

CONSERVATOIRE

d'art dramatique de Montréal

www.conservatoire.gouv.qc.ca

A SCENSION

D'OLIVIER CHOINIÈRE, MISE EN SCÈNE DE MAXIME DENOMMÉE

AVEC OLIVIER BARRETTE, LOUIS-PHILIPPE BERTHIAUME, VICKY BERTRAND, MARIE-ANICK BLAIS,
JÉRÉMIE FRANCOEUR-CHALIFOUR, GABRIELLE LESSARD, VIRGINIE RANGER-BEAUREGARD,
ÉMILIE SIGOUIN, PHILIPPE THIBAUT-DENIS ET MARIE-NOËLLE VOISIN

LES 28, 29 OCTOBRE, 1, 2, 3, 4 ET 5 NOVEMBRE 2011

THÉÂTRE ROUGE, 4750, AVENUE HENRI-JULIEN, MONTRÉAL

LES 11 ET 12 NOVEMBRE 2011

THÉÂTRE DU CONSERVATOIRE D'ART DRAMATIQUE DE QUÉBEC, 13, RUE SAINT-STANISLAS, QUÉBEC





ASCENSEUR VERS LE BAS

Une métaphore du temps fou qui a cours, un conte moral, un regard cru sur notre fatalité, une fable sur la résistance passive : c'est dans ces eaux que nous convie Olivier Choinière.

Lorsque j'ai demandé à Maxime Denommée d'imaginer un projet à réaliser avec nos finissants 2012, je ne me doutais pas que nous nous retrouverions bientôt avec un texte critique et presque brechtien sur la course folle qui attend nos contemporains chaque matin de leur vie. Voici un récit inversé, l'ascension vers le bas de celui qui décide que c'en est assez. Fini la peur bleue d'en échapper une, de rater un rendez-vous, de ne pas être à la hauteur, d'être l'imposteur dévoilé, ce raté souriant qui compte les jours avant la fin inéluctable. Fini de mentir, de se mentir.



Le tandem Denommée/Choinière propose ici une aventure ludique, un jeu sérieux, mais jeu quand même. Les employés au sous-sol, les sous-payés — sur qui reposent l'organisation et le succès de l'entreprise — jouent aux grands et aux petits patrons, depuis les femmes en tailleur qui déambulent aux étages supérieurs jusqu'à ceux et celles qui ne semblent jamais travailler ou produire quoi que ce soit... Bref, on accomplit un rituel dans ce théâtre où le personnage/acteur joue le réel de l'autre pour mieux l'exorciser.

Souhaitons à la nouvelle génération d'acteurs et d'actrices un monde où la poésie, l'humanisme et la justice prendront le pas sur l'adoration maniaque du veau d'or qui, en ces temps troublés, commande les arts et la cité.

Raymond Cloutier
directeur

Ce programme a été entièrement rédigé par la classe de finissants qui est devant vous ce soir, sous l'aimable supervision du professeur de dramaturgie, Gilbert Turp.
Photos : Robert Etcheverry

CONCEVOIR UN PROGRAMME DE THÉÂTRE

Gilbert Turp, professeur de dramaturgie

Il y a trois ans, au moment où nous découvrons notre nouveau Conservatoire et son Théâtre Rouge, le directeur, Raymond Cloutier, a eu l'idée de proposer aux finissants de prendre en charge le contenu des programmes pour les pièces qu'ils allaient présenter.

Depuis, les élèves préparent tout naturellement ces programmes dans mon cours de dramaturgie, où ils font la recherche et rédigent les textes. C'est une façon pour eux de prolonger dans la pratique leur connaissance de l'histoire du théâtre, que nous explorons ensemble jour après jour.

Ainsi, nous examinons chaque dramaturgie dans son contexte historique, puis dans sa résonance pour notre temps.

Les artistes sont les éponges de l'histoire et des lieux qu'ils habitent. Leur œuvre nous permet de saisir l'état d'esprit de tout un peuple ou d'une société à un moment donné de son parcours. Un dramaturge est dans sa société comme un acteur dans son décor.

Dans chaque programme, nous présentons un portrait de l'auteur de l'œuvre et du metteur en scène, que nous tentons de situer dans leur contexte historique et socioculturel.

Ainsi, Olivier Choinière est un héritier de la formidable poussée dramaturgique qui anime le Québec depuis une cinquantaine d'années. Nous avons donc trouvé à propos de parler des grands courants de notre dramaturgie, depuis ses prémices et son affirmation jusqu'à sa multiplicité actuelle. Nous croyons connaître notre

histoire, mais c'est en faisant son récit que nous en reconnaissons la spécificité. Entre Olivier Choinière et les premiers fondateurs, une émouvante cohérence se fait jour, ainsi que la permanence d'un désir de saisir l'expression de notre monde, d'en dénoncer les aberrations et d'en célébrer les espérances.

Enfin, *Ascension* résonne de la crise financière mondiale qui nous inquiète depuis 2008. Choinière sait qu'il est le contemporain d'une histoire économique allant par à-coups, de crise en crise. Nous avons donc jeté un coup d'œil sur cette histoire économique, cohérente dans sa façon de nous inquiéter.

OLIVIER CHOINIÈRE OU COMMENT FAIRE DU THÉÂTRE DANS UNE SOCIÉTÉ OÙ TOUT EST SPECTACLE ?

Émilie Sigouin

Olivier Choinière obtient un diplôme en écriture dramatique de l'École Nationale de Théâtre en 1996. Depuis, il écrit et signe des mises en scène. Il participe à la production de plus d'une trentaine de productions, dont Le Bain des raines (1998), qui a été mis en nomination pour le Prix du Gouverneur général du Canada, ainsi que Beauté intérieure, balade urbaine (2003), texte conçu pour du théâtre déambulatoire, ainsi que Félicité (2004-2006), produit à La Licorne.

Il est également codirecteur artistique du théâtre Aux Écuries, dont il a lancé la première saison avec Paradixx, une plongée satirique dans une séance de doublage de film pornographique pour quatre comédiens et trois bruiteurs.

LE PRÉSENT

Pour Choinière, une œuvre se présente au départ sous la forme d'un lieu, d'un personnage ou d'un bout de dialogue. Avant tout, l'écriture naît d'un désir d'inconnu; d'un désir de s'aventurer dans un lieu où l'imagination a libre cours, sans viser un résultat final. « Quand on commence un projet, on ne sait pas où ça s'en va, on ne sait pas comment ça va finir. Sinon, on connaîtrait déjà la pièce, elle existerait déjà. Ça ne vaudrait pas la peine de s'y atteler pendant six mois, un an ou même dix ans. »

Selon l'auteur, une œuvre dramatique est une manière d'inscrire et de partager le temps présent dans un moment, un lieu

et une communauté donnés. Le spectateur doit comprendre pourquoi il assiste à cet événement, pourquoi il respire le même air que d'autres spectateurs en assistant à cet instant présent, où il est assis dans un théâtre. Ce présent, c'est la matière même de l'acteur, car rien n'existe en dehors du dialogue, du moment précis où il parle sur scène, chaque fois comme une tentative de capter l'instant présent. Il émane d'une œuvre théâtrale une énergie, une ambiance. L'événement auquel le public assiste devient la chose la plus importante au monde et, le temps d'une soirée, il donne un sens à la vie des gens.

Ce souci du spectateur a poussé Choinière à remettre en question le rôle du public. Il affirme que, bien que les artistes aient leur part de responsabilité, c'est le spectateur qui rend possible le théâtre, parce que c'est lui qui voit, qui interprète. Choinière a développé cette idée du spectateur-interprète dans sa pratique du théâtre déambulatoire. En offrant des écouteurs à chaque spectateur, lors d'un même trajet, l'imprévu fait en sorte que chacun fait sa lecture d'une même pièce.

Dans *Félicité* et dans *Ascension*, la narration joue un grand rôle : « La représentation ne sera jamais à la hauteur des rêves du spectateur. On vit dans un monde d'images; on a suffisamment d'images en tête pour voir ce qu'évoque la narration. »

Dans sa dernière œuvre, l'auteur précise : « Ce qui est dit ne peut être fait, et ce qui est fait ne peut

être dit ». L'œuvre scénique se retrouve donc libérée de toute représentation directe. La forme du texte encourage une rencontre entre l'imaginaire du spectateur et celui de l'auteur. Elle oblige même cette rencontre.

LE CHOIX DE L'ABSTRACTION

Ascension plonge ses racines dans le chemin de croix, dans le calvaire du Christ, ce que l'on sent dans la progression de la pièce et dans les étapes que franchit le personnage principal, directeur de mission. Cette mise en situation est transposée dans la tour à bureaux d'une compagnie qui semble produire tout et rien à la fois, à une échelle internationale.

« L'économie, c'est notre religion actuelle. Parce qu'il y a des chiffres, des pourcentages, des papiers, on a l'impression que c'est la vérité », explique l'auteur. L'économie possède son propre jargon et sa structure, et elle dirige nos choix et nos vies tout en maintenant une grande part d'abstraction. « Je te mets au défi de m'expliquer en une minute ce que ça veut dire, les flèches qui montent et qui descendent, dans les nouvelles à la télé ! »

Cette abstraction est présente partout dans la pièce. Comment décrire la tâche exacte de ces manutentionnaires qui se racontent une histoire. Sont-ils en attente de travail ? Et les membres de l'équipe du directeur de mission tiennent des propos vides de sens, mais qui paraissent brillants parce qu'ils viennent de gens de pouvoir.



Cette pièce représente un enjeu d'écriture pour son auteur, par cette part d'abstraction. Tout y est flou, à l'exception d'une prise de position, celle du directeur de mission qui recommande de « prendre la porte et de sortir ». Il est le seul à tenter de mener une action concrète, déstabilisant tous les autres personnages qui, eux, ne vivent que dans des concepts, des chiffres et des mots.

Dans l'œuvre de Choinière, *Ascension* fait partie des pièces qui réfléchissent l'image d'une société du spectacle. « Comment peut-on faire du théâtre dans une société, dans un monde où tout est spectacle ? C'est difficile de prendre de la distance par rapport à la société quand on est dedans et encadré. »

UN APPEL À LA CONTEMPORANÉITÉ

Choinière souhaite avant tout rencontrer le spectateur en traitant de son présent et en brisant les conventions théâtrales qui lui semblent désuètes. « Beaucoup de choses m'agacent au théâtre. J'ai l'impression qu'on est cinquante ans en arrière : le spectateur a tellement connu d'histoires et vu d'images, il est rendu beaucoup plus loin. Je veux faire appel au présent du spectateur, à son univers contemporain. »

C'est pourquoi sa plume se teinte de prises de position, de libertés et de radicalités.

LE THÉÂTRE DÉAMBULATOIRE DE CHOINIÈRE

Au début, la troupe de Choinière occupait la terrasse du Théâtre d'Aujourd'hui. On y travaillait à adapter des films de série B. N'ayant pas de permis, la troupe a dû cesser ses activités après quelques saisons et s'est retrouvée sans lieu où jouer. Choinière a alors développé un personnage à partir de l'idée de l'homme invisible. Visuellement, le public ne percevait qu'un chapeau ou qu'une cigarette. Ce personnage allait être sonore avant tout. L'auteur a ainsi créé une trame narrative prévue pour être écoutée avec un casque audio, dans certains parcours et lieux où la voix semble se déplacer autour de soi.

Le déambulatoire confond la réalité et la fiction. L'espace scénique s'étend à tout lieu où le spectateur met les pieds et tout est matière à influencer son expérience. Les passants deviennent des figurants, les sons ambiants se fondent aux sons proposés.

Choinière compte quatre œuvres déambulatoires : *Beauté intérieure, balade urbaine* (2003); *Bienvenue à... (une ville dont vous êtes le touriste)* (2005); *Ascension, pèlerinage sonore sur le Mont-Royal* (2006); et *Ver solitaire (OUT)* (2008).

RÉFÉRENCES

Articles web

CEAD *Olivier Choinière* http://www.cead.qc.ca/_cead_repertoire/id_auteur/465

ST-PIERRE, Christian *Olivier Choinière : Paradis perdu*, <http://voir.ca/scene/2009/02/26/olivier-choiniere-paradis-perdu>

VIGNEAULT, Alexandre *Olivier Choinière : Écrire des images dans les têtes* <http://www.cyberpresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201004/10/01-4269187-olivier-choiniere-ecrire-des-images-dans-les-tetes.php>

THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI *Olivier Choinière* <http://www.theatre.daujourdhui.qc.ca/archives/artistes/olivier-choiniere>

MARSOLAIS, Marie-Claude *Olivier Choinière : Espace commun* <http://voir.ca/scene/2008/04/17/olivier-choiniere-espace-commun>

THÉÂTRE AUX ÉCURIES *L'Activité* <http://www.auxecuries.com/h11/ecuries/ecuries.php?page=lactivite>

CHOINIÈRE, Olivier *L'administration nous ronge* <http://jamaisl.com/blogue/?tag=olivier-choiniere>

Périodiques

CHOINIÈRE, Olivier. « De l'engagement au double refus », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 94, mars 2000, pp. 66-71.

CHOINIÈRE, Olivier. « Si j'ose dire », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 103, juin 2002, pp. 91-97.

CHOINIÈRE, Olivier et Olivier KEMEID. « Faites-vous un théâtre subversif? », *JEU Revue de théâtre*, n° 135, juin 2010, pp. 52-58.

MAXIME DENOMMÉE ET LE THÉÂTRE DE SUGGESTION

Philippe Thibault-Denis

Maxime Denommée termine sa formation au Conservatoire d'art dramatique de Montréal en 1997. Comédien prolifique et vite reconnu, il se met à la mise en scène pour passer à son public un message et transmettre une idée, voire un idéal. Avec *Ascension*, il partage sa vision d'un théâtre incisif et passionné. Ce n'est pas sa première mise en scène d'un texte de Choinière, et il a joué dans plusieurs pièces et adaptations signées Choinière, dont *Howie le Roockie, les Tournants* et, plus récemment, *Félicité*. Il décèle donc avec acuité les subtilités de l'écriture de cet auteur.

Avec les élèves du Conservatoire, Maxime transmet son savoir et son amour de ce qu'il appelle le « théâtre de l'évocation », c'est-à-dire qu'il veut laisser le spectateur faire son propre film, ses propres images, et personnaliser le récit sans se faire imposer les détails, sans se faire dire de penser ceci ou cela. Suivant les visions de Beckett ou de Marleau, Denommée insiste sur l'importance de la clarté des images, car le théâtre d'évocation, s'il libère la mise en scène et la scénographie, ne la rejette pas pour autant. « Essayons-le, on va bien voir », dit-il souvent. Pour lui, le théâtre se résout et se comprend dans l'action, dans le concret. Il y a un temps pour l'action et un temps pour la réflexion, mais les choses doivent demeurer épurées et pragmatiques. Il n'hésite pas à demander à ses acteurs d'improviser ou de recommencer plusieurs fois le même segment pour en tirer ce qui s'approche le plus du signifiant et de l'essentiel. En s'inspirant



d'André Brassard et de David Mamet, il met en scène de façon à la fois organique et précise, naturelle et calculée. Il décrit la représentation théâtrale comme un saut en parachute. Lui-même ayant pratiqué jeune cette activité, il se voit maintenant comme instructeur de saut. Il parle de la représentation comme d'un acte de courage et d'abandon. « Lorsqu'on est sur scène, on focalise et on se démerde, il n'y a pas de possible retour en arrière. »

Dans ses mises en scène, il cherche aussi la poésie. D'ailleurs, Maxime Denommée fait partie de l'actuelle distribution de *Poésie sandwiche et autres soirs qui penchent*. De la plomberie (son deuxième travail) à la mise en scène, en passant par le saut en parachute, il fait pleinement ce qu'il entreprend. Il espère que vous aimerez ce spectacle, autant que nous avons aimé travailler à vous le préparer.



LA CRISE FINANCIÈRE

Olivier Barrette

La crise financière a d'abord frappé les pays industrialisés avant d'atteindre les pays émergents. En partie liée à une dérégulation des marchés, cette crise découle surtout de la fin de l'obligation pour les banques d'appuyer leurs prêts sur des réserves d'argent réel. On s'est mis à calculer le montant des prêts de façon spéculative, en fonction du potentiel de retour d'argent. On assistait alors à la naissance d'une monnaie scripturale et presque virtuelle.

Commencée parallèlement par Reagan aux États-Unis et par Thatcher au Royaume-Uni, cette déréglementation devait réduire la taille de l'État, libéraliser les marchés et permettre aux travailleurs un accès plus facile au crédit. En augmentant la capacité d'achat des contribuables et en les délestant du poids financier de certaines mesures sociales – l'exemple

est surtout vrai en Angleterre –, à peu près n'importe qui pouvait désormais aspirer à la propriété. Un nouveau propriétaire obtenait facilement un prêt, bien qu'à taux élevé — l'institution financière parant ainsi les risques — et, souvent, se retrouvait lié à vie à son débiteur.

Du point de vue de l'économie, tout roulait, du moins tant que les taux d'intérêt étaient bas et que le secteur immobilier se développait. Si l'emprunteur ne pouvait plus payer, on lui reprenait sa maison, qui avait une valeur réelle, nécessairement plus élevée qu'à l'achat.

Dans les pays émergents, on prêtait avec la même logique, mais à une autre échelle. Tant que le pays était en expansion, on pouvait espérer se faire rembourser. Là aussi, les banques paraient le risque de prêts en imposant des taux

d'intérêt élevés aux emprunteurs moins fiables.

Or, le marché immobilier s'est vite retrouvé saturé et les taux d'intérêt ont commencé à monter. Résultat : les institutions financières ne pouvaient plus compter sur les remboursements et perdirent beaucoup. On disposait de moins d'argent et les prêts furent compromis. L'économie empruntait ainsi la voie de secours, ce qui fit paniquer les investisseurs. La bulle se gonflait.

Pour éviter que le malaise s'étende dans le monde entier, les gouvernements prirent des mesures draconiennes. Encore aujourd'hui, ils continuent d'injecter de l'« argent virtuel » dans les banques et les établissements intermédiaires, ou bien ils les regroupent et les nationalisent, ce qui a pour effet d'empêcher momentanément une paralysie des marchés et, ultimement, une crise généralisée.

Toutefois, la bulle a fini par éclater, entraînant les petites économies des travailleurs qui avaient placé leur confiance dans une caisse d'épargne ou un fonds d'investissement où l'on jouait leurs précieuses sommes au casino de la bourse.

L'ÈRE INDUSTRIELLE

Gabrielle Lessard

L'Homme naît naturellement bon, c'est la société qui le corrompt.

Jean-Jacques Rousseau

Il a fallu survivre. Manger, boire, se protéger des éléments et s'adapter aux saisons. Lorsque nous nous sommes multipliés, il a fallu nous organiser, nourrir plus de bouches et dresser des toits plus larges. Repus et mis à l'abri, nous nous sommes ennuyés. Voilà où commence le danger.

D'après Jean-Jacques Rousseau, chaque espèce a sa place et la nature veille au bien-être de chacune. C'est sa qualité « d'agent libre » qui place l'humain dans une position de déséquilibre. L'animal serait plus déterminé par son programme génétique de survie et il n'a pas la volonté d'échapper aux cycles de la survivance. Par contre, rien ne détermine totalement l'homme puisqu'il a une conscience morale lui permettant de négocier avec les facteurs extérieurs. Nous nous sommes organisés en sociétés qui nous ont rapidement sédentarisés, assurant un accès à la nourriture et au logement. Plus ces sociétés ont grossi démographiquement, plus elles ont nécessité de ressources et de temps pour produire. Il fallait évoluer, se perfectionner. De là le concept de « perfectibilité », amené par Rousseau et qui, selon lui, serait à la source de nombre de nos malheurs. Selon ce penseur, il serait triste de convenir que cette qualité « tire [l'Homme] à force de temps de cette condition originaire dans laquelle il coulerait des jours tranquilles

et innocents; que c'est elle qui, faisant éclore avec les siècles ses lumières et ses erreurs, ses vices et ses vertus, le rend à la longue tyran de lui-même et de la nature ».

LA RÉVOLUTION INDUSTRIELLE

Quand, en 1690, Denis Papin invente la machine à vapeur, le mode de production manufacturière est en plein essor. Les méthodes sont efficaces et les coûts faibles. Ce que nous nommerons plus tard la « révolution industrielle » a commencé en Angleterre avant de s'étendre à tous les pays d'Europe et d'Amérique. Les années 1920 marquent une période de forte croissance aux États-Unis. Uniquement entre 1921 et 1929, la production de biens manufacturés augmente de 50 %.

Avant cette ère de consommation, la population vivait en majorité de la terre. Avec l'apparition de centaines d'usines concentrées dans les villes, l'activité économique se développe. Il devient très difficile de survivre à la campagne. Il s'ensuit un exode rural, et les campagnes se vident de leurs habitants qui vont s'installer dans les villes, où ils constituent une main-d'œuvre peu coûteuse. La déshumanisation commence immédiatement à se faire sentir. « Les nouvelles conditions de travail transforment les rythmes de la vie quotidienne [...] Six jours par semaine, des milliers de travailleurs quittent leur domicile, empruntent des trottoirs de bois délabrés, des allées pavées de briques ou des sentiers de pierre en ruine

et débouchent dans les rues; cette foule converge alors vers les artères principales qui mènent vers les plus grandes manufactures de la ville. Dix, onze ou douze heures plus tard, entre chien et loup et parfois à la nuit tombée, des centaines d'hommes, de femmes et d'enfants épuisés après une longue journée de travail sont libérés dans les rues par vagues successives et marchent, titubant de fatigue, en direction cette fois de leur foyer », écrit Bettina Bradebury. Ceci se passait à Montréal, et ce, au vingtième siècle et non uniquement dans le *Germinal* de Zola qui se déroule un siècle plus tôt en Europe.

L'écart entre les classes sociales se creuse de plus en plus entre les propriétaires — qui vivent dans l'abondance — et les ouvriers, qui peinent à se nourrir. « Ainsi dans tous les secteurs à la fois, le logement comme le travail, le divorce s'approfondit entre les riches et les pauvres, les employeurs et les travailleurs. Les villes modernes juxtaposent deux humanités qui se côtoient sans se rencontrer, qui vivent dans des univers totalement séparés. Et cela, au moment où la concentration économique et la croissance de la taille des entreprises séparent les patrons de leurs salariés. » Les dirigeants, quoique riches, sont isolés dans leur classe sociale et développent rapidement une avidité pour la richesse liée au progrès et à la « perfectibilité » de l'espèce humaine.

De cette société de consommation naît une bulle économique qui va mener directement au krach de 1929. Une bulle est, sur un





marché boursier, un niveau de prix très élevé et sans commune mesure avec la valeur réelle de son objet. Ainsi, dans les années vingt les prix s'éloignaient de la valeur économique produite, influencés par les croyances des acheteurs. Les ouvriers qui devaient se procurer des biens nécessaires à la vie de tous les jours dans un contexte urbain étaient trop mal payés. Ils n'avaient aucun pouvoir d'achat, ce qui mena au crédit et à la valorisation excessive des biens de consommation. Quant aux gens riches, ils échangeaient des devises à la bourse et réinvestissaient pour prendre de l'expansion. Tout cela pourrait être qualifié de « mimétisme euphorique collectif ». C'est ce qui arrive quand on voit les autres acheter, s'enrichir et participer à la hausse des cours. On veut faire partie de la fête.

La bulle qui se créa dans les années 20 était loin d'être la première. La bourse s'était déjà effondrée auparavant. Certains pays, comme l'Angleterre, avaient même pris des mesures pour éviter un nouveau krach. En effet, en 1720 le Parlement anglais avait voté le « Bubble Act » à la suite d'un grand krach des titres de la South Sea Company. À Londres, le grand physicien Isaac Newton occupant le poste de maître de la monnaie et interrogé sur ces mesures, répondit : « Je peux calculer le mouvement des corps célestes, mais pas la folie des gens ».

Effrayant, mais vrai. L'avidité n'a jamais cessé de nous animer, nous faisant oublier toute résolution et nous aveuglant devant le danger.

LE KRACH DE 1929

Entre le jeudi 24 octobre et le mardi 29 octobre 1929 se déroule la plus grande crise boursière du XX^e siècle. Le krach est la conséquence de l'immense bulle spéculative qui remonte à 1927. L'année précédente, en 1926, Wall Street avait permis un nouveau système d'achat d'actions à crédit. Pour dix dollars d'achat d'un titre boursier, les acheteurs pouvaient n'en déposer qu'un seul. Le tout était encouragé par la forte croissance de l'économie américaine. On créa ainsi un marché entier sur du vide, sur de l'argent fictif. Les premiers signes d'essoufflement se firent sentir dès le début de l'année 1929. Le secteur automobile à lui seul chuta de 622 000 véhicules produits à 416 000, et ce, seulement entre mars et septembre. La production industrielle recula de 7 % durant cette même période. Ce ralentissement était lié au trop grand nombre de capitaux dirigés vers la bourse plutôt que vers « l'économie réelle », c'est-à-dire produite par un travail concret, calculable et palpable. Puisque l'achat d'actions s'appuie sur la santé économique et donc industrielle d'un pays, les investisseurs commençaient à perdre confiance et à retirer leurs devises. Celles-ci ayant été, pour la plupart, achetées à crédit, le marché n'avait que peu de liquidités pour rembourser les investisseurs. Le marché amorça ainsi sa chute. Le jeudi 24 octobre 1929 marque le début de la panique. On surnomme cette date le *Black Thursday*. L'indice Dow Jones chuta alors de 22,6 %. Puis, durant les trois jours qui suivirent, l'ensemble de la bourse s'effondra par un effet domino.

Après le krach, les investisseurs avaient perdu confiance et les consommateurs se retrouvaient sans le sou. Les investisseurs qui avaient spéculé en empruntant ne pouvaient plus rembourser leurs dettes et subissaient des pertes, ce qui conduisit les banques à restreindre leur crédit. Les grandes entreprises connurent des difficultés, et plusieurs firent faillite, ce qui accrut encore la fragilité des banques. Les épargnants paniquèrent et se précipitèrent pour retirer leur argent. Sans mécanismes de stabilisation, les banques les plus fragiles étaient dévastées par l'hémorragie des fonds et firent faillite à leur tour. À partir de 1930, la crise devint une crise bancaire.

Les crédits se tarissaient, la consommation, l'investissement et la production continuaient de chuter, le chômage explosa (de 1,5 million à 15 millions de chômeurs en 1933) et en 1931, la crise bancaire devint une crise économique. Il s'ensuivit une crise humaine sans pareil. Les gens qui faisaient la file pour se rendre à l'usine se dirigèrent désormais vers les soupes populaires. Le nombre de suicides décupla. Cette période, dite de la Grande Dépression, déboucha sur la Deuxième Guerre mondiale. L'effort de guerre fut alors le moteur d'une renaissance industrielle en Amérique.

Terminons sur cette phrase de Jean-Jacques Rousseau : « Concluons qu'errant dans les forêts, sans industrie, sans parole, sans domicile, sans guerre et sans liaison, sans nul besoin de ses semblables comme sans nul désir de leur nuire, peut-être même sans

jamais en reconnaître aucun individuellement, l'homme sauvage, sujet à peu de passions, et se suffisant à lui-même, n'avait que les sentiments et les lumières propres à cet état; qu'il ne sentait que ses vrais besoins, ne regardait que ce qu'il croyait avoir intérêt de voir, et que son intelligence ne faisait pas plus de progrès que sa vanité ».

RÉFÉRENCES

BRADBURY, Bettina, *Familles ouvrières à Montréal. Âge, genre et survie quotidienne pendant la phase d'industrialisation*, Montréal, Boréal, 1995.

RÉMOND, René, *Histoire de notre temps, tome 2, le XIX^e siècle (1815-1914)*, Paris, Seuil, 1974.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Folio plus philosophie, Éditions Gallimard, Paris, 2006.



ASCENSION

Auteur : Olivier Choinière
Mise en scène : Maxime Denommée

LA DISTRIBUTION

Olivier Barrette, Louis-Philippe Berthiaume, Vicky Bertrand, Marie-Annick Blais, Jérémie Francoeur-Chalifour, Gabrielle Lessard, Virginie Ranger-Beauregard, Émilie Sigouin, Philippe Thibault-Denis, Marie-Noëlle Voisin

L'ÉQUIPE DE SPECTACLE

Mouvements : Suzanne Lantagne
Décors : Olivier Landreville
Costumes : Stéphanie Cléroux
Éclairages : André Rioux
Ambiance sonore : Maxime Denommée et Larsen Lupin
Assistance à la mise en scène et régie : Marie-Josée Pétel
Pupitre son : Alison Brien-Giroux

L'ÉQUIPE DE PRODUCTION

Direction technique et de production : François Pilotte
Sonorisation : Daniel Beaudoin
Accessoires de décor : Louise Lapointe
Réalisation des costumes : Madeleine Bélair, Tiffany Oschmann
Réalisation des décors : Jean Bergeron
Patine : Jacynthe Duchesneau et Geneviève Perreault
Maquillage : Pierre Lafontaine
Photographie : Robert Etcheverry
Techniciens de scène : Martine Lampron, Sabrina Gagnon-Dubois et Émilie Bibeau

LES COMMUNICATIONS

Louise Provost, Claudine Gagné, Nancy Bélanger, Isabelle Piché, Jocelyne Bouchard

LES ENSEIGNANTS

Direction : Raymond Cloutier
Voix et parole : Carl Béchar
Claquettes et danse : Bernard Bourgault
Mouvement et yoga : Françoise Cadieux
Improvisation : Raymond Cloutier
Diction, phonétique, lecture : Benoît Dagenais
Combat : Huy Phong Doan
Création, jeu caméra : Hubert Fielden
Jeu, mouvement et masque : Suzanne Lantagne
Analyse et culture : Michel Monty
Chant : Yves Morin
Tragédie et comédie classiques : Nathalie Naubert
Jeu laboratoire : Patricia Nolin
Jeu Stanislavsky : Igor Ovadis
Jeu et improvisation : Gilbert Sicotte
Dramaturgie : Gilbert Turp



◀ **OLIVIER BARRETTE**
spécialiste des finances



▶ **LOUIS-PHILIPPE BERTHIAUME**
directeur de mission

▶ **VICKY BERTRAND**
conseillère juridique 2,
directrice des ressources
humaines



▼ **JÉRÉMIE FRANCOEUR-
CHALIFOUR**
gérant à la maintenance,
agent de sécurité,
lieutenant de police



▲ **MARIE-ANNICK BLAIS**
vice-présidente Recherche
et Planification stratégique



◀ **GABRIELLE LESSARD**
chargée de compte



◀ **ÉMILIE SIGOUIN**
conseillère juridique 1,
chef de manutention



▼ **MARIE-NOËLLE VOISIN**
conseillère juridique 3,
manifestante

▲ **VIRGINIE RANGER-
BEAUREGARD**
relationniste de presse



▶ **PHILIPPE THIBAUT-DENIS**
premier vice-président,
capitaine de police



TOUS
manutentionnaires

L'HISTOIRE DU THÉÂTRE AU QUÉBEC DE LA NOUVELLE-FRANCE JUSQU'À LA RÉVOLUTION TRANQUILLE

Louis-Philippe Berthiaume et Marie-Noëlle Voisin

Il y avait du théâtre en Nouvelle-France. La preuve en est qu'en 1694 une représentation du *Tartuffe* de Molière fut interdite dans la colonie, car on y ternissait l'image de l'Église, disait-on. Vint ensuite l'époque des pastorales et des pièces religieuses ainsi que quelques petites pièces profanes, mais rien de très important ou suffisant pour construire une dramaturgie.

Au début du XX^e siècle, les choses commencent à bouger. En 1920, *La petite Aurore, l'enfant martyre*, pièce écrite par Léon Petitjean et Henri Rollin, remporte un immense succès populaire. Pourtant, le théâtre québécois n'est pas encore vraiment né.

De façon assez paradoxale, la naissance du théâtre francophone au Canada est surtout stimulée par l'avènement du *Trust*, ce monopole américain de production scénique constitué en 1896, le plus puissant de toute l'industrie culturelle d'Amérique du Nord. Le *Trust* développe des habitudes de théâtre chez les Canadiens français qui fréquentent les scènes anglaises de Montréal et de Québec. Cependant, son refus d'offrir des spectacles en français encourage les initiatives locales. Son indifférence devant la mise sur pied et le succès de troupes comme celles de l'Opéra français ou de la Nouvelle-Orléans s'explique par sa mauvaise compréhension de la réalité francophone en Amérique du Nord.

Une des premières et des plus importantes troupes de théâtre au Québec fut celle des Compagnons de Saint-Laurent,

fondée en 1937 sous la direction du prêtre bon vivant et homme de théâtre Émile Legault. Les Compagnons avaient un centre, une maison d'édition, une revue et deux auteurs attirés : André Legault et Félix Leclerc. Parmi les acteurs qui ont évolué dans cette troupe, on retrouve Jean-Louis Roux, Jean Duceppe, Hélène Loiselle, Jean Gascon, Guy Provost et Félix Leclerc. À ses débuts, la troupe privilégie les spectacles à caractère strictement religieux, pour ensuite se tourner vers le répertoire classique.

En 1949, Yvette Brind'Amour fonde le Théâtre du Rideau Vert, compagnie qui s'ancre dans le milieu dès sa création en présentant des œuvres contemporaines. En 1951, deux anciens des Compagnons de Saint-Laurent, Jean Gascon et Jean-Louis Roux, sont parmi les fondateurs du Théâtre du Nouveau Monde (TNM). Cette troupe permanente offre une qualité professionnelle rarement atteinte auparavant, avec la collaboration de Robert Gadouas, Georges Groulx et Guy Hoffmann. En 1954, la troupe joue un *Don Juan* dont on a dit qu'il soutenait la comparaison avec celui du Théâtre National Populaire présenté la même année à Paris par Jean Vilar et Gérard Philippe.

Dès le 9 octobre 1951, le Théâtre du Nouveau Monde avait publié dans son programme de *L'Avare* de Molière un appel qui permet encore aujourd'hui de sentir comment, à cette époque, on établissait les fondements mêmes du théâtre au Québec.

« Nous entendons obtenir l'adhésion du public par la qualité de nos spectacles et nous imposer en tant que troupe professionnelle permanente. Nous contribuerons ainsi, espérons-nous – avec les efforts conjugués des autres troupes déjà existantes – à l'établissement d'un théâtre canadien. C'est ce but ultime que nous visons; pour l'atteindre, nous encourageons tous les écrivains canadiens, connus ou non dans un autre domaine, à essayer ce moyen d'expression fascinant qu'est le théâtre. Nous pouvons les mettre en contact direct avec la scène, de telle sorte que leur apprentissage s'en trouvera facilité et abrégé. Le Théâtre du Nouveau Monde aimerait annoncer en fin de saison, ou en tout cas pour la saison prochaine, au moins une création canadienne. Ceci est un appel en bonne et due forme et nous espérons que les auteurs, manuscrits en poche ou non, y répondront en nombre. Car, en définitive, ce sont les dramaturges qui permettront l'édification d'un théâtre véritablement canadien [...] »

Toutefois, c'est la création en 1948 de *Tit-Coq*, de Gratien Gélinas, qui signe en quelque sorte l'acte de naissance de la dramaturgie québécoise. Gratien Gélinas créa également deux autres figures importantes : Fridolin et Bousille. Ce qui est révélateur avec ces trois personnages qui se ressemblent étrangement, c'est que le contexte est moins important que le protagoniste lui-même.

On arrête de regarder le monde pour se concentrer sur soi. Avec *Tit-Coq*, l'important c'est le drame de l'enfant illégitime qui tente d'affirmer son droit à l'existence. Ce travail d'affirmation de soi illustre le point de vue des Canadiens français, comme on les appelait alors. Ce point de vue sera développé par Marcel Dubé en 1952 avec *Zone* et ensuite, en 1957, avec *Un simple soldat*, qui met en scène un soldat revenant de la guerre et incapable de retrouver une vie normale. Certains ont vu un parallèle entre l'évolution de ce personnage de Joseph et l'évolution du Québec à l'époque de la Révolution tranquille. Dans ces deux pièces très semblables, il est intéressant de remarquer la condition du personnage principal. Tout d'abord, il existe une similitude entre les titres mêmes des pièces; celle de Gélinas se nomme *Tit-Coq* et



celle de Dubé, *Un simple soldat*, diminutifs qui reflètent le peu d'estime de soi des Canadiens français à cette époque, ainsi que leur mentalité de peuple « né pour un petit pain ». D'ailleurs, par le choix de leurs thèmes, les auteurs eux-mêmes critiquent ce point de vue misérabiliste.

Avec Gratien Gélinas, Marcel Dubé, le Rideau Vert et le Théâtre du Nouveau Monde, on sent l'amorce de la construction d'une dramaturgie originale.



L'HISTOIRE DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS DE 1968 À NOS JOURS : LE DÉVELOPPEMENT

Vicky Bertrand

Nous reconnaissons tous les *Belles-soeurs*, de Michel Tremblay, comme l'œuvre fondatrice de notre dramaturgie moderne. Son influence sur notre théâtre est indéniable. C'est Tremblay qui a mis en scène le jocal, de même que la classe ouvrière et le monde de la *Main* (celui des homosexuels, des *Drags Queens* et des prostituées). Par son regard critique sur l'aliénation sociale, son théâtre a eu l'effet d'une véritable bombe dans le processus d'affirmation culturelle. À partir de 1968, c'est l'effervescence dans nos théâtres avec *l'Osstidcho*, *Le Cid maghané* de Réjean Ducharme et le début du « cycle des Belles-Sœurs ». On veut réinventer. Est-il possible de créer une dramaturgie originale qui ne soit pas une copie de ce qui se fait ailleurs, par exemple en France ou aux États-Unis ? La question est pertinente encore aujourd'hui.

C'est à ce moment-là qu'on a vu apparaître le mouvement des créations collectives avec différentes compagnies, notamment le Grand Cirque Ordinaire (*T'en rappelles-tu Pibrac ?*, *T'es pas tannée*, *Jeanne d'Arc ?*) ou le Théâtre du Même Nom, avec *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* (69). Le théâtre expérimental prend alors une importance capitale en misant sur le corps et l'image. Jean-Pierre Ronfard, avec son *Vie et mort du Roi Boiteux* (1981-82) — une pièce

carnavalesque de grande envergure qui dure quinze heures et présente plus de 200 personnages —, brise toutes les formes et conventions du théâtre tel qu'on le connaissait jusqu'alors. C'est un retour au jeu, au plaisir de transgresser les règles. On s'inspire de grands classiques que l'on parodie. Robert Gravel, autre grande figure du théâtre québécois, tient le rôle-titre de Richard premier dans cette épopée.

Au milieu des années 70, cet acteur fonde avec Ronfard le Nouveau Théâtre Expérimental (NTE), où l'on explore tous les genres théâtraux. On doit aussi à Robert Gravel, outre la fondation de la Ligue nationale d'improvisation, la LNI, une trilogie à l'humour grinçant qui dénonce les maux dont souffre l'homme moderne. Cette trilogie emblématique des années 1990 s'intitule *La tragédie de l'homme* et elle est composée de *Durocher millionnaire* (sur le pouvoir et l'argent), de *L'homme qui n'avait plus d'amis* (sur la solitude) et de *Il n'y a plus rien* (sur la vieillesse).

Dans les mêmes années, on commence à reconnaître le théâtre de Claude Gauvreau, grand poète et dramaturge tourmenté qui avait été signataire du manifeste *Refus global*. Issu du mouvement automatiste, son écriture avait pris diverses formes, explorant le monde des sons, oscillant du surréalisme au symbolisme et inventant au passage son propre langage, « l'exploréen ». Toujours, l'écriture de Gauvreau est un cri, une grande décharge d'amour. Il nous a laissé des œuvres magistrales, dont *l'Asile de la pureté* (écrite en

1953), *La Charge de l'original épormyable* (écrite en 1956, mais créée en 1971 et dont la direction fut confiée à Jean-Pierre Ronfard) et *Les Oranges sont vertes* (écrite en 1970).

Réjean Ducharme, lui aussi magicien de la langue, porte sur scène une écriture particulière, parsemée de néologismes qui traitent surtout de l'enfance et du rejet du monde adulte, dans une poésie qui lui est propre. Sa pièce maîtresse est *Ha ha !... (1982)*, que le TNM présente justement cette année dans sa programmation.

Toujours dans les années 70, on entend surgir la voix des femmes. Ces femmes qui s'unissent, ces femmes qui revendiquent et qui exposent enfin le sujet féminin sans tabous. *Les fêtes ont soif* de Denise Boucher, lors de sa création au TNM en 1978, provoque un scandale historique; divers groupes chrétiens protestent alors contre la pièce qui, selon eux, souillerait l'image de la Vierge. À la suite de cet événement, on voit apparaître le Théâtre expérimental des femmes (TEF), avec à sa tête Pol Pelletier, figure de proue du théâtre féministe au Québec et dont le travail aboutit dans les années 90 à la trilogie *Joie*, *Océan* et *Or*. Ces trois solos tissent un récit et un jeu incandescents, à la fois voyage initiatique plongeant au cœur des mythes les plus anciens et saisissante prise de parole contemporaine.

Dans le registre populaire, nous retrouvons alors une auteure, à la fois dramaturge et romancière, passionnée et extrêmement prolifique, Marie Laberge, qui a donné au théâtre de nombreuses pièces, parmi lesquelles *C'était avant la guerre à L'Anse-à-Gilles* (1981, prix du Gouverneur général), *L'homme gris* (1982), *Oublier* (1987) et *Le faucon* (1991), autant d'œuvres créées ici et ayant connu une riche carrière européenne, en français ainsi qu'en diverses traductions.

Cette effervescence associée — souvent à raison et parfois à tort — au rêve d'un pays qui ne se créait pas cède bientôt la place à la désillusion et au sentiment d'échec collectif. Notre dramaturgie se tourne alors vers le registre des préoccupations personnelles et des angoisses individuelles. L'écriture scénique et l'image prennent une plus grande place. Carbone 14, par exemple, une troupe dirigée par Gilles Maheu et Danielle de Fontenay (actuelle directrice artistique de l'Usine C) allie le mime, la danse et le théâtre, ce qui a pour résultat de donner lieu à des spectacles d'une impressionnante poésie visuelle et d'une riche partition scénique. On conteste la suprématie des mots. Le texte se soustrait à la parole du corps et on invite le spectateur à la sensibilité intelligente à créer son propre sens. Carbone 14 a chamboulé la scène en créant coup sur coup une série de grands spectacles, notamment *Pain blanc* (1981), *L'homme rouge* (1982), *Le rail* (1983), *Le dortoir* (1988), *La forêt* (1994) et *Les âmes mortes*

(1996). Ces nouvelles formes bouleversent la façon d'aborder l'art dramatique et le statut de l'auteur (théâtre d'image et improvisation).

On assiste alors à un retour à l'écriture, mais une écriture repensée et enrichie de ces expériences. Normand Charette et Michel-Marc Bouchard donnent le ton à cette dramaturgie nouvelle, caractérisée par un lyrisme dans lequel on sent une forte culture littéraire. On parle beaucoup du rôle de l'artiste dans la société. On note également chez ces auteurs la récurrence du thème de l'homosexualité et du combat contre les tabous. Le premier écrit, entre autres, *Rêve d'une nuit d'hôpital* (1980) ainsi que *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1982); *Les reines* (1991); et *Le Passage de l'Indiana* (1996). Le second est reconnu entre autres pour *Les Feluettes* (1987), qui raconte la tragique histoire d'amour entre deux adolescents d'un village du Saguenay, autant que pour *Les Muses orphelines* (1988) et *La Poupée de Pélopie* (1984). Dans la même mouvance apparaît un texte jailli d'une plume à l'impact considérable : *Being at home with Claude* (1984), de René-Daniel Dubois, est le récit d'un jeune homme qui dévoile comment il a assassiné son amant.

Après cette décennie, où explosent les formes d'écriture littéraires et scéniques, apparaît un théâtre intime et narratif où le récit l'emporte sur les dialogues.

Carole Fréchette s'inscrit dans cette lignée. Avec *La peau d'Élisa* (1998), elle présente une femme qui raconte des histoires d'amour. Aussi, Daniel Danis, avec son *Langue à langue des chiens de roche* (1998) ou *Cendres de cailloux* (1992), met en scène des personnages qui viennent raconter un événement déjà passé. Jean-Marc Dalpé, lui, donne une voix aux démunis et aux inaperçus dans des pièces noires comme *Le chien* (1987, prix du Gouverneur général); *Lucky Lady* (1995); *Trick or treat* (1999); et *AOût, un repas à la campagne* (2006).

Dans les années 90, au confluent de toutes ces pratiques, surgit un nom devenu incontournable, un homme de théâtre complet qui parvient à saisir plusieurs sources et à en faire un tout cohérent : Robert LePage. Déjà, dans les années 80, avec le Théâtre Repère, il avait amorcé sa célèbre *Trilogie des dragons* (1985), inspirée par l'ancien quartier chinois de la ville de Québec et par tous les quartiers chinois de ce monde, pièce qui se modifie constamment et qui lui permet d'établir une méthode de création continue, en constante évolution, une *work in progress*. Puis, s'inscrivent dans son œuvre de nombreux titres, dont *Vinci* (1986); *Les Plaques tectoniques* (1990); *Les Aiguilles et l'opium* (1991); *La Face cachée de la lune* (2000); *Le projet Anderson* (2006); et *Lipsynch* (2007). La plupart de ces œuvres connaissent une longue vie en tournant dans le monde entier. Elles continuent ainsi de s'enrichir au fil du temps.

LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS ET LA RÉVOLUTION TRANQUILLE

Virginie Ranger-Beaugard

Le théâtre québécois a connu une évolution remarquable depuis les années 1940. La Révolution tranquille a constitué un éveil collectif vers l'autonomie sociale et culturelle : les Canadiens français voulaient se libérer de la domination du clergé catholique et de la minorité anglophone possédant les clés du pouvoir financier.

Les premiers signes de la Révolution tranquille sont culturels. On en appelle aux élans créateurs (*Refus global*, 1948) et on affirme son identité face au reste du Canada. Les Canadiens français s'appellent désormais les Québécois. Dans la foulée de cette prise de conscience, la Révolution prendra la forme d'une modernisation sociale-démocrate de l'État (les programmes politiques « Maîtres chez nous » du Parti libéral et « Égalité ou indépendance » de l'Union nationale), qui aboutira à la nationalisation de l'électricité en 1964. À la même époque émerge un mouvement populaire prônant la souveraineté politique du Québec. Pierre Bourgault, orateur incisif, fonde le Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN). Un mouvement d'action directe, le Front de libération du Québec (FLQ) mène plusieurs actions d'éclat, dont certaines sont violentes et tournent mal.

La crise d'octobre 1970 en sera le point culminant, avec deux enlèvements et un décès tragique. Le monde syndical aussi est en ébullition, les grèves se multiplient. Enfin, le 14 octobre 1967, René Lévesque (ministre qui pilota la nationalisation de l'électricité) démissionne du Parti libéral du Québec et fonde un an plus tard, le 12 octobre 1968, le Parti Québécois. Celui-ci rallie les diverses tendances souverainistes, les modérées comme les plus radicales. Ce parti souverainiste, ralliant autant le centre droit que la gauche, jouera un grand rôle dans la société québécoise.

Au théâtre aussi, l'ébullition est caractéristique. L'arrivée du joual avec, comme pièce porte-étendard, *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, a l'effet d'une secousse sur tous les aspects du langage théâtral, tant écrit que scénique. Le théâtre québécois entre dans un régime de communauté, on mise sur le collectif, le général, le grand nombre, « la voix du *on*, du *nous* domine, beaucoup plus que celle du *je* ». On aborde les thèmes de l'identité, dans ses aspects économiques, sociaux et culturels. Les artistes de la scène revendiquent « un théâtre *par* et *pour* les Québécois ». Cette ouverture provoque l'arrivée, entre autres, de la création collective au Québec et elle encourage le développement de la création en général. La bible de ce nouveau théâtre québécois dépeint une collectivité débarrassée de ses inquiétudes économiques et sociales, et la fin de son aliénation culturelle et politique.

En 1980, après la défaite du « oui » au référendum, la production théâtrale ne voit pas fléchir sa cadence, bien au contraire ! Les Québécois répondent aux limites de l'action politique par une effervescence culturelle plus grande encore. À défaut d'être reconnus en tant que nation politique, ils créent les conditions de leur reconnaissance culturelle. On est pressé par le besoin de régénérer les langages scéniques (l'espace, le jeu, la mise en scène, la relation au public, la langue). Le spectre de la culture québécoise devient très large et très diversifié. Les artistes voyagent davantage, fréquentent les œuvres de visionnaires européens et de groupes américains prônant la culture alternative et la recherche d'avant-garde. Le théâtre multiplie les démarches singulières, en nuancant ses couleurs comme ses images, à l'instar de la société qui vit l'éclatement des structures traditionnelles de la famille et des rôles sexuels.

RÉFÉRENCES

LAFOND, Dominique, *Le théâtre québécois 1975-1995*, Fides, Montréal, 2001, 518 p.

FOURNIER, Louis, *FL.Q. Histoire du mouvement clandestin*, Québec-Amérique, Montréal, 1989, 509 p.



DANS LA FOULÉE DE CHOINIÈRE...

Jérémie Francoeur-Chalifour

Nous avons jeté un coup d'œil à trois pièces d'auteurs de la génération d'Olivier Choinière, pour prendre le pouls de ce qui nous entoure en ce moment. En voici le compte-rendu.

LA CORDE AU COU, DE FANNY BRITT (2008)

Tout se passe rapidement dans cette comédie. D'entrée de jeu, la description des personnages est extrêmement détaillée, ce qui aide à plonger à toute vitesse dans l'histoire. Pas de temps à perdre dans le monde de Fanny Britt, qui dépose ici une pièce à fort penchant cinématographique. Tout y est précis : la forme, le texte, l'univers, les conventions, les stéréotypes. Personne ne peut s'y perdre. L'auteure mise sur les relations de ses personnages pour garder l'attention du spectateur, ce qui fonctionne de manière plutôt efficace. Les personnages sont actuels et remplis d'anxiétés, d'angoisses et d'insécurités. Rien de trop dépayssant pour une pièce réaliste du XXI^e siècle. La comédie opère; le sourire est souvent au rendez-vous. Le tout est agréable, même si le sujet manque un peu de profondeur. Les thèmes abordés (mariage, amours, amitiés d'enfance) pourraient avoir une répercussion plus directe sur le spectateur, mais l'écriture mène notre attention ailleurs : vers l'humour. La pièce ne prétend à rien de transcendant ou de réellement marquant, mais le style léger et efficace de Fanny Britt nous procure un agréable moment de dramaturgie.

Fanny Britt est diplômée de l'École Nationale de Théâtre en 2000.

TITRES DE L'AUTEUR

Hôtel Pacifique [2009]

La corde au cou [2008]

Les dromadaires [2007]

Couche avec moi (c'est l'hiver) [2006]

Showdown [2006]

Le grand air [2006]

Coin Saint-Laurent, ou Les cinq doigts de la Main [2004]

Honey Pie [2002]

Ensemble vide, pièce en trois chambres [2000]

Réveillez-vous et chantez! [2009]

TRADUCTIONS DE L'AUTEUR

Le pillowman [2008]

Autobahn [2008]

Après la fin [2007]

Cul-de-sac (en français) [2004]

Closer (en français) [2003]

La reine de beauté de Leenane [2001]

Kvetch (en français) [2000]

LE PLAN AMÉRICAIN, D'ÉVELYNE DE LA CHENELIÈRE (2008)

Le plan américain est un texte hautement expérimental qui risque d'en mélanger plus d'un. Le temps est sens dessus dessous (ellipses, retours en arrière, scènes parallèles), les personnages n'ont pas de nom et tout le monde est un peu plus grand que nature. Rien de réaliste ici. C'est rafraîchissant et en même temps hallucinant. Elle et Lui (les enfants de Mère et Père) sont aux prises avec des conflits à échelle planétaire et ils y prennent plaisir. Ils cherchent la révolution ou, plutôt, l'évolution. Mère est femme au foyer et couve ses petits comme pas une. Père est photographe de guerre, toujours aux quatre coins du globe. Ensemble, ils cherchent avec très peu de vigueur les erreurs qu'ils auraient pu commettre dans l'éducation de leurs enfants. Ils s'en fichent un peu, rien n'est réellement important à leurs yeux. L'auteure peint une pièce impressionniste, remplie de tableaux qui affirment sans détour des idées mordantes. Le rythme du texte est souvent brisé, arrêté ou modifié, ce qui nous donne le temps de respirer. C'est une bonne chose, étant donné que rien n'est simple ici. Avec de l'ouverture et de la patience, la pièce finit par brasser le spectateur à la bonne place, en ne lui offrant aucune zone de confort. Le texte n'est pas prémâché. Il est unique et parle d'envies et de désirs communs à tous, mais trop souvent muets. Évelyne de la Chenelière fait parler ces envies, elle éclaire ces désirs.

Évelyne de la Chenelière, auteure et comédienne, a écrit plusieurs pièces de théâtre qui ont été montées au Québec ainsi qu'à l'étranger, et traduites en plusieurs langues.

TITRES DE L'AUTEUR

Les pieds des anges [2009]

Le plan américain [2008]

L'imposture [2008]

Chinoiseries [2005]

L'héritage de Darwin [2005]

Nicht retour, mademoiselle [2004]

Désordre public [2004]

Bashir Lazhar [2002]

Henri & Margaux [2002]

Yanardagh [2001]

Les journaux de ma grand-mère (dans Yanardagh) [2001]

Culpa [2000]

Toka [2000]

Au bout du fil [1999]

Des fraises en janvier [1999]

CHEECH, DE FRANÇOIS LÉTOURNEAU (2000)

Cheech nous emmène dès le départ dans son monde : manque de communication, insécurité, colère et sexe nous attendent au détour. François Létourneau semble adorer jouer avec ces composantes que l'on retrouve dans la plupart de ses pièces. C'est très réussi, une fois de plus. L'auteur prend comme sujet une agence d'« escortes » et tout ce qui gravite autour. Chaque personnage est d'une réalité frappante et nous surprend. Les manies des gens, que l'auteur nous dépeint dans les moindres détails, sont montrées de façon croustillante et on les savoure. Ici, comme pour Britt, tout se passe rapidement. L'esthétique est plus cinématographique que théâtrale. Rien n'est laissé en suspens, le rythme est enlevant même si l'auteur ne respecte pas la chronologie. Les heures avancent et reculent plusieurs fois dans l'histoire, ce qui force le spectateur à être très attentif. Le texte présente de façon assez fidèle la jeunesse de notre époque. La fougue, les désirs, l'inconfort et la maladresse sociale, l'incapacité d'affronter ses problèmes, etc. C'est tout cela — et même plus — que les personnages trimbalent au long de cette pièce. L'univers est grandement intéressant et accrocheur. On en redemande.

François Létourneau est un auteur et comédien diplômé du Conservatoire d'art dramatique de Montréal en 1999.

TITRES DE L'AUTEUR

Un été mer et monde [2008]

Coin Saint-Laurent, ou Les cinq doigts de la Main [2004]

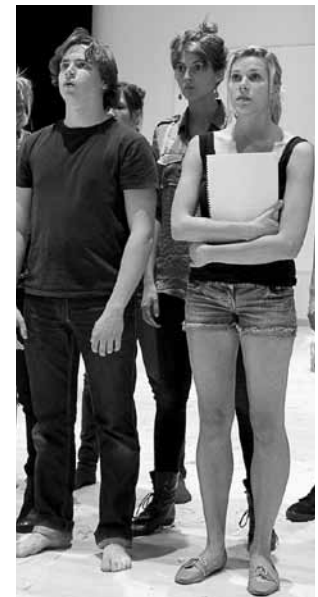
Stampede [2001]

Texas [2001]

Cheech ou les hommes de Chrysler sont en ville [2000]

TRADUCTIONS DE L'AUTEUR

Doldrum Bay [2004]



LE THÉÂTRE AUX ÉCURIES

Marie-Anick Blais

Le 14 octobre dernier avaient lieu les 24 heures d'inauguration du théâtre Aux Écuries, un centre de création et de diffusion artistique. Après des années de travail et de persévérance, ce nouveau lieu est enfin prêt à accueillir les compagnies de théâtre émergentes. C'est un projet de longue haleine qui a demandé d'énormes efforts aux différentes compagnies ayant mis sur pied ce projet. Ce lieu de création est dirigé par sept directeurs artistiques : Sylvain Bélanger, Olivier Choinière, Marcelle Dubois, Olivier Ducas, Francis Monty, Marilyn Perreault et Annie Ranger, fondateurs de cinq compagnies de théâtre : Théâtre du Grand Jour; L'Activité; Les Porteuses d'Aromates; le Théâtre de la Pire Espèce; et le Théâtre I.N.K. Outre ces cinq compagnies, Aux Écuries accueille comme résidents permanents le Festival du Jamais Lu, ce qui aidera au développement de l'entreprise.

Ces dernières années, la relève théâtrale québécoise s'est retrouvée face à elle-même, dans un milieu où il est ardu de se développer et où l'on sent un manque de ressources. C'est pour surmonter ces difficultés qu'un long processus s'amorçait en 2004 avec Carte Premières, projet mis sur pied par le Théâtre de la Pire Espèce. Cette initiative consistait à offrir au public des abonnements à prix réduit, afin de promouvoir des spectacles qui n'étaient pas présentés dans les grandes salles montréalaises. Aujourd'hui, Carte Premières compte plus de cinq cents membres et offre une carte d'abonnement qui permet de choisir entre plus de 70 spectacles.

En juin 2005, dans l'optique de soutenir de jeunes artistes québécois, un groupe de compagnies (incluant les cinq compagnies fondatrices, ainsi que le Magnifique Théâtre et le Festival du Jamais Lu) développe une ébauche de regroupement qui porte d'abord le nom de la Centrale, avant de changer en 2009 pour adopter le nom de Aux Écuries. Entre 2005 et 2009, on lance un grand projet immobilier, mais on affronte alors plusieurs problèmes qui ralentissent le processus, jusqu'à ce que, à l'automne 2007, le Théâtre les Deux Mondes propose de rénover une partie de son centre de production et de diffusion, qu'il a aménagé dans le quartier Villeray. En 2009, le groupe reçoit une subvention pour ouvrir ce chantier et on

concrétise enfin le rêve en ouvrant un local au 7285, rue Chabot, tout juste au nord de la rue Jean-Talou, à deux pas du métro Fabre. Il faut voir ces nouvelles installations faites sur mesure, où l'on pourra désormais créer des projets artistiques.

Ainsi, Aux Écuries permettra à plusieurs jeunes compagnies dynamiques d'expérimenter et de concrétiser leurs aspirations selon leurs convictions et, surtout, de se tailler une place dans le milieu artistique québécois. Ce sera aussi un lieu de dialogue entre artistes et citoyens. En somme, c'est une vitrine sur une nouvelle génération.

Olivier Choinière fait partie de cette nouvelle aventure. Il est au cœur de la génération qui sent le besoin de s'exprimer autrement. Il souhaite que ce nouveau lieu s'ouvre sur un espace sans contrainte et qu'on puisse y développer une nouvelle forme de communautarisme.

Le site Internet Aux Écuries donne toute l'information sur le programme de la saison 2011-2012. On peut aussi y lire d'amusantes capsules créées pour la campagne de financement actuellement en cours et présidée par le comédien Christian Bégin.



P ROCHAIN SPECTACL E

LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ

DE WILLIAM SHAKESPEARE, ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE DE MICHEL MONTY

DU 27 JANVIER AU 4 FÉVRIER 2012

THÉÂTRE ROUGE, 4750, AVENUE HENRI-JULIEN/ RENSEIGNEMENTS : 514 873-4283

POUR OBTENIR DES RENSEIGNEMENTS OU RECEVOIR NOS INVITATIONS : CADM@CONSERVATOIRE.GOUV.QC.CA
WWW.CONSERVATOIRE.GOUV.QC.CA



BILLETS DISPONIBLES SUR LE RÉSEAU ADMISSION

1-855-790-1245
ADMISSION.COM

