

LE DOS DE SUZANNE



CAHIER
D'ACCOMPAGNEMENT

Théâtre de 4'SOUS

PRÉSENTATION

Un fils regarde sa mère jardiner sous le soleil chaud de l'été; une image reflétant tout l'amour inconditionnel et fondamental qui les traverse. Mais cet amour ne parvient pas toujours à se dire. Les mots restent coincés et trouvent un autre passage: dans la nourriture, ses excès, tout ce qui peut prendre la place du langage. Dans la volonté de le voir heureux, elle lui prépare autant de toasts aux pêches, de lait aux bananes, de popcorn au sirop de maïs qu'il le souhaite — autant de façons de dire «je t'aime».

Entre autofiction et invention, Gabriel Charlebois Plante, entouré de ses fidèles complices de Création Dans la chambre, continue de creuser le sillon de l'inquiétante étrangeté, mais en plaçant cette fois un récit intime au cœur de son œuvre. *Le dos de Suzanne*, c'est le dos qui accueille les angoisses, les non-dits, la culpabilité de ne pas trouver les mots. Et c'en est complètement bouleversant.

ÉQUIPE

TEXTE

Gabriel Charlebois Plante

MISE EN SCÈNE

Odile Gamache

INTERPRÉTATION

Louise Bombardier

Richard Fréchette

Jean Marchand

ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE ET RÉGIE

Claudie Gagnon

CONCEPTION DE DÉCOR

Félix-Antoine Boutin

CONCEPTION DES ÉCLAIRAGES

Julie Basse

CONCEPTION DES COSTUMES

Cynthia St-Gelais

MUSIQUE

Christophe Lamarche-Ledoux

DRAMATURGIE

Émilie Martel

DIRECTRICE DE PRODUCTION

Claudie Gagnon

DIRECTRICE TECHNIQUE

Juliette Papineau-Holdrinet

CRÉATION DANS LA CHAMBRE

Création Dans la Chambre est une compagnie de création en arts vivants qui recherche l'intime partout, jusque dans les objets, la nature, la lumière et l'invisible. Avec ses spectacles éminemment théâtraux qui questionnent sans cesse la représentation et la forme qu'elle peut prendre, Création Dans la Chambre reconnecte l'art de la scène avec le sensible grâce à des procédés artisanaux tissant des liens entre l'intime et le spirituel, le politique et l'existentialisme.

Toujours conscient·es de la portée sacrée du geste artistique, nous croyons que l'espace théâtral en est un de rencontre, de rassemblement, et d'entraînement collectif du cœur. Notre compagnie crée ses spectacles dans une pensée collective, à un endroit où tous les collaborateur·rices contribuent à la dramaturgie du spectacle pour bâtir des œuvres qui les dépassent. Nous accordons une place importante aux langages de toutes les conceptions, qui prennent part à l'invention du spectacle dès le début de son processus et écrivent l'œuvre, au même titre que le texte, l'interprétation et la mise en scène. Cette considération pour toutes les expertises se déploie jusque dans notre direction artistique et générale assumée par Julie Basse (conceptrice d'éclairage), Odile Gamache (scénographe et metteuse en scène), Gabriel Charlebois Plante (auteur et metteur en scène), Félix-Antoine Boutin (interprète, auteur et metteur en scène) et Émilie Martel (dramaturge). Pour la création de *Le dos de Suzanne*, Odile Gamache met en scène la pièce de Gabriel Charlebois Plante et Félix-Antoine Boutin signe la scénographie.

**«TU VEUX PRODUIRE CETTE
PIÈCE AVANT QU'Y MEURENT.
TOUT LE MONDE AU THÉÂTRE
EST TOUCHÉ PARCE QU'Y
T'AIMENT BIEN, PARCE QU'Y
SAVENT CE QUE ÇA FAIT,
PERDRE SES PARENTS. MAIS
Y TE REGARDENT TOUS ET
TOUTES AVEC UN AIR DE
«ON PEUT RIEN FAIRE». PIS
QU'EST-CE ÇA VA CHANGER,
LE THÉÂTRE.»**

– Extrait de la pièce *Le dos de Suzanne*



GABRIEL CHARLEBOIS PLANTE © Alice Moreault

ENTREVUE AVEC GABRIEL CHARLEBOIS PLANTE AUTEUR

par Noémie St-Laurent
Savaria

Quel est le point de départ de ta pièce *Le dos de Suzanne*? Où et comment tout ça a commencé?

Un jour, Normand Chaurette est mort. J'ai lu Normand Chaurette, j'ai lu [Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues] quand j'étais à l'École [nationale de théâtre du Canada]. Normand Chaurette a laissé en moi quelque chose de bien positif. Je le dis dans le texte: Normand Chaurette a proposé des œuvres complexes, pas univoques, pas dans une pensée unique, mais bien dans des architectures de pièce, des méandres, des mystères, qui font que les sentiments ne sont pas exactement là où tu penses qu'ils vont être. Ils vont être déplacés. Et ça me donne beaucoup de courage que Normand Chaurette, dans le contexte montréalais, ait eu une résonance, une incidence vraiment grande sur le milieu théâtral. Pour moi, Normand Chaurette c'est comme une petite étoile. Quand il est mort, ça m'a bouleversé. Je pensais que j'avais la pièce des géologues chez nous, mais je ne l'avais pas. Je suis allé la chercher à la librairie pis je l'ai lu d'une *shot*. Après ça, l'angoisse m'a pris. L'angoisse? Non, c'était pas tant l'angoisse, mais il y avait un trop plein qui est arrivé. Je me suis mis à écrire. J'avais cette énergie-là, je me disais: Ça, c'est une pièce. J'ai commencé à écrire. Je me suis dit: J'écris cinq pages par jour. Je m'en fou, je fais juste sortir des affaires. Au bout de ce processus-là, j'avais une cinquantaine de pages. Peut-être moins que ça, je ne sais plus. On va dire 50, comme ça, j'ai l'impression d'être un bon auteur. J'avais 50 pages, puis finalement, c'était une pièce sur ma mère. Ça s'est révélé dans l'écriture. Je me suis dit: *Oh my god*, c'est ça. Je veux mourir sur le dos de ma mère. Mais quand je vais mourir, ma mère va être morte. Concrètement, son dos va être incinéré, va être dans la terre, où je ne sais pas, en fait. Mais juste ces images concrètes-là ont comme créé une pièce et j'ai suivi le geste.

En relisant *Les fragments de Chaurette*, qu'est-ce que tu penses qui t'a mené vers ce sentiment-là de trop plein dont tu parles? Qu'est-ce qui t'a inspiré l'écriture de ta pièce?

Je pense que la lecture de Chaurette m'a inspiré davantage dans le geste, parce que, stylistiquement, je me suis plus inspiré d'Anja Hilling (*Tristesse animal noir*). Mais au niveau du geste de Normand Chaurette, c'est une mort annoncée. La personne est morte, mais il y a dans sa pièce des géologues la tentative un peu naïve, un peu bizarre de sauver cette mort-là. La sauver au nom de quoi? Au nom de qui? C'est plein de choses qui s'entrechoquent, tant dans la pièce de Chaurette que dans la mienne: essayer de sauver une mort. Dans le cas de Chaurette, elle est déjà arrivée, mais dans mon cas, la mort a peut-être déjà eu lieu... ou pas... On sait pas! Est-tu morte? Est-tu pas morte? Toute l'interstice entre les projections, puis le réel, les projections qui deviennent réelles, les prophéties autoréalisatrices... C'est tout ça qui me vient de Chaurette.

Dans ta pièce, le personnage du fils est présent sous forme de didascalie. Tu parlais plus tôt que le geste d'écriture t'a révélé que ta pièce parlait de ta mère. Dans ce cas-ci, est-ce que les didascalies prennent la forme de ta voix? As-tu pris une distance par rapport aux personnages?

C'est sûr qu'on n'est vraiment pas dans du documentaire, dans le sens que ces actions-là ne se sont pas passées, c'est de l'invention. Il y a cette idée que tous les personnages sont plus moi que moi, mais en même temps, vraiment pas moi. Ça s'applique à la mère, ça s'applique au père. Ce personnage-là, c'est vraiment ma mère, mais aussi absolument pas elle. Même chose pour mon père, pour le père, dans ce cas-là. C'est sûr que ce sont des matériaux sensibles, mais on est partis de ça et on en a fait une construction.

...

C'est vrai que cette pièce-là est très personnelle. Un moment donné, je me suis rendu compte que le personnage du fils, c'est Zandré, le personnage de *Histoire populaire sensationnelle*, ma pièce que j'ai écrite en finissant l'école! C'est comme si le personnage refaisait surface. Dans *Le dos de Suzanne*, c'est ma famille, c'est moi, mais ce sont aussi des personnages qui préexistent. Pis je pense que c'est aussi hyper sensible. Et ça, je pense que ça parle à beaucoup de monde.

C'est intéressant de voir que tes premiers personnages refont surface aujourd'hui. J'ai davantage lu les pièces plus récentes de ta dramaturgie, comme *Sur l'apparition des os dans le corps* (2023) et *Cette colline n'est jamais vraiment silencieuse* (2024). J'avais l'impression qu'avec *Le dos de Suzanne*, tu prenais ici le pari du récit intime, de l'autofiction. Je me demandais si c'était la première fois que tu écrivais de manière si intime. Est-ce que c'est un terrain que tu évitais volontairement?

C'est plein de choses en même temps. C'est vraiment multiple, parce que c'est vrai que *Histoire Pop*, c'est intime, mais aussi absolument pas. C'est comme le FLQ, t'sais, le genre de pièce avec laquelle tu finis l'école où tu veux dire de grandes choses. Pis le processus de *Sur l'apparition des os dans le corps* c'est un palimpseste de mes lectures de science, mettons, mais c'est quand même intime. Là où ça se ressert, c'est peut-être justement à partir de *Cette colline n'est jamais vraiment silencieuse* où j'ai juste essayé de faire aucun mensonge. C'est quasiment un documentaire de moi dans ma chambre qui capote parce que je suis anxieux de toutes les choses que j'ai à faire, pis que je ne fais pas assez, parce que je ne suis pas assez bon. C'est quelque chose qu'on connaît tous et toutes. Tu vois, pour *Cette colline*, j'ai encore moins de versions que pour *Le dos*... C'est vrai que maintenant, j'essaie d'écrire un premier jet, genre à la main, ou peut-être à l'ordi, mais le plus rapidement possible, le plus proche d'un élan, pis après ça, je la recopie. Il ne faut pas le recopier trop souvent, parce qu'après ça, moi, je me mêle. Je pense aux notions dramaturgiques, puis à ce que doivent être les choses. Peut-être que nécessairement, ça fait des choses intimes. De l'autre côté, il y a aussi Sophie,

ma blonde, qui est comme ma plus grande inspiration avec Création Dans la chambre. Elle, elle fait vraiment de l'autofiction dans ses films. Pis moi, quand j'ai découvert son cinéma, pis qu'elle m'a fait découvrir aussi beaucoup de ses inspirations à elle, c'était aussi en plein dans la vague théâtre documentaire comme Porte-parole. Quand je suis arrivé dans du documentaire de cinéma où, en fait, c'est juste une mise en scène du réel, il y a comme un espace qui s'est ouvert en moi, où j'ai vu l'intime. J'ai vraiment été influencé par la manière dont Sophie écrit l'intime. On dirait que c'est comme le processus d'écriture que j'emploie maintenant, plus les influences qui ont fait que mon écriture va vers l'intime... Aussi, je dirais que là, j'ai vraiment un sentiment de bonheur dans mon cœur quand la pièce est juste une petite chose, que ce n'est pas comme la grosse affaire qui dit de grandes choses...

Au sein de la pièce, on retrouve une relation mère-fils grandement inspirée de ta relation avec ta mère. On peut dire ça?

Oui, c'est inspiré de ma relation à ma mère. C'est sûr que ma mère, c'est quelqu'un d'extrêmement pudique. Elle n'aime pas se mettre de l'avant. Ça a été complexe aussi pour elle de recevoir cette pièce-là. Mais t'sais, ce qu'elle me dit, c'est genre: Je ne vois pas pourquoi tu as écrit ça. Ce n'est pas très intéressant. C'est juste une vie... T'sais, ma mère est très aimante, mais quand elle a reçu le texte, ça n'a pas été accueilli avec joie. On peut dire que c'est inspiré de ma relation avec elle, mais évidemment, ce n'est pas ça. Ma mère est vivante.

Est-ce que selon toi, la filiation mère-fils est universelle? Est-ce que bien qu'elle peut être unique à chaque relation, il y a des points communs qui sont inévitables?

C'est dur cette question-là, parce qu'elle est quand même politique.

...

Je pense que ce qui est universel, c'est le lien d'attachement et le besoin d'être attaché. Avec les rencontres [que j'ai faites grâce au programme *D'une rive à l'autre*], j'ai constaté que le lien d'attachement est toujours facilement ébranlé et mis de côté. Il y a beaucoup de choses qui font qu'on le met de côté. Ce n'est pas nécessairement des choses extérieures, c'est des choses à l'intérieur de nous aussi. On l'évite parce qu'on aime mieux le statu quo, parce que ça ferait trop mal, ce qui fait qu'on fait juste se côtoyer. Mais ça fait aussi que le lien n'était pas si clair, si vrai entre les mères et les fils que j'ai rencontré-es. Ça fait que ce que je pensais qui allait être des ateliers d'écriture est rapidement devenu des rencontres humaines. Il y avait moi, seul, face à ces binômes de mère-fils et je leur posais des questions. Ça leur donnait un moment vrai entre eux. Je leur posais toujours la question: Pourquoi vous revenez ici? Je me rappelle d'un gars, il devait avoir 20 ans peut-être pis il a juste dit à sa mère: Ben, j'aime ça avoir du temps avec toi. Pis sa mère est partie à pleurer. C'est fou comment c'est vrai que cet espace-là n'existe pas beaucoup, au final. Je pense que cet espace-là, c'est un besoin universel.

Comme ça s'inscrivait dans un processus de création, qu'est-ce que ça a eu comme impact chez toi, ces rencontres-là ? Est-ce que ça a validé des choses ?

Ce n'est pas concrètement dans le texte, c'est plus dans la démarche au complet. C'est accepter ce qu'il y a là, prendre un temps pour révéler ce qu'il y a là déjà, qu'il n'y a rien à inventer. Tout est déjà là. C'est juste d'accueillir les choses qui sont là. Arrêter d'avoir des intentions, juste *read the room*... Dans l'écriture aussi, accepter que tout est là. Je pensais qu'il fallait d'autres chapitres, d'autres affaires... En fait, dans les 50 pages, il y avait tout. Il fallait juste rentrer plus dedans. Fait que c'est plus ça que ça m'a appris parce que c'est tellement personnel à elles et à eux, que ce n'est pas vraiment transférable. C'est plus comme une atmosphère de création qui est transférable.

Dans ta pièce, il y a des non-dits. Comment on fait pour écrire des non-dits ? Est-ce que de les écrire, ça les répare ?

Je ne sais pas si les écrire, ça les répare. Je ne sais pas. Ça, c'est vraiment un bout cahoteux de l'écriture. Je trouve que dans cette pièce-là, les choses ne sont pas dites. La forme des didascalies a été une manière pour moi de pouvoir arriver à écrire ça. C'est dans la forme aussi, parce que c'est des didascalies, ce n'est pas supposé être sur scène. Comme si la pièce ne voulait pas être sur scène, mais elle y va.

...
Si on revient à ta question, au final c'est : est-ce que quand tu es auteur, ton écriture répare quelque chose pour les gens autour de toi ? Ça, je ne sais pas. Est-ce que ça répare quelque chose pour toi ? Probablement. Mais même là, c'est une tension. C'est vrai que c'est la première fois que je suis dans ce territoire-là. On va voir.

J'aimerais revenir sur le choix dramaturgique des didascalies. Tu en parlais, les didascalies dans ta pièce sont bien plus que des indications scéniques. Elles constituent une part significative dans la construction narrative de ta pièce. C'est carrément un personnage, Zandré. Peux-tu nous parler de ce choix-là ?

C'était vraiment euphorique de découvrir ce truc-là. Dans chaque pièce que tu écris, tu trouves des trucs comment faire du théâtre. C'est ce qu'on dit des fois aussi à Création dans la chambre ; on demande une permission au théâtre. Dans celle-là, la permission que je demandais, c'était cette affaire-là des didascalies : la pièce peut-elle résider uniquement dans les didascalies ? Je veux dire, il y en a plein qui l'ont fait. Là où j'ai trouvé une inspiration profonde, ce que je disais plus tôt, c'est avec Anja Hilling. Elle travaille vraiment la didascalie comme quelque chose de poreux, entre la narration et l'action. En écrivant ma sorte de didascalie, je ne sais pas avec précision, qu'est-ce que j'ai trouvé... Peut-être que tu pourrais plus le dire que moi, mais c'est actif, c'est dans l'observation, mais c'est aussi actif dans l'observation parce que Zandré n'est pas sûr des choses.

Il questionne.

Il questionne, oui. Il questionne le réel. Est-ce que c'est ça qu'il est en train de vivre ou pas ? Il y a un peu une mise en abyme de l'écriture du théâtre... C'est peut-être un narrateur... Tu me diras, mais un narrateur qui est en retard sur la fiction. Je trouve que ça lui donne une position de faiblesse. Il n'a pas de contrôle.

Le narrateur en retard, j'aime ça. C'est vrai qu'il n'est pas en avance sur ce qui se passe, pis il ne fait pas nécessairement avancer le récit, il l'observe et le questionne.

Oui, il essaie d'observer à l'intérieur des gens.

Ta pièce aborde les troubles alimentaires. J'ai l'impression que c'est un sujet rarement abordé au théâtre. Selon toi, pourquoi on en parle peu?

Ce n'est peut-être pas très théâtral... Je sais pas. Mais ça m'étonne que tu me dises ça. J'aurais pensé que ça aurait pu être abordé à travers un personnage anorexique. Il y a comme une romance de l'anorexie quand même... On ne valorise pas ça, mais dans le fond, on le valorise. En même temps, est-ce que cette pièce parle des troubles alimentaires? Ça parle nécessairement de manque. Il y a un lien entre le manque et les obsessions. [...] Oui, c'est les troubles alimentaires. C'est le rapport au corps, ce que les corps dans la société veulent dire, politiquement, économiquement. Je lisais un article dans le Wall Street Journal qui disait: Être *fit* après 60 ans, c'est un des indicateurs de richesse les plus forts. Le corps dans l'espace social, c'est une chose depuis toujours. L'obésité morbide est une maladie absolument pas valorisée dans la société, donc on n'en parle pas. Donc, ce n'est pas une maladie. Tous ces non-dits-là continuent. L'anorexie ne connaît pas le même traitement. On en parle plus. Je trouve ça extrêmement violent. Il y a un plaisir macabre dans l'anorexie.

Même dans les troubles alimentaires, il y a des doubles standards.

Oui, et ça a de vraies conséquences. Je veux dire, il faut parler de ça. Donc je pense que la pièce repose sur ces enjeux-là, sans les nommer explicitement.

**5 MOTS QUI DÉFINISSENT
LE MIEUX LA PIÈCE SELON TOI?**

**«Cinq mots... J'en ai juste un.
Je n'en vois pas d'autres. C'est vraiment ça.»**

AMOUR

**«QUAND TON ENFANT AIME
QUELQUE CHOSE, TU VOUDRAIS
QU’Y RESTE LÀ-DEDANS POUR
TOUJOURS. FAQUE OUI, TU
Y EN REDONNES, DU SIROP
DE MAÏS. SI TU POUVAIS
ÉCHANGER TOUTES LES FOIS
OÙ Y PLEURE POUR DU SIROP
DE MAÏS, TU LE FERAIS.
CROIS-MOI. TU VAS LE FAIRE»**

– Extrait de la pièce *Le dos de Suzanne*



ODILE GAMACHE © Sandy Hogue

ENTREVUE AVEC ODILE GAMACHE METTEUSE EN SCÈNE

*par Noémie St-Laurent
Savaria*

**Peux-tu nous parler de ton
premier contact avec
Le dos de Suzanne?**

Je me souviens que j'étais à la campagne chez mes parents. J'étais dans une conversation quand j'ai reçu le courriel de Gab. Je l'ai regardé en diagonale, pis j'ai ouvert le Word, parce que j'étais trop curieuse. J'étais en train de finir une affaire, mais je lisais le texte, pis je pouvais juste plus m'arrêter. C'était dans mon téléphone, en miniature, sur un pas bon Word, mais j'étais vraiment happée par le truc et aussi mobilisée parce que c'est comme si je sentais que c'était un cri du cœur de mon ami. Je le sentais que ça venait de lui sortir du cœur. Je l'ai bouffé. À un moment donné, c'était comme rendu que je lisais des extraits du texte à mes parents.

Gabriel nous a envoyé ça en nous demandant: Pensez-vous que c'est un projet de Création Dans la chambre? Celui-là, c'était clairement quelque chose qu'on voulait faire. Ma première envie, c'était d'être dans les rencontres dramaturgiques. Tout ce que je voulais, c'était parler du texte et entendre d'autres gens en parler. Ce n'était même pas encore une envie de le mettre en scène. Je voulais juste rester proche du texte.

**Qu'est-ce qui t'appelait
dans le texte?**

Dans ma famille, dans mon historique, il n'y a rien qui connecte avec les troubles alimentaires. Je n'ai pas eu d'ami-es non plus qui étaient là-dedans. On dirait que c'est un sujet quand même loin de moi. Je ne sais pas pourquoi je suis donc mobilisée par ça, mais je pense que la posture de l'enfant qui est paranoïaque sur la mort de son parent, je pense que je l'ai vécu. Probablement parce qu'à ce moment-là de notre vie, on a eu un enfant en même temps. Gab, son garçon a six mois de moins que ma fille. En grandissant, quand ça arrive ce truc-là de parentalité, t'sais, ça *bump*. Tu as un enfant et donc le prochain qui va être *bumpé*, c'est ton parent. Ça fait comme une sorte de compression du temps. Il y a aussi une affaire de miroir. Je me souviens d'être dans le bain avec ma fille, mon petit

bébé-enfant, pis de voir mes deux pieds de part et d'autre d'elle, puis de revoir les pieds de ma mère. Puis là, elle devient moi, puis moi, je devenais ma mère. Il y a comme tout ce cycle qui s'enclenche. Dans la pièce, il y a beaucoup ça. C'est l'attachement, mais c'est aussi ce qu'on porte de nos parents. Je ne sais pas si Gab dirait ça comme ça, mais on a comme touché à une zone temporelle du cycle familial en même temps. Peut-être que c'est ça qui m'a fait connecter aussi fort avec ce texte-là.

...

Ça, c'était ma rencontre avec *Le dos de Suzanne*. Je connais un peu [la mère à Gab] parce qu'elle est là à nos *shows*. C'était aussi mobilisant parce que je m'inquiétais pour elle. J'étais comme: Qu'est-ce qui est vrai? Qu'est-ce qui n'est pas vrai? Cette oscillation fiction-réalité, je trouvais qu'il avait vraiment mis le doigt dessus. Il a aussi construit son texte pendant le reste de l'année en résonance avec ce qu'il réussissait à dire à sa mère. Je pense qu'on le sent dans le texte, que c'est complètement vivant, comme une fiction vivante. Je trouve que ça se prête absolument au théâtre.

Scénographe aguerrie, tu as présenté à Montréal et à Québec *Le magasin*, une vitrine inusitée qui mettait en scène la vacuité de ces lieux désertés et de ses objets autrefois convoités. Avec *Le dos de Suzanne* c'est ta première mise en scène disons avec des humains! Comment ça se passe? Le processus doit être assez différent!

Oui, parce que *Le magasin*, ce n'était pas des humains. J'ai travaillé en storyboard, puis on a fait beaucoup de labos avec la matière. Il n'y avait pas d'émotion. Les objets font juste ce qu'on veut. Alors que là, je dois laisser de l'espace aux comédien·nes qui sont aussi créateur·rices, car la matière avec laquelle je travaille est vivante, stimulante. Alors, faut que je leur laisse de l'espace. Faut que je me rappelle qu'on fait du théâtre ensemble. Moi j'arrive avec une sorte de bagage qui est plus de l'ordre de l'espace, d'une sensibilité spatiale et d'une dramaturgie autre. Pis elle·eux, il·elles ont leur méga bagage de comédien·nes aguerri·es. Je suis chanceuse qu'il·elles soient expérimenté·es, pis qu'il·elles aient genre 60 ans d'expérience chacun·e, parce qu'on se nourrit.



Odile Gamache, *Le magasin* © David Wong

C'est quand même incroyable de passer de l'inanimé à l'animé!

Et tourmenté.

Comment vis-tu ça, de travailler avec l'émotion, avec la matière animée et émotive?

C'est comme si j'apprends tout ça sur le tas. Des fois, je me rappelle qu'il-elles ont besoin d'être conforté-es comme moi, j'ai besoin d'être confortée aussi parce qu'on ne sait pas comment monter ce *show-là*, il est vraiment compliqué. Je vois comment c'est délicat. Pour vrai, j'ai des croûtes à manger de ce bord-là. Je n'ai pas tendance à complimenter, mais je sais que ça aide à ce que tout le monde se sente bien et disposé à avancer quand on sait qu'on fait bien les choses. Un jour, je vais être bonne!

Qu'est-ce qui est compliqué dans ce *show-là*? C'est quoi les enjeux de mise en scène selon toi?

C'est qu'on assiste à un trio d'humains qui sont dans deux espaces sensibles parallèles. Le défi du texte à la lecture, c'est que tu as des dialogues dans le vrai temps présent, mais tu as la sensibilité du fils qui se tisse au travers des dialogues, pis qui est comme sa vision du monde, du temps présent, pis de sa mère qui, à chaque mouvement, se rapproche de la mort. Son analyse sensible doit s'insérer dans un temps présent.

Déjà, dans un premier labo, on avait fait le choix avec Gabriel d'attribuer les didascalies à un personnage. Parce que dans la première version du texte, il y avait la mère, le père et les didascalies. D'ailleurs, je pense que ça a été une impulsion pour moi, où j'ai vu [les didascalies] comme des opportunités d'images scéniques. Je parle cet autre langage que celui des mots. Je me disais que j'aurais les capacités pour résoudre cette énigme de mise en scène que l'auteur nous a mis dans les pattes. Mais plus je travaillais le texte plus j'étais comme: OK, cette matière-là est tellement sensible que je ne veux pas perdre les mots. En fait, les mots de ces didascalies sont les choses les plus sensibles de ce texte. Je ne peux pas les faire vivre comme du vent mauve avec des effets scéniques... Il faut faire ressortir les mots. Je veux l'attribuer à un personnage. C'est ce que le fils porte. Je veux entendre ces mots-là. C'est là aussi qu'on s'est posé la question du casting: l'acteur qui joue le fils est-il un fils? A-t-il l'âge d'un fils? Jean Marchand qui incarnait dans les premiers labos le grand-père a finalement eu la partition du fils. On a écarté le personnage du grand-père et on s'est dit qu'il pouvait très bien être le fils, parce que le fils porte ce genre de sensibilité si mature, si sage. Je trouve que c'est vraiment beau que ce soit la voix d'un homme âgé qui soit réactive à ses deux parents. On a fini par juste faire ce drôle de choix de casting qui, je pense, va être bien beau à voir: un vieux fils aux côtés de ses parents du même âge.

C'est un texte qui part de l'intime. Tu le disais plus tôt, tu sentais à ta première lecture un cri du cœur de ton ami. Comment t'es-tu approprié le texte pour la mise en scène?

Bonne question.

...

C'est drôle parce que, comme je te disais, en tant que scénographe, je me disais que c'est ça que je pourrais apporter au texte, des images scéniques. Plus ça va, plus le texte m'informe que ce n'est pas ça, ce n'est pas ma sensibilité de scénographe que je peux utiliser pour

ce texte-là. C'est ça qui est vertigineux aussi! C'est arrivé quelques fois où j'arrive en répétition motivée avec l'idée de faire une image scénique. J'interpelle Félix qui fait aussi les accessoires. Je lui dis: Ça va commencer avec des morceaux de popcorn qui vont tous rentrer dans le bol, on fait un noir, pis la scène commence. Le lendemain, je suis comme: Comment j'ai pu m'imaginer que ça collerait au rythme de cette pièce-là, pis aux enjeux qui sont tellement pas de ce genre-là, finalement. C'est épouvantable de réaliser que je n'ai pas le choix de revenir aux acteur·rices... C'est la chose que je ne sais pas faire, que je fais pour la première fois.

Je dois rester sur cette trame narrative, je dois rester avec elle·eux sur les regards, le jeu des regards qu'on travaille depuis le début pour créer les deux espaces émotifs parallèles. C'est ça le travail. Je dois arrêter de vouloir faire des effets spéciaux. Le matériau, c'est le temps, la fiction, pis le réel. C'est ça. Je pense qu'il faut s'en tenir à ça, parce que si on y parvient, je pense que c'est ça qui peut engager le·la spectateur·rice, en se demandant quand est-ce qu'il joue? Est-ce qu'on est dans le *show*? On est à la première? C'est ça la zone la plus vivante, la plus excitante. Vraiment plus que d'essayer d'impressionner les yeux et les sens, alors que j'aime ça faire ça d'habitude. Je me souviens plus de la question... Comment je me l'approprie? Je me l'approprie, mais pas par le chemin que j'aurais pensé. Je me l'approprie juste par mon bagage, mon parcours émotionnel de ma vie. Je n'ai pas le choix d'aller là, puis d'être avec elle·eux. Alors je travaille l'espace dans les regards, dans les directions. Ce n'est pas de la scénographie, au sens où la matière vit, mais c'est quand même par l'espace que je suis capable de leur parler. Ça me rattrape malgré moi, c'est sûr.

Qu'est-ce que tu aimerais que les gens retiennent de ce spectacle?

J'espère qu'il·elles vont penser à leur propre famille, à leur rapport à leurs propres parents. J'espère que ça va leur donner le goût de parler. En fait, j'espère que la pièce peut donner le goût au monde de dire «Je t'aime». Pis dans ce texte, il est question du «je t'aime» par des actions. Pis, il y a comme le désir qu'il y ait un «je t'aime» par les mots. L'un est capable de l'un, l'autre est capable de l'autre. C'est comme deux langages aveugles. Je trouve que ça pose une belle question: Quel est mon langage d'amour envers mon parent? Est-ce que je l'ai utilisé? Est-ce qu'il a été reçu? Est-ce que celui qu'il m'envoie depuis longtemps, j'ai la bonne langue pour le recevoir? Est-ce que je considère qu'il me dit jamais «je t'aime», mais peut-être qu'il me le dit autrement? Juste de questionner les manières de se dire «je t'aime» et de les recevoir. Ça peut être de proposer à son parent d'aller faire une marche. Il y a plein d'autres manières. Passer du temps avec quelqu'un, c'est aussi des fois plus fort que des mots. J'espère qu'on renvoie les gens dans cette zone-là du temps précieux. Oui, j'espère que la pièce fait ça. Dans sa pièce, Gab a décidé de figer le temps et de le compresser dans une soirée de théâtre. Ce qui crée un sentiment d'urgence. J'aimerais que les gens ressentent cette compression du temps et que ça les pousse à agir.

**5 MOTS QUI DÉFINISSENT
LE MIEUX LA PIÈCE SELON TOI?**

**PARANOÏA
CONSTRUCTIVE
L'ULTRA PRÉSENT
AMOUR
CULPABILITÉ
OSCILLATION**

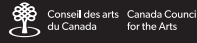
«MAIS C'EST MAL FAITE, LA VIE, TU VOUDRAIS JUSTE LUI DIRE JE T'AIME. SAUF QUE LUI DIRE COMME ÇA AVANT DE MANGER ÇA VA PAS RAT-TRAPER QUARANTE ANS À PAS SE LE DIRE, ALORS TU DIS RIEN; TU LA REMERCIES POUR LE MANTEAU PIS T'ESPÈRES QU'ELLE COMPREND.»

– Extrait de la pièce *Le dos de Suzanne*



Théâtre de 4'SOUS

Grand partenaire



LE DEVOIR



Billetterie → 514 845-7277
4SOUS.COM

100, Avenue des Pins Est
Montréal (Qc) H2W 1N7

RESPONSABLE DE LA RÉDACTION
ET DES RÉSERVATIONS DE
GROUPES SCOLAIRES
Noémie St-Laurent Savaria
DESIGN GRAPHIQUE
Studio Le Séisme