Document généré le 23 avr. 2024 16:16

**Jeu**
**Revue de théâtre**

# Le poids de la tradition
## Entretien avec André Brassard

Michel Vaïs

Numéro 64, 1992

Godot, Beckett, Brassard et les autres

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28119ac

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

Vaïs, M. (1992). Le poids de la tradition : entretien avec André Brassard. *Jeu*, (64), 27–35.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

# Le poids de la tradition

## Entretien avec André Brassard

*Vous avez monté* En attendant Godot *en 1971 à la Nouvelle Compagnie Théâtrale, puis une nouvelle fois en 1992 au T.N.M. Est-ce qu'à vingt-cinq ans et à quarante-six ans, on aborde la pièce de Beckett différemment?*

**André Brassard** — J'imagine...

*Je veux dire, est-ce que le fait qu'on atteigne une certaine maturité change quelque chose? Quarante-six ans, c'est deux ou trois ans de plus qu'en avait Beckett lorsqu'il a écrit* Godot. *À ce moment-là, est-ce que votre rapport avec l'univers de la pièce et les personnages qu'il propose est différent?*

**A. B.** — Ce dont je suis content dans ce *Godot*-là, c'est d'avoir échappé à l'emprise de la culture. Je préparais la pièce, on faisait les réunions de production, tout allait bien; ça aurait donné quelque

Une première mise en scène d'*En attendant Godot* par André Brassard, à la N.C.T., en 1971. Jacques Godin et Gérard Poirier, dans les rôles de Vladimir et d'Estragon. Photo : André Le Coz.

chose de convenable, j'imagine, avec un bon décor, une route et tout. Et à un moment donné, après une semaine ou deux de répétitions, je ne savais pas pourquoi, mais ça ne marchait pas. Alors j'ai eu envie de me donner la permission de faire la pièce autrement. Mais j'avais bien peur qu'on dise «c'est pas du Beckett».

*À vingt-cinq ans, vous sentiez moins cette menace d'une emprise culturelle sur votre travail et à quarante-six ans, tout d'un coup, toute l'expérience a pesé et a fait apparaître cette nouvelle menace?*

**A. B.** — Peut-être qu'à vingt-cinq ans, on est moins conscient d'un certain nombre de choses. Je ne sais pas. Cela fait probablement partie des questions que je me pose depuis un bout de temps. Mais vraiment, ça a été une question, je dirais, de deux ou trois heures. Si je n'avais pas pensé à tout changer en m'en allant répéter, peut-être que j'aurais mis de côté cette idée en disant : «C'est farfelu, continuons donc comme on est supposé ou en tout cas comme on pense que...»

*Qu'est-ce qui s'est passé exactement en deux ou trois heures, quinze jours après le début des répétitions?*

**A. B.** — En arrivant à la répétition, j'ai dit aux acteurs : «Il me semble que ça ne marche pas.» J'avais l'impression d'être en train de faire ce que je pensais que quelqu'un attendait de moi, mais je ne savais pas qui. C'est déprimant, ça. L'idée de la pièce partait du cirque, et le cirque, chez nous, ça ne dit pas grand-chose : on n'a pas connu ça. Alors, si la tradition ce n'est pas le cirque, qu'est-ce que c'est? Le burlesque. D'ailleurs, spontanément, quand Olivier Reichenbach m'avait proposé de monter ce spectacle, j'avais tout de suite eu envie de le faire avec Rémy et Normand. Il devait bien y avoir une raison là-dedans, et j'étais en train de le monter comme si c'était joué par d'autres.

*C'est donc le choix de Rémy et Normand qui vous a orienté vers le burlesque?*

«L'idée de la pièce partait du cirque, et le cirque, chez nous, ça ne dit pas grand-chose : on n'a pas connu ça. Alors, si la tradition ce n'est pas le cirque, qu'est-ce que c'est? Le burlesque.» Normand Chouinard (Vladimir) et Rémy Girard (Estragon) : «un duo particulier». Photo : Robert Etcheverry.

**A. B.** — Bien, je me suis dit qu'il devait y avoir une raison. Je n'avais pas réfléchi. J'avais dit à Olivier que comme j'avais déjà monté la pièce, je n'aurais du plaisir à la refaire que si je pouvais compter sur un duo particulier.

*Qu'est-ce qu'il a de particulier, ce duo, dans sa composition?*

**A. B.** — Ce sont des acteurs qui se connaissent depuis longtemps; ils sont même allés à la petite école ensemble, je pense. Ils sont tellement complices que je pensais que ça ne marcherait pas parce que j'avais trop de plaisir à répéter! Je les regardais aller, et c'était passionnant. Et il me semblait que c'est dans le jeu burlesque qu'ils étaient le plus justes.

*Est-ce que vous aviez vu plusieurs productions de Godot auparavant, depuis vingt-cinq ans?*

**A. B.** — J'ai vu une mise en scène de Beckett à Berlin. J'avais trouvé ça «correct», mais finalement assez ennuyant, prévisible. Il y avait le melon, le petit arbre, on avait l'impression que la pièce avait été faite comme ça quarante-deux fois...

*C'était trop inscrit dans la tradition beckettienne?*

**A. B.** — Ça doit être ça. La tradition, c'est à ça que je fais référence quand je parle de culture.

*C'est donc pour essayer de résoudre ce dilemme entre tradition et renouvellement que vous avez orienté la pièce vers le burlesque plutôt que vers le cirque?*

**A. B.** — C'est parce que je trouvais que le cirque, ici, ne faisait référence à rien. Ça restait pour moi encore un univers culturel. Présenter *Godot* dans un cirque, une espèce de chapiteau déserté, ça évoquait des images de cinéma, mais qui ne me concernaient pas directement. J'avais déjà lu que les personnages étaient des clowns tristes, ce qui pour moi évoquait les Sunshine Boys, même s'ils ne sont pas tout à fait aussi vieux. Et l'impossibilité d'être avec l'autre comme d'être sans lui était là aussi. On a donc commencé, le jour où j'ai pensé au burlesque, à relire la pièce et à refaire un petit bout de scène dans ce contexte et tout à coup, j'ai eu l'impression que je parlais dans ma langue au lieu de parler une langue étrangère, comme quand on peut parvenir à dire ce qu'on veut dire, mais seulement en faisant un transit par le cerveau. Ça m'a semblé une évidence.

*Le burlesque a donc rapproché la pièce de vous et des comédiens?*

**A. B.** — Oui, et ça nous a rapprochés du cœur de l'écriture. Quand j'ai lu, dans *Le Devoir*, Robert Lévesque écrivant que ça avait été inspiré par un duo de comiques irlandais, même si je n'y avais pas pensé avant, je n'ai pas été surpris. Mais ce qui m'a toujours agacé, c'est l'impression qu'il y a une espèce d'*intelligentsia* ou de spécialistes — non pas les spécialistes, mais la sous-classe; les vrais spécialistes sont corrects —, des gens qui disent : «Brecht, ça se fait comme ça», même s'ils n'en ont jamais vu. Comme s'il existait un certain nombre d'images attendues auxquelles il faut obéir. J'avais donc le choix entre proposer quelque chose de neuf ou donner une représentation historique pour montrer comment on jouait *Godot* en cinquante et quelque, parce qu'il n'y a pas beaucoup de gens qui l'ont vu. Mais quand on croit savoir ce que les gens veulent voir, généralement, c'est mortel.

*Est-ce qu'il n'y a pas toujours, au théâtre, un certain nombre d'attentes du public et en même temps, un besoin d'être surpris?*

**A. B.** — Oui, mais c'est moins vrai en ce qui concerne *Godot* parce qu'ici on a moins l'expérience

de Beckett que de Molière ou de Shakespeare... C'est un peu le cas pour Brecht, dans le fond. Comme on n'en voit pas beaucoup, on a l'impression qu'il faut montrer ce que c'est pour vrai, quasiment comme une création. C'est plus facile pour le metteur en scène de prendre de la place avec des dramaturges plus connus. Avec Tremblay, on peut décider de faire une autre lecture sans entacher sa réputation. Et tant mieux si on fait un bon coup. Au fond, la grande règle, c'est de suivre son instinct, et ce que je retiens de cette entreprise, c'est que ça a été sûrement une représentation plus intéressante que si on avait joué sur une route en asphalte, avec arbre.

*Il y a dans la pièce beaucoup d'allusions à la réalité de la scène, du plateau. Est-ce que vous trouvez que ces allusions font davantage référence au théâtre qu'au cirque? Il me semble qu'elles sonnaient plus juste cette fois-ci, dans votre mise en scène. En fait, ça collait à tel point que plusieurs pensaient que ces répliques avaient été ajoutées.*

**A. B.** — Ça fait plaisir, ça! Et cette conception nous a fait découvrir le personnage de Pozzo. Bon, on se dit qu'il représente la classe dominante, le capitalisme. Et puis après? Eh bien, il fait référence au vieux théâtre, tout simplement. En principe, il aurait dû se matérialiser sur la scène, sans faire d'entrée, ou alors il aurait dû descendre des cintres, mais il aurait été difficile de le faire tirer par Lucky.

*Il ne fallait pas qu'on le voie entrer?*

**A. B.** — Non, un peu comme si c'était un fantôme. J'ai toujours eu l'impression que Pozzo et les deux autres ne venaient pas du même univers. Ils pourraient être Américains, et lui Européen.

*Dans votre mise en scène, ils viennent même de siècles différents.*

**A. B.** — Pas nécessairement. Dans ma tête, Pozzo est un contemporain qui se déguise parce qu'il trouve ça plus beau.

*Même quand il parle de son château?*

**A. B.** — Ah oui. Pozzo, c'est même plus un acteur que les autres. Les autres font du burlesque, mais lui fait du «grand théâtre». Ça aurait pu être M. Rozet, avec tout ce qu'il a. J'ai toujours trouvé à la fois fascinant et déprimant ce qu'on appelait le vieux théâtre, cette espèce de grandeur, de ronron, à la dimension plus grande que nature. En fait, c'est sympathique la plupart du temps.

*C'est drôle, vous m'aviez déjà parlé de François Rozet dans une interview sur* les Paravents *pour* Jeu *44, et de cette nostalgie pour les grands monstres sacrés. Finalement, c'est ce que vous avez voulu matérialiser sur scène, avec Jean-Louis Millette en Pozzo.*

**A. B.** — Oui, parce que ça fait longtemps que ça me trotte dans la tête. Je trouve qu'au moment de notre révolution culturelle, on a jeté le bébé avec l'eau du bain. C'est normal et explicable d'être revenu dans la cuisine, mais le plus grand que nature, le théâtre, quoi, il est où?

*Et Jean-Louis Millette était vraiment le comédien qu'il fallait pour incarner ce monstre sacré?*

**A. B.** — Oui, même s'il était bien pudique au début, Jean-Louis. Il avait peur de cabotiner. Comme les gens doués qui sont un peu sérieux, il se méfie de son talent et il a l'impression que c'est facile. Voilà pourquoi il me faisait rire.

«J'ai toujours eu l'impression que Pozzo et les deux autres ne venaient pas du même univers. Ils pourraient être Américains, et lui Européen.» «Je n'étais pas capable de penser qu'il marchait, cet homme-là. C'est écrit qu'il arrive à pied, mais moi, je n'ai jamais été capable de penser ça. Il me semble que ça ne se peut pas.» Photo : Robert Etcheverry.

*Et les petites cartes de vote du T.N.M. indiquant «bon», «excellent», «moyen», comment y avez-vous songé?*

**A. B.** — Ça, les cartes, c'est un gag. C'est pas très sérieux.

*Pourtant, je trouve que ça marche très bien!*

**A. B.** — Strictement, disons que le gag n'est pas absolument cascher, mais tant pis. C'est drôle, j'y avais pensé au début des répétitions et, à un certain moment, j'ai laissé tomber l'idée; mais la commande avait déjà été donnée aux accessoiristes, et on avait oublié de l'annuler. Alors, quelqu'un avait relié les cartes et les avait toutes laminées. On s'est dit : «Essayons-les une fois et si ça fait un *bide*, si les gens ne trouvent pas ça drôle, on les jettera, c'est pas plus grave que ça.»

*Et vous les avez gardées jusqu'à la fin.*

**A. B.** — Oui, à partir de la première avant-première...

**Beckett et Genet**

*Parmi tous les auteurs du théâtre français des années cinquante, c'est-à-dire Adamov, Ionesco, Tardieu, etc., vous n'avez monté, sauf erreur, que Genet et Beckett. Jamais de pièce d'Ionesco, je pense.*

**A. B.** — J'aurais bien envie de faire *Le Roi se meurt* à un moment donné, et je vais y venir un jour. À l'École nationale, dans des exercices, j'ai parfois eu envie de faire *Jacques ou la Soumission* et *L'avenir est dans les œufs*. Il y a quelque chose là-dedans. Dans *Jeux de massacre* aussi, je suis sûr, et dans *la Soif et la Faim*, et dans les pièces injouables d'Ionesco. En fait, si je ne monte pas Ionesco et les autres de cette époque, c'est que ça fait trop longtemps que je n'ai pas relu leurs pièces. J'avais pourtant monté un Tardieu au Patriote en 1966. Un spectacle qu'on appelait *Monsieur, Monsieur*, qui comprenait trois ou quatre pièces : *Il y avait foule au manoir*; *Fiel, mon zébu*; *Un mot pour un autre...*

*Mais enfin, c'est surtout Beckett et Genet qui vous attirent parmi les auteurs de cette période. Or, étrangement, il s'agit de deux styles opposés. D'une part, avec Beckett, on constate une sobriété, une économie progressive des moyens d'expression qui va jusqu'à l'austérité. D'autre part, avec Genet, c'est le foisonnement du verbe et la richesse de l'univers scénique qui aboutissent à la luxuriance des* Paravents. *Et j'ai l'impression que dans la mise en scène d'*En attendant Godot, *vous avez «mis du Genet dans Beckett» par l'entremise du personnage de Pozzo. Qu'est-ce que vous en pensez?*

**A. B.** — Ça se peut. Je ne le sais pas. Pas consciemment, en tout cas. Mais vous me dites ça, et ça ne me fait pas bondir.

*Mais est-ce que vous êtes plus sensible à l'écriture foisonnante de Genet qu'à cette recherche d'économie de Beckett?*

**A. B.** — En fait, pour moi c'est pareil. Les deux auteurs parlent de la même chose, du monde. Oui, il y a une économie chez Beckett, mais je n'ai jamais eu l'impression qu'il était un auteur sobre. Ce n'est pas parce qu'il y a moins de choses en apparence qu'il y en a aussi moins sous la surface. Malgré sa volonté d'austérité, j'ai l'impression qu'il y a quelque chose en dessous.

*Chez Genet, on passe son temps à mettre des costumes et à les enlever. Pas chez Beckett. Sauf que justement, dans votre mise en scène, on voit Pozzo le faire.*

**A. B.** — Oui, il me semblait qu'il le fallait, à partir du moment où on a privilégié l'axe «théâtre». Et c'est drôle, je n'étais pas capable de penser qu'il marchait, cet homme-là. C'est écrit qu'il arrive à pied, mais moi, je n'ai jamais été capable de penser ça. Il me semble que ça ne se peut pas.

*Voilà pourquoi il arrive en carrosse. Et il aurait pu aussi venir du ciel, comme un ange, selon vous.*

**A. B.** — Oui, ça aurait été beau théâtralement, et il aurait pu arriver à travers la toile de fond, en la perçant. Mais on n'aurait pas pu maintenir son rapport avec Lucky...

*Quels étaient les plus grands défis de cette mise en scène, au départ? Monter dans une grande salle une pièce conçue pour un tout petit théâtre? Chercher à atteindre un plus grand public que celui des petites salles d'avant-garde des années cinquante? Est-ce que c'était la longueur relative de la seconde partie de la pièce? Qu'est-ce qui vous faisait le plus peur?*

**A. B.** — C'était que les spécialistes, l'*intelligentsia*, disent : «Mais ce n'est pas Beckett, voyons. Est-ce que vous avez fait ça pour le populariser?» On a déjà dit que j'avais fait traîner Beckett dans le téléroman... Bien sûr, il y en a qui s'ennuient du *charcoal* et du gris pâle. Je sais que je ne devrais pas le dire, mais les deux ou trois dernières semaines de répétitions, je trouvais que ça allait très bien! Je pense que je n'ai jamais tant ri en répétant. Alors qu'honnêtement, je n'ai pas fait grand-chose. Tu *crinques* les comédiens, tu leur donnes une petite poussée, et après ça...

*Les comédiens ont tout fait?*

**A. B.** — À partir du moment où je leur ai proposé ce cadre-là, oui. J'ai probablement suggéré une ou deux choses, mais en disant toujours : «Écoutez, si quelque chose ne marche pas, même au bout de deux semaines, ne le faites plus; c'est pas grave. Et si vous trouvez autre chose, allez-y.»

*Vous aviez déjà travaillé avec tous ces comédiens, je crois. Même avec Hugolin Chevrette-Landesque, dans* la Maison suspendue.

**A. B.** — Pas avec Alexis Martin. Lui, il avait fait partie de l'équipe des *Paravents*, mais il avait laissé la production au bout de deux semaines de répétitions.

*Vous l'aviez mis à la porte?*

**A. B.** — Non. Il était parti parce qu'il n'aimait pas ça.

*Il n'aimait pas la mise en scène?*

**A. B.** — Je ne sais pas exactement; on ne s'en est pas reparlé, d'ailleurs. Il a dit qu'il n'était pas à l'aise, que ce que je demandais comme investissement ne l'intéressait pas. Et moi, j'avais trouvé ça très bien.

*Très bien qu'il s'en aille, à ce moment-là?*

**A. B.** — C'est-à-dire que pour un jeune acteur qui sortait de l'école et qui en était à son premier rôle professionnel, la chose était assez rare. Quatre-vingt-quinze pour cent des jeunes se seraient marché sur le cœur, auraient fait n'importe quoi pour ne pas perdre un rôle! Lui, il a eu le courage de dire : «Écoute, je suis désolé, mais je ne me sens pas bien là-dedans.» Et pas parce qu'on lui avait offert un téléroman; c'était une question d'intégrité. Moi, je trouve que c'est correct. Il a payé ce que ça a coûté de faire refaire les affiches, et tout ça.

*Et pendant plusieurs années par la suite, il n'a pas joué sur de grandes scènes, mais surtout au Nouveau Théâtre Expérimental.*

**A. B.** — Il a travaillé une ou deux fois au T.N.M. après, dans *Peer Gynt*, entre autres. Moi, je ne lui en ai pas voulu. J'ai même trouvé ça assez sympathique. Avec les autres, j'avais déjà un peu travaillé, mais pas plus que ça. Rémy avait été dans *Périclès*, il y a longtemps, à Ottawa, également dans *Bousille et les Justes* et dans *la Trilogie des Brassard*. Pour Normand, ça faisait depuis *le Dindon* — mais ça,

«Au début, je pensais que Lucky était un révolutionnaire, qu'il déstructurait volontairement le langage, que c'était une espèce de Gauvreau, mais je me suis rendu compte que ça ne se pouvait pas.» «C'est quelqu'un qui essaie, pour une dernière fois peut-être, de dire quelque chose. Le message, quand on le décode, paraît un peu écolo.» Dans l'ordre habituel : Rémy Girard (Estragon), Normand Chouinard (Vladimir) et Alexis Martin (Lucky). Photo : Robert Etcheverry.

on l'oublie parce que ce n'était pas bien bon — et depuis, on a fait trois ou quatre pièces dont *le Balcon* au T.N.M. et *la Nuit des rois* au Trident. Jean-Louis a été de l'équipe de *la Maison suspendue* et du *Dindon* aussi. Alors, ce ne sont pas des gens avec qui j'avais beaucoup travaillé.

*Comment avez-vous abordé avec Alexis Martin le fameux monologue casse-cou de Lucky, qu'il a rendu, à mon avis, de façon absolument extraordinaire, très lucide, en faisant passer beaucoup de sous-texte?*

**A. B.** — Moi, je disais : «C'est la pollution.» Lucky, c'est quelqu'un qui veut parler mais qui a entendu trop de niaiseries et qui n'est plus capable de faire la part des choses.

*La pollution de l'esprit?*

**A. B.** — Oui. C'est quelqu'un qui essaie, pour une dernière fois peut-être, de dire quelque chose. Le message, quand on le décode, paraît un peu écolo.

*Il est donc très contemporain.*

**A. B.** — Oui. Mais Lucky n'est plus capable de le livrer. On peut aussi penser que la maladie d'Alzheimer — qu'on ne connaissait pas quand la pièce a été écrite — est très présente, surtout chez Pozzo, qui perd toutes ses affaires, mais aussi chez Lucky. À un moment donné, on est allé plus loin : on reconnaissait des voix de la radio et de la télé, mais ça, c'est toujours un peu délicat...

*Alexis a aussi rendu son rôle de façon très physique. La danse, par exemple, évoquait curieusement Edouard Lock.*

**A. B.** — La danse, pour moi, c'était comme le monologue. Lucky vient pour danser — c'est un Nijinsky — mais il n'est plus capable, parce qu'il a vu trop de vidéoclips, alors il ne peut que refaire ce qu'il a vu. En tout cas, c'est quelque chose de très présent dans notre milieu. Quand on veut faire un théâtre plus grand, ou plus gros, ou en tout cas plus volumineux que la télévision, les acteurs ont parfois beaucoup de difficulté à se débarrasser des réflexes du petit écran. Au début, je pensais que Lucky était un révolutionnaire, qu'il déstructurait volontairement le langage, que c'était une espèce de Gauvreau, mais je me suis rendu compte que ça ne se pouvait pas.

*Et sa démarche, sa façon de se tenir debout, avec les pieds écartés, les genoux serrés... C'est lui qui a trouvé ça?*

**A. B.** — Oui. Petit à petit. Je lui disais de faire attention ici, de ne pas trop en faire là. Mais ce n'est pas un bien gros travail! Au début, j'ai hésité un peu sur certaines choses. Par exemple, quand on a décidé de «mettre la table» et d'en faire un numéro. Ça n'a pas été placé plus qu'il faut, sauf qu'à ce moment-là, on a pris la décision de prendre le temps de le faire vraiment.

*Le piano, comment est-il arrivé? En parlant avec le scénographe, Stéphane Roy?*

**A. B.** — Je ne me souviens pas. J'ai cru un moment que c'est parce qu'il y en avait un dans la salle de répétitions, mais ce n'est pas vrai, je l'ai fait amener. Il était dans une autre salle. Je ne sais pas pourquoi. Peut-être que je pensais qu'on l'aurait utilisé davantage.

*C'est la première fois que vous travaillez avec Stéphane Roy et, lui, c'est la première fois qu'il fait un décor pour une grande scène comme le T.N.M., à part* Henri IV *à la N.C.T. Quels rapports avez-vous eus ensemble?*

**A. B.** — De très bons rapports. Quand je lui ai fait part de ma nouvelle idée, il a tout de suite été d'accord, et il l'a reçue avec beaucoup d'enthousiasme. Pourtant, on avait déjà travaillé assez fort sur le premier concept.

*La plupart des gens ont applaudi à votre mise en scène, moi le premier, mais j'ai entendu quelques voix discordantes disant que vous aviez évacué la dimension métaphysique, en montant un show grand public, sans profondeur. Qu'en pensez-vous?*

**A. B.** — On a fait attention en tout cas. Je disais chaque jour aux acteurs : «Rappelons-nous qu'il faut arrêter de rire à un moment donné, qu'il faut prendre le temps de respirer.» Et ce que j'ai entendu, moi, de beaucoup de gens, c'est que ça passait, qu'ils sentaient la solitude du petit être qu'on est chacun devant l'infini. Si, pour d'autres, métaphysique veut dire *charcoal* et ennui, tant pis pour eux. Je redoutais ces réactions parce qu'il y avait un petit peu de couleur dans le spectacle. Des gens m'ont dit qu'on avait rajouté des gags. Je leur ai répondu : «On n'en a pas rajouté, tout est écrit.» Le *bit* des chapeaux, c'est dans la pièce, même si Beckett n'écrit pas *bit*. Toutes les allusions à des numéros sont dans le texte.

*Et le portemanteau?*

On se servait de la patère pendant les répétitions. Elle faisait l'arbre, et tout à coup, je me suis rendu compte que ça ne se pouvait pas, un vrai arbre. On ne pouvait pas passer un arbre à travers les planches de ce théâtre... Par la suite, j'ai trouvé ça *cute*. C'est ça, la magie du théâtre. Tu prends une patère, tu lui dis assez longtemps qu'elle est un arbre qu'au deuxième acte, elle fait des feuilles! C'est comme nous autres : à force de se dire qu'on va être bons, on finit par arriver à quelque chose.

Propos recueillis par **Michel Vaïs**