

SHAKESPEARE

DALPÉ

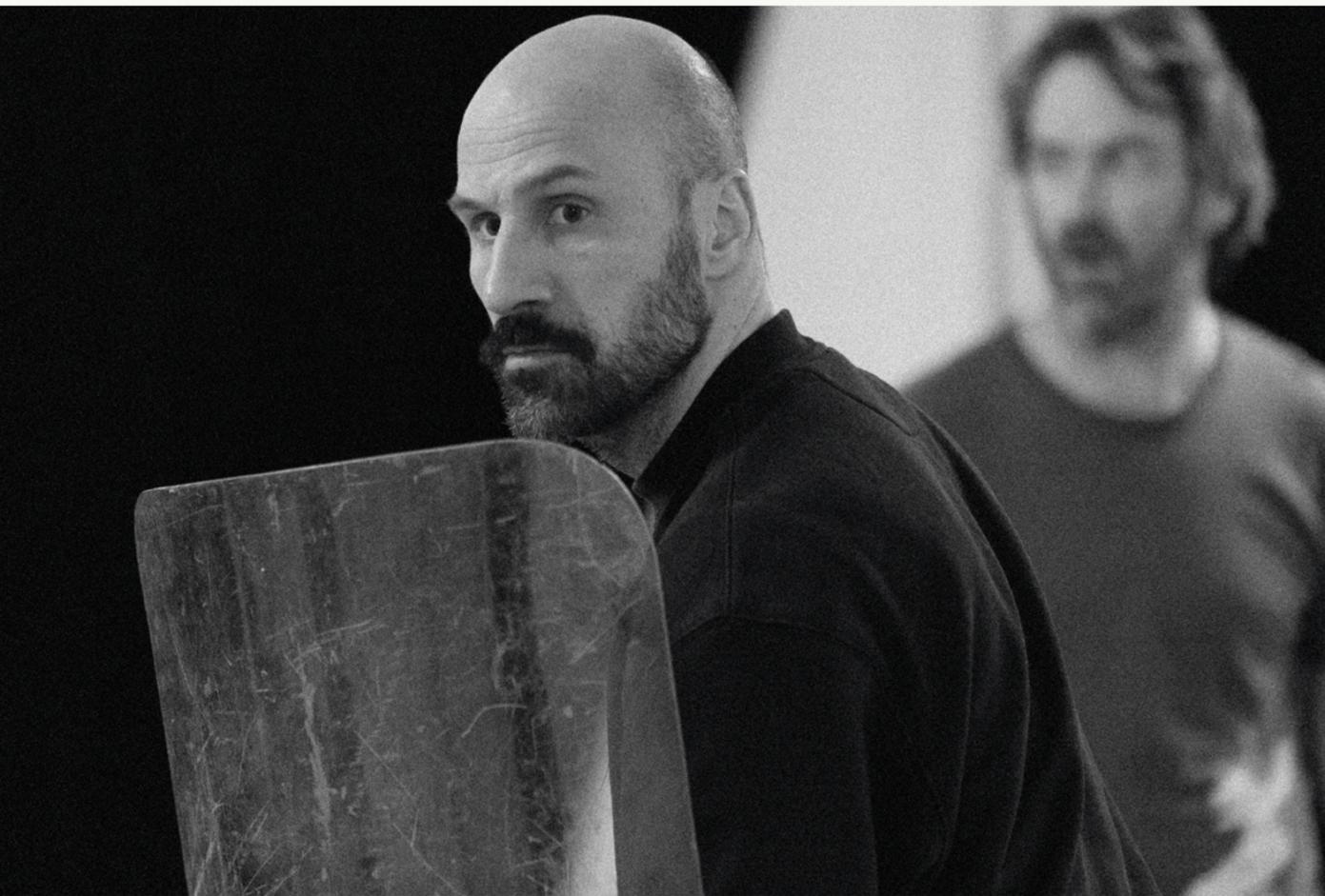
HAENTJENS



ROMAN

ICI, MAINTENANT : ROME

MARIE LECLAIRE



Le projet intimidant. Il faudra comme spectateur avoir le courage de sa propre bêtise : oser, malgré le prestige de l'auteur et l'ambition guerrière du projet de Sibyllines, se réclamer d'y être comme public, de s'y engager, d'y participer activement.

Y participer ? Écouter, ressentir, comprendre que cela *nous concerne*. Les comédiens jouent ces pièces romaines pour nous, ce public roi, dont on attend le regard aimant et approbateur. Mais nous sommes aussi cette foule détestable, exclue de toutes les délibérations, des choix qui ont précédé la mise en scène, le décor, la place assignée à chacun dans le théâtre. Gare à celui ou celle qui voudrait déroger de sa position de public ! Les gardiens de l'ordre guettent.

Nous sommes ces citoyens à l'humeur changeante soumis au pouvoir des mots et des belles paroles des comédiens. Ils chercheront à tour de rôle à nous convaincre qu'ils nous représentent, à leur corps défendant ou à coup de flatterie. Nous les entendrons douter, réfléchir, souffrir et agir pour influencer le cours des événements. Nous serons les témoins d'un changement de régime, d'un cycle politique allant de la République à l'Empire.

Se faire assigner une position de public, voilà déjà une première exclusion déterminante. Être spectateur, c'est retrouver la place de l'infans, celui qui ne parle pas, dont la parole ne sera pas publique. Telle une mère donnant naissance, la troupe s'est préparée longuement à nous accueillir, à nous présenter le monde dans lequel nous vivons. Mais elle nous a aussi coupé la langue !

Chacun devra dès lors habiter cette assignation. Prendre le risque d'apparaître en s'identifiant aux passions des personnages et à leur combat. Craindre, aimer, détester — ressentir les affects qui grondent sur les frontières du « nous » et de ses formes.

L'identification est la première et la plus ancienne forme d'amour.

Ouvrir sa conscience politique, se permettre à son tour une élaboration imaginative dans un soliloque privé ou une forme de communication pré-verbale avec les acteurs : rire, pleurer, tousser, retenir son souffle...

Ou vivre l'emprise, sombrer dans l'inconfort et le ressentiment, choisir la voie de l'exil.

L'enfant peuple est une créature née du siècle des Lumières, ce siècle qui a posé la rationalité au cœur des affaires humaines, rejetant dans l'invisibilité le pouvoir magique des liaisons érotiques, des corps et des affects.

Shakespeare, dans les pièces romaines, nous fait voir ce retour du refoulé, cette profonde ambivalence présente en chacun de nous envers le projet de faire corps. D'hier à aujourd'hui la terreur et la violence règnent dans le couple comme dans l'État, à la frontière du consentement. Nous ne sommes pas que des êtres pensants, désincarnés, aptes ou non à consentir en délibérant dans les lumières. Nous sommes toujours aussi des « monstres qui parlent ». Le nous, cette cage d'amour remplie d'idéaux et d'interdits, fait autant jouir que rager. Les frontières du « nous » sont des cicatrices de guerre toujours prêtes à se ré-ouvrir.

Le pari chez Shakespeare est d'ouvrir notre champ attentionnel pour laisser libre cours à ce qui nous traverse. On voit que le politique circule en nous, agitant les idéaux, les interdits et les pulsions. Les frontières entre les individus et les régimes sont beaucoup plus poreuses que ce qu'on pourrait croire. Psyché étendue n'en sait rien, rappelle Freud, grand lecteur de Shakespeare et autre fin connaisseur de la Rome antique. Faire entendre les voix qui s'opposent, les forces en présence sans prendre partie, mais en les racontant, en les incarnant avec une précision chirurgicale. C'est un véritable travail d'analyse du corps social en crise et de son incarnation dans la psyché qui se déploie sur scène.

Les pièces romaines sont d'une actualité saisissante: pandémie, *me-too*, wokisme, racisme systémique. La traduction de Jean Marc Dalpé nous en fait entendre les échos. Des traîtres sont pointés du doigt et dénoncés sur la place publique. Violence, honneur et justice sont remis en question dans les interactions quotidiennes. Autant de crises du « nous » qui font trembler et s'affoler la petite voix qui en chacun juge le bien du mal, fixe les valeurs et les conduites dans le vif insaisissable du flux des événements.

Sibyllines nous déplace vers Rome mais n'y sommes-nous pas déjà ? Pour entendre tout ce qui traverse les psychés lorsqu'il s'agit de faire « corps ». Prendre sa place dans le « nous » est une nécessité vitale. Il n'y a pas moyen d'y échapper pour survivre. Le hic, c'est qu'il est difficile de s'entendre sur la recette chacun ayant sa petite idée sur la question. Il n'existe pas de « *safe space* » définitif du « nous ». Mais le plus grand danger qui guette tous et chacun n'est-il pas de renoncer à ce grand pari humaniste qui est de prendre soin de cette polysémie du nous, de veiller à ce que sa forme soit la plus inclusive possible ?

Théâtre et théorie ont les mêmes racines. Il s'agit du lieu où nous nous représentons, où nous pouvons contempler, regarder, examiner qui nous sommes et de quoi nous sommes faits. Ce sont des lieux politiques qui ouvrent sur la conscience du vivre ensemble.

Se permettre, se sentir concerné, jouer à faire corps. Faire le pari, malgré tout ce qui se déchaîne et nous sépare, de nous constituer pendant six heures en Nous.

Adopter cette fiction régulatrice du vivre ensemble imaginée par les Athéniens, les Romains de la république et redécouverte durant la Renaissance. Malgré tout ce qui grouille : ces affects humains trop humains, ces passions destructrices.

Choisir la pluralité des voix plutôt que le gouvernement d'un seul.

Pour prendre soin du nous et de ses formes.

Tel est l'enjeu du théâtre, mais aussi de la démocratie. Leurs naissances, il est bon de le rappeler, coïncident.

Le Politique disparaît de nos vies, de nos fictions et de notre art, il devient tabou, comme si, face au grand chambardement, nous avions peur qu'il nous donne des réponses dont nous ne voulons pas. Comme si réfléchir au Politique, en discuter, nous précipiterait dans l'effondrement.

DU POLITIQUE

BRIGITTE HAENTJENS

«**Mais qu’est-ce qui m’a pris ?**»

me suis-je souvent demandé au cours des quatre ans de préparation qui ont précédé cette représentation.

« Trop tard pour avoir peur », ripostais-je aussitôt.

Autrefois, bien avant la pandémie, quand j’évoquais ce désir de monter les cinq pièces de Shakespeare qui constituent ROME, plusieurs artisans de notre milieu m’ont fait observer que Ivo Van Hove avait réuni trois d’entre elles sous le titre : *Les tragédies romaines*. La mise en scène était remarquable, mais je me rappelle surtout du formidable dispositif scénique.

Ces remarques insinuaient peut-être que je n’avais pas le génie du célèbre metteur en scène belge et que les moyens financiers pour créer un tel spectacle, au Québec, nous faisaient largement défaut.

Et puis tant de matière, n’était-ce pas trop lourd, trop dense, pas assez spectaculaire ? Ne serait-ce pas plus digeste en plusieurs soirs ?

Face à l’affolant défi, j’ai plusieurs fois été tentée de renoncer, murée dans un sentiment d’illégitimité, et même d’imposture : qui étais-je au juste pour mener ce paquebot à bon port ? Avais-je l’autorité, la force, le talent de conduire une troupe que je désirais nombreuse, éclatée, comprenant plusieurs générations d’interprètes dont plusieurs m’étaient inconnus ?

Comment faire pour allumer le feu et souffler sur les braises pendant neuf mois de répétitions ?

Comme toujours, le point de départ, l’impétueuse envie de monter une œuvre demeure longtemps obscure, souterraine. Bien sûr, il y a ce fil rouge qui relie bien des spectacles de Sibyllines, la présence du Politique dans les écritures qui m’attirent, de Koltès à Lars Norén, de Sarah Kane à Brecht en passant par Ingeborg Bachmann. Et le formidable Heiner Müller dont les décapantes réflexions sur l’état du monde et de l’art ne cessent de me hanter, telle celle-ci qui m’a habitée tout au long de la création : « Quand on traduit une idée en image, soit l’image devient bancale, soit l’idée explose. Moi je suis plutôt pour l’explosion. »

En tant que femme née en 1951, je suis confrontée depuis toujours au système d’hégémonie masculine, et le besoin irrépressible de réfléchir aux mécanismes du pouvoir va de pair avec celui, tout aussi impérieux, d’affranchissement et d’indépendance. De liberté.

À travers ce voyage tumultueux qui prend racine dans la tyrannie, bascule dans une république balbutiante, s’érige en empire, puis s’effondre dans le chaos sanguinolent, il n’est question justement que de domination : chacun s’attribue, avec violence, un corps, une couronne, un privilège, une légitimité, un territoire, une parole. Cette rudesse se manifeste dans tous les champs, du domestique au politique. Elle nous est familière, puisqu’elle traverse nos vies privées autant que la vie publique, l’histoire contemporaine aussi bien que celle de la Rome

antique. Nous sommes toujours en guerre, pour paraphraser Müller, guerre des sexes et des générations, guerres de classes, luttes de pouvoir dans toutes les sphères de la société où le bannissement est aussi fréquent que l’ovation. Sarah Kane écrivait, en 1998 : « je pense vraiment que les germes d’une guerre de grande ampleur se trouvent toujours dans la civilisation en temps de paix. »

Ce qui est formidable chez Shakespeare, c’est qu’il n’est ni curé ni poseur. Il donne *simplement* à voir les rouages du pouvoir et de la démocratie, dans toute leur complexité. Il expose les tentations de l’autocratie face à un peuple aussi vertueux que versatile. Il exprime, avec brillance, comment le désir de vengeance est le moteur de l’aveuglement et de la tyrannie. Il ausculte les liens entre l’intime et le Politique, le privé et le public, l’amitié et la haine, jusqu’à la mort. Surtout, en ré-inventant l’histoire, il met en marche le théâtre, et, par le théâtre, le Politique. Le théâtre est toujours politique quoi qu’on veuille, puisqu’il expose les mécanismes qui nous forgent, nous définissent et nous déforment.

C’est avant tout en poète que Shakespeare s’exprime, en visionnaire et donc en révolutionnaire. Il réinvente Rome à partir des récits de Plutarque, il se moque un peu de l’Histoire. Et nous aussi. Nous avons inventé une chronologie resserrée, comprimé les pièces, bousculé l’ordre dans lequel elles avaient été écrites, pour inventer une courbe dramaturgique satisfaisante. Jean Marc Dalpé, grâce à sa verve et sa plume si contemporaine, nous enlève à l’antique, aux toges et aux sandales, et nous renvoie sans cesse au présent.

Nous avons bâti, avec tous les artisans du spectacle, un nouveau récit dans lequel nous nous projetons, qui nous confronte et nous enflamme. Nous avons mis en commun nos expériences et nos connaissances, discuté de nos divergences et de nos disparités, pour façonner une scène, un plateau propice à l’art brûlant. L’élaboration de ce récit, collectif, qui va se reconfigurer bientôt avec le public, voilà ce qui m’a le plus animé durant toute la gestation.

La démesure du projet, son ambition, fait peut-être écho à l’empire lui-même et à sa folie. Cette expérience de théâtre est pour moi inédite et déstabilisante. J’ai toujours aimé le travail du chœur, un grand groupe d’interprètes sur scène, debout face au public. Mais, au cours des répétitions, le groupe se reconfigure à l’infini, comme les images d’un kaléidoscope, à deux, à cinq, à trente. À peine formé, le tableau se pulvérise sans que je puisse même le nommer, le retenir.

ROME, c’est un peu un territoire à conquérir, il faut avancer, coûte que coûte, refouler le doute et les états d’âme. Comme sur la tourelle d’un char d’assaut, impossible de se retourner, de faire volte-face, la manœuvre est trop lourde.

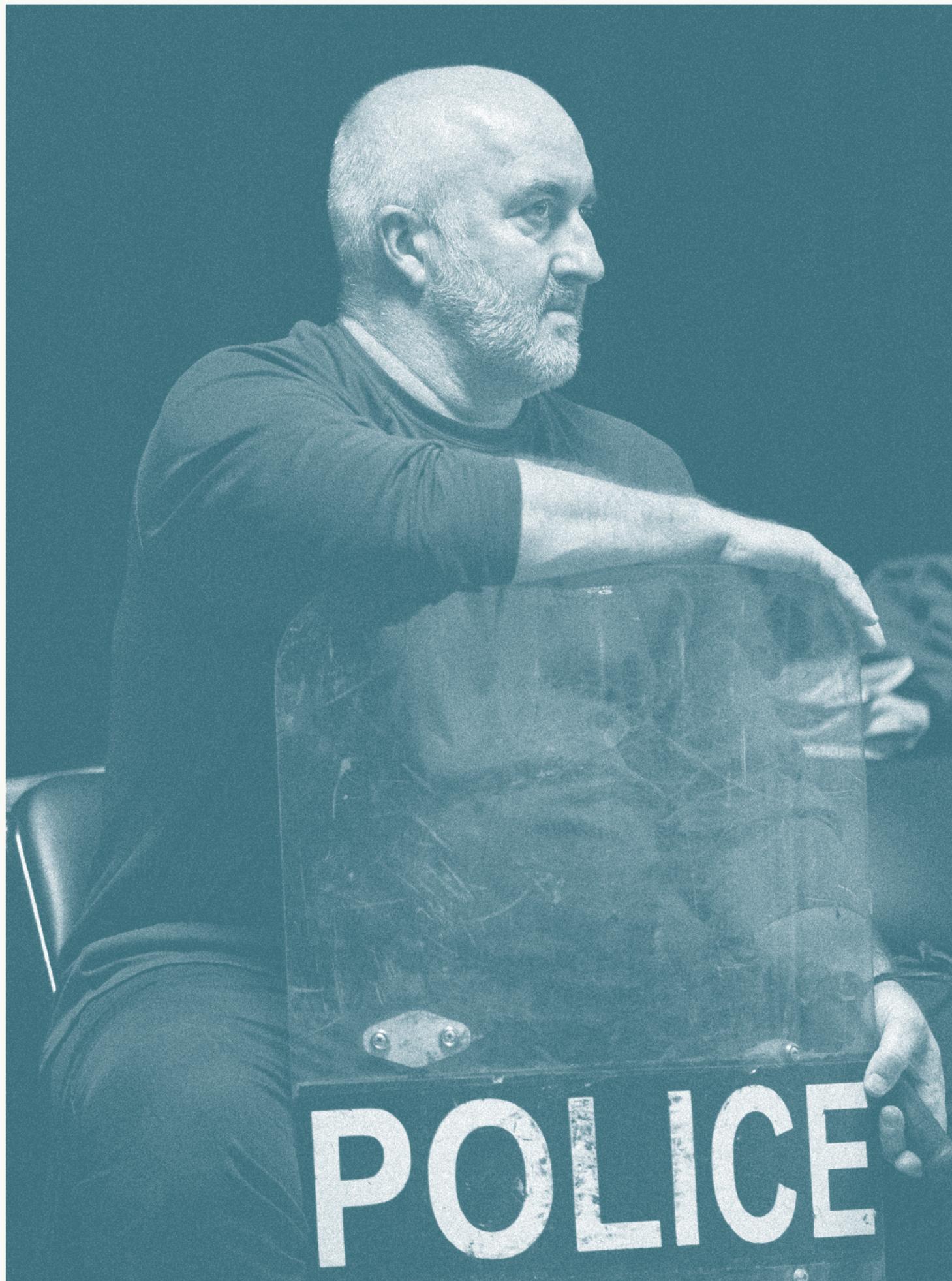
Face à l’ampleur de la tâche, la durée de l’œuvre et la rigueur des horaires, j’ai dû céder des pans de mes prérogatives, accepter de ne pas tout contrôler. Ce laisser-aller constitue une épreuve pour quelqu’un qui aime la précision ! Mais j’y ai gagné quelque chose de très précieux, de merveilleux : une aventure artistique et humaine exceptionnelle.

Nous avons traversé une forme de guerre.

Pour le public, ce sera peut-être la même chose : la représentation demande forme physique, courage, ouverture et ténacité.

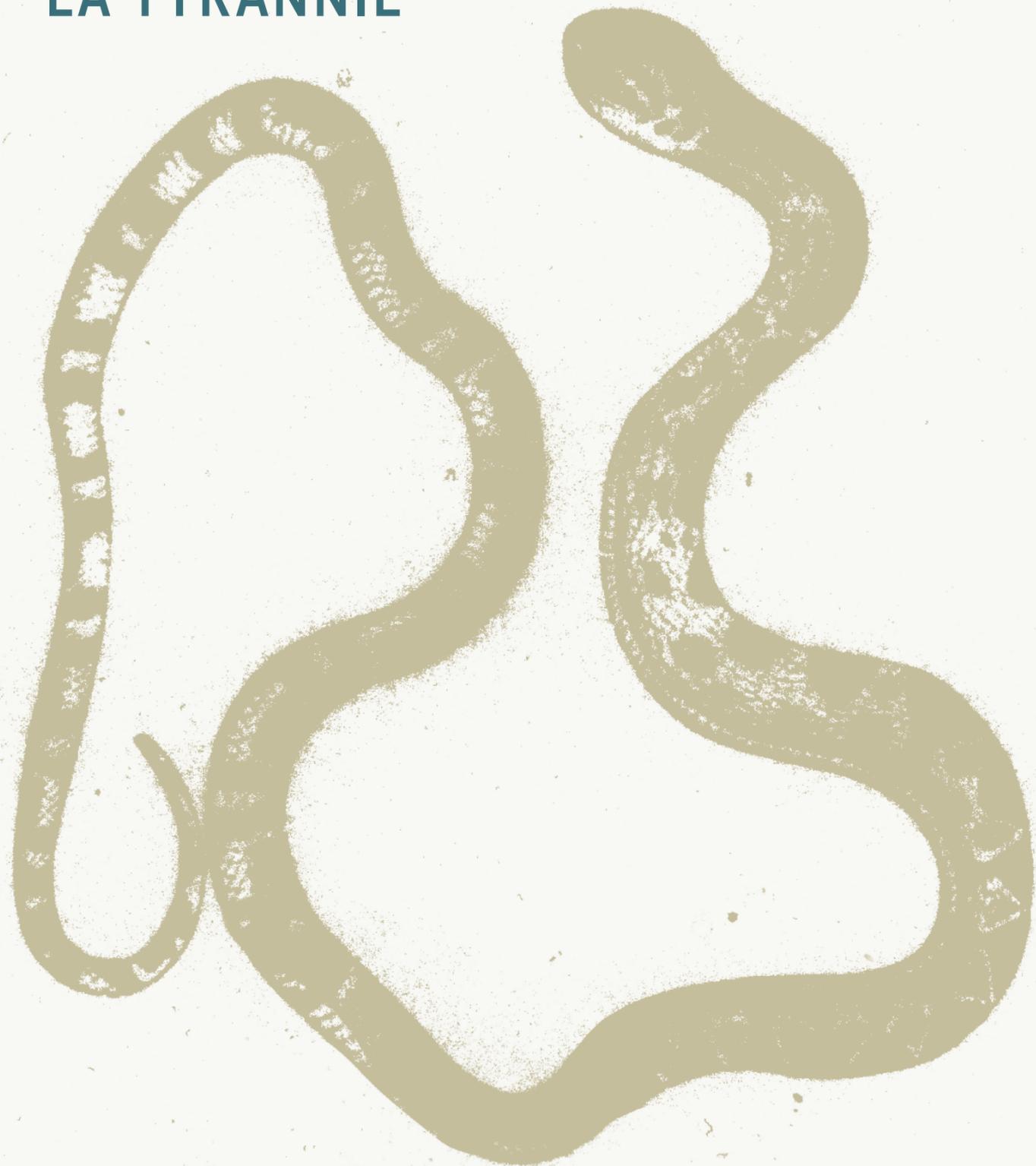
Merci de tenir le pari, d’être là pour nous assister, nous aider à mettre au monde cette épopée et élargir ainsi la discussion entreprise depuis longtemps.

Votre présence justifie à elle seule la folie de l’aventure.



LE VIOL DE LUCRÈCE

LA TYRANNIE



Nous sommes en l'an 509 avant notre ère. Le Roi de Rome a envoyé son fils, le Prince Sextus Tarquinius, assiéger une ville voisine.

Un soir, les officiers rassemblés vantent les mérites et vertus de leurs épouses respectives. Le Prince Tarquin retient surtout la description de Lucrèce, la femme de son ami Collatin. Foudroyé par un désir qu'il sait interdit, il se rend dès le lendemain auprès de Lucrèce qui le reçoit selon les coutumes, et lui offre le gîte pour la nuit.

Couché, il tourne et retourne dans sa tête les multiples dangers qui le guettent s'il cherche à obtenir ce qu'il ose désirer. Mais la crainte de ne rien gagner pousse souvent au risque. Et quand un trésor est en jeu même si on risque la mort, peu craignent de mourir.

Tarquin sait qu'il s'apprête à poser un geste qui va le perdre. Mais au cœur de la nuit, ce fils de roi-tyran, aveuglé par l'intensité de son désir, se rend où dort celle qu'il veut posséder. Surprise en plein sommeil, Lucrèce tente de le raisonner. Tarquin la menace avec son arme. Si elle ne plie pas, il va la tuer, puis tuera un de ses serviteurs qu'il va placer à ses côtés pour pouvoir jurer qu'il les a trouvés ensemble au lit. Il menace de salir sa réputation à jamais. Lucrèce tente de le dissuader.

Tarquin passe à l'acte. Au viol. Le loup saisit sa proie. Puis, dépité, il s'enfuit. Un chien piteux.

Dévastée, Lucrèce s'en prend à la Nuit, blâme le Temps, pleure l'absence de compagnes, et se rend seule, de peine et de misère, jusqu'à l'aube. Jusqu'à l'idée de pouvoir effacer la souillure en s'effaçant tout court.

C'est finalement devant son mari et un chœur de patriens romains qu'elle raconte la faute de Tarquin et les fait jurer de la venger. Puis, elle se donne la mort avec sa propre dague.

Et quand le peuple romain a appris ce qu'on lui avait fait sans hésiter ils ont condamné les Tarquins et les ont bannis, eux et leurs semblables, à tout jamais.

**FIN DE L'ÈRE DES ROIS.
INSTAURATION DE LA RÉPUBLIQUE.**

EVELYNE FERRON

FASCINUS, PHALLUS ET VIOL DANS LA ROME ANTIQUE

BREF REGARD SUR UN ASPECT IDÉOLOGIQUE PARTICULIER DU MONDE ROMAIN

Lorsque nous pensons au monde romain antique et à la thématique de la sexualité, difficile de ne pas d'emblée imaginer ces nombreuses représentations de phallus que les vestiges bien préservés d'une ville romaine comme Pompéi ont bien mis en évidence. Que ce soit sous forme de pendentif, de lampe à l'huile, au-dessus d'une porte ou littéralement sur le dallage, l'image du phallus était omniprésente dans les rues des villes romaines, mais aussi à l'intérieur des demeures. Il serait facile de penser que ces représentations témoignent d'un goût prononcé pour la sexualité, mais dans les faits, le phallus était davantage un symbole magique de protection qu'on appelait le *fascinus*. Drôle d'objet pour contrer le mal à nos yeux contemporains, et pourtant logique dans le monde romain antique. Pourquoi ?

Il faut dire que la sexualité et la violence sexuelle sont au cœur des récits mythologiques grecs et romains. Le mythe même de la fondation de Rome précise que le dieu de la guerre, Mars, a violé une Vestale, soit une femme qui devait demeurer vierge pour entretenir le feu sacré d'une ville. De cet acte violent sont ainsi nés les jumeaux Romulus et Rémus, jetés dans le Tibre dès leur naissance en raison de cette union illégitime. Nourris par une louve et élevés par un couple de paysans qui les a découverts, les jumeaux s'affronteront ensuite pour fonder leur ville, qui sera finalement celle de Romulus : Rome. Le récit mythique de la fondation de Rome est ainsi empreint de violence, puisque pour fonder Rome, Romulus en est venu à assassiner son propre frère. Aux yeux des Romains toutefois, le viol n'est pas uniquement sexuel. Il peut être idéologique. Et c'est dans cette optique que nous pouvons retrouver les racines de ces objets de curiosité que sont les *fascinis*.

Entre le VI^e et IV^e siècle avant notre ère, Rome est passée d'une petite cité-État à une ville belliqueuse et conquérante, qui a ainsi considérablement agrandi son territoire. Difficile pour les Romains du début du IV^e siècle avant notre ère d'imaginer que cette ville qui ne cessait de croître et d'augmenter sa puissance économique, militaire et politique puisse être vaincue. Et pourtant... En l'an 387 avant notre ère, les populations gauloises (qu'on tend à appeler désormais les peuples celtiques) étaient en conflits et certaines communautés ont ainsi atteint le nord de l'Italie dans l'espoir d'y gagner des terres. Dans le cadre de ce qu'on appelle l'invasion gauloise, elles ont entre autres affronté les Étrusques qui, au regard du peu de sources fiables que nous possédons, semblent avoir demandé l'aide de Rome. Cette confrontation entre les armées romaines et gauloises a fait en sorte que des Gaulois ont choisi de descendre les montagnes de la chaîne des Apennins pour attaquer et surtout voler les richesses de la ville de Rome. C'est lors de cet événement et des incendies déclenchés dans la ville que nous avons d'ailleurs perdu de précieuses archives sur les débuts de l'histoire de la ville.

Les Romains, n'ayant pu concevoir que leur ville puisse être pillée dans le cadre d'un raid, ont été secoués par cette violence perpétrée contre leur ville qu'on appelle le « sac de Rome ». Cet épisode rapide et violent a ainsi mis en veille un temps la suprématie militaire de l'armée romaine et donné une leçon d'humilité aux Romains qui ont juré que plus jamais on ne violerait leur ville. Car voilà comment ce raid destructeur a été perçu : comme un viol de la ville de Rome et de sa culture civilisée. Les Gaulois sont ainsi devenus des barbares, soit des gens qui ne connaissaient rien à la vie civilisée et étaient de ce fait inférieurs aux Romains. Ce choc a ainsi contribué au développement du *fascinus*. Les Romains étaient et devaient rester des conquérants, pour ne pas dire... des pénétrants et plus jamais ils ne devaient être violés, voire pénétrés.

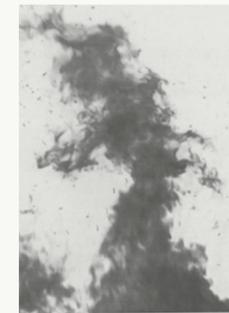
Dans cette optique, le phallus est graduellement devenu un symbole de puissance physique et militaire et pour cette raison, un objet magique qui pouvait protéger contre le mal. Porté en amulette comme pendentif, ou peint sur la vaisselle du quotidien, le phallus divin est souvent démesuré quant à sa taille et parfois ailé. Une façon de le distinguer du phallus humain, qui pouvait lui aussi être aperçu dans les villes comme Pompéi, marquant le dallage qui menait entre autres aux maisons de prostitutions. Voilà pourquoi le *fascinus*, soit cet aspect magique et protecteur du symbole du phallus, n'était pas perçu comme vulgaire et faisait ainsi partie intégrante de la décoration tant intérieure qu'extérieure dans le quotidien des Romains. On pourrait même dire que cette effigie sexuelle était un véritable porte-bonheur.

Autres temps... autres mœurs !

**Mon ennemi était fort,
et moi affaiblie par la frayeur
Mais si mon corps a été souillé
mon esprit est resté immaculé.**

FEMME (Lucrèce)

ROME — Le viol de Lucrèce



CORIOLAN

LA RÉPUBLIQUE BALBUTIE

Nous sommes en l'an 494 avant notre ère. La jeune république est une oligarchie dirigée par une assemblée de riches propriétaires (les patriciens). Le sénat, siège du pouvoir, se trouve au cœur de Rome sur la colline du Capitole. Une crise politique éclate quand une famine menace.

La cause de tous vos malheurs c'est la sécheresse, Et la sécheresse, elle, elle vient du ciel pas des patriciens.

Vous dénigrez les dirigeants de l'État quand vous les attaquez comme s'ils étaient vos ennemis...

eux qui vous aiment comme des pères.

ILS NOUS AIMENT!? O mais tellement! Ils nous montrent don' leur amour quand ils nous laissent crever de faim pendant que leurs greniers sont archi-remplis de blé, puis leurs coffres de cash...

La plèbe (le peuple) obtient d'être représentée par des tribuns. Parmi ceux qui s'y opposent, il y a Caius Marcius, un guerrier redoutable, un incorruptible, un homme honorable.

Aussitôt la crise intérieure résolue, des ennemis menacent de l'extérieur. Lors de la prise de Corioles défendue par son rival le général Aufidius, Marcius s'illustre et se mérite le surnom: LE CORIOLAN.

De retour à Rome, on le nomme consul (le poste le plus élevé dans l'administration romaine). Les tribuns y perçoivent une menace. Le peuple s'oppose à sa nomination. Une nouvelle crise politique éclate. Le Capitole est assiégé par la foule en colère. On accuse le Coriolan de vouloir imposer un règne personnel — une tyrannie. On le condamne à l'exil, sauf que...

MA BANDE DE CHIENS BÂTARDS!...
C'EST MOI QUI VOUS BANNIS!

À cause de vous, je vomis cette ville. Et je lui tourne le dos.

Il y a un monde ailleurs.

Désormais, le Coriolan cherche à châtier ceux qui l'ont humilié. S'alliant à Aufidius, il mène une campagne militaire contre les provinces romaines. Ses armées sont bientôt aux portes de la ville. Elles menacent de tout brûler. Les délégations se succèdent pour négocier une trêve. Personne ne réussit à s'entretenir avec l'implacable Coriolan. Mais il ne peut refuser de recevoir son épouse, son fils, et surtout sa mère, Volumnia, qui va réussir l'impossible. Il signe une paix honorable avec Rome. Aufidius, jaloux de ses succès militaires, s'en sert pour monter les Volsques contre lui.

Le Coriolan est assassiné par la foule.

**ROME ET LA RÉPUBLIQUE SURVIVENT.
L'EXPANSION PEUT COMMENCER.**



CHERCHER LE TON

Anick La Bissonnière, scénographe et fidèle collaboratrice de Sibyllines depuis 1999, nous relate son incursion dans la toute première étape de la création de ROME: le travail dramaturgique.

Propos recueillis par Émilie Martel
11 . 10 . 2022

Émilie Martel

Pourquoi as-tu décidé de prendre part au travail dramaturgique pour ROME ? Comment s'est prise cette décision-là ?

Anick La Bissonnière

Brigitte m'y a invitée... On peut penser que, parce qu'on fait de la scénographie, on s'intéresse à l'espace et moins à la dramaturgie, mais c'est totalement faux, c'est même l'inverse. C'est là qu'on se nourrit, c'est là qu'on trouve le ton: de quoi on parle, de quel point de vue, qui parle, comment... ça peut changer toutes nos décisions. L'idée c'était de me faire venir quelques fois [aux réunions dramaturgiques], mais de fil en aiguille, j'ai participé à presque toutes les réunions. J'ai trouvé ça passionnant de voir Jean Marc travailler avec Brigitte, c'est vraiment le *fun* et enrichissant. J'ai appris plein de choses sur... Rome, sur Shakespeare... sur le pouvoir... sur le théâtre... Tu sais, j'avais l'impression d'être une mouche sur le mur des fois, parce que ce n'était pas mon espace habituel. J'avais vraiment l'impression de m'immiscer dans un processus... Je pouvais poser des questions, je participais aux discussions. C'était vraiment un privilège d'assister à ce travail d'adaptation, de création, de remises en question du texte par Brigitte, Jean Marc, Félix Dagenais et Mélanie Dumont.

Émilie

Enfin, c'est une étape qui s'arrime concrètement avec ce que tu fais en tant que scénographe...

Anick

Oui, oui. Puis, c'est un spectacle tellement grand dans sa forme que c'était peut-être aussi bénéfique pour le projet que je sois présente... Comment Brigitte aurait pu me traduire tout ça autour d'un petit-déjeuner, comme on fait d'habitude ? Là, j'avais une place privilégiée de spectatrice pour assister à la naissance de tout ça, place qui m'a permis de comprendre le ton. Il y a mille façons de monter Shakespeare, n'est-ce pas ? [...] Là, on est dans une ligne particulière... celle qui oppose le pouvoir au peuple, qui parle de démocratie... qui est très liée au travail que Jean Marc et Brigitte font depuis plusieurs années.

Le ton, ça donne la couleur, ça donne le type d'espace dans lequel on veut évoluer, le genre de relations qu'on veut avoir avec le public. Dans ce cas-ci, on parle d'une relation assez directe.

Émilie

Oui... Je pense à vos multiples possibilités d'entrées et de sorties de scène, ça reflète ce ton-là...

Anick

Oui, l'idée d'utiliser toute la salle, tout l'espace, de faire jouer les interprètes dans la salle, d'utiliser les passerelles sur les côtés, de les relier ensemble, de créer deux niveaux, des arrivées multiples, des arrivées par l'arrière... Tout ça a été inspiré par le travail sur la dramaturgie, qui a l'air détachée des objets concrets comme l'espace par exemple, mais qui est super liée, finalement.

Émilie

Veux-tu élaborer un peu sur ton processus de scénographe dans ce travail-là en particulier ?

Anick

C'était très organique. C'est pas comme faire un projet où tu rencontres la metteure en scène une semaine, puis qu'ensuite tu as deux semaines pour y penser, etc. Là, les rencontres étaient régulières. Ça mijotait dans ma tête entre chaque rencontre.

Pendant le processus, on est un peu passé par Tokyo, puis New York, pour revenir à Montréal... On a évoqué plein de possibilités, parce qu'il y en avait vraiment beaucoup au départ, pour trouver le bon ton... Puis, on a éliminé toute une partie du travail en se disant « on veut que ce soit un espace fixe, on ne veut pas que cet espace-là change au fur et à mesure que les pièces avancent » et ce, pour toutes sortes de raisons, des raisons très pratiques. On a peu de temps en salle, il y a beaucoup de texte, plusieurs acteurs, ça va être une grosse commande pour Brigitte de présider à tout ça en salle... S'il fallait que le décor bouge en plus... En éliminant cette possibilité-là, puis du fait qu'on veut utiliser la salle dans son entièreté, l'idée de faire un geste qui est plus architectural que scénographique est née... de façon à rendre visibles tous les déplacements des acteurs, tous les mouvements de foule qu'on veut créer. Donc est née l'idée de faire se rejoindre les deux passerelles existantes à l'Usine C, pour que les acteurs puissent jouer dans ces espaces-là, donc, surplomber le public, surplomber la scène aussi depuis le pont qu'on ajoute. Ça donne une relation scène/salle où les deux sont très branchées l'une sur l'autre; les acteurs vont sentir le public et inversement. Ces discussions sur la dramaturgie ont donc donné cette proposition de construire un pont... ce qui n'est pas une mince affaire finalement. En même temps, ça rend peut-être hommage aux Romains, dont il est question dans les pièces, qui étaient de fabuleux ingénieurs. On sait que les Romains ont inventé toutes sortes d'affaires qu'on utilise encore, l'aqueduc, les routes, les ponts... Le Pont du Gard est encore debout, presque 2000 ans plus tard... Donc, l'idée de construire une espèce d'infrastructure, c'était aussi en résonance avec le texte qui nous est offert pour ce spectacle-là. Faire un geste architectural qui se branche à l'architecture du théâtre aussi. Ça lance le message qu'on est au théâtre, on est ici, maintenant, puis, il n'y a pas d'illusion(s) derrière ça... Il y a quelque chose du diamant brut qui ressort de chacun de ces textes-là. Le fait d'exposer une structure, de se coller à l'architecture du lieu, ça répond à ça.

Émilie

Est-ce qu'au-delà du travail de scénographe, du côté humain, toi, Anick La Bissonnière, qui est aussi très proche de Brigitte, est-ce que tu sens qu'il y a quelque chose qui a changé en toi ou dans ta relation avec Brigitte avec ce projet ?

Anick

Bien, c'est sûr que c'est un projet qui ne ressemble à aucun autre... Aucun de nos réflexes n'est valable. Toutes les décisions qu'on prend, on les prend en se disant «*ok, c'est un spectacle qui va durer six heures... c'est cinq pièces, c'est 20 et quelques acteurs*». Il y a habituellement un processus plus intime, dans lequel Brigitte et moi nous nous retrouvons toutes les deux, seules, à discuter. Dans ce projet-ci, il y a beaucoup d'intervenants, on se voit en grand groupe ou en plus petits comités, mais toujours avec plein de monde. C'est une production où la responsabilité est vraiment partagée. Les accessoires, par exemple, vont prendre une grande place dans la scénographie, ce qui n'est pas toujours le cas... Donc, oui, forcément, ça change la relation que Brigitte et moi avons d'habitude... Bon, parler d'habitudes, c'est pas très juste ; ce qu'on aime dans ce métier-là, c'est justement de ne pas en avoir (rires).

Émilie

Est-ce qu'il y a des moments où tu t'es sentie vraiment déstabilisée ou surprise dans le processus jusqu'à présent ?

Anick

Tout le processus est déstabilisant, parce que ça ne ressemble à rien, on a beaucoup d'inconnues devant nous, on a moins de contrôle sur ce qui se passe sur scène. Quand tu montes une pièce qui dure une heure et demie, tu répètes un certain nombre d'heures et tu arrives à un certain résultat de minutie. Alors que là, ... c'est une énergie beaucoup plus brute qui va être livrée aux spectateurs. Ça fait toute une différence dans le processus... Est-ce que ça me surprend ? Non, ça ne me surprend pas, parce que Brigitte nous propose souvent des choses déstabilisantes, et c'est ça qui est le *fun*. Tu sais, j'irais sur la lune, si elle me le demandait... En ce moment Brigitte place des choses en répétitions, mais on n'est pas dans des conditions où l'espace ressemble à la scène où on va jouer. Donc, il y a une grande inconnue, dans le tempo, dans le rythme du spectacle, le rythme des répliques, les corps qui bougent dans l'espace... Tout le sens qu'on va donner à ça est un peu flottant d'une certaine façon. Ça va être un grand choc quand on va rentrer dans la salle.

Émilie

Oui, oui, comprendre quelles sont les vraies distances...

Anick

... les vraies distances...

Émilie

... avec le pont qui va s'ajouter aussi...

Anick

... les escaliers... le temps de se rendre du point A au point B, aussi toutes les dynamiques que ça va créer. On va le voir dans la salle [de spectacle], ça. C'est plus criant que sur d'autres propositions qu'on a travaillées avant.

Fait que, je dirais, on est déstabilisés en permanence. (rires)

Émilie

Brigitte fait toujours un laboratoire de mouvements en amont de ses créations. Je t'y ai vue en juin dernier... est-ce que ta participation s'inscrit dans toute cette démarche autour du travail dramaturgique ?

Anick

Oui, absolument. C'est comme si, là, j'étais prise à mon propre jeu... (rires) Et puis, j'avais vraiment envie de rencontrer les acteurs, j'avais vraiment envie de sentir le pouls de ce groupe-là. Est-ce que ça a changé quelque chose dans la façon dont je dessine l'espace ? Peut-être... d'une façon inconsciente...

[Dans le labo,] la règle avec Brigitte c'est «*si tu viens, tu participes*», puis je trouve ça très bien, j'ai eu beaucoup de plaisir. C'était vraiment un privilège de discuter directement avec les acteurs et les actrices, de leur présenter le travail là où j'étais rendue. C'est très rare que je présente un travail en cours [...] C'était vraiment riche d'entendre leurs questions, leurs commentaires, de juste avoir ce lien-là avec les acteurs. Je me mets beaucoup dans la peau des acteurs quand je dessine quelque chose.

Évidemment... on se met [souvent] dans la peau des spectateurs, on imagine être dans la salle, on regarde la scène, mais je m'imagine aussi beaucoup dans l'autre position, qui est celle de la scène qui regarde la salle...

[...] Je trouvais le *fun* de prendre le pouls du groupe pour voir si cette énergie-là que j'imaginai, c'était la bonne... Puis, effectivement, là, j'ai pas de doutes, c'est un groupe énergétique. (rires)

[...] C'est pour ça qu'on fait du théâtre, parce qu'on le fait en équipe. Là, je faisais vraiment partie de l'équipe... Et c'était reconnu aussi par eux. C'était le *fun* de se confronter à ceux pour qui je dessine. Ça donnait de l'énergie.

Puis, c'était dans la continuité, effectivement, du travail dramaturgique qu'on avait fait. Donc, tu sais, j'ai vu Jean Marc et Brigitte discuter avec les acteurs, j'ai été témoin des questions qu'ils posaient. C'était comme une suite logique du travail qu'on avait fait à table, là, précédemment...

JULES CÉSAR

LA RÉSISTANCE

Nous sommes le 14 février de l'an 44 avant notre ère. Jules César vient d'être nommé par le sénat: dictateur à vie.

Depuis sa conquête de la Gaule, il visait le sommet de l'état. Grand stratège militaire et politique, César aura enfilé les victoires, surmonté les obstacles et maté les oppositions dont celle des puissants conservateurs et de leur général, le grand Pompée. Son ascension fulgurante impressionne et ses ambitions font peur. Elles menacent l'existence même de la République.

Une conspiration instiguée par Caius Cassius s'organise. Cassius cherche l'appui d'un esprit réfléchi. Brutus se méfie de la violence, mais...

... s'il est inévitable qu'il va vouloir se servir de ses pouvoirs nouvellement acquis, je dois donc penser à lui comme s'il était un œuf de serpent — un œuf qui, une fois éclos, ne pourra faire autrement que suivre la voie de sa nature fondamentalement pernicieuse — et donc oui, tuons-le tandis qu'il est encore dans sa coquille.

Un mois plus tard, Jules César est assassiné sur le Capitole. Rome est abasourdie. Brutus, voulant faire preuve de bonne foi, permet à l'ami fidèle de César, Marc-Antoine, de prononcer un discours funéraire. Antoine réussit à soulever la foule. Rome se révolte. Les républicains doivent s'enfuir. C'est le début d'une guerre civile. Un triumvirat se constitue. Antoine, Lépide (un général important), et Octave César (jeune neveu et héritier de Jules César) forment une alliance. Ils mènent une campagne violente de répression.

Deux ans plus tard, les armées des césariens se retrouvent face aux forces républicaines. La bataille de Philippi s'engage. Croyant la déroute imminente, Cassius se suicide. Brutus résiste noblement, mais il ne peut s'imaginer capturé vivant, et voulant éviter l'odieux de l'humiliation, il met aussi fin à sa vie.

Antoine fait son éloge:

Il était le plus noble des Romains — de tous les Romains.

Les autres conspirateurs ont agi parce qu'ils enviaient le grand César; mais lui, Brutus, les a suivis avec un seul but en tête: le bien commun.

En voulant sauver la République, Brutus et les conspirationnistes auront précipité sa fin.

**INSTAURATION DU POUVOIR
DU TRIUMVIRAT.**





LE VIOL DE LUCRÈCE

— 509

Sextus Tarquinius, fils de Tarquin le Superbe, viole Lucreèce

Le dernier Roi étrusque de Rome est chassé. Fondation de la République

ROME

— 753

Fondation légendaire de Rome: Rémus et Romulus



CORIOLAN

— 493 (?)

Bataille de Corioles / Victoire de Rome grâce à Caius Marcius
date incertaine

— 492

Disette du blé
Condamnation par contumace à l'exil du Coriolan

— 488

Coriolan marche sur Rome avec les Volsques

— 488 (?)

Mort du Coriolan
date très débattue, manque de sources



HORS RÉCIT

— 450

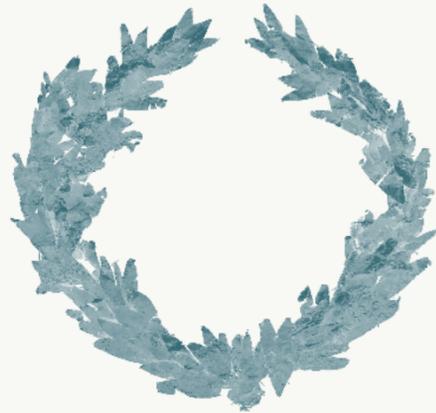
Duodecim Tabulae / Les 12 tables de la loi romaine sont gravées. La vengeance est acceptée avant l'écriture de ces tables

— 387

Sac de Rome par les Gaulois

— 60

Premier Triumvirat entre Jules César, Crassus et Pompée



JULES CÉSAR

— 44

14 février / Jules César déclaré dictateur à vie

15 mars / Assassinat de Jules César / Ides de mars

Révolte de Rome. Guerre civile

— 43

11 novembre / Second Triumvirat entre Lépide, Antoine et Octave César (héritier de Jules César)

— 42

Bataille des Philippes / Forces républicaines (menées par Brutus et Cassius) rencontrent les armées césariennes

Suicide de Brutus, suivi de Cassius

ANTOINE ET CLÉOPÂTRE

— 40

Mort de Fulvie, épouse d'Antoine

Fin du Triumvirat (victoire sur Pompée, Octave se débarrasse de Lépide)

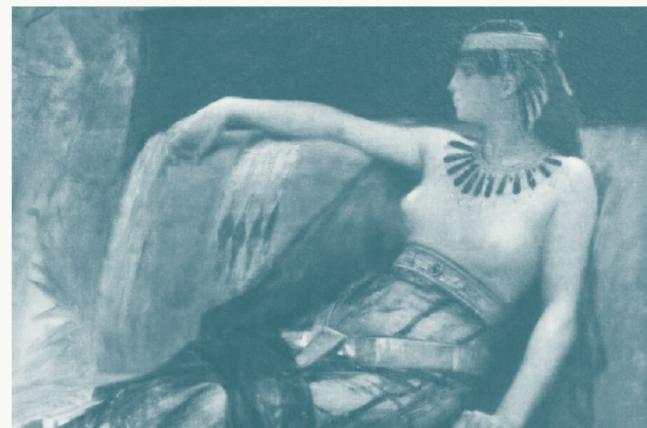
Campagne de propagande d'Octave contre Cléopâtre

— 31

Bataille entre les flottes d'Octave et d'Antoine dans la Baie d'Actium. Défaite des Égyptiens.

— 30

Suicides de Marc Antoine et de Cléopâtre



HORS RÉCIT

— 29

Premier amphithéâtre à Rome. Ancêtre du Colisée

Construction du premier Arc de triomphe

Construction du Mausolée d'Auguste

— 27

Première construction du Panthéon



ANTOINE ET CLÉOPÂTRE (BIS)

— 27

Octave devient le premier empereur romain sous le nom d'Auguste

Début de la PAX ROMANA

HORS RÉCIT

43

Conquête de la Grande-Bretagne

68

Année sanglante des 4 empereurs: début d'une Guerre civile dans les derniers mois du règne de Néron

69

Fin de l'année sanglante des 4 empereurs: investiture officielle de Vespasien par le Sénat

180

Fin de la PAX ROMANA: Mort de l'empereur Marc Aurèle

TITUS ANDRONICUS

ENV. 476

HORS TEMPS / Chaos fantasmé qui suit l'expansion d'Empire et la Pax Romana



FRAGMENTS DE CRÉATION

Jean Marc Dalpé, qui signe l'adaptation et la traduction des textes de Shakespeare, réfléchit à voix haute aux enjeux qui tissent l'épopée de ROME.

Propos recueillis par
Alice Blanchet-Gavouyère
15 . 07 . 2022

Le déclenchement

On voyait cette histoire(-là) qui se construisait... l'aristocratie, la République, la démocratie qui a essayé de s'instaurer, puis, tout d'un coup, l'homme fort [Jules César] qui prend le pouvoir, qui est contesté, qui amène à la révolution et qui finalement va déboucher sur la figure de l'Empereur, de l'Empire. Une fois qu'on a commencé à lire toutes ces pièces-là, il y a tellement d'écho avec notre monde à nous, à toutes sortes de niveaux, toutes sortes de flashes nous viennent spontanément. Très tôt dans le processus, Brigitte et moi, on a fait «oh, oui, ok, on y va, *let's go*, on se lance dans cette aventure-là», on sent que ça va être quelque chose qui va faire vibrer les créateurs, les interprètes et le public aussi.

Sur les renversements

Acte III de *Coriolan*, il y a l'attaque du Capitole, c'est-à-dire les patriciens, la classe supérieure des citoyens romains, qui essaient de siéger avec le nouveau Consul qui arrive au Sénat, et là, le «peuple», dirigé par ses tribuns, va vouloir arrêter les procédures, ils vont investir le... en plus, ça s'appelle le Capitole, (rires) le siège du pouvoir, le Sénat. Fait que, on lit ça, puis on fait «*my..., ça s'est pas passé ? (rires), v'là 18 mois, on n'est pas, en ce moment, en train de se rappeler, de voir des images de l'attaque du 6 janvier, à Washington ?*» Ces images-là pourraient être tirées d'une représentation du *Coriolan*! Cette violence qui arrive, les conflits entre le peuple qui est en colère contre l'autorité qui veut s'imposer... (rires) la scène est à propos de ça, de la légitimité du vote qui a mis Caius Marcius [le *Coriolan*] comme Consul...

Sur la violence politique

Dans *Jules César*, Brutus se demande: «*est-ce que c'est correct de passer à l'action, de tuer Jules César qui veut prendre le pouvoir, l'autorité ?*» La question de la justification de la violence politique, on la voit partout dans notre histoire. Pour les gens d'ici, ce qui me revient, c'est la crise d'Octobre en 70 évidemment. C'est dans notre histoire... La question de la violence politique s'est posée au cours de ma vie... ici, dans la vie de la Cité de Montréal. Et, il y a la violence politique qu'on voit ailleurs dans le monde, aujourd'hui même, là. Est-ce que la menace de la tyrannie justifie de passer à l'action, à l'action violente, d'aller jusqu'au meurtre ?

Sur le bien public

À la rigueur, dans la volonté de Jules César de prendre le pouvoir, dans celle de Brutus d'agir contre lui, même dans celle d'Octave qui va devenir le premier Empereur, il y a un désir de trouver un système politique qui, oui, est à propos de la tyrannie personnelle, mais qui est aussi à propos du bien de Rome. Ces personnages-là sont préoccupés par le bien public; ils ont à justifier leurs actions avec une réflexion de cet ordre-là... Quand on arrive à *Titus*, ben là, qu'est-ce que tu veux, on est à *Trump Tower*: on s'en fout de la vérité, on s'en fout des faits, on s'en fout du bien public; tout ce qui m'intéresse, c'est d'avoir ce que, moi, je veux. Dans *Titus*, on est dans une folie qui résonne fort, fort, fort, par rapport à ce qu'on vit aujourd'hui.

Sur les lectures de l'histoire

Notre attitude de base, c'est: les gens d'aujourd'hui qui vont parler à des gens d'aujourd'hui. On veut se servir de cette matière-là [les textes de Shakespeare] parce que c'est une réflexion qui sort pas de nulle part, il y a une histoire derrière ces choses-là. Rome, revue et corrigée par les historiens romains, notamment par les vainqueurs, c'est-à-dire Octave César, celui qui va être l'Empereur notamment parce qu'il fait une «job» de bras sur Cléopâtre... On va trouver une façon de dénoncer ça dans le *show*, que le monde

comprende que, ok, la représentation que Shakespeare a faite de Cléopâtre, 1600 ans plus tard, c'est la propagande d'Octave César en l'an -30/-40, qui a réécrit l'histoire pour imposer cette vision-là, et que Shakespeare va puiser son personnage [de Cléopâtre] dans cette propagande-là. Je dirais que, même lui [Shakespeare] (rires), il le sait, puis, il lui redonne une dignité et une prestance qu'Octave ne lui aurait pas données.

Sur la langue

Je me suis vraiment permis beaucoup de choses (rires). Je vais me le faire reprocher, je n'en doute point (rires), par des académiques, et par plein de monde, mais pour moi, c'est une matière première [les textes], et j'ai envie de la ramener à ici. C'est pas une traduction franco-française qui vient de l'autre bord de la grande mare, c'est une traduction qui est ancrée dans la langue, la réalité nord-américaine. Tout ça, c'est une vieille marotte à Jean Marc à propos des traductions. Je vais au bout dans cette idée-là d'un vocabulaire, d'une syntaxe, d'une rythmique qui fait que c'est une interprétation de Shakespeare qui est infusée, infectée de ce que nous sommes linguistiquement. Quand je dis «nous», on peut penser que je parle simplement d'une langue québécoise/joualisante. Pour moi, c'est pas du tout ça. En fait, je rejette cette idée qui se limite à ce concept-là de la langue... Si quelqu'un dit que c'est une traduction québécoise, la première chose que je dis: «ntt, ntt, traduction franco-ontarienne» (rires). Le fait que je suis franco-ontarien, il y a comme une... perméabilité au niveau des accents, des syntaxes, qui m'est naturelle. Et ça continue avec les rencontres que j'ai faites au cours de toute ma vie, notamment si on se retrouve à Montréal, où il y a beaucoup de «parlants» français qui viennent de partout... Spontanément on va penser au créole de nos amis haïtiens, mais il y a aussi le français de l'Afrique, il y a le français du Nord, du Maghreb, il y a le français de l'Europe... Intégrés à ça, il y a l'acadien, le franco-ontarien, le louisianais... Tout ça, c'est mon terrain de jeu quand j'arrive à traduire Shakespeare. Je me lance en me servant de tous ces outils-là.

ANTOINE ET CLÉOPÂTRE

L'EMPIRE

Nous sommes en l'an 40 avant notre ère. Les triumvirs gèrent l'état en s'accordant à chacun un territoire. Antoine choisit l'Orient. Il se rend auprès de la Reine d'Égypte, l'héritière des Ptolémée et de l'empire du Grand Alexandre... la puissante Cléopâtre. Une passion hors norme à l'image de leur stature éclot.

Le jour où Antoine apprend la mort de son épouse légitime, Lépidus et Octave le somment de rentrer car le fils du grand Pompée menace les approvisionnements en blé avec sa flotte. À Rome, les triumvirs s'entendent et leur nouveau pacte est scellé par le mariage d'Antoine avec Octavie, la sœur d'Octave.

Cléopâtre est atterrée.

Octave profitera de la défaite de Pompée pour se débarasser de Lépidus — fin du triumvirat. Malgré l'intervention d'Octavie, le conflit est dorénavant inévitable. Antoine est déjà retourné auprès de sa Cléopâtre.

La campagne de propagande contre l'étrangère qui corrompt le bon romain s'intensifie. Le couple 'Antoine et Cléopâtre' devient l'ennemi à abattre. En septembre de l'an 31 avant notre ère, la flotte d'Octave affronte celle d'Antoine. En pleine bataille, les Égyptiens s'enfuient. Antoine quitte à son tour sa position pour les suivre...

Je n'ai jamais vu une action plus honteuse; l'honnêteté, la vaillance et la virilité n'ont jamais été autant profanées.

La défaite d'Actium marque le début de la fin.

Nous sommes le 1^{er} août de l'an 30 avant notre ère. Convaincu que sa Cléopâtre l'a abandonné en s'enlevant la vie lorsqu'Octave a investi Alexandrie, Marc-Antoine perd toute raison de continuer à résister...

Cléopâtre...

Je vais te rejoindre et te supplier de me pardonner...

Retarder la conclusion est une torture depuis que la flamme s'est éteinte.

Il a 53 ans quand il se suicide.

O regardez les filles...

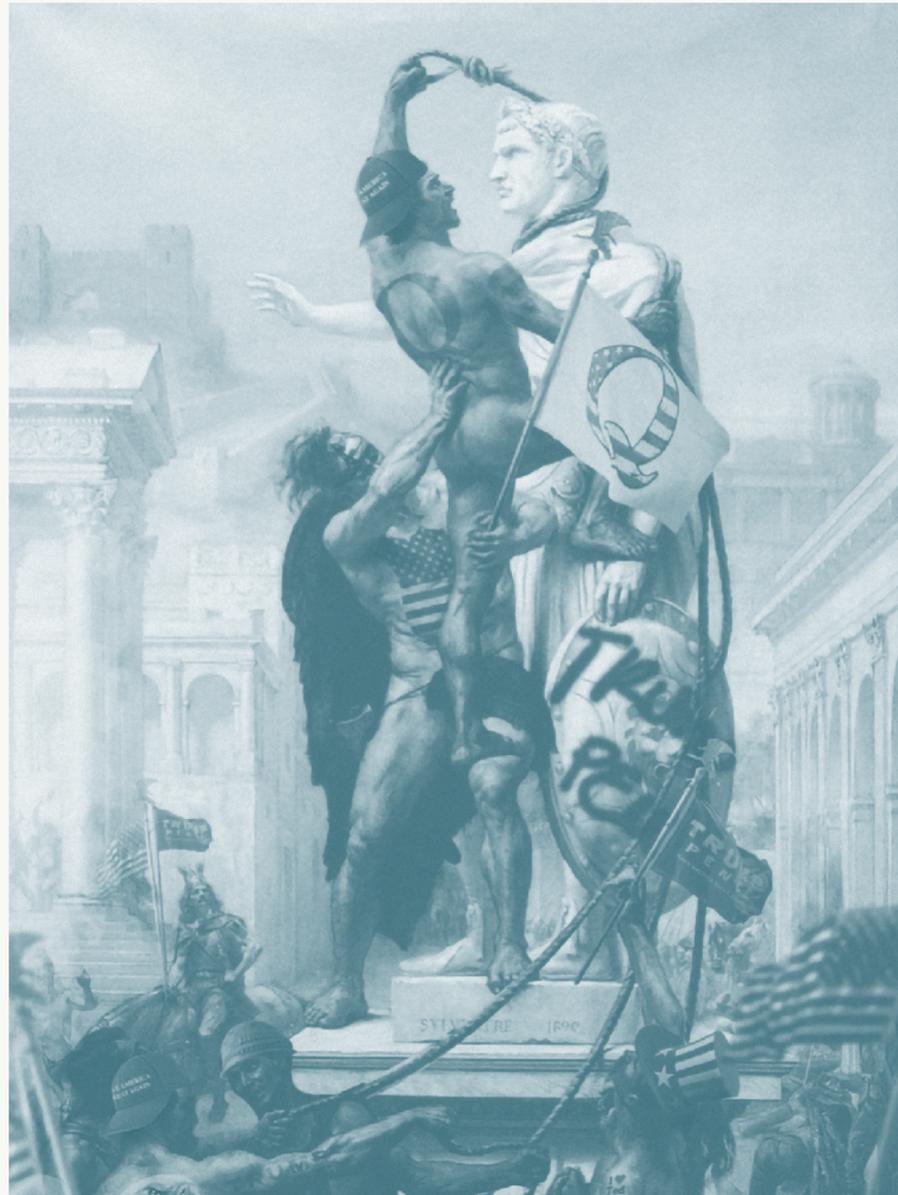
Le joyau le plus précieux sur terre se dissout et il ne reste plus rien d'exceptionnel sous la lune.

Cléopâtre négocie in extremis pour sauvegarder l'avenir de ses enfants. Mais apprenant qu'Octave veut la faire parader à Rome, elle se suicide à son tour. Elle n'a pas 40 ans.

**FIN DES DERNIERS VESTIGES DE
LA RÉPUBLIQUE. OCTAVE DEVIENT
LE PREMIER EMPEREUR.**

QUAND LA RÉPUBLIQUE SE MEURT

ÉLISABETH VALLET



Mont Rushmore, 4 juillet 2020...

Alors que la pénombre s'abat sur la terre Lakota, six F18 déchirent le ciel. Deux gigantesques blasons présidentiels, arborant l'aigle emblématique du pays, encadrent la scène. De part et d'autre, des échafaudages en croix soutiennent des projecteurs qui inondent le théâtre niché au pied de la falaise. Dans le fond, une collection de drapeaux claque au vent. Le président s'avance sur la scène écarlate. Cramoisie. Rouge sang. Sa chevelure orange est figée par la laque. Il contemple longuement la foule qui s'étire à l'infini sous les regards de granit des fondateurs de la République, sculptés à même la paroi.

Il prend enfin la parole. Ses mots évoquent l'unité du pays. Mais il désigne clairement ceux qu'il considère comme ses opposants, comme les adversaires de la Révolution américaine. Ses slogans invoquent la violence du fascisme de gauche (qui reste à identifier dans les États-Unis contemporains)... il a pourtant dit si peu de la descente aux flambeaux de «Unite the Right» en août 2017 ... Comme il a tant tardé à prononcer les mots susceptibles d'arrêter la machine déferlant sur le Capitole en janvier 2021. Là, au pied des *Black Hills*, *Pahá Sápa*, alors qu'il fustige ceux qui veulent «annuler la culture», il se tient debout, sur la terre traditionnelle des Sioux Lakota. Omettant de rappeler, alors qu'il invoque leurs fantômes comme des rois thaumaturges, le passé esclavagiste de George Washington et de Thomas Jefferson. L'approbation de l'exécution de 38 Dakotas à Mankato par Abraham Lincoln ou encore les mots terribles de Theodore Roosevelt à l'égard des populations autochtones. Qu'importe. Les quatre visages au-dessus de lui conservent leur regard de pierre. Et la foule, de casquettes MAGA vêtue, scande les slogans qu'on lui assène.

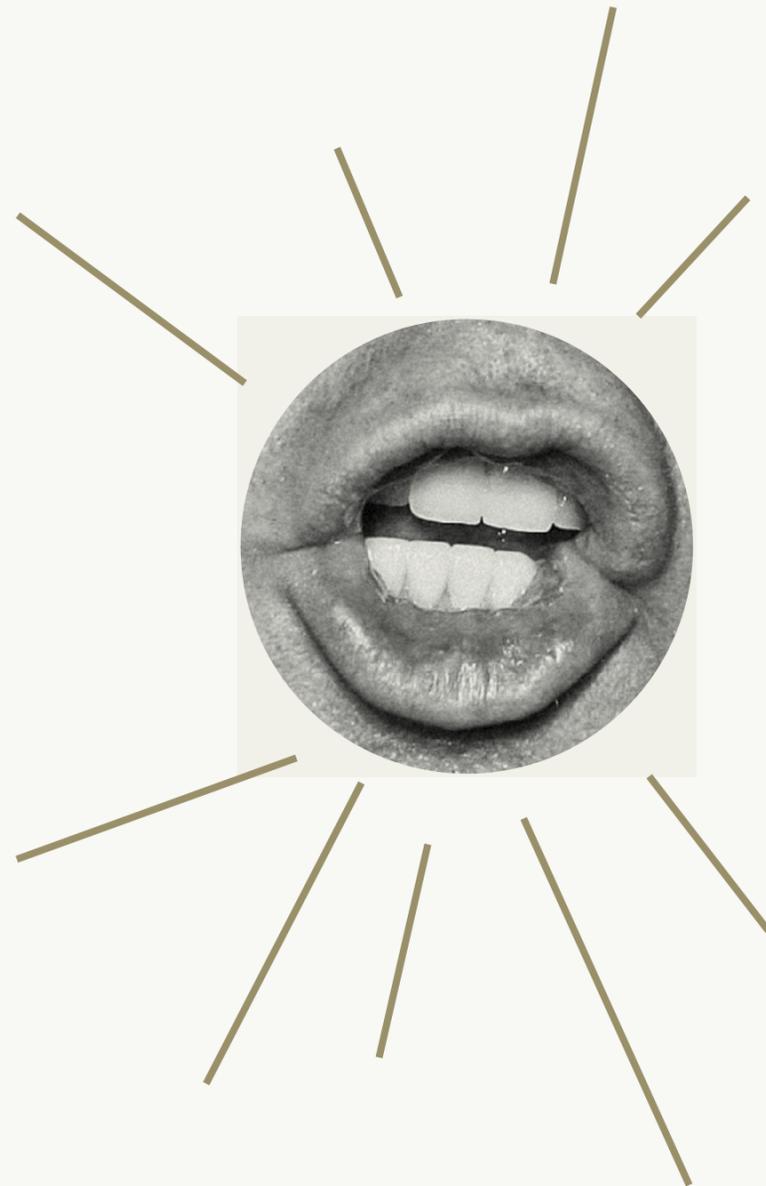
Ce tableau de la fête nationale a des relents des rassemblements qui se sont tenus à la fin des années trente dans l'ancien bâtiment du Madison Square Garden, à New York. Les stigmates d'une époque que l'on croyait révolue. D'un moment de l'histoire où celle qui allait devenir une super puissance errait, sur ses marges. Mais cette nation n'avait alors pas un président comme celui-ci. Elle n'en a peut-être même jamais eu. Un président qui jetterait du sel sur les plaies du séisme du 11 septembre, du naufrage en territoire irakien, de la crise financière de 2008. Un président qui désignerait des ennemis intérieurs, qui encenserait une violence pour en décrier une autre. Qui diviserait sciemment. Dépècerait le tissu social à grands coups de mensonges éhontés. Déchirerait le contrat social méticuleusement. Construirait une réalité alternative. Simple. Manichéenne.

Est-ce ainsi que sombrent les empires? Dans la division, dans le culte de la personnalité, avec la complaisance hypocrite de ceux qui s'accrochent au pouvoir, tandis que les voix dissidentes se noient dans le silence assourdissant des masses? Au tournant du millénaire, alors que la puissance unipolaire s'avérait un colosse aux pieds d'argile, alors que contrairement à son père, George W. Bush se précipitait dans les sables de Mésopotamie sans appui onusien, au mépris des réserves des alliés et de la communauté internationale et sans légitimité autre que des informations erronées, on a commencé à parler de déclin. Du délire impérial du président au déclin de l'Empire, il n'y avait qu'un pas. Or la démocratie est un sport qui suppose un certain «fair-play» de la part de ceux qui choisissent de s'opposer dans l'arène politique; les néoconservateurs ont rêvé qu'ils pouvaient l'imposer au son des bottes et à la pointe de la baïonnette. Non seulement ni l'Irak, ni la révolution iranienne de 2009, ni même chaque gradation du printemps arabe, n'ont mené à la réussite de ce que d'aucuns ont vu comme un wilsonisme botté. La démocratie s'embrasse, mais ne s'administre pas par gavage. Plus encore, à trop vouloir l'imposer ailleurs, elle a fini par s'éroder jusqu'à se fissurer là où les Pères fondateurs voyaient son berceau.

La démocratie américaine est malade. Même l'organisme Freedom House, qui est à son chevet, stéthoscope et tensiomètre à la main, constate son déclin rapide, et la classe désormais dans les démocraties fragiles ou faillies. C'est que les germes de la dissension semés entre 2016 et 2020 se sont démultipliés en rhizomes, loin de l'œuvre initiale, infiltrant les élections fédérales et fédérées, le droit et la lecture qu'en fait la Cour suprême, le discours et les peurs. Érodant les résistances. Les droits. Des femmes. Des minorités. De l'Autre. Grignotant les idéaux. Pervertissant les mythes fondateurs.

En raison de l'arrimage de la politique étrangère à la politique interne, lorsque le colosse chancelle c'est le monde qui tremble. Et avec lui le risque que le système international, dans sa totalité, soit redéfini à son image: moins stable, moins fort, moins certain. Car l'empire ne meurt jamais, il agonise. Lentement. Se réveille par soubresaut, pour faire une ultime démonstration de force. En Ukraine. Dans le détroit de Taïwan. Face à la Corée du Nord. Mais embourbé dans les sables mouvants de sa politique intérieure, il s'enlise. Il sombre. Malgré la commission sur le 6 janvier. Malgré les velléités des démocrates — au sens premier du terme — qui, qu'importe leur affiliation partisane, s'insurgent face à l'inéluctable. Car à moins d'un événement imprévisible dont l'Histoire a toujours su faire preuve, le naufrage est inévitable.

LA TRÈS LAMENTABLE TRAGÉDIE DE TITUS ANDRONICUS L'EFFONDREMENT



Nous sommes dans une Rome fantasmée qui ressemble à celle de la période chaotique de la fin du III^e siècle de notre ère. Les années fastes de l'expansion puis de Pax Romana sont du passé. Les hordes étrangères menacent toutes les frontières. L'empire résiste grâce à ses richesses accumulées, mais, surtout grâce à des hommes attachés aux valeurs traditionnelles de la Cité... comme Titus Andronicus.

Titus a remporté une grande victoire contre les Goths. Il revient avec un impressionnant butin et des captifs: leur Reine Tamora, ses trois fils et son serviteur, le maure Aaron.

Titus rapporte aussi les cadavres de ses fils morts à la guerre. Il lui en reste dorénavant quatre, ainsi qu'une fille, sa chère Lavinia. Comme rétribution, Titus exige que l'aîné de Tamora soit découpé et brûlé. Tamora plaide pour sa vie. Titus ne se laisse pas émouvoir. Cet acte inhumain annonce la suite. La civilisation pourrit de l'intérieur et les pulsions primaires (envie, jalousie, cupidité, lascivité) dominant. Une gamme de violence s'ensuit, et elle s'accélère aussitôt que le sénat confirme la nomination du nouvel empereur, le narcissique et arrogant Saturnin.

La suite s'organise autour des projets de vengeance: celle de Tamora qui veut éliminer les Andronici...

Je trouverai le moyen de les massacrer. Tous!

Celle d'Aaron qui en veut... à l'humanité en entier!

Et pour tous tes crimes, tu n'as aucun regret?
O QUE OUI!
Que j'en ai pas commis mille autres.

Et celle, enfin, de Titus lui-même qui veut s'en prendre aux responsables du viol immonde de sa fille. Les violences de plus en plus sanguinolentes et perverses culminent lors d'un repas délirant où Titus dépasse toutes les bornes.

Écoutez-moi bien, mes osties, écoutez ce que j'veis vous faire.
Avec cette main qui me reste je vais vous trancher la gorge
(...) après vous avoir saignés comme des porcs, je vais broyer vos os et les réduire en farine.
Puis en la mélangeant à votre sang je vais en faire une pâte... à tarte! HA!

**PESTES, INVASIONS, CORRUPTION
ET FOLIE. LA GRANDE ROUE DE
LA FORTUNE TOURNE ET ROME
S'EFFONDRE.**

ALLIÉS DE CRÉATION

Les interprètes Sylvie Drapeau, Irdens Exantus, Iannicko N'Doua, Gaétan Nadeau, Leni Parker et Valérie Tellos échangent sur les qualités du processus d'une création menée par Brigitte Haentjens.

Propos recueillis par Émilie Martel
21.11.2022



IRDENS EXANTUS

[...] À l'École, on avait vu les *shows* de Brigitte [...] *La solitude des champs de coton* [...] j'avais capoté sur le travail de corps, le magnétisme entre les deux acteurs. Je me rappelle, je me suis dit : «c'est ça que je veux faire comme genre de théâtre». Quand j'ai reçu l'appel de Brigitte pour la rencontre-audition, c'était inconcevable que je ne participe pas à ce projet-là. Il y a une reconnaissance infinie de pouvoir y participer, pour pouvoir apprendre des comédiens, mais aussi apprendre sur le processus artistique personnel de Brigitte. C'est le *fun* de voir qu'elle doute beaucoup, est beaucoup dans la recherche, ne sait pas encore ce qu'elle veut faire. Ça fait du bien pour un jeune comédien encore rempli de failles, d'insécurité, de voir quelqu'un que tu admires chercher en même temps que toi.

GAÉTAN NADEAU

C'est ça qui est magnifique avec Brigitte, c'est qu'elle a l'humilité de dire «je cherche avec vous». Pour un comédien ou une comédienne, c'est extraordinaire de savoir qu'un metteur en scène n'a pas la science infuse. Ça crée un terrain de jeu propice à la recherche, puis au déploiement de tous les possibles sur le *stage*, plutôt que d'avoir quelqu'un qui a des visions comme un demiurge.

LENI PARKER

Elle aussi a une «confiance»...

SYLVIE DRAPEAU

Confiance.

LENI PARKER

Oui, confiance. Elle a confiance en l'acteur et c'est très précieux. J'ai jamais rencontré ça avec un autre metteur en scène.

GAÉTAN NADEAU

Oui, c'est rare.

LENI PARKER

Avec Brigitte, c'est comme si on est dans une forêt avec elle, sur une piste. *I don't know where we're going but I have the full confidence to go, even if I am blindfolded... It's a really weird thing.* Aussi, la différence entre le milieu théâtral anglais et le milieu théâtral français, c'est qu'en milieu francophone, c'est pas personnel, *you get to the work. It's about the art and creation.*

GAÉTAN NADEAU

On travaille tous sur le même objet, le même sujet.

LENI PARKER

Oui, c'est pas une question d'ego. *It's really about the work. Avec 25 personnes dans une salle, there's no time for personal tragedy or ego... It's a gift, it's a fucking gift every day, to be here. It's like a fucking soul shot in my arm. It's fucking crazy.*

SYLVIE DRAPEAU

Tu es vraiment inspirante.

LENI PARKER

It wakes me up every day. I leave happy, I go out into the world and I'm like «I just want this», je veux ça! Pour toute ma vie.

SYLVIE DRAPEAU

Cette reconnaissance-là [envers le travail de Brigitte], c'est ça qui fait vivre le show. Plus il y a de reconnaissances de ce type-là, plus le *show* est vivant et vrai. Parce que comme elle dit, il y a pas d'intérêt personnel, on veut juste le meilleur *show* du monde.

LENI PARKER

Et le support de vous autres aussi, [...] *We don't leave anybody aside. I learn so much from the younger actors. It's really, really, really special, in this time in my life, as a middle-aged woman. But you also pace yourself. I'm not afraid of six hours. Who cares. C'est le même procédé, le même processus. It's to serve, serve, serve. That's why we're here.*

SYLVIE DRAPEAU

[Ce que] j'ai pas dit d'entrée de jeu [quand] j'ai dit que ça ne me faisait pas peur, le six heures, [c'est] parce que pour moi, c'était implicite qu'avec Brigitte c'était possible [...] Je savais qu'avec elle, ce serait pas une p'tite vite, c'est-à-dire qu'on prendrait le temps de faire les choses. Moi, c'est mon meilleur ami, le temps en création. Alors, c'est l'idéal, ce genre de proposition.

IANNICKO N'DOUA

Moi, c'est drôle, parce que je suis comme entre deux générations. Il y a les jeunes qui sont là...

SYLVIE DRAPEAU

Puis les quoi? (rires)

IANNICKO N'DOUA

Et ceux qui ont plus d'expérience. Brigitte est fidèle à ses comédiens, il y a beaucoup de comédiens avec qui elle travaille depuis 10-15-20-25 ans et en même temps, elle s'entoure aussi toujours de jeunes talents. Quand je suis sorti de l'école, ma première rencontre avec Brigitte, ça été sur *L'Opéra de quat'sous*. Je faisais des petits rôles secondaires. Ensuite, j'ai toujours continué à voir son travail, elle venait voir mes pièces, on a toujours eu du plaisir à se retrouver. Puis, finalement, 10 ans plus tard, elle m'appelle, puis elle me dit : «Aye, veux-tu faire partie de ROME? J'ai un rôle pour toi». J'étais ravi de ça. J'ai vécu beaucoup d'expériences de *gang*, des *shows* à 25-30, mais jamais des longs spectacles-fleuve. Et là, je me rappelle le plaisir qu'on a eu en répétitions à l'époque sur *L'Opéra* [...], je savais à quel point Brigitte aime être en répétitions, et à quel point c'est plaisant pour nous de partager ces moments-là. Alors moi, j'étais ravi de faire partie de l'aventure.

ÉMILIE MARTEL

Comment réagit-on quand Brigitte Haentjens nous propose de participer à une création réunissant cinq pièces de Shakespeare en une soirée? Y a-t-il une façon de se préparer à ce type de spectacle?

SYLVIE DRAPEAU

Moi, j'adore ce genre de fresque. Je suis faite pour ça. J'ai fait quelques fois des longs spectacles. C'est pas long de l'intérieur, parce qu'on est préparé pour ça. Dans certaines productions, on faisait la totale la fin de semaine, mais la semaine on faisait : mardi la première pièce, mercredi la deuxième, jeudi la troisième. On avait un sentiment d'inachevé quand on sortait. Moi, j'aimais la totale, j'adore ça, ces grandes sagas.

VALÉRIE TELLOS

Nous [les acteurs récemment diplômés], c'était pas un appel du type «Allô, veux-tu faire partie du projet?» Il y avait une rencontre-audition avant tout. Je me rappelle avoir été très stressée pour la rencontre, parce que je trouvais ça très excitant... On sort de l'école, on l'a l'énergie d'un *show* de six heures.

ÉMILIE MARTEL

La première est le 5 avril, on est à la mi-novembre en ce moment. Vous travaillez depuis la mi-août, à raison de trois semaines par pièce. Est-ce que vous voyez une différence entre ce processus de répétition et un mode plus conventionnel, où les répétitions se concentreraient plus près de la première. Vivez-vous une fébrilité ou est-ce que c'est plutôt calme?

VALÉRIE TELLOS

Il y a une image qui m'est venue. C'est comme un long fleuve tranquille qui, inévitablement, va t'amener au torrent de la mer. On avance tranquillement, on sait qu'il y a quelque chose de gros qui s'en vient, mais on est obligé d'y aller tranquillement pour l'instant, ça sert à rien de figer des grosses affaires, de se mettre beaucoup de pression ...

LENI PARKER

Quand j'ai joué dans *Parce que la nuit*, le processus était long [un an]. On a répété pendant 10 jours sur la scène à Espace Go. *When the audience came in, we were like: «Oh, hi, we're just doing [our thing]». And I remember going «how did I get here?», because it was so long, we could dream, we could go home and we could study and we could watch things. And you sleep and it goes in and in and in. And then, suddenly, you'll be there and then the engine will start moving faster, but it's like a subconscious process. It goes into the muscle memory. You will never feel like you didn't have enough time with Brigitte. You will always feel like «I am here, I am here». I have the confidence, I am here, je suis là. Je suis prête.*

ÉMILIE MARTEL

Et tu sens cette même chose dans ce contexte-ci?

LENI PARKER

Oh, yeah.

I'm just like: keep going, forward. You know, like the lazy river. And, we're 25, you don't take everything on your shoulders. You leave some for others. You have your job... But I always find the rehearsal is way more [interesting] for me, I love it more than I love performing. I love the long process.

[...]

SYLVIE DRAPEAU

Comme disait si bien Gaétan tantôt, Brigitte découvre son propre spectacle au fur et à mesure devant nous. Ça fait qu'on est encore plus ensemble. ROME serait différent avec d'autres acteurs. ROME sera ROME parce que c'est NOUS. Elle a cette intelligence-là.

GAÉTAN NADEAU

C'est une richesse infinie de prendre du temps à l'avance comme ça. On est pas dans des dictats de performer à 150 heures de répétitions où tu arrives toujours sur le stage les fesses serrées à vouloir sauver ta peau puis sauver le show. Comme disait Leni, justement, on a tellement travaillé en amont que, finalement, «ah, il y a des spectateurs», oui, mais moi, il y a des layers qui sont là, qui se sont déposées. Ce qui a l'air d'une conversation à bâtons rompus souvent en répétition, c'est pas un hasard. [Ce sont] des choses qui sont là, parce qu'on y réfléchit ensemble, puis qui vont nourrir toute la machine aussi. Ça, c'est extraordinaire, je veux dire, d'avoir encore les moyens de faire ça dans des créations au théâtre.

SYLVIE DRAPEAU

Ici, alors qu'on ne peut pas jouer longtemps. C'est aussi ÇA, notre reconnaissance de ce projet précis. C'est ce temps-là qu'on prend comme si on allait le jouer un an. On le sait que c'est un grand moment. On y goûte, on se tient en forme, on est en santé pour le projet, parce qu'on sait que c'est un privilège.

VALÉRIE TELLOS

Oui. Il y a quelque chose aussi dans la vulnérabilité de Brigitte, justement, ça nous donne beaucoup de force, beaucoup de confiance en nous. Elle a besoin de moi autant que j'ai besoin d'elle, puis, même chose avec les interprètes avec qui on joue, ça nous éveille sur «on a vraiment tous besoin de l'autre».

SYLVIE DRAPEAU

On ne fait pas semblant — elle non plus — d'être invincible. Personne ne fait semblant. Grâce à elle, vu qu'elle se montre telle qu'elle est, on peut être francs nous aussi.

IANNICKO N'DOUA

Il y a quelque chose d'autre qui s'installe entre nous aussi. C'est très juste de Brigitte d'avoir créé ces ateliers dès le printemps dernier où on se rencontre, où on fait juste jouer dans l'espace. Il y a comme un esprit de collégialité [...], on se connaît entre nous de plus en plus, et par le temps qu'on arrive sur scène, bien, on est des potes. On est confortables les uns avec les autres, ça permet d'être plus libres, d'être plus généreux, de se connaître davantage.

GAÉTAN NADEAU

Je me souviens toujours d'un atelier que j'ai fait au début des années 90 avec Eugenio Barba, un maître à penser du théâtre contemporain. Je me souviendrai d'une seule chose qu'il avait dite dans tout le stage: «le théâtre n'est que le résultat des rapports que tu as avec les humains qui sont engagés dans le groupe». Je trouvais ça tellement juste. Si la création est chaotique, nulle à chier, tu vas le voir sur le stage. Ça rejoint un peu aussi ce que tu [Leni] disais, c'est-à-dire que moi aussi, j'ai autant de plaisir, plus même, à répéter qu'à performer *live* sur le stage. L'idée de la répétition, de toujours recommencer, je trouve ça fascinant. On n'a jamais fini d'explorer.

ÉMILIE MARTEL

Parlez-moi donc, un peu, du laboratoire de mouvement que Iannicko évoquait...

SYLVIE DRAPEAU

C'est là peut-être, dans ce type d'ateliers, que les âges font une différence tout à coup. Parce qu'en répétitions, on y va selon nos... [...] c'est à négocier. C'est toujours à recommencer, cette négociation de ce que je suis capable de prendre, moi, en termes de violence. Parce qu'on s'entend que Shakespeare, c'est violent. Je trouve qu'en vieillissant, c'est chaque jour à recommencer, parce que les plus jeunes, ils arrivent [avec] une énergie des fois qui ne convient pas, et il faut négocier avec ça.

IRDENS EXANTUS

D'un autre côté, je me rappelle un moment où on devait marcher au neutre devant tout le monde. Je trouvais que les acteurs avec plus d'expérience avaient, à mon sens, beaucoup moins de misère à faire cet exercice-là. Moi, mettons, je voulais arriver avec mon *front*, là... ça s'est vu tout de suite... quand tu arrives avec l'arrogance de la jeunesse, tu penses que tu peux tout faire et finalement, tu fais juste casser.



SYLVIE DRAPEAU

Parce que tu penses qu'il faut que tu prouves qu'elle a eu raison de te prendre.

VALÉRIE TELLOS

C'est comme un passage de la performance vers le travail.

SYLVIE DRAPEAU

Chez les vieux, peut-être qu'on le sait que c'est ça qui est ça, que «*what you see is what you get*». Ça va être ça, c'est tout ce que je suis, et, jusqu'à présent, ça a marché. Quand ça ne marchera plus, je ne serai plus là.

IRDENS EXANTUS

Oui, on est tous confrontés à nos limitations, que ce soit le manque d'expérience ou la vulnérabilité physique, mais en même temps, il y a un moment où on fait juste tous respirer en même temps, où on se fait des massages... Peu importe là où on est, il y a des échanges entre nous qui font que, justement, on peut se rejoindre.

SYLVIE DRAPEAU

Une proximité possible, puis on s'appropriose. C'est ça, vraiment, nous, on s'appropriose puis on se respecte [...] Le temps, c'est notre grand, grand allié.

GAÉTAN NADEAU

Moi, je dis toujours que c'est un pied de nez à la mort. Je prends mon temps. Tu m'auras pas.



La tristesse est mon ennemie

Car en me noyant les yeux, les larmes
m'aveugleraient

Et à ce moment-là, comment veux-tu que
je trouve mon chemin jusqu'à la caverne
de la Vengeance?

TITUS
ROME — *Titus Andronicus*



ROME

**TRADUCTION
ET ADAPTATION**
Jean Marc Dalpé

D'APRÈS
William Shakespeare

MISE EN SCÈNE
Brigitte Haentjens

INTERPRÉTATION
Jean-Denis Beaudoin
Marc Béland
Alex Bergeron
Éliane Bergeron
Céline Bonnier
Vincent Carré
Samuël Côté
Guido Del Fabbro
Leïla Donabelle Kaze
Sylvie Drapeau
Irdens Exantus
Bernard Falaise
Reda Guerinek
Lauren Hartley
Bozidar Krčevinac
Frédéric Lavallée
Roméo Lucas
Jean-Moïse Martin
Iannicko N'Doua
Gaétan Nadeau
Leni Parker
Alice Pascual
Véronique Perron
Viktor Proulx

Sébastien Ricard
Joakim Robillard
Madeleine Sarr
Mattis Savard-Verhoeven
Valérie Tellos

**ASSISTANCE À LA
MISE EN SCÈNE**
Félix Dagenais

DRAMATURGIE
Mélanie Dumont

SCÉNOGRAPHIE
Anick La Bissonnière

ACCESSOIRES
Julie Measroch

COSTUMES
Julie Charland

LUMIÈRE
Julie Basse

**CONCEPTION SONORE
ET MUSICALE**
Bernard Falaise

COIFFURE
Stéphane Scotto Di Cesare

ASSISTANT COSTUMES
Yso

ASSISTANTE LUMIÈRE
Natasha Descôteaux

**COLLABORATION AU
MOUVEMENT**
Harold Rhéaume

**CONSEIL EN VOIX
ET EN DICTION**
Marie-Claude Lefevbre

CONSEIL AU MAQUILLAGE
Angelo Barsetti

MISE EN ESPACE SONORE
Frédéric Auger

DIRECTION TECHNIQUE
Jérémi Guilbault-Asselin

DIRECTION DE PRODUCTION
Cynthia Bouchard-Gosselin

**ADJOINT DE PRODUCTION,
2^E ASSISTANT À LA MISE EN
SCÈNE ET RÉGIE GÉNÉRALE**
Félix-Antoine Gauthier

RÉGIE DE PLATEAU
Isabelle Paquette

**HABILLEUSE/
ACCESSOIRISTE**
Floriane Vachon

HABILLEUSE
Léonie Blanchet

EFFETS SPÉCIAUX
Olivier Proulx

**CO-DIRECTION GÉNÉ-
RALE ET DIRECTION
ADMINISTRATIVE**
Émilie Martel

**CHARGÉE DES COM-
MUNICATIONS ET DU
DÉVELOPPEMENT
PHILANTROPIQUE**
Alice Blanchet-Gavouyère

**ADJOINT À L'ADMI-
NISTRATION ET AUX
COMMUNICATIONS**
Quentin Kravtchenko

**PHOTOGRAPHIE
DE L'AFFICHE**
Marjorie Guindon

Une création de Sibyllines,
en coproduction avec le
Théâtre Français du CNA et
en codiffusion avec l'Usine C

Rome a bénéficié d'une
résidence de création à la
compagnie Marie-Chouinard

Sibyllines fait partie du pro-
jet la Cité-des-hospitalières
en transition

CARNET DE CRÉATION

DIRECTION DE LA PUBLICATION
Émilie Martel

**DIRECTION ARTISTIQUE
ET CONCEPTION GRAPHIQUE**
Marie Tourigny

TEXTES
Marie Leclaire
Psychologue Ph.d.

Evelyne Ferron
Enseignante en histoire, politique
et méthodologie de la recherche

Élisabeth Vallet
Directrice, Observatoire de géopolitique
Chaire Raoul-Dandurand — UQAM

TRANSCRIPTION
Christine Lemelin

RÉVISION
Ingrid Vallus

PHOTOGRAPHIES ET IMAGES
Marjorie Guindon couverture & p. 42
Maxim Paré-Fortin p. 2 / 8 / 28 / 36 / 39 / 40
Julie Charland p. 12
Anick La Bissonnière p. 21
Marie Tourigny autres images*

*travail graphique fait à partir d'images libres de droit.

