



Cahier d'accompagnement

Le Nom

de Jon Fosse

Contenu

L'ŒUVRE

Le Nom

Jon Fosse

L'écrivain des Fjords

Poète de l'écoute

Faire entendre la « Voix de l'écriture »

Situer l'œuvre

Le Nynorsk (néo-norvégien)

LA CRÉATION

Distribution

Collectif la Grande Butte

Entretien avec Dominique Leduc, metteure en scène

Biographies

Crédits

Bibliographie sommaire

ANNEXE

La gnose de l'écriture (Jon Fosse, 2000)

L'ŒUVRE

Le Nom de Jon Fosse

LE NOM

Une adolescente sur le point d'accoucher revient chez ses parents après une longue absence. Ce jeune garçon qui l'accompagne est-il vraiment le père de son enfant? Comment expliquer l'insouciance de la mère et l'étrange silence du père à qui on a omis d'expliquer la situation? Au cours d'une désespérante tentative de trouver un prénom à l'enfant à naître, les deux adolescents constatent le fossé qui les sépare et leur difficulté à trouver un sens à ce qui leur arrive.

Dans ce huis clos familial, tous entretiennent une apparente normalité. Pourtant, rien n'est normal. Une mystérieuse tension sous-tend ces êtres décalés, inadéquats, sans repères... Le paradoxe de notre humanité se révèle ici délicatement, entre ironie et gravité.

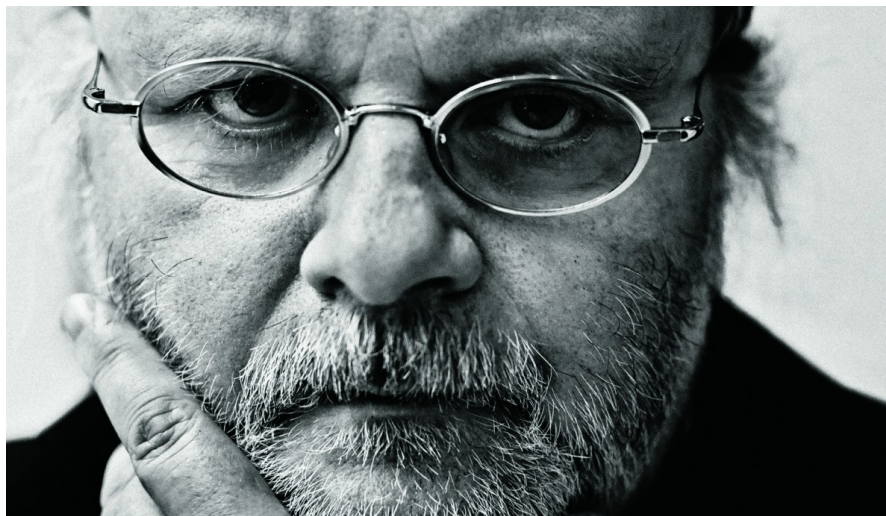


@Isabel Rancier

*Si on veut être un homme
il faut penser que les hommes
ce sont tous ceux qui sont morts
tous ceux qui ne sont pas nés
et tous ceux qui vivent maintenant*
- Le Garçon

Intrigantes et poétiques, les œuvres de Jon Fosse invitent à un retour à soi, au corps et à l'esprit. Depuis ses tout premiers débuts comme dramaturge, l'auteur déploie une écriture marquée par le rythme, l'espace et le temps, trois matrices d'où jaillissent les paysages tempétueux de la Norvège.

JON FOSSE



Jon Fosse est un auteur majeur de la dramaturgie contemporaine. Montée dans tous les pays d'Europe et par-delà les continents, son œuvre prolifique a été traduite dans plus de quarante langues et a inspiré de grands metteurs en scène qui, souvent, ont monté plusieurs de ses pièces. Parmi eux, Falk Richter (*Et la nuit chante*, 2000 et *Ombres*, 2006), Thomas Ostermeier (*Le nom*, 2001 et *La jeune fille sur le canapé*, 2002), Jacques Lassalle (*Un jour en été*, 2002, *Le Fils*, 2012), Patrice Chéreau (*Rêve d'automne*, 2010 et *I am the wind*, 2011) et Claude Régy (*Quelqu'un va venir* en 1999, *Melancholia*, 2001 et *Variations sur la mort*, 2003).

Alors que les prix et distinctions se succèdent pour l'auteur en Europe (*Prix international Ibsen* en 2010, *Prix européen de la littérature* en 2014, *Grand prix de littérature du conseil nordique* en 2015), son œuvre reste peu connue en sol québécois. Pourtant, la clairvoyance de son écriture et la nordicité de ses paysages ébranlent virulemment l'ordre pragmatique du monde et en fait trembler le sens. En plongeant le lecteur-spectateur dans une situation perceptive et intellectuelle fragile, la dramaturgie de Jon Fosse suggère non pas des réponses, mais des questions, des possibles, des traversées d'états.

À l'heure actuelle, le silence du monde – et le silence intérieur – sont peut-être devenus ce que les humains ont de plus précieux. Et l'univers de Jon Fosse en propose l'expérience de manière radicale.

L'écrivain des Fjords

Jon Fosse naît en 1959 dans la ville portuaire de Haugesund au Sud-Ouest de la Norvège. Il grandit à Strandebarm, un petit bourg au cœur du majestueux Hardangerfjord. Sa rencontre avec l'écriture se fait très tôt, vers l'âge de sept ou huit ans, alors qu'il se met à écrire de courts poèmes pour explorer la *solitude essentielle* qu'il éprouve dans son petit village du bout du monde : « En écrivant, j'essaie de comprendre un ensemble de choses. Cette solitude essentielle, très étrange, en est une¹ ». Son œuvre entière témoigne de son rapport singulier aux contrées de son enfance et de celui des gens qui l'entourent, tous habités par une « tension effroyable née du contact avec un paysage qui leur donne un



Lars Hertervig (1830-1902), *Island Borgøya*, 1867.

sens aigu de la beauté qu'ils ne parviennent pas à exprimer ». À cet endroit, l'isolement et le caractère hostile des régions côtoient le sublime des paysages côtiers. On reconnaît ce sentiment paradoxal à l'anxiété, le désarroi et l'impuissance qui caractérisent les personnages de ses pièces. Sans pour autant défendre une dramaturgie de type régionaliste, il est indéniable que l'auteur fréquente une écriture géographiquement située. Les territoires de la Norvège et tout ce qui les compose – mer, vent, falaise, froid, noirceur, pluie, ligne d'horizon – créent une réalité physique qui traverse sa littérature, et ce, de manière obsessionnelle. D'ailleurs, le rythme singulier de son écriture n'est pas sans rappeler l'immobilité en mouvement de la mer :

*Mon élément, c'est l'eau. Je suis à l'unisson avec la mer et, mon identité, c'est cette région. Nous sommes une jeune nation dont l'unité n'est pas achevée et le poids des régions est très important.*²

À l'image de son prédécesseur, Tarjei Vessas, auquel il se réfère comme à un père, Jon Fosse écrit pour *les fleuves sous terre* : « écrire, c'est comme être sur une barque au milieu de l'eau, bercé, bousculé par le rythme des vagues. Au-dessous, c'est très profond, et vous n'avez que cette mince coque entre l'abîme et vous ».

L'écriture est un important espace de recueillement pour notre auteur. Un refuge sensible, propice à l'introspection et au passage du sacré.

¹ Rafis, Vincent. (2009). *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon fosse*. Paris : Les presses du réel, P.133.

² Entretien avec Jon Fosse. Le Tanneur, Hugues. (Janvier 2001). « Jon Fosse, une écriture habitée par le silence ». Dans la revue *Aden*, p.8.

Poète de l'écoute

Écrire, ce n'est ni « s'exprimer », ni rendre compte de la réalité, mais écouter.

Jon Fosse

Jon Fosse écrit des phrases simples entrecoupées de silences de longueurs variables. Son œuvre entière repose sur une langue directe dont l'écriture, disposée en vers libre, fait usage d'une extrême économie de mots et d'un emploi massif de la répétition-variation.

Ses personnages n'ont, pour la plupart, pas de noms ni d'indices biographiques : « quand j'écris, je ne vois ni visage, ni quoi que ce soit d'autre. Mais j'écoute.³ ». Voilà pourquoi l'auteur préfère se référer à des « figures » plutôt qu'à des « personnages ». Si, dans ses premières pièces, il confère un nom à certains personnages (comme Bjarne dans *Le Nom*), au sein de la troisième et dernière période de son écriture, ils deviendront exclusivement des entités anonymes : « Elle », « Lui », « La Mère », « La Soeur », « La Fille », « La Femme Âgée », « L'Homme Âgée », parfois « L'Ombre » ou « La Voix ».

De manière générale, les pièces de Fosse abordent des conflits intérieurs liés à une inquiétude existentielle. *Le Nom* appartient à la période la plus réaliste du corpus de l'auteur, celle des drames familiaux. Les thèmes de la filiation et de la transmission se dressent donc en avant plan. À un niveau plus fondamental, voire ontologique, les pièces de Fosse nous mettent en présence de ce que nous ne comprenons pas de nous-mêmes, de l'existence, du fait d'être... de ce qui existe bien au-delà des faits et des événements connus. C'est pourquoi la clé de la pièce *Le Nom* ne réside pas dans l'histoire elle-même, mais dans l'impuissance des personnages / figures à agir, dans l'état d'incertitude et d'angoisse qui les habite.

La figure fosséenne est, pour l'essentiel, comme absente à elle-même, immobile et inquiète face à l'avenir. Dans *Le Nom*, elle est obsédée par l'idée de s'arrêter, de s'allonger ou de se retirer pour dormir : « Non dormir j'y arrive pas / Il y a de quoi avoir peur / d'aller se coucher », répète Le Père. Elle est autant attirée par cette passivité du corps que par le silence. Pourtant, malgré la vacuité de sa parole et de ses actions, la force d'attraction de son inertie ne lui permet pas d'accéder au repos ou au mutisme. Inachevée, elle attend ce qui n'advient pas et s'enlise dans le temps. Jamais les mots ne parviennent à exprimer le fond de sa pensée. Pourtant, elle ne peut s'empêcher de dire quelque chose, car son existence entière repose sur sa prise de parole. Elle est une « voix ».

³ Vincent Rafis, *op. cit.*, p. 129.

Faire entendre la « Voix de l'écriture »

Le silence qui tombe soudain sur une discussion épaissit l'écoulement du temps, il rompt la fluidité antérieure du sens que conférait la parole. L'espace est comme coagulé, l'interaction devient grinçante, inopportune. Il faut parler, quitte à dire n'importe quoi, pour faire diversion, susciter un écran de sens autour de soi qui neutraliste le trouble et réussit in extremis à sauver la face.

David Le Breton, *Du Silence*

Dans le théâtre de Jon Fosse, le dialogue se constitue autour de tout ce qui ne sera pas dit et de tout ce qu'on ne saura pas. En ce sens, les silences⁴ y occupent une place centrale ; ils interrompent ou suspendent la majorité des répliques. Non seulement les silences sont-ils auxiliaires à la parole, ils ouvrent une brèche spatiotemporelle à l'intérieur du dialogue. Ils sont, littéralement, des répliques à part entière formant *un autre dialogue* ; une autre « voix » dans le texte. Déjà, au début du siècle dernier, Maurice Maeterlinck (1862-1949) témoignait de l'émergence d'« un autre dialogue », d'une présence implicite dans son langage dramatique :

*À côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément, parce que c'est en cet endroit seulement qu'on lui parle. Vous reconnaîtrez aussi que c'est la qualité et l'étendue de ce dialogue inutile qui déterminent la qualité et la portée ineffable de l'œuvre.*⁵

Inaudible à l'oreille humaine, cette *voix silencieuse* semble perceptible par la voie d'une compréhension qui n'a pas encore de nom et qui ne peut être expliquée par le langage. Jon Fosse parle ainsi de la « voix de l'écriture » :

Ce qui est paradoxal et étrange, c'est que cette voix est là, et qu'elle ne dit rien. C'est une voix muette. Une voix qui parle en se taisant. Il s'agit d'une voix qui, en quelque sorte, vient de tout ce qui n'est pas dit, c'est une voix qui vient du silence et qui devient audible par moments à travers les dialogues.

[...]

*mais ce n'est guère une voix humaine, ce n'est en tout cas ni la voix de l'auteur ni celle du metteur en scène, c'est plutôt une voix qui vient de très loin...*⁶

+ Poursuivez cette réflexion avec *La gnose de l'écriture*, un texte de Jon Fosse en annexe de ce cahier

⁴ Chez Fosse, les silences sont de longueurs variables : *Silence, Bref silence, Long silence, Silence assez bref, Très long silence...*

⁵ Maeterlinck, Maurice. (1896). « Le tragique quotidien ». Dans *Le trésor des humbles*. Bruxelles : Éditions Labor, p.107.

⁶ Extrait de « Voix sans paroles » de Jon Fosse issu du programme de « *Namnet* » (« *Le Nom* »), spectacle créé le 27 mai 1995 à la Nationale Scene de Bergen, Norvège.

Situer l'œuvre

Composé d'une quarantaine d'œuvres dramatiques (incluant les adaptations), l'œuvre théâtrale de Jon Fosse (1994-2014⁷) se divise en trois grandes périodes. La première, qui s'étend de 1994 à 1997, est la période la plus réaliste de son corpus. Elle repose en majorité sur des drames familiaux, dont *Le Nom* (1995), *L'Enfant* (1996) et *Le fils* (1997). Vient ensuite une période intermédiaire, plus mystique, voire symboliste, avec une trilogie comme *Un jour en été* (1998), *Rêve d'automne* (1999) et *Hiver* (2000). Puis, à partir de 2005, ses pièces commencent à se détacher de manière radicale de la forme traditionnelle du texte dramatique (fable, personnage, action) et s'apparentent davantage à des poèmes dramatiques. On pense à des œuvres comme *Je suis le vent* (2005), *These Eyes* (2009) et *Over There* (2011)⁸.

Bien que la dramaturgie de l'auteur soit difficile à circonscrire dans un courant artistique précis, on peut certainement penser à une filiation à Samuel Beckett (1906-1989) – qu'il revendique lui-même – ou encore à certaines pièces de Maurice Maeterlinck (1862-1949) comme *Intérieur* (1894) ou *Les Aveugles* (1890). Il est vrai, bien que les contextes d'émergence des œuvres diffèrent, leur théâtre cherche, chacun à leur manière, à révéler les structures souterraines du monde et de l'Être : le « mystère » chez Maeterlinck, l'« indicible » chez Beckett et « l'inquiétude existentielle » chez Fosse.

Le Nom peut se rattacher au courant du **tragique quotidien** et plus précisément du **théâtre statique** qui en est le corollaire. Le terme « tragique » appelle celui de la tragédie, tandis que celui du « quotidien », appelle la banalité, l'ordinaire, le commun. Dans un essai publié en 1896, Maurice Maeterlinck écrit à propos du tragique quotidien :

Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée.⁹

⁷ Dans une entrevue menée par *The Guardian* en 2014, Jon Fosse confirmait les rumeurs concernant la fin de sa carrière à titre de dramaturge : « *Twenty years, 1994 to 2014, about 40 plays including adaptations. I like the shape.* ». Dickson, Andrew. (2014, 12 mars). Jon Fosse : « The idea of writing another play doesn't give me pleasure ». *The Guardian*. Consulté à l'adresse <http://www.theguardian.com>

⁸ Les deux dernières pièces ne sont pas traduites en français.

⁹ Maurice Maeterlinck, *op. cit.*

Voici quelques caractéristiques du théâtre statique (issu du tragique quotidien) :

- Une écriture rythmée, répétitive et circulaire
- Des dialogues indirects : prédominance de la part des non-dits et des silences sur le dialogue, vacuité des propos
- Des drames fragmentés, non résolus ou déjà advenus
- Une parole qui ralentit le dénouement de l'action (à l'inverse d'une parole qui engendre l'action)
- Des thèmes récurrents comme la perte, la disparition, l'oubli et l'absence
- Des personnages « statiques »: rétention des émotions et des sentiments, inertie, passivité du corps, incapacité d'agir, disparition du continuum identitaire ou psychologique
- Des personnages habités par un sentiment de vide, une inquiétude existentielle
- Une action dirigée vers l'intérieur (qui ne sert plus à résoudre un drame ou un conflit)
- Une porosité entre l'intérieur de la maison et l'immensité du pays / paysage en arrière-plan
- Un théâtre fait d'impermanences ; la mort n'est jamais une fin en soi¹⁰ ; mystères, présences et spectres côtoient le monde des vivants
- Une écriture marquée par de nombreux seuils : intérieur vs extérieur, lumière vs obscurité, vie vs mort, mouvement vs immobilité, parole vs silence, proche vs lointain, tangible vs intangible, etc.

Aujourd'hui, Jon Fosse est une importante figure de proue pour les nouveaux dramaturges qui écrivent plus que jamais en coalescence avec la scène, préoccupés par les questions que soulèvent les limites et possibilités de l'espace scénique. La dramaturgie contemporaine norvégienne est actuellement l'une des plus prisées d'Europe avec des auteurs comme Arne Lygre (*Homme sans but*, 2005, *Je disparaîs*, 2011), Fredrik Brattberg (*Retours*, 2011, *Voyage d'hiver*, 2012) et Maria Tryti Vennerød (*Épreuve nationale*, 2011).

¹⁰ D'ailleurs, la forme conclusive usuelle des contes norvégiens invite en ce sens : « s'ils ne sont pas déjà mort, c'est qu'ils sont toujours en vie ».

Le nynorsk (néo-norvégien)

Le paysage de la côte ouest de la Norvège fait partie intégrante de la structure de ma langue. C'est aussi en rapport avec le nouveau norvégien qui porte en lui le son de ce paysage. Peut-être que le silence, et l'aspect sauvage du paysage côtier rendent mes mots extrêmement petits.

Jon Fosse, 2010

Jon Fosse écrit en nynorsk (landsmål) – prononcé « lanns-môl » – (« langue des campagnes »), deuxième langue officielle de la Norvège après le bokmål – prononcé « bouk-môl » – (« langue des livres »). La Norvège est le seul pays scandinave à ne pas avoir de langue nationale établie. Le nynorsk apparaît au milieu du XIX^e siècle. Réagissant à l'invasion culturelle du Danemark en Norvège et désirant réaffirmer l'identité du pays à travers une nouvelle langue populaire nationale, l'herboriste Ivar Aasen se met à étudier le parler des régions norvégiennes. Au terme de ses études, il publie, vers 1850, un dictionnaire et une grammaire de la langue norvégienne populaire. Ces deux documents considérables rassemblent les différents dialectes oraux étudiés par Aasen. Très vite, les classes populaires s'approprient le nynorsk, car elle leur offre la possibilité d'affirmer leur identité contre les dominations culturelles extérieures. Le choix de Fosse d'écrire dans un idiome sous-représenté est un geste de résistance politique. Pour l'auteur, cette langue reste « le meilleur moyen d'affirmer ce qui reste d'une spécificité norvégienne, et de dresser un rempart contre l'acceptation sans discrimination de la culture de masse¹¹ ». Aujourd'hui, le nynorsk est encore défendu par l'élite intellectuelle du pays (enseignants, chercheurs), qui souligne la valeur culturelle et populaire de la langue, et par les foyers de populations rurales (pêcheurs, ouvriers, agriculteurs). Contrairement au Bokmål, la langue urbaine du pays, le nynorsk est « plus littéraire et chantant », dit Terje Sinding, le traducteur de Jon Fosse. C'est une langue plus structurée, plus technique, avec davantage de règles.

J'écris un idiome qui n'est parlé que par 500 000 personnes. Cette langue minoritaire est, en fait, détestée, parce qu'elle est obligatoire à l'école. Pour moi, c'est la voix de ma grand-mère paternelle. C'est une langue très propre, préservée, qui n'est pas touchée par la publicité, par le monde des affaires. Pour un écrivain, c'est un outil fabuleux, mais ce n'est pas une langue qui permet de dépeindre les classes laborieuses du nord d'Oslo, elle ne tend pas un miroir réaliste à la société. C'est une langue très abstraite, faite pour penser. Elle me procure une forme de sécurité, de protection. En même temps, elle m'emplit de tristesse, car je sais qu'elle va disparaître.

Jon Fosse, 2008

¹¹ Vincent Rafis, *op. cit.*, p.25.

LA CRÉATION

Démarche et conception

Distribution

Simon Beaulé-Bulman

Le Garçon

Alex Bergeron

Bjarne

Annick Bergeron

La Mère

Aurélie Brochu Deschênes

La Sœur

Myriam Debonville

La Fille

Stéphane Jacques

Le Père

Collectif La Grande Butte

LE GARÇON

C'est pas mal ici
Tout est tellement nu
Les collines
La bruyère
Et le vent
Et là-bas derrière les îlots c'est la
vaste mer

LA FILLE

Oui

LE GARÇON

Et la maison de tes parents est bien
située
à l'abri derrière une haute colline

LA FILLE

On l'appelle la Grande Butte

LE GARÇON

Oui

LA FILLE

Et quand il y avait une grosse
tempête
on avait l'habitude d'y aller
Et là le vent soufflait tellement fort
qu'on pouvait à peine
tenir sur nos jambes



@Isabel Rancier

Quand l'adolescente de la pièce évoque *la grande butte*, quelque chose en elle se reconnecte. C'est le lieu de son enfance, de cet état d'innocence et d'audace. C'est aussi la force du territoire qui l'a vue grandir qu'elle évoque. Elle s'y reconnaît et s'y retrouve. Plus tard, elle y emmène le père de son enfant. Les deux adolescents reviennent trempés, bouleversés, mais soudain enivrés et heureux, secoués par une force vraie et concrète qui rend leur tempête intérieure timide et vaine.

La grande butte de la pièce m'a inspirée ce nom pour le collectif à l'origine de la production. J'y ai vu un lieu d'audace, de tempête, de bouleversements et d'inspiration, un lieu de connexion avec des forces créatrices pour réaliser ce projet. J'espère qu'elle m'en inspirera d'autres.

- Dominique Leduc

ENTRETIEN

Avec Dominique Leduc, metteure en scène.

1. Pouvez-vous nous parler de ce qui a initié le processus de création ? Ou, pour le dire plus simplement, quelle intuition / intention se trouve à la base du projet ? Une soif ! Le désir de travailler à partir d'œuvres qui créent de l'espace, qui ouvrent des pistes, qui stimulent mon imagination et ma curiosité.

2. Quelle place occupe la dramaturgie de Jon Fosse dans votre parcours ? J'ai su très tôt dans ma carrière qu'il ne suffisait pas de raconter une bonne histoire. Ça, le cinéma, la télé ou le roman s'en occupent fort bien. Le théâtre, pour moi, se situe ailleurs. C'est une expérience sensorielle, de présence, de conscience, de rencontre vivante avec ce qui nous dépasse. Quand je m'ennuie au théâtre, comme spectatrice, ce n'est pas nécessairement parce que le spectacle n'est pas bon. C'est plutôt qu'il ne me convie pas à l'indicible... qu'on m'explique tout, qu'on me dit quand pleurer et quand rire ou que tout, à la fin, est résolu. Mais l'expérience de la vie est complexe. La plupart du temps, je ne la comprends pas. Alors je cherche à ce que le théâtre me mette en contact avec ce mystère. Je veux être déstabilisée, car l'expérience de la vie est déstabilisante et je veux vivre au théâtre quelque chose qui est la manifestation de ce que je pressens et que je ne saisis pas... Mes premières lectures de Fosse m'ont procuré cette sensation.

3. Selon vous, que cherche à transmettre la pièce *Le Nom* ? Sur le plan narratif, c'est une œuvre sur la difficulté de la transmission. Nous, comme êtres humains, sommes beaucoup déterminés au plan social et existentiel par le fait de se reproduire, de transmettre, de donner naissance, de devenir parents. C'est non seulement une façon pour l'être humain de se projeter dans une forme d'existence au-delà de la mort, c'est aussi sur le plan social un rôle fondamental et extrêmement valorisé. Or, on ne sait pas toujours pourquoi on le fait ou comment faire. Devenir parent est un saut dans le vide, surtout quand on est très jeune. Ce qui est le cas des personnages de la pièce. Devenir parent nous force à prendre position, à affirmer ce que nous sommes, à clarifier notre rapport au monde... c'est gigantesque ! Et pour les deux adolescents de la pièce qui n'arrivent même pas à choisir un nom à l'enfant à naître, c'est une expérience angoissante parce qu'ils ne savent même pas qui ils sont eux-mêmes. Comment peut-on transmettre quelque chose qu'on ignore posséder ? Et autour d'eux, rien ni personne ne vient à leur secours. Les parents flottent dans une espèce de léthargie mortifère. Ils ont capitulé. Je dirais que tout cela, c'est la thématique et elle m'inspire énormément.

4. Parlez-nous des laboratoires qui ont précédé les répétitions ; des grandes lignes de vos recherches et de vos découvertes durant ces 4 périodes distinctes. Mon travail sur Fosse a commencé quand j'ai réalisé un exercice à partir de ses pièces à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM en 2013. Ce montage créé pour les élèves en jeu a confirmé ma fascination pour son œuvre. C'est là que j'ai compris l'importance du travail corporel et rythmique chez Fosse. Ses personnages sont en attente, ils vibrent, et le corps des acteurs doit en rendre compte.

Plus tard, en mai 2016, j'ai choisi de travailler plus spécifiquement sur *Le Nom* en vue de réaliser cette production. Travailler avec des acteurs d'expérience a, paradoxalement, compliqué ma démarche. Nous

sommes formés, comme acteur, pour justifier les faits, gestes et paroles de notre personnage; comme si tout ce qu'il disait ou évitait de dire était prémédité et calculé. Le non-dit est vu comme une esquivé, un désir du personnage de cacher quelque chose dont il est pourtant conscient. Or, Fosse n'écrit pas du tout comme ça. Ses personnages ressentent davantage qu'ils comprennent. Ce premier atelier a donc été une vraie prise de conscience de notre irrépressible besoin de comprendre, de raconter une histoire, de la prédominance du texte comme porteur de sens dans notre formation. Et on s'est perdu ! L'écriture de Fosse ne tente pas de traduire un discours et encore moins une connaissance. Elle exprime une pensée inquiète. Le sens se meut constamment. Le texte sème des pistes, une série de sentiers qui restent souvent inaboutis. Et cette énigme fait partie intégrante de l'œuvre. Fosse nous dit que certaines formes de compréhension ne peuvent être entendues ou comprises par le langage. En cherchant, dans cette première étape, à élucider le mystère, nous avons écrasé l'œuvre.

Le deuxième atelier réalisé en février 2017 visait donc à réintroduire le mystère ! Je suis revenue au rythme, à ces alternances entre parole vive et silences, à ces interruptions constantes, aux suspensions et nombreuses répétitions des mêmes motifs... Je me suis rendu compte que la structure même de l'écriture impose une respiration chez l'acteur qui provoque naturellement un état d'incertitude et de désarroi. C'est donc la respiration et le corps des acteurs qui m'ont inspiré. J'ai également introduit des exercices de Qi Gong, une pratique de méditation en mouvement, pour induire des états de présence et de conscience et permettre à l'acteur de lâcher prise.

Le troisième atelier a beaucoup servi à briser encore davantage les réflexes et les conventions liées à un certain type de jeu psychologique. J'ai déconstruit le plus possible pour atteindre le cœur de chacune des scènes. Au-delà du territoire des mots, il y a du mouvement, des états, un rythme à l'œuvre. Tout ça forme un paysage auquel les concepteurs contribuent à donner un sens. Leur participation est capitale et ce dernier atelier leur a permis de s'impliquer activement. L'univers de Fosse est vaste. Ce serait casse-gueule de faire reposer cette œuvre sur les seules épaules des acteurs. Ceux-ci doivent être soutenus par un univers évocateur qui les met en contact avec l'immensité, le vide, la quête, l'inconfort, l'incertitude dans lequel évoluent les personnages.

5. Quels ont été vos principaux matériaux d'inspirations (textes, œuvres visuelles, musicales, cinématographiques, philosophes, pratiques somatiques, etc.), c'est-à-dire ceux qui ont orienté, bouleversé ou aiguillé le processus de création. À quel(s) moment(s) ou comment ont-ils été intégrés ou partagés lors des laboratoires ? Il peut s'agir d'un ou deux exemples. Je vois beaucoup de théâtre et je remarque que je suis attirée par le travail d'artistes qui établissent un dialogue avec le spectateur en provoquant chez lui des états de perception fragile et inhabituelle, des troubles, des questionnements, des sensations. La lecture de certains ouvrages a été primordiale dans mon processus. *Catching The Big Fish* de David Lynch a inspiré ma façon de travailler, de même que des lectures sur le travail de Claude Régy, Joël Pommerat ou Patrice Chéreau.

Je suis grandement inspirée par un certain cinéma. Dans mon travail sur Fosse, je pense souvent à Lars Von Trier, en particulier à *Dogville*, à l'œuvre de Robert Bresson, à celle de Yasujiro Ozu, au très puissant film de Terrence Malick : *the Tree of Life*. Ces œuvres ont en commun, au-delà de l'histoire qu'ils racontent, d'exprimer quelque chose qui me paraît être lié au fait d'être un humain...



Sur le plan de la musique, je me suis inspirée d'œuvres de compositeurs tels que Hildur Gudnadottir qui crée des univers sonores qui offrent beaucoup d'espace et évoquent les forces en présence.

Visuellement, les œuvres de Tor-Arne Moen (à gauche), un artiste norvégien contemporain qui peint des scènes de la vie courante dont certains éléments ont été effacés. Il y a quelque chose de reconnaissable sous la surface, au travers des couches superposées. C'est extrêmement évocateur et très proche de la sensation que je veux créer chez le spectateur. On reconnaît quelque chose, mais on a du mal à le saisir complètement... ce qui nous laisse avec un sentiment d'incompréhension, de

désarroi ou d'incomplétude. La nature humaine est imparfaite. On a la sensation de quelque chose de divin ou à tout le moins, d'insaisissable, mais ce qui en est la source nous échappe complètement... et c'est frustrant. En même temps, c'est magnifique parce que ça fait de nous des êtres qui cherchent, qui tendent parfois vers le sublime dans cet effort de retrouver une grâce perdue ou toujours espérée.

6. Comment décririez-vous votre approche du jeu de l'acteur ?

Comme je le disais plus haut, au Québec, nous avons été influencés par les grandes écoles de formation d'acteur américaine. Tout doit être motivé sur le plan de l'affect. Tout est structuré et justifié sur le plan psychologique. Ce niveau de jeu convient très bien à un certain type de dramaturgie qui a marqué notre théâtre et qui a beaucoup été nourri par l'omniprésence de la télévision. Malheureusement, quand on s'attaque à des auteurs comme Fosse, ce système échoue. Et c'est ce qui m'intéresse ! Un certain type de jeu psychologique enferme souvent les acteurs en eux-mêmes. Ils sont entièrement concentrés sur l'histoire qu'ils se racontent, sur le petit fil psychologique autour duquel ils ont bâti leur personnage. Cette histoire personnelle est souvent immuable et prédéterminée. Elle conforte l'acteur parce qu'elle le met en contrôle. Il sait pourquoi il dit telle chose, il sait ce qui adviendra à tel moment du spectacle et quelles émotions il doit traverser. Mais son émotion a beau être sentie, elle est souvent le résultat d'images mentales construites en dehors du moment présent de la représentation, au moment des répétitions. Le jeu n'est alors plus un acte de création, mais un acte de répétition qui coupe l'acteur du moment présent et, conséquemment, du public. Il m'arrive souvent comme spectatrice de voir des acteurs pleurer et ressentir vraisemblablement des émotions, mais ça ne me touche pas. Comment se fait-il que je ne sois pas bouleversée ? Comment se fait-il que l'acteur soit souvent seul avec son affect ? Des auteurs comme Fosse nous offrent l'occasion de briser ces habitudes pour entrer véritablement dans le moment présent, dans un état réel et tangible qui inclue le spectateur.

7. En quoi le silence, l'immobilité et la non-action peuvent devenir un terrain fécond pour le jeu de l'acteur ? C'est le texte qui met en mouvement la majorité des acteurs. C'est quand ils parlent qu'ils agissent, vivent et c'est généralement dans leurs répliques qu'ils trouvent les motivations sur lesquelles ils

construisent leur personnage. Pourtant, dans la vie la parole n'explique pas tout. Il arrive très souvent que les mots n'arrivent pas à décrire la force de ce que nous ressentons. Or, il y a actuellement tant de babillage, dans la vie comme sur scène... De toute évidence, le silence fait peur. Il révèle notre incompréhension, nos pertes de contrôles, nos indécisions, nos incompétences, notre égarement. Les silences chez Fosse évoquent cette incapacité des personnages à nommer l'indicible. Les silences créent des brisures dans le mouvement, des suspensions où la fragilité des êtres peut apparaître. Ce rythme particulier favorise d'autres modes d'existence scénique. L'acteur est forcé de sortir de sa tête, plus aucun scénario préétabli ne tient. Il est forcé d'être là, avec nous et il est actif, réel ; il devient créateur d'un moment dont nous sommes tous témoins.

8. Le rythme singulier de l'écriture fait du texte dramatique une réelle partition musicale que les comédiens se partagent. Comment traitez-vous l'aspect « polyphonique » de l'œuvre dans votre processus et/ou mise en scène ? Chaque personnage a une tonalité et un rythme propre. C'est très évident quand on regarde attentivement le texte. Certains personnages font de longues phrases interrompues par de fréquents silences, d'autres font des phrases très courtes et parlent longtemps sans s'interrompre. C'est écrit comme de la musique. Et chaque personnage est un instrument différent dans un ensemble. La sœur est dans les aigus et la vivacité : c'est le violon. Le père est un cor. Comme dans un orchestre, tous jouent la même mélodie, mais il faut percevoir chaque instrument dont la tonalité spécifique donne de la profondeur à l'ensemble. Ça prend beaucoup d'écoute. Encore une fois, il faut sortir de soi et ouvrir nos sens à ce qui se passe autour.

10. À propos du tragique-quotidien, courant auquel peut se rapprocher certaines pièces de Fosse dont *Le Nom*, Maurice Maeterlinck (1862-1949) écrit : « J'aurais voulu montrer aussi ce qu'il y a d'effrayant dans la vie la plus simple, et la portée inconnue des moindres mots que nous disons, et comment la parole la plus élémentaire irradie peut-être dans les trois mondes. Lorsque le moindre déplacement de l'axe habituel, le moindre changement dans l'écliptique de nos pensées, nous permettent d'apercevoir tout à coup, nos formidables relations avec l'éternité. » (Lettre du 15 février 1890 à Albert Mockel) Est-ce que cette citation entre en résonance avec votre conception de l'œuvre de Fosse ? Tout à fait ! Ce qui me plaît beaucoup chez Fosse, c'est qu'il réussit à évoquer le tragique dans des histoires très banales. La vie de la majorité des gens est assez ordinaire, mais tous, nous pouvons ressentir cette difficulté d'être, saisir ce que c'est que la grâce, vibrer de désir, pressentir l'éternité, frémir d'horreur devant le vide et l'absurdité de tout ça...

11. L'écriture de Jon Fosse est marquée pas de nombreux seuils : entre l'intérieur et l'extérieur, la vie et la mort, la lumière et l'obscurité, le mouvement et le statisme, la parole et le silence, etc. Comment travaillez-vous ces « états d'incertitudes » (Claude Régy, 2002) à travers le jeu de l'acteur et/ou la conception et/ou vos choix de mise en scène ? La notion de seuil est effectivement très importante. Le paysage est constamment évoqué par les personnages qui entrent et sortent sans cesse. Il y a donc un va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur concrètement, mais aussi métaphoriquement. Il nous fallait un espace poreux où ces limites pouvaient disparaître et réapparaître. Le scénographe Jean Bard et moi avons tout de suite senti que la maison devait exister sous forme de traces, comme si les fondements de ce symbole familial avaient éclaté depuis longtemps, depuis la fugue de l'adolescente peut-être. Le paysage autour de cette maison est si présent qu'il donne l'impression d'exister à l'intérieur même des personnages. Le décor s'ouvre sur l'infini et j'essaie que les corps des personnages incarnent ce territoire, ce paysage et la vaste mer dont parle le garçon.

Ensuite, le paradoxe entre la vie et la mort est lui aussi évoqué par l'imminence de la naissance de l'enfant et la léthargie mortifère des parents. Leur fatigue, leur apathie et leur souffrance sont très clairement une image de leur mort à venir ou, à tout le moins, de la mort inévitable pour chacun de nous. Ces contrastes d'énergie m'intéressent particulièrement parce que je les ressens comme une représentation du paradoxe auquel nous sommes tous confrontés. L'espoir et la pulsion de la vie, alors que chaque naissance est une mort potentielle. Et ces forces coexistent et sont interdépendantes. C'est très fort pour moi...

Le travail de Cédric Delorme-Bouchard sur la lumière sert aussi à évoquer ces seuils. Ici, il s'agit de faire ressentir aux spectateurs la coexistence de réalités parallèles. Ce que nous percevons du monde est totalement subjectif et l'angoisse inhérente à la nature humaine est en grande partie liée au pressentiment que nous avons qu'il y a des choses qui existent au-delà de ce que nous percevons. Cette notion est très importante dans toute l'œuvre de Fosse. Nous avons donc choisi tout naturellement de traiter la lumière comme une manifestation tangible de l'intangible.

12. Comment décririez-vous ce que vous cherchez à faire vivre ou ressentir aux spectateurs ? Ou, en d'autres mots, quelle forme de coprésence cherchez-vous à créer ? De la même manière que je cherche à jouer avec les passages entre le monde extérieur et le monde intérieur, je me questionne sur la frontière entre la scène et le public. J'ai beaucoup hésité avant d'opter pour une scène à l'italienne parce que je voulais inclure le public dans l'expérience. Mon travail au sein de la compagnie Momentum est très déterminant sur ce point. Mais le rapport frontal avec le public s'est imposé. Peut-être à cause de la vaste mer et du paysage que les personnages contemplent et dont ils ne voient pas la fin. Par contre, je cherche à mettre les spectateurs en contact avec l'espace scénique d'une autre manière. Et c'est ce que la conception d'Éric Forget réussit à faire en incluant le public dans un espace sonore immersif.

BIOGRAPHIES

Dominique Leduc | Mise en scène



Dès sa sortie du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, Dominique Leduc participe à la fondation de Momentum, un collectif consacré à la performance, à la création multidisciplinaire et aux projets in situ. Au sein de cette compagnie, elle contribue à la création d'une quinzaine de productions dont *Helter Skelter*, *Le dernier délire permis*, *Nuits blanches*... Elle écrit et met en scène 7 façons d'apprêter un cadavre et *L'ardent désir des fleurs de cacao*, un spectacle déambulatoire dans lequel elle abordait des thèmes liés à l'identité, l'exil et la filiation.

Son expérience des processus de création l'a amené à travailler comme conseillère pour de nombreux metteurs en scène et chorégraphes, dont Carole Nadeau (*Le Pont-Bridge*), Isabelle Van Grimde et Marcel Pomerlo. Comédienne aventureuse, Dominique Leduc a joué pour de multiples théâtres. Elle était de la distribution de *La Liberté* de Martin Bellemar (prix Gratien-Gélinas) et de la magnifique pièce d'Olivier Choinière, *Nom de Domaine*, présentée au Quat'Sous. Au Théâtre du Nouveau Monde, elle a joué dans *La divine illusion*, *Kean*, *Le Misanthrope*, *Tristan et Yseult*, à Espace Go, on l'a vue dans *Toutefemme*, *Top Girls*, *Désordre public*. Elle était de l'incomparable aventure de *Tout comme elle*, poème scénique de Brigitte Haentjens, réunissant cinquante comédiennes.

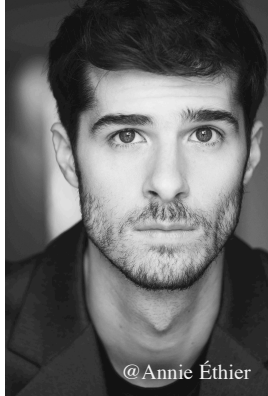
À la télévision, elle a participé à plusieurs téléromans et séries dont *Trop*, *Providence*, *Yamaska*, *Les Hauts et les Bas de Sophie Paquin*, *Temps dur*, *Ces enfants d'ailleurs* et *Cauchemar d'amour*, série pour laquelle elle fut mise en nomination aux Gémeaux. Au cinéma, elle a joué dans plus d'une dizaine de longs-métrages dont *Le Démantèlement* de Sébastien Pilote, *Le météore* de François Delisle, *Ma fille, mon ange*, d'Alexis Durand-Brault et *Love-moi*, oeuvre marquante du cinéaste Marcel Simard.

Dominique Leduc a également une formation en danse contemporaine. Elle a dansé professionnellement pour Isabelle Van Grimde et Daniel Léveillé et poursuit un travail de recherche chorégraphique dont fait partie *Bête*, une performance présentée dans le cadre du festival Phenomena en 2016.

Dominique Leduc a été présidente du Conseil québécois du théâtre de 2012 à 2014 et continue d'être une figure engagée de la communauté théâtrale québécoise. Professeur passionné, elle enseigne régulièrement à l'École nationale de théâtre du Canada, à l'École supérieure de théâtre et au Centre NAD (Université du Québec à Chicoutimi).

Distribution

Simon Beaulé-Bulman | Le Garçon



Simon est sorti du Conservatoire d'art dramatique de Montréal en 2013. Il a rapidement eu l'opportunité de travailler avec Sylvain Bélanger (*ADN/Chatroom*), Geoffrey Gaguère (*Grand-peur et misère du IIIe Reich*) et Catherine Vidal (*Le Grenier*). Le comédien incarnait de brillante façon le personnage Michaud dans la fiction historique signée par le tandem Michel Marc Bouchard et Serge Denoncourt, *La Divine Illusion*, présentée au TNM en 2015. En 2017, Simon est de la distribution de *L'Avare* de Molière, présentée dans une mise en scène de Claude Poissant au Théâtre Denise-Pelletier. Le comédien se joint également à l'aventure de *Les Fourberies de Scapin*, présentée au TNM à l'hiver 2018, ainsi qu'en tournée à travers le Québec.

Alex Bergeron | Bjarne



Diplômé en interprétation de la promotion 2014 de l'École nationale du théâtre du Canada, Alex se taille rapidement une place dans l'univers théâtral. Peu de temps après sa sortie, il joue dans la pièce *Attentat*, mise en scène par Gabrielle et Véronique Côté, s'en suit de *Grande Écoute*, mise en scène par Claude Poissant, *La logique du pire* mise en scène par Etienne Lepage, *Roméo & Juliette* mise en scène de Serge Denoncourt, *Dimanche Napalm* écrit et mis en scène par Sébastien David et prochainement il sera de la distribution de *Hurlements*, mise en scène de Claude Poissant. En plus du jeu, Alex a un amour profond pour la littérature et la poésie. Il a parcouru l'œuvre complète de Claude Gauvreau pour créer un collage et offrir le spectacle solo *Gauvreau défenestré* qui a été présenté en 2014 à Zone Homa ainsi qu'au Offpoésie.

Annick Bergeron | La Mère



Depuis sa sortie de l'École de théâtre en 1984, Annick Bergeron a participé à plusieurs productions dont *Sœurs*, *Le Sang des promesses* et *Incendies* (m.e.s Wajdi Mouawad), *La Divine illusion & tournée* et *Les Liaisons dangereuses*, *Le Cid*, *Il Campiello* (m.e.s Serge Denoncourt), *La Corneille* (m.e.s Geoffrey Gaguère) et *Moi, dans les ruines rouges du siècle* (m.e.s Olivier Kemeid). En début d'année, elle était de la distribution de *L'homme éléphant* présenté au théâtre du Rideau Vert. Au cinéma, on l'a vue dans *Contre toute espérance* de Bernard Émond et *La beauté de Pandore* de Charles Binamé. À la télévision, elle a fait partie de nombreuses productions dont *Vertige*, *Grande Ourse* et *Fortier*.

Aurélie Brochu Deschênes | La Sœur



Diplômée en interprétation à l'École nationale de théâtre du Canada en 2015, Aurélie était de la distribution de *La Roulotte* pour le spectacle *Fifi Brind'acier*, mis en scène par Annie Ranger. Elle a aussi collaboré avec le CEAD pour les lectures publiques des textes *Supernova*, *Raconter le feu aux forêts* et *Nous autres antipodes*. En 2017, elle s'initie au théâtre d'objets à titre de comédienne-accessoiriste pour le spectacle *La mère Troll*, un texte de Jasmine Dubé mis en scène par Jacques Laroche. Elle incarne La Petite dans la pièce *Minuit* de Marie-Hélène Larose-Truchon, mise en scène par Lilie Bergeron.

Myriam Debonville | La Fille



Dès sa sortie de l'École de théâtre du Cégep de St-Hyacinthe en 2012, Myriam participe aux comédies musicales *Noranda Nord* et *La Craque* d'Isabelle Morasse présentée à Rouyn-Noranda. Par la suite, elle participe à plusieurs créations dont *Morpillon, ce n'était pas un soulier de verre* (m.e.s. Jean Belzile-Gascon), *La Sonate de Louis Slotin* (m.e.s. Didier Lucien) et *That's it* (m.e.s. Jonathan Caron). En 2014, elle décroche un rôle dans *Le Vertige* (m.e.s. Luce Pelletier) au théâtre Espace Go. Ayant un intérêt marqué pour la création, elle met en scène son texte *Solides/Ensemble* à l'automne 2015 et interprète également son propre texte *Me frencherais-tu?* en 2016. En 2018, elle sera de la nouvelle création pour enfants de Les deux mondes : *Les inventions à deux voix* (m.e.s. Michel-Maxime Legault). Au petit écran, elle est de la distribution de *Trauma* et de *Série noire II*.

Stéphane Jacques | Le Père



Diplômé en 1991 de l'École nationale de théâtre du Canada, Stéphane Jacques se démarque dès le début de sa carrière dans le milieu théâtral. Il était de l'inoubliable *Nez à nez* au Théâtre de Quat'Sous de 1992 à 1994. Il a été de la distribution, entre autres, de *Contes urbains*, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, *Nom de domaine*, *Des couteaux dans les poules*, *La puce à l'oreille*, *Opening Night* et, plus récemment, d'*Une heure de tranquillité*. En 2017, il sera de la distribution d'*Une mort accidentelle* présentée à La Licorne. À la télévision, Stéphane fait sa marque dans plusieurs productions telles *Virginie*, *La petite vie* et *Fortier*. Récemment, nous avons pu le voir dans *Feux*, *District 31* ainsi que dans *L'imposteur*. Dernièrement, nous l'avons vu dans le tout dernier film de Louis Bélanger, *Les mauvaises herbes*. Stéphane est également le cofondateur du Théâtre Urbi et Orbi créé depuis 1992.

Concepteurs

Conseil dramaturgique et assistance à la mise en scène

Myriam Stéphanie Perraton-Lambert

Candidate à la maîtrise en théâtre à l'UQAM, Myriam Stéphanie s'intéresse tout particulièrement aux œuvres minimalistes et aux formes contemplatives. Elle rédige actuellement un mémoire portant sur l'expérience (a)perceptive du Vide dans le théâtre de Jon Fosse. En plus de travailler à titre de conseillère dramaturgique et d'enseigner la dramaturgie, elle est membre du comité de rédaction à la revue JEU et membre-chercheure au PInt (Pratiques Interartistiques et Scènes Contemporaines). Elle collabore également avec *La Serre – Arts vivants* où elle développe les sessions Larsen, une méthode de discussion et de retour constructif avec le public afin de nourrir le processus de création des artistes en résidence.

Décors

Jean Bard



Issu de l'École Nationale de Théâtre du Canada, Jean Bard travaille sur les scènes montréalaises depuis plus de 25 ans. On lui doit plus de 175 scénographies au théâtre, à l'opéra, au théâtre musical et en variété. Son travail a été vu au Théâtre du Nouveau-Monde, au Théâtre d'Aujourd'hui, au Rideau-Vert, Espace Libre, Espace Go à Montréal, mais aussi dans tout le Québec, au Canada, en France et en Belgique. Il est un collaborateur assidu de metteur.es en scène chevronné.e.s comme Lorraine Pintal (La charge de l'original épormiable, TNM), Normand

Chouinard (Ubu roi, TNM), René-Richard Cyr (Belles-soeurs, à Montréal, au Québec et à Paris), Denise Filiatrault (Sister Act), Claude Poissant (Le ventriloque, Espace Go) et Robert Bellefeuille (La dame aux camélias, TNM).

Conception sonore

Éric Forget



Acteur d'abord et avant tout, Éric Forget a aussi développé des affinités avec le milieu de la danse, du cirque et du multi-média. Il est principalement impliqué au niveau des arts vivants. Après un détour de quelques années d'études en danse, il a suivi une formation comme acteur, mais c'est la conception sonore et la composition qui constituent, pour l'instant, l'axe principal de son travail artistique. Il a œuvré dans ces domaines depuis plus d'une trentaine d'années. Il a participé à plus d'une centaine de spectacles à titre d'acteur, de danseur, de concepteur sonore ou de compositeur.

Costumes

Linda Brunelle



Linda Brunelle est diplômée de l'Option théâtre du Collège Lionel-Groulx. Durant la saison théâtrale 2017-2018, elle aura non seulement l'honneur de collaborer avec Dominique Leduc mais aussi avec les metteurs (es) en scènes Frédéric Dubois, Denis Marleau, Angela Konrad, Sylvain Scott, Benoît Vermeulen, Sophie Clément et Claude Poissant.

Éclairages

Cédric Delorme-Bouchard



Cédric Delorme-Bouchard a signé la conception lumière de plus d'une soixantaine de créations entre Montréal, l'Amérique du Sud, l'Europe et l'Asie. Fasciné par l'architecture et les théories de l'espace, son travail est en rupture avec toute forme de naturalisme au profit d'une exploration du rythme et de la composition. Sur la scène montréalaise, on peut noter sa collaboration récurrente avec la metteuse en scène Angela Konrad ainsi qu'avec d'autres créateurs tels Sylvain Bélanger, Eric Jean, Philippe Cyr, Florent Siaud,

Sébastien David, Sarah Berthiaume et Gabrielle Lessard pour n'en nommer que quelques-uns. En plus de sa pratique de concepteur, il amorce cette année une réflexion toute personnelle sur la lumière et la scénographie en présentant sa première mise en scène à l'Usine C. Intitulé *Lamelles*, ce projet met en scène sept performeurs en interaction avec une architecture lumineuse afin de sonder la notion de seuil et de limite telle que théorisée en architecture contemporaine.

CRÉDITS

Une production de LA GRANDE BUTTE

Présenté du 3 au 21 avril 2017

Théâtre Prospero

1371, rue Ontario Est, Montréal

Texte : **Jon Fosse**

Traduction : **Terje Sinding**

Mise en scène : **Dominique Leduc**

Distribution :

Simon Beaulé-Bulman (Le Garçon)

Alex Bergeron (Bjarne)

Annick Bergeron (La Mère)

Aurélié Brochu Deschênes (La Sœur)

Myriam Debonville (La Fille)

Stéphane Jacques (Le Père)

Conception artistique :

Conseil dramaturgique et assistance : **Myriam Stéphanie Perraton-Lambert**

Décors : **Jean Bard**

Conception sonore : **Éric Forget**

Costumes : **Linda Brunelle**

Éclairages : **Cédric Delorme-Bouchard**

Direction de production : **Marie-Hélène Dufort**

Régie : **Nicola Dubois**

THÉÂTRE
PROSPERO 1371, RUE ONTARIO EST
BILLETTERIE 514 526-6582
THEATREPROSPERO.COM

* Nos remerciements les plus chaleureux à Annvor Seim Vestheim et à la Chaire de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique de l'Université du Québec à Montréal, dans le cadre de sa coopération avec l'Université de Bergen, pour les conseils linguistiques lors d'ateliers dramaturgiques dédiés au nynorsk, la langue natale de l'auteur.

BIBLIOGRAPHIE SOMAIRE

Autour de l'œuvre de Jon Fosse :

Busque, Marie-Christine. (2013). *Rythme et sonorité dans les dramaturgies contemporaines. Études de cas : Jon Fosse, Sarah Kane, José Pliya*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Chénétier-Alev, Marion. (2010). *L'oralité dans le théâtre contemporain ; Herbert Achternbush, Pierre Goyat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*. Berlin : Éditions universitaires européennes.

Fosse, Jon. (2015). *An angel walks through the stage and other essays*. Illinois : Dalkey Archive Press.

Maeterlinck, Maurice. « Le tragique quotidien ». Dans *Le trésor des humbles*. Bruxelles : Éditions Labor.

Sarrazac, Jean-Pierre. (2012). *Poétique du drame moderne et contemporain*. Paris : Éditions du Seuil.

Rafis, Vincent. (2009). *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon fosse*. Dijon : Les presses du réel.

Ryngaert, Jean-Pierre (dir.). (2005). *Nouveaux territoires du dialogue*. Paris : Actes Sud.

Zern, Leif. (2008). *Dans le clair-obscur : Le théâtre de Jon Fosse*. Paris : L'Arche

Ouvrages complémentaires :

Cage, John. (1961). *Silence*. Wesleyan : University Press.

Le Breton, David. (1997). *Du silence*. Paris : Éditions Métailié.

Le Breton, David. (2015). *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*. Paris : Éditions Métailié.

Régy, Claude. (2008). *La Brûlure du monde*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

_____. (2007). *Au-delà des larmes*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

_____. (2002). *L'État d'incertitude*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

_____. (1999). *L'ordre des morts*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

_____. (1998). *Espaces perdus*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

ANNEXE

La gnose de l'écriture

de Jon Fosse

Je comprends si peu de choses. Et à mesure que les années passent j'en comprends de moins en moins. Cela est vrai. Mais le contraire est également vrai, à mesure que les années passent je comprends de plus en plus de choses. Oui, il est également vrai qu'à mesure que les années passent je comprends beaucoup de choses, tant de choses que j'en suis presque effrayé. Le fait est que je suis découragé devant le peu de choses que je comprends et presque effrayé devant la masse de choses que je comprends. Comment se fait-il que les deux puissent être vrais, que je puisse à la fois comprendre de moins en moins et de plus en plus ?

La pensée réfléchie nous dira sans doute alors que comprendre peu de choses c'est aussi en comprendre beaucoup, et je crois qu'en un sens, peut-être au sens gnostique du terme, cela est vrai, à moins que cette même pensée réfléchie nous dise qu'il y a deux sortes de compréhension. Et peut-être est-ce ainsi, peut-être peut-on dire tout simplement qu'à travers cette forme de compréhension qui a recours aux concepts et à la théorie je comprends de moins en moins, et que la portée de cette forme de connaissance me paraît de plus en plus limitée, tandis qu'à travers cette autre forme de compréhension qui a recours à la fiction et à la poésie je comprends de plus en plus. Peut-être est-ce ainsi. En tout cas, c'est ainsi que je le ressens puisque, après avoir écrit un certain nombre d'essais théoriques, j'ai progressivement abandonné cette forme d'écriture au profit désormais presque exclusif d'un langage qui n'est pas en premier lieu concerné par la signification, mais qui avant tout *est*, qui est lui-même, un peu comme les pierres et les arbres et les dieux et les hommes, et qui ne signifie qu'en second lieu. Et à travers ce langage qui d'abord *est*, et qui ensuite seulement signifie, il me semble comprendre de plus en plus, alors qu'à travers le langage ordinaire, celui qui d'abord signifie, je comprends de moins en moins.

Cela tient d'abord à moi et à ma propre histoire. Et, pour que les choses soient dites, j'ai commencé à écrire des petits poèmes et des histoires à un âge si précoce que c'en est gênant, oui, gênant parce que l'image du jeune garçon qui, à l'âge de douze ans, se retire dans sa chambre où on le laisse tranquille, pour écrire des petits poèmes et des histoires, ne correspond que trop bien au mythe auquel l'artiste est censé se conformer, et qui dit que si on n'est pas né artiste, du moins l'est-on devenu à l'âge le plus tendre. Et en ce qui me concerne, cela correspond bien. Et je suis toujours sceptique vis-à-vis de tout ce qui correspond trop bien. Pourtant, c'est ainsi. Depuis ma prime jeunesse j'ai toujours écrit, et l'écriture a en quelque sorte toujours été sa propre fin, ce n'était pas une activité à laquelle je me livrais pour dire quelque chose, pour émettre une opinion, mais presque comme une manière d'être au monde, comme si on était au monde, comme si on y était de manière satisfaisante, à travers ce que l'on écrivait, et qui à son tour était là, de manière si évidente dans sa présence. Car lorsque j'écris un texte qui me paraît bien écrit, quelque chose de nouveau vient au monde, quelque chose qui n'était pas là auparavant, j'ai en quelque sorte créé une présence, et cela, le plaisir de faire surgir par l'écriture des personnages et des histoires, voire des univers, que personne ne connaissait auparavant, pas même moi, cela m'étonne et me réjouit. Personne ne connaissait cela avant que je ne l'écrive. Et d'où cela vient-il ? Je ne sais pas, car pour moi aussi cela est nouveau. Jamais je n'y avais pensé auparavant. L'écriture, la bonne écriture, devient ainsi le lieu où quelque chose d'inconnu, quelque chose qui auparavant n'existait pas, se met à exister. C'est cela, l'écriture comme un état où quelque chose que l'on pourrait presque désigner comme un univers, apparaît et se met à exister pour la première fois, c'est sans doute cela qui, dans l'écriture, me procure le plaisir le plus fort. Un univers entier se crée chaque fois que l'on écrit quelque chose de bien. Car tout bon texte, même un poème, est en quelque sorte un univers entier, qui n'existait pas auparavant, et qui apparaît à travers la bonne écriture.

Je pense souvent à l'écriture comme à une déviance, comme si l'écriture était la manifestation même de cette déviance, un peu à la manière d'une dépendance, car de même qu'on peut être dépendant de tout, que ce soit d'une collection de timbres ou du jeu ou de l'héroïne, de même peut-on être dépendant de l'écriture. En un sens c'est aussi simple que cela. J'apprécie certes la reconnaissance que l'on me témoigne, je l'apprécie peut-être plus que je ne veux l'admettre, mais en même temps cela me gêne, car lorsqu'on écrit beaucoup et que l'on devient un poète, un romancier et un auteur dramatique un peu connu, lorsqu'on arrive même à gagner correctement sa vie avec cette déviance, avec cette écriture, on peut se demander si ce n'est pas pour cela que l'on écrit, pour gagner de l'argent, ou pour connaître la gloire et la renommée, comme on dit. Et pourtant, non. Je n'ai aucune satisfaction, je n'ai pas envie, tout simplement, d'être mieux que les autres, j'éprouverais même un certain plaisir criminel à être pire qu'eux. Mais j'aimerais avant tout être là où sont les autres, aussi peu visible que possible. Je voudrais être comme les autres, et je voudrais qu'ils me laissent en paix avec moi-même, avec les miens, et avec mon écriture.

Et puis il s'avère qu'être écrivain, ce n'est pas cela. En Norvège, tout au moins, si vous écrivez, si vous êtes un homme d'écriture, c'est ou bien que vous êtes pire que les autres, puisque vous écrivez en quelque sorte parce que vous ne trouvez pas votre place dans la vie, et que l'écriture signifie que vous êtes proche de la maladie mentale, si vous n'en avez pas déjà franchi la limite, ou bien que vous êtes mieux que les autres, que vous avez un talent particulier, quelque chose qui fait de vous un être que l'on admire, et qui fait de ce que vous écrivez un objet digne d'être enseigné dans les écoles, qui vous apporte des prix prestigieux et vous transforme de votre vivant en une sorte de phénomène classé que les gens se vantent d'avoir rencontré lorsqu'ils se réunissent dans leurs cafés à la mode.

Le découragement me gagne. Et de nouveau, comme lorsqu'on avait douze ans, on se réfugie dans l'écriture. Ce lieu que l'on s'est créé dans la vie, ce lieu où, renonçant aux concepts et aux théories comme au consensus social et ses hiérarchies de valeurs, on cherche à s'approcher d'un endroit où on ne comprend pas, d'une absence presque totale de compréhension, et à partir d'où, par le mouvement et le rythme ou je ne sais quoi, on essaie de faire surgir quelque chose qui *est* seulement et qui de ce fait est aussi une sorte de compréhension, pas une compréhension qui correspondrait à tel concept ou à tel autre, à telle théorie ou à telle autre, mais une compréhension qui fait que le langage signifie tour à tour une chose et son contraire, et autre chose encore. Le lieu d'où vient l'écriture est un lieu qui sait bien plus de choses que moi, car en tant que personne je sais bien peu de choses, et peut-être Harold Bloom a-t-il raison lorsqu'il dit que le lieu de l'écriture, ce que sait le lieu de l'écriture, ressemble à ce que savaient les anciens gnostiques, à ce qui était à l'origine de leur gnose. Une connaissance qui est de l'ordre de l'indicible. Mais qu'il est peut-être possible d'exprimer par écrit. Une connaissance qui n'est pas quelque chose que l'on sait, ou que l'on possède, au sens habituel du terme, car ces connaissances-là ont toujours un objet, mais au contraire une connaissance sans objet, qui *est* seulement. Ainsi, ce qu'on ne peut pas dire, il faut l'écrire, comme a dit un philosophe français pas vraiment inconnu (Derrida), paraphrasant l'énoncé d'un philosophe autrichien (Wittgenstein).

Et bien sûr, parler de la gnose de l'écriture n'est qu'une tentative de dire quelque chose à propos de ce que sait l'écriture. Pourtant, sans me considérer comme un gnostique (ni comme quoi que ce soit d'autre), il me paraît juste de le dire de cette manière. Et le fait qu'écrire, écrire bien, s'apparente, comme on l'a dit, à une prière, me semble tout à fait évident. Mais cela paraît alors comme une sorte de prière presque criminelle.

Avril 2000
Texte français Terje Sinding