

## « Madame Louis 14 » — Solo périlleux Entretien avec Lorraine Pintal

Louise Vigeant et Lorraine Camerlain

Numéro 53, 1989

Le texte emprunté

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26737ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Vigeant, L. & Camerlain, L. (1989). « Madame Louis 14 » — Solo périlleux : entretien avec Lorraine Pintal. *Jeu*, (53), 72–82.



OU L'ENVERS DU ROI  
**MADAME**  
SELON  
**LOUIS 14**  
LORRAINE

Photo: André Panneton.  
Graphisme: Lumbago.

# «madame louis 14»: solo périlleux

entretien avec lorraine pintal\*

*Comme metteuse en scène, vous avez surtout monté des spectacles à partir de textes dramatiques — de Bertolt Brecht, de Marie Laberge, de Normand Canac-Marquis, de Marco Micone, pour ne mentionner qu'eux. Comment vous est venue l'idée de faire une adaptation et de réaliser Madame Louis 14?*

**Lorraine Pintal** — J'avais déjà fait l'adaptation du roman d'Albert Laberge : *la Scouine*, avec Louise Lahaye et Pierre Moreau, avec qui nous avons travaillé en collaboration étroite pour la musique. J'avais aussi participé à la traduction de *Dans la jungle des villes* de Brecht avec Pierre Voyer : il traduisait de l'allemand au français, j'adaptais la langue en fonction de la mise en scène et de la direction d'acteurs. J'ai également écrit, en collaboration avec Louise Saint-Pierre et Daniel Simard, *Pourquoi s'mett tout nus* créé par La Rallonge. *Madame Louis 14* visait à prolonger ces expériences.

Par ailleurs, comme j'aime travailler en étroite collaboration avec les auteurs, Anne Legault, Normand Canac-Marquis, par exemple, je me posais de sérieuses questions quant à leur façon de recevoir certaines notes que je leur donnais, et qui parfois pouvaient être assez déterminantes. Je me suis interrogée sur la réaction d'un auteur à ce genre d'intervention de la part d'un metteur en scène.

*Pouvez-vous nous donner des exemples de ce genre de notes?*

**Lorraine Pintal** — Une note qui remet complètement en question le comportement d'un personnage dans une scène et qui exige de l'auteur une réécriture si on conserve un tel comportement. Je pense, entre autres, au monologue du fils Stein dans *la Visite des Sauvages* d'Anne Legault. Ma note visait le niveau de langue du personnage et son accessibilité. Anne n'a pas changé d'idée, mais ce type de discussions par rapport à l'interprétation du personnage a fait progresser le travail.

Je me suis alors demandé jusqu'où un metteur en scène pouvait aller par rapport à un auteur. Normand Canac-Marquis, par exemple, me donne beaucoup de liberté dans mon travail; il sait ce qu'il veut dire, mais il fait aussi des choix par rapport aux commentaires que je lui fais.

Après ces expériences d'ateliers d'écriture, je me suis demandé ce que je pourrais faire comme bilan

\*Codirectrice de La Rallonge, Lorraine Pintal est comédienne, metteuse en scène et réalisatrice. Elle a signé des mises en scène remarquées, comme celle de *Dans la jungle des villes*, *Addolorata*, *la Visite des Sauvages*, *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*, et *le Syndrome de Cézanne*, qui a remporté le prix de la meilleure mise en scène décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre pour la saison 1986-1987. *Madame Louis 14* est un spectacle solo qu'elle a conçu, écrit, mis en scène et joué.

de tout ça. Ma réponse : écrire mon propre *show* ! Ma première idée a été de créer un spectacle de toutes pièces, mais j'ai eu énormément de difficultés. Il était clair pour moi qu'il s'agissait d'un spectacle solo. En fait, je n'envisageais même pas une représentation, au début, mais plutôt l'écriture d'un texte et la création d'un personnage. Comme j'entrevois déjà la difficulté de travailler quatre ou cinq personnages, j'ai opté pour un seul et j'ai essayé de travailler sa psychologie, de le développer. Évidemment, mon premier jet était un peu autobiographique. J'étais partie d'un journal, d'impressions, d'un voyage. Je vivais une énorme remise en question, à ce moment-là, de mon rôle de metteuse en scène, par rapport aux auteurs, et aussi par rapport aux acteurs. J'arrivais de New York. J'y avais suivi un cours en réalisation télé. Je ne savais plus si je voulais faire du théâtre. J'avais trente-cinq ans, l'âge bête où il n'y a plus rien «qui marche»!

Il me fallait donc un prétexte. Par hasard, j'ai lu *l'Allée du roi* de Françoise Chandernagor, et j'ai décidé de me faire aider par un personnage. Évidemment, j'ai été conquise par la marquise de Maintenon. Je lisais en même temps *le Comédien désincarné* de Louis Jouvet. L'idée m'était venue de développer une certaine gémellité entre Mme de Maintenon et l'artiste du XX<sup>e</sup> siècle qui s'affirmait en moi. J'entrevois un questionnement des deux, Mme de Maintenon interpellant le personnage moderne, et le personnage moderne questionnant le personnage ancien.

Le spectacle allait être une longue interview d'un personnage historique avec de grands personnages contemporains. En relisant le tout, j'ai trouvé que ça faisait «beaux esprits», «grands esprits», ce qui me semblait difficilement théâtralisable, et j'étais très mal à l'aise par rapport à ma propre personnalité dans ce spectacle-là : je manquais nettement de recul. C'est là que j'ai accepté d'être dominée complètement par Madame Louis 14. Je devais arrêter de me poser des questions et la



Photo : André Panneton.

prendre complètement telle qu'elle était. Je devais m'oublier pour un certain temps. Mais cette idée me frustrait beaucoup, parce que le défi que je m'étais lancé était justement d'établir ce pont entre le XVII<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, pas uniquement par le biais de la forme mais aussi par ce que disait le spectacle. Je n'y arrivais pas.

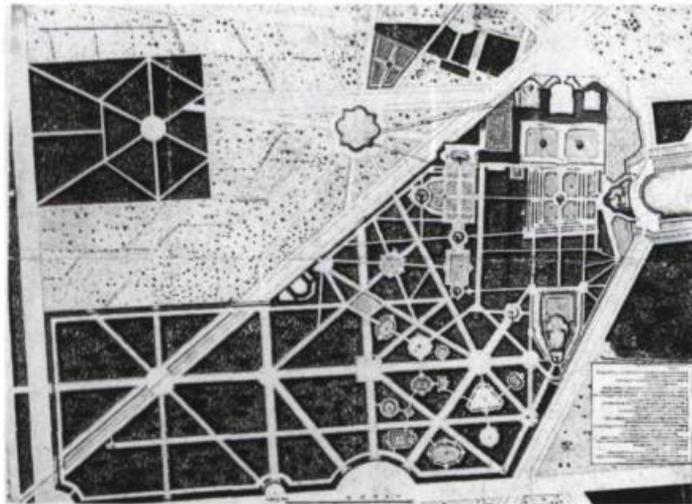
J'ai alors demandé une bourse au Conseil des Arts, qui allait me permettre de partir deux semaines à Paris et de faire une recherche sur tous les écrits que je n'arrivais pas à trouver ici sur Mme de Maintenon. J'ai obtenu la bourse et je suis partie à Paris deux semaines. J'ai couru les nombreuses librairies, les bibliothèques et les archives nationales. J'ai accumulé de la documentation. J'ai lu, j'ai lu, j'ai lu. Je suis allée à Versailles, j'ai fait tout le pèlerinage. L'expérience a été magnifique.

Je conservais l'idée de sauvegarder mon actrice du XX<sup>e</sup> siècle, mais je donnais déjà plus de liberté à ce personnage, qui commençait à prendre forme dans ma tête à force de compiler les renseignements. Ce travail a été relativement facile quoique très long. Je crois posséder un bon esprit de synthèse.

J'arrive vite à cerner mon sujet, à ajouter des choses, à en enlever, à en remettre. À un moment, je me suis dit : «Travaille sur une vision plus chronologique de la vie de la marquise de Maintenon. Oublie les thèmes.» J'ai donc écarté l'idée d'une construction thématique.

C'est à Versailles que l'idée des jardins m'est venue quand j'ai eu le petit plan que Louis XIV fournissait aux gens qui venaient visiter le château et qui disait comment il fallait visiter Versailles.

*Quelle a été la méthode de travail, comment s'est faite la structuration des informations trouvées dans toutes ces lectures; qu'est-ce qu'il y avait de «théâtralisable» dans tous ces textes, dans des mémoires? Comment peut-on penser mettre des mémoires en scène?*



«C'est à Versailles que l'idée des jardins m'est venue, quand j'ai eu le petit plan que Louis XIV fournissait aux gens qui venaient visiter le château.» Photo : Pierre Desjardins.

L. P. — J'avoue qu'il y avait une part d'inconscience; j'y pensais rarement, puisque je n'avais pas l'idée d'en faire un spectacle. Ma démarche était plutôt intérieure, autour de la fameuse page blanche, et mon défi était davantage la manière dont j'allais arriver à prendre le stock accumulé pour en faire un tout que de me dire : «Je fais un spectacle.» Je n'avais pas du tout l'idée de jouer le texte au départ, je voulais écrire un *show*, qui me permettait de réfléchir au processus d'écriture d'un texte en tant que metteuse en scène et en tant que comédienne.

Il s'agissait avant tout d'une réflexion théorique, je ne voulais pas autre chose. Alors les jardins me sont venus comme ça, tout à coup; en faisant le parcours suggéré par le roi, j'ai commencé à associer le nom de certains jardins aux étapes de la vie de la marquise de Maintenon : la chapelle ardente correspondait à l'époque où elle était chez les Ursulines; l'île des enfants, au chapitre sur les enfants du roi, etc. La structure était trouvée. Il ne restait qu'à lui greffer l'histoire.

Évidemment, *l'Allée du roi* a également été un apport extrêmement important parce que j'en ai conservé la structure. Au début, Mme de Maintenon est très âgée, elle a 84 ans et vit recluse, dans sa cellule à Saint-Cyr; elle revoit sa vie et meurt à la fin. J'ai bien essayé de me dégager de la structure

du livre de Chandernagor, mais je n'y arrivais pas; elle m'obsédait. J'ai décidé de la garder et de donner les crédits à Mme Chandernagor, en essayant d'être le plus honnête possible par rapport à son travail. Se sont greffés à ça, dans une écriture plus moderne, les extraits de Saint-Simon, ceux de Ninon de Lenclos, et de Mme de Sévigné, ainsi que les propres correspondances de la marquise.

*Il s'agit vraiment d'extraits, de citations?*

L. P. — Oui, c'est l'écriture de Mme de Maintenon. D'ailleurs, Mme Chandernagor a fait la même chose; chez elle, c'était d'ailleurs très clair, parce qu'il est facile, dans un roman, de noter en bas ce qui vient précisément des mémoires. Il est plus difficile de «citer» sur scène. Comment dire en effet: «Ça, c'est de la marquise de Maintenon; ça, c'est de Ninon de Lenclos...»?

À un certain moment, tout s'est fondu complètement sans que je sache trop comment ni pourquoi. Je dois dire — et je ne suis pas la seule à le dire — qu'il se passe quelque chose d'assez particulier quand on se met à travailler sur un personnage historique. Sans tomber dans le spiritualisme ou le mysticisme, disons qu'il y a des messages qui sont envoyés par je ne sais quoi. En tout cas, on est inspiré, c'est sûr. J'ai compris ce que beaucoup d'auteurs essayaient de me faire partager quand ils se disaient habités par leur personnage, ce que j'avais un peu de difficulté à imaginer même si, en tant que metteuse en scène, je m'approprie également les personnages pour mieux les concrétiser sur scène par le biais de l'acteur.

J'ai donc eu un plaisir fou à faire ce travail, que j'appelais un travail d'anthropologue ou d'archéologue. Je faisais mes petites affaires, je collais mes petits bouts... Le texte a finalement pris une forme plus conventionnelle que ce que j'avais prévu. Puis, j'ai demandé au C.E.A.D. de me *coacher*, comme si j'étais un auteur. Je voulais vivre complètement ce qu'un auteur vivait. Les commentaires furent très solides, dont un de Maryse Pelletier qui me disait : «Je n'aime pas ta structure, on la devine trop, il n'y a pas de surprise. Reviens à une structure thématique.» J'ai donc essayé à nouveau, et là mon personnage d'artiste du XX<sup>e</sup> siècle est revenu. C'était magnifique. Je commençais par une longue lettre que j'envoyais à un ami au Québec, pendant que j'étais dans les jardins de Versailles. Je faisais une retraite fermée. J'entrais dans une petite cellule, je roulais un matelas et, sous le matelas, il y avait tout à coup une écriture gravée dans le bois, signée Mme de Maintenon. Et, au cours de cette nuit, à la fin de laquelle j'apprenais la mort de mon père, il y avait une osmose entre les questionnements de Madame Louis 14 et les miens.

Cet «état brut» va peut-être devenir *Madame Louis 14 «part two»*, on ne sait jamais. Quoi qu'il en soit, j'ai passé un mois ou deux à tout remettre en question, jusqu'à perdre le goût d'écrire et de vouloir tout repartir de zéro. Mais peut-être par paresse ou à cause de mon esprit concret, je sentais qu'il fallait que j'arrive à un résultat. J'avais tout retravaillé depuis des mois, et j'arrivais à un brouillon. Alors que la première version était à peu près impeccable, que j'en étais fière. J'ai donc gardé ce qui, pour moi, était moins compromettant. C'est peut-être la seule frustration que j'ai encore par rapport à *Madame Louis 14*. Mais ce sont des étapes de travail... Là aussi, j'ai compris le processus du travail d'un auteur, j'ai su à quel point il est difficile pour un auteur de négocier des choses qui sont très profondément ancrées en lui, quand un metteur en scène lui demande pourquoi il ne dit pas ça au lieu d'autre chose. Le travail que j'ai fait a vraiment changé ma perception des auteurs et mes relations avec eux.

*À quel moment avez-vous décidé de mettre en scène ce travail d'écriture et d'interpréter ce personnage? Comment s'est opérée la rencontre des trois Lorraine Pintal : l'auteure, la metteuse en scène et la comédienne?*

L. P. — Quand mon texte a été fini, grâce à l'aide du C.E.A.D., j'ai fait une lecture publique, à l'École nationale de théâtre, pour voir s'il pouvait passer la rampe, si on pouvait en faire un spectacle. L'accueil a été excellent! Les gens étaient surtout fascinés par ce personnage. Plusieurs amis et relations m'ont confirmé qu'il fallait que je le joue. J'avais juste besoin qu'on me dise de foncer.

Au même titre que je m'étais donné pour but de faire un bilan de ma relation avec les auteurs, je remettais en question le rôle même du metteur en scène. L'apport des auteurs et des comédiens est tellement riche, que je me demandais de quel droit le metteur en scène pouvait imposer sa lecture subjective et personnelle. N'est-il pas mieux de se mettre au service de l'oeuvre tout simplement? Je me suis mis en tête d'être metteur en scène et de jouer. Comme je dirige des gens, j'avais la prétention d'être capable de me diriger moi-même. Je voulais tout remettre en question, ce qui pouvait m'amener à dire qu'un metteur en scène n'est pas utile, qu'un auteur peut être roi et qu'un

acteur, dans le fond, a à se plier à toutes les convenances théâtrales... Mais ce n'est pas du tout comme ça que les choses se sont passées.

Même si je ne pensais pas faire un spectacle avec le texte, il reste que j'avais toujours un souci de théâtralité en l'écrivant. C'est ce qui m'a fait choisir l'extrait qui est une description de la ville de Paris dans un des livres de la Bibliothèque nationale : ce qu'était la ville de Paris en 1600, combien de maisons il y avait, combien de fontaines. J'ai eu la conviction que c'était beau, théâtralement. J'avais déjà un peu l'idée des sculptures sonores, alors je me voyais circuler. C'est intéressant, quand on écrit, de savoir déjà comment le réaliser.

*Dans les textes qui ne sont pas dramatiques, c'est souvent, j'imagine, ce qu'on peut visualiser qui accroche, l'espace, par exemple, ou des gestes, des déplacements...*

L. P. — Oui, c'est ce qui fait qu'on adhère à tel texte. Pour *Madame Louis 14*, la théâtralité est venue quand même assez rapidement parce que, comme c'est quelque chose qu'on demande beaucoup aux auteurs, cette idée me hantait un peu. Préparer un monologue n'a rien d'évident. Alors je me voyais; je voyais l'espace. Je me voyais vieille, dans un lieu clos, fermé, avec un fauteuil: empreinte de sobriété. Garder la structure de Mme Chandernagor m'a motivée. Le costume était très important aussi. Je voyais toute la transformation du costume.

*Vous jouez le roi aussi à un moment donné. Comment vous est venue cette idée?*

Photo : André Panneton.





«[...] j'avais placé les miroirs au-dessus de la scène, en épée de Damoclès.» Photo : André Panneton.

L. P. — De l'écriture. Quand j'ai lu la scène de la rencontre avec le roi que j'ai prise presque textuellement de *l'Allée du roi*, j'en ai vu immédiatement les ressources théâtrales. Je me suis dit : Je joue les deux personnages! J'étais convaincue de l'efficacité de ce procédé. Par contre, d'autres choses, comme les longues explications historiques me faisaient très peur. Là, je me sentais très «pédagogique». Je les gardais parce que j'en avais besoin comme liens, par rapport à l'évolution du personnage qui a côtoyé le pouvoir, et parce que je me disais que si je ne fournissais rien de ces détails, on ne comprendrait jamais pourquoi Mme de Maintenon a régné sur la France pendant quarante ans. Ce qui peut sembler une faiblesse au coeur du texte peut parfois être avantageux pour le spectateur. Alors, il y a des choses qui sont devenues non pas des moments accessoires mais des liens.

J'ai appris à négocier avec ce genre de construction. Après ça est arrivé le travail plus concret. Évidemment, j'avais accepté de l'aide. Chose étonnante, une fois le projet annoncé, beaucoup de gens se sont montrés très intrigués par ma méthode, se sont demandé comment j'allais me débrouiller et m'ont proposé de m'aider.

*Dans quel secteur travaillent ces gens?*

L. P. — Yannick Auer, en direction d'acteurs; Augustin Rioux, en scénographie; René Gagnon, lui, m'avait offert son aide, en toute complicité. Quelqu'un se proposait pour venir voir comment le travail allait évoluer, comme assistant à la mise en scène. À un moment donné, un étudiant de

l'UQAM voulait m'aider, dans mon travail dramaturgique, à mesurer la pertinence de ma recherche historique. J'ai abordé Jacques Lee Pelletier pour le maquillage, et j'ai eu droit à une véritable leçon d'histoire. Passionnant!

Pour la musique, j'ai demandé à Philippe Ménard de pouvoir utiliser ses sculptures sonores appelées «synchoros». Pour la scénographie, c'est vers Danièle Lévesque que je me suis tournée, finalement, mais Augustin a quand même suivi tout le processus de travail. Il voulait m'aider en direction de production aussi. Et il y a eu Suzanne O'Neil, qui a été pour moi une assistante vraiment précieuse, au regard d'aigle. Elle m'a beaucoup aidée à respecter mon plan de travail. Elle me ramenait à l'ordre, me disait : «Ceci ne va pas, il faut que tu refasses cela», etc. Elle me regardait me diriger, prenait des notes. Et, à un moment donné, j'ai eu l'impression d'avoir vraiment atteint un niveau de dépassement. J'avais monté toute la pièce. Je questionnais mes *flashes*, puis je les essayais. J'avais...

### *Une liberté extraordinaire...*

L. P. — Oui, extraordinaire, mais je ne la revivrais pas! C'est une liberté qui a ses barreaux, qui peut emprisonner quelqu'un en lui révélant ses propres censures. C'est un très long voyage intérieur, que je me suis permis là! Je suis allée chercher ce qui dormait en moi depuis longtemps et qui ne demandait qu'à sortir.

Comme il s'agissait d'une démarche très intime, la personne qui m'observait était un peu voyeuse. Elle me regardait me débattre avec mes démons intérieurs continuellement. Mais j'arrivais quand même à structurer mon travail comme metteuse en scène. Je travaillais presque sans décor; suivant mes besoins, je changeais un mot, j'évaluais, j'enlevais une phrase avec laquelle je ne pouvais rien faire, je rajoutais quelque chose de plus explicite, un élément pouvant me servir à prendre un tel accessoire... C'était extrêmement concret, et Suzanne me regardait. Environ deux semaines après, Yannick Auer est arrivé et a posé beaucoup de questions. C'est ça que fait un metteur en scène : poser des questions au moment où l'acteur plafonne.

Puis René Gagnon est arrivé. Lui et moi avons eu la même formation au Conservatoire, nous sommes de la même école. Après les deux heures qu'a duré l'enchaînement, il m'a dit : «Ça va être magnifique, Lorraine, mais ça ne l'est pas encore!» Et là, il m'a donné des notes d'une pertinence à couper le souffle. Et il m'a trouvé des *flashes* de mise en scène, c'est lui, par exemple, qui a proposé que je fasse tomber le trône à la fin et que je m'enveloppe dans le tapis. C'est ça que ça fait un metteur en scène! Pendant que l'acteur se démène à l'intérieur de son personnage, lui voit tout, parce qu'il n'est pas aux prises avec ça. Il voit ce qui va et ce qui ne va pas, les manques, les grandeurs, les faiblesses techniques...

Les échanges que j'ai eus avec Suzanne, Yannick, René et François Barbeau — qui m'avait aussi proposé de me diriger comme metteur en scène — m'ont aidée à travailler ma disponibilité en tant qu'actrice. Une comédienne fait bien sûr des choix quand elle aborde un rôle, mais rien ne l'empêche de recevoir de nombreux stimuli extérieurs. Une fois que ces stimuli agissent, l'actrice intègre, enlève, ajoute, garde et, petit à petit, naît un personnage. J'avais oublié ça, moi. J'avais vraiment oublié comment un acteur fonctionnait par rapport à un personnage. Avec Gauvreau, sept mois auparavant, j'avais travaillé une forme éclatée; c'était l'inspiration à l'état brut. Tandis qu'avec *Madame Louis 14*, j'avais à relever le défi de donner une performance dans une forme somme toute assez traditionnelle avec un personnage. La langue, la diction, la technique, le maintien, il y avait beaucoup de choses que je n'avais pas vues au départ dans le personnage. Et c'est le costume réalisé par François Barbeau qui m'y a poussée. Je me suis donc rendu compte que je n'arrivais pas à assumer complètement tous les rôles que je m'étais donnés. C'est un dur coup pour l'orgueil, mais ça m'a

fait avancer. J'ai fait un pas de géant à ce moment-là, et j'ai commencé à éprouver un plaisir fou à jouer.

J'ai eu également la chance, à Fred-Barry, de me faire suivre par Suzanne O'Neil, qui faisait les intensités sonores, alors qu'elle m'avait suivie dans tout le processus de travail, et par André Naud qui devait m'initier à l'éclairage, mais, faute de temps, c'est lui qui a assumé, admirablement d'ailleurs, la conception de lumières de ce spectacle.

*Ensuite est venue Danièle Lévesque pour l'espace scénique?*

L. P. — Oui, Danièle aussi m'avait appelée. Elle m'a dit tout simplement qu'elle aimerait me suivre, me regarder travailler. J'étais d'accord, mais je ne voyais pas comment je pouvais l'intégrer. Je lui ai fait un dessin de mon décor, bien primaire. Elle trouvait ça intéressant et m'a offert de faire une maquette. J'étais une enfant. Je redécouvrais ce que je savais depuis des années. Il fallait que je fasse des plans, que je fasse ceci et cela et, prise de panique, je croyais ne jamais y arriver. Danièle m'a calmée. Elle m'a dit qu'elle partirait de mes idées pour faire la maquette, puis qu'on la travaillerait ensemble. Elle est venue me voir à une répétition, elle s'est assise. Je n'ai pas eu à lui parler du tout. Elle a pris la parole, a suggéré des miroirs. Des miroirs? Je n'en étais pas sûre. Je venais de voir *la Double Inconstance* au T.N.M., et l'idée des miroirs me paraissait moins originale. Mais, quand elle les a placés dans la maquette, comme des murs, en diagonale, le résultat était séduisant. Moi, j'avais l'idée de la petite cellule humide, du dénuement total, d'un petit lit; j'étais dans la pauvreté totale. Mais Danièle m'a demandé comment j'allais intégrer la musique moderne, là-dedans, comment j'allais arriver à donner une forme plus contemporaine à l'ensemble. Elle me trouvait vraiment confinée au XVII<sup>e</sup> siècle, dans la poussière et les fils d'araignée.

*Alors, c'est elle qui vous a aidée à faire le lien avec le XX<sup>e</sup> siècle?*

L. P. — Oui, elle m'a aidée. Je lui avais parlé de ma démarche, elle savait que je voulais établir un pont entre mon expérience de comédienne à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle et ce personnage, issu du XVII<sup>e</sup>. Comme je ne l'avais pas fait en termes de contenu, elle a suggéré que je le fasse sur le plan de la forme.

Elle m'a fait une belle petite maquette avec des murs, une petite bonne femme, un petit fauteuil. Elle me l'a laissée, pour que je m'amuse... Quand elle est revenue, j'avais placée les miroirs au-dessus de la scène, en épée de Damoclès. Danièle a trouvé ça beau. Ça a été un travail absolument magnifique. Je pensais à des diapositives depuis un certain temps. Danièle a fait un plancher blanc : diapos au plancher, se reflétant dans le miroir. Génial! Alors tout a commencé à s'enchaîner. Je pense que c'est un travail qui ressemble beaucoup à un travail de metteur en scène avec un scénographe. Sauf que là, Danièle a eu l'humilité de me laisser beaucoup de place en se mettant au service du concept...

*Parce que c'était un spectacle solo, une conception solo.*

L. P. — Oui, elle me disait que j'avais mon projet dans ma tête, que je savais ce que je voulais faire, qu'elle avait juste envie de travailler avec moi.

*Et la musique?*

L. P. — L'idée de la musique venait de moi. J'ai fait partie de jurys au ministère des Affaires culturelles. À un certain moment, Philippe Ménard a fait une demande de bourse, et c'est en visionnant des cassettes pour mon travail à un de ces jurys que je l'ai découvert. Il fait des shows avec ses «synchoros». J'ai été épatée. Je l'ai appelé pour lui demander comment ça fonctionnait. Puis,

à peu près six semaines avant la première, au moment où le concept moderne est apparu, je lui ai dit que j'en avais absolument besoin. Ça a été très long avant que je le décide, parce que Philippe, très intègre dans sa démarche, ne voulait pas que ses synchoros soient utilisés à toutes les sauces. Le déclic s'est fait quand je lui ai dit que pour moi, ses sculptures allaient représenter les merveilles de Versailles : «Mme de Maintenon a eu un rôle de pouvoir, elle a manipulé Versailles pour arriver à ses fins. Alors elle va les manipuler elle-même et je vais me trouver une gestuelle. Tu vas me *coacher*. La musique qui va sortir de là va être un genre de clavecin *fucké*, répétitif, comme pour exprimer d'une certaine façon le siècle en décadence.» Il a accepté et cela s'est avéré extrêmement efficace, magique.

«[...] Les sculptures de verre allaient représenter les merveilles de Versailles.» Photo : André Panneton.



*Est-ce qu'on peut dire que ce type de travail, entièrement créateur du début à la fin : aller puiser dans des textes qui ne sont pas théâtraux, penser un décor et des accessoires, une musique, une gestuelle, c'est une expérience vraiment multidisciplinaire?*

L. P. — Oui, tout à fait. Je n'avais pas cette idée au départ, car Dieu sait que je déteste le mot, mais je me suis rendu compte que j'avais besoin de soutien, et ce, de toutes les disciplines possibles. Vouloir tout prendre sur ses épaules, c'est bien héroïque, bien beau, mais c'est gros. Je ne sais pas ce qui m'a poussée à faire ça. «Je ne mets point de bornes à mes désirs», comme dirait la marquise.

*C'est un peu narcissique d'une certaine manière, et à contre-courant de l'image qu'on a habituellement du travail théâtral, qui est un travail collectif.*

L. P. — Tout à fait, mais il s'agissait d'une démarche très personnelle, j'avais besoin de me retrouver. Bien sûr, je me suis posé la question du narcissisme, parce que j'ai toujours eu la prétention d'être très altruiste, d'être bien «collective». Mais je pense que j'avais déjà beaucoup donné. C'était ça, ma crise existentielle aussi.

Quand je pensais à ce spectacle, je me disais qu'il fallait que je m'en donne un peu à moi, pendant six mois.

*Votre spectacle était peut-être sous le signe du retour sur soi, mais il était aussi sous le signe d'une très grande liberté... Comment expliqueriez-vous le fait que beaucoup de metteurs en scène, actuellement, se tournent vers l'adaptation? Est-ce un désir de plus grande créativité?*

L. P. — Je pense que oui.

*Ce type de travail interroge sérieusement la fonction de metteur en scène, celui-ci n'est plus au service d'un texte, il est plus libre.*

L. P. — Ah! oui. J'ai réécrit une pièce complète à partir d'extraits de Witkiewicz. C'étaient des textes

de théâtre, mais que j'ai refondus pour en faire une histoire. Pour *le Mariage de Figaro* aussi, j'avais fait toute une écriture historique parallèle.

C'est vrai que c'est spécial. Je pense qu'effectivement, on ne peut pas le nier : même si la relation entre auteur et metteur en scène est très riche à tous les niveaux, on se sent quelquefois prisonnier.

*Peut-être justement parce que le texte est trop fort?*

L. P. — Oui, le texte est parfois très fort, et le metteur en scène a de la difficulté à y trouver sa place. Je crois fermement que le metteur en scène est un créateur à part entière et qu'il doit absolument proposer de façon claire, précise, définitive la vision qu'il a de l'oeuvre. *Madame Louis 14* m'a confirmé qu'un metteur en scène, c'est capital, et qu'il se doit de proposer une lecture avant le début du travail, lecture à laquelle, on l'espère toujours, adhéreront tous les participants et avec laquelle l'auteur sera d'accord. Parce qu'il y aura eu au départ une communication. C'est capital! Je ne peux plus envisager le métier de metteur en scène autrement maintenant. Le metteur en scène donne des balises, qui peuvent ne pas être rigides mais qui sont tout de même des balises, et elles font que la «lecture» du texte va se faire «avec ce chapeau-là».

La création a ses exigences; il y a le respect de l'auteur, il y a des concessions, il y a des discussions parfois douloureuses, il y a des compromis... C'est tout ça, une création. Après un certain nombre d'années, on plafonne! Je pense qu'on va prendre des vacances quand on fait une adaptation. On fait ouf! à la création, on redécouvre une certaine liberté d'action qui élargit nos horizons et nous fait revenir à l'inédit mieux préparés, mieux armés.

propos recueillis par **louise vigeant**  
mise en forme de l'entretien: **louise vigeant**  
avec l'assistance de **lorraine camerlain**