L'École supérieure de théâtre de l'UQAM présente
une production dirigée

Le Cas Blanche-Neige
(Comment le savoir vient aux jeunes filles)

De Howard Barker, traduit de l'anglais par Cécile Menon (éditions théâtrales)
Mise en scène de Claude Lemieux

Au Studio-d'essai Claude-Gauvreau /
Du 10 au 12 et du 15 au 19 novembre 2011, à 20h
Matinée le 18 novembre 2011, à 14h

UQÀM **École supérieure de théâtre**
Université du Québec à Montréal

Entretien avec le metteur en scène CLAUDE LEMIEUX

Cet entretien a eu lieu à la quatrième semaine de répétition, cinq semaines avant la première. Il rend compte d'un travail en plein processus.

Jusqu'à maintenant, comment se déroule le travail avec les acteurs-étudiants?

Ça se déroule très bien, je suis très content de ce que j'ai choisi de faire avec eux. Je travaille avec une méthode qui s'appelle l'analyse-action, qui n'est pas systématique dans ma pratique, mais très pratique avec des textes complexes. Cette méthode consiste à analyser sommairement une scène avec les acteurs, puis ils l'improvisent dans leurs propres mots. Graduellement, les interprètes intègrent le texte de l'auteur, ce qui se fait très organiquement. Par contre, il fallait ici que nous rentrions le plus vite possible dans le texte pour en comprendre la respiration et le rythme. La mise en page du texte imposée par l'auteur est très importante et va probablement nous donner des clés d'interprétation primordiales pour le rythme de la pièce.

Les acteurs doivent accomplir une double tâche : ils doivent incarner et garder en même temps une distance; c'est un rapport au jeu extrêmement complexe. Je ne veux pas en faire un théâtre psychologique, même si nous avons passé beaucoup de temps ces deux dernières semaines dans l'analyse des situations et des motivations des personnages. C'est un théâtre formel, mais ce n'est pas juste un théâtre de la représentation : c'est aussi un théâtre du vécu et du ressenti, mais avec une forme... très affirmée.

Vous avez monté Hanokh Levin, Lars Norén, Mateï Visniec, maintenant Howard Barker. Ce sont des auteurs aux signatures très particulières, pourquoi ce répertoire, ces écritures, et pourquoi Barker?

D'abord, je cherche une écriture qui me touche et me bouleverse. Une écriture qui n'appartient pas exclusivement au quotidien. Je suis davantage intéressé par un théâtre qui révèle et parle de la complexité de la nature humaine ainsi que de ses paradoxes. Dans le *Cas Blanche-Neige (Comment le savoir vient aux jeunes filles)* – dont le sous-titre est très important – j'aime que les personnages ne soient ni blancs ni noirs. Barker dénonce cette simplification que nous avons tendance à créer en tant qu'être humain : le blanc, le noir; le bon, le méchant. La vie n'est pas comme ça, les êtres peuvent être à la fois bons et méchants. Ici, les personnages sont

complexes. Le tragique et l'absurde, qui traversent les apparences et révèlent les contradictions de la nature humaine, sont certainement des points de rencontre entre ces auteurs.

Barker a appuyé son théâtre de nombreux écrits théoriques. Pour un metteur en scène, est-ce contraignant, imposant ou au contraire celui-ci est-il libre d'y mettre sa propre couleur?

Il est certain qu'un auteur comme Barker est contraignant, mais dans la création, la contrainte est toujours intéressante. Elle est porteuse de sens et de promesses de création riches. Il est bon d'avoir des contraintes et des limites bien définies. Je prends comme exemple Beckett, que j'ai monté ici à l'université il y a cinq ans de cela (*Parmi les voix enfermées avec moi,* 2006). Les courtes pièces de Samuel Beckett sont écrites avec beaucoup de détails sur la manière dont les choses doivent être faites. Une des didascalies dit : « Le personnage se promène de long en large et compte les pas. Il fait dix pas à droite, se retourne et fait dix pas à gauche. » Tu es pris donc dans cette structure qui est très contraignante, mais très intéressante à la fois. C'est souvent gage de beaucoup de belles découvertes et de moments surprenants, peut-être aussi d'échecs, mais ils font partie du travail. D'ailleurs, je ne serais pas surpris que Barker soit influencé par Beckett.

Quel est votre objectif de mise en scène?

J'aimais d'abord l'idée de travailler sur un texte qui est écrit à partir d'un conte parce que nous sommes confrontés à la vision de l'auteur. Barker jette un regard complètement nouveau et contemporain sur ce conte qui appartient à la littérature mondiale. Ce texte essaie de révéler le tragique du monde moderne. En d'autres mots, révéler le tragique signifie montrer le terrible, révéler l'angoisse qui nous habite tous et que nous ne souhaitons pas voir. Révéler quelque chose que les gens ne veulent pas voir est un pari presque impossible. C'est comparable à se promener dans la rue et de frapper les gens en leur disant « réveille-toi ». La personne qui exécute ce geste est immédiatement prise pour un fou, un illuminé, un hystérique... Il ne faut pas l'oublier, ce n'est pas une petite histoire drôle, c'est très cru, très provoquant, mais Barker ne provoque pas gratuitement.

Il y a plusieurs scènes où des personnages révèlent des aspects obsessionnels et extrêmes qui pourraient être très choquants pour le public. Le défi de la mise en scène est de faire en sorte que même si ça choque, ça demeure intéressant... idéalement fascinant.

L'abécédaire Barker

L'auteur.

Né en 1946, l'auteur dramatique, metteur en scène, poète et peintre Howard Barker est originaire de Dulwich, près de Londres, et signataire de plus de soixante-dix pièces. L'auteur à la plume acérée possède une vision du monde audacieuse, qu'il confirme autant par sa pratique artistique que par une réflexion théorique approfondie. Toutefois, il n'est pas le genre d'auteur que l'on peut admirer en dénombrant ses mérites ou en collectionnant ses critiques approbatrices. Mais s'il a tardé à être reconnu, son œuvre singulière s'avère aujourd'hui majeure dans le paysage contemporain.

Sans-titre, Howard Barker.

Peinture.

« Mes pièces sont toujours conduites par une imagination visuelle très intense, qui est à la base du mouvement d'écriture. Et c'est bien cette même origine qui rend possible ma peinture. »[2]

Les tableaux de Barker présentent « l'après »; ils sont post-catastrophiques. Le spectateur occupe la même position que le premier répondant d'une scène de crime, à la différence que celui-ci n'intervient pas, il subit. Leurs compositions laissent envisager une narration, quoique très fragmentaires. Tout comme son théâtre, ses œuvres visuelles montrent autant qu'elles voilent.

Contemporains.

Barker a souvent été considéré à tort comme un auteur politique. Au début de sa carrière, en raison du ton satirique qu'il employait pour critiquer la société, on le met dans le même chapeau que David Edgar, David Hare et Howard Brenton. Mais comparativement à ces auteurs, le « message » n'occupe pas une place centrale dans ses pièces et tend même à s'effacer progressivement au fil de ses œuvres. On l'associe plus tard à Edward Bond et Gregory Motton. Là-dessus, l'avis de Barker tend à clore le débat : « Je ne connais pas Gregory Motton et je crois que je suis très éloigné d'Edward Bond. […] Il n'y a jamais eu de relation didactique entre moi et le public, contrairement à Bond. »[1]

Public.

« Le théâtre doit commencer à traiter son public avec sérieux. Il doit cesser de lui raconter des histoires qu'il peut comprendre. / Ce n'est pas insulter un auditoire que de lui offrir l'ambiguïté. »[3]

« An honoured audience will quarrel with what it has seen, it will go home in a state of anger, not because it disapproves, but because it has been taken where it was reluctant to go. »[4]

Critique.

La réception des premières pièces de Barker par la critique a été houleuse, surtout en Angleterre. Le Royal Court de Londres est le premier théâtre subventionné à le monter. Puis, Sloane Square et English Stage Company s'y risquent, finalement suivis par la Royal Shakespeare Company en 1985 avec les pièces *Crimes in Hot Countries, The Castle* et *Downchild.* Ces trois productions lui valent une reconnaissance en tant qu'auteur prometteur, mais la majorité des critiques continue de lui être réfractaire et de le qualifier d'« auteur difficile » déconseillé pour le grand public. Tout comme Beckett, Barker s'est vu accoler les termes d'auteur « obscur » et « déprimant » dont les pièces n'ont ni fond ni but; mais si Beckett ignorait les critiques, Barker les défie. Quiconque parcourt les écrits de l'auteur (notamment *Arguments for a Theatre*) se rend vite compte que si son théâtre dérange, il est loin d'être gratuit.

Sans-titre, Howard Barker.

Pièces.

L'œuvre prolifique de Barker se divise en deux tranches : de 1970 à 1985 et de 1985 à aujourd'hui. Le point de rupture est la pièce *Tableau d'une exécution* (1985), que l'auteur renie à cause de son humanisme. Dès lors, Barker change sa stratégie d'écriture : plutôt que de pointer directement, il passe par le détour, la métaphore et l'absurde afin de faire écho à des sujets actuels. Son écriture est dorénavant « catastrophique ».

Il a entre autres écrit *Les Possibilités* (1987), *Judith* (1990), *Les Européens* (1990), *Blessures au visage* (1996), *Gertrude (Le Cri)* (2002), *13 objets* (2003). Il est aussi l'auteur de deux essais sur le théâtre, *Arguments pour un théâtre* (v.o. 1989, v.f. 2006) et *La Mort, l'Unique et l'Art du théâtre* (v.o. 2004, v.f. 2008) ainsi que de nombreux recueils de poésie.

Théâtre de la Catastrophe.

Le Théâtre de la Catastrophe est l'appellation que Barker a donnée à son théâtre; elle englobe toute sa pratique artistique, de l'écriture au travail scénique, en plus de ses écrits théoriques. Elle est l'essence qui habite l'œuvre de Barker et qui teinte chacun de ses mots, chacun de ses gestes artistiques.

The Wrestling School.

Fondée en 1988, l'« École de lutte » porte exclusivement à la scène les pièces d'Howard Barker. Elle regroupe acteurs, musiciens, scénographes et metteurs en scène. « Wrestling » tient pour la lutte que la compagnie engage avec les propositions du texte avant les représentations; « School » renvoie à l'étude du travail de Barker et à la recherche active de nouvelles formes scéniques qui réalisent son plein potentiel.

Le Cas Blanche-Neige

Howard Barker écrit *Le Cas Blanche-Neige (Comment le savoir vient aux jeunes filles)*, du titre original *Knowledge and a Girl (The Snow White Case)*, en 2002. Si les racines de la pièce puisent dans le conte universel de Blanche-Neige, l'arbre qui en a émergé a laissé la féerie sous terre. *Le « Cas » Blanche-Neige***,** ou comment régler le compte à la représentation d'un monde merveilleux où tout se termine bien.

La réutilisation qu'opère Barker est brillante puisqu'elle se base sur des éléments qui existent dans la mémoire collective : le miroir, la pomme, les nains, la marâtre... Barker en laisse tomber quelques-uns, triture les autres. Il récupère le personnage naïf de Blanche-Neige pour la confronter au monde actuel : il la lance dans une situation familiale tordue; la situe dans une phase de transition où l'enfant confronté à une dure réalité devient abruptement adulte; la place dans un contexte où les modèles sexuels et érotiques sont provocants et idéalisés. Si les situations dramatiques sortent du quotidien, elles font écho au monde contemporain occidental. Finalement, Barker sort de l'ordinaire pour s'en rapprocher.

Les personnages du *Cas Blanche-Neige* se situent en dehors des limites de la moralité et de la rationalité. L'enjeu ne réside pas au niveau du non-respect de la moralité mais plutôt autour de l'ignorance de l'existence de la moralité. Ces « héros » de la tragédie moderne avancent seuls dans un territoire peuplé de débris du conte, de références actuelles comme anciennes ainsi que de restes de l'Histoire. Le regroupement de ces individus dans ce territoire restreint qu'est *Le Cas Blanche-Neige* mène nécessairement à des relations conflictuelles puisqu'ils se retrouvent constamment dans la voie des autres. La Reine, Blanche-Neige, le Roi, le jeune Déviant, tous à un moment de la pièce aperçoivent droit devant leurs objectifs et souhaitent les atteindre. Toutefois, ils se percutent dans leurs courses à la réalisation – ou à l'obsession – d'eux-mêmes. Cette collision s'appelle précisément la réplique. Chacune des répliques de cette pièce est un lieu de confrontation obligée où l'un des personnages – ou les deux – ricoche(nt). Les trajets ne sont jamais directs, même pour la Reine**; s**i elle commence par gagner les combats, elle vient aussi à les perdre. Ce sont des êtres qui jouent constamment au « roi de la montagne ». Ils ne peuvent se rencontrer, ne savent pas comment *être ensemble* et renvoient l'image d'une société où l'incommunicabilité s'insinue petit à petit.

Or, les personnages n'en sont pas conscients. Aucun des personnages ne veut intentionnellement endommager l'autre, mais cela se produit obligatoirement parce qu'en travers de la trajectoire espérée il y a obstacle. La résistance se loge partout. Même les serviteurs s'inscrivent dans cette logique : les deux jeunes servantes échappent sans cesse le miroir de la Reine, la présence de la vieille aveugle et cul-de-jatte bloque l'image même de la Reine, le Garde-Chasse se divise entre la servilité et l'affranchissement. L'élastique se tend, se relâche, se tend davantage, se relâche brusquement... La tension suit les personnages, les habite, les pousse à l'action.

Tragédie

Influencé par la tragédie grecque et la tragédie classique, Barker écrit dans une forme qu'il a surnommée la tragédie moderne. S'il reprend la plupart des fondements de la tragédie, ceux-ci sont renouvelés pour correspondre à la réalité contemporaine ainsi qu'aux principes du « Théâtre de la Catastrophe » :

Tragédie (grecque et classique confondues)	**Tragédie moderne**
Il y a *mimesis* ou imitation de la réalité.	Il y a création d'un autre univers qui n'est pas géré par la moralité et la rationalité.
Le possible dans la probabilité.	Le possible dans l'improbabilité.
Le héros commet l'*hamartia* (la faute) par erreur de jugement et non par malignité. Il est contrôlé par ses passions.	Le héros commet l'*hamartia* principalement par erreur de jugement mais il se peut qu'il y ait aussi une certaine présence de malignité. Il est contrôlé par ses passions.
L'*hybris* (la fierté, l'arrogance funeste) amène le héros à agir malgré les avertissements des dieux.	L'*hybris* pousse le héros à agir dans un but de réalisation personnelle sans tenir compte de la moralité.
Le héros prend conscience de sa faute lorsqu'il est trop tard pour réparer ses torts.	Qu'il s'en sorte ou non, le héros ne vit aucune rédemption.
La tragédie se termine par la mort du héros, ce qui ramène la paix sociale.	Que le héros meure ou non, la paix sociale ne sera jamais entièrement rétablie.
Il y a *catharsis* : la tragédie suscite crainte et pitié chez le spectateur, qui s'identifie au héros et purge ses passions à travers les actes de celui-ci.	La tragédie moderne trouble et fascine. Il n'y a pas de volonté de *catharsis* mais plutôt intention de révéler.

Comparaison entre le théâtre humaniste et le théâtre catastrophique par Howard Barker[5]

Le théâtre humaniste

[…] Quand nous rions nous sommes ensemble.
L'art doit être compris.
La finesse d'esprit lubrifie le message. [...]
La production doit être limpide.

Nous célébrons notre unité. [...]
Le message est important.
L'auditoire est cultivé
et il rentre chez
lui heureux/ ou/ fortifié.

Le théâtre catastrophique

[…] Le rire dissimule la peur.
L'art est un problème de compréhension.
Il n'y a pas de message. [...]
L'auditoire ne peut pas saisir tout;
Pas plus que ne le pouvait l'auteur.
Nous nous querellons pour aimer. [...]
La pièce est importante.
L'auditoire est divisé
et rentre chez lui
ébranlé/ ou/ confondu.

Le verbe de Barker

« LE ROI :
Ratissez le terrain autant qu'on peut le ratisser et si
vous tombez sur eux en chemin soyez conciliant qu'ils
soient insultants laids cruels ou toute autre chose SUR-
TOUT NE LES AGRESSEZ PAS ILS POURRAIENT TUER *(un temps)*
Plus tard
J'inventerai une mort pour eux »

Langue.

La langue de Barker est un animal sauvage. Première rencontre : elle impressionne, voire même intimide. Sa prestance – trivialement, sa gueule – apeure certains, en séduit d'autres. Elle n'inclut aucune ponctuation, sépare des mots sur deux lignes, s'écrit soudainement en lettres capitales. Il ne faut pas la prendre à la légère : elle est dangereuse, confronte, attaque. Deuxième rencontre : elle est curieuse, majestueuse, complexe. Elle maîtrise la vulgarité, descend du « pea soup fog »[6], fréquente le dictionnaire, *flirte* avec des mots nobles; elle ondule comme la langue de Shakespeare. Matériau, substance, elle se réinvente d'une réplique à l'autre. Troisième rencontre : lorsque vous croyiez l'avoir démystifiée, elle vous surprend. On peut l'apprivoiser, mais on ne la dompte pas.

Ce n'est pas par manque d'espace que certains mots s'interrompent pour se terminer à la ligne suivante. Pourquoi? Comment faire pour l'interpréter? Les acteurs et actrices ont balbutié, exagéré, oblitéré, nuancé... Puisque le sens restrictif n'existe pas chez Barker, toutes ces explorations sont valables, tant qu'elles *font* sens au moment opportun. Il s'agit d'un jeu d'essai-erreur qu'il faut sans cesse recommencer, un tango entre la langue de l'auteur et la voix de l'interprète.

Les sections de répliques en capitales intriguent. Le metteur en scène Giorgio Barberio Corsetti disait : « Les mots inscrits en capitales ne signifient pas qu'il faut hurler, mais une intensification de la concentration d'énergie, une notation par rapport à l'écriture, pas par rapport à la manière de jouer. »[7] Si les majuscules confèrent évidemment aux mots une énergie particulière, l'interprétation demeure quant à elle un choix de mise en scène. Claude Lemieux privilégie un sens significatif pour l'interprète, inhérent au personnage et variable selon la réplique. Comme en musique, les nuances peuvent être infinies : *appogiato* (appuyé, soutenu) ne veut pas dire la même chose que *marcato* (marqué) ni *pieno* (plein) et que *forzando* (brusque renforcement d'intensité). Rencontrer la langue de Barker signifie la comprendre et la déchiffrer, mais aussi se l'approprier et lui consentir une résonance.

Rythme.

Élément fondamental de l'écriture de Barker, le rythme se loge entre les mots pour remplacer la ponctuation; accompagne le trait d'union qui scinde un mot en deux; fait débouler les mots de Blanche-Neige; rend les phrases de la Reine « martelantes ». Support du texte, le rythme fluctue et se glisse aisément du *staccato* au *legato*, de l'*allegro* au *quieto* – du piqué au lié, du rapide au calme. Il habite le texte, côtoie la rupture. Celle-ci n'est pas une règle grammaticale; elle surgit n'importe où dans la réplique comme dans la scène. Le rythme ne naît pas avec le début de la scène pour s'éteindre avec la fin; la rupture ne survient pas nécessairement aux entrées et aux sorties des personnages : rythme et rupture forment des mouvements dans l'écriture de Barker.

Silence.

« Il y a silence et silence. Comme pour la couleur noire, il y a des couleurs à l'intérieur du silence. »[8]

Un foulard de laine est plus chaud lorsque les mailles permettent à l'air de pénétrer; une langue aussi puissante que celle de Barker doit respirer pour conserver sa force. Elle a besoin d'être trouée de silence, sans quoi elle ne devient que diarrhée verbale. De la même manière que les répliques, les silences doivent être chargés d'énergie, ils doivent être actifs. Comme les personnages conversent à la manière de duels, la langue est habitée d'une énergie vibrante et tendue. En plaçant des temps silencieux à des endroits insoupçonnés, l'énergie condensée dans la langue s'étire jusque dans les silences. Les silences que vous « verrez » parlent. Les entendrez-vous?

Références.

[1] BARKER, Howard, « Mon théâtre parle de secret », in *Alternatives théâtrales*, n° 57, mai 1998, p. 26

[2] BARKER, Howard in TACKELS, Bruno, « Je suis un cinéaste raté, ou empêché : Entretien avec le dramaturge Howard Barker », in *Mouvement*, le 7 janvier 2009, en ligne, <http://www.mouvement.net/site.php?rub=2&id=f7c5f5a5bd5f91ad>, consulté le 19 octobre 2011

[3] BARKER, Howard, « 49 apartés pour un théâtre tragique », in Alternatives théâtrales, *loc. cit.* p. 9

[4] BARKER, Howard, « Honouring the audience », in *Arguments for a Theatre*, Manchester, Manchester University Press, 1997 [1989], p. 47

[5] BARKER, Howard, « Le théâtre humaniste et le théâtre catastrophique », in *Alternatives théâtrales*, *loc. cit.*, p.63

[6] Avant 1956, dans les quartiers ouvriers de Londres, le brouillard et la fumée des cheminées formaient des *smogs* d'une consistance d'une soupe aux pois, alors surnommés « pea soup fog ». Ayant peu de contact avec l'extérieur, les prolétaires de ces quartiers parlaient un argot truffé de flexions et d'expressions les plus créatives les unes que les autres. Howard Barker, fasciné par les traces de cet argot qu'il retrouvait dans le langage de sa mère, s'en inspire dans son écriture.

[7] CORSETTI, Giorgio Barberio in DAVID, Gwénola, « Mettre en scène le théâtre de Barker », in *Mouvement*, n°50, janvier-mars 2009, p. 142

[8] BARKER, Howard, « 49 apartés pour un théâtre tragique », *loc. cit.*, p. 8

Distribution

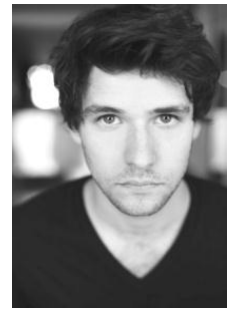
Élizabeth Gingras /
Blanche-Neige

Hellen Larouche /
La Reine, scènes 1 à 9

Ariane Lavery /
La Reine, scènes 10 à 22

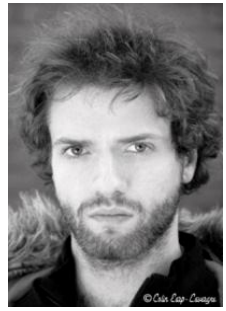
Charles Sylvestre /
Le Roi, scènes 1 à 9

Sébastien Perron /
Le Roi, scènes 10 à 22



Emanuel Robichaud /
Déviant et Jeune Déviant

Ariane Baril Allard /
Jane, Sara et Vieille Femme



Jérémie Earp-Lavergne /
Serviteur et Smith

Équipe de production

Mise en scène	**CLAUDE LEMIEUX**
Assistance à la mise en scène et régie	**GABRIELLE BÉLAND**
Dramaturgie et programme	**MARIE-ÈVE JULIEN**
Direction de production	**MAXIME FOURNIER**
Décor	**MÉLANIE BERGERON** **EVGENIA DEICHMAN**
Costumes	**VÉRONIQUE CASAVANT** **ALEXANDRA T. MORIN**
Accessoires	**MARIELLE JULIEN**
Éclairage	**JANIE CLOUTIER**
Recherche et conception sonore	**CLAUDE LEMIEUX**
Recherche, conception et montage sonore	**MAXIME DION**
À la console de son	**CHRISTOPHE GUILLOUX** **MÉLANIE WHISSELL**
À la console d'éclairage	**ANDRÉANNE DAIGLE** **LAURIANE TOUYA**
Aide en atelier de costumes et habilleuses	**ODESSA BERGERON** **MARIE-ÈVE BERNARD** **ARIANE G. QUERRY** **AMÉLIE ROY**
Aide en atelier de décor et machinistes	**ANNICK COUTURIER** **DOMINIC DUBÉ** **CAROLINE FRACHET**
Conception graphique de l'affiche	**MICHÈLE GAUDREAU** **Service des communications, UQAM**

DIRECTION DE L'ÉCOLE :

ALAIN FOURNIER	**/ Direction de l'école**
MARIE-CHRISTINE LESAGE	**/ Direction de l'unité de programmes de cycles supérieurs**
CAROLE MARCEAU	**/ Direction du programme de premier cycle**
ROBERT DROUIN	**/ Direction artistique**

ENCADREMENT PÉDAGOGIQUE :

ANNE-MARIE MATTEAU (costume), **JEAN GERVAIS** (éclairage, direction de production, régie), **ANICK LA BISSONNIÈRE** (décor), **GENEVIÈVE BILLETTE** (dramaturgie), **MARIE-CLAUDE LEFEBVRE** (voix et diction), **PHILIPPE POINTARD** (accessoires), **NANCY TOBIN** (son), **ROBERT DROUIN** (assistance à la mise en scène), **PIERRE PRZYSIEZNIAK** (peinture scénique)

Cette production a été réalisée dans le cadre des cours suivants :

Production dirigée, Travail d'interprétation, Production de spectacle, Techniques de scène (Claire Lamarre), Atelier de production décors et costumes (Azraëlle Fiset Santos-Foisy)

CRÉDITS MUSICAUX :

The far east band (Mizu, The Shadow's play) ;
Amon Tobin (Keep your distance) ;
Saariaho (Spins and spells, Oi Kuu, ... sah den Vögeln) ;
Fenaison (Interrelations C-0) ;

Autres productions à venir à l'École supérieure de théâtre :

La famille se crée en copulant, de Jacob Wren, mise en scène de Frédéric Dubois, du 17 au 26 novembre 2011
L'insoumise, mémoire-création de Nathalie Derome, du 8 au 10 décembre 2011
À moins que ce ne soit le contraire, mémoire-création de Milena Buziak, du 8 au 10 décembre 2011

École supérieure de théâtre
Pavillon Judith-Jasmin, local J-2335
405, rue Sainte-Catherine Est
Montréal (Québec)
H2L 2C4
www.theatre.uqam.ca

UQÀM **École supérieure de théâtre**
Université du Québec à Montréal