

ETC



Rideau Entrevue avec Brigitte Haentjens

Isabelle Lelarge

Number 80, December 2007, January–February 2008

Spectateur/Spectator

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35072ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lelarge, I. (2007). Rideau : entrevue avec Brigitte Haentjens. *ETC*, (80), 15–19.

Montréal
RIDEAU :
 ENTREVUE AVEC BRIGITTE HAENTJENS

Brigitte Haentjens est récipiendaire, en 2007, des prix Siminovitch de Théâtre et Gascon-Thomas de l'École nationale de théâtre. Dans le cadre de ce dossier qui cherche à définir la spécificité du spectateur actuel, nous nous sommes intéressés au

point de vue de Brigitte Haentjens, metteuse en scène de théâtre québécoise, et, donc, à ce qu'elle pense et attend du spectateur. Pour cette entrevue, nous avons adopté la formule du tutoiement, en accord avec le climat de discussion, de sympathie et de complicité qui, rapidement, a prévalu.

Isabelle Lelarge : *Quel type de théâtre fais-tu, et depuis combien d'années ?*

Brigitte Haentjens : J'ai commencé ma vie active en théâtre en 1977 et j'ai traversé plusieurs étapes artistiques. Pendant quinze ans, en Ontario francophone, j'ai fait exclusivement du théâtre de création dramaturgique, des collectifs ou de nouvelles pièces d'auteurs franco-ontariens, parmi lesquels on peut citer Jean-Marc Dalpé.

Plus tard, autour de 1989-90, j'ai déménagé à Montréal, où j'ai travaillé, pendant trois ans, dans un cadre plus institutionnel : J'étais directrice artistique du Théâtre Denise Pelletier, j'ai monté plusieurs pièces de répertoire au Théâtre Denise Pelletier, mais aussi à l'Espace GO, au TNM et ailleurs. Mon travail à l'époque était de facture relativement classique. Après mon départ de la direction de Denise Pelletier, ma démarche artistique s'est beaucoup radicalisée. J'ai fondé la compagnie Sibyllines, qui présente presque exclusivement du théâtre contemporain, basé sur des textes littéraires ou sur des textes de théâtre.

I. L. : *Quelle est la différence entre les deux ?*

B. H. : Une pièce de théâtre comporte des personnages, une histoire, une intrigue, des situations. Elle est dialoguée. Ce qui m'intéresse de plus en plus, ce sont des textes qui laissent beaucoup de place à la mise en scène. Je privilégie donc des matériaux littéraires, des adaptations de romans, des textes poétiques. Mais pas exclusivement, bien sûr.

Sur un plan formel, mon travail s'est aussi beaucoup transformé. Maintenant je suis aussi productrice, ce qui me laisse une grande marge de manœuvre au niveau artistique. Si je veux travailler avec cinquante actrices, je peux le faire, à condition de le prévoir et de faire d'autres sacrifices. Cette situation change la nature des projets bien sûr, mais aussi celle de la communication avec les acteurs et avec les concepteurs. Elle me permet aussi de superviser l'image, le communiqué de presse, l'affiche, les documents visuels.

Ce qui me passionne, c'est un théâtre contemporain. Par éducation, par formation, je suis plus attirée par les considérations intellectuelles, et de culture plus européenne que nord-américaine. Je privilégie aussi un théâtre qui exprime un point de vue féminin, mais ce n'est pas un théâtre militant (je ne revendique rien). J'aime beaucoup mettre en scène la parole des femmes, j'aime beaucoup parler des questions autour de la féminité, de la relation entre l'art et le féminin.

I. L. : *À quels types de spectateurs s'adresse ce matériau théâtre ?*

B. H. : Je ne sais pas précisément qui ils sont. À Montréal, il y a de 3 000 à 4 000 personnes qui s'intéressent à un théâtre que certains

medias qualifient d'exigeant, ce qui signifie peut-être un théâtre dont l'objectif premier n'est pas le divertissement.

J'aurais de la difficulté à qualifier « mon » spectateur-type : je peux observer et sentir que l'auditoire est constitué de gens éduqués qui aiment l'art, la littérature. Je constate aussi qu'il y a beaucoup de jeunes qui vont voir mes spectacles. Cela dit, pour des raisons que je ne m'explique pas forcément, certains spectacles ont littéralement explosé en terme d'audience.

I. L. : *Lesquels ?*

B. H. : Avec *Tout comme elle*, et avec *La Cloche de verre*, on a rejoint environ 13 000 personnes.

I. L. : *Peut-être parce qu'on découvrait Céline Bonnier au théâtre ?*

B. H. : Céline Bonnier était déjà une actrice de grande notoriété, au théâtre comme au cinéma ou à la télévision.

Il y a sûrement une partie du public qui venait pour elle, pour la qualité exceptionnelle de sa performance. *La Cloche de verre* racontait une histoire, le spectacle permettait une certaine identification. Ce qui n'est pas le cas d'un spectacle comme *Médée-matériau* d'Heiner Müller par exemple, qui met en scène un matériau de nature plus intellectuelle, plus cérébrale où les références sont nombreuses et complexes.

I. L. : *Peut-être aussi le fait que La Cloche de verre se passait dans les années 50 a-t-il eu une influence, car cette période a été cruciale pour le Québec.*

B. H. : Plusieurs facteurs ont sûrement permis le succès de *La Cloche de verre*. On peut toujours

les analyser à posteriori. Pourtant, juste avant la première, j'avais vraiment l'impression que cela n'intéresserait personne!!! La pièce *Tout comme elle*, à partir d'un texte de Louise Dupré, avec 50 actrices, a aussi remporté un énorme succès. On peut l'expliquer par le fait que c'était un événement : voir sur scène autant d'actrices de tous âges, de toutes expériences. Mais il s'agissait tout de même d'un texte poétique, et qui traitait d'un sujet douloureux.

I. L. : *Travailles-tu en fonction d'un public précis ?*

B. H. : Je ne travaille pas en fonction d'un auditoire. Je ne pense pas à l'auditoire, sauf la veille de la première! Pour moi, l'important, c'est la parole artistique, l'urgence de ce qu'il y a à dire, la façon dont nous voulons l'exprimer. Les auditoires, je les salue tous les soirs de spectacle, car je suis toujours là pendant les représentations. Mais les artistes ne sont pas des pédagogues. Ils n'ont pas à clarifier ou à expliquer l'œuvre sur la scène au moment où ils la jouent. Notre rôle consiste à exprimer un point de vue, exposer une œuvre.

J'attache beaucoup d'importance au public mais pas à l'intérieur du processus artistique.

Par contre, j'essaie de faciliter la relation du public à l'objet théâtral. Par exemple, nous proposons au public des cahiers très approfondis, contenant des informations et des recherches fouillées (ces cahiers sont écrits par Stéphane Lépine) et nous organisons aussi des rencontres avec le public.

I. L. : *Ces rencontres ont-elles lieu après la représentation ?*

B. H. : Oui, c'est très nourrissant, très gratifiant. Cela permet un approfondissement mutuel de l'expérience artistique. Nous manquons dans notre société d'éducation artistique, de dialogue artistique.



Brigitte Haentjens



Par ailleurs, il faut aussi que l'art conserve aussi sa part de mystère. Quand on va voir un tableau, on ne le comprend pas toujours, en tout cas, pas forcément immédiatement, et ce n'est pas grave. L'art n'est pas là pour susciter des réactions consensuelles.

I. L. : *La question du spectateur masculin et de sa quasi-absence au théâtre, est-ce une énigme pour toi ?*

B. H. : Oui, c'est une énigme. C'est même catastrophique ! Qu'est-ce qui va arriver dans 20 ans, quand les femmes seront seules à être cultivées ? ! Qu'est-ce qu'elles vont avoir à dire aux hommes avec lesquels elles partagent leur vie ? Aussi, je perçois un certain sectarisme masculin; à l'occasion de *Tout comme elle*, j'ai entendu des commentaires masculins du style : « la relation mère/fille ça ne m'intéresse pas ». Il s'agit de l'histoire de ta mère, ta sœur, ta blonde... que des hommes disent ne pas se sentir concernés, moi ça me dépasse. Car les préoccupations masculines m'intéressent, nous intéressent. Le théâtre de répertoire, de Sophocle

à Shakespeare, ne reflète pratiquement que cela, des préoccupations masculines !

Dans les salles de théâtre, ici au Québec, 75 % des spectateurs sont des femmes. En Europe, le public masculin reste important. La culture européenne est encore dominée par le système masculin. C'est une société plus patriarcale, plus machiste. La prise de parole y est toujours majoritairement masculine.

Ici, les femmes lisent, consomment de la littérature; elles vont au théâtre, au musée. Finalement, on sort entre filles et on se parle entre filles. Et ce sont aussi les femmes qui regardent les téléroman !!!

I. L. : *Elles sont vraiment occupées !*

B. H. : C'est incroyable ce qu'elles font dans une journée !

I. L. : *Comment décides-tu du choix d'une pièce ?*

B. H. : C'est un travail continu, j'ai du mal à dire comment cela s'organise, se structure. J'ai toujours l'esprit occupé par trois ou quatre projets puis, à un moment donné, l'horaire des prochaines



années se met en place, ce qui va se faire à telle époque, avant ou après quoi. C'est un chantier permanent.

Je n'ai pas assez de temps pour faire tout ce que je voudrais. La vie est trop courte. En ce moment, j'ai trois projets en cours. Pour mars 2008, la pièce *Blasté*, de Sarah Kane, une auteure britannique qui a écrit cinq pièces avant de se donner la mort, à 27 ans. C'est un théâtre très violent, avec un langage et des situations rudes. La pièce parle de l'asservissement dans la sphère de l'intime et de la façon dont cela peut se projeter dans la sphère publique. La pièce analyse le mécanisme de la guerre des sexes et de la guerre tout court. C'est magnifique et terrible à la fois. Je travaille aussi à un autre projet, avec des danseurs et des acteurs, je veux travailler sur la ville, un spectacle plus direct, plus politique, je crois que le titre sera *Montréal centre-ville*, mais je ne sais pas encore à quoi cela va ressembler. Et puis, je commence le travail sur *Woycek* de Büchner, un atelier avec Anne-Marie Cadieux. Sans parler des reprises!!!

I. L. : *Quand tu choisis une pièce, est-ce que tu penses tout de suite à qui va jouer ?*

B. H. : Souvent, je choisis mes projets pour des acteurs. J'imagine tel ou tel acteur/actrice. Il m'arrive souvent d'abandonner le projet si l'acteur auquel je destinais le projet ne peut ou ne veut le faire. J'ai eu la chance de travailler avec des interprètes exceptionnels. Je suis assez fidèle aux interprètes.

I. L. : *Alors, ce n'est donc pas du tout important de penser au spectateur ?*

B. H. : La seule façon d'y penser c'est dans le rapport physique, matériel, au spectacle, c'est-à-dire la façon dont le public se retrouve dans la salle, son rapport physique à la scène, le chemin qu'il parcourt du guichet à sa place. Pendant longtemps, j'ai joué des spectacles dans des lieux qui ne sont pas des lieux de théâtre, des lieux inusités. Ces lieux deviennent ainsi des scénographies. J'ai présenté *La Nuit juste avant les forêts*, avec James Hyndman, dans un couloir au-dessus du Lion d'Or. Et Hamlet-machine à l'Union Française. Les spectateurs passaient par la cuisine avant d'accéder à la salle!

I. L. : *Oui je comprends, c'est très important pour moi de sentir qu'on m'intègre physiquement à la pièce. À l'opposé, par exemple, les panneaux publicitaires au théâtre, ça me dérange.*

B. H. : Oui, ou encore, une voiture sur scène. Ça brouille complètement la communication. C'est comme aller dans une salle qui porte un nom de compagnie de tabac ou regarder un spectacle sur une scène qui porte le nom d'une marque de bière.

I. L. : *Donc, tu refuserais des commanditaires aussi invasifs ?*

B. H. : De toute façon, je ne pense pas que la parole que je privilégie ou le type de recherche que je fais intéresse les marques de bière!

I. L. : *Alors, d'avance, le problème est réglé, c'est le prix de la liberté !*

B. H. : Oui le prix de la liberté.

I. L. : *Un certain milieu des arts visuels actuels ne sait même pas qu'un théâtre de rue participatif a déjà existé. Enfin, je me pose parfois la question.*

B. H. : La performance, une tradition qui a été oubliée... En ce qui me concerne, tout le discours sur le spectateur-acteur m'horripile, c'est très gênant.

I. L. : *C'est gênant pour l'œuvre ?*

B. H. : Oui, l'œuvre peut être vidée de son sens par cette notion. De plus en plus, on ne valorise que la communication quantitative, le nombre de spectateurs qui vont voir un spectacle. C'est vrai qu'il faut être en forme pour aller au théâtre, c'est un art qui est exigeant, et il en va de même pour l'art en général. Faire croire que tout est égal, qu'aller voir un humoriste ou un spectacle de théâtre relève de la même démarche, que tout se consomme de la même façon est un raisonnement erroné. L'art exige la pensée, la présence.

Parallèlement, juger l'œuvre d'un débutant et celle d'un artiste à maturité comme si elles avaient le même poids, leur consacrer le même nombre de lignes dans le journal n'a pas beaucoup de sens non plus.

Aujourd'hui, il y a un discours dominant qui relève d'une espèce de démocratisation artistique à rabais. Cette tactique ne contribue pas à former un public, mais à multiplier les consommateurs. Tout se passe comme si en lieu et place d'une vraie éducation artistique, on cherchait plutôt à informer le consommateur, à lui dire *s'il va en avoir ou non pour son argent*.

Le discours dominant dans les médias récuse la part et l'apport des intellectuels et donc des artistes. Tout le discours antiélitiste véhiculé dans les médias, par exemple à Radio-Canada (qui s'empresse à la moindre occasion de bien prévenir *ceci n'est pas pointu ou ceci est pointu*) vise à faire de l'art de la bouillie pour tous, de la *pizza all dressed*. On est à l'ère du vedettariat, la *vedettisation* : on a l'impression que tout le monde peut faire n'importe quoi.

Le succès de la télé-réalité est le fait d'une société qui prétend que



tout est équivalent, que tout le monde peut accéder à la gloire. Par exemple, les émissions de télé-réalité font concurrence aux fictions et laissent croire que ce qui compte, c'est de se retrouver dans le journal ou à la télévision: qu'on te voie tout nu dans un bain tourbillon ou que tu joues un grand rôle de répertoire, cela a presque le même poids médiatique!

I. L. : *Finalement, c'est ça aussi la participation ?*

B. H. : Oui, c'est de penser que le public et les artistes, c'est la même chose, que tout le monde est égal. On vit à l'ère des droits et libertés, c'est MON droit qui prime. Le public demande à avoir les mêmes droits et privilèges que les artistes. Je ne dis pas qu'être artiste est mieux qu'être ouvrier ou cadre, ou médecin ou infirmier, je dis que c'est différent.

I. L. : *C'est un manque de respect pour les artistes ?*

B. H. : C'est aussi une façon de nier la complexité des choses.

I. L. : *On les banalise ?*

B. H. : La société veut absolument que tout le monde ait le droit de tout faire: On peut peindre et écrire et jouer dans ses loisirs, c'est bien et c'est même important, mais ce n'est pas la même chose que consacrer sa vie à une œuvre.

I. L. : *Donc, le problème, c'est qu'il n'y a plus en société de jugement critique ?*

B. H. : Le discours critique a pratiquement disparu des journaux. C'est la méthode capitaliste appliquée à l'art. Du lavage de cerveau... Aujourd'hui, on lance un film comme on le fait pour des produits de vaisselle.

I. L. : *Est-ce que le spectateur peut participer sans manifester quoi que ce soit ?*

B. H. : Oui bien sûr.

I. L. : *Il ne faut pas que ça paraisse ?*

B. H. : Je pense que la participation est ressentie, ce que chacun ressent face à une œuvre est mystérieux et secret. Le public n'est pas souvent invité à participer au processus de création, il est devant une œuvre qui est finie, qui n'est pas parfaite, mais qui est présentée quand même.

Le théâtre, à la différence d'autres arts, a besoin pour exister de cette rencontre avec le public, le public est *actif* dans la représentation.

Aussi, je crois que ce n'est pas la quantité de gens qui sont rejoints qui compte le plus (bien sûr, cela compte aussi) mais le fait que chaque individu touché par une œuvre devienne un catalyseur dans la société.

I. L. : *Est-ce que l'aspect intimiste de tes pièces permet au spectateur de s'identifier ? Est-ce que la notion d'identification au personnage ou au drame t'importe ?*

B. H. : Quand je travaille sur un spectacle, je suis le premier spectateur. Il faut au moins que je puisse m'identifier.

I. L. : *Y-a-t'il un investissement émotif de la part du spectateur ?*

B. H. : Absolument. Le spectateur apporte quelque chose de concret à la représentation. Son investissement ou son désintérêt.

I. L. : *Dans le cas de tout comme elle, c'était un spectacle qui faisait pleurer ?*

B. H. : Oui, mais aussi une pièce qui donnait beaucoup de joie.

I. L. : *Dès lors, de t'adresser au plus grand nombre de publics n'est pas ce qui importe le plus ?*

B. H. : Non ! mais en même temps, je peux sentir quand ça bloque.

I. L. : *Tu as fait des pièces qui ont bloqué ?*

B. H. : Oui, tu le sens quand c'est trop difficile, trop avant-gardiste pour le moment, le lieu, l'espace-temps.

I. L. : *À mesure que les semaines de représentation avancent, il y a de moins en moins de gens qui apprécient la pièce ?*

B. H. : Non, pas forcément, c'est plus subtil; dans certaines occasions, tu peux sentir que ça coïncide. Ça dépend aussi des commentaires médiatiques, des critiques; du moins à une certaine époque. Aujourd'hui je ne sais pas si la critique a autant d'impact qu'à l'époque où Robert Lévesque écrivait dans *Le Devoir*. Dans le cas des spectacles dits plus *ardus*, ses critiques avaient un grand impact sur le public. Face à un spectacle plus avant-gardiste ou qui demande plus de références, le public a peut-être besoin de cautions pour acheter un billet. Le travail dits de recherche a besoin d'être soutenu par le discours intellectuel et critique.

I. L. : *Qu'est-ce qui prime : succès public ou succès critique ?*

B. H. : Quand c'est un travail exigeant, plus ou moins radical, le soutien que vont donner les critiques est très important. Dans la mesure où mon travail est relativement marginal, si les critiques ne l'appuient pas, il est beaucoup plus difficile de rejoindre les gens. La société fonctionne ainsi. Nous sommes tous très sensibles au succès bien sûr, même si nous nous en défendons ! Le succès rassure, l'insuccès insécurise.

I. L. : *Le fait de travailler avec Roy Dupuis pour ta prochaine pièce, le texte de Sarah Kane, relève de la contradiction ou du défi, me semble-t-il. Comment faire travailler un comédien si connu du grand public sur un rôle aussi ardu, peu populaire ?*

B. H. : C'est tout à l'honneur de Roy Dupuis que de choisir des projets comme ceux-là, et de mettre son nom au service d'une

pièce de Sarah Kane. Roy et moi, nous avons une amitié ancienne et nous avons connu de très belles aventures artistiques. Bien sûr, dans ce cas, on souhaite que le public ne vienne pas seulement pour la notoriété, qu'il sache ce qu'il vient voir. Mais on ne peut pas tout contrôler! Je suis toujours contente quand il y a plein de monde dans une salle de théâtre, les salles pleines me réjouissent. Ça me reconforte, ça me rassure; je ne fais pas tout ce travail pour avoir un impact confidentiel.

I. L. : *C'est comme une victoire sur l'intellect, non ? Je me dis que c'est quand même une stratégie quasi inconsciente de ta part que de travailler avec des acteurs connus du grand public. Parvenir à effacer le charisme d'un tel comédien tient, sans aucun doute, de la prouesse physique et psychologique.*

B. H. : J'ai eu et j'ai la chance de travailler avec des acteurs exceptionnels : Marc Béland, Céline Bonnier, Anne-Marie Cadieux, James Hyndman, Sylvie Drapeau, Sébastien Ricard. Mais aussi Gaétan Nadeau, Annie Berthiaume, Marie-Claude Langlois et tant d'autres qui sont moins connus du grand public. J'aime les comédiens qui se mouillent, qui s'engagent.

I. L. : *Revenons à ce que tu fais quand tu t'adresses à tes publics. La question de l'affect, est-ce une stratégie pour toi ? Je sais que ce mot « stratégie » peut te déranger, mais il reste que tu travailles à partir des émotions de ton public et que c'est une puissance qui secoue. C'est même un mot commercial dans le sens où c'est une valeur spectaculaire. On pourrait donc penser que tu fais du théâtre à sensation, comme on parle de cinéma à sensation.*

B. H. : Je pense que je mets en scène ce que je veux voir au théâtre, ce dont j'ai besoin, comme spectatrice, pour être remuée.

I. L. : *Mais quand on fait appel à l'affect, est-ce que ça ne risque pas d'empêcher les gens d'être critiques ?*

B. H. : Comme dit Heiner Müller : « Les idées infligent des blessures au corps ».

Je crois donc que l'un n'empêche pas l'autre; il est possible d'être transpercé par des idées. Cela dit, il est sûr que je me sers des acteurs comme des véhicules vibrants d'une parole, mais je pense que la parole, l'intellect sont un facteur primordial dans notre cas.

I. L. : *La scénographie est aussi capitale lorsqu'il s'agit d'intégrer le spectateur. J'ai beaucoup apprécié ta pièce L'Eden Cinéma, de Marguerite Duras, et la scénographie d'Anick La Bissonnière m'a complètement subjuguée avec ses grands angles et ses couleurs criardes. Est-ce que la scénographie lit les textes de la pièce, s'imbibe-t-elle de ses propos ?*

B. H. : Anick est aussi architecte, elle approche l'espace à la façon d'une architecte. Elle lit et se documente énormément. Nous consultons beaucoup de livres sur l'art, il nous arrive aussi de voyager. Par exemple, pour cette pièce, L'Eden Cinéma, nous sommes allées au Viêt-Nam.

I. L. : *Pensez-vous couleur ?*

B. H. : Chaque expérience est plutôt unique. Pour *La Cloche de*



verre, nous sommes parties de l'image d'une installation qui montrait une personne derrière une matière translucide.

Pour *L'Eden Cinéma*, on a travaillé comme des dingues, à partir de quatre ou cinq maquettes qui ne nous satisfaisaient jamais. Trouver l'espace fut très difficile. Chaque fois, c'est une création qui se fait au fur et à mesure, c'est un travail et un dialogue continus où l'art visuel occupe une grande part.

I. L. : *Enfin, quels sentiments psychologiques votre scénographie cherche-t-elle à susciter chez le spectateur ?*

B. H. : Par la scénographie, on sait tout de suite de quoi il sera question dans une pièce. J'aime beaucoup que le spectateur soit pris dans l'espace, j'aime aussi changer sa perception, de manière à le mettre dans une condition qui facilite la relation au spectacle.

ENTREVUE DIRIGÉE PAR ISABELLE LELARGE, LE 17 AOÛT 2007