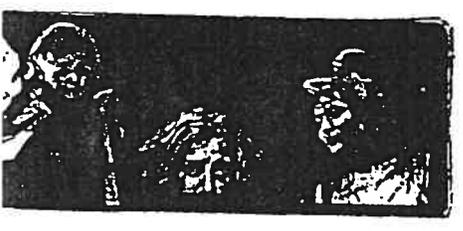
When they are all sitting together, the ones who aren't talking make little rhythmic motions with their hands.

Maybe this show is awful on purpose, an attempt to dramatize the intellectual and artistic malaise of our times. If so, it's flawless. In ninety minutes of archness and vanity it never once lapses into anything memorable.

I Sylvie Cotton

Théâtrique

[Qu'est-ce que le théâtre?]



«Tous les artistes de ce festival ont en partage cette humilité et cette intransigeance qu'il faut pour préserver la légitimité du geste créateur. [...] Ils nomment l'urgence d'un ressaisissement collectif, disent l'importance de l'intime, la valeur inestimable de l'expérience sensible, affective, spirituelle. [...] la nécessité de l'art.»

Marie-Hélène Falcon, directrice générale et artistique, Festival de théâtre des Amériques

Je veux ne vous parler que d'une seule troupe (ma découverte tardive), ne vous décrire qu'un seul moment (ce grand plaisir), ne vous faire imaginer qu'un seul jeu (une pure jouissance). Vive Les ballets C. de la B. Mais je dois aussi, tout de même, non pas malheureusement mais presque, vous présenter les autres spectacles que j'ai vus dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques. Autrement dit, je dois contrôler le cours de mon récit et vous raconter aussi un peu des Noces de sang, un peu des Australiens dans leur Urban Dream Capsule, pas mal de ma Pitié pour les vieilles chiennes sales, et enfin, beaucoup de En français comme en anglais, it's easy to criticize.

Noces de sang (Suisse)
auteur : Federico Garcia Lorca
concepteur et metteur en scène : Omar Porras-Speck
troupe : Teatro Matandro, Comédie de Genève et Théâtre Vidy-Lausanne E.T.

J'attaque en prenant tout de suite le taureau par les cornes. Noces de sang aurait pu être magnifique! Dès la première scène, une ambiance forte, quoique dans un environnement des plus traditionnels, annonçait le meilleur. Une

femme, une mère, pliait, déplaçait et repliait sans cesse les mêmes vêtements en débilitant éternellement un délire plaintif, le cri de son deuil. Son inquiétude intense infiltrant les planches, tissant le drame dès les premières ondes. Et pourtant. Déjà, ni le décor, qui n'offrait rien de déroutant par rapport à la convention, ni le jeu, par ailleurs moitié parlé, moitié chanté, ni le ton, ma foi assez académique, ne faisait l'effet d'une bombe artistique. Plusieurs ingrédients méritent pourtant une mention. Les deux conceptrices des costumes, Mariom Porras-Speck et Ingrid Moberg, remportent la palme. On ne peut demander mieux ou plus à un habit : donner le style, insuffler le caractère, suggérer la vitalité de l'anatomie, qualifier les passions et, par surcroît, être original. Quant aux maquillages, ils étaient partie prenante des costumes et vice versa. Des nez spanish punk, des oreilles de lutin, des sourcils longs et sinueux comme des routes de campagne, des cornes luisantes arborant des lumières, sans compter les jambes et les bras peints qui rehaussaient un décor assez sobre. Bref, dans cette production, le décor, c'est le cos-

tume. Les lumières aussi jouaient un rôle de premier ordre, délimitant les plans et les profondeurs, annonçant les passages et les nuances. Mais rien de plus normal, on est au théâtre! Cela dit, les quelques éléments surréalistes, originaux ou remarquables ne réussissaient pas à sauver un spectacle représentant des noces éclaboussées de sang par une passion amoureuxse à laquelle on ne croit pas une minute. L'ensemble avait toutes les allures d'un très mauvais conte. La belle était en bleu, tous les autres en rouge. Une p'tite démonsse irritante personnifiait la lune et des farfadets verts surveillaient (ou protégeaient?) les moindres gestes des amants. Enfin, une sauce clownesque enrobait sans lier ce texte de Garcia Lorca, dont le film avait autrefois enchanté la cinématographie.

J'y suis allée une seule fois. Les artistes costumés animaient la soirée en faisant de courts numéros chantés et dansés. Un cabaret sous

The Urban Dream Capsule (Australie)
concepteur et metteur en scène : Neil Thomas
troupe : The Urban Dream

verre. The Urban Dream Capsule. Quatre artistes on vécu enfermés dans la vitrine d'un grand magasin pendant un mois. Ils l'ont fait à Sydney puis à Londres. C'est au tour de Montréal, chez La Baie, rue Sainte-Catherine ouest. Curieusement, après quelques minutes, ce n'est pas tant les acteurs-performeurs que je voulais voir. Je me suis éloignée de l'attroupement qui sautillait et rigolait devant les gars et je me suis mise à explorer leur demeure. Les traces de vie au quotidien, les détails du décor, les couleurs, les objets de chez La Baie. Le seul espace non visible était le p'tit coin. Dans le communiqué, on parle des quatre Australiens comme d'artistes qui nous rappellent que les habitants d'une ville en sont «la fibre poétique... [et qui tentent de] retourner à la ville d'accueil une image ludique, poétique, voire surréaliste d'elle-même». L'idée est valable et intéressante. Du côté des artistes, sur le plan performatif, l'expérience doit être marquante à l'os. Fatigante, sans aucun doute. Est-ce trop? Est-ce qu'on n'en vient pas à haïr ce public voyeu: qui espionne, épie et en redemande 24 heures par jour?

Muriel Dutil dans Pitié pour les vieilles chiennes sales.



ont regardés tous dans les yeux, pendant un assez bon bout de temps merci, cette auteure a beaucoup à dire. Je suis prête à l'écouter. Encore plusieurs fois. Et puis, au Québec, une femme qui prend le théâtre dans ses mains et dans sa bouche, ce n'est pas de trop.

PME ↓ / JACOB WREN

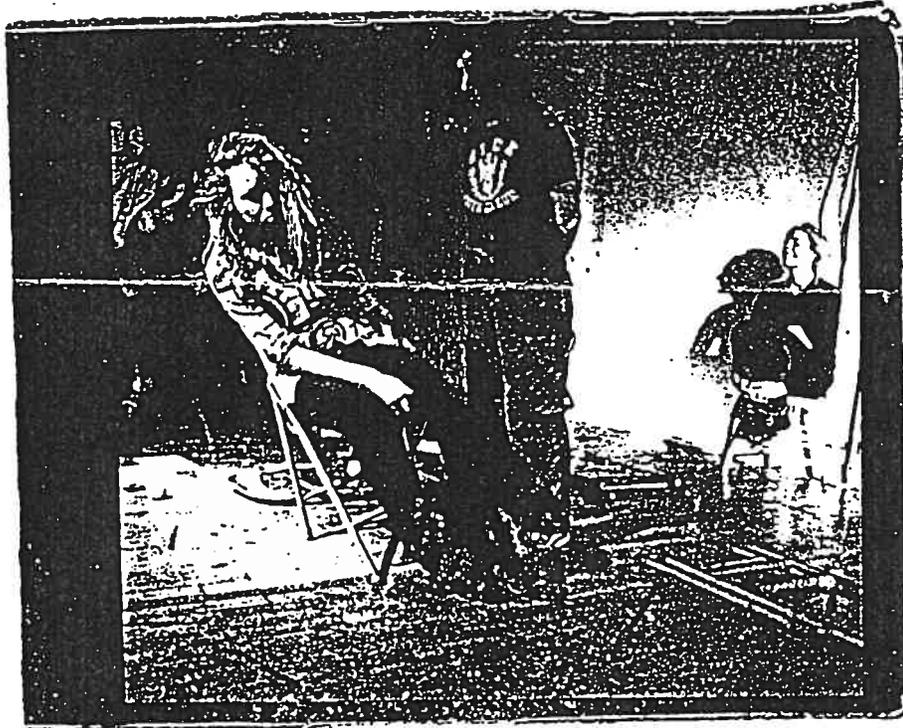
En français comme en anglais, it's easy to criticize (Québec et Ontario)
concepteur et metteur en scène : Jacob Wren
troupe : PME

Je crois que la création *En français comme en anglais, it's easy to criticize* pourrait bien être considérée de la même

famille que le spectacle du Wooster Group, d'après ce que j'ai entendu et compris. Ce spectacle m'a plu totalement. Ô fraîcheur! Ô intelligence! Deux gars, deux filles. De la bonne musique *jungle* et

drum'n base. On se croirait dans un immense studio d'enregistrement et de mixage: y a des machines, des micros, des livrets, beaucoup de fils électriques et de l'espace pour danser, pour courir, pour créer des îlots de discussion et de déclaration. Je décide de qualifier cet indéfinissable spectacle de bref colloque greffé de quatre ou cinq performances toutes plus rafraîchissantes les unes que les autres. Celle, entre autres, de Julie-Andrée Tremblay qui s'est encore laissée tomber sur le plancher (on l'a déjà vue en faire autant à Skol en 1997). Cette fois, en bas d'une chaise. Rigide et souple en même temps, concentrée et nonchalante, toute

criante de vérité: «Il est si difficile d'agir et, par contre, si facile de critiquer.» Ou encore, l'annonce de la question du spir, énoncée par le concepteur et le metteur en scène torontois Jacob Wren: «Peut-on encore faire l'amour sans condom et si oui, pourquoi?», suivie d'une discussion publique entre les acteurs qui a mené à cette autre question: «Peut-on faire quelque chose sans penser aux conséquences?». Après maints autres pas de danse et pirouettes linguistiques en solo ou en groupe, Wren conclut: «L'art n'a plus de rapport avec la vie de tous les jours.» Et je me dis que j'ai dû faire de bons choix lors de ce festival, car tout ce que j'ai vu, ou presque, présentait cette qualité que je recherche précisément: un lien entre l'art et la vie. Le même désir, je crois, qui a fait dire à Filiou: «L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art.» ↗



Jacob Wren, Julie-Andrée T., Tracy Wright et Alexandra Gill dans *En français comme en anglais, it's easy to criticize*
Photo: Sébastien Fournier

heureuse, dirait-on, de recommencer à se *pitcher* à terre, cette jeune performeuse provoque un éveil existentiel, tout simplement. J'ai aussi apprécié la démonstration de la critique: avalant une œuvre d'art: un petit pantin est capturé par une jarre de biscuit. De même que la déclaration suivante,

J'ai parlé très souvent des Belges en discutant avec des amis sur l'art actuel européen. Là encore, je suis remuée. Ah!, les artistes belges! Toujours aussi décapants. En arts visuels, ils m'ont tous tourmentée, aimantée. Cette fois, les Belges ont bien compris la différence entre la vraie violence et la fausse: le théâtre de la vérité. C'est qu'ils ne font pas dans le toc, les copains du pays pas platte pantoute. Pas de demi-mesure. C'était sans filet. Absolument. Maintenant, je veux tout entendre de Bach et j'aimerais tout revoir de ce spectacle. Séduite. Un mélange de perf et de théâtre. Grâce à eux, je me demande encore, comme David Cronenberg à propos du cinéma, qu'est-ce que le théâtre? Quelle meilleure question un spectacle devrait-il faire surgir? Qu'est-ce que le théâtre? Repousser les limites d'une discipline, d'un art ou d'une pratique, c'est ce qui fait la différence entre l'artiste qui creuse et l'artiste qui balaie en surface. Je veux de la profondeur. En voilà. Plein la face, les yeux, les oreilles.

lets op Bach (Belgique)
auteur/concepteur et metteur en scène: Abin Platel
troupe: Les Ballets C. de la B Ensemble Explorations

ARTS AND ENTERTAINMENT

THEATRE REVIEW

Au contraire, criticism not easy

PAT DONNELLY
Gazette Theatre Critic

The title of En Francais Comme en Anglais, It's Easy to Criticize dooms it to a certain lack of sympathy among critics, especially bilingual ones. Just for the record, I totally disagree. And this play proves my point.

Director Jacob Wren and company make doing theatre in the '90s look as easy as, say, falling off a chair - and taking the chair with you. Which is exactly what one of the performers (Julie Andree T) does in this studiously casual performance-art piece playing at Espace Tangente today and tomorrow, part of Les 20 Jours du Theatre à Risque.

Criticizing it is another matter - like pinning Jell-O to the wall. All is randomness to the point of careless in Wren's nest. The space is scattered with odd bits of furniture: card tables, folding chairs, a boom box and a stereo. Plastic

bottles of Naya water stand sentinel. A clown doll leans against a microphone. At first, what passes for dramatic action appears to revolve around who plays which CD next. Bodies sway listlessly to the music. Timeless lyrics like "There is no castration fear" repeat omniously.

The topic of criticism and utopia is brought up by the world-weary Tracy Wright, tentatively translated by Benoit Lachambre, then dropped. She interrupts him a lot. He sticks to sheepish. It's actually quite funny.

Their finest moment is an illustration of the nature of criticism that involves stuffing the clown into a large jar and putting on the lid.

A virtue is made of insouciance here. Every line is a throwaway. Paper gets thrown away, too, into the air. Someone has to break it gently that this particular gesture has already become a cliché of this particular genre. I hate to be the one. Nobody makes a pretense of playing

anyone but themselves - or at least a stoned version of same - in En Francais Comme en Anglais. The moon-faced Ms. T. has a most charming way of doing nothing at all. Wren is a late arrival who tends to dominate once on the set. He's chairman of a panel on criticism asking profound questions like "Why are there so few people here to see us tonight?" - a sure way to get a laugh when there are only a dozen people in the house.

Key lines from Samuel Beckett's Waiting for Godot are quoted. French vs. English linguistic games are played. Eventually, exits are made.

Is En Francais Comme en Anglais good or bad theatre? Frankly, I'm just too hip to care. But it left me with a smile on my face.

* *En Francais Comme en Anglais, It's Easy to Criticize* plays tonight at 8:30 p.m. and tomorrow at 7:30 p.m. at Espace Tangente, 840 Chertier St. Tickets are \$10. Call (514) 525-1500.

CXXIII



La Presse

Sortir, jeudi 21 mars 2002, p. C2

Théâtre

Magnifique chaos orchestré

Dumas, Ève

EN FRANÇAIS comme en anglais, it's easy to criticize, création du Torontois Jacob Wren produite par la compagnie montréalaise PME, est de passage dans la métropole pour la troisième fois et pour trois représentations encore, après une tournée en Europe et aux États-Unis. On dit de ce "spectacle" (c'est en fait de l'antispectacle à l'état pur) à cinq comédiens (deux francophones, trois anglophones) qu'il parle de critique et de traduction. En fin de compte, il parle surtout, et féroce, de théâtre, de danse et de médias, questionnant et détruisant toutes les conventions établies dans un joyeux capharnaüm hautement orchestré. (À l'Usine C jusqu'à samedi soir; info: 514 521-4493)

Catégorie : Arts et culture

Taille : Court, 78 mots

(c) 2002 La Presse. Tous droits réservés.

Doc. : 20020321LA0073

Ce matériel est protégé par les droits d'auteur. Tous droits réservés.

© 2001 CEDROM-SNI

CXXIV



La Presse

Arts et spectacles, samedi 16 mars 2002, p. D4

Théâtre

Pont Montréal-Toronto

Dumas, Ève

APRÈS UNE tournée internationale, la pièce *En français comme en anglais, it's easy to criticize*, de la compagnie PME, est de retour à Montréal, pour cinq soirs. Créé en 1998 dans le cadre des défunts 20 jours du théâtre à risque, puis présenté au FTA en 1999, dans la série Nouvelle Scène, le spectacle bilingue questionnant l'interrelation entre théâtre, danse et performance, traite des liens Montréal-Toronto. Les créateurs du spectacle proviennent également de ces deux villes. Jacob Wren, également connu sous le nom Death Waits (la mort attend!), a fondé la compagnie Candid Stammer Theatre en 1990. Avec la compagnie montréalaise PME, dirigée par Sylvie Lachance et Richard Ducharme, il a travaillé à *I Cut, You Bleed*, en 1996 et, plus récemment, à *Unrehearsed Beauty / Le Génie des autres*, qui sera présenté au printemps lors du Carrefour international de théâtre à Québec. *En français comme en anglais, it's easy to criticize* est interprété par Martin Bélanger, Shannon Cochrane, Alexandra Gill, Julie Andrée T. et Jacob Wren. À l'Usine C, du 19 au 23 mars. Réservations: 514 512-4493.

Catégorie : Arts et culture**Taille :** Court, 128 mots*(c) 2002 La Presse. Tous droits réservés.*

Doc. : 20020316LA0091

Ce matériel est protégé par les droits d'auteur. Tous droits réservés.

© 2001 CEDROM-SNI

CXXV



La Presse

Arts et spectacles, vendredi 22 mars 2002, p. C4

Un théâtre contre le vide

Dumas, Ève

"GOD BLESS Canada." C'est ainsi que commençait la critique de la pièce bilingue *En français comme en anglais, it's easy to criticize*, dans le *Village Voice*. La création du Torontois Jacob Wren, produite par la compagnie montréalaise PME, rentre au bercail après un passage à New York, Berlin, Zagreb, Londres et Lisbonne.

Sur la "scène" de l'Usine C, on trouve les mêmes "accessoires" qu'à la création à Tangente: fleurs, chaises pliantes, bouteilles d'eau et appareillage électronique, dont des micros, un walkie-talkie et trois chaînes stéréo dans lesquels les comédiens glissent eux-mêmes leur sélection musicale très variée- Brassens, Gainsbourg, Pavement... Un "décor" qui rejette toute notion (habituelle) de beau.

La pièce nous revient donc toujours aussi féroce et inesthétique, mais pas tout à fait la même, puisque Jacob Wren et ses collaborateurs aimeraient sans doute mieux crever de mort lente et pénible que de présenter un art figé dans la convention. Créé à l'automne 1998, à l'occasion des défunts 20 jours du théâtre à risque, puis présenté à nouveau à Montréal lors du huitième Festival de théâtre des Amériques, en 1999, cet antispectacle à la frontière du théâtre, de la danse, de la performance et du *spoken word* évolue au gré de l'actualité.

On a naturellement fait une place à la tragédie du 11 septembre, qui devient le sujet d'une des séances de conversation organisée dans lesquelles se lancent les cinq comédiens (deux francophones, trois anglophones), entre deux chorégraphies.

Mais ces changements se révèlent secondaires, puisqu'ils ne sont prétextes qu'à une critique des médias ou plutôt, à la critique d'une critique des médias. Sait-on vraiment qui parle, dans cette oeuvre d'apparence totalement chaotique, mais en fait minutieusement orchestrée par le metteur en scène et interprète Jacob Wren? Les voix se superposent. Les comédiens-danseurs-performeurs lisent à l'occasion des extraits de Gilles Deleuze, de Beckett et d'un quotidien montréalais, entre autres. Il y a aussi la musique omniprésente, qui enterre parfois la voix des interprètes.

On cause critique, mais aussi traduction. Sont juxtaposées les versions française et anglaise de textes, pour mieux ridiculiser le manque de justesse de certaines traductions. Le pseudo-conférencier francophone (Martin Bélanger) en profite parfois pour railler sa collègue anglophone (Shannon Cochrane), qui semble ne pas comprendre un mot de français. Mais il y a toujours un juste retour du balancier qui empêche les opinions et les stéréotypes de se fixer pour de bon- cette même anglophone apparemment unilingue nous lira plus tard un texte en français! Nous sommes sans cesse appelés à différer notre verdict sur ce spectacle fuyant et imprévisible.

Mais lorsque tombe le rideau (invisible), après quelques salutations presque effrontées et des

CXXVI

applaudissements discrets (deux conventions qui ne s'abolissent pas si facilement), les plus dégourdis d'entre nous ne pourront que trancher en faveur de ces brillants agitateurs qui nous ont jeté en plein visage la vacuité de nos vies bien rangées.

EN FRANÇAIS COMME EN ANGLAIS, IT'S EASY TO CRITICIZE, conception et mise en scène de Jacob Wren, en collaboration avec Richard Ducharme, Benoît Lachambre et Sylvie Lachance de la compagnie PME. Interprétation: Martin Bélanger, Shannon Cochrane, Alexandra Gill, Julie Andrée T. et Jacob Wren. À l'Usine C jusqu'au 23 mars.

Illustration(s) :

Les comédiens d'*En français comme en anglais, it's easy to criticize* nous jettent en plein visage la vacuité de nos vies bien rangées.

Catégorie : Arts et culture

Sujet(s) uniforme(s) : Musique; Théâtre

Taille : Moyen, 410 mots

(c) 2002 La Presse. Tous droits réservés.

Doc. : 20020322LA0065

Ce matériel est protégé par les droits d'auteur. Tous droits réservés.

© 2001 CEDROM-SNI

A

Papers: VIJESNIK
Date: June 21, 2000
Critic: Dubravka Ugrešić

Zagreb

XXVII

A controled theatrical chaos

The show on the edge between theatre and reality 'It's easy to criticise' is playing with traditional understanding of theatre and audiences' expectations. It defies the established visual frame and notion of picture in theatre and following the examples of iconoclasts. It is easier to be on stage than act for the Canadian artists and so they are arranging their scenes on principles of controled chaos.

Their statement is dispersed and unstable, centred around the texts by Susan Sontag, Samuel Beckett and Jean Baudrillard., and ironic comentaries on the effects of criticism and the persuasiveness of translations. The fragments of sentences and by the way choreographed movements point to an open structure of events which allow different upgradings and still tries to stay unfinished. The intention of deconstructing the narrative line of the plot is sensed in the unrelated statements and intrusions of personal experiences into a performing model of unconcentrated theatre going on.

The scenography of dispersed chairs, tables, microphones, plastic bottles... also points in the direction of the open structure along with the performers (joined by Sven Medvesek for Zagreb performances) and their repetitive movements and gestures. Young Canadian director Jacob Wren tries to present the uncertain position of a subject in the claustrophobic world and the dispersed theatre reality from the perspective where everyday life and privacy are the imperative for being on stage.

Criticising is the inducement or an accidental motive of this show which relies on the trends of researching the destruction of conventional theatre systems by trying to entertain both the audience and the performers. The unpretentious pretentiousness of Jacob Wren and PME draws different reactions from the audience by offering a view on the open possibilities of contemporary theatre.

D

Papers: NOVI LIST
Date: June 24, 2000.
Critic: Nataša Govedić

Novi

The Canadian show 'It's easy to criticise' by Jacob Wren and PME defies conventional elements of theatre (story, character, dialogue, scenography, cotimography) by offering us the reality of casually dressed actors and their 'state at the moment' on an empty stage with a few chairs and music gadgets. The show is, however, precisely planned and as precisely pretentious, trying to show the intranslativeness of English experience compared to the French or Croatian on one hand and on the other it tries to defy the critic as the worst evil to the art.

To intensify the effect of translaticvness of the unimportant (textual) and the intranslativeness of the important (experience), a Croatian actor is also present at the stage who translates the sentences of his colleagues, but when asked to translate the emotions or give commentaries, he speaks of his local and personal experience. As the demonising of the critic is concerned, I would say it only represents the childish fear of the Canadian director of any two way communication instead of dialogue chosing resent and insult, and with that giving the critics a too great a significance and one to pathetically negative.

E

Papers: VIJENAC
Date: June 29, 2000.
Critic: ~~Nataša Govedić~~ JORJANA OSTOJIC

2000

As for the unpretentiousness, it could not be said for the Canadian group PME, which tried to share with the audience their reflections on boring and empty criticism on and off the stage. On the very beginnign we are informed in English, French and Croatian (our Sven Medvesek) that the show would be about serious things: like criticism and translations. As two are slowly dancing in the back the irony becomes clear as daylight.

In prearranged serious trials of three people to theorise on criticism, translations and art they are completely denied by the rest of the ensemble who is dancing and jumping around in the back. Even the director Jacob Wren joined in this ironic denial of theatre as the place from which only great messages may be heard so the critics can write serious essays. He says to the divided audience that even boredom can have value. Some of the audience left but others who stayed were watching the show with great interest and they expressed it with a frenetic applause at the end.

CXXVII

LE DEVOIR

Le Devoir

L'Agenda, samedi 16 mars 2002, p. 3

Les sorties

Délire à cinq

Guay, Hervé

Rencontre du troisième type et de deux solitudes, *En français comme en anglais, it's easy to criticize* est né d'une invitation. La chose n'est pas rare. Parfois, ça clique; d'autres fois, non. Et on n'en reparle plus. En 1998, lorsque l'ancienne âme dirigeante des défunts 20 jours du théâtre à risque, Sylvie Lachance, demande au metteur en scène torontois Jacob Wren de venir travailler avec quelques artistes montréalais, histoire de voir ce que cela donnera, elle est sans doute bien loin d'imaginer que le spectacle tournera encore trois ans et des poussières plus tard. Et à la vérité, Jacob Wren aussi.

En ce temps-là, il faisait carrière dans la Ville reine depuis une dizaine d'années. Il avait connu des hauts et des bas. Avec l'impression lancinante de piétiner, de produire, pareil aux autres, sa dose de théâtre mortellement ennuyeux. Bref, il ne savait plus quoi faire ni d'où se jeter. Il reçoit alors carte blanche pour créer sur le sujet des différences entre Montréal et Toronto. Prétexte tout trouvé, de l'aveu de Wren, pour *"s'échapper du théâtre à l'intérieur même du théâtre"*. Il fait ainsi appel à des artistes des deux villes, qui oeuvrent dans des disciplines connexes (performance, cinéma, danse, théâtre).

Le résultat est justement un délicieux fourre-tout. À commencer par le plateau, qui ressemble à une salle de répétition encombrée. En effet, les cinq interprètes interagissent dans un fatras de fils électriques et de chaises pliantes, y semant leurs doutes sur une variété de sujets (critique, traduction, art) sans s'appesantir sur aucun. Petits airs, digressions nombreuses et fragments facétieux rythment 90 minutes d'où le spectateur sort ravi ou perplexe, selon qu'il a aimé ou détesté ce que *Village Voice* a qualifié de *"collage de danse, de critique sociale et de déconnage grisant"*.

Car Jacob Wren crée de la désinvolture, du décontracté, un chaos sympathique, comme d'autres préparent soigneusement une montée dramatique, avec préféablement musique à l'appui. Aussi son divertissement gentiment cérébral ne raconte-t-il rien. Ses interprètes ne font que réfléchir à voix haute, ou dans une conversation à bâtons rompus, avant d'écouter une chanson qui leur plaît ou de laisser libre cours à leur énergie dans un numéro de danse faussement spontané. Il reste de ces échanges brillants et aléatoires, souvent interrompus pour un rien, un sentiment de vie qui passe. Vie qui ne demande à personne la permission d'être échevelée et fugitive.

Parti du constat que le théâtre est lié au langage, qu'il s'y enfonce même, Jacob Wren a surtout examiné, dans *En français comme en anglais...*, cette question avec toute la liberté voulue. Sur le mode de l'humour, y sont évoquées pêle-mêle la difficulté de communiquer, la trahison de la traduction (inévitabile quand deux langues se côtoient) ou encore la nécessité de mesurer les conséquences de ses gestes. Ironie d'un essai théâtral dont le titre à rallonge a l'air de vouloir se moquer des instants volés à formuler sa pensée alors que ses interprètes y consacrent le plus clair de leur temps, en complicité avouée avec le public.

"Le contact avec le spectateur, c'est la chose centrale pour moi, avertit Jacob Wren. Mais je ne sais pas si ce que nous faisons est pour tout le monde. En revanche, je peux dire que tous les éléments du spectacle sont mélangés de manière à divertir. J'aime que mon travail procure du plaisir. D'ailleurs, bien des gens le ressentent. Et ceux qui ne vont pas au théâtre vont probablement aimer ce que nous faisons."

En français comme en anglais, it's easy to criticize, dans une mise en scène de Jacob Wren, à l'Usine C, du 19 au 23 mars à 20h30.

Catégorie : Arts et culture

Sujet(s) uniforme(s) : Cinéma; Théâtre

Taille : Moyen, 441 mots

© 2002 *Le Devoir*. Tous droits réservés.

Doc. : 20020316LE0129

Ce matériel est protégé par les droits d'auteur. Tous droits réservés.

© 2001 CEDROM-SNi

CXXX

LE DEVOIR

Le Devoir

Culture, mercredi 9 juin 1999, p. B9

Festival de théâtre des Amériques

Le bilan artistique du Festival de théâtre des Amériques: Un festival cassé en deux
Un tel événement n'est pas le plus indiqué pour favoriser la création

Guay, Hervé

Huit éditions plus tard, le Festival de théâtre des Amériques n'a pas encore trouvé une forme satisfaisante. L'événement reste un festival inégal, plus inégal que jamais même, dont les bons coups du côté de la sélection internationale n'effacent pas les ratés du côté québécois. En un mot, un festival cassé en deux en dépit des efforts considérables déployés par sa directrice, Marie-Hélène Falcon, ainsi que par son équipe, qui portent à bout de bras l'événement avec des moyens dérisoires.

Allons droit au but. Que l'on y défende la création québécoise, très bien. Personne n'est contre la vertu. Mais l'on continue néanmoins à miser sur des valeurs sûres pour ce qui est des spectacles étrangers. De la comparaison, notre théâtre sort nettement désavantagé. Mais comment en serait-il autrement? D'un côté, on saute dans le vide sans filet. De l'autre, on arrive avec un produit nickel, dont la qualité est corroborée au besoin par des années de tournée ou un véritable succès public.

Il faut reconnaître aujourd'hui que la mise côte à côte des deux pose des problèmes irréductibles. D'ailleurs, la pression exercée sur les créateurs doit certes atteindre des sommets. Attendus au tournant, rares sont ceux des nôtres qui parviennent à figurer honorablement au FTA. Signe peut-être qu'un tel événement n'est pas le plus indiqué pour favoriser la création.

Le compromis consisterait peut-être à ce que le festival continue à coproduire diverses créations dans l'intervalle de deux ans dont il dispose pour programmer. Quitte à ne retenir du lot que ce qui se révèle prometteur. Cela laisserait en outre aux créateurs du temps pour peaufiner leur travail avant le jour F. La présence du festival se ferait ainsi sentir toute l'année. Il y aurait encouragement réel à la création. Et il ne viendrait alors à l'idée de personne de se demander ce que tel spectacle faisait là.

Sans compter que cela épargnerait aux créateurs des comparaisons injustes dont ils ont, dans certains cas, du mal à se remettre. Et qu'importe si le festival ne présente qu'une douzaine de productions aux dates dites. Il serait ainsi resserré et plus équilibré. Qui plus est, les organisateurs donneraient vraiment une chance à la relève plutôt que de lui donner une corde pour se pendre... en présence des diffuseurs étrangers et de la presse internationale.

Autrement, ce sont les Australiens qui ont «volé le show» lors de cette huitième édition du FTA. Ceux-ci, installés dans les vitrines du magasin La Baie du centre-ville de Montréal, ont transformé, pendant deux semaines, un petit bout de la rue Sainte-Catherine en théâtre et rejoint ainsi des milliers de passants. Beaux clowns modernes que ceux de The Urban Dream Capsule qui, ironiquement, ont fait un peu sortir de sa bulle un événement trop replié sur lui-même.

CXXXI

Dans les salles, trois spectacles se sont particulièrement démarqués. Les Argentins, d'abord, ont proposé un théâtre d'objets d'une rare puissance évocatrice. Leur version du *Hamlet Machine* de Heiner Müller, sous forme de cérémonie funèbre, a constitué le premier temps fort du festival. Tout de suite après, le *House/Lights* du Wooster Group a confirmé la richesse du travail de cette troupe américaine de premier plan. Fête pour l'oreille et pour l'intelligence, on y fait en outre un emploi perspicace de la technologie. Voici que le théâtre n'est pas oublié mais démultiplié. À la toute fin, Alain Platel a lui aussi fait un tabac avec son «petit truc sur Bach» qui a déclenché l'enthousiasme des festivaliers. Ce qu'il y a d'impressionnant chez le chorégraphe belge, c'est sa capacité de saisir l'air du temps dans toute sa complexité sans que soient occultés pour autant les contradictions et les excès d'une fin de siècle éclatée.

Moins spectaculaires, d'autres oeuvres ont aussi trouvé leur public, comme *Pour un oui ou pour un non*, mise en scène par Jacques Lassalle, ou encore *La Ferme du Garet*, d'après l'album photo de Depardon. Dans un cas, le Sarraute présentait toutes les caractéristiques de la finesse intellectuelle franco-française. En contraste, la plongée rurale de Marc Feld tentait de recréer des liens avec un spectateur dont on a tendance à tenir peu compte. À noter aussi, *l'Insomnia* du duo canadien Verdecchia-Brooks qui, sur un mode mineur, alliait introspection et réflexion sociopolitique, le tout serti dans un onirisme aussi clinique qu'inquiétant.

En revanche, plusieurs productions québécoises, plus ambitieuses, ont donné lieu à des ratages retentissants. Pour un, Wajdi Mouawad s'est fourvoyé royalement avec *Rêves*. Pénible intégration de la danse à un théâtre d'une verbosité soporifique, quand l'auteur ne devient pas lourdement moralisateur. Si l'on excepte les scènes avec une Hélène Loiselle inspirée, il n'y a pas grand-chose à sauver de ce spectacle bâclé. En dépit d'un début porteur, *Les Bacchantes* de Paula de Vasconcelos ne m'a guère paru plus achevée. Cette danse-théâtre qui use de symboles énormes m'a semblé d'une vacuité parfaite tant sur le plan de l'anecdote qu'en ce qui a trait à l'esthétique décorative, qui y prévaut. Cela fait regretter davantage l'annulation du *Malina* de Brigitte Haentjens pour cause de droits d'auteurs, d'autant que la rumeur veut qu'il se serait agi d'une proposition consistante.

À mon avis, deux des sept présentations de la Nouvelle Scène valaient le déplacement: *Human Collision - Atomic Reaction* et *En français comme en anglais, it's easy to criticize*. Les metteurs en scène, Stacey Christodoulou et Jacob Wren, dont le travail est à suivre, ont en commun d'offrir des spectacles bilingues d'où émerge une multiplicité de voies et de voix. Eux aussi intègrent danse ou mouvement à des réflexions diverses, livrées pêle-mêle, sous le signe de la parodie et de la désinvolture. Sinon, cette section a également révélé quelques talents bruts comme Marie-Ève Gagnon (*Pas de pitié pour les vieilles chiennes sales*) dont la plume caustique doit prendre le temps de s'affiner davantage.

Somme toute, ce festival n'a qu'un problème - mais de taille -, celui du choix de la sélection québécoise. En effet, on joue sur les mots quand on parle de festival de création au sujet de cet événement. Il n'y a création que du côté québécois. Les étrangers, eux, sont sélectionnés et non pas invités à créer un spectacle dans le cadre du festival. Si ces derniers avaient à travailler dans les conditions offertes à nos jeunes créateurs, nul doute qu'ils connaîtraient les mêmes tourments, à supposer qu'ils acceptent de tels paramètres. Mais cela ne risque pas d'arriver. Raison de plus pour qu'il y ait sélection aussi dans le cas de la représentation québécoise.

En clair, le FTA doit servir le théâtre québécois aussi bien que son pendant étranger. Et il n'est peut-être pas nécessaire de tout montrer, ce qui éviterait sans doute que cette fête théâtrale ne prenne par moments des allures de déconfiture. Ceci ne veut pas dire abandonner tout encouragement au risque ni éliminer toute création pendant l'événement. N'importe quel festival peut vivre avec un ou deux échecs. Un artiste confirmé va s'en relever pourvu que quelques valeurs sûres d'ici puissent lui faire contrepoids.

CXXXII

On ne peut appliquer la même logique à la relève. Elle mérite plus d'égards. Elle doit bénéficier d'un droit à l'erreur, si possible en amont. Ce n'est qu'une fois vue sa production que l'on sait si l'on rend service à un créateur en la programmant dans un événement international. Lorsque les organisateurs invitent prématurément un artiste, ils nuisent à son développement plutôt que d'y contribuer.

Illustration(s) :

Festival de théâtre des Amériques

Avec son «petit truc sur Bach», Alain Platel a lui aussi fait un petit tabac.

Catégorie : Arts et culture

Sujet(s) uniforme(s) : Festivals; Théâtre

Lieu(x) géographique(s) - Le Devoir : Montréal

Type(s) d'article : Dossier; Illustration, photo, etc.

Taille : Long, 944 mots

© 1999 *Le Devoir*. Tous droits réservés.

Doc. : 990609LE075

Ce matériel est protégé par les droits d'auteur. Tous droits réservés.

© 2001 CEDROM-SNI

entry into the invention, imagination and passion stakes of the Nouvelle scène, but it never quite rose to the promised lucidity, and, for me at least, it didn't quite work. *Le Soldat de bois*, as directed by Jean-Claude Côté, was equally worthy and equally flawed. A kind of *Pinocchio* manqué, Olivier Cho'nière's play focuses on its woodcarving Gepetto's refusal to recognize his son (and his insistence on claiming another boy who doesn't recognize him as father). The "sons," one in need of a wooden leg, are two of four young military students on a mission who take over the house of the father, each exercising her or his own selfish and eccentric will. None of the characters, however, is very attractive or very well performed here, and the myth of social dissolution the performance enacts tends itself to dissolve into something less than compelling. The best moments are the transformation of one of the young women into a clothes-closet general and of the other into a rather nasty cat.

Among the things new artists tend to do is too much. In *Pitié pour les vieilles chiennes sales*, Marie-Ève Gagnon asks a very great deal of her actors and her audiences, staging without intermission an intense, matter-filled two-hour-and-forty-five-minute exploration of (all of) gender, race, class, sexuality, art and subjugation – among other things – in the stifling heat of Montreal's airless and low-ceilinged Espace Libre. There is a line given to Müller's Ophelia near the end of *Hamletmachine*, about resisting the satisfactions of victimization, that might have been the inspiration for Gagnon in creating this show had this role not already been assigned, in the festival brochure, to Spinoza: "he who changes into a worm should not complain about being stepped on." Setting aside the presumably accidental role given to the long-sweltering audience-as-victim, *Pitié ...* boldly entered the politically delicate territory of arguments, usually mounted from the right, in which victims are blamed for their own abuse. But this show, the most overtly political of the Nouvelle scène's shows, did not emerge from the right. It emerged, on the contrary, from what might with optimism be described as a new-feminist perspective rooted in a confident and clear-sighted realism. It refused the traditionally masculinist poses of detached tragical or cynical irony and recognized the need to pick up after oneself and take responsibility for the world from which we take our lives. Firmly rooted in the physicality of women's bodies, and full of outrageous and painful comedy that circulated around such unlikely material as elder abuse, the show's interrogation of the apparatuses of victimization brought together, as the program said, "Lech Walesa, Guilda, Aurore [the infant martyr] and her wicked stepmother, a pygmy acrobat, a super-woman, a former Marxist-Leninist, a sensitive '90s guy, a little girl, a poor old woman who is dying, a golf player and a Haitian nurse." And as the program also said, it was "a meaty show, as impolite as a hormone rush and full of feminine lucidity." Too much, as we said in the sixties.

Finally, two shows in the Nouvelle scène series struck me as exemplary. *Human Collision/Atomic Reaction*, a highly theatrical collective exploration by director Stacy Christodoulou and her actor/collaborators at The Other Theatre, took as its text fragments from scientific discourse, and as its central metaphor fragments of used

clothing. The production attempted to find connections among a wide range of moments in the history, mostly, of science, bringing together everything from the interrogations of Galileo and of Brecht to the lives, inquiries, theories, influence and responsibilities of Robert Oppenheimer and Stephen Hawking. How exactly these related to one another or to other scenes such as a "star" auction (beware of staging puns) that featured everything from the young Elvis Presley's snow suit to Bill Clinton's zipper, or even exactly how the third law of thermodynamics, with which the show started, related, in the creator's views, to chaos theory, loosely defined, remained unclear. This meant, disturbingly, that the show's powerful evocation of Nagasaki tended to be associated simply with some undifferentiated sense of "science" as monolith, while accidental or merely associative connections between psychological depth and black holes, New Age spiritualism and post-Newtonian physics, and even celestial and media "stars" threw into question the seriousness of the company's inquiry, which rarely moved beyond the analogic. Nevertheless, the show was worthy and exceptional in its inventive bringing together of intellect and emotion, theatricality and language, even French and English – this was the most fully and genuinely bilingual show I've seen. This is a company with heart, mind, theatricality and ambition that is exactly of the kind that the Nouvelle scène most worthily draws to our attention.

It is easy to criticize Jacob Wren and company's also bilingual performance piece, *En français comme en anglais*. It's easy to criticize. Nothing happens for much of the show. It's anti-theatrical. It's self-indulgent. The performers are unprepared. ("Are you ready, Tracy?" asks Alex Rockingham Gill, who gets no reply, as performer Tracy Wright shuffles chairs. "Are you ready, Julie?") All this is true. On the other hand, it's harder not to like the show. This is in large part because the performers, with the notable exception of the self-conscious Wren himself (formerly known as Death Waits), are eminently watchable, engaging and comfortable in their bodies as they go about the business of dancing casually to the music, chatting amongst themselves, changing tapes and CDs and reading bits of text that have been chosen, apparently at random, from piles of paper thrown into the air. A kind of cross between the Wooster Group's foregrounding of the constructed nature of textuality and the Urban Dream Capsule's foregrounding of the performativity of everyday life, this PMF production featured performers using their own names and natures, interacting casually and addressing the audience with disarming directness and apparent randomness. On the sunny Sunday afternoon when I saw it in the small studio gallery in the basement of the Maison de la culture Frontenac, the spoken part of the show began with the reading and critique of a translation taken from a footnote in Gilles Deleuze ("it's not a just image, it's just an image") – on the principle that since the show was about criticism and translation, the criticism of a translation was in order. The passage, and the unilingual anglophone Tracy Wright's commentary on it, were then in turn (mis)translated by her fellow performer Martin Belanger. "Did you just say that Jacob Wren didn't understand a word of French?" Wright asked. "Did you say it

nically?" This introduced a series of sequences in which criticism was represented (as a colourful art-doll stuffed into a tacky critical-bottle) and discussed (in a casual and semi-improvised mid-show chat among cast members), and translation was discussed and exposed (through, among other things, a reading from Beckett's own French and English versions of *En attendant/Waiting for Godot*, where the famous insult delivered to critics does not occur in the original French version, but is added by the anglo-phone translator - Beckett himself). *En français comme en anglais...* may have been saved from its somewhat self-indulgent creator by the charisma of its cast, but it raised provocative questions about performative presence (in life as in theatre), about textuality (or *écriture*) and about the creative and destructive roles (and interdependence) of (mis)translation, representation and criticism, considered together as a continuum. It is precisely the kind of theatre that one wants to see in a series called *La Nouvelle scène*.



In addition to its main programs, the festival included a busy schedule of ancillary events for spectators not already exhausted by the dizzying variety of theatrical activities. Informative and genial morning "rencontres" with the artists were among my favourite features, but the festival also and valuably sponsored a "Theatre on Film" series linked to the festival's productions. Included were two films connected with Nathalie Sarraute, including Jacques Doillon's *Pour un oui ou pour un non*; and films connected to or realizing the work of Jacques Lassalle, Raymond Depardon, Heiner Müller and the missing Ingeborg Bachmann. There were also staged readings of new French, Belgian, Swiss and Québécois plays, and associated round tables, fora and symposia on international festivals, translation and globalization.

The poster and effective emblem for the 1999 Festival depicts a ball of yellow fire burning and swirling beneath a crumbling street-corner construction site. And Marie Hélène Falcon, in her introduction to the Festival brochure, amidst the usual and strategic humanist rhetoric "in defense and praise of life," as her title had it, talked about how "theatre takes a stand, declaring a pocket of resistance - breaking established codes, going beyond the limits of form and flouting convention." She talked about the Festival's performances as "little bombs of sense exploding against the unbearable lightness of thinking." Like most festivals that rely on corporate and government sponsorship - and on ticket prices out of the reach of many theatregoers - the Theatre Festival of the Americas doesn't always or in every aspect of its operations live up to this description. And this year's Festival - in spite of its name

was unfortunately the most intensely focused on Europe and North America, and on the French and English languages, of any in my experience. But the goals Falcon articulated remain the frequently achieved and genuine aspirations of the FTA, which more than any theatre festival of which I am aware retains its social conscience, stages and foregrounds the work - including the new work - of its own community, contextualizes its productions as the significant cultural work of distinct cultures set in genuine intercultural dialogue and discreetly resists the increasing

tendency of international festivals simply to serve the transnationalist agendas of the cultural attachés. As international theatre festivals go, it's one of the best.

Ric Knowles teaches drama and is a founding member of the Centre for Cultural Studies at the University of Guelph.

Les 15 jours de la dramaturgie des régions
Presented by the Théâtre français of the National Arts Centre and the Association des théâtres francophones du Canada

Ottawa, NAC Studio, the Nouvelle Scène, the Arts Court, 4-19 June 1999

Reviewed by Hélène Beauchamp

Jean-Claude Marcus, artistic advisor for the National Arts Centre's Théâtre français, acted as artistic director for this fifteen-day event focused on the dramaturgy of the francophone regions of Canada, organized in Ottawa, "the geo-theatrical centre par excellence," according to press releases. It was not a festival as such, argued Marcus, but an "instantaneous shot" of the state of artistic creation - musical, poetical, dramaturgical and theatrical - in francophone Canada. And it was a beautiful celebration, with artists of the Franco-Canadian *parole* - authors, musicians, poets, storytellers - presenting fourteen shows, ten readings of new scripts, one evening of "Poèmes aux quatre vents" and as much music and song as the evenings could afford. For its part, the Association des théâtres francophones du Canada (ATFC)¹ organized talks on the performances themselves and workshops on themes like writing, directing, owning one's theatre space, creating theatre in a region, co-producing, touring and so on.

The first week saw the creation of the *Fondation pour l'avancement du théâtre francophone* and its awarding, by Théâtre Action,² to Robert Bellefeuille for the whole of his work and to Patrick Leroux for his writing. The ATFC and the Association canadienne des théâtres de l'Ouest (ACTO)³ held their annual general meeting during the second week. For Théâtre Action, ATFC and ACTO, priorities for the near future are clear: dramaturgical development, theatre training, the touring of productions, the professionalization of companies, as well as their commitment to their community and region.

The presence of so many important artists, in the context of this very energetic get-together, gave a particular glow to francophone art and culture in this year dedicated to celebrating "Our Country's French Canadian Heritage" and to hosting the International Francophone Summit in Moncton.

CXXXV

Df dance



Le Magazine de la danse actuelle à Montréal

Accueil
Actualités
Archives
Arts visuels
Audio
Concours
Forum
Multimedia
Contactez-nous

Archives Jacob Wren à l'Usine C

Édition: 12//03/©2002

"En français comme en anglais
it's easy to criticize"

Source: Sophie Landreville



Julie Andrée T dans En français comme...

Créé en 1998 dans le cadre des défunts 20 jours du théâtre à risque, puis présenté à nouveau dans la série "Nouvelles scènes" du Festival de Théâtre des Amériques il y a 3 ans, En français comme en anglais... qui a depuis été joué plus d'une soixantaine de fois, de Berlin à Zagreb en passant par Londres, Lisbonne et New York, s'est taillé une place à part dans la dramaturgie contemporaine. Avant de voir la dernière création de ce jeune collectif au Carrefour International de Théâtre à Québec ce printemps, l'Usine C vous convie à (re) découvrir cette pièce casse-cou, qui sera à l'affiche 5 soirs seulement, du 19 au 23 mars prochain. This time, don't miss it!

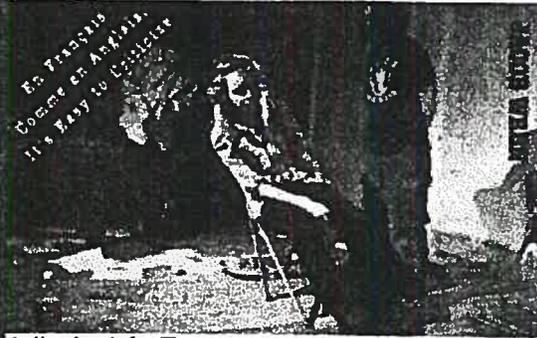
En français comme en anglais, it's easy to criticize...

Tant dans la thématique que dans la forme, la relation entre Montréal-Toronto est au coeur de cette production, qui se veut un processus incessant de traduction - parfois juste, parfois fautive entre le français et l'anglais, entre deux univers. Ce mouvement équivoque caractérise aussi le rapport on ne peut plus humain entre des créateurs de Montréal et de Toronto. Cette création scrute également la notion de "critique" sur divers modes, que ce soit sur le plan interpersonnel ou en matière d'art, dans ses manifestations anodines et quotidiennes ou dans l'univers plutôt littéraire de la critique et de la pensée. Comme toutes les oeuvres précédentes de Jacob Wren, En français comme en anglais... se situe dans une sorte de triangle des Bermudes, délimité par l'interrelation entre le théâtre, la danse et la performance (ou, paradoxalement, par leur manque d'interrelation). Cette création mélange le cérébral au viscéral, sans effort apparent; le sens du spectacle se construit graduellement grâce à la complicité des acteurs et des spectateurs, dans

un climat à la fois provocateur et convivial. La pièce a été présentée dans plusieurs villes européennes dont: Bergen (Norvège), Prague (République Tchèque),

CXXXVI

Lisbonne (Portugal), Cognac (France), Zagreb (Croatie), Berlin (Allemagne), Stockholm (Suède), Gand (Belgique), Manchester (Royaume Uni), etc. Puis, en Amérique, à Québec, à Toronto ainsi qu'à New York, au PS 122.



Julie Andrée T dans En français comme...

Jacob Wren et la compagnie PME

Jacob Wren, né à Jérusalem, mieux connu dans le milieu anglophone sous le nom de Death Waits, a fondé à Toronto le Candid Stammer Theatre en 1990. Mettant de l'avant l'idée - souvent inconfortable - que les inter-prètes doivent s'adresser directement au public, il a signé plusieurs créations qui ont été présentées un peu partout au Canada et en Europe, dont How An Intellectual Can Aspire to Savagery !, Unrehearsed beauty et I cut, You Bleed, qui lui a valu une nomination pour un Dora Moore Award en 1998. Touche-à-tout doué, cinéaste, poète, écrivain - dont plusieurs livres sont publiés aux Éditions Exile (dont 62 Rock Videos for songs that will never exist) - il a également collaboré avec l'auteur Daniel Brooks de Da Da Kamera.

La compagnie montréalaise PME, dirigée principalement par Sylvie Lachance et Richard Ducharme, fait appel dès 1990 à des artistes issus de diverses disciplines pour créer des projets théâtraux plutôt iconoclastes. Depuis 1996, la compagnie collabore avec Jacob Wren avec qui elle présente I cut, you bleed, lors des 20 jours du théâtre à risque, puis En anglais comme en français, it's easy to criticize deux ans plus tard et Unrehearsed Beauty / Le génie des autres, qui sera présenté ce printemps au Carrefour International de Théâtre à Québec. Les nombreuses tournées d'En français comme en anglais... ont monopolisé les activités de la compagnie -dont le sigle "PME", variable au fil des projets, a été modifié récemment par le collectif pour "Post-Mainstream Extra-fin".

"en français comme en anglais,
it's easy to criticize"

compagnie PME (Montréal-Toronto)

5 soirs seulement

du 19 au 23 mars, 20h30

Conception et direction Jacob Wren

Création et interprétation Martin Bélanger, Shannon

Cochrane (en remplacement)

CXXXVII

de Tracy Wright), Alexandra Gill, Julie Andrée T. et Jacob
Wren
Collaboration Richard Ducharme, Benoît Lachambre et
Sylvie Lachance
Éclairages Lee Anholt

BILLETS EN VENTE

tarif régulier: 24\$ étudiants/aînés: 18\$ (mardi au jeudi)
guichet de l'Usine C: (514) 521-4493 / Admission
790-1245 ou 1 800 361- 4595
(centre de création et de diffusion pluridisciplinaire) -
1345, Lalonde, Montréal. (Métro Beaudry)

-30

copy 2002 dfdanse



crème. C'était leur onzième jour de captivité publique.

Critique!

Juste avant que reviennent Pozzo et Lucky au second acte d'*En attendant Godot*, Vladimir et Estragon sont nerveux. Estragon dit: «C'est ça, engueulons-nous» et dans une parenthèse qui sépare cette amicale sommation de «Maintenant raccommodons-nous», Samuel Beckett a glissé la didascalie suivante: (Échange d'injures. Silence.) Or, dans la traduction anglaise de *Godot*, que Beckett signa plus tard, cette didascalie est remplacée par une liste d'injures précises dont l'ultime – la plus terrible, doit-on croire – est *Critique!*

Cela n'a pas échappé à Jacob Wren, un Torontois qui se sumommait il y a peu Death Waits et qui croit que cette étrange mutation de didascalie est l'un des secrets les mieux gardés de l'histoire de la traduction. On aura compris que Jacob Wren – bel invité du FTA – est un zigoto, un petit malin, et qu'il se sert sournoisement du thème de la traduction comme de celui de la critique d'ailleurs, et on ne sait trop pourquoi si ce n'est que ces formes d'art seraient, selon lui, deux formes de trahison. Oh là là. Ce n'est pas bête, ça demanderait une dose d'audace rhétorique pour en débattre mais si ce spectacle est le plus délinquant du FTA et le plus intellectuel de la série «La nouvelle scène» (pas durs à battre sur ce terrain, les autres...), il demeure en l'état plus provocateur que destructeur. Tout danger (pour la critique) est écarté. Au fait, ça s'intitule *En français comme en anglais, it's easy to criticize.*

Je vais vous traduire mes impressions. Imprécises d'abord, elles sont devenues nettes au bout du compte. Voilà quelqu'un d'assez volage dans sa balistique d'iconoclaste. C'est un intellectuel *dégagé*. Jacob Wren croit frôler le génie en désamorçant la représentation théâtrale. La règle qu'il établit, c'est qu'on ne jouera vraiment pas, c'est trop con; on demeure donc en scène comme dans la vie, nonchalant et ennuyé car il faut faire *réel*; donc on y paraît dans son froc de tous les jours, on prend son temps car il faut *absolument* des silences prolongés, puis ici et là on glisse un mot (celui de Godard sur «une image juste» et «juste une image») et on amorce des esquisses d'action qu'il faudra aussitôt abandonner.

Si une fille fait des bruits avec sa bouche sans raison, c'est cela qui sera important, et on aura aussi fait entendre en sourdine une chanson de France Gall – c'est aussi con que ça la

vie réelle – et à la fin, puisque, tout de même, on critique la société, la chanson de Brassens «Mourir pour des idées» fera ironiquement l'affaire puisqu'on ne croit plus à rien depuis au moins deux lustres, et puisqu'elle est belle la chanson on la passera au complet. Et surtout on s'en fout du spectacle, c'est cela qui doit paraître signifiant.

Fort bien. J'aime la provocation et mille fois plus que la dramaturgie domestique qui, de *La raccourcie* au *Soldat de bois*, sort des cours d'écriture de l'École nationale de théâtre. Sauf que l'entreprise de désamorçage de Jacob Wren ne va pas jusqu'à sa logique et jusqu'au refus de saluer lorsqu'un public (celui du FTA n'est pas un bon public, c'est un public bon...) reçoit cet *outrage* en applaudissant comme si de rien n'était... C'est à ce moment-là que la distribution joue sa démission. Car le salut, autant que la traduction et la critique, peut être aussi trahison. Ce fut la leur.

Tout sauf festivalier

Les Australiens auto-séquestrés dans les vitrines de La Baie, eux, n'essaient pas de nous dire qu'ils sont comme dans la vie et qu'il n'y a plus de théâtre dans cet exploit physique (15 jours et nuits en vitrine). Au contraire, s'étant approchés de la rue mais en retrait stratégique de celle-ci dans leur «capsule de rêve urbain», ils jouent à fond le jeu du théâtre mais ce jeu est alors explosé, mis en orbite, et, détaché de la représentation habituelle, il abolit le «quatrième mur» derrière lequel se protègent encore les comédiens de Jacob Wren. Le pouvoir théâtral n'est plus réglé d'avance, il n'appartient plus aux seuls *acteurs* mais aux badauds et passants, curieux ou voyeurs, piétons, touristes, solitaires, à tous ceux qui demeurent libres de leur statut et qui, devant ces vitrines habitées, deviennent tout sauf un festivalier.

Et moi, vers 16h un autre jour, toujours *critique* ne vous en déplaise chers Vladimir et Estragon, j'assistai à la version inverse de ma vision matinale sous crachin lorsque monsieur Combadalade m'attendait dans son taxi avec sa photo de 1944. Ce n'était plus un laveur de vitres qui, depuis le trottoir, faisait son office, c'était Nick Papas avec une bouteille de Windex et un chiffon de papier qui nettoyait les taches de doigts de ses camarades et les embruns de nicotine... ici

P.-S.: Ils sortent demain le 4 juin à midi pile, les Australiens.

Robert Lévesque

CXXXIX

LE DEVOIR

Le Devoir

Culture, lundi 30 novembre 1998, p. B7

Théâtre

Les 20 jours du théâtre à risque s'ouvrent brillamment

Lévesque, Solange

En français comme en anglais, It's Easy to Criticize

Une création de Jacob Wren. Direction: Jacob Wren. Création et interprétation: Alexandra Gill, Benoît Lachambre, Julie Andrée T., Jacob Wren et Tracy Wright. Collaboration: Catherine Bisailon, Richard Ducharme, Robert Gautier, Sylvie Lachance et Carrie Loffree. Une production de «PME» présentée à Tangente en collaboration avec les 20 Jours du théâtre à risque jusqu'au 6 décembre 1998.

Cette création collective dirigée par Jacob Wren (qui se faisait appeler jusqu'à tout récemment *Death Waits*, «la mort attend») chevauche joyeusement la danse et le théâtre. Se riant de ce double objet tout en le mettant à plat pour mieux prendre du recul et l'explorer, Wren et sa bande manient l'ironie et la satire avec une grande finesse. Le titre donne à croire que le spectacle portera sur la critique. S'il y est, en effet, quelque peu question de la critique, on y trouve beaucoup plus.

D'une présence irrésistible, les cinq comédiens-danseurs-performeurs de PME soufflent sur la logique théâtrale et les codes scéniques traditionnels comme le loup sur la maison de paille; ils déconstruisent la linéarité de la fable, s'amuse à subvertir la séduction des costumes et des éclairages, font la grimace à toute esthétique décorative ou ostentatoire. L'idole «communication» n'échappe pas à leurs griffes. Dans tout ce qui est donné à voir, le bricolage et l'utilitaire dominant. Mais ces créateurs ont les idées bien en place et leur spectacle offre des centres d'intérêt multiples, autant sur le plan géographique que sur le plan des idées.

L'action se déplace constamment d'un lieu à l'autre, prenant la forme d'une (pseudo) conférence, d'une entrevue (truquée), de gestes anodins (qui deviennent chorégraphie intime), etc. On raille la danse canadienne-anglaise, on cite fort à-propos en les juxtaposant (en langue d'origine ou traduits) des textes de Samuel Beckett, de Jean Baudrillard, de Susan Sontag... On joue avec beaucoup de sagacité sur l'esprit de chacune des deux langues, anglaise et française, et on ne se prive pas d'ironiser sur l'emploi de l'une et de l'autre en réalisant de fausses entrevues-vérité. De manière systématique, on empêche toujours les choses d'arriver tout à fait. Petits déraillements, grains de sable dans l'engrenage, cheveu dans le potage: la vie n'est pas si simple! Il arrive que le spectateur reconnaisse une phrase: «*Sans technique, un don n'est rien qu'une sale manie*», par exemple, empruntée, celle-là, à Brassens dont on entendra en entier la chanson *Mourir pour des idées*, à la fin du spectacle.

Dispersés sur la grande scène de Tangente, on trouve des appareils de son, des micros, des walkies-talkies, des bouteilles d'eau, des chaises pliantes et deux ou trois tables, tous objets que les acteurs viendront animer de manière inattendue. Chaque événement de ce spectacle a l'air de se produire de manière aléatoire et les actions semblent s'enchaîner dans le désordre le plus incontrôlable; en réalité, il n'en est rien. Des indices ne cessent de nous rappeler que l'art de Wren et de ses collègues, même non figuratif, n'est jamais le fruit du

nasard et que tout a été pensé. Soudain, dans un chaos apparent, deux acteurs font le même geste, un dialogue s'amorce d'où jaillit une étincelle, deux actions coïncident. Soudain, on comprend que le metteur en scène nous mène en bateau en sachant très bien où il s'en va.

Pour les 20 jours du théâtre à risque dont la 7e édition a dû être sérieusement amputée faute de moyens financiers, il s'agit d'une ouverture en force avec un spectacle brillant. Créé puis héroïquement porté à bout de bras depuis lors par sa directrice Sylvie Lachance et son acolyte Richard Ducharme, l'événement des «20 jours» a su se constituer, au fil des ans, un public fidèle. Il doit absolument retrouver les subventions que le Conseil des arts et des lettres du Québec lui a totalement retirées cette année, car il demeure un promoteur indispensable et dynamique d'un genre de spectacle libre qui encourage et rend accessible au public la recherche et l'expérimentation, indissociables de la création.

Illustration(s) :

Fournier, Sébastien

Jacob Wren, Julie Andrée T., Tracy Wright et Alexandra Gill dans *En français comme en anglais, It's Easy to Criticize*, de Jacob Wren.

Catégorie : Arts et culture

Sujet(s) - Le Devoir : Théâtre québécois et canadien-français; Danse et ballet

Lieu(x) géographique(s) - Le Devoir : Montréal

Type(s) d'article : Illustration, photo, etc.; Chronique; Critique artistique

Taille : Moyen, 502 mots

© 1998 *Le Devoir*. Tous droits réservés.

Doc. : 981130LE052

Ce matériel est protégé par les droits d'auteur. Tous droits réservés.

© 2001 CEDROM-SNI

CXLT

Simoneau et Sophie Corriveau rendent concrets le rapport à l'autre et le miroitement du regard transformé en écoute sensorielle, saisie au niveau irrépressible du corps.

Cet abandon au rêve, qui a requis l'adhésion des partenaires, demeure toutefois d'une suggestion inégale, notamment dans les distorsions sonores d'une création musicale un peu désordonnée. On retiendra de cette pièce le mystère de la présence vivante, donnée à contempler, et la fragilité sensible, seule ouverture au monde capable de répondre à l'avancée des forces funèbres.

Théâtre et danse à Tangente

La production présentée à Tangente, qui ouvrirait les 20 Jours du théâtre à risque, est une performance mi-danse, mi-théâtre, création commune de deux univers parallèles et solitaires : le théâtre subversif montréalais de Benoît Lachambre, et l'esprit iconoclaste torontois de Jacob Wren. La rencontre ne manque ni de piquant ni d'émotion, évoluant avec constance entre les déchirements de la cérébralité et de l'impulsion viscérale.

L'œuvre est-elle en crise ? Les pratiques qui détournent les formes nous ont habitués à voir des genres métissés. Ici, l'installation, le texte et la danse contribuent à égalité à frayer un parcours qui désoriente et inquiète, tout en envoyant par ricochet, dans un renforcement des arts scéniques entre eux, le message d'artistes inscrits dans la marginalité. Loin de balayer les repères – de Susan Sontag à Georges Brassens –, la production greffe des moments très sensibles sur un horizon ravagé par la dérision et par la volonté d'annuler la théâtralité, au profit d'une expression directe, non spectaculaire, banalement sociale.

Cette forme anomique, plus expressive qu'artistique, a pour but de casser la représentation tranquille que le spectateur se construit en silence. Ici, c'est l'activité du critique, ce raté de la création qu'il faudrait purger de sa fonction de juge, qui est stigmatisé. Tout n'a-t-il pas été dit, de l'insécurité de l'artiste, incapable de supporter le jugement, à l'arrogance du critique, projetant son regard utopique sur les propositions imprévisibles d'un art inventif ? Ce n'est pas tant dans ce propos explicite de la pièce qu'il faut chercher la réponse, mais bien dans le croisement des élans et des trajectoires, maintes fois brisés, qui prouve qu'un sujet collectif cherche à prendre forme.

Entre le fouillis organique de cette pièce et l'ordonnement parfait de certaines scènes, le sujet et le corps s'abîment dans les risques de la dissolution. Par exemple, l'absence de traduction en français d'un passage sur l'exercice critique, dans *En attendant Godot* de Beckett, apporte de l'eau au moulin : changer de langue, c'est changer d'identité. Ce propos participe au collage qui cherche une relation sensible sur la scène et avec le public. Entre Toronto et Montréal, des cercles du possible mettent en présence des sujets écartelés entre le désir, avec ce que la gestuelle, l'image et le texte ont en commun, et l'incompréhension qui renvoie les partenaires d'un moment dans une irréconciliable dispersion.

Pourtant, il existe un corps social, universel et tangible, capable de montrer simultanément les fractures du sujet individualisé et la possibilité du partage. La danse est

*En français comme en anglais,
it's easy to criticize*

CONCEPTION, CHORÉGRAPHIES, TEXTES ET MISE
EN SCÈNE : JACOB WREN. AVEC ALEXANDRA
GILL, BENOÎT LACHAMBRE, JULIE ANDRÉE T.
JACOB WREN ET TRACY WRIGHT. PRODUCTION
DE PME DE L'ART (MONTRÉAL-TORONTO),
PRÉSENTÉE À TANGENTE DU 26 NOVEMBRE
AU 6 DÉCEMBRE 1998.

G. Massoutre

~~REVUE~~ JEU N° 91 (WINTER 1998)

S,
T MISE
DRA
E T
KCTION
O),
RE



En français comme en anglais, it's easy to criticize, spectacle de la PME de l'Art, présenté à Tangente pour les 20 Jours du théâtre à risque (et sera repris au FTA) Sur la photo: Jacob Wren, Julie Andree T. Tracy Wright et Alexandra Gill Photo: Sebastien Fournier

un art à même de montrer cette réalité paradoxale, parce que les flux du mouvement – ici une gestuelle de solos et de duos souvent minimale, empruntant au mime, au langage des signes et aux déhanchements ordinaires – ramènent le corps à l'œuvre, entier, face aux conflits de la pensée, incapable de donner une place à chacun dans l'univers social. Comme dans la pièce précédente, une conscience critique court à l'origine de la production.

La danse travaille la présence, l'immédiat d'exister. En affichant le désir de confronter les défaitismes, les clichés et le jugement, elle éveille ce qu'une marginalité sans frontière ose toucher, en Amérique comme en Europe. La douleur y éclate, les pulsions aussi : certains corps à corps assez brutaux proposent l'hypothèse d'un refus radical de la vie. Benoît Lachambre s'y exerce jusqu'à la terreur : quelque chose de tyrannique se montre, dans son attitude anarchiste (par exemple, son refus de venir saluer à la fin du spectacle), et se dénonce en même temps. De l'autre côté, Jacob Wren incarne la volonté de construction qui s'aneantit dans l'autorité. Tracy Wright garantit, par son naturel étonnant, l'authenticité de la démarche. Et Julie Andree T., excellente, ajoute une traîcheur à la démarche qui captive. L'œuvre réussit à troubler : on se plaît à souhaiter d'autres échanges artistiques entre Montréal et Toronto. **J**

21 MAI 2000

MONT-SAINT-AICNAN EN FRANÇAIS COMME EN ANGLAIS

Lumières canadiennes

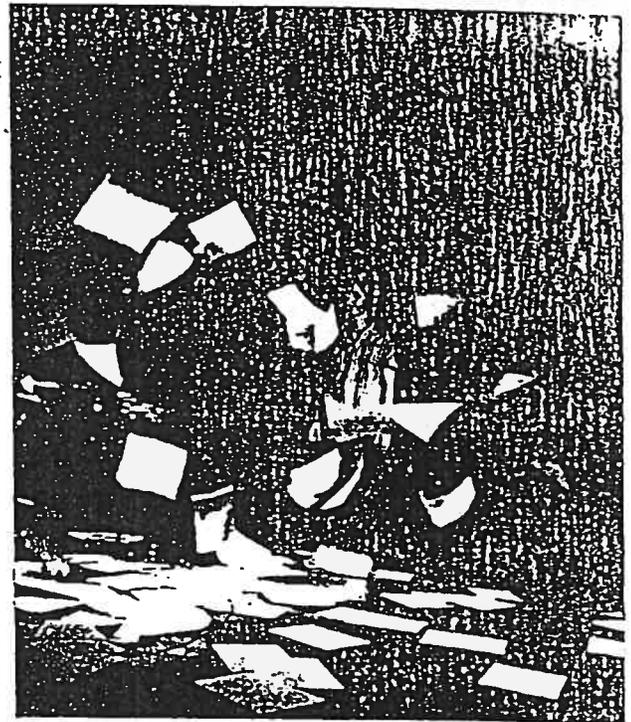
Théâtre ou danse ? Une fois de plus, le problème ne se pose pas au centre d'art et d'essai. "En français comme en anglais, it's easy to criticize", présenté à 21h vendredi 26 mai, est simplement un spectacle où se mêlent différentes pratiques artistiques, différentes sensations et différents plaisirs.

Quand un metteur en scène torontois parle avec une directrice artistique montréalaise, en quelle langue s'expriment-ils ? Quand Jacob Wren et Sylvie Lachance tentent de partager des sensations, est-ce en anglais ou en français ? C'est de ces confrontations qu'il est question dans "En français comme en anglais, it's easy to criticize", de ces cheminement de pensées et plus précisément de la manière de jauger son interlocuteur lors de confrontations verbales. Créateur du Candid Stammer Theatre en 1990, c'est plutôt comme invité de la compagnie "PME" (qui propose à des artistes d'horizons divers de participer à des "projets théâtraux plutôt abracadabrants" si l'on en croit la compagnie !) que Jacob Wren se présente pour ce spectacle. Plusieurs spectacles ont été réalisés en commun depuis 1996 et "En français comme en anglais, it's easy to criticize" est le quatrième opus de leur collaboration. Jacob Wren, par ailleurs

écrivain et réalisateur, et donc ouvert aux autres pratiques artistiques, a su réunir autour du projet de nombreux talents canadiens. Tous appréciés pour leurs créations expérimentales et subversives tant à Toronto et Québec que dans les grands rendez-vous internationaux contemporains, le danseur Martin Bélanger, la cinéaste Alexandra Gill, la performer Julie André T., la comédienne Tracy Wright ceuvrent aux côtés du metteur en scène pour animer les mots, les mouvements et les images.

Il en est de même pour la directrice artistique Sylvie Lachance. Initiatrice du festival "Les 20 jours du théâtre à risque", elle a elle aussi mis en scène, co-écrit et assuré le suivi artistique de deux spectacles pour PME. Elle conçoit assurément cette idée de risque comme moteur de son art ce qui n'est pas sans rappeler certaines missions du centre d'art et d'essai.

En français comme en anglais, it's easy to criticize, par les multiples



Un spectacle entre danse et théâtre.

pistes qu'il utilise et qu'il propose, est une manière pour le CAE, à la fois de clôturer (si l'on excepte l'accueil d'un spectacle du festival "Art et déchirure" le

9 juin) une saison bien remplie, et d'annoncer la couleur de la programmation à venir.

Laurent Mathieu

(Montréal, printemps 1999)

Multiplication par dix, par cent et recherche de zéros

Michel MOUSSETTE

Les horlogers sont précis et les machines à trancher le jambon sont efficaces, cela va de soi. Le bègue unijambiste court rarement le marathon, surtout en récitant *La Divine Comédie*, et on ne coupe pas son bois de chauffage avec ses ongles, cela aussi va de soi. On pourrait dire toutefois que si le bègue unijambiste se mettait à tenir le temps avec précision ou à couper le bois de chauffage avec efficacité, on devrait alors le nommer « horloge » ou « hache », selon le cas. Et dans un tout autre ordre d'idées, que s'il parvenait en n'utilisant que ses ongles, à débiter en un temps record des masses incroyables de bois mort, qu'il aurait alors « onglé » l'efficacité, qu'il aurait amené l'efficacité sur un terrain qui n'est pas le sien. Sort qu'il pourrait bien sûr faire subir à la précision, si seulement il s'en donnait la peine.

Mais il ne s'agit là que de procédés verbaux biens distants de ce que l'on appelle communément la réalité, que de mots-lignes-de-fuite projetant sur les murs de leur univers des lois aussi arbitraires que gratuites. Ces séries de mots n'ont aucune valeur de « réalité » et elles ne survivent que grâce à un cadre qui les protège. Le livre est un cadre, la scène est un cadre, le musée est un cadre, et peut-être plus que tout, notre pensée est souvent une série de cadres qui maintient une coupure sans faille entre fiction et réalité. Dans les faits, comme on dit, le bègue unijambiste ne coupera jamais ses ongles avec du bois de chauffage et ne fera jamais courir le marathon à son horloge. Voilà du moins ce que comprendront certains, et ils n'auront pas tout à fait tort.

On peut cependant très bien s'amuser de cette façon de penser. On peut précisément s'amuser de cette façon de penser. Et il est peut-être alors possible d'amener la précision et l'efficacité sur des territoires qui ne sont pas les leurs, de façon à opérer une série de renversements dont le besoin se faisait grandement sentir.

Les deux œuvres sur lesquelles porte ce qui suit s'attachent à opérer ces renversements à l'intérieur de ce que l'on pourrait nommer « l'immense territoire du rien », là où les balises ne restent jamais immobiles bien longtemps. Il semble que le rien soit un terrain particulièrement approprié à la création (ou plutôt au dégagement) d'espaces appelant à une réaction du spectateur, non pas pour qu'il fasse sa petite histoire à lui, mais plutôt pour qu'il glisse vers une totalité dont il est depuis trop longtemps exclu. La réaction à rien est possiblement nouvelle forme d'agir. L'immobilité est possiblement un tremplin aussi imprévisible qu'utile vers de nouvelles formes de mouvement.

En français comme en anglais, it's easy to criticize

(En français comme en anglais, it's easy to criticize pièce de théâtre produite dans le cadre des 30 jours du théâtre à risque, du 26 novembre au 6 décembre 1998, et présentée au Festival de théâtre des Amériques, du 28 au 31 mai 1999. Conception, chorégraphies, textes et mise en scène Jacob WREN. Interprètes Alexandra GILL, Benoît LACHAMBRE, Julie Andrée T. Jacob WREN et Tracy WRIGHT.)

Dans cette pièce de théâtre, tout se passe très doucement dans la bonne humeur. On réinvestit bel et bien les conventions théâtrales, mais plutôt que de les faire passer de force dans le moulin à viande, on les laisse simplement s'évaporer sur place. Bien que l'idée d'évaporation soit ici un peu trop forte, à moins qu'on ne la pense comme une dégradation pratiquement imperceptible, mais néanmoins amusante, à l'intérieur d'un sarcophage cryogénique et défectueux. Les acteurs mâchent leurs mots sans trop y croire et les traductions faites à voix haute sont vagues mais jamais franchement incohérentes. Les questions s'accablent autour du bilinguisme et de la question de la critique, mais jamais dangereusement. Les mouvements des acteurs tournent autour du répétitif, s'y arrêtent parfois, mais s'en éloignent toujours sans trop d'effort. L'éclairage est approximatif et de grandes fougères sèches cachent une partie de la scène sans finalement jamais gêner qui que ce soit.

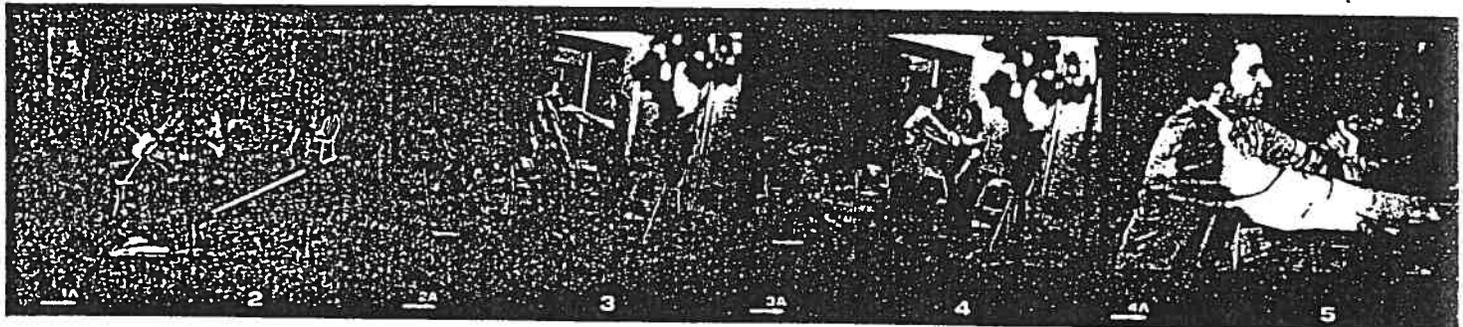
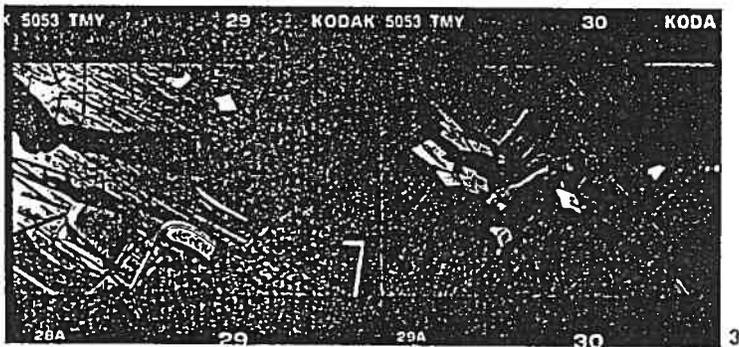
Dans cette pièce où l'immobilité est d'une drôle de rigueur, l'ennui devient rapidement inévitable. Ce n'est pas du tout par hasard que l'on se plaît à citer certains passages de *En attendant Godot*. Mais encore là, « citer » est un bien grand mot. On se contente en fait de simplement relever certaines irrégularités dans la traduction anglaise. Et on en rit lentement. Bien que réduit à la lenteur, rire soit aussi un bien grand mot. On n'utilise pas sourire pour rien. Et comme le dit Jacob WREN dans ses *Dix notes vers un nouveau théâtre*, « time for action is long over ».

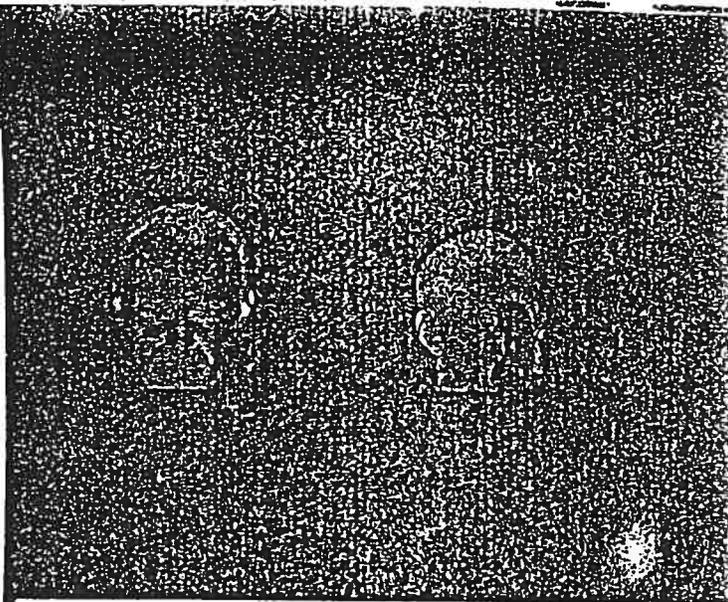


Certains passages surgissent tels des fantômes au beau milieu de ce joyeux tableau tout en stagnance : les acteurs se lancent dans des chorégraphies précises et délirantes (*Fast Dance*), une conversation s'amorce par l'échange de mouvements contenus (*Slow Dance*), un duo de musique buccale se joue sous un puissant éclairage blanc (*Farting Noise Duet*). Mais ces passages ne sont qu'exceptions. Exceptions se trouvant, il faut bien le dire de cette façon, sans aucune cesse cadrées par ces longs moments où une lente évaporation reprend sa place au centre de la scène.

L'observateur attentif pourrait alors dire que tout le travail s'effectue sur le marmonnement, les bégaiements du corps et tout ce que l'on considère habituellement comme la partie insignifiante et indésirable des conventions et de leurs clichés. Que l'on en vient ici à travailler avec précision sur des éléments habituellement oubliés ou supprimés : que l'on donne une exactitude à l'inexact, et même que l'on a ici fait monter la vie elle-même sur la scène, ce qui serait de toute façon la seule façon d'établir un contact réel avec le spectateur.

1 à 4 : En Français comme en anglais, *It's Easy to Criticize*. 1 - Benoit LACHAMBRE, Julie Andree T. et Tracy WRIGHT 2 - Alexandre GILL, Benoit LACHAMBRE, Julie Andree T. et Tracy WRIGHT. Photos : Sébastien FOURNIER.





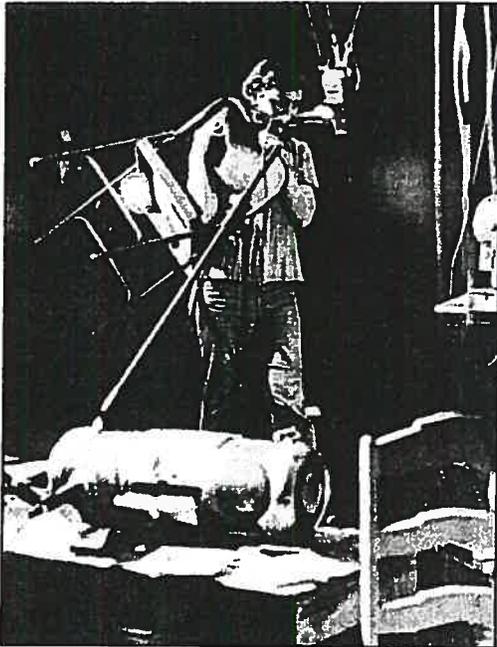
Mais si tout cela était vrai on en serait
 alors arrivé à - quelque chose - On aurait dit
 - quelque chose - de façon à le rendre saisis-
 sable et repetable. Il est en fait difficile de
 croire que En français comme en anglais, it's
easy to criticize arrive à quoi que ce soit. C'est
 la de toute façon que se tient toute la force
 de la pièce - elle crée un rien impur qu'il est
 même difficile de qualifier de rien tant son
 image est à la fois précise et floue - ce qui ne
 veut bien sûr pas dire grand chose. Un rien
 sympathique qui exprime doucement une pré-
 sence autre - et ne s'empêche pas pour autant
 de laisser filtrer quelques moments de beauté
 véritable. à travers son étendue de petites fla-
ques d'armées.

CXLVII

the village
VOICE

<http://www.villagevoice.com/issues/0140/parks.php>

theater ●●●



En Français . . .: Canadian beacon
(photo: Dona Ann McAdams)

Posted September 28th, 2001 6:15 PM

Headin' South

by Brian Parks

Can the horrors of slavery be made cliché? Pushed one too many times through the pasta mill of art, I'm afraid so—as demonstrated by *Post Traumatic Slave Syndrome*, a virtuous but shopworn play about the legacy of the "peculiar institution."

The two-hour piece, created by Kamal Sinclair Steele and Universal Arts, begins with a "discussion" among performers seated in the audience. The 10 actors—black, white, and somewhere in between—bat around their experiences and opinions of race. Meant to sound like a natural exchange, the dialogue feels cringingly forced. The troupe then moves to the stage and begins their show. The play's first section means to explain racial axiology—how black and white value systems

differ because of deep historical experience. The second section consists of a loose collection of episodes telling the story of slavery in America, acted out against a backdrop of archival slide projections. Along the way, the company attempts to illustrate "post traumatic slave syndrome"—a theory proposed by Portland State University's Dr. Joy DeGruy-Leary. A parallel to post-traumatic stress syndrome, it argues that contemporary African American psychology is hopelessly linked to the wounds of slavery.

The Universal Arts ensemble, all talented performers, has a palpable commitment to the material. And parts of that material are quite strong: A scene where a slave mother watches her raped daughter endure what appears to be a forced miscarriage is deeply upsetting. There's clearly no arguing with the atrocity of slavery, or the emotional whack of seeing its miseries acted out onstage. But slavery is hardly news, and successfully addressing it through theater at this point in time demands a fresh aesthetic.

Post Traumatic Slave Syndrome

By Kamal Sinclair Steele and
Universal Arts
Henry Street Settlement
466 Grand Street
212-802-9350

En Français, Comme En Anglais, It's Easy To Criticize

By Jacob Wren and PME
P.S. 122
150 First Avenue
212-477-5288
(Closed)

That ain't happening here. The troupe, directed by Robbie McCauley, includes several fine performers (Felami Burgess and Donald E. Jones II, especially), but we've seen this history and this earnest, barefoot acting crew many times before. (A more modern theatrical take on racism was recently seen in Clarinda Mac Low and James Hannaham's *The Division of Memory* at P.S. 122. A slippery, multimedia rumination on Dr. Ernest Everett Just, a black pioneering cell researcher, the piece offered just the sort of contempo approach the subject begs for.)

CXLVIII

Steele's play attempts thematic innovation by exploring DeGruy-Leary's theory. "Post traumatic slave syndrome," though, sounds like only a repackaged version of the usual analyses of race pathology (at least as boiled down here). More problematic is the reductiveness of much of the script's thinking, which too often rests on crude racial generalizations. Especially glaring: a simplistic argument that the conflicting value systems of blacks and whites evolved from each group's deep-historical relation to food production. White northern Europeans are competitive, dominating types obsessed with counting because they had only a three-month growing season. Africans/blacks are more relaxed about life because of the abundant food in their hospitable clime. Since their ancestors lived in a more nurturing agricultural environment, modern blacks aren't so attuned to the clock—that's an inherited white uptightness. Read backwards, the piece could be seen as a warning to white employers not to hire black folks, because it's not in black people's nature to show up for work on time.



A scene from *Post-traumatic Slave Syndrome*
photo by Cary Conover

God bless Canada. First it gave the world the manifold joys of *Hockey Night in Canada*. Now it's presented us with *En Français, Comme en Anglais, It's Easy to Criticize*, a captivating performance piece by Jacob Wren and PME, mounted at P.S. 122. Toronto-Quebec kissing cousins of ERS and Collapsible Giraffe, but more somber and purposeful, the five-member group has created a collage that's part dance, part social critique, part heady fucking around.

Four tables supporting stereo equipment anchor the dimly lit stage. Lacking a conventional plot, the piece comprises a sequence of moments that appear random but have their own internal logic. Performers Martin Bélanger and Tracy Wright discuss theorist Gilles Deleuze on one side of the stage; on the other, two women (Julie Andrée T. and Sylvie Lachance) dance together silently. Bélanger disappears, but later speaks in French over a walkie-talkie illuminated by a spotlight. Wren runs repeatedly between the front and back of the stage, delivering a monologue on how the World Trade Center attack has confused his piece's critique of bourgeois comfort. The ensemble stops for a group discussion of the work. Wright confronts Wren, complaining that the last thing the world needs is another boy genius. The group breaks into dance, sometimes ecstatic, sometimes gently coordinated. Andrée T. has a particularly compelling presence—her sullenness only makes her movement more fascinating.

Alternately hypnotic and amusing, *En Français*—like much postmodern work—interrogates the idea of

CXLIX

the performance itself. But it never fails to *be* that performance, and a damn good one. "The real avant-garde is to be found in doing nothing," Wren observes, despairing of the action-driven, media-saturated world. He and his ensemble have happily ignored their own counsel.

CL

Banding together for the Komedia

YOU may remember the summer of 1998 when the Komedia hosted the first Big band Bop at the Corn Exchange to raise funds for its move into Gardner Street.

Featuring Polish with Herbie Flowers and Deep Mambou and hosted by Mark Little, the event was a huge success, raising more than £2,000.

Now, two years on Komedia are hosting

BIG BAND BOP Hove Town Hall, May 27

another, even bigger Band Bop at Hove Town Hall.

This event was planned as a means of taking the festival deeper into Hove and will raise funds for the Komedia's air conditioning appeal and Threshold, the women's mental health initiative.

The Big Band Bop 2000 takes place on May 27 and will feature Hamish Stuart.

SOUL STAR: Aretha



BIG BOPPERS: The concert will raise money for the Komedia

Pick Up The Pieces, became their first and

hit in 1975 is a popular this day.

In 1982, after w-born Stuart recorded with luding Aretha Diana Ross, on and Chaka

end of the ked a change- for Hamish he embarked

on a six-year tenure with Sir Paul McCartney.

His new material takes in a range of influences combining romantic ballads with the kind of taut, urban funk that defined the AWB.

Joining Stuart on the bill is the long established Blues Corporation.

Nigel Thomas, the founder member and writer of the band's original songs, explains that their musical

influences range from BB King to Anita Baker via James Brown

Currently an eight piece combo, the Blues Corporation describe themselves as a funky blues and soul band who will get feet stomping and hips swaying

To win a pair of tickets to the Big Band Bop get a copy of Ahead the weekly entertainment guide, which is free in Wednesday's Argus

The Argus
 a.m. 30p
 MONDAY, MAY 22, 2000

A tale of two cities

CANADIAN masters of experimental performance, PME, come to Brighton, as part of a much-hyped four date UK tour.

Under the direction of Jacob Wren, this exciting Canadian company perform a joyfully satirical theatre-dance hybrid examining the fragile relationship between two Canadian cities - French speaking Montreal and English speaking Toronto.

Five performers, skilled in both dance and acting, explore the spirit of English and French, juxtaposing quotes from the text of Samuel Beckett, Jean Beaudrillard and Susan Sontag.

The cast use a menagerie of props including stereos, microphones, walkie-talkies, bottles of water, folding chairs and tables, as

EN FRANCAIS COMME EN ANGLAIS
 Gardner Arts Centre, tonight

well as the films of Hal Hartley and the music of Pavement and Serge Gainsbourg, to grab attention and inspire audience fascination

This highly eclectic piece explores casual ways in which human beings evaluate each other - from the stray comment to the scathing attack. The performance looks deep into the theory that it is easy to criticise but very difficult to actually do anything about it

For more information call the box office on 01273 685861

JAKKI PHILLIPS
 jakki.phillips@argus-btn.co.uk



CITY BID: Canadian masters of experimental performance

FANCY THAT!

LEONARD Mascall, who lived at Plumpton Place in the days of Henry the Eighth, was a best-selling author who specialised in fishing, animal husbandry and agriculture. He is said to have planted the very first golden pippins in his Sussex apple orchard and he brought some of the first cars to England - where they

WHAT'S ON

CLUBS

THE BEACH, Kings Road Arches, Brighton - The Blue Camel Night, 7pm
 THE ESCAPE, Marine Parade, Brighton
 Sexy Soulful Garage and R'n'B, 10pm
 THE HONEYCLUB 2, Kings Road Arches Brighton - Stardust, 70s and 80s, 10pm
 THE JUNCTION CLUB, The Palace Hotel Grand Junction Road, Brighton - Millennium Nightlife, 10pm
 VOLKS, Madera Drive, Brighton - Stric Reggae, 10pm
 THE ZAP, Kings Road Arches, Brighton Club Tropicana, 10pm

COMMUNITY

CHURCHILL HOUSE, Hangleton Road, Hove - Bingo/coffee afternoon as part Sheltered Housing Awareness Week, 1.30pm
 WALTER MAY HOUSE, Whitehawk Rd, Brighton - Bingo/social afternoon, everyone welcome Part of Sheltered Housing Awareness Week, 3pm

COUNTRY & FOLK

THE GREYS, Southover Street, Brighton Robin Jones, 9pm
 SHOREHAM FOLK CLUB, Rectory Road Shoreham - Folk Dance Club, with instructions for beginners, 8pm

DANCE

THE CORNERSTONE CENTRE, Palmer Square, Hove - Circle dance sessions 7.30pm

FAMILIES

HANGLETON COMMUNITY CENTRE, Harmsworth Crescent, Hangleton - The 326 After School Club, open weekdays for kids aged five to 12 years, 3pm-6pm
 WADURS SWIMMING POOL, Kingston, Broadway, Shoreham - Parent and bat swimming sessions, 11am-12.30pm

GAY

THE HARLEQUIN, Providence Place, Brighton - Karaoke with Adam, 8pm
 LEGENDS, Marine Parade, Brighton - Karaoke and Tease, 9.30pm
 THE QUEENS ARMS, George Street, Brighton - Karaoke, 9pm
 ZANZIBAR, St James Street, Brighton - Bombolulu, 7pm

JAZZ AND BLUES

CURVE, Garner Street, Brighton - Dinc Baptiste solo piano and vocals, 8pm
 KOMEDIA, Garner Street, Brighton - Carmina, roots and jazz, 8.30pm

POP AND ROCK

THE DRAGON, Kemp Town, Brighton - The Mario Brothers, 9pm
 THE EVENING STAR, Surrey Street, Brighton - Acoustic Rock, 8.30pm
 THE SANCTUARY, Brunswick Street, Hove - Charlotte Etc. stylish French band, 7.30pm

QUIZ NIGHTS

MONTREAL ARMS, Albion Hill, Brighton - Quiz Night, winning team gets more 9pm

STAGE

GARDNER ARTS CENTRE, University of Sussex, Falmer - (today only) PME (Quebec), 8pm
 THE HAWTH, Crawley - (from today) The Rocky Horror Show, Mon-Thur 8.30pm, Fri-Sat 6pm and 9pm
 NEW VENTURE THEATRE, Bedford Place, Brighton - (today only) Just Whores, 7.45pm

VOLUNTARY

ST PETER & ST JAMES HOSPICE, North Common Road, North Chailey, Lewes. Volunteers are needed to help keep the hospice's garden in order. For further information call 01444 471598

If you have an event you would like mentioned write to Glen Ferris, Estina

CL1

THEATRE REVIEW

If nothing unhappens, what's to criticize?

MATT RADZ
Gazette Theatre Critic

The title of the latest presentation at Usine C - *En Français Comme en Anglais, It's Easy to Criticize* - is a provocation that can't go unanswered.

And "to criticize" is nowhere as easy as getting an arts grant. Only dishing out blame is easier. The pretentious tedium we were invited to endure Tuesday night, at the first of five performances at Usine C of the international touring production by Compagnie PME (Montréal-Toronto), must be la faute du fédéral.

The cast of *En Français Comme en Anglais, It's Easy to Criticize*, gets absolved of any responsibility by virtue of incompetence. Being on grant support so long, it has no idea what it's doing.

The five self-described performers mostly ignored each other and made no connection with the first-night audience.

The evening's fatuous boredom was scripted to appear improvised, or it might have been the other way around.

Just because everybody thinks they can do it does not make criticism "easy." It's too good a thing to waste on this non-happening.

The group's brand of stage languor reaches beyond the usual post-structuralist, performance-art, anti-theatre

paradigm of buzz words. *En Français* unites performance artists from Toronto and Montreal for a dada summit of incomprehensible double-speak to proudly proclaim itself "bilingual."

Which it could be, if the Ontarians in the cast were an lota less pathetic in their attempts at mangling the language of Molière. Ignorance is not funny.

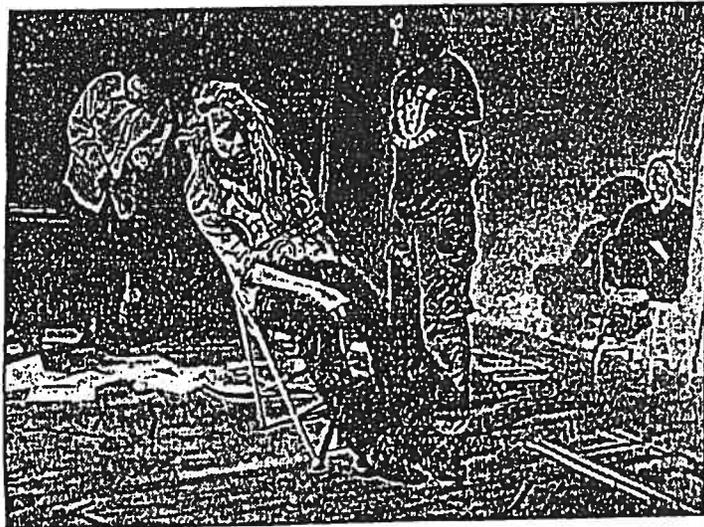
The Quebecers' perfect, nuanced English, on the other hand, was worthy of a Trudeau and scored the work's only real political point. Well it's not a "work," exactly, though it could be, if the two men and three women displayed any discernible stage discipline during a 70-minute presentation without a beginning, sans ending and with nothing in the middle.

When the long and dreary night mercifully ended, the audience sat quietly in the dark for a good minute, waiting for more nothing to keep on unhappening.

The house lights finally came up to a round of anti-applause, something like the sound of one hand clapping with chilly reserve.

✦ *En Français Comme en Anglais, It's Easy to Criticize* plays until tomorrow at Usine C, 1345 Lalonde Ave. Tickets cost \$24. Call 521-4493.

✦ Matt Radz's E-mail address is mradz@thegazette.southam.ca.



COURTESY OF USINE C

Compagnie PME (Montréal-Toronto) presents *En Français Comme en Anglais, It's Easy to Criticize* at Usine C until tomorrow.

CLII



LE JOURNAL DES ÉTUDIANTS ET ÉTUDIANTES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

IMPACT CAMPUS

[ARCHIVES](#) [PUBLICITÉ](#) [L'ÉQUIPE](#) [LIENS](#)

- [Accueil](#)
- [Actualités](#)
- [Arts et spectacles](#)
- [Études](#)
- [Chroniques et opinions](#)
- [Éditorial](#)

Arts et spectacles, 11 avril 2000



La performance à Québec Un art vivant

Martin Renaud

Avec Le Lieu, centre en art actuel, et des événements comme le Mois Multi, qui s'est déroulé au complexe Méduse au mois de février dernier, Québec se révèle être, de plus en plus, un espace privilégié pour l'art dit de la performance. La performance est cette discipline artistique hybride qui épouse les préoccupations de l'art actuel et qui, surtout, s'adapte à son milieu, puisqu'elle est intrinsèquement liée au contexte socioculturel et au public.

À regarder des artistes-performeurs présenter des prestations à mi-chemin entre le théâtre, la danse, l'humour et la poésie, certains spectateurs demeureront perplexes devant la pertinence et la spécificité de cet art.

CL III

Et pourtant, c'est cet amalgame artistique qui constitue l'essence même de la performance, qui se définit comme une discipline hybride, dont les composantes relèvent de l'esthétique d'auteur; c'est-à-dire qui emprunte une démarche unique dont la cohérence s'exprime par sa validation auprès du public l'assimilant à sa culture. En définitive, bien que la performance se propose comme indéfinissable, et qu'elle refuse les conventions des arts traditionnels tout en les exploitant, on peut caractériser cette dernière comme l'art de poser un geste dans un contexte particulier.

À l'aide d'exemples tirés du Mois Multi, qui présentait en février dernier des projets artistiques à teneur performative, il sera possible de cerner quelques enjeux de cet art.

La cohérence de l'incohérence

La performance, en épousant diverses formes d'expression artistique et en privilégiant un traitement éclaté et ludique, entraîne souvent une impression d'incohérence. Ce qui est, dans la plupart des cas, nullement le cas, la cohérence d'une oeuvre se mesurant plus par la clarté du discours du performeur, que par le respect de normes et de codes régissant les langages artistiques officiels.

En effet, c'est l'artiste qui fixe ses conventions, son langage, dont le vocabulaire et la grammaire sont tirés de ses expériences. Dans En français comme en anglais, it's easy to criticize de la troupe PME, on retrouve un discours sarcastique et déroutant à propos de la traduction et de la critique d'art. On assiste, de plus, à la déconstruction des conventions théâtrales et de la danse. Ainsi, la troupe répète à l'italienne (sans la mise en scène) un dialogue sans mise en scène, improvisé, dont l'intimité frise l'exhibitionnisme, et ce, entre francophones, anglophones et bilingues. Julie T. Tremblay tombe de sa chaise, Martin Bélanger fait des petits ronds avec ses bras en levant les pieds un après l'autre. Une remise en question des genres artistiques et de la manière d'aborder une oeuvre, voilà ce que recherche la performance, qui se veut une représentation créative spontanée.

Des actes isolés

Le discours de la performance est loin d'être gratuit et de ne tenir qu'en des actes isolés, à contre-courant des différentes tendances culturelles, sociales et intellectuelles. Grâce à une étroite collaboration avec les intellectuels, auxquels il emprunte différentes théories comme la cybernétique, le post-modernisme, celle de la communication, le performeur, par l'entremise des gestes

CLIV

qu'il pose, se situe inévitablement par rapport au discours social et idéologique.

On n'a qu'à penser à La Mue de L'Ange pour s'en convaincre, une performance d'art électronique de la troupe Le Corps Indice. Cette oeuvre présente une danseuse qui tente de se réapproprier ses corps médiatiques, sonores et charnels au moyen de la technologie, alors que son être est fragmenté par la vidéo et une ambiance sonore et visuelle interactive. Cette performance introduit la notion de «réseau corporel» de Donna Haraway, théoricienne de la danse.

La performance réalise l'homme dans sa modernité, tant sur le plan physique qu'intellectuel, artistique et médiatique. Comme le dit Wladyslaw Kazmierczak: «le performeur est un artiste qui entrevoit sa place dans la culture de manière différente(...) Il est philosophe, enseignant, critique, contestataire, initiateur, organisateur, nomade, voyageur, acolyte et porteur de valeurs spirituelles».

Un art hermétique ?

Assister à une performance peut être un acte libérateur, comme une expérience frustrante ou ennuyante pour le spectateur. Par contre, c'est toujours un moment valorisant, puisque le performeur n'est rien sans le public, qui l'assiste et qui le soutient par sa présence. Il n'est d'ailleurs pas rare qu'il soit intégré concrètement dans l'oeuvre comme participant au contexte de création.

Assister à une performance est, en ce sens, un acte d'intégrité qui fait de chacun un artiste du moment.

Lumens, une production de Recto-Verso, en fait foi, puisqu'elle permet aux spectateurs de circuler dans l'installation qui supporte le jeu de la comédienne.

Certains vont même jusqu'à toucher cet être prisonnier pour palper son aliénation. Elle porte une chienne et un masque à gaz, évolue dans une installation circulaire ouverte, recouverte d'une pellicule plastique transparente, pour former un corridor dans lequel circule de la fumée.

C'est là qu'elle incarne Le monologue d'Adramélech, de Novarina, un étonnant texte post-apocalyptique.

Pour vivre une expérience intense, aux limites entre l'art et la vie, et dont les détours sont imprévus, surveillez les programmations des galeries, centres d'art, symposiums, et ouvrez l'oeil dans les espaces publics, lieux privilégiés des performeurs qui aiment surprendre et choquer.

Arts et spectacles, 11 avril 2000

CLV

LE SOLEIL

Le Soleil

Arts et spectacles Mercredi 9 février 2000 C6

Jacob Wren scrute la critique comme moteur de changement

Le mois multi propose En français comme en anglais, *It's Easy to Criticize*

Saint-Hilaire, Jean

TYPE: Nouvelle; Illustration, photo, etc.

LONGUEUR: Moyen

CENTRE D'INTÉRÊT: Théâtre

CENTRE GÉOGRAPHIQUE: Québec (ville)

Le virus d'*En français comme en anglais, It's Easy to Criticize*, Jacob Wren l'a peut-être contracté à l'adolescence, en faisant la fête avec d'autres écoliers torontois, à Montréal. Ce garçon au parler mesuré chez qui on pressent un insatiable appétit de réflexion et d'introspection avait alors perçu "une tension dans les rapports" entre visiteurs et hôtes qui l'ont somme toute incité à interroger les phénomènes de la traduction et de la critique.

Présenté dans le cadre du mois multi de demain à samedi, à 20 h 30, à la salle Multi de Méduse, ce singulier spectacle tendu entre la danse, le théâtre et la performance est une production montréalalo-torontoise créée en 1998 à l'enseigne de la compagnie "PME". Elle a été depuis donnée au Festival de théâtre des Amériques et en tournée européenne, laquelle connaîtra une extension en mai et juin.

La légende des deux villes, tel pourrait être le sous-titre de ce spectacle. Cette légende, elle n'est pas tant racontée que remise en jeu dans une mécanique spectaculaire guettée par l'aléatoire. Des cordes invisibles sont en effet tendues entre la salle et la scène. Les six acteurs-performers (trois de chaque groupe linguistique) les pincent au gré d'échanges, de lectures d'extraits et de réflexions sur la critique, entendue ici, et dans son sens étroit, et comme retour analytique sur les productions humaines, les industrielles, politiques et sociales, comme les artistiques, et sur les rapports entre individus ou collectivités.

L'explication concerne Montréal et Toronto; elle se poserait en de tout autres termes entre Toronto et Winnipeg, par exemple, insistait Wren dans l'entrevue téléphonique qu'il nous accordait depuis la Ville Reine. Autrement dit, elle se joue en équilibre sur la barrière de la langue.

Jacob Wren a scruté le phénomène de la critique parce qu'il le juge inhérent à l'idée de progrès. "La société est en train de se noyer sous les images et il est difficile de savoir que faire pour créer du changement, explique-t-il. Et encore, il y a critique et critique: on peut passer beaucoup de temps à critiquer sans nécessairement offrir des solutions concrètes aux problèmes."

Qu'a pu lui suggérer sa recherche sur l'avenir des rapports de nos "deux solitudes"? "Je ne sais pas, répond-il. Nous vivons dans une étrange période de l'Histoire où il semble que pas grand chose puisse survenir. L'emprise de la structure corporative est extrêmement puissante et à la fois subtile, on ne sait pas d'où l'argent vient et où il va"

En Europe de l'ouest, la réception du spectacle a été plutôt mixte. On aimait ou on refusait. "Comme

d'habitude!". "Ce qui a été très étrange, raconte encore le concepteur et metteur en scène, c'est le sentiment des publics d'Europe de l'Est. Pour eux, ça avait beaucoup à voir avec la culture pop et l'attitude nord-américaine envers la culture en général alors que ce que je remets en cause, c'est ce qui arrive dans le monde, la macDonaldisation et l'hollywoodisation. [] Je me sens partie de cette Amérique du Nord qui envahit le monde et impose à tous ses usages."

Encore dans la vingtaine, Jacob Wren est autodidacte. "Je n'ai reçu aucune éducation formelle après le "high school", j'ai beaucoup lu, le monde scolaire est dans un tel fouillis que je ne sais si j'aurais pu suivre cette filière", dit-il.

Jusqu'à il y a trois ans, il n'était jamais sorti du Canada. "Je ne suis pas enclin à voyager, mais comme il n'y a pas toujours moyen de travailler à Toronto" glisse-t-il candidement, il accueille avec joie les invitations de l'étranger. En 1997, il a créé en Norvège *Unrehearsed Beauty*, spectacle construit à partir d'*I Cut, You Bleed*, oeuvre dont il a concouru à la création un an plus tôt, chez "PME", à Montréal. Il travaille aussi, en collaboration avec des partenaires européens, à un spectacle sur l'ambivalence morale qui sera créé en Belgique, en 2001 vraisemblablement.

Pour revenir à sa ville d'origine, comment s'y sent-il perçu? "Oh! d'une certaine manière, Toronto m'a beaucoup soutenu, sauf qu'il y a cette attitude On dit savoir que mon travail est intéressant, mais on n'a pas idée à quoi il tient... De toute manière, je m'aligne plutôt du côté de la communauté des arts visuels."

En français comme en anglais, It's Easy to Criticize a été créée et est jouée par Martin Bélanger, Alexandra Gill, Julie Andrée T., Tracy Wright et Jacob Wren, avec la participation artistique de Benoît Lachambre. Les lumières sont de Lee Anholt. Réservations au 524-7577.

ILLUSTRATION

Jacob Wren, Julie André T., Tracy White et Alexandra Gill.

© 2000 *Le Soleil*. Tous droits réservés.

DOC. #:20000209LS0097

Ce matériel est protégé par les droits d'auteur. Tous droits réservés.

© 2001 CEDROM-SNI

LE SOLEIL

Le Soleil

Arts et spectacles Lundi 31 mai 1999 C3

Festival de Théâtre des Amériques

Radiographie indigeste

«Pitié pour les vieilles chiennes sales», une pièce épicée à la mise en scène efficace

Saint-Hilaire, Jean

Montréal

TYPE: Dossier; Illustration, photo, etc.; Critique artistique

LONGUEUR: Long

CENTRE D'INTÉRÊT: Festivals; Théâtre

CENTRE GÉOGRAPHIQUE: Montréal

Le plat est épicé, salé et en l'état, trop copieux pour être tout à fait digeste. On en a pour 2 h 30 à béqueter; on sent ici et là la réticence à sacrifier un mot d'esprit, à couper dans la modulation d'un thème où dans les récurrences.

Mais attention, on ne sort pas indemne de l'Espace Libre où le FTA présente, dans le cadre de sa série Nouvelles Scènes, *Pitié pour les vieilles chiennes sales*, pièce écrite et mise en scène par Marie-Ève Gagnon. Voici un texte qui radiographie le social, un texte qui secoue le politique en ne parlant qu'accessoirement de la chose. C'est un véritable bûcher des complaisances et de nos démissions que la jeune auteure originaire de Sainte-Foy a érigé dans ce théâtre que sa mise en scène, qui plus est, restitue en cultivant l'ironie, l'ambiguïté et le paradoxe avec une application diabolique, mais ô combien efficace. Elle a planté l'action dans un espace ouvert, sur un grand rectangle gazonné où trônent, aux extrémités, deux berçantes et au centre, un fauteuil roulant...

Sa *Pitié...* jette un regard impitoyable sur une société, voire un monde à l'arrêt fixe, un univers de pauvres petits Moi désemparés, rongés de solitude, de confusion, de suffisance, d'amertume; un univers de générations sourdes les unes aux autres, et où la considération pour l'autre et le sens commun ont fait place à l'accessoire, à l'excès frénétique, à l'apitoiement sans fin, tous symptômes d'un nihilisme panique, comme si fin de siècle était fin de partie...

Marie-Ève Gagnon met en scène des couples (homme-femme, mère-fille, mère-fils, amies, hommes entre eux) mal-aimés aimant mal, parfois drôles, le plus souvent pathétiques, quotidiens ou archétypaux (une Aurore enfant martyre enceinte et sa marâtre se livrent à un sérieux jeu de cruauté mentale), fictifs et historiques et leur fait dégoûter le fiel de leur pensée. La bienséance passe à la moulinette. Ses personnages prononcent de ces énormités qui sont autant d'aveux crachés à bout de désillusion, quand ce n'est de rancœur, en une manière d'incantation auto-destructrice. Telle jeune femme fait une description glaçante de la vieillesse, doublement glaçante, car elle est prononcée sur un ton berceur et d'un lyrisme d'une enflure épique. Et avec quelle hargne la Vieille agonisante, admirablement jouée par Muriel Dutil, nous dévisage vers la fin... «C'est pas original d'être irresponsable [...] La curatelle publique administre mon argent, j'ai pu le droit de voter, ah! ah!», raille-t-elle dans son insoutenable confession.

Cette râleuse tribu obéit au doigt et à l'oeil d'une jeune Haïtienne. Choryphée de ce théâtre, elle est infirmière. Ce n'est pas fortuit, elle veille au chevet d'une société malade, véritable basse-cour si en juge par les caquètements du choeur... Par la fonction, elle occupe le bout de la chaîne des déceptions. C'est un bouc émissaire, condition aggravée par sa race. Elle encaisse en disant «laisse aller, laisse aller...» Pourtant, il n'y a qu'elle qui agisse.

Un Pygmée (de 1 m 80!) acrobate assiste en témoin ahuri à ce spectacle du monde civilisé. Il arbore un très prétentieux étui pénien, signe de quelque fixation sur l'hyper-sexué, ou peut-être, de notre nostalgie du naturel qui nous a quitté. S'agissant de nostalgie, Lech Walesa, le chef du mouvement Solidarité, étale la sienne dans la pièce, celle des grands combats de jadis dont le souvenir s'enlise chaque jour un peu plus dans la déception radoteuse et la vanité. Toujours la plainte revient dans ce spectacle. En leitmotiv de piétinement et d'impuissance.

Il ne faudrait pas que ce spectacle meure à Montréal. Il est bien joué, bien éclairé et adroitement bordé par le son. Il est fracassant, mais surtout très courageux.

La critique

Si la pièce de Mme Gagnon est éclatée, alors celle que nous servaient hier Jacob Wren et complices, au studio du Centre de la culture Frontenac, est atomisée. Pas de structure apparente dans *En français comme en anglais, It's Easy to Criticize*, que de micro-événements. Les matériaux préexistants au spectacle, des fragments de texte et des documents musicaux pour l'essentiel, à la rigueur quelques éléments de danse et de performance, semblent les seules balises d'un parcours laissé à l'aléatoire de la dynamique du moment.

Une scène vide. Un bouquet de fleurs sur table et une affiche d'*Autant en emporte le vent* font figure, tout au fond, de seuls éléments scénographiques. Que de l'appareillage électronique pour le reste. Au départ, les acteurs-performers dansent mollement, sans but. Un à un, ils s'avancent vers le public, le balaient du regard et retournent à leurs ébats sans mot dire. Parlent-ils qu'ils s'en tiennent à un verbiage des plus quotidiens. On flaire l'imposture. Et là l'artiste torontois, qui a créé le spectacle à Tagente, dans le cadre des derniers 20 jours de théâtre à risque, nous tient fermement par le bout du nez, car nous différons sans cesse notre verdict. La curiosité l'emporte. Et comme de fait, un propos se dessine derrière ce non-jeu, ce parti pris de l'informe. Ces êtres blasés et perdus en eux-mêmes et dans les décibels parlent. D'éthique, de morale, de ce que l'art peut à la déglingue du monde. De critique aussi, une activité «qui ne renoue pas la connaissance, qui ne se suffit pas à elle-même et est pratiquée par des perdants!», on le sait tous.

Gros rire dans le public. Les scribes encaissent. Wren stoppe la commotion en pleine course: «L'art est une critique de la société.»

Après quoi les performeurs et leur metteur en scène jouent (peut-être pour de vrai) le jeu de l'engueulade, pour se retirer à nouveau dans leur tête, pendant que Bassen chante: «Mourir pour des idées oui, mais de mort lente...»

ILLUSTRATION

Marie-Ève Gagnon a planté l'action dans un espace ouvert, sur un grand rectangle gazonné où trônent deux berçantes et un fauteuil roulant.

© 1999 Le Soleil. Tous droits réservés.

‘Modest Understanding ‘

Cheap tricks. Cheap dance. They criticize themselves, the critics, art and the audience.

PME came from Canada to Kampnagel with Jacob Wren’s so-called show, to demonstrate that ‘en Français comme en anglais, it’s easy to criticize’.

Six tables, chairs and water bottles are scattered in the room. Music, Microphones, flowers. Light is making mystical shadows. It seems that the set is making order, but the six artists are creating chaos. Through which they are trying to make art. Interpreting the Godard’s credo ‘there are no right pictures, just pictures’, they are developing an ironic, not very entertaining scenic discourse about right or wrong, real and false in criticism and in art. The result: much like not being able to choose between light and dark, you cannot differentiate between the one or the other. That’s much action for a modest understanding .

Klaus Witzeling

Hamburger Abendblatt, 19/11/2001

Hamburg. Germany
