

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**MÉMOIRE ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART
PROFIL CRÉATION**

**PAR
JOHANNA LOCHON**

**LE THÉÂTRE POUR ENFANT
COMME MÉDIUM D'APPROPRIATION DU MONDE**

AUTOMNE 2009



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Ce mémoire a été réalisé
À l'université du Québec à Chicoutimi
Dans le cadre du programme
De la maîtrise en art
Profil création.
Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A.

RÉSUMÉ

En parallèle de ma recherche pratique sur le spectacle « *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle* », ce mémoire questionne les ancrages théoriques et esthétiques de ma démarche artistique dans le cadre spécifique du théâtre pour enfant. Cette réflexion repose sur une affirmation, une prise de position déterminante dans le développement de ma pratique théâtrale :

Le théâtre pour enfant comme médium d'appropriation du monde par son public.

Ma double pratique de dramaturge et de metteur en scène me pousse dans la recherche suivante à étudier les fondements de cette affirmation tant au niveau dramatique que esthétique.

Tout d'abord, dans l'histoire toute récente du théâtre pour enfant institutionnalisé au Québec, je m'intéresse à voir comment les créateurs abordent depuis les années cinquante la délicate question du rapport au public enfantin. Ensuite, comment ces derniers se positionnent face à la spécificité intrinsèque au théâtre pour enfant, à savoir la position ambiguë d'un créateur adulte s'adressant à un spectateur enfant. Encore, dans la multitude de questionnements éthiques que soulève cette ambiguïté, quelle place occupe le partage esthétique inhérent à la création artistique.

J'engage ensuite cette recherche dans l'exploration des principales références qui accompagnent l'évolution de ma recherche artistique. De la forme narrative du conte de fée au concept formel du bricolage théâtral, en passant par l'art visuel comme possibilité interdisciplinaire, j'explicite les pistes de recherche qui ont orienté ma pratique.

Enfin, j'invite le lecteur au cœur de mon processus de création. Il s'agit d'étudier comment il est possible de passer d'une expérience intime d'appropriation du monde par la création d'un spectacle se basant sur une expérience de voyage, au partage scénique de cette même expérience.

Remerciements

Merci aux membres de mon jury, à mes directeurs Monsieur Marcel Marois et Monsieur Jean Paul Quéinnec, pour avoir cru en moi tout au long de ce projet. Merci de m'avoir laissé la liberté de développer mes idées et de m'avoir apporté le soutien et les conseils pour les faire grandir.

Merci à la générosité de toute mon équipe.

Caroline Tremblay, Carolyne Gauthier et Maryline Renaud pour leurs confiances, leurs imaginations, et toutes leurs merveilleuses idées.

Anick Martel pour sa patience, son investissement et ses judicieux conseils.

Maryline Tremblay pour toutes ses trouvailles lumineuses.

Patrice Leblanc pour m'avoir fait entendre les sons de l'ailleurs.

Philippe Gauthier pour ses mémorables heures de bricolages, sa créativité et son sens pratique.

Maude Vien pour sa plume joyeuse.

Patrick Simard pour son talent et son soutien.

Geneviève Bouchard pour le jaune et le violet.

Merci à Nicolas Longpré et Alexandre Ruffin pour avoir pris le temps, de fixer l'instant de leurs objectifs.

Merci à Alexandre Nadeau pour toute sa disponibilité et son excellent travail.

Merci à ma famille, à ma mère et à ma sœur pour m'avoir inspiré tant de belles choses et m'avoir toujours soutenu.

Merci à mes amis d'atelier pour leurs amitiés, leur peinture, leurs crayons, leurs ciseaux....leur patience.

Merci à Philippe Gosselin pour sa belle énergie de fin de parcours.

Merci à Rodrigue Villeneuve et Hélène Bergeron pour m'avoir donné ma chance.

Enfin merci à tous ceux qui m'ont soutenu avec tant de générosité pendant ces quatre années Chicoutimiennes.

Très humblement Merci.



Figure 1 : *Sans titre*, de Géraldine Perna.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	vi
LISTE DES FIGURES.....	ix

INTRODUCTION.....	1
-------------------	---

CHAPITRE 1 UN THÉÂTRE POUR

1.1 Les débuts du théâtre pour enfant au Québec.....	4
1.2 Les sous-entendus d'un engagement à créer « pour... ».....	7
1.3 Communiquer avec l'enfant : Divergence de parti-pris esthétique et dramaturgique.....	10
1.4 Un théâtre « pour... » dans l'espace contemporain.....	13

CHAPITRE 2 DU CRÉATEUR AU SPECTATEUR : ANCRAGES ESTHÉTIQUE ET DRAMATURGIQUE

2.1 Le conte de fée.....	17
2.2 Inclure le spectateur : Le choix de l'interdisciplinarité.....	20
2.3 Le concept de bricolage théâtral.....	23
2.4 De l'expérience de l'artiste bricoleur à l'artiste voyageur.....	29

CHAPITRE 3

MON PROJET : « J'AI TOUJOURS VOULU ÊTRE UNE FILLE HIRONDELLE »

3.1 Réunir des outils de mémoire.....	35
3.1.1 Médium matériel : La construction d'un cabinet de curiosités.....	35
3.1.2 Médium d'écriture.....	38
3.2 De l'écriture expérientielle à l'écriture dramatique.....	40
3.2.1 Vers la création des personnages.....	40
3.3 De l'espace narratif à l'espace scénique.....	44
3.4 Un travail d'équipe à composantes multidisciplinaires	47
 CONCLUSION.....	 50
 BIBLIOGRAPHIE.....	 54
 ANNEXES.....	 55
Annexe 1 : Échantillon de lettres issu de la correspondance	
Annexe 2 : Version de texte en cours « J'ai toujours voulu être une fille hirondelle »	
Annexe 3 : Équipe de « J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle	

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : <i>Sans titre</i> , Géraldine Perna.....	xx
Figure 2 : Spectacle « <i>La couturière</i> », photo de Camille McMillan (2004).....	22
Figure 3: Tim Noble et Sue Webster, <i>Dirty white trash (With Gulls)</i> (1998).....	26
Figure 4 : <i>Regarde pour voir</i> , Québec Amérique, pages 81 et 94 (1981)	27
Figure 5 : Spectacle <i>Papyrus</i> , Xirriquiteulateatre (2005)	29
Figure 6 : <i>Chili</i> , photo de Johanna Lochon (2008).....	34
Figure 7 : Photo : Johanna Lochon (2009).....	35
Figure 8 : Photo : Johanna Lochon (2008)	36
Figure 9 : Photo : Johanna Lochon (2009).....	36
Figure 10 : Photo : Johanna Lochon (2009).....	37
Figure 11 : Photo : Johanna Lochon (2009).....	38
Figure 12: Spectacle « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	41
Figure 13: Spectacle « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	42
Figure 14: Spectacle « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	43
Figure 15: Spectacle « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	46
Figure 16: Spectacle « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	46
Figure 17: Spectacle « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	48
Figure 18: Spectacle « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	49
Figure 19: Spectacle « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	57
Figure 20: Spectacle « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	57
Figure 21: Spectacle « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	58
Figure 22: Spectacle « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	58
Figure 23: Spectacle « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	59

Figure 24: Spectacle « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	59
Figure 25: Spectacle « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	59
Figure 26: Spectacle « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	88
Figure 27: Affiche « <i>J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle</i> » (2009).....	89

INTRODUCTION

L'évocation de l'enfance pousse souvent les adultes à la nostalgie, un mythe d'innocence et de pureté semble entourer cette période de notre vie. L'enfant, c'est celui qui rêve, celui qui croit, celui qui n'a pas conscience. En nous laissant bercer par ces mélodies mythiques, on pourrait presque finir par croire que l'enfant n'a rien de commun avec nous, il semble presque vivre sur une autre planète. Puis on se demande quand exactement s'est achevée cette période de grâce, quand les premiers doutes sont apparus, les premières angoisses existentielles, les premières peurs du lendemain... J'ai cherché longtemps et je dois honnêtement me rendre compte que je ne m'en souviens pas exactement, que je ne m'en souviens pas du tout. Je me demande si tout cela n'a pas toujours été présent. À la chute de l'éden, l'enfant devient humain. L'enfant vit dans le même monde que nous, monde qui le submerge, qui l'entraîne, qui le dépasse. J'ai travaillé plusieurs années dans le milieu de l'enfance, je me suis heurtée à la chute de mon propre mythe. Parfois les enfants sont tristes, comme nous, pour les mêmes raisons que nous. Nous ne savons plus quoi faire de notre idéalisme, il est presque encombrant, il est tentant de le laisser derrière nous, pour vivre plus paisiblement, moins angoissé. Il est tentant d'oublier de se confronter au monde, tentant d'abandonner cette envie folle de le transformer.

Mon projet n'est pas fondé sur un fait politique, mon but n'est pas de confronter ou d'éduquer l'enfant. Je cherche une forme esthétique, une forme visuelle, narrative et spatiale capable d'ouvrir une porte sur l'appropriation du monde par l'individu. Mon but

est d'ouvrir une porte sur la réalité, non plus comme un bloc surdimensionné qui nous dépasse, mais comme une matière friable, manipulable sur laquelle on peut agir, que l'on peut moduler et transformer petit à petit à force de patience, de créativité, de travail et de beaucoup d'imagination.

La création et le voyage sont mes armes de résistance personnelles. Ma pratique est elle-même une tentative intime d'appropriation du monde. Mon processus de création se fonde sur une démarche expérientielle : provoquer une expérience déstabilisante, un départ vers l'ailleurs, cheminer au travers d'une perte de repères, me perdre et tenter de croquer par l'écriture des bribes de l'effervescence de la découverte, des sensations nouvelles, des couleurs, des instants d'ouverture, capter des moments éphémères.

Dans l'ailleurs, telle une funambule, je joue avec l'équilibre fragilisé et le déséquilibre enivrant, pour traverser mes peurs et chercher une autre rive.

Puis, le retour au théâtre, chercher les mots justes pour raconter; les images, l'espace et le rythme, pour dialoguer, pour partager, pour stimuler le spectateur. Transformer mon expérience personnelle et égocentrique en un univers théâtral autonome et original, conviant le spectateur à un moment d'évasion et de divertissement, mais aussi à un moment de création. Recréer dans l'enceinte du simulacre théâtral un jeu avec la réalité, un jeu d'appropriation de monde.

C'est le chemin que j'ai choisi pour parler à l'enfant, pour être actrice face à la chute de mon propre mythe : le théâtre pour enfant comme médium d'appropriation du monde.

Le présent mémoire propose un parcours à travers ma réflexion personnelle, aboutissant au spectacle « J'ai toujours voulu être une fille hirondelle ». Ainsi je tenterai d'explicitier ici les différents ancrages théoriques et esthétiques de ma recherche, de donner accès aux lecteurs aux différents fils conducteurs de mon travail.

Dans un premier temps j'aborderai ma problématique par une courte rétrospective sur l'histoire du théâtre pour enfant au Québec. Le contexte artistique et idéologique de son apparition, son développement esthétique et dramaturgique en fonction de l'étude de plus en plus poussée de ce public spécifique. Et enfin l'évolution du genre dans la création contemporaine.

Je tenterai par la suite de montrer aux lecteurs les principales étapes de ma réflexion esthétique et dramaturgique. Les repères qui ont jalonné le cheminement de mon processus de recherche, qui ont constitué les racines de mes partis-pris au sein de la création.

Enfin, je terminerai par la description de mon processus de création, du voyage expérientiel solitaire à la mise en scène collective. Exposant ici les mécanismes d'appropriation utilisés dans le moment de l'expérience vécue, puis les mécanismes de distanciation mis en œuvre pour aboutir à la création d'un spectacle autonome et partageable.

1.1 Les débuts du théâtre pour enfant au Québec.

L'histoire du théâtre est jalonnée de bouleversements esthétiques et théoriques. Le théâtre cherche depuis sa création à évoluer au rythme de la société, à s'ancrer dans la dynamique historique. Il tente toujours de trouver sa place, d'adapter son langage formel et dramaturgique pour s'adresser aux spectateurs de son temps, à la recherche permanente du dialogue, il cherche à être acteur de l'histoire. Il est organique, en constante mutation. Ainsi, à travers les siècles nous pouvons suivre l'émergence de différents *genres de théâtre*. Chaque innovation correspond à une nouvelle pensée, à une prise de position inédite, en découlent de nouvelles dramaturgies, de nouvelles formes, de nouveaux enjeux esthétiques.

Dans son livre *Le théâtre pour enfant au Québec : 1950 à 1980*, Hélène Beauchamp dit :

Au début des années cinquante, le théâtre au Québec est en pleine effervescence, en plein effort de recherche sur lui-même. Il explore les avenues qui s'offrent à lui, qu'elles aient déjà été balisées ou qu'elles commencent à se profiler à l'horizon. Les trajectoires sont multiples. (...) C'est dans le cadre général de ce questionnement intensif sur le théâtre et ses publics que le théâtre pour enfant va surgir.¹

Hélène Beauchamp explique ici que l'émergence du théâtre pour enfant au Québec se profile comme une réponse à une question sur le théâtre en général, l'arrivée de ce nouveau genre de théâtre sur les scènes québécoises correspond elle aussi à une nouvelle prise de position face à la question théâtrale en général.

¹ BEAUCHAMP, Hélène. *Le théâtre pour enfant au Québec : 1950-1980*, 1985, Hurtubise HMH, page 13.

Cependant, la particularité de ce théâtre est contenue dans son nom même. Ce qui le définit en tout premier lieu, ce n'est pas une esthétique, une innovation formelle ou encore une théorie, c'est d'abord et avant tout le public auquel il s'adresse. Le théâtre pour enfant est « un théâtre pour... », un théâtre qui, plus que tout autre genre dramaturgique, tient sa raison d'être du public auquel il s'adresse, un théâtre qui trouve sa spécificité dans celle de ses destinataires. Une prise de position forte et originale qui marquera toute l'évolution du genre, et lui confèrera son unicité.

Ainsi donc, c'est dans les années cinquante que le théâtre pour enfant fera son apparition au Québec. Dans la première période de son évolution, la mission du théâtre pour enfant est claire : il s'agit de développer au Québec un futur public pour le théâtre, cette approche théâtrale est avant tout un moyen de former une nouvelle génération de spectateurs. Un objectif théâtral qui s'ancre dans la dynamique de création d'un nouveau théâtre populaire. Hélène Beauchamp nous parle ainsi de la volonté du Théâtre des mirlitons, une des premières troupes à s'intéresser sérieusement au théâtre pour enfant en 1958 :

Leur volonté affirmée est de présenter aux jeunes « un répertoire de théâtre fait pour eux » et « des spectacles vraiment professionnels et très au point ». Leur objectif est de former pour plus tard un public « averti », de développer des auditoires de théâtre plus nombreux en répandant « le goût du spectacle chez les jeunes ». Comment s'en étonner quand on sait qu'à l'époque on vivait une véritable crise du théâtre, un « manque » de public assez décourageant pour qui se donnait la peine de croire en cet art de la scène. Il est tout à fait logique de faire appel à un public futur. Quel producteur théâtral, d'ailleurs, ne rêve pas d'un public averti, qui manifeste

un intérêt certain, une curiosité pour la chose théâtrale et qui fait preuve de sens critique face à l'œuvre et à son traitement scénique.²

Le théâtre pour enfant comme une arme de développement du théâtre populaire, il s'agit de sensibiliser le jeune public à la forme théâtrale, reconquérir un public pour l'avenir. Le théâtre pour enfant est perçu comme une école du spectateur, c'est un théâtre à vocation éducative. La propagation de ce « *genre de théâtre* » au Québec peut donc difficilement se distancier d'une sorte de volonté politique et sociale, un désir de réaffirmer la place du théâtre dans la société à une époque où celle-ci se trouve fortement remise en question.

L'intérêt de ce bref retour aux origines du théâtre pour enfant au Québec se situe dans la volonté de souligner cette relation profonde et historique qu'entretient le théâtre pour enfant avec une sorte de mission sociale et éducative. Bien sur, au cours de son évolution cette mission se transformera selon les prises de positions des créateurs, mais il restera toujours « un théâtre pour... » :

Nous acceptons le « pour » qui précède le jeune public sans chercher à le contourner, à l'adapter. Il ne nous gêne pas car, pour nous, si l'acte de création est un acte solitaire, il ne prend son sens que dans l'écho qu'il provoque, chez tous les publics et, entre autres, chez le jeune public. Ce « pour » est inclusif. A la limite, nous dirions que nous chérissons ce « pour », parce qu'il annonce que nous ne créons pas en vase clos, que nous sommes responsables d'une parole publique et que cette parole nous la partageons aussi avec le jeune public.³

² Op cit, H Beauchamp, page 17.

³ GAUDREAU, Gervais/LEBEAU, Suzanne. *Devoir de transcendance*, Jeu ,2006.1, page 83.

1.2 Les sous-entendus d'un engagement à créer « pour... »

« *Un théâtre pour* », une affirmation pleine de sous-entendu, qui place le créateur dans une position tout à fait particulière par rapport à son statut d'artiste. En effet, cette affirmation sous-entend que le créateur de théâtre pour enfant crée certes à partir de lui-même, mais aussi comme nous l'avons vu plus haut, avec un souci constant du destinataire. L'artiste ne peut nier le statut particulier de son destinataire : la recherche artistique, esthétique, dramaturgique s'accompagne d'une recherche sur l'enfance en général, sur les acquis de l'enfant selon son âge, son évolution psychologique, son expérience de vie. Il semble logique que l'on ne puisse pas parler de la même façon à un enfant de 4 ans et à un autre de 9 ans. Leurs acquis ne sont pas les mêmes et il semblerait que le créateur ait en quelque sorte le devoir de chercher à les cerner. Quand il « crée pour », l'artiste cherche le partage, mais il cherche aussi inévitablement à identifier les besoins de son destinataire. Devant un public spécifique, l'artiste a naturellement tendance à chercher une sorte d'efficacité artistique.

Le souci de la réception fait partie intrinsèque du processus de création. Rien d'étonnant alors à ce que de nombreux créateurs aient cherché à intégrer l'enfant au sein même du processus de création; par exemple, dans les années soixante dix, quand le théâtre pour enfant est en pleine recherche de sa spécificité, quand il cherche à se constituer un répertoire dramaturgique original, jusque-là pratiquement inexistant. Certains créateurs se tournent vers un partenariat direct avec les enfants pour l'écriture de nouveaux textes. Ainsi

en 1972, Monique Rioux organise par l'intermédiaire du CEAD (centre des auteurs dramatiques du Québec) des ateliers d'écritures fonctionnant ainsi :

L'atelier d'écriture, tel qu'elle le pratique alors, est une activité qui regroupe des enfants, des comédiens et des auteurs autour d'un animateur et dont l'objectif est de parvenir à l'élaboration d'un texte dramatique. Les enfants y sont considérés comme des créateurs, les auteurs ont la responsabilité de l'écriture finale, alors que les comédiens ont comme fonction de faciliter l'expression des enfants. Ils sont en quelque sorte leurs marionnettes, mais surtout l'intermédiaire qualifié entre l'image qui surgit chez l'enfant dans ses jeux et son actualisation théâtrale. Ces ateliers se déroulent de façon que, libres de s'exprimer dans les jeux, libres de communiquer ce qu'ils choisissent de dire, les enfants inventent et montrent des personnages, des situations, des émotions, des histoires qui leur appartiennent réellement. Les auteurs ont alors à leur disposition une source d'inspiration originale et authentique.⁴

Cet exemple de création tirée d'une expérience d'animation n'est pas isolé dans l'histoire du théâtre pour enfant au Québec. Beaucoup de compagnies s'inspirent de rencontres avec les jeunes pour construire leurs spectacles. *Les petits pouvoirs*, écrit par Suzanne Lebeau en 1986, a vu le jour après un an de travail intensif avec les jeunes. Les thématiques abordées dans cette création sont extraites des nombreuses rencontres.

Dans une autre méthode, les créateurs décident de rencontrer les spectateurs après les représentations. Ils mettent en place une sorte de vérification du contenu du spectacle. Louis Dominique Lavigne nous parle de l'influence de ces retours critiques sur le spectacle *Un jeu d'enfant* :

⁴ BEAUCHAMP, Hélène. *Le théâtre pour enfant au Québec : 1950-1980*, 1985, Hurtubise HMH, page 118.

Un jeu d'enfants a beaucoup été retravaillé, amélioré, à partir des commentaires des enfants. En tâtant le pouls du public, on s'est rendu compte qu'il décrochait parfois et on a donc retravaillé certaines scènes. Après les représentations, on faisait de l'animation qui était à la fois une animation qui nous servait à faire des retouches et une animation-débat ; on discutait avec les enfants et leurs parents.⁵

La création pour enfants semble interdépendante de son public, perméable à ses besoins, elle cherche à y répondre, elle s'engage envers lui. Il semblerait que le fait de s'engager à créer pour l'enfance représente une prise de responsabilité envers l'enfance elle-même. Un engagement de taille, qui pousse l'artiste à prendre position. En quelque sorte, créer pour les enfants c'est élaborer et assumer un discours social, un engagement face à l'enfance et à tous les adultes qui l'entourent. Nous sommes réellement ici dans un questionnement éthique, qui conditionne la plupart des relations à l'enfance, où l'adulte ne semble jamais pouvoir se départir de son rôle de pédagogue.

C'est dire que les réactions épidermique, immédiates des enfants à un spectacle ne constituent pas un indice suffisant de l'intérêt ou de l'éveil suscité ; ils peuvent avoir pris du plaisir à crier ou à rire ensemble et ne rien avoir retenu de ce qu'on leur a présenté. C'est donc la qualité de l'écoute provoquée par le spectacle qui importe avant tout. Et là les adultes ont une grande part de responsabilité : ceux qui produisent des spectacles à l'intention des jeunes tout autant que ceux qui en font la critique ; ceux qui choisissent, pour eux, ce à quoi les enfants vont être exposés tout autant que ceux qui tentent de mettre à leur disposition des instruments d'analyse et de réflexion. Les adultes ne pourront jamais se départir de leur rôle essentiel à tous ces niveaux.⁶

⁵ LAVIGNE, Louis Dominique. *Le nouveau théâtre pour la jeunesse*, centre d'essai des auteurs dramatiques, 1981, entretien no. 3, page 22.

⁶ BEAUCHAMP, Hélène. *Le théâtre pour enfant au Québec : 1950-1980*, 1985, Hurtubise HMH, page 224.

1.3 Communiquer avec l'enfant : Divergence de parti-pris esthétique et dramaturgique

L'adaptation de conte traditionnel dans le théâtre pour enfant a toujours été très populaire. Dans les années cinquante, de nombreuses pièces sont adaptées à partir de contes traditionnels mais généralement on attribue cette tendance à l'absence quasi totale d'une dramaturgie spécifique. Cependant, même quand la dramaturgie pour enfant est en plein essor, de nombreux créateurs continuent leurs recherches sur ce genre. Ils s'intéressent particulièrement à la théorie selon laquelle le conte traditionnel, en utilisant le langage du symbole, de l'allégorie, de la métonymie comme autant de moyens de stimuler l'imaginaire de l'enfant, pourrait s'adresser aussi bien au conscient de l'enfant qu'à son inconscient.

C'est dans cette lignée que l'on verra apparaître dans le théâtre jeune public des années soixante-dix, le théâtre d'image. Le théâtre d'image s'inspire souvent de récits initiatiques construits sur les mêmes bases narratives que les contes traditionnels. Il tente d'élaborer dans l'espace scénique un langage visuel métaphorique pour traduire par l'image l'évolution du personnage dans l'espace narratif.

Le théâtre d'image cherche à atteindre le conscient du spectateur en provoquant une expérience esthétique agissant au niveau de l'inconscient. C'est un jeu formel quasi plastique s'adressant aux sens des spectateurs. Les créateurs cherchent à créer un langage théâtral propre à la communication avec l'enfant en se basant sur des spécificités cognitives, qu'ils pensent avoir identifié chez les jeunes publics.

On a vu apparaître une écriture différente, une écriture d'image où l'histoire et les personnages se traduisent moins par des mots que par les atmosphères, les signes (visuels ou sonores), le geste, l'espace et les rapports tissés entre ces éléments. [...] Autant les enfants apprécient les histoires (de quelque nature qu'elles soient), autant ils sont attentifs, tout yeux tout oreilles, aux images sonores et visuelles élaborées théâtralement pour eux. Les mots, les sonorités, les couleurs, les mouvements, tout est prétexte à images.⁷

A la même période où se développe le théâtre d'image, l'observation des enfants conduit à une toute autre alternative esthétique et dramaturgique. Certains créateurs décident de tourner le dos aux récits fantastiques et aux résolutions magiques du conte traditionnel pour chercher leurs thématiques dans la vie quotidienne des enfants : la création se tourne vers la recherche du réalisme; on cherche une communication directe et tout-à-fait consciente avec le spectateur. Il doit reconnaître sa réalité quotidienne dans les récits qu'on lui présente. Un des spectacles les plus emblématiques de cette mouvance est écrit par Francine Hébert en 1974, *C'est tellement cute des enfants* :

Marie Francine Hébert se place bel et bien du côté des enfants qu'elle a observés dans leurs jeux de ruelle ou de trottoir, par une journée de congé, alors que l'ennui de la désorganisation les gagne tout autant que les adultes. Désespérés par l'absence de discipline scolaire tout autant que par leur propre vide créatif et imaginaire, les enfants se rabattent sur la violence, sur le harcèlement mutuel, sur leur propre malaise qu'ils propagent aussi rapidement qu'une peste. Regard sur les enfants : regards sur la société que les adultes leur ont préparée et offerte !⁸

Cette pièce sans compromis, est un élément déclencheur. De nombreux créateurs choisiront par la suite cette voie de communication : s'adresser à l'enfant par le biais de son

⁷ Op cit, H Beauchamp, page 232.

⁸ Op cit, H Beauchamp, page 243.

expérience sociale, entamer avec lui un dialogue immédiat, une expérience spectaculaire, dont les effets sont basés sur l'auto-réflexion, sur la conscientisation. Il s'agit de débusquer dans la vie quotidienne des enfants ce qui pourrait être symptomatique des problèmes de la société en général. En se basant sur des exemples qu'ils peuvent identifier et comprendre, on cherche à les faire réagir et à stimuler leur esprit critique. Une sorte de théâtre politiquement engagé, dévoilant l'enfant à lui-même comme un acteur à part entière de la vie en société. Marie Francine Hébert nous donne un indice crucial dans l'interprétation de cette forme de théâtre pour enfant : « *Si ça pouvait inciter les enfants à ne pas arrêter de dire non au monde, ce serait déjà quelque chose* ».

Un théâtre réaliste ou un théâtre d'image, deux exemples pratiques qui s'affirment à partir de 1973, deux modes de communication avec l'enfant que l'on peut situer dans une relative opposition : l'une emprunte le chemin de l'allégorie, du symbole, de la métonymie, l'autre se fait miroir, parle de vie quotidienne, de schémas sociaux; l'une cherche à interpellier les sens, à agir sur l'inconscient, l'autre cherche le débat immédiat, la prise de conscience, la réaction.

Mais quelles que soient les différences, on peut dire que cette époque du théâtre pour enfant est plongée dans une réelle réflexion sur la communication avec l'enfance. Quelle que soit la tendance esthétique, il s'agit de s'adapter à l'enfant.

Il y a chez celles et ceux qui créent le théâtre pour enfants, une part importante d'engagement envers le théâtre comme art de la scène et envers les enfants. Un tel engagement n'élimine pas comme par enchantement tous les risques d'erreur, pas plus qu'il ne donne à ceux qui s'y engagent un peu plus de génie créateur. Mais ceux qui le prennent ont une conscience

particulièrement aiguë du théâtre comme art, des enfants comme êtres uniques et à part entière, de leurs spectacles comme des ferments d'imagination, de rêve et de prise de conscience.⁹

1.4 Un théâtre « pour... » dans l'espace contemporain

Comme nous le mentionnions auparavant, au cours des premières années de l'avènement du théâtre pour enfant, la création guidée par la découverte de ce nouveau public s'est essentiellement organisée autour de l'étude de ce public et de ses besoins. Il semblerait que la création contemporaine, à partir des années 80-90¹⁰, tout en restant à l'écoute des spectateurs, se soit davantage orientée vers un processus de création plus autonome, plus libre, en quelque sorte plus individuel :

Créer pour le jeune public suppose plus que du talent, de bonnes intentions, une bonne connaissance des enfants, une furieuse envie de dire. Elle suppose une étrange alchimie entre ces forces, des risques impossibles à calculer, le saut dans le vide, le vertige... Nous jouons « pour », nous présentons un spectacle « pour ». Nous ne créons pas « pour ». Il y a encore et il y aura toujours des ratés, des essais non concluants, des œuvres médiocres qui nous laissent songeurs et nous ramènent au « pour » avec scepticisme, dédain, mépris. Pourtant, cette règle s'applique à toute création, qu'elle soit pour enfants ou pour adultes. Il faut donc s'habituer à se poser la question devant une œuvre médiocre : est-elle médiocre parce qu'elle s'adresse aux enfants et a manqué à son devoir en cherchant la recette pour plaire à tout prix... ou bien est-elle médiocre tout simplement parce qu'elle ne remplit pas ses promesses ?¹¹

⁹, Op cit, H Beauchamp page 31.

¹⁰ Après la présentation polémique, en 1975, du spectacle précédemment cité, *C'est tellement cute des enfants*, de Francine Hébert.

¹¹ GAUDREAU, Gervais/LEBEAU, Suzanne. *Devoir de transcendance*, Jeu ,2006.1, page 85.

Suzanne Lebeau et Gervais Gaudreault prennent ici une position bien représentative du théâtre pour enfant contemporain. Un théâtre « pour », mais d'abord et avant tout un théâtre de créateurs. Si la place du spectateur reste une donnée de première importance dans la création contemporaine, les créateurs ne prétendent plus aujourd'hui s'éclipser derrière lui. Ils entendent affirmer leur individualité et leur travail d'artiste à part entière. Ainsi, on constate un essor spectaculaire de la dramaturgie pour enfant qui pousse les auteurs, les metteurs en scène, et les acteurs à se spécialiser. Le théâtre pour enfant se recentre petit à petit autour de la création, où la recherche esthétique et dramaturgique est mise de l'avant. Les préoccupations, la sensibilité, l'impulsion créatrice de l'artiste se réaffirment en tant que piliers de la création. On cherche de plus en plus à faire reconnaître les spectacles, les textes de théâtre pour enfant en tant qu'œuvres d'art à part entière. Les créateurs cherchent à acquérir la reconnaissance à partir de critères artistiques au même titre que n'importe quel autre travail théâtral. Le théâtre pour enfant contemporain cherche de plus en plus à s'éloigner de son image de théâtre didactique. Il ne veut plus être soumis à des critiques se basant uniquement sur ce que les adultes estiment bon ou mauvais de dire à l'enfant. Dès l'instant où le théâtre pour enfant se recentre autour du rôle du créateur, dès l'instant où il refuse que la recherche sur l'enfance soit la seule source de jugement de la création, le théâtre pour enfant chemine vers son indépendance. L'enfant est alors considéré comme un spectateur à part entière, existant en dehors de son rapport de dépendance à l'adulte. La pratique du théâtre pour enfant s'émancipe considérablement.

Je me suis rendu compte que les premières années de ma recherche et de mon écriture étaient animées par l'observation de ce qui différenciait les adultes des enfants : la taille qui détermine

leur relation au monde, tel que conçu par des adultes pour des adultes, les connaissances, l'expérience et tout ce qu'on peut imaginer. J'écrivais à partir de ces différences. Maintenant, je m'intéresse davantage aux questions existentielles qui concernent les enfants et les adultes de la naissance à la mort. [...] Avant même de savoir ce qui peut toucher et passionner les enfants, je tombe en amour avec des questions, des regards, des destins. Après seulement, je me demande comment je peux rejoindre les enfants en leur parlant de ce qui m'a bouleversé. Vingt cinq ans de carrière m'ont convaincue que les enfants sont avides d'un théâtre qui ouvre leurs imaginaires et leur donne accès à la catharsis. »¹²

Suzanne Lebeau nous montre ici un point crucial de son cheminement : le moment où l'artiste dépasse son autocensure. Permettre à l'enfant la catharsis, la possibilité de reconnaître et d'expérimenter dans l'enceinte du moment théâtral des émotions forte et troublante pour mieux les comprendre, rentrer en dialogue avec elles ou encore les distancer, c'est lui offrir la possibilité de jouir autant que l'adulte de l'œuvre théâtrale. L'enfant spectateur peut se projeter dans l'instant spectaculaire et rentrer dans la dynamique collective du théâtre. Il s'agit d'ouvrir le dialogue entre les créateurs et les spectateurs. Dans la conception du théâtre pour enfant exposée précédemment par Suzanne Lebeau, l'enfant spectateur n'est plus protégé sous une bulle de verre, l'adulte accepte de passer outre son premier et légitime réflexe, vouloir protéger l'enfant à tout prix, en créant pour lui un monde fictionnel déconnecté de nos questionnements individuels et collectifs ou encore une dramaturgie inspirée seulement des différences qui séparent l'enfance de l'âge adulte. Les auteurs osent aborder avec l'enfant des sujets qui leur tiennent à cœur, même si *a priori* ces sujets ne concernent pas directement les enfants dans leur vie

¹² LEBEAU, Suzanne. *Itinéraire d'auteur*, Lanctôt, 2002, page 45.

quotidienne. Par exemple, Jean Rock Gaudreault, dans son texte *La migration des oiseaux invisibles*¹³, aborde avec les enfants du monde occidental la délicate question des immigrants clandestins. À travers l'amitié de deux enfants de dix ans embarqués sur un bateau, il nous montre toute la détresse et la fragilité de ces êtres apatrides. Son texte cherche à interpeller l'enfant par rapport à des problématiques qui le touchent, lui, en tant qu'adulte. Cette dramaturgie tourne le dos à la notion « du monde de l'enfance », il n'y a plus le monde « des enfants » et celui « des adultes », il y a un seul et même monde auquel enfant et adulte sont confrontés, auquel spectateur et créateur sont confrontés.

Permettre à l'enfant la catharsis, c'est reconnaître sa présence au monde en tant qu'individu et membre de la société, c'est ouvrir la porte du dialogue avec l'enfant et donc le reconnaître comme altérité. Les artistes désirent un partage esthétique avec l'enfant, une véritable relation artistique. Il s'agit de s'adresser à l'individu, plus qu'à l'enfance en général.

¹³ GAUDREAUULT, Jean- Rock. *La migration des oiseaux invisibles*, Lansman, novembre 2008, Théâtre à l'affiche.

CHAPITRE 2

DU CRÉATEUR AU SPECTATEUR : ANCRAGES ESTHÉTIQUE ET DRAMATURGIQUE

2.1 Le conte de fée

Dans les débuts du théâtre pour enfant au Québec l'adaptation de conte de fée a la scène a été très populaire. Puis, petit à petit les difficultés de représentation de ces récits aux multiples aventures, et les critiques liées au caractère fantastique de ces contes, ont détourné les créateurs de cette forme. Les contes de fée se situant dans des lieux et des époques indéfinissables, jonchés de péripéties, de résolutions magiques et de personnages fantastiques, trouvent difficilement leur place dans le théâtre pour enfant contemporain. Pourtant, s'il est vrai que le conte de fée se situe définitivement dans un ailleurs extérieur à nos références contemporaines, dans un monde qui n'est vraisemblablement pas le nôtre, il n'en perd pas pour autant ses vertus cathartiques. Le conte distancié du réel ouvre un espace à la projection de soi, il offre un espace où l'on peut travailler à la construction de sa propre identité en expérimentant le jeu avec les idées et l'imaginaire. L'histoire est un temps où la vie se joue spirituellement dans le monde des idées.

L'enfant a besoin de comprendre ce qui se passe dans son inconscient et grâce à cela, de faire face également à ce qui se passe dans son conscient. Il peut acquérir cette compréhension (qui l'aidera à lutter contre ses difficultés) non pas en apprenant rationnellement la nature et le contenu de l'inconscient, mais en se familiarisant avec lui, en brochant des rêves éveillés, en élaborant, en ruminant des fantasmes issus de certains éléments du conte qui correspondent aux pressions de son inconscient. En agissant ainsi, l'enfant transforme le contenu de son inconscient, ce qui lui permet de mieux lui faire face. ¹⁴

¹⁴ BETTELHEIM, Bruno. *La psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976, page 19.

Bettelheim nous dit que si le conte se situe toujours dans une réalité extérieure à la nôtre, ce n'est pas pour nier le monde qui nous entoure mais au contraire pour aider l'enfant à l'appréhender. Le héros du conte de fée n'est pas une personne exceptionnelle, c'est un homme ou une femme ordinaire, confronté à des épreuves et des difficultés qui mettent en péril la sérénité de son existence, qui le confrontent à lui-même et à son environnement.

Le message que les contes de fées, de mille manières différentes, délivrent à l'enfant : que les luttes contre les graves difficultés de la vie sont inévitables et font partie intrinsèque de l'existence humaine, mais que si, au lieu de se dérober, on affronte fermement les épreuves inattendues et souvent les injustices, on vient à bout de tous les obstacles et on finit par remporter la victoire.¹⁵

Le message tend vers la morale de l'histoire, mais la fonction de celle-ci n'est pas didactique. Il semblerait qu'elle trouve son accomplissement en cherchant à comprendre l'enfant par un phénomène d'empathie, en cherchant à communiquer avec lui et en l'encourageant pour l'avenir. Bien que situé bien loin du quotidien et entremêlé de magie, le conte de fée ne nie pas la réalité psychologique de l'enfant.

Bruno Bettelheim critique d'ailleurs les fictions qui entraînent l'enfant vers un monde idéalisé ou les réadaptations modernes de contes de fée, qui se déchargent des péripéties jugées cruelles dans les versions traditionnelles.

La mode veut que l'on cache à l'enfant que tout ce qui va mal dans la vie vient de notre propre nature : le penchant qu'ont tous les humains à agir agressivement, égoïstement, par colère ou

¹⁵Op cite B Bettelheim,p19.

par angoisse [...]. Nous désirons que nos enfants croient que l'homme est foncièrement bon. Mais les enfants savent qu'ils ne sont pas toujours bons, et souvent, même s'ils le sont, ils n'ont pas tellement envie de l'être. Cela contredit ce que leur racontent leurs parents, et l'enfant apparaît comme un monstre à ses propres yeux.¹⁶

Le conte de fée transpose les embuches psychologiques sur un plan symbolique. Il propose un cheminement mental à l'intérieur d'un réseau, de métaphores, de métonymies. La fiction devient un fil conducteur vers la catharsis. La fiction extra-quotidienne n'engage pas à la fuite mais au détour, elle stimule la capacité d'imagination :

L'imagination est la capacité innée et processus d'inventer un champ personnel partiel ou complet à travers l'esprit à partir d'éléments dérivés de perceptions sensorielles de l'existence commune [...]. Une hypothèse évolutionnaire de l'imagination humaine, c'est qu'elle ait permis aux êtres dotés d'une conscience de résoudre les problèmes par l'utilisation de la simulation mentale.¹⁷

L'imagination nous permet d'envisager, d'intérioriser puis de transmettre ce qui à première vue nous dépasse. C'est un va-et-vient. L'imaginaire n'est pas envisagé comme une fin en soi mais comme un médium d'appropriation du monde et comme ressort indispensable à la créativité.

Suzanne Lebeau, dont la pratique dramaturgique semble indéniablement ancrée dans le théâtre pour enfant contemporain (tel que décrit précédemment), parle d'une limite qu'elle ne souhaite pas franchir dans l'écriture de pièces pour enfant. Pour elle, quelle que

¹⁶ Op cite B Bettelheim, page 17.

¹⁷ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Imagination>

soit la gravité du sujet abordé, la limite se trouve dans la fin de l'histoire. Elle nous dit que l'on ne peut clore une histoire s'adressant aux enfants sans une lumière d'espoir. En cela elle rejoint la structure narrative du conte de fée. L'enfant doit toujours être capable d'envisager que son héros pourra dépasser les péripéties qu'il doit affronter. Si notre environnement ne nous semble pas toujours facile à affronter, il doit néanmoins être perçu comme friable, manipulable, ouvert à la transformation, sensible à l'effet de notre créativité. Le conte de fée traditionnel fonctionne essentiellement par rapport à cette logique. La fiction nous encourage à dépasser les embûches de la réalité.

Le conte de fée illustre bien l'idée du détour : utiliser le symbole, la métaphore, la métonymie pour stimuler le spectateur-créateur et instaurer un dialogue dynamique entre le créateur et le spectateur. Le conte de fée est un exemple de conciliation entre un discours cathartique pour l'enfant et l'idée de la fiction comme instant entre parenthèse dans notre vie quotidienne.

2.2 Inclure le spectateur : Le choix de l'interdisciplinarité

Permettre au spectateur d'être actif au sein de son expérience spectatorielle, l'inclure dans le moment spectaculaire, chercher le spectateur-acteur est un désir de la création théâtrale en général, omniprésent dans la création en théâtre pour enfant. Cette dernière cherche un espace perméable entre le créateur et le spectateur, une complicité. Bernard Dort nous parle du théâtre pour enfant en ces termes :

Il n'est ni un théâtre pour entendre, ni un théâtre pour parler, c'est un théâtre pour faire parler.

Faire parler les textes sans doute, mais aussi faire parler sa propre expérience de jeu et de la vie.

Aussi est-il porteur de l'utopie théâtrale par excellence : l'utopie d'un lieu où le plaisir et le savoir ne feraient plus qu'un, l'utopie d'un échange entre le texte et le jeu, l'utopie d'une libre entente entre les acteurs et les spectateurs.¹⁸

On peut parler d'une volonté de trouver une certaine interdépendance entre l'émetteur et le récepteur. Certains créateurs cherchent à impliquer le spectateur dans le processus de création au moment même de la représentation. Ainsi s'opère un rejet de la recherche de l'illusion théâtrale au sens de la reproduction, ils souhaitent se dégager du concept de la scène comme miroir de la vie. Montrer dans le moment spectaculaire le mouvement de la transformation, représenter une forme en formation et permettre au spectateur de se projeter au sein même de cette transformation, l'inviter à prendre place dans la forme.

Certains choisissent de décortiquer et questionner chacun des éléments constitutifs de l'illusion théâtrale : le jeu, la scénographie, la lumière, le son. Il ne s'agit plus de les mettre tous au service du texte, mais de les faire travailler avec le texte. L'objet théâtral peut ainsi devenir un objet interdisciplinaire au sens de Jean Paul Resweber :

De cet objet, la méthode interdisciplinaire montre la complexité : il ne possède pas un profil unique mais des profils qui sont eux-mêmes des variables de points de vue adoptés. À une image apparemment homogène, couramment reçue au niveau de la perception, de l'opinion ou du savoir, elle substitue une image composite, nuancée et relative à l'observateur. Partant de là, elle souligne que cet objet se présente comme un foyer d'articulation et de méthode d'analyse,

¹⁸ BEAUCHAMP, Hélène. *Apprivoiser le théâtre*, Logiques, 1997, page 24.

comme un terrain d'applications de plusieurs lois et comme un effet et une conséquence des relations qu'il entretient avec d'autres objets.¹⁹

En 2004, Jasmine Dubé s'associe avec une artiste en art visuel, Sylvie Gosselin, pour créer *La couturière*. Dans ce spectacle interdisciplinaire, une jeune femme, Ariane, raconte la vie de sa grand-mère en entraînant le spectateur dans une visite guidée de son atelier de couture. Le spectateur déambule à l'intérieur d'une installation plastique, où les transformations spatiales et les interventions visuelles successives agissent comme ressort de la mécanique dramaturgique. Le récit évolue au rythme de la scénographie, l'écriture et l'image sont interdépendantes.

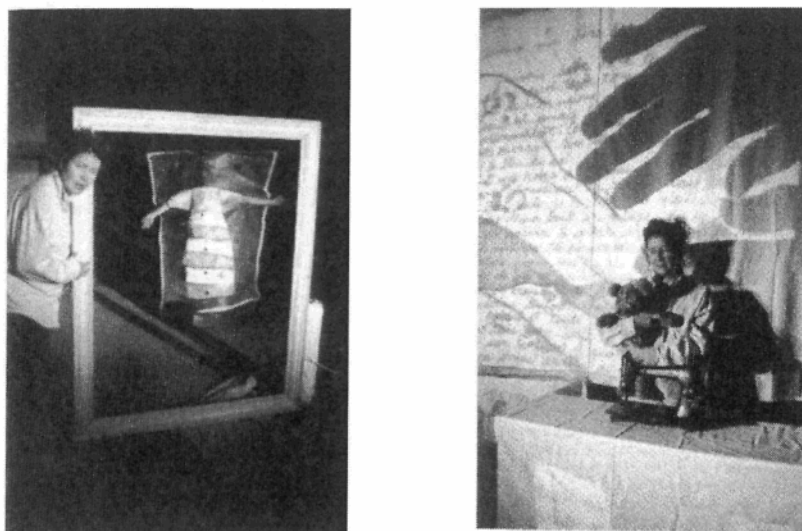


Figure 2 : Spectacle *La couturière* (2004) Photo : Camille McMillan.

Le blanc c'est comme un œuf ou comme un soir de Noël. Avec le blanc, tout est possible (une pluie de confettis tombe du tableau). Le blanc... c'est froid comme la neige dans un nuage de crème glacée. C'est une feuille de papier avant d'écrire. Le Blanc... (on entend un mouton qui

¹⁹ RESWEBER, Jean Paul. *La méthode interdisciplinaire*, pp. 75-76.

bêlé) c'est un mouton amoureux d'un nuage. Le blanc c'est le vide ou le plein qu'il faut sculpter. Le jaune, c'est le soleil (un petit soleil passe au-dessus du tableau) qui fait pousser la moutarde et les citrons et qui transforme les œufs en poussins, (une plume sort d'un oiseau peint sur le tableau).²⁰

Cette écriture plastique et dramaturgique montre la mécanique de la pensée du créateur. Elle invite le spectateur à effectuer pour lui-même un travail d'association entre les mots et les signes visuels. Le spectateur est le garant de la cohésion, le spectacle sollicite son expérience, son savoir, son imagination, en les stimulant par l'enchevêtrement des deux disciplines. Le monde de la fiction devient un espace-temps hors de la représentation théâtrale grâce à l'implication du spectateur. Le sens se constitue dans le mouvement et l'interaction des différents stimuli, c'est une poétique de la « co-présence », qui propose au spectateur de créer sa propre image mentale de la fiction

Chantal Hébert nous parle du théâtre de l'image, qui jongle entre art visuel et théâtre, en ces termes :

Le créateur semble ici retrouver le mouvement des choses et en rendre compte et, par ricochet, la création, elle, semble s'ancrer dans le principe du mouvement qui anime et métamorphose, principe qui meut l'œuvre vivante. Tel le carnaval qui mise sur le chaos pour assurer le retour à l'ordre, le théâtre de l'image procéderait à un immense brassage d'éléments hétérogènes, à une déconstruction, pour permettre au spectateur de mieux comprendre les pièces du mécanisme, notamment celui de la création. C'est ainsi qu'un art autonome prendrait vie et corps sous les

²⁰ DUBÉ, Jasmine. *La couturière*, Lanctôt éditeur, 2004, page 19.

yeux du spectateur, lequel aurait le sentiment de capter le moment fugitif de la fusion, de la création, ou d'y assister.²¹

En ce sens, une approche très représentative de cette volonté esthétique se dégage particulièrement dans ce que l'on nomme « l'art du bricolage ».

2.3 Le concept de bricolage théâtral

Vouloir montrer la forme en formation dans le temps présent de la représentation, c'est vouloir constituer une mécanique spectaculaire à vue. L'illusion théâtrale ne serait plus apparentée à un tour de magie où on se pose éternellement la question du comment, mais à un dispositif dont on expose les ficelles et les ressorts de la création. Un tel principe théâtral s'élabore en réponse aux hypothèses sur les mécanismes de cognition soulevées par Chantal Hébert, tel que cité par Marie Christine Lepage dans son article *Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité* : « *Le paradigme de la cognition n'est pas le raisonnement, mais la combinaison de 3 grandes capacités cognitives humaines : la faculté de percevoir, d'imaginer, et de bricoler.* »²²

Nous nous arrêterons ici plus particulièrement sur l'idée du bricolage :

De nos jours, le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme d'art [...]. La règle de son jeu est de toujours « s'arranger avec les moyens du bord », chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations

²¹ HÉBERT, Chantal. *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Nuit blanche éditeur, 1997, page 33.

²² HÉBERT, Chantal. *Analyse Roberto Zucco et Urfaust : Goulet*, L'annuaire théâtral #26, Revue québécoise d'études théâtrales, CRELIQ/SQET, automne 2009, page 43.

quelconques au sein d'un type [...]. La poésie du bricoleur lui vient aussi et surtout de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter; il parle, non seulement avec les choses, mais au moyen des choses : racontant par le choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur.²³

Le bricoleur est celui qui s'expose : il nous parle de lui, de sa subjectivité à partir du concret qui l'entoure, à partir d'une réalité matérielle qu'il n'a pas créée. Le bricoleur comme celui qui s'approprie, qui détourne, qui transforme. Il décompose la réalité en jouant avec les objets, les matières, les résidus, il nous montre le parcours de son imaginaire. Le bricoleur invente un langage créatif à partir d'un ensemble instrumental dépossédé de sa fonction première. Son vocabulaire se base sur des objets qui perdent leur statut d'objet pour devenir matériaux. Il réinvente ses propres codes, pour provoquer de nouvelles perceptions. Celui qui observe la création du bricoleur a devant lui un assemblage de plusieurs niveaux de matérialité : celle de l'objet qu'il reconnaît, celle de l'objet transformé en matériel et celle induit par le mécanisme. Le spectateur assiste au mouvement de la création, il accède à la grammaire du langage du créateur. L'objet n'existe plus seulement par sa fonction, mais aussi par sa construction (ou sa reconstruction) et par les différents niveaux de signification qui s'y rencontrent. Ainsi, nous pouvons présumer que ce langage est susceptible d'ouvrir une brèche dans la perception du spectateur, en lui présentant une image plus éclatée et conflictuelle que globalisante. L'artiste bricoleur invite son spectateur à interagir avec son travail, en l'invitant à reproduire face à l'œuvre un parcours similaire au sien au moment de sa création.

²³ LÉVY-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*, page 35.



Figure 3 : Tim Noble et Sue Webster, *Dirty white trash (With Gulls)* (1998)

En utilisant un procédé du bricolage (recyclage, transformation), dans cette œuvre de Shadow Art, Tim Noble et Sue Webster ouvrent le sens de leur création. Ils proposent une relation artistique interactive. L'image en elle-même est un cheminement, l'origine des matériaux utilisés revêt autant d'importance que la forme présentée par l'ombre. L'ombre n'est pas la finalité de l'œuvre, elle en est une composante. L'œuvre met en avant le cheminement de la création, de la transformation des déchets en ombre. Les différentes strates de substance qui cohabitent dans l'installation, montrent le mouvement de la formation. L'installation projette l'image du créateur au travail, plaçant le spectateur comme médiateur de la création.

De même, comme nous le mentionnions précédemment, le désir d'inclure le spectateur dans le moment de la représentation est très présent dans le théâtre pour enfant. Le langage du bricoleur sollicite la créativité du spectateur. Il semble tout naturel alors que certaines compagnies se soient approprié ce langage dans leurs créations théâtrales. La

compagnie de l'Œil (qui œuvre depuis aujourd'hui 35 ans dans le domaine du théâtre de marionnette) crée en 1981 le spectacle « Regarde pour voir ». Une œuvre destinée à sensibiliser les jeunes à l'art de la marionnette. Dans ce spectacle, les concepteurs ont fait le choix de n'utiliser que des matières issues du recyclage pour la création des marionnettes. Construire à partir des déchets ménagers, qui font partie de l'univers familier de l'enfant. Celui-ci peut donc les reconnaître et les identifier pendant le spectacle et se distraire de cette reconnaissance.

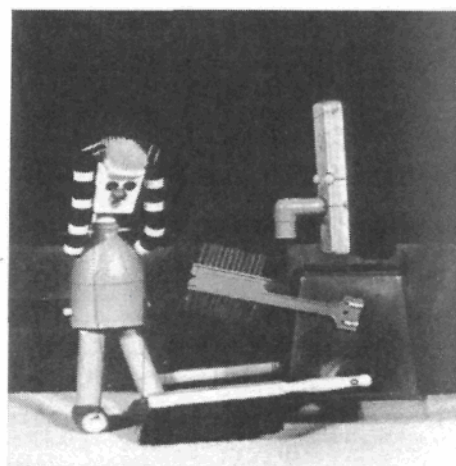


Figure 4 : *Regarde pour voir*, Québec Amérique, pages 81 et 94 (1981)

Dans *Regarde pour voir*, nous proposons pour la fabrication des marionnettes, des objets de recyclage familiers aux enfants : bouteilles, brosses, plumeaux, ressorts, cartons de lait [...]. A la fois écologiques et économiques ces matériaux proviennent du quotidien des jeunes, ils sont souvent à portée de la main et n'exigent pour être dénichés, qu'un sens éveillé de l'observation. *Regarde pour voir* ! Le recyclage excite aussi l'imagination des enfants et prolonge en jeux créatifs cette faculté qu'ils ont de donner vie à des objets, d'en faire des personnages, de les mettre en situation, de leur inventer des dialogues et des histoires. Nous n'avons pas modifié,

dans notre spectacle, le matériel qui sert à la fabrication des marionnettes. Nous l'avons laissé à l'état brut pour en permettre l'identification.²⁴

Ce qui nous intéresse ici n'est pas l'idée du recyclage, mais la lisibilité du processus exhibé qui est mis en avant par cet exemple. Travailler à partir de matériaux identifiables permet une réception de l'ensemble du spectacle comme d'un mouvement dynamique en action dans le présent de la représentation. Le spectacle n'est pas perçu comme un tout figé dans le temps révolu de la création, mais il est actif dans l'ici et maintenant. C'est un processus en formation dans le moment présent.

La compagnie Xirriquiteulateatre propose en 2005 « Papyrus ». Cette création pour tout public met en scène deux clowns muets et bricoleurs. Le spectacle commence par la rencontre de deux personnages en fuite, réfugiés d'une guerre. Ils se retrouvent face à leur désillusion et leurs blessures réciproques. Pourtant, tous deux se lancent dans la reconstruction. Ils choisissent le chemin du recommencement et un monde renaîtra de leurs doigts. Pour reconstruire, ils n'ont que du papier. C'est à partir de cette matière élémentaire que toute la création s'articule, et à travers elle le processus du bricoleur apparaît dans sa simple évidence. La transformation plastique instantanée devient donc le fil conducteur de la narration.

Ce spectacle a été créé sur la base d'improvisations plastiques et théâtrales. Il s'agissait de mettre en place une dynamique interdépendante du jeu des comédiens et de la création plastique. Ce procédé constitue peu à peu une œuvre vivante, organique. On suit le

²⁴ La compagnie de l'œil. *Regarde pour voir*, Jeunes Publics, 1981, page 127.

rythme de la fiction à travers les mutations de la matière. Les comédiens nous donnent à voir l'évolution de leurs bricolages par leur personnage, et réciproquement les bricolages nous montrent l'évolution des personnages.



Figure 5 : Spectacle *Papyrus*, Xirriquiteulateatre (2005)

Le matériel pauvre utilisé devient un médium riche et fécond pour provoquer le dialogue avec le spectateur. Le spectateur l'identifie et la comprend. Il y a bien une illusion, un monde fictionnel à part, mais acteurs et spectateurs sont complices de sa création, acteurs et spectateurs sont dépositaires de son existence. Le langage du bricoleur constitue alors une voie d'accès à la complicité.

2.4 De l'expérience de l'artiste bricoleur à l'artiste voyageur

Si le concept du bricolage théâtral semble être une technique spectaculaire efficace dans la communication avec le spectateur, c'est aussi une forme poétique à part entière. Le bricolage nous dévoile l'artisan plus que le virtuose, l'expérience sensible du monde, un model créateur qui s'articule à l'expérience vécue. Le bricoleur est un conteur et ses œuvres se rapprochent souvent du récit autobiographique. Le bricoleur définit sa singularité grâce

à son expérience subjective du présent. Il transgresse, il détourne, il transforme, sa démarche semble expressionniste, ces œuvres sont des témoignages de son ressenti face au monde. Nous pouvons ici établir un parallèle entre l'artiste bricoleur et l'artiste voyageur. En effet l'artiste voyageur s'inscrit souvent, lui aussi, dans une démarche expressionniste. Il part pour s'éloigner du rythme répétitif du quotidien, pour rencontrer de nouvelles cultures, pour chercher de nouvelles formes, de nouvelles pratiques artistiques, pour élargir ses connaissances, et pour redécouvrir l'instant présent. Il se déstabilise pour être alerte, il cherche la conscience instantanée de son expérience.

L'ailleurs est un pays où l'on vit de manière créatrice, à chaque moment on est intérieurement actif. L'œil est mobilisé, il est perpétuellement à l'affût. L'oreille capte enfin le murmure, la main palpe l'aspérité inconnue, les senteurs viennent à nous. C'est le lieu où l'on entre dans « l'aventure » de cette agitation intérieure, dans la prise de conscience de tout ce qui encombrait le corps et l'esprit. Une légèreté affleure, envahissant ce nouveau tête-à-tête avec soi-même comme une sorte d'enfance retrouvée. Il s'agit d'un moment essentiel, décisif, de l'attente et de la rupture. Ainsi une autre manière de composer et d'exprimer les éléments de l'expérience vécue : la poétique ou la poïétique de l'ailleurs.²⁵

Nous parlons ici d'une expérience nouvelle, de la recherche d'une stimulation extérieure, d'un besoin de dépaysement. Cette notion de dépaysement distancie l'artiste voyageur du bricoleur, qui certes se déplace pour glaner, pour trouver « ses bricoles », mais ne cherche pas le dépaysement. Cependant le principe de trouvaille et de détournement est commun à la démarche du bricoleur et à celle du voyageur. Les conditions de créations divergent, mais

²⁵ ROTH, Marianne/LANG, Peter. *De l'ailleurs à l'œuvre*, 2000, page 21.

toutes deux trouvent racine dans le refus de la passivité. L'artiste voyageur et le bricoleur entrent dans « l'aventure ». Leurs démarches respectives nécessitent une confrontation active avec le monde extérieur. Le bricoleur collecte des objets, des matériaux, l'artiste voyageur capte des substrats de son expérience. Généralement le concept n'anticipe pas le déplacement. L'œuvre et son concept se forment dans la contemporanéité du cheminement. Ces deux formes de création exacerbent l'idée originelle du mot processus : de *pro*, « vers l'avant » et *cessus*, « aller »; « aller vers l'avant ». L'originalité de ces deux démarches émerge du mouvement de déplacement de l'artiste pour rencontrer le monde.

Comme le bricoleur, le voyageur-créateur se constitue un ensemble instrumental : des connaissances nouvellement acquises, des paysages découverts, des rencontres imprévues; l'œuvre est un tissage une manière d'assimiler et d'entrer en dialogue avec le moment présent. C'est un peu en ces termes que Kenneth White nous parle de la littérature de voyage japonaise ancestrale :

[L]e livre-de-la-route-poétique pouvait amalgamer paysage extérieur et paysage intérieur, géographie et espace intellectuel, topographie et imaginaire. Il pouvait juxtaposer expérience, information et didactisme. Il pouvait combiner plusieurs niveaux de temps. Le présent (échos, citations, références à la tradition culturelle, érudition), le futur (grâce à des allusions discrètes au but du voyage, en termes physiques et spirituels, l'éternel (grâce à des poèmes surgissant de la prose du passé ou du présent).²⁶

²⁶ WHITE, Kenneth. *Nomade, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : Les modalités du parcours dans la littérature*, L'Harmattan, 2006, page 20.

Dans cet exemple, le lecteur entre dans la dynamique de l'écriture comme on entre dans la dynamique du bricoleur. L'œuvre est, avant même son résultat, un processus.

Le voyageur-créateur se déplace dans une réalité qui n'est pas la sienne. Dans l'ailleurs, il n'a plus de raison sociale, il n'est que curiosité, c'est un regard ouvert. Il est souvent seul, en position de faiblesse et d'attente face à un nouveau monde qui le submerge. Pourtant, il pose un acte de résistance face à l'anonymat, il est étranger mais refuse d'être uniquement un spectateur, il veut participer au mouvement de l'ailleurs, il est acteur, il bricole constamment ce que l'ailleurs lui offre. L'altérité devient un champ de créativité, d'inventivité, de renouvellement.

Ma recherche pratique sur le spectacle « *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle* » a été engendrée dans l'interstice entre l'artiste voyageur et le bricoleur. Vivre une expérience du voyage comme un bricoleur qui se promène à la recherche de ses matériaux, passer par une expérience réelle de recherche, d'appropriation du monde pour trouver comment la raconter. Enfin, chercher à rejoindre le public enfantin en l'invitant, par la mise en pratique spectaculaire du concept de bricolage théâtral, à s'immiscer dans une forme en formation, dans une mécanique spectaculaire à vue, dans une déambulation géographique et poétique.

L'ailleurs est là, on le découvre, il étonne ; on l'enregistre et on l'invente en même temps.

L'acte est prise de conscience de l'inconnu devenu alors connu, de l'impossible devenu

possible. On le parcourt du regard, on le façonne, on goûte les couleurs. Le regard défait et refait. Les matériaux sont exploités sur place ou au retour.²⁷

²⁷ ROTH, Marianne/LANG, Peter. *De l'ailleurs à l'œuvre*, 2000, page 125.

CHAPITRE 3

MON PROJET :

« J'AI TOUJOURS VOULU ÊTRE UNE FILLE HIRONDELLE »



Figure 6 : *Chili*, photo Johanna Lochon (2008)

Pourquoi partir sinon pour s'inventer ? Il y a dans le désir du voyage un besoin de trouver sa propre fiction en s'éloignant de sa réalité quotidienne, partir en voyage, seule, là où personne ne vous connaît, c'est un peu devenir son propre personnage. C'est partir sur les traces d'un double de soi, double sans peur, double libre et indépendant, double romantique que l'on s'invente et que l'on choisit un jour de tenter de devenir en partant sur les routes. Il y a je pense dans le voyage, un désir très fort de s'accomplir, c'est une expérience de découverte de soi. À mon âge, à 24 ans, je pense que l'on peut parler d'une sorte d'épreuve initiatique, une épreuve envers soi-même, dont on reste ultimement le seul juge. Je suis partie à la recherche du personnage que je voulais devenir, me faisant héroïne et auteure de ma propre fiction. L'écriture s'est mêlée à l'expérience, au rythme des mots comme la pulsation d'une petite traversée sud-américaine : Bolivie, Chili, Pérou, Équateur, à la recherche des racines de mon projet.

3.1 Réunir des outils de mémoire

Mon processus de création s'est donc fondé sur une expérience de voyage, une mise à distance de ma réalité quotidienne et étudiante. Cependant, il était très important pour moi de ne pas perdre l'objectif spectaculaire, d'où la nécessité de concevoir un protocole de création applicable durant toute la durée du voyage. Ce protocole visait à constituer un ensemble de médiums, d'outils de mémoire, comme les couleurs primaires sur la palette d'un peintre, qui me permettraient par la suite, au retour, de peindre et d'organiser mon expérience éparse en un monde fictionnel cohérent et vivant, en un spectacle.

3.1.1 Médium matériel : La construction d'un cabinet de curiosité.



Figure 7 : photo Johanna Lochon (2009)

Durant tout mon voyage, comme beaucoup de voyageurs, j'ai pris des photographies et j'ai récolté des objets ou matières qui seraient utiles ultérieurement comme souvenirs et inspirants de l'univers scénique. La collecte matérielle se divisait en plusieurs parties :

Les images :



Figure 8 : photo Johanna Lochon (2008)

Fixer un instant par l'image, un paysage, le visage d'une personne rencontrée; utiliser la photographie comme médium documentaire. Les photographies me permettent de fixer des couleurs, des luminosités particulières, d'identifier des individus. Bien que profondément subjectives, elles sont pour moi une documentation de référence, elles me permettent de confronter ma mémoire affective avec une représentation concrète des étapes de mon parcours. Elles contribuent à l'élaboration d'un découpage chronologique et géographique de mon cheminement intérieur.

Les matières :



Figure 9 : photo Johanna Lochon (2009)

Ces matières sont des trouvailles ramassées à terre, cueillies, ou encore offertes. Feuilles, roches, graines, écorce, chapeau envolé d'un taxi, clés d'hôtel non rendues... Des fragments tous porteurs d'anecdote, des objets sans valeur marchande, des traces intimes,

une collection qui n'a de sens que pour celui qui l'effectue, tel des objets de mémoire affective.

Les objets achetés :



Figure 10 : photo Johanna Lochon (2009)

Des tapisseries, des chapeaux traditionnels, des personnages sculptés, des marionnettes de laine, des mobiles, etc. : ces objets sont tous des créations d'artisanat local. Souvenirs folkloriques, ils permettent la réminiscence de l'exotisme. Ils marquent la confrontation avec l'ailleurs. Ils représentent mon statut d'étrangère, me rappellent ma différence, contrepoids de mon égocentrisme de voyageuse. Ils imposent leurs originalités et leurs altérités.

Tous ces objets, récoltés de manière plutôt anarchique, représentent les multiples facettes de la mémoire, ils permettent une remémoration de l'expérience vécue, riche et complexe. Se confrontant les uns aux autres, ils stimulent le souvenir tout en le questionnant. Réunis dans la construction d'un atelier de travail, cabinet de curiosités, ils m'ont permis de me créer un cocon de création. Reproduisant l'illusion d'une continuelle immersion dans l'ailleurs, ils m'ont permis de toujours rester dans une relation de dialogue avec mon expérience.

3.1.2 Médium d'écriture



Figure 11 : photo Johanna Lochon (2009)

L'idée du protocole s'est surtout concrétisée dans la collecte de souvenirs écrits. Il me fallait trouver un moyen d'inscrire mon écriture intime de voyageuse dans un processus dynamique, inclure le dialogue avec l'autre dans le temps présent de l'expérience. Constituer un ensemble mémoriel, un procédé mnémonique, susceptible d'être partagé par la suite, et me distancier ainsi de la tentation d'une écriture à moi-même par moi-même.

Je me suis dirigée vers le procédé d'une correspondance. J'ai proposé à une vingtaine de personnes d'âges et d'origines différentes de participer à cette dernière. Je m'engageais à écrire au moins deux lettres à chacun pendant mon voyage, et eux s'engageaient à me répondre. Ainsi toute mon écriture de voyage a été motivée par l'idée de la transmission du vécu à l'autre, d'une communication, d'un aller-retour. Chaque lettre devait être comme une fenêtre ouverte sur mon expérience, des sortes de tableaux expressionnistes conviant le lecteur à plonger dans une atmosphère, dans des paysages vivants. Dans chaque lettre, je mettais en scène mon personnage en réaction face à la découverte, ce qui me poussait nécessairement à le définir. Il me semble important ici de

retranscrire un exemple de cette correspondance afin que le lecteur de ce mémoire puisse prendre connaissances des bases de ma recherche pratique :

Le 11 janvier 2009, à Mancora

Maude,

Hier j'ai trempé mes pieds dans l'océan. Je suis allée sur le bord de l'eau et j'ai fermé les yeux. J'entends le bruit des vagues qui s'approchent de mes pieds, je ne sais pas quand elles vont me toucher. Une me lèche juste le bout des orteils, j'entends une plus grosse qui s'approche, comme une légère excitation, un chatouillis de vent sur le bord de mes lèvres me fait sourire. J'entends, j'attends, la vague se brise, s'approche et dans un crépitemment se retire.

J'l'ai même pas sentie. Déçue, Je regarde mes pieds...

Vite, vite, surprise, une vague, trop grande, de l'eau jusqu'aux cuisses, ma jupe toute mouillée. J'aime.

Je cours vers le sec, je me retourne, je regarde la mer, c'est marrant, plus d'horizon.

C'est une nuit spéciale, pas d'étoile, les nuages gris, c'est la nuit, pas noir, grise. Je sais que là-haut derrière les nuages la pleine-lune se cache, les nuages mangent la lune et effacent l'horizon, un mur gris.

Johanna

Le concept de la correspondance m'a permis de créer une production écrite dont chaque fragment est une unité de sens capable de communiquer avec le lecteur auquel il s'adresse. Chaque lettre comme un espace fictionnel indépendant, théâtre d'une action unique et cohérente dans son isolement.

Cependant, le vaste réseau d'archives constitué par l'ensemble des lettres semble un carnet d'esquisses, un brouillon, où se dessinent des multitudes de pistes narratives et

esthétiques. L'ensemble de ma production semble un parcours fragmentaire dans l'espace mental.

Un tout confus et sensible qui reste, malgré le processus de la correspondance, profondément intime et difficilement partageable et pose la question de l'exposition à l'autre.

3.2 De l'écriture expérientielle à l'écriture dramatique

Le voyage questionne notre rapport au monde, il conduit à une nécessaire réaffirmation de soi. L'écriture en immersion dans l'ailleurs est un processus d'appropriation. La profusion (d'images, de pensées, de sensations, etc.) conduit à une activité créatrice intense et instinctive. L'énergie créatrice s'éparpille dans le besoin de capter, de figer la trace des découvertes : la peur de la perte est omniprésente. Il y a continuellement un besoin de se situer dans le temps et l'espace. L'écriture est acte.

Au retour cette même écriture de l'instant prend le statut d'archive. Cristallisation du souvenir, elle semble intrinsèquement liée au temps contemporain de sa production.

3.2.1 Vers la création des personnages

Dans un premier temps, un monologue construit sur la base de la correspondance semblait s'imposer naturellement à la réminiscence de la mémoire sur scène, supporté par un personnage conteur, dépositaire et transmetteur de l'expérience. Cependant, cette transposition brute de l'espace des lettres, bien qu'organisée chronologiquement, était ancrée dans un processus figé de remémoration du passé, séparé du présent de la

représentation par son statut de récit d'une expérience ultérieure et donc privé d'enjeux dans l'instant spectaculaire. Un espace fictionnel hermétique à la projection du spectateur, qui ne trouvait aucune nécessité de s'investir dans le déroulement d'une action définitivement ancrée dans le passé. La réactualisation du récit dans l'instant présent semblait donc un élément indispensable à la création d'une dynamique dramaturgique. C'est ainsi qu'est apparue la nécessité première d'une tension dramatique, active dans le moment même de la représentation. Un espace théâtral habité par la présence réelle d'enjeux, poussant le conteur à s'affirmer en tant que personnage à part entière, un personnage distancié de son créateur, un personnage qui agit plus qu'il ne raconte.

Je devais créer un personnage rentrant dans la fiction avec une quête à accomplir, son départ s'imposant comme une nécessité. Le voyage ne serait plus une vague déambulation dans l'ailleurs, mais une épreuve initiatique, un défi à affronter. C'est pourquoi j'ai décidé de baser ma structure dramaturgique sur la tension entre *l'ici* et *l'ailleurs*.



Figure 12 : *l'ici et l'ailleurs, J'ai toujours voulu être une fille hirondelle*, 2009

Photo Nicolas Longpré

Parler du départ vers l'ailleurs comme d'un détachement nécessaire d'avec le connu de *l'ici*. Parler d'un besoin d'émancipation, d'une recherche identitaire, d'un dépassement de soi dans l'affrontement avec l'inconnu.

Pour représenter le confort de *l'ici* et la difficulté du personnage à s'en émanciper, j'ai décidé de créer le personnage de la mère : image du passé, de l'enfance, du cocon de protection de *l'ici*. Elle est un personnage présent au sein même de l'expérience de voyage de sa fille par le biais d'un échange épistolaire. La mère devient conteuse et commentatrice de l'expérience de sa fille. Dans cette expérience, elle est adjuvante de sa fille en l'encourageant à affronter l'inconnu, mais malgré elle, elle devient aussi son opposante quand la distance lui fait perdre le contrôle, quand elle ne maîtrise plus ses angoisses, sa peur de mère. La tension dramatique s'installe par l'entremise de ce dialogue. De plus, le spectateur-enfant reconnaît ce personnage, il peut se projeter dans l'action par l'intermédiaire de la relation mère-enfant qu'il expérimente au jour le jour.



Figure 13 : Mère et fille, *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle*, 2009

Photo Nicolas Longpré

La fille, elle, se détache du récit rétrospectif et agit dans le présent de son aventure. Elle est prise dans le déroulement d'une action contemporaine au moment de la représentation. Elle interagit avec sa mère sans jamais se dégager du moment présent. La structure dramatique du dialogue me permet donc de créer une dramaturgie dynamique en interaction instantanée avec le spectateur.

De plus intervient un personnage anonyme et polymorphe, manipulateur et initiateur des transformations plastiques de l'espace scénique, ainsi qu'interprète des différents personnages appartenant à l'ailleurs. Un personnage comme un enfant qui joue, qui se déguise, un personnage multiple, un personnage intempestif, qui représente le mouvement du monde extérieur. Il incarne l'ailleurs qui impose son altérité, l'ailleurs qui ne se présente pas seulement comme une nature morte apparaissant dans les descriptions du personnage de la fille, mais bien comme une présence organique et indépendante, avec laquelle la fille doit entrer en interaction.



Figure 14 : Personnage polymorphe et fille, *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle*, 2009

Photo Nicolas Longpré

La personnification de l'ailleurs fait apparaître un dialogue triangulaire entre le personnage principal de la fille, celui de la mère et celui de « l'autre ». Trois personnages singuliers et autonomes dans leur relation les uns aux autres; trois univers distincts dont la rencontre crée la tension dramatique.

Pour passer de l'écriture expérientielle à l'écriture dramatique, il était donc indispensable de se distancier de l'expérience vécue, cette distanciation est en fait une émancipation, le ferment de la transformation en fiction, la base de la création d'un univers théâtral.

3.3 L'espace narratif dans l'espace scénique

Le déplacement géographique est l'élément déclencheur de mon écriture, la fiction s'organise autour du mouvement, d'un personnage qui s'échappe vers un ailleurs. Tour-à-tour paralysé par la peur, euphorique ou encore complètement boulimique de kilométrage, il avance, petit à petit perd ses repères, entrant dans l'inconnu, comme on entre dans la fiction. La pièce, c'est le mouvement, c'est une dramaturgie du parcours rythmé par un enchâssement de lieux, d'ambiances, de paysages. L'évolution du personnage initiateur du récit se développe par empathie avec les territoires qu'il traverse. Dans une écriture théâtrale fortement influencée par l'écriture cinématographique, l'image et la parole agissent en réaction l'une envers l'autre. L'ailleurs semble entraîner le personnage toujours plus loin dans l'inconnu. La subjectivité se mêle et se fond à l'altérité d'un espace inconnu, créant en échos un défilé de territoires métaphoriques propre à l'invention de soi, et motivé par la rencontre avec le monde extérieur.

La scénographie conçue pour le projet occupe donc une place primordiale dans le spectacle. En lien avec la dramaturgie du parcours, les transformations de l'espace scénique composent le rythme du spectacle, le parcours est le fil rouge de la narration. L'espace est le terrain de jeu du personnage de la fille et du personnage polymorphe, il se métamorphose constamment devant eux et se définit en tout premier lieu par sa multiplicité.

En opposition, le seul point fixe de la scénographie est l'espace de la mère, *l'ici*, précédemment mentionné. Il est le lieu du départ, en même temps que le port d'attache du personnage déambulateur. Cet espace fixe est ce qui permet au personnage principal de s'évader dans l'ailleurs, il est une sorte de sécurité, un lien qui l'assure de ne jamais se perdre. Sur deux étroites plateformes, en fond de scène, la mère voyage entre le salon et la cuisine, sirote une tasse de thé, s'endort, lit un journal, décore un sapin de Noël. Elle nous raconte sa fille, elle l'accompagne de toute son attention; elle est comme une sentinelle qui veille, qui protège. C'est le personnage-conteuse qui inscrit le récit dans une histoire plus large, une histoire collective de la relation mère-enfant. La mère est une racine, d'où son espace de jeu stationnaire, visible du début à la fin du spectacle. C'est le phare qui ne s'éteint jamais.

Situé en contrebas, l'espace de la fille, lui, évolue et se transforme continuellement sous l'action du manipulateur polymorphe. Il impose sa présence à la fille par un jeu continu d'apparition et de disparition. Cet espace s'apparente à une série de diapositives se succédant dans l'espace scénique de manière autonome et mobile.



Figure 15 : Personnage polymorphe et fille, *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle*, 2009

Photo Nicolas Longpré

Chaque étape du voyage du personnage se joue sur une scène différente, isolée des autres par l'action de la lumière, par l'utilisation de cadres ou des plateformes. Chaque saynète est habitée par un décor de carton, peint en couleurs et cerné d'un trait noir marquant comme une trace de crayon le contour de tous les éléments de décor. Aussi, ceux-ci sont souvent réalisés en deux dimensions, exposant volontairement leur caractère factice, leur statut de décor de théâtre.



Figure 16 : Le Toucan, *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle*, 2009

Photo Nicolas Longpré

Cette esthétique graphique se rapproche de l'esthétique d'une bande dessinée indiquant tout le déroulement du voyage sur la scène, comme une projection des perceptions du personnage de la fille. La scénographie retrace ici le parcours mental d'un personnage à la recherche de son aventure personnelle.

3.4 Un travail d'équipe à composantes multidisciplinaires

En marge du travail d'acteur, les concepteurs sonores et visuels sont aussi invités à se joindre aux répétitions. Ils peuvent ainsi développer leurs concepts dans le même temps que l'action scénique. Ainsi durant les répétitions, nous pouvons tester le travail de chaque membre de l'équipe en fonction de celui des autres. Le jeu, la scénographie, l'éclairage et le son s'organisent d'une manière synchrone, s'inspirant et s'appuyant les uns sur les autres. Un principe qui contamine les composantes de la représentation théâtrale : jeu de l'acteur, marionnettes, ombres chinoises, dessin, projections d'images. Les médiums de narration divergent d'un espace scénique à un autre. Traversant un parcours s'inspirant de la forme d'une installation visuelle, les actrices se déplacent d'un mécanisme spectaculaire à un autre, leurs niveaux de jeu sont continuellement remis en question par l'interaction avec un nouveau dispositif scénique. Le médium est un appendice du travail d'interprète, le jeu ne peut pas être une interprétation naturaliste du personnage du début à la fin de la représentation, il ne s'agit pas de « jouer à » mais de « jouer avec ».



Figure 17 : «Jouer avec», *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle*, 2009

Photo Nicolas Longpré

Ainsi, durant la création, la direction d'acteur s'effectue dans l'enchaînement hebdomadaire de deux périodes de travail distinctes. Une période de trois heures par semaine est constituée essentiellement de travaux d'improvisation à partir du texte, des différents médiums de narration utilisés, d'objets de mémoire, de proposition scéniques ou encore autour des personnages. En ce sens, Le texte même de la pièce est constamment réécrit suivant les répétitions. Puis, une autre période de trois heures est consacrée à la mise en place, en se servant des bases acquises au cours des improvisations. Chaque semaine, nous abordons une scène différente, de même, chaque semaine, nous fournissons aux actrices un nouvel espace de jeu à investir (les saynètes autonomes et mobiles mentionnées auparavant). Jouer avec une marionnette, jouer avec son ombre, jouer en interaction avec un décor. Le sens est induit par le discours, mais aussi par le dispositif narratif en action sur la scène. La formation visuelle est donc aussi signifiante que le propos. La dynamique de l'espace de jeu est engendrée par la superposition de plusieurs petits espaces scéniques. Enfin, le rythme spectaculaire se trouve également rehaussé par la diversité des médiums de narration utilisés.

Le dispositif théâtral fonctionne comme un orchestre. Durant les représentations, les changements de décor s'effectuent à vue. Les concepteurs visuels qui interviennent dans la création de l'illusion théâtrale par l'ajout de leur discipline, sont visibles par le spectateur, font partie intégrante du spectacle et circulent dans l'espace scénique si nécessaire. Le spectateur identifie chaque instrument et son rôle dans l'organisation générale de cet orchestre. La scène est le chantier de l'illusion théâtrale et elle nous dévoile chacun de ses artisans et ses différentes composantes. La représentation est un espace de jeu en équipe, dans l'enchevêtrement de plusieurs disciplines. La singularité de chaque élément s'affirme dans sa relation aux autres. En mettant nos disciplines en commun, comme autant de matières de création distinctes, nous réaffirmons l'application du concept du bricolage théâtral comme philosophie de base du processus de création, pour définir une théâtralité ouverte, singulière et originale.



Figure 18 : Bricolage, *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle*, 2009

Photo Nicolas Longpré

CONCLUSION

Mon projet s'est basé sur une hypothèse de création expérientielle. Vivre une expérience en immersion dans une réalité extérieure à la mienne, me l'approprier par un travail d'écriture personnel et enfin, grâce à un travail de groupe, à une équipe aux compétences diverses, transformer cette expérience en spectacle. Il en résulte une tentative d'appropriation et de transformation du monde au sein d'une expérience artistique. Ce cheminement personnel est aussi la base de ma recherche en théâtre pour enfant : chercher comment ce théâtre peut devenir un médium d'appropriation du monde pour son public.

Mon projet se constitue d'une part sur la base d'une esthétique fragmentaire où plusieurs médiums de narration (marionnettes, ombres chinoises, jeu d'acteur...) et plusieurs disciplines artistiques contribuent à créer un univers théâtral, d'autre part sur une visée spectatorielle où la créativité de l'enfant est constamment sollicitée. Mon processus de travail cherche à faire émerger la poésie, le ludisme, le déplacement, mais jamais la fascination. Je ne renie pas la recherche de l'illusion théâtrale, cependant je cherche un engagement du spectateur dans l'illusion qui soit conscient, un phénomène de croyance choisi et non subit. Ma mise en scène se base sur l'exploitation de matières « pauvres », d'objets identifiables, de savoirs-faires artistiques accessibles à la compréhension. Si je me situe dans la lignée du bricoleur, c'est pour son savoir-faire artisanal beaucoup plus que sa virtuosité, pour sa capacité d'aborder la réalité en la détournant, en la transformant, en la racontant comme friable, manipulable, accessible. J'utilise ce langage pour faire voyager le spectateur au sein de mon expérience tout en lui dévoilant le mécanisme de ma créativité.

Si mon projet se présente comme une expérience scénique en constante transformation, c'est pour surprendre le spectateur, pour le stimuler, pour lui permettre de devenir acteur du spectacle auquel il assiste. Ce projet est une invitation au voyage dans l'espace géographique, dans l'espace poétique, mais aussi dans l'espace créatif. Je cherche à construire une expérience interactive malgré l'absence d'engagement physique du spectateur dans le temps de la représentation, une possibilité de dialogue de l'adulte à l'enfant sur le terrain commun de la création et de l'imagination.

Le théâtre est un médium de simulation, il nous permet de projeter des images de notre imagination, de notre esprit critique, il nous permet d'expérimenter notre processus de pensée. Il nous permet aussi, le temps d'un jeu, de réinventer tout ce à quoi nous sommes confrontés, en provenance de l'extérieur comme de l'intérieur de nous-mêmes. C'est cette particularité du théâtre que je veux partager avec le jeune public.

Le spectacle « *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle* » est une première tentative d'application de mes hypothèses de recherche. C'est une théâtralité en tension entre le mot et l'image. Une recherche poétique entre l'explosion des médiums, des images, des lieux et l'intimité de la confession progressive des deux personnages principaux. Une histoire de singularité confrontant la diversité et l'altérité. Ce spectacle représente, je le pense, une étape décisive de mon parcours : c'est une œuvre infiniment personnelle. À l'image du voyage qui l'inspire, je conçois ce travail comme une sorte d'épreuve initiatique. Ce projet m'a véritablement permis de développer une assise esthétique et un processus de création solidement arrimé à mes partis-pris théoriques.

Après les représentations du spectacle, je pense pouvoir dire que j'ai atteints mes objectifs de base, explorer la notion du bricolage en construisant un univers scénique de façon tout à fait artisanal, sur la base de matières pauvres, que le spectateurs n'a eu aucune difficulté à identifier et en exploitant « *les moyens du bord* », cité dans la définition du bricolage de Claude Lévy Strauss, grâce à l'utilisation de matériaux (surtout dramaturgique) récolté au cours d'une expérience de voyage. Les réactions et les commentaires des enfants après les représentations m'ont permis de vérifier mon hypothèse selon laquelle le concept de bricolage théâtral est une approche originale pour stimuler la créativité des jeunes spectateurs. J'ai donc découvert une base esthétique et formelle à développer dans mes prochaines réalisations, une base me permettant de continuer ma recherche sur le théâtre pour enfant comme médium d'appropriation du monde.

Quand au fond du spectacle, on ne peut pas demander à un public d'être unanime les enfants ont des sensibilités et des préoccupations différentes les uns des autres, ainsi pour la grande majorité des spectateurs ce spectacle restera un beau moment de divertissement et de voyage, mais quelques un y ont reconnu des émotions les touchant intimement, le partage entre adulte créateur et enfant spectateur a vraiment eu lieu.

Rétrospectivement je suis bien sûr capable d'identifier des choses à refaire, des nuances à apporter, des techniques théâtrales à affiner. Le spectacle doit encore être retravaillé avant de pouvoir voler de ses propres ailes. La fin de cette expérience n'est en fait qu'un commencement mais je suis maintenant capable d'ancrer et de défendre ma

recherche dans le milieu du théâtre pour enfant contemporain. Aujourd'hui, mon objectif premier est de réunir une troupe de théâtre pour enfant, de construire réellement mes recherches personnelles dans la dynamique d'une recherche collective, de confronter et enrichir ma création au contact d'autres personnes désirant se spécialiser et se professionnaliser dans le domaine du théâtre pour enfant. Ainsi, mon projet à la suite de cette maîtrise est la création d'un lieu de recherche et de diffusion dans la création artistique visant le jeune public. Un café-théâtre coopératif pour enfants, proposant une programmation riche et diversifiée, grâce à l'accueil en résidence de compagnies de la relève en théâtre pour enfant. Seront aussi élaborés, des ateliers théâtraux destinés au jeune public, afin de poursuivre quotidiennement mon travail en lien direct avec les enfants et d'instaurer un lien de confiance entre le théâtre et son public. Le lieu serait un espace de rencontre, de vie et de production entièrement consacré au jeune public. Ce projet me permettra d'établir ma recherche dans une perspective concrète visant un développement sur le long terme de mon hypothèse de recherche : le théâtre pour enfant comme médium d'appropriation du monde.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- BETTELHEIM, Bruno. *La psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976.
- LÉVY-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*, Presse Pocket, 1962.
- RESWEBER, Jean-Paul. *La méthode interdisciplinaire*, L'harmattan, 2000.
- ROTH, Marianne/LANG, Peter. *De l'ailleurs à l'œuvre*, 2000.
- WHITE, Kenneth. *Nomade, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : Les modalités du parcours dans la littérature*, L'Harmattan, 2006.

OUVRAGES SPÉCIFIQUES DE THÉÂTRE

- BEAUCHAMP, Hélène. *Apprivoiser le théâtre*, Logiques, 1997.
- BEAUCHAMP, Hélène. *Le théâtre pour enfant au Québec : 1950-1980*, Hurtubise HMH, 1985.
- DUBÈ, Jasmine. *La couturière*, Lanctôt éditeur, 2004.
- HÉBERT, Chantal. *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Nuit blanche éditeur, 1997.
- LAVIGNE, Louis Dominique. *Le nouveau théâtre pour la jeunesse*, entretien no. 3, Centre d'essai des auteurs dramatiques, 1981.
- LEBEAU, Suzanne. *Itinéraire d'auteur*, Lanctôt, 2002.

PÉRIODIQUES

- GAUDREAU, Gervais/LEBEAU, Suzanne. *Devoir de transcendance*, Jeu, 2006.
- HÉBERT, Chantal. *Analyse Roberto Zucco et Urfaust : Goulet*, L'annuaire théâtral #26, Revue québécoise d'études théâtrales, CRELIQ/SQET, automne 2009.

SITE INTERNET

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Imagination>

Annexe 1 : Échantillon de lettres issues de la correspondance

27 Décembre 2008, à Aréquipa, Pérou

Mathieu,

J'ai vu le marché d'Aréquipa pendant Noël. Au-dessus de ma tête, il y a un petit gadget qui diffuse une musique de Noël, une musique électronique comme celle des jouets pour enfants. Moi, je suis assise derrière le comptoir d'une vendeuse de jus de fruit. Elle, la vendeuse, elle est au-dessus de moi sur son petit tabouret. Elle trône au dessus d'une montagne de fruits. Derrière elle, comme une couronne en branche de sapin synthétique scintille de petites lumières colorées. Derrière les ananas, les fraises, les mangues, avec sa couronne de sapin, on dirait une reine d'abondance. Elle appelle les clients, de sourires, de promesses fruitées, vendant ses jus comme elle vendrait ses charmes. Je finis mon jus et puis je traverse les fleurs. C'est des fleurs jaunes pour la nouvelle année, jaune c'est le bonheur en argent. Après les fleurs, il y a la viande, des dizaines et des dizaines de marchands de viande, et puis derrière un comptoir, une petite fille de douze ans qui tranche la viande, elle tranche vite et bien par habitude. Moi, elle me fait un peu peur avec son grand couteau, et la viande, j'aime pas l'odeur. Après il y a les vendeurs de trucs marrons : patate, racine, noix... Les vendeurs de trucs marron tout habillés en marron, ce sont des hommes-patates, couleur terre. Derrière le marron, les couleurs, les légumes qui montent en gradins, qui en finissent plus de monter vert, jaune, rouge. Tout en-haut des gradins végétaux, la vendeuse de légumes qui toise la fromagère enfermée dans son château de fromage. Princesse prisonnière d'une architecture laitière. Je sens une odeur, j'entends un cri « ¡Empanadas! ¡Empanadas! ». J'y cours. J'adore les *empanadas*.

Johanna.

20 Décembre 2008, Frontière Bolivie, Chili

Magalie,

J'ai vu une lagune rouge le soir, J'ai vu les flamands roses tremper leurs pattes dans le rouge. Comme des danseurs, un petit groupe tout rose dans l'eau toute rouge. J'ai vu la même lagune, rose au matin, les flamands roses dans le rose, et puis le reflet, la montagne dans le rose, les nuages dans le rose, le rose dans le rose. Juste les formes qui se dessinent. Tout en douceur mon regard s'est promené sur la lagune rose.

Johanna

30 Janvier 2009, à Mindo, Équateur

Anick,

Dans un nid de vert sombre l'eau de la cascade tombe en chute bruyante. Assise sur le petit pont de bois reluisant d'humidité, j'aimerais sauter dans l'eau et me laisser entraîner. Si j'étais un petit poisson, je pourrais sauter toutes les cascades, descendre la rivière, me fauflant entre les rochers, me nourrir des algues, m'accrocher dans leurs filaments, me reposer et regarder. Regarder en-haut et voir les feuilles gigantesques, des feuilles de toutes les formes, cherche les nuances de ce vert intense qui se reflète dans l'eau, ce vert roi, ce vert partout dans cette forêt de pluie. Et puis je pourrai regarder encore plus haut, Là où le ciel perce entre les feuillages. Voir les nuages lourds, gris de pluie, et y voir se découper les oiseaux. Je pourrais les envier de tout voir d'en haut, je pourrais les envier de se poser dans les arbres, je pourrais les envier de voir ma rivière qui serpente, de connaître mieux que moi son dessin dans la forêt. Mais si j'étais ce petit poisson je pourrais aussi regarder juste au-dessus de moi et me voir moi-même regardant la cascade du petit pont de bois. Me voir toute fragile qui tangué avec mes deux pattes malhabiles. Mais je ne suis pas ce petit poisson, alors sur le pont de bois, je me saoul du bruit de la cascade en chute. Je me saoul de l'eau qui défile, du vert qui envahit, et mon cœur s'ouvre.

Johanna.

Annexe2 : Photos du spectacle « J'ai toujours voulu être une fille hirondelle »



Figure 19 : La mère, Caroline Trenblay, *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle*, 2009

Photo Nicolas Longpré



Figure 20 : Le départ, *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle*, 2009

Photo Nicolas Longpré



Figure 21 : Ombre Chinoise, *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle*, 2009

Photo Nicolas Longpré



Figure 22 : La fille, Carolyne Gauthier, *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle*, 2009

Photo Nicolas Longpré



Figure 23 :Personnage polymorphe, Marilyn Renaud, *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle*, 2009, Photo Nicolas Longpré



Figure 24 et 25 : *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle*, 2009

,Photo Nicolas Longpré

Annexe3 : Version de travail du texte « J'ai toujours voulu être une fille hirondelle »

Scène 1

La fille :

Ma mère me répète toute la journée que je suis tête-en-l'air, c'est parce que j'oublie tout, que je perds tout, que je tombe tout le temps. J'ai la tête dans les nuages, en l'air dans le ciel.

[Noir sur la fille, lumière sur la mère.]

La mère :

Petite démonstration.

[La bouilloire siffle.]

Une lumière brusque sur la fille qui se réveille. La mère parle tout en préparant son thé assise à la table de la cuisine. La fille comme une marionnette de souvenir exécute tous les mouvements que dicte la mère.]

1-2-3 partez !

Debout.

De la main droite elle ouvre le tiroir,

Tee-shirt, jupe, chaussette

Elle se précipite vers la chambre de bain,

Attention premier oubli,

Les bobettes,

Re-course vers la chambre, première chute de la journée, paf, réouverture du tiroir,

Non pas les bleues, pas les vertes, les rouges!

[Au fur et à mesure de l'inventaire, la fille jette les bobettes à terre.]

Re-course jusqu'à la douche.

[La fille tire un rideau de douche devant elle, et jette son pyjama par-dessus.]

Magnifique envolée du pyjama.

[On entend la douche couler, on voit la main de la fille qui tient un pommeau de douche.]

Frotte, frotte, frotte,

Deuxième oubli.

La fille :

Maman ! Ma serviette !

[La mère lui donne la serviette.]

La mère :

Habillage, bobette, jupe, tee-shirt, chaussette,

Attention !

[La fille ouvre le rideau et cri.]

La fille :

Maman, t'aurais pas vu mes chaussures.

[La mère lui donne les chaussures.]

La mère :

Pied gauche, pied droit, jus d'orange, course.

La fille :

A ce soir, maman.

[La fille ferme une porte devant elle. Bruit de course dans l'escalier, chute dans l'escalier.]

La mère :

Deuxième chute et quatrième oubli, 1-2-3...

La fille :

Maman ! Mon sac, j'ai oublié mon sac.

[La mère lui tend son sac. La fille prend le sac.]

Regarde le public.

Sourie, le sac à la main, claque la porte. Noir sur la fille.

La mère prend une longue gorgée de thé. On entend une autre chute.]

La mère :

Aille!

Elle a la tête en l'air, trop loin de ses pieds je crois. D'ailleurs, elle tombe tout le temps. C'est pas facile de regarder où on met les pieds quand on a la tête si loin dans les nuages, les gens l'appellent « Deux-Pieds-Gauches », la vieille voisine m'a même dit un jour.

Voix de la vieille voisine :

C'est pas possible de tomber tout le temps comme ça ! Votre fille, elle s'enfarge dans tout ce que le Bon Dieu a mis sur le sol. Si vous voulez mon avis elle a pas des bons yeux. Un problème avec ces jolis petits yeux, moi j'en suis sûre. Vous devriez l'emmener chez le docteur des yeux.

La mère :

Je l'ai emmenée chez le docteur...

Voix du docteur :

Elle a des très bons yeux, madame, 10 sur 10, vision parfaite; les yeux d'un aigle.

La mère :

C'est vrai, ma fille est un aigle, elle plane, comme un aigle, elle vie dans les nuages.

La fille :

Je suis pas un aigle qui plane toujours au-dessus de la même montagne. Je suis une petite fille, mais quand je serai grande, je veux devenir une fille hirondelle, une hirondelle, un oiseau migrateur.

[La fille sort un bocal de plumes.]

J'aime les oiseaux. Je ramasse toutes les plumes que je trouve par terre, je fais collection. Un jour, je vais avoir assez de plumes pour me fabriquer des ailes et m'envoler.

Ce que je veux vraiment, c'est aller voir ce qu'il y a de l'autre côté des océans, de l'autre côté de l'horizon. J'ai la tête en l'air, c'est vrai, mais c'est normal, c'est parce que je regarde mes rêves, là-haut dans le ciel.

Scène 2

La fille :

Ma mère est assise à la table de la cuisine à attendre que l'eau bouille dans la bouilloire, que la bouilloire siffle...

La mère :

C'est important de prendre son temps le matin.

C'est important de prendre son temps.

La fille :

Je déteste prendre mon temps, mais j'ai pas le choix, je dois attendre d'être grande pour être une fille hirondelle.

J'ai d'abord attendu 5 ans, à douze ans j'avais assez de plumes pour fabriquer mes ailes.

Elles étaient jolie mes ailes, mais quand je suis monté sur le toit de la maison.

[Elle a une petite maquette de maison, fait une marionnette d'un de ses doigt et se mime elle-même s'accompagnant de bruitage, montant sur le toit de la maison, le saut, et la chute.]

Boum !

Le bras dans le plâtre, 3 jours à regarder le plafond de la chambre d'hôpital. Heureusement, par la fenêtre je voyais passer les avions.

Alors, ma mère a continué à prendre son temps et à attendre que l'eau bouille dans la bouilloire, et moi, J'ai attendu encore 7 ans.

Et puis maintenant je suis vraiment grande, assez grande pour prendre l'avion toute seule.

Je suis plus grande que ma mère.

[On entend son cœur battre dans sa poitrine.]

Peureux ! Petit cœur en guimauve, va!

On a toujours voulu partir, pourquoi c'est maintenant que tu t'affole ?

Aujourd'hui on s'en va, on va voir ce qui se cache derrière l'horizon, on y va pour de vrai.

Scène3

[La fille est en train de préparer son sac. La mère coche les choses dans une liste.]

La mère :

10 paires de bobettes?

La fille :

J'en ai juste 9, mais c'est pas grave...

La mère :

Je t'en ai acheté une paire, regarde, juste sur le meuble.

10 paires de chaussettes?

La fille :

Oui.

La mère :

J'en ai quand même acheté d'autres.

Lampe de poche?

La fille :

Oui.

La mère :

Appareil photo?

La fille :

Oui.

La mère :

Brosse à dents ?

La fille :

Oui.

La mère :

Ton passeport, tu as pensé à ton passeport?

La fille :

Maman, c'est aujourd'hui que je m'en vais.

La mère :

Tiens, prends des pansements.

La fille :

Tu sais maman, c'est pas que je t'aime pas... ..

La mère :

Je sais... Tu es sûre que tu as bien ton passeport?

La fille :

Oui.

La mère :

Fais attention mon papillon!

[La fille embrasse sa mère et s'apprête à partir.]

La mère :

Prends pas tes chaussures blanches, elles sont pleines de trous !

La fille :

Mais j'ai juste celles-là !

La mère :

Je t'enverrai un colis.

Scène 4

[La fille se trouve assise sur un siège d'avion roulant, elle parle au public. Son visage est visible à travers la forme découpée d'un hublot d'avion. On entend un bruit d'avion qui décolle. La fille regarde par le hublot de l'avion. L'hôtesse de l'air parle avec un gros accent anglais.]

L'hôtesse de l'air

Bienvenue à bord, Mademoiselle.

[La fille donne son ticket à l'hôtesse et se dirige vers son siège.]

La Fille :

Bonjour.

L'hôtesse de l'air :

Madame, vous oubliez votre ticket!

[Hôtesse de l'air se place devant le siège d'avion.]

Mesdames et messieurs, bienvenue à bord du vol A310 en direction de Santa Cruz. Veuillez attacher vos ceintures, et éteindre vos appareils électroniques, l'avion décollera dans quelques instants.

Bon voyage!

[L'hôtesse de l'air se place derrière le siège de la fille et le fait rouler.]

La fille :

Je vole !

Ma ville scintille en bas comme un arbre de Noël blanc, rouge, doré.

Je vois de l'eau, beaucoup d'eau.

Dans une seconde, dans un instant, je vole derrière l'horizon, je traverse l'horizon.

L'hôtesse de l'air :

Vous voulez boire quelque chose, madame?

La fille :

Un jus d'orange, s'il-vous-plait.

C'est quand même magique, de tenir en l'air comme ça.

L'hôtesse de l'air :

Polette ou poisson?

La fille :

Polette? Euh ! Poisson...

Je vois des montagnes bleues au levé du soleil, des montagnes bleues dans leurs manteaux de nuages blancs.

Il y a beaucoup de montagnes dans le pays où je m'en vais. Je suis proche, très proche, encore un tout petit peu...

L'hôtesse de l'air :

Préparez-vous à l'atterrissage.

Scène 5

[On entend le téléphone sonner deux fois et s'arrêter.]

La mère :

Ça y est, elle est arrivée.

Je lui ai dit : quand tu arrives, appelle-moi, laisse sonner le téléphone 2 fois, et raccroche. C'est un peu cher de parler, tu es loin. Laisse juste sonner 2 fois, le téléphone a bien sonné 2 fois.

Je suis rassurée.

Maintenant, je suis sûre qu'elle est là-bas, que tout va bien...

Quelle heure est-il, là-bas?

Scène 6

[La fille est sous un lampadaire, une lumière jaune l'éclaire. Dans sa main, un téléphone : elle le raccroche. Des bruits de ville, très forts. La fille arrête une passante.]

La fille :

Hola, Hola, je...

La passante:

¿Que? No entiendo, chica.

La fille :

Je... je... je cherche une chambre... chambra... chambré. Pour dormir...

La passante :

Que...

La fille :

Dormir.

La passante :

¿Que?

La fille :

Dormiro...

La passante :

¡Ah! Para dormir. Un hostel.

La fille :

Si, si, dormir ! Un hôtel.

La passante :

Aquí a la derecha.

La fille :

La derecha... La derecha... À droite?

[Elle se tourne vers la droite. Un panneau lumineux d'hôtel s'allume. La fille se dirige vers le panneau, une main lui tend des draps, une fenêtre se place devant elle, la fille place les draps sur le sol, et s'assoit sur le lit improvisé.]

Je suis derrière l'horizon, j'y suis arrivée, mais toute seule, je suis toute seule dans cette chambre inconnue.

[On entend le bruit de son cœur.]

C'est pas le moment de me casser les oreilles!

Il est en panique dans ses battements de cœur peureux!

Je vais te serrer fort dans mes bras, je vais te serrer fort dans mes jambes!

[Elle se met en petite boule.]

Doucement, calme toi mon ami ! Demain, on verra des couchers de soleil tout rouges, demain on escaladera les montagnes jusqu'aux nuages. Rappelle-toi la couleur du désert sur la photo, comme de la neige. Rappelle-toi comme c'est joli...

[On entend la berceuse de la mère.]

La mère [chantant] :

Ma petite est comme l'eau, elle est comme l'eau

Elle est comme l'eau vive

Elle court comme un ruisseau

Que les enfants poursuivent

Courez, courez

Jamais vous ne la rattraperez

Jamais, jamais vous ne la rattraperez.

Scène 7

[On voit la lumière qui se lève dans la fenêtre, la fille est toujours en boule sous ses draps. La lumière est douce, comme orangé. Une marionnette de toucan gratte à la fenêtre et, immédiatement après, se cache en-dessous.]

La fille :

C'est quoi ça?

[La fille se dresse sur son lit.]

Le toucan tape deux coups sur la fenêtre. Nouveau grattement, et nouvelle disparition.

La fille se tourne vers la fenêtre.]

Ça vient de la fenêtre.

[Jacassement du toucan. La fille s'approche doucement de la fenêtre, elle semble avoir très peur, elle pose la main sur la poignée, ferme les yeux pour prendre sa respiration. Le toucan tape deux coups à la fenêtre et disparaît aussitôt.]

Elle sursaute, elle recule.]

Ah!

[Silence.]

La fille court se cacher sous la couverture. Nouveau grattement, plus doux cette fois. On entend les battements de son cœur.]

N'aies pas peur.

[Toc ! Toc ! La fille s'approche de la fenêtre en gardant les mains sur les oreilles. Elle avance une main sur la poignée, mais la remet tout de suite sur son oreille.]

Pas avoir peur. Derrière la fenêtre, une découverte. Je suis Christophe Colomb et derrière la... derrière la fenêtre, c'est l'aventure !

[Elle respire un coup, ferme les yeux, ouvre d'un coup sec, reste les yeux fermés. Rien ne se passe. Elle ouvre les yeux, et reste figée devant le toucan qui ouvre son bec.]

La fille :

Un plumage noir, un bec orange vif, vif, vif, des étranges yeux bleus. Toi, tu es un toucan.

[Bruit du toucan. Elle rit.]

Bonjour, Monsieur Toucan.

[Le toucan la regarde.]

Qu'est-ce que tu fais là, dans un hôtel?

[Bruit du toucan.]

Tu n'aimes pas voler ?

Moi, si j'avais des ailes comme toi...

La fille veut toucher le toucan, celui-ci essaie de la mordre.

Pourquoi tu me regardes avec tes grands yeux de sardine à l'huile!

Va-t'en, si tu veux mordre ! Va voir ailleurs si j'y suis!

[Le toucan cherche à s'envoler, il bat des ailes, mais reste sur place.]

Tes ailes marchent plus. T'es un toucan domestique, un toucan enfermé dans une maison, comme un poisson rouge dans un bocal.

[Le toucan ouvre son bec.]

Je peux pas voler non plus.

[On entend une voix.]

La voix :

¡Señor Toucan! ¡Aquí! ¡Mamá está aquí!

[Le Toucan se retourne vers la voix, et s'en va dans sa direction.]

La fille :

Monsieur Toucan, c'est triste mais tu ressembles à un gros poussin qui se dandine.

Et moi, je ressemble à quoi, dans cette chambre dont je n'ose même pas sortir ?

Scène8

La mère :

Je me rappelle de ton premier pas. Tu t'accrochais à ma main que tu ne voulais pas lâcher, tes jambes étaient si fragiles. Deux petites pattes qui n'arrêtaient pas de tanguer.

J'ai enlevé ma main.

Tes jambes tremblaient comme de la gomme : la peur.

Mais tu l'as fait ton premier pas et avant que tu tombes, je t'ai rattrapé.

Tu as peur de l'inconnu. Derrière la porte, c'est le vide, le grand vide. Mais derrière la porte les paysages, les couleurs, les odeurs, les gens, la vie.

Ma fille, imagine ton envie de découvrir comme un fil tendu à travers le vide. Sois funambule, fais le premier pas sur le fil.

La fille :

[Elle prend une bobine de fil qu'elle déroule devant ses pas.]

Je suis une funambule qui a le vertige.

C'est juste de la peur, qui me déséquilibre.

J'écarte les bras,

Je regarde le fil,

Oh ! Il est fragile le fil de mon courage...

Mais il est là.

Je regarde devant moi,

Droit devant moi,

Je me concentre

Et toute seule,

Je fais le premier pas.

Scène 9

La mère ouvre la boîte aux lettres et trouve une lettre de la fille, tout son texte dans la scène sera donc une lecture. La fille marche comme une funambule sur un fil déroulé à terre.

La mère :

Ma très chère petite maman, cette ville est folle, elle est comme la mauvaise herbe du jardin...

La fille :

Elle pousse, elle pousse, elle arrête plus de pousser!

La mère :

C'est comme une grosse marmite affolée par la pression.

La fille :

Y'a des gens qui crient partout...

La mère :

Y'a une femme avec un tablier fleuri et de longues tresses noires, assise toute droite sur son tabouret. Elle vend des *empanadas*.

Vendeuse d'empanadas :

¡Empanadas, empanadas! ¡Un boliviano cinquenta!

La fille :

J'adore les empanadas ! Du poulet, des légumes, dans un petit chausson de pâte...

La mère [au public] :

Comme une petite tourte! Hum...

Vendeuse d'empanadas :

¡Empanadas, empanadas! ¡Un boliviano cinquenta!

La mère :

Y a des minibus partout...

[Bruits de klaxons.]

La mère :

Des klaxons qui se bousculent, les voitures qui se poussent, qui se collent.

La fille :

[Comme déséquilibré.]

Ouah !!!

La mère :

Y a des marchés pleins de marchands, une vendeuse, une reine d'abondance assise sur son trône de mangues, d'oranges, de fraise, de fruit de la passion...

Vendeuse de fruit

¡Manzana, maracuya, banana!...

La fille :

Une vendeuse de viande...

La mère :

Une petite fille de 12 ans qui tranche avec un grand couteau, vite, vite, vite...

La fille :

Elle est épouvante !

Vendeur de patate :

¡Papas, papas! ¡Blanca papas, inca papas! ¡Papas, papas!...

La mère :

Les marchands de trucs marron : patates-racines, noix-tubercules. Les marchands de trucs marron habillés tout en marron...

Vendeur de patate

¡Hay todo!

La fille :

Les légumes verts, jaunes, rouges...

La mère :

Y'a les enfants bien peignés dans des uniformes bleus, qui vont à l'école

La fille :

Les enfants mal peignés au coin des rues, qui ne vont pas à l'école...

La mère :

Des chiens qui courent.

[Aboiement de chien.]

La fille :

Des chiens qui traînent.

[Grognement de chien.]

La mère :

Des chiens qui dorment....

[Jappement de chien.]

La mère :

La ville, c'est comme une usine à bruit, à odeur. La ville est forte dans ma tête, y'a des milliers de fourmis...

Petite fille :

;;; Hormigas, hormigas, donde !!!

La mère :

Des milliers de fourmis dans mon ventre...

La fille :

Ça pétille, ça crépite en moi, comme les premières étincelles d'un grand feu. J'arrive même pas à cligner mes yeux. Je veux tout voir!

La mère :

Autour de la ville, des montagnes, dans les montagnes une maison tellement seule au milieu de rien...

La fille :

Y'a quelqu'un...

La mère :

Une femme toute seule avec sa grande jupe rose et un chapeau melon...

La fille :

Elle est belle...

On entend une voix qui se met à chanter.

La mère :

La maison disparaît, la route se transforme en chemin. Chemin de terre, chemin de pierre...

La fille :

Le chemin disparaît...

La mère :

Un lac rose apparaît, un lac rose rempli de...

La fille :

Flamands roses...

La mère :

Un flamand rose décolle, il déploie ses immense ailes, vole au-dessus de l'eau rose, lui et son reflet dans l'eau. On dirait deux flamands roses qui volent en même temps...

La fille :

Exactement en même temps.

La mère :

Plus loin encore, je marche sur le désert blanc. Désert de sel blanc. Tu te rappelles, maman, la photo sur mon livre d'école ? Un désert blanc comme de la neige...

La fille :

Comme de la neige, sauf qu'il fait chaud.

[La mère verse du sel sur sa table. Une nappe de sel.]

La mère :

Comme de la neige.

La fille :

Je veux le toucher, le sentir, le goûter pour voir si c'est du sel pour vrai...

La mère :

[Trempe son doigt dans le sel et le goûte. Fait la grimace.]

De la neige salée...

La fille :

Ça me donne envie de courir!

Scène 10

La mère :

Elle veut courir, courir...

Si je me rappelle bien c'est là que mes problèmes de mère ont commencé,

Elle s'est mise à courir et moi, à courir derrière.

Après le premier pas,

Il y a eu le deuxième, timide.

Le troisième, elle tanguait encore comme une ivrogne,

À droite, à gauche.

Le quatrième, elle prenait son élan,

Dans ses yeux, une étincelle

Sur son visage, un sourire de diabolin,

Au cinquième,

Elle regardait droit devant elle,

Au sixième elle courait déjà.

Un vrai chauffard en liberté dans la maison,

Sans limite de vitesse,

Elle courait...

En criant, en riant, en chantant.

Elle tombait...

En hurlant, en pleurant, en grognant.

Elle courait se battre avec son frère,
 Tombait en emportant le vase de fleurs,
 Se relevait...
 Elle courait voler les bonbons de la voisine
 Tombait en brisant les assiettes,
 On l'appelle Deux-Pieds-Gauches.
 Elle courait au réveil, à midi, à minuit,
 Tombait les fesses dans les épines de rose,
 Se relevait...
 Elle courait à foncer dans les murs,
 À réveiller tout le quartier,
 À me rendre folle,
 Complètement folle.
 Et tout le temps ! À tout bout de champs !
La fille :
 Maman! Maman!

Scène 11

[Lumière sur la fille.

Elle est au bout du fil, un oiseau de papier passe devant elle et disparaît derrière une toile blanche. La fille le suit.

Tous les déplacements de la fille dans cette scène se feront en ombres chinoises, elle se déplace dans des décors successifs, créés par une rétroprojection et animés par des marionnettes d'ombre.

La fille est dans un désert. Au-dessus d'elle plane un oiseau aux plumes noires et à la tête rouge. On entend les battements du cœur de la fille. Elle pose une main dessus et tend l'autre vers l'oiseau. L'oiseau se pose sur sa main, elle le regarde dans les yeux et il s'envole.

La fille le suit en courant.

La mère ouvre la boîte aux lettres, la referme.

L'oiseau se pose sur un rocher, la fille s'arrête. Une mer se dessine devant elle.

La fille avance vers l'eau. Une première vague lui lèche les orteils. Elle s'avance un peu plus. Une seconde vague arrive. La fille ferme les yeux, la vague l'inonde, son cœur fait un bond. Elle rit.

La mère ouvre la boîte aux lettres.

Le soleil se couche sur la mer.

Un vol d'oiseaux migrateurs passe dans le ciel. Le cœur de la fille se met à battre très vite. La fille les regarde et se met à courir dans la même direction que leur vol.

La mère ferme la boîte aux lettres.

La fille arrive au pied d'un arbre, un fruit tombe de l'arbre, la fille le mange goulûment avec tous ses doigts.

Son cœur accélère encore.

La fille regarde au pied de l'arbre. Un petit ver-de-terre passe vers la droite, elle le suit à petits pas.

La mère ouvre la boîte aux lettres.

La fille lève la tête, elle est au milieu d'une jungle. Elle sort un stylo de sa poche et commence à écrire sur la toile.]

« Chère maman, je sais, je n'ai pas écrit depuis longtemps, mais c'est tellement fou, ici ! J'ai l'impression d'être dans un bain bouillonnant de vie où les bulles me soulèvent. Blop ! Blop ! Blop...

Mais bon, maintenant je t'écis, Maman. Je suis dans la jungle !!! Immense et verte, verte, verte. Des feuilles si grandes que je pourrais me coucher dedans, des insectes gros comme ma main, maman ! Je me demande s'il y a des singes, ici. »

[Pendant tout le temps de l'écriture, on voit un singe qui se rapproche doucement de la fille, et tout d'un coup, il lui vole son stylo et s'enfuit dans les arbres. La fille lui court après, son cœur saute comme un fou dans sa poitrine.

La mère ouvre la boîte aux lettres, la referme : rien.

Le singe disparaît dans les arbres. La fille arrive en courant.

Elle est sur un pont où coule une cascade. Elle s'assoit sur le pont. Épuisé, elle enlève ses chaussures et commence à se nettoyer les pieds dans la rivière.

Un petit poisson fait un saut hors de l'eau et s'enfuit dans la rivière. La fille lui court après, oubliant ses chaussures.

On voit les chaussures de haut, de plus en plus haut. On voit de haut le dessin de la rivière qui serpente dans la jungle, on voit le pays, on voit la terre de l'espace; on entend la fille qui continu à courir.

Une flèche rouge se dessine sur la terre, jusqu'au pays de la mère. On se rapproche : la campagne, avec une rivière et la maison de la mère. La maison de la mère, de haut; la porte de la maison de la mère, on entre dans la maison. Dernier dessin, de la table, de la mère, avec une tasse de thé fumante à-côté d'elle.]

Scène 12

[La mère s'approche de la table et prend la tasse de thé entre ses mains.]

La mère :

Une semaine, deux semaines, trois semaines, sans nouvelles.

21 jours, 20 dodos, sans nouvelles.

Je sais : pas de nouvelles, bonnes nouvelles... Mais quand même !

Dans une semaine, c'est Noël. Il fait froid dehors, chez-moi.

Et là où elle est, quel temps fait-il ?

J'ai acheté un sapin de Noël,

Et là-bas, est-ce qu'il y a des sapins de Noël? Des baobabs de Noël ? Des lianes de Noël ?

Je sais pas, moi ! C'est loin, là-bas.

La fille :

J'aimerais sauter dans l'eau et me laisser entraîner.

Si j'étais un petit poisson,

Je pourrais sauter toutes les cascades, descendre la rivière en me fauflant entre les rochers,

Me nourrir des algues,

Regarder en-haut,

Et voir le vert des feuilles gigantesques,

Des feuilles de toutes les formes.

Je pourrais regarder encore plus haut, là où le ciel perce entre les feuillages.

Voir les oiseaux et les envier de tout voir d'en-haut. Je pourrais les envier de se poser dans des arbres gigantesques, je pourrais les envier de dénicher les fruits au creux des branches,

Je pourrais les envier de connaître, mieux que moi, le dessin de ma rivière dans la forêt.

Si j'étais le petit poisson, je pourrais aussi lever la tête juste un tout petit peu, regarder juste à la surface de l'eau et me voir moi-même, humaine regardant avec envie le petit poisson dans l'eau et l'oiseau dans le ciel.

Humaine fragile, sans nageoires et sans ailes,

Humaine toute petite, avec son grand cœur qui s'agite,

Humaine maladroite qui peut juste marcher sur ses deux pieds,

Humaine tête-en-l'air qui a perdu ses souliers,

Humaine pas chic-chic, avec des bas tout troués.

Humaine exaltée qui a tant couru que maintenant, elle se retrouve perdue dans la forêt.

Humaine juste humaine, exaltée, toute petite, toute fragile, maladroite au grand cœur, tête-en-l'air sans souliers, pas chic-chic, aux bas troués.

[La mère commence à fouiller dans une grosse boîte remplie de décorations de Noël. Elle en sort une guirlande, qu'elle attache autour de l'arbre. Elle fouille au fond de la boîte et trouve une petite fée de dentelle bleue.]

C'est sa décoration préférée.

Elle l'accroche au sommet de l'arbre.

Voilà, elle est un peu avec moi, comme ça.

[Tout en parlant, la mère continue à décorer le sapin.]

Si elle avait des problèmes, elle me le dirait quand même.

Alors pas de nouvelles, bonnes nouvelles.

Alors, pourquoi je suis inquiète comme ça ?

Moi, ma fille, j'ai tout fait pour l'aider à voler de ses propres ailes.

C'est ça un enfant, ça sort un jour de votre ventre, après neuf mois d'attente, neuf mois où mère et bébé ne font qu'un. Ça sort tout petit, tout fragile, une petite boule de vie. Ça fait juste pleurer, manger et dormir. Ça sait rien faire tout seule, ça a toujours besoin de sa maman.

Et la maman, elle l'aide : elle le change, elle le nourrit, elle lui chante des berceuses, elle l'aime. C'est fait pour ça une maman, aider la petite boule de vie à devenir grande, à se débrouiller toute seule dans la vie.

Moi, je lui ai appris à manger, à marcher, à parler, à lire, je l'ai grondé quand elle faisait trop de bêtises, je l'ai prise dans mes bras quand elle pleurait, j'ai essayé de la protéger des choses tristes, des choses dangereuses, de la peur.

Mais un jour les enfants ils n'ont plus besoin de nous. Je le savais.

Mais quand même... Trois semaines sans nouvelles, c'est long.

Elle me manque, ma petite boule de vie.

Et peut-être que mon bébé n'aura pas de sapin de Noël cette année.

[La mère sort un appareil photo polaroid et prend des photos du sapin, de la petite fée dans le sapin, d'elle en face du sapin.]

Elle montre les photos au public.

Qu'est ce que vous en pensez ? Je pourrais lui envoyer ?

Scène 13

La fille :

1 kilomètre à pied,

Ça use ! Ça use !

1 kilomètre...

Ça use les pieds sans souliers !

2 km à pied,

Ça use ! Ça use...

La mère:

Dans 6 jours, Noël.

La fille :

100 kilomètres à pied,

Ça use ! Ça use !

100 kilomètres,

Ça use les pieds sans souliers avec des bas troués !

101 kilomètres à pied,

Ça use ! Ça use...

La mère :

5 jours, 5 jours avant Noël ! Le sapin est prêt, les bas suspendus à la cheminée...

La fille :

1000 kilomètres à pied,

Ça use ! Ça use !

1000 kilomètres,

Ça use les pieds sans souliers, avec des bas troués et le gros orteil qui commence à enfler.

1001 kilomètres à pied,

Ça use ! Ça use...

La mère :

4 jours, 4 jours avant Noël ! Le sapin est prêt, les bas suspendus à la cheminée, la neige blanche dehors, toute blanche.

La fille :

10 000 kilomètres à pied,

Ça use ! Ça use !

10 000 kilomètres,

Ça use les pieds sans souliers avec des bas troués, l'orteil qui commence à enfler et un petit creux dans l'estomac qui commence à gronder !

10 001 kilomètres à pied,

Ça use ! Ça use...

La mère :

3 jours, 3 jours avant Noël ! Le sapin est prêt, les bas suspendus à la cheminée, la neige blanche dehors, toute blanche.

Mais pas de nouvelles, toujours pas de nouvelles.

La fille :

100 000 kilomètre à pied,

Ça use ! Ça use !

100 000 kilomètres,

Ça use les pieds sans souliers avec des bas troués, l'orteil qui commence à enfler, un petit creux dans l'estomac qui commence à gronder, et mon cœur qui palpite, qui crépite, qui s'effrite.

100 001 kilomètres à pied,

Ça use ! Ça use...

La mère :

2 jours, 2 jours avant Noël, le sapin est prêt, les bas suspendus à la cheminée, la neige blanche dehors, toute blanche.

Mais pas de nouvelles, toujours pas de nouvelles.

C'est dur, pour un cœur de mère qui appelle.

La fille :

1 000 000 de kilomètres à pied

Ça use ! Ça use !

1 000 000 de kilomètres,

Je suis fatiguée, vraiment très fatiguée...

[La fille tombe la face contre terre.]

La mère [chantant] :

Ma petite est comme l'eau,

Elle est comme l'eau vive,

Elle court comme un ruisseau

Que les enfants poursuivent,

Courez ! Courez !

Jamais vous ne la rattraperez !

Jamais, jamais vous ne la rattraperez...

Scène 14

[La lumière diminue jusqu'à l'obscurité. Il ne reste plus qu'un projecteur dirigé vers la mère. Celle-ci porte une main à son cœur et tape sa poitrine en imitant le rythme cardiaque, la lumière agit comme un zoom de cinéma, se déplaçant de la mère à la fille. Le rythme de la mère continue. La fille pose sa main sur son cœur et commence à taper sa poitrine comme la mère, la lumière isole tous leurs mouvements.]

La fille [à son cœur] :

C'est lui le premier,

C'est par lui que tout a commencé.

Tap-tap, tap-tap, tap-tap...

[La lumière se déplace sur les pieds de la fille qui entame un mouvement de marche sur place en cadence avec le battement du cœur.]

Tap-tap, tap-tap, tap-tap...

L'envie de voler !

[Les battements du cœur s'accélèrent, le rythme des pieds aussi.]

Et puis la ville, la ville forte dans ma tête.

Vendeuse d'empanadas :

¡Empanadas, empanadas! ¡Un boliviano cinquenta!

La fille :

Les langues, l'espagnol, le français, qui se sont mélangées.

À partir de ce moment tout ce qu'elle dit sera répété en espagnol.

Les battements de la main sur le cœur continuent, les pieds s'y ajoutant. Cela s'accélère : des mains sortent d'en-arrière d'elle (un peu comme une divinité indienne à plusieurs bras).

Une main prend la main de la fille, la met en position, comme pour porter un plateau et dépose un petit tas de cailloux dans sa paume.

Les montagnes.

Une main s'élève au-dessus de sa tête et laisse tomber une poignée de confettis blancs.

Le sel comme de la neige.

Une main fait passer un oiseau de papier devant ses yeux.

Les vagues de l'océan et l'oiseau.

Le rythme du cœur s'accélère et le pas aussi.

J'ai juste suivi l'oiseau.

Une main agrafe un petit singe de tissus sur son épaule.

Et puis le singe aussi.

J'ai juste suivi.

Une main commence à lui entortiller les jambes avec de la laine verte.

La jungle. Les lianes de la jungle.

Le cœur s'accélère, les pieds aussi.

Le fil de laine monte de plus en plus haut sur son corps, il bloque la main sur le cœur.

La fille tombe.

Noir.

Une main sort une bouilloire en avant de la fille, remplit une tasse de thé et la tend à la fille.

Voix de femme :

Para tu, chica. Tome.

La fille prend la tasse de thé et bois tout doucement.

Scène 15

Le sapin de Noël de la mère a perdu presque toutes ses aiguilles. Elle semble triste et se dirige sans conviction vers la boîte aux lettres. Elle l'ouvre, plonge sa main vers le fond, son expression change. Elle en ressort une lettre. Elle se précipite à la table de la cuisine, et ouvre la lettre.

La fille :

Ma très chère petite maman,

Joyeux Noël et merveilleuse année maman. Plein de bonheur et de douceur.

Maman, je suis désolée de ne pas avoir écrit pendant si longtemps, mais je m'étais perdue, et un singe m'avait volé mon stylo...

J'ai couru, je voulais tout voir, tout en même temps. Je pouvais pas arrêter mes pieds, je pouvais pas m'arrêter. J'ai couru sans regarder où j'allais, j'ai pris des chemins bizarres, des chemins sans fin. C'était tellement beau ! Tellement nouveau ! Tellement tout, que j'ai fini par perdre mon chemin.

Je me suis épuisée à courir et je suis tombée par terre.

Une dame m'a retrouvée, elle m'a donné une tasse de thé.

Alors, j'ai bu tout doucement, j'ai pris mon temps.

J'ai compris pourquoi, à la maison, il est si important pour toi le matin de pendre ton temps. J'ai compris pourquoi l'eau mettait autant de temps avant de bouillir dans la bouilloire, avant que la bouilloire siffle.

En buvant ce thé, mon cœur était content.

Je me suis souvenu de toi, à la maison, le matin. Et puis je me suis souvenu d'autre chose, d'un autre souvenir.

Quand j'étais petite, chaque année nous allions au bord de la mer et on regardait le bleu de la mer, on regardait les vagues qui ondulaient tout doucement et on regardait l'horizon. Et alors, on se racontait des histoires, on imaginait ce qui pouvait se cacher derrière l'horizon, à l'autre bout du monde. Je commençais par un petit bout d'histoire, tu racontais un autre petit bout et, de petit bout en petit bout, on voyageait, on s'envolait.

Il poussait des ailes sur mon cœur et il s'envolait très haut, très loin.

Sur le bord de la mer tu as ouvert mon cœur à l'inconnu. Sur le bord de la mer, tu m'as appris à voler.

Merci maman.

Je suis une fille hirondelle.

Pendant toute la fin du récit, sur le mur du fond de la cuisine, le paysage de la mer apparaît. La mère se retourne et le regarde.

La mère :

J'imagine que tu es tout là bas, au-delà de la ligne d'horizon et toutes mes pensées vont vers toi. Tu es grande maintenant.

Que de richesses vas-tu me ramener, que de découvertes ! Il faudra au moins que tu me racontes pendant une semaine.

Un oiseau passe au loin, au-dessus de la mer.

Fin.

Annexes 4 : Équipe « J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle »



Figure 26 : l'équipe, *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle*, 2009

,Photo Nicolas Longpré

La mère : Caroline Tremblay

La fille : Caroline Gauthier

Tous les autres personnages : Maryline Renaud

Texte : Johanna Lochon

Mise en scène : Johanna Lochon

Assistance Mise en scène : Anick Martel

Scénographie : Johanna Lochon et Phillippe Gauthier

Lumière : Marylin Tremblay

Son : Patrice Leblanc

Dessin : Maude Vien

Costumes : Geneviève Bouchard

Affiche et Programme : Patrick Simard

Co-directeur de Maîtrise : Marcel Marois

Directeur de Maîtrise : Jean-Paul Quéinnec

Annexes 5 : Affiche « J'ai toujours voulu être une fille Hirondelle »

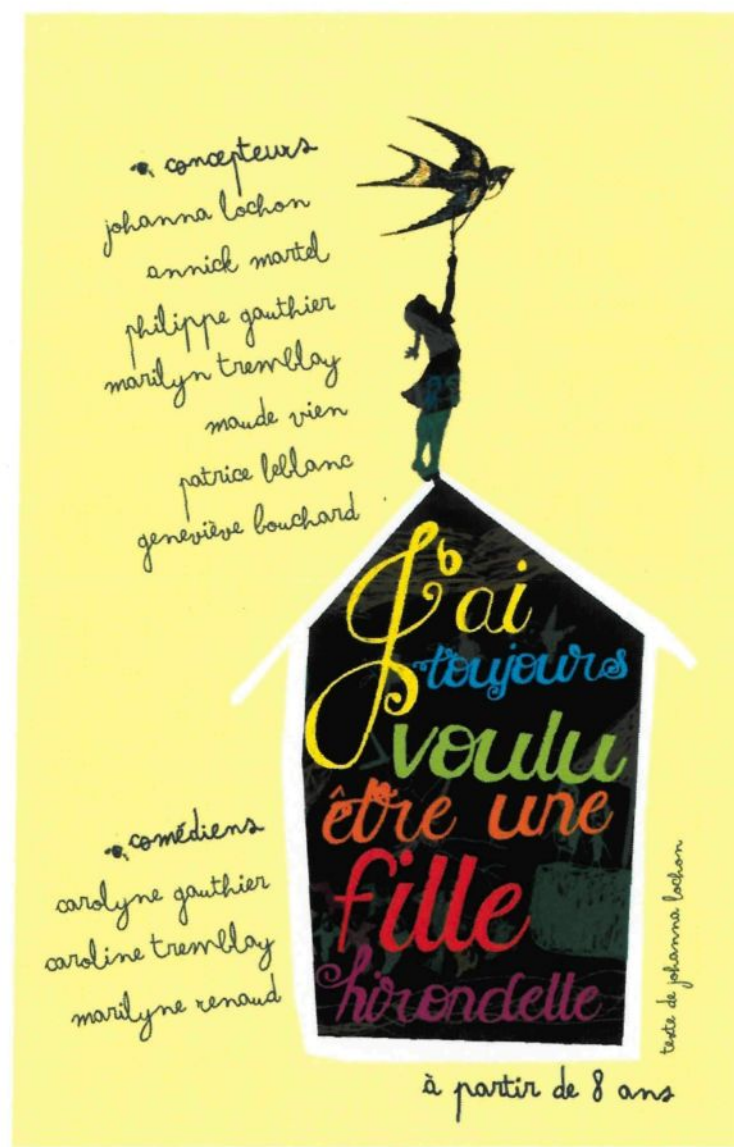


Figure 26 : Affiche, *J'ai toujours voulu être une fille hirondelle*, 2009

Design : Patrick Simard