

patch

Acteur / Machines

Denis Marleau

Christophe Huysman

N° 10 / OCTOBRE 2009

REVUE DU CENTRE DES ÉCRITURES CONTEMPORAINES ET NUMÉRIQUES
CENTER FOR CONTEMPORARY AND DIGITAL SCRIPT REVIEW



CARTE BLANCHE

DENIS MARLEAU STÉPHANIE JASMIN

Une fête pour Boris

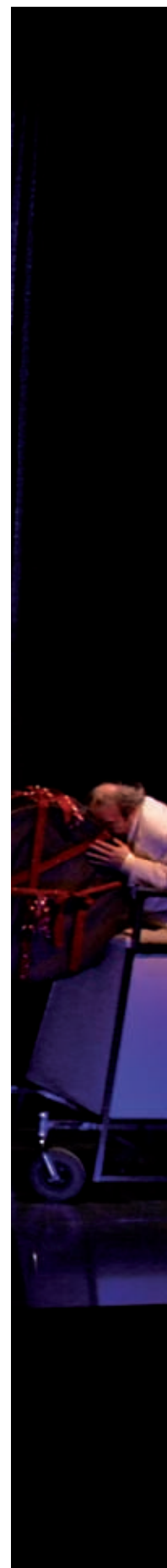
Propos recueillis par

Clarisse Bardiot

Commentaires des images

Stéphanie Jasmin

Une fête pour Boris, fable grinçante et premier texte de Thomas Bernhard, met en scène 15 personnages ayant pour point commun d'être tous culs-de-jatte. La Bonne dame invite pour l'anniversaire de son mari Boris – qu'elle a « choisi » à l'hospice voisin – ses compagnons d'infortune, dont elle est la tyrannique bienfaitrice. Dans la mise en scène de Denis Marleau, présentée lors du Festival d'Avignon en 2009, acteurs (la Bonne dame, Boris et leur servante Johanna) et automates (les 13 infirmes invités) se côtoient. Reprenant la technique de projection vidéo éprouvée dans la mise en scène des *Aveugles* (projections sur des masques réalisés à partir du moule du visage de l'acteur), Denis Marleau et sa collaboratrice Stéphanie Jasmin transforment les invités en un chœur grimaçant. Dotées de corps tronqués, de membres articulés, ces inquiétantes effigies au visage vidéo sont les interprètes d'un rituel carnavalesque.



Patch — *Les aveugles*, en 2002, font figure de point d'orgue dans votre œuvre sur l'utilisation de l'image projetée « en visage », et surtout de sa présence/absence, de son inquiétante étrangeté, autrement dit de sa capacité à faire illusion. Il semblerait qu'avec *Une fête pour Boris* vous preniez une autre direction, davantage tournée vers l'artifice, vers la théâtralité, voie que vous avez par ailleurs explorée dans d'autres œuvres sans « technologie ». Pouvez-vous nous expliquer ce cheminement de l'image-illusion à l'image-artifice ? Est-ce lié nécessairement au choix des textes et des auteurs (Maurice Maeterlinck pour *Les aveugles* et Thomas Bernhard pour *Une fête pour Boris*) ?

Denis Marleau — Cette recherche sur la vidéo mise au service du personnage se décline depuis une douzaine d'années en plusieurs variations, car elle est toujours conçue et rêvée en écho ou en réponse à un texte et à un imaginaire particulier. Dans le cas précis des *Aveugles*, Maeterlinck pose le problème d'une représentation quasiment impossible avec un chœur de personnages immobilisés dans l'obscurité. Ainsi, il interroge la nature de la présence de ce chœur, sa tangibilité. La représentation du fantôme, de l'esprit ou de l'âme humaine, qui traverse toute l'histoire du théâtre, est au cœur même de la dramaturgie de Maeterlinck. Celui-ci cherche à faire percevoir sur le plateau une présence ambiguë, dans une zone intermédiaire, entre la vie et la mort. *Les aveugles* convoque aussi dans sa dimension statique l'essentiel et l'épure, pour accéder à une expérience collective et individuelle de la perte, du vertige, de la solitude et du questionnement fondamental qu'elle met en place. Avec Bernhard, l'expérience est tout autre, à l'opposé. Elle se vit dans l'exagération et la déformation. Si dans *Les aveugles*, le handicap est la métaphore de la fragilité humaine, de son incomplétude et de son incompréhension des mystères du monde, il est chez Bernhard source d'humiliation, de rires, de grossièreté et d'un désir permanent de suicide. Comme Maeterlinck, Bernhard met en scène un chœur d'infirmes qui vont prendre la parole pour interroger leur condition diminuée. Cependant, leurs rêves et leur rapport à la mort s'inscrivent dans un tout autre registre, décadent et risible. Les 13 culs-de-jatte se gavent, boivent, ricanent, protestent et chantent à tue-tête. L'auteur dépeint cette humanité amputée par la voie du grotesque. Le handicap devient alors un artifice théâtral qui œuvre en contrepoint des costumes (de reine, des chapeaux, des gants), du masque (de cochon) et du travestissement.

Si les mannequins gagnaient un peu en apparence humaine, il fallait à l'inverse que les humains se marionnettisent.

Stéphanie Jasmin — Outre les pistes lancées par le texte lui-même et son rapport à la théâtralité, il nous importait de faire ressentir la relation à l'enfance, cette innocence perdue de la Bonne dame. Par exemple, que celle-ci ait fabriqué et inventé dans son immense solitude et sa misanthropie cet univers clos avec des mannequins-automates qu'elle ressort lorsqu'elle veut jouer, comme une petite fille sort ses poupées de son placard. D'où l'artisanat et l'artificialité délibérée et assumée de ceux-ci. Là où la représentation des *Aveugles* développait une ambiguïté quant à la présence réelle de l'humain, où l'illusion était la base même de l'expérience, dans *Une fête pour Boris* ce sont des poupées à l'échelle humaine qui s'animent, auxquelles on donne vie.

Le point de départ commun à ces deux œuvres se retrouve dans votre première utilisation de l'image au théâtre. Dans *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1997), des visages projetés sur un masque permettent d'incarner les identités multiples du poète. Quelle a été l'importance de cette première expérimentation pour les travaux qui vont suivre jusqu'à *Une fête pour Boris* ?

D. M. — Ma première source d'inspiration provient des installations de l'artiste américain Tony Oursler que j'ai découvertes au CAPC, Musée d'Art contemporain de Bordeaux, au milieu des années 1990. Tony Oursler projette des images de visages parlant sur des objets, comme des oreillers ou des ballons. J'ai eu envie d'intégrer à la scène cette technique de projection vidéo lorsque je travaillais sur l'adaptation du récit d'Antonio Tabucchi, *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa*. La représentation du double m'a toujours beaucoup intéressé. Dès mes premiers spectacles sur les avant-gardes dada ou sur des textes de Samuel Beckett jusqu'aux personnages que j'ai dupliqués dans *Maîtres anciens*, c'est une dimension, pour ne pas dire une obsession, qu'on retrouve dans tout mon parcours de mise en scène. Dans le récit de *Tabucchi*, Pessoa reçoit sur son lit de mort cinq de ses principaux hétéronymes et dialogue avec ceux-ci, donc avec lui-même. C'est là qu'entrait en scène un autre acteur qui portait un masque, immobile pour recevoir l'image. Il y avait aussi des

effigies qui fonctionnaient avec une rétroprojection du visage, toujours à l'image de l'acteur sur scène interprétant Pessoa. Cette vision première reste le point de départ qui a orienté la recherche de solutions techniques et surtout l'invention de nouvelles méthodologies dans le travail de répétition et d'interprétation. Par exemple, la nécessité de tourner à l'avance les répliques de chaque hétéronyme ou de Pessoa lui-même, puisque nous inversions parfois la présence réelle et la vidéo du personnage. Autre exemple : la difficulté pour l'acteur Paul Savoie de vivre une relation de jeu avec une effigie ou un partenaire aveugle portant le masque de son visage, et qui de son angle de vue latéral sur le plateau n'avait rien à voir avec ce que percevait dans la salle le public de façon frontale et à distance. Tous ces éléments modifiaient sensiblement le déroulement des répétitions. La place de la technique était aussi prépondérante que celle de l'acteur. Nous étions avec notre équipe son-vidéo (Pierre Laniel, Nancy Tobin et Yves Labelle) au début de cette démarche, et plusieurs contraintes venaient en limiter la portée. Notamment la fragilité de la projection fixe sur un masque porté par un acteur qui ne devait absolument pas bouger pour éviter que le visage ne se transforme en une toile de Francis Bacon. Le masque était alors plat, ce qui déformait les traits de la figure. Cependant l'expérience était déjà assez fascinante, troublante, et le spectacle avait marqué les esprits. Par la suite, j'ai continué de développer quelque peu dans *Urfaust, tragédie subjective* (1999) l'interaction de la vidéo avec des acteurs sur scène par le biais d'une statuaire animée : l'esprit de la terre, le barbet, la mater dolorosa. Et un peu plus tard, il y a eu *Les aveugles* (2002), suivi de deux autres « fantasmagories » (2004), *Dors mon petit enfant* de Jon Fosse, et *Comédie* de Beckett, qui fonctionnaient sans la présence physique de l'acteur. Durant tout ce temps, les techniques de projection et de fabrication se sont raffinées : les masques et têtes de la sculptrice Claude Rodrigue ont gagné en réalisme, le contrôle de la lumière résiduelle des projecteurs n'était plus un problème et la qualité du son des voix et de leur diffusion n'a pas cessé de progresser. Finalement, pour *Une fête pour Boris*, après ces expériences radicales qu'ont été les fantasmagories, j'ai eu envie d'utiliser cette technique vidéo, qui fait partie maintenant de mon coffre à outils, de façon plus libre, comme si elle s'inscrivait dans une rhétorique plus large de la représentation.

Comment avez-vous travaillé pour élaborer le chœur des automates dans *Une fête pour Boris*? Quelles ont été les principales pistes de réflexion et étapes du processus? Comment avez-vous chorégraphié les mouvements des infirmes?

D. M. — Des contraintes d'espace scénique nous ont amenés très tôt à imaginer la condensation, le petit attroupement, plutôt que le long banquet linéaire traditionnel. L'obsession des infirmes pour les lits trop courts attribués par l'hospice, qu'ils désignent comme des caisses, nous ont inspiré des boîtes montées sur un dispositif muni de quelques roues aléatoirement placées, effectives ou non. Des caisses qui font allusion autant aux cercueils qu'aux boîtes de rangement pour les poupées. Le fait que les 13 culs-de-jatte soient interdépendants, « pris ensemble », qu'ils se déplacent d'un seul tenant, accentuait cette impuissance fondamentale.

S. J. — Cette interdépendance est maintes fois sous-entendue dans le texte, par exemple dans cette réplique d'un des culs-de-jatte sur l'hypothèse du suicide : « *Si c'était le cas il faudrait le faire en commun tous ensemble en un seul instant.* » Leur arrivée se produit comme un tableau qui s'avance ; une petite foule approche en un seul mouvement automatisé. Ainsi nous faisons l'économie d'infirmiers pour pousser chaque chaise roulante à l'entrée et à la sortie des convives. Quant à leur apparence, nous souhaitons qu'ils soient tous interprétés par le même acteur, Guy Pion, qui joue Boris sur scène après avoir été la Johanna du premier tableau. Une sorte de mise en abîme de l'acteur, qui peut jouer plusieurs rôles simultanément, transformé par le maquillage d'Angelo Barsetti, les perruques, les chapeaux, et dupliqué par la vidéo et les mannequins. C'est aussi une mise en abîme du personnage, car la Bonne dame est seule avec un « autre » qui est à la fois Johanna, Boris et tous les invités. Sur scène ils ne sont que deux, avec une variation d'une Johanna à plus grande échelle (jouée par Sébastien Dodge) et une Johanna en miniature, une poupée dans les bras de la Bonne dame pendant la fête. Quant à la gestuelle, les articulations des bras et des mains des automates, reliées à de petits moteurs, devaient être installées avant de fabriquer la « chair » ou les corps des personnages. Il a donc fallu déterminer très tôt chacun de leur geste et trouver leur position. La programmation de la séquence de cette gestuelle est intervenue plus tard dans le processus, pratiquement à la toute fin. Nous avons conçu des gestes spécifiques pour chacun des infirmes, ainsi que des gestes identiques, comme le doigt levé ou la main qui tape sur la table, afin de créer des mouvements collectifs, une sorte de rumeur chorale. Le mode de programmation et la spécificité des petits moteurs permettaient des modulations de vitesse et de légères variations au sein d'un même mouvement. Il n'y a aucune modélisation informatique 3D,

c'est une programmation plus proche d'une trame rythmique, issue d'un logiciel anglais d'automatisation un peu dépassé qu'a déniché Francis Laporte, notre directeur technique. Le côté brut, la maladresse risible que confère aux personnages cette façon mécaniste et finalement assez artisanale de les animer correspondait à l'image de poupées qui bougent, d'automates « patentés », que nous souhaitions donner à ces personnages.

Devant le chœur des infirmes sur leurs bancs, on ne peut s'empêcher de penser à *La classe morte* de Tadeusz Kantor. Était-ce pour vous une référence importante, y compris d'un point de vue plastique?

D. M. — J'ai vu *La classe morte* au moins trois fois. Kantor reste l'une de mes sources les plus profondes, les plus intérieures et inatteignables, une influence consciente ou non de mon approche du théâtre. Je n'y ai pas pensé au début, mais en voyant apparaître peu à peu ce chœur d'automates dans leurs petites boîtes, tout est devenu limpide. Il y avait des traces tangibles de cette fascination pour Kantor. Et ce constat m'a permis de mieux percevoir l'aspect funèbre de ce banquet, de l'aborder comme une sorte de rituel festif et macabre que la Bonne dame « met en scène » pour exorciser sa propre pulsion de mort qu'elle évite de nommer tout au long de la pièce. Une mort bruyante et ultime chez Boris, miroir monstrueux d'elle-même, qui d'une certaine façon la délivre de sa pulsion morbide et qui provoque le rire, un rire libérateur et triomphal autant que celui de la folie.

La logorrhée de la Bonne dame et tous les jeux de scène extrêmement précis qui l'accompagnent transforment quasiment le jeu de Christiane Pasquier en machine, comme si elle cherchait à battre les automates sur leur propre terrain. Comment s'est passé le travail de répétition avec la comédienne pour cette séquence du banquet?

D. M. — Dans les notes de jeu sur la Bonne dame, nous évoquions souvent la contamination. Si les mannequins gagnaient un peu d'apparence humaine, il fallait à l'inverse que les humains se « marionnettisent » un peu, rapprochant ainsi ces deux conditions d'existence entre elles. D'une certaine façon, Bernhard instrumentalise l'acteur, le contraignant à cette parole déferlante, superposée à une série d'actions répétitives comme l'essayage ininterrompu de chapeaux et de gants de la première scène. Il convoque donc la virtuosité de l'acteur dans les modulations, les contrastes et les changements de rythme, comme un compositeur avec un instrumentiste. Il avait lui-même écrit dans un premier essai dramatique (*Der Berg*) pour des marionnettes « à l'apparence d'humains ou d'humains à l'apparence de marionnettes ».

Les masques et marionnettes reviennent régulièrement dans ses pièces ultérieures.

S. J. — Pour Christiane Pasquier, c'était vertigineux: les répétitions du troisième tableau se sont déroulées très tard dans le processus, quelques semaines, voire quelques jours avant la première à Montréal. Avant de répéter avec elle, le dispositif devait être physiquement achevé ainsi que le montage vidéo de chacune des trames du chœur des culs-de-jatte. Ce montage devait rester ouvert jusqu'à la fin pour s'ajuster avec la partition de la Bonne dame jouée *live* et donc sujette à des changements de rythmes aussi infimes soient-ils. Il y a donc eu des compromis à faire entre une correction possible du rythme du montage et la capacité de l'actrice à s'y insérer. Progressivement, le rythme global s'est précisé et fixé. Pendant la conduite de la représentation, le montage vidéo est divisé en six parties, de sorte à pouvoir « geler » si besoin l'image du chœur durant quelques secondes, en fonction du rythme de la comédienne. Ce paramètre permet de se coordonner avec la conduite des mouvements automatisés des mannequins, gérée simultanément par une autre régie.

D. M. — Le vertige réside surtout chez l'actrice qui peut se perdre facilement dans un tel maelstrom de mots; face au blanc possible en représentation, une machine peut difficilement rattraper son partenaire humain...

Des images d'archives en noir et blanc offrent un prologue et des respirations discrètes, légèrement mélancoliques.


S. J. — Ce sont des images de films 8 mm des années 1930 et 1940, qui proviennent de ma famille, tournées par mon arrière grand-père. Elles apportent une sorte de profondeur de champ mélancolique d'un temps de bonheur révolu. Du temps de l'insouciance de la Bonne dame, lorsqu'elle voyageait partout dans le monde, avant cet accident où elle a perdu ses deux jambes, avant de cultiver l'amertume et de ressasser des pensées de haine, de dépit et de sarcasme.

D. M. — Ces images donnent une certaine profondeur de champ historique. Elles s'appuient sur le sens politique que Bernhard évoque en creux, que ce soit dans la métaphore de cette pièce ou dans le double sens des mots qu'il utilise en allemand. Ces films de famille datent du temps de l'innocence d'un pays avant qu'il ne rejoigne l'Allemagne nazie, cette Autriche amputée qui ne cessera par la suite de se victimiser dans le déni de sa complicité, de sa collaboration, tout en continuant à frayer avec les fantômes du passé. Nous souhaitons que cette allusion politique, difficile à faire percevoir sur scène, à la fois par les limites de la traduction française et par notre éloignement spatio-temporel, puisse circuler, émaner délicatement, fugitivement, comme des ombres et des lueurs.

Idée pour Johanna. (à cause de fil)

Nous avons la contrainte de devoir placer la Benno Dame en "Lout de table", plutôt qu'au centre.


Comme huit :



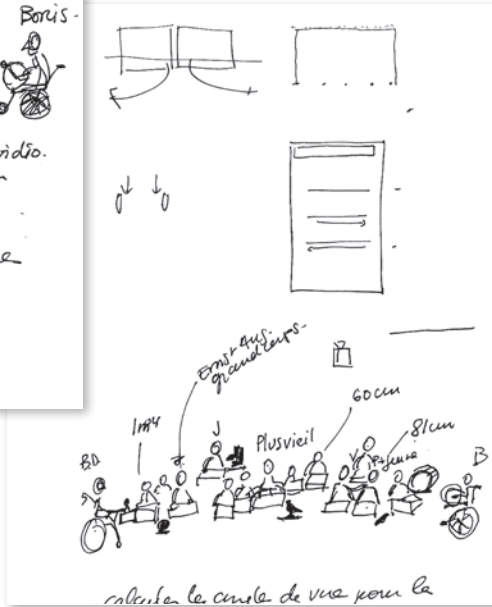
Où est Johanna ?

Idée de Boris : une petite poupée - vidéo.
Johanna placée sur une chaise.
(miniaturisation...)

Ceux qui voient tout meurent
autres tout pis...

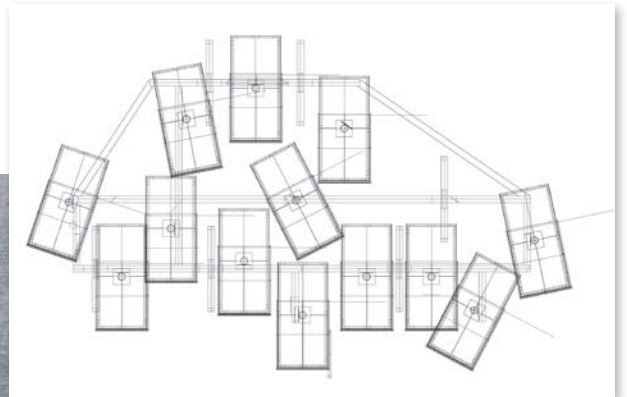


~ (pied?)



- 1 Esquisses extraites du cahier de notes de Stéphanie Jamin.
- 2 Maquette des 13 invités culs-de-jatte. Briser le banquet linéaire en petites unités individuelles juxtaposées, tassées, accumulées. Être seul et ensemble à la fois. Petite humanité désordonnée, dysfonctionnelle et néanmoins rassemblée. Lors d'une rencontre avec le public, une jeune fille a fait remarquer qu'elle se miroirait dans cette contrainte, être assise les uns sur les autres, ne sachant que faire avec ses jambes...
- 3 Plan de base des positions des automates, avec leur appellation et leurs gestes pour orchestrer leurs interventions.

2



3



4



5



7



6



- 4 Vues du plan en 3D des automates, afin de vérifier les proportions et les angles de vue.
- 5 Studio de tournage et d'enregistrement à la Laiterie, notre atelier à Montréal. Avant de commencer le tournage de chaque trame individuelle, il faut enregistrer l'intégralité du texte en une seule bande témoin pour que l'acteur puisse réagir et entendre les autres personnages, pour qu'il puisse s'inscrire dans les moments collectifs du chœur.
- 6 Tournage de l'un des 13 personnages. L'acteur (Guy Pion) en attente pendant les réglages du son. De l'enregistrement à la diffusion, l'enjeu est de se rapprocher le plus possible de la voix humaine sur la scène.
- 7 La figure humaine, même aveugle et silencieuse, est si étrangement présente.
- 8 Aussitôt fabriquées, les têtes des personnages sont accessibles en atelier, avec ou sans corps, afin que chaque concepteur puisse vérifier et expérimenter des solutions tant au niveau sonore, mécanique, que de la projection, du maquillage, de la coiffure et des costumes.
- 9 Le masque aveugle retrouve son visage. Les proportions de l'image peuvent être vérifiées pendant les essais de maquillage en prévision du tournage. Essai de diffusion de la voix par un petit haut-parleur inséré dans le torse qui ne s'est pas avéré concluant. Une autre solution a été trouvée par la suite, qui a permis de spatialiser la voix avec une texture beaucoup plus riche et plus proche de la voix amplifiée des acteurs sur scène.



8



9



10

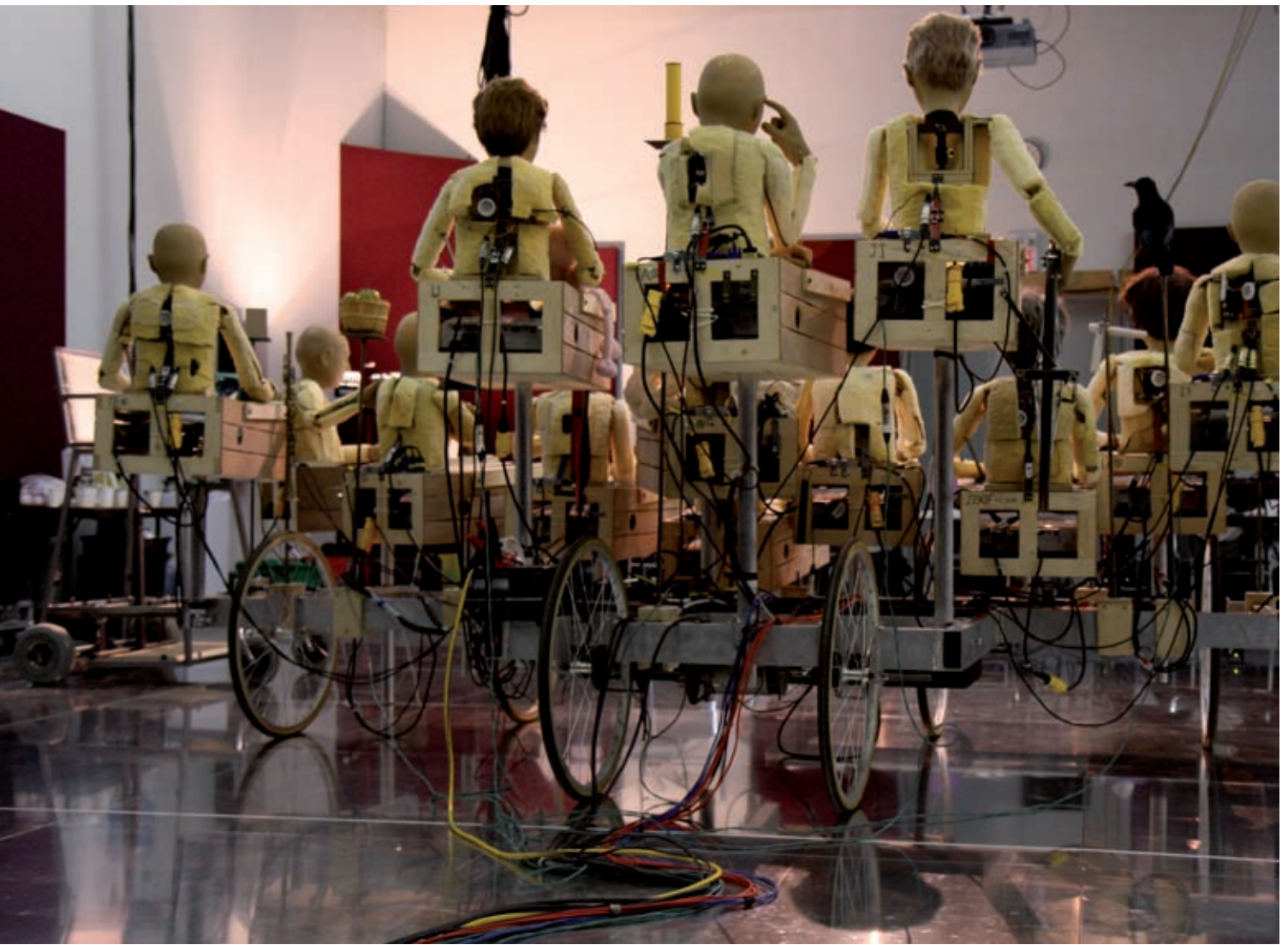


11

- 10 Test de nourriture. Les personnages se gavent. Comment les images peuvent-elles « manger » et ainsi apparaître un peu moins lisses, un peu plus sales.
- 11 Le clair-obscur rappelle les visages lumineux et plus intériorisés des *Aveugles*. La tête et le corps sont encore dans l'ombre.
- 12 Entrée en salle de répétition. Un cul-de-jatte en attente de quelque chose ou de rien. Il est encore accessoire.
- 13 L'envers du décor. La « patente » comme on l'appelait. Des culs-de-jatte sous perfusion qui traînent leurs fils de marionnettes derrière eux.
- 14 L'univers de la Bonne dame conçu comme un monde clos, une sorte de théâtre personnel. Le rideau en cote de maille s'ouvre non pas sur une fenêtre mais sur un mur de métal. Derrière, les invités de la fête attendent patiemment.



12



13



14



15 Le chœur des 13 culs-de-jatte en représentation dans le troisième et dernier tableau de la pièce. Les visages, tous identiques, sont différenciés et individualisés grâce à différents maquillages qui respectent les caractéristiques assez générales indiquées par Bernhard (jeune, plus jeune, vieux, plus vieux) et évoquent les obsessions et les motifs récurrents de chaque infirme.

16 En bas au centre, le plus vieux infirme, celui qui intervient le plus souvent, parfois avec de longs monologues. C'était le personnage structurant lors du tournage. Nous l'avons filmé quatre fois, en fonction de l'évolution de l'interprétation lors des répétitions.

17 Denis Marleau et Johanna en version poupée sans sa perruque. Les traits de celle-ci sont dessinés à l'image de Guy Pion jouant lui-même Johanna dans le premier tableau. Au début, elle devait être animée par la vidéo puis Denis Marleau a préféré qu'elle soit figée en vrai poupée, manipulée comme une petite marionnette par la Bonne dame.

16





17

Fondateur de la compagnie de création Ubu à Montréal en 1982, Denis Marleau se fait d'abord connaître par ses spectacles-collages conçus à partir de textes dadaïstes, merz et oulipiens. Une mise en cause des approches psychologiques et réalistes du personnage et de la scène anime alors sa pratique. Au début des années 1990, sa démarche théâtrale prend une nouvelle dimension avec de grandes formes scéniques (*Les Ubs*, *Roberto Zucco*, *Woyzeck* et *Maîtres anciens*) pour la plupart créées au Festival de théâtre des Amériques. Il se consacre parallèlement aux écritures d'aujourd'hui, celles de Normand Chaurette et de José Pliya, Gaétan Soucy, Antonio Tabuchi et Jon Fosse, tout en abordant des auteurs du grand répertoire, Wedekind, Lessing, Goethe, Beckett, Tchekhov, Shakespeare. En résidence de création au musée d'Art contemporain de Montréal en 2001-2002, il conçoit et réalise une première fantasmagorie technologique, *Les aveugles* de Maeterlinck, qui connaît un succès international. De 2000 à 2007, il est directeur artistique du Théâtre français au Centre national des Arts à Ottawa. En 2010, de retour à Montréal il sera avec sa compagnie UBU artiste associé à l'Usine C..

Après avoir achevé sa formation en histoire de l'art et en cinéma, Stéphanie Jasmin est depuis 2000 conseillère dramaturgique et artistique de toutes les créations d'Ubu. Elle conçoit les intégrations vidéoscéniques des spectacles de la compagnie (*Le moine noir*, *Othello*, *Les reines*, *Ce qui meurt en dernier*, *Le complexe de Thénardier*). En 2005, elle met en scène *Ombres*, sa première pièce, à l'Espace libre de Montréal. En juin 2007, elle signe avec Denis Marleau la mise en scène de l'opéra *Le château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók. Depuis quelques années, elle travaille également à Montréal comme dramaturge pour des chorégraphes indépendants. Elle est l'auteur d'un portrait, *Michel Goulet sculpteur*, publié aux Éditions Varia en 2007.

Mise en scène
Denis Marleau
Texte
Thomas Bernhard
Traduction
Claude Porcell
Conception, vidéo et scénographie
Stéphanie Jasmin, Denis Marleau
Diffusion et montage vidéo
Pierre Laniel
Musiques
Nicolas Bernier, Jérôme Minière
Son
Nancy Tobin
Éclairages
Marc Parent
Mannequins, masque et poupée
Claude Rodrigue
Costumes
Isabelle Larivière
Maquillages et coiffures
Angelo Barsetti
Automatisation
Christian Hamel
Assistant décor et accessoires
Stéphane Longpré
Assistant aux costumes
Angelo Barsetti
Assistant metteur en scène
Martin Émond
Directeur technique
Francis Laporte
Régie son
Julien Éclancher
Régie lumière vidéo
François Roy
Stagiaire à la mise en scène
Florent Siaud
Coupeurs
Julio Mejia, Charles Licha,
Anne-Marie Veevaete
Réalisation perruques
Rachel Tremblay
Assistante aux perruques
Chantal McLean
Consultants en langue allemande
Marie-Elisabeth Morf, Louis Bouchard
Réalisation décor
Ateliers Boscus, avec Sébastien Dodge,
Christiane Pasquier, Guy Pion

Texte en version française édité
chez L'Arche Éditeur

Spectacle créé le 21 mai 2009 à Montréal
au festival Transamériques (Québec)

Production Ubu
Coproduction Festival d'Avignon,
festival Transamériques (Montréal),
Usine c (Montréal),
Le Manège-mons/centre dramatique/CECN (Mons),
Maison de la culture d'Amiens,
Espace Jean Legendre Théâtre de Compiègne
et Cankarjev Dom (Ljubljana)

Avec le soutien exceptionnel du
ministère de la Culture, des Communications
et de la Condition féminine du Québec,
du Conseil des arts et des lettres du Québec,
du Conseil des arts de Montréal-échanges
culturels et du Conseil des arts du Canada

Images de la Carte blanche : © Stéphanie Jasmin