Document generated on 06/01/2025 1:51 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Pour sortir d'une civilisation d'inconscience
Entretien avec André Brassard

Gilbert David

Number 25 (4), 1982

Questions de mise en scène

URI: https://id.erudit.org/iderudit/28270ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this document

David, G. (1982). Pour sortir d'une civilisation d'inconscience : entretien avec André Brassard. *Jeu*, (25), 115–132.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1982

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

pour sortir d'une civilisation d'inconscience entretien avec andré brassard

Dessin de Daniel Rochette.

André Brassard est né à Montréal le 27 août 1946; très jeune, il est attiré par le théâtre: d'extraits de *la Thébaïde* ou du *Malade imaginaire* qu'il joue devant ses camarades de 7e année B jusqu'à *Messe noire*, un collage de textes fantastiques, qu'il propose au public dès 1965 — il n'a alors que 19 ans —, il s'initie au jeu scénique et devient un spectateur assidu de tout ce qui se fait alors comme théâtre à Montréal. Il poursuit ses études jusqu'en Belles-Lettres tout en prenant à gauche et à droite des cours privés d'art dramatique (Madame Jean-Louis Audet, Paul Buissonneau, Henri Norbert, Jacques Zouvi); toujours en 1965, au moment même où il prépare une audition d'entrée à l'École nationale de théâtre, Les Saltimbanques lui offrent de monter *les Troyennes;* il accepte, et ce choix scelle son avenir: il se consacre dès lors à la mise en scène. En 1966, avec quelques amis — Rita Lafontaine, Jean Archambault, Jacques Desnoyers, entre autres —, il fonde une troupe, le Mouvement Contemporain, qui explore la dramaturgie française d'avant-garde: Genet, Arrabal, Beckett. En 1968, il réalise la création des *Belles-Soeurs* (Théâtre du Rideau Vert) et devient ensuite le metteur en scène attitré des nouvelles pièces de Michel Tremblay dont il avait déjà monté, dès 1966, une première version d'*En pièces détachées,* intitulée *Cinq.*

Depuis quinze ans, au rythme de sept ou huit productions par année — en comptant les exercices qu'il a dirigés dans différentes écoles de théâtre —, Brassard a ouvert la voie à une nouvelle génération de metteurs en scène au Québec; au palmarès de ses mises en scène marquantes, citons, outre les créations et les multiples reprises — souvent plus significatives — des oeuvres dramatiques de Michel Tremblay: *les Bonnes* (le Mouvement Contemporain, 1966), *Double Jeu* (Comédie-Canadienne, 1969), *Laver son linge sale* (collage, École nationale de théâtre, 1971), *En attendant Godot* (Nouvelle Compagnie Théâtrale, 1971), *Mistero Buffo* (Théâtre du Nouveau Monde, 1973), *la Fausse Suivante* (Théâtre français — Centre national des Arts, 1974), *Andromaque* (Théâtre de Quat'sous, 1974), *le Balcon* (Théâtre du Nouveau Monde, 1977), *Un simple soldat* (Théâtre français — Centre national des Arts, 1978), *la Tête de Monsieur Ferron* (Théâtre d'Aujourd'hui, 1979).

Au cinéma, Brassard a réalisé *Françoise Durocher, waitress* (O.N.F., 1972), puis *Il était une fois dans l'Est* (Carle-Lamy, 1974) et *Le soleil se lève en retard* (Lamy, 1976); à la télévision, il a signé deux dramatiques à partir de pièces de Tremblay: *les Belles-Soeurs*, en version anglaise (CBC, 1978) et *Sainte Carmen de la Main* (Radio-Québec, 1980). Avec la saison 1982-1983, il est devenu directeur artistique du Théâtre français du Centre national des Arts à Ottawa.

g.d.

Pour commencer, quel rôle peut jouer l'écriture dans la préparation de tes mises en scène?

André Brassard. — J'écris davantage depuis un an; les ateliers que j'ai organisés à l'occasion de ma bourse de travail libre, en 1982, ont déclenché un besoin de structurer, de comprendre; alors j'écris des choses... Avant ça, c'est effrayant comme je ne préparais pas mes shows; j'ai réalisé cela avec le livre de monsieur Strehler[1] qui insiste beaucoup sur la préparation intellectuelle, sur la connaissance du milieu dans lequel l'écrivain a vécu. Je vais plus loin maintenant: je veux connaître l'écrivain intimement. Cela va jusqu'à l'idée très insistante de mettre l'écrivain en scène, comme personnage; par exemple, j'aimerais utiliser pour *Britannicus* de Racine les préfaces à ses pièces et ensuite faire jouer Burrhus, ou Néron, ou Narcisse, par Racine; pour *Oncle Vania,* j'ai envie de faire dire les indications scéniques par Astrov... En même temps, j'ai peur du tour intellectuel que prendrait la représentation si, par exemple, on commençait *Britannicus* par une référence aux préfaces...

1. *Un théâtre pour la vie,* Giorgio Strehler, texte établi par Sinah Kessler, traduit de l'italien par E. Genevois, préface de Bernard Dort, Paris, Fayard, 1980, 367 p., ill.

Les Bonnes de Jean Genet. Mise en scène d'André Brassard au Patriote en 1966, par le Mouvement Contemporain. Avec Frédérique Collin et Rita Lafontaine.

Britannicus *est une oeuvre datée; au Québec, est-ce qu'on n'a pas eu tendance à monter les classiques comme s'ils étaient intemporels?*

A.B. — Je crois qu'il faut qu'il y ait dans la représentation trois époques: aujourd'hui, l'époque de l'écriture de l'oeuvre et l'époque durant laquelle l'action se passe. Quand j'ai monté *Andromaque* au Quat'Sous en 1974, il y avait une espèce de prologue qu'un des acteurs disait: « L'action de cette pièce se passe 2 000 ans avant J.-C.; Euripide, entre 427 et 425 avant J.-C., a écrit *Andromaque;* en 1667, Jean Racine a écrit une pièce du même titre et, ce soir, on est à telle date et la xième représentation va commencer... » Je trouvais cela intéressant; c'est la musique qui évoquait le 17e; c'était pas pire.

Est-ce que ton approche de la mise en scène a bougé par rapport à ce que tu disais en 1970: «Je n'ai pas de méthode préconçue, je sens un texte et je sais qu'il faut le monter de telle ou telle façon.»[2]*?*

A.B. — Je ne m'éloigne pas trop de cela; j'essaie non seulement de sentir comment monter un texte, mais de comprendre aussi pourquoi il faut le monter. Mais pas d'une façon livresque; j'essaie de lire un peu mais pas plus que ça; il faut que j'en arrive à considérer l'auteur comme quelqu'un de vivant, quelqu'un que je peux connaître. Avec *Britannicus,* par exemple, j'en suis arrivé à penser que la médiocrité de Néron, dont le courage est poussé jusqu'à l'absurde, passe par la piètre opinion

2. « André Brassard et sa réalité théâtrale » par Michel Bélair, dans *le Devoir,* 20 juin 1970, p. 17.

Création des *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay au Rideau Vert en 1968, mise en scène d'André Brassard. Avec Sylvie Heppel, Germaine Giroux, Denise Filiatreault, Marthe Choquette, Rita Lafontaine, Josée Beauregard, Hélène Loiselle, Denise de Jaguère.

que Racine se fait de lui-même.

Dans le choix des oeuvres et dans ton travail scénique, tu sembles préoccupé par la dimension tragique; je pense bien sûr à Racine, mais aussi à Genet, à Tremblay, à Claudel, à Beckett...

A.B. — Oui, on est dans une société qui est faite avec le bien et le mal. Ce n'est pas le même mal ou le même bien pour tout le monde. Je pense que le mal dont, par exemple, Genet parle, c'est la maladie tragique de la société, comment l'être humain est incapable d'être aussi grand qu'il pourrait l'être. Ce que Claudel nous montre, ce sont les tentatives que l'homme fait pour être plus grand sans y réussir parce que tout son schéma de pensée est « fucké »; en ce sens, je crois que le théâtre de Claudel est le plus grand constat d'échec du christianisme. Tremblay nous a dit la même chose pendant longtemps: comment ça se fait qu'un individu, pour s'accomplir, doive se déguiser? J'explique cela par le fait que, dès la naissance, on nous dit qu'on est sales, et que tout ce qu'on peut faire pendant le restant de nos jours, c'est d'essayer de se laver... et de se conformer à des images. C'est, par exemple, Hosanna qui a essayé autant qu'elle a pu de devenir quelqu'un d'autre, mais qui mange sa claque, pour se rendre compte à la fin de la pièce qu'il faut s'accepter tel qu'on est, avec ses défauts, qualités et ambivalences.

Notre société serait construite sur des images, des illusions? Que peut y faire le théâtre?

A.B. — Il se crée un grand confort pour l'âme dans la reconnaissance qu'a une société de ses images. *Le Balcon* montre comment l'image est rassurante et comment elle peut aussi devenir une prison. Les personnages de Racine ne peuvent pas changer leur image: le jour où Hermione ne sera plus celle qui aime quelqu'un

qui ne l'aime pas, elle n'existera plus, elle va débarquer du théâtre; elle ne sera plus intéressante parce qu'elle n'aura plus de problème. Il y a toujours cette relation au regard de l'autre; il faut être vu. C'est la grande inquiétude des personnages de Beckett aussi: signifions-nous quelque chose pour quelqu'un? Je pense que lorsqu'un personnage met le pied sur la scène, il a cette conscience, avec ce que cela suppose pour lui de désespoir, d'une certaine façon, de ne pas pouvoir changer parce qu'il est écrit. Ce rapport au jugement des autres, c'est une dimension essentielle de l'acte théâtral.

Qu'est-ce qui devrait motiver le spectateur à venir au théâtre aujourd'hui?

A.B. — Il devrait y venir pour voir ce qui se passe ailleurs, mais sans perdre de vue qu'il reste lui-même, comme dans un voyage, à condition que ce ne soit pas du théâtre-aspirine qui dit: « Oublions tout de notre réalité et transportons-nous à Florence pour voir les aventures du chevalier Untel. » Ce qui m'intéresse, c'est d'avoir une relation avec le public. Je pense que si le spectateur, lorsqu'il vient au théâtre, est mis en contact avec une réalité qui lui apprend quelque chose sur lui-même, cela va être intéressant. À ce moment-là, il n'est pas plus méprisable de faire rire le monde que de le faire pleurer ou de le faire réfléchir.

Il y a quand même rire et rire...

A.B. — Bien sûr, faire rire le monde en lui disant: « Regardez donc comme vous êtes laids, comme vous avez l'air fou », moi, je ne trouve pas cela tellement sympathique. Mais si tu fais rire pour faire comprendre quelque chose, peut-être aussi parce que tu aimes les gens et que tu sais qu'ils sont fatigués...

Quel est le seuil justement entre un spectacle qui veut seulement détendre, et ce qui est amené par un autre rire?

A.B. — Quelqu'un a déjà dit qu'il y avait quelque chose de désespéré dans le rire; être capable de rire de ce qu'on est, cela permet parfois d'accepter des vérités qu'on n'accepterait pas autrement. L'acteur qui doit montrer un défaut au public, n'ira pas rire du public; il montrera au public le défaut qu'il partage avec lui. Il faut que les acteurs montrent au public qu'ils sont comme lui et non pas qu'ils viennent d'une autre planète ou qu'ils sortent de l'université. Il faut plutôt dire, par exemple: « Carmen a fait quelque chose de passionnant », et raconter cela avec, évidemment, comme but plus lointain, que le monde finisse par se laisser encourager, et qu'il dise: « C'est vrai qu'on a quelque chose dans le coeur et qu'on vaut bien plus que ce que la société fait de nous autres. Et ce qu'il faut faire, c'est changer la société, changer le monde. » Je pense qu'il faut d'abord découvrir ce que j'appelle, même si c'est un cliché, le diamant que toute personne a quelque part au fond d'elle-même, ce que la société dans laquelle on vit a tout fait pour enterrer sous un tas de choses. C'est la spécificité du théâtre, parce que des divertissements, il y en a en masse! Les gens de théâtre ne doivent jamais oublier qu'ils sont des êtres vivants qui s'adressent à d'autres êtres vivants; c'est seulement alors que le théâtre aura une fonction sociale, et sa vie propre.

J'ai le sentiment qu'au Québec, actuellement, cette fonction sociale est un peu engourdie, si on la compare à celle qui existait au tournant des années soixante-dix,

Double Jeu de Françoise Loranger, à la Comédie Canadienne en 1969, dans une mise en scène d'André Brassard. Photo: André Le Coz.

non?

A.B. — Oui, le théâtre est engourdi, mais il me semble qu'il y a des choses qui s'en viennent, mais qui ne seront sûrement pas aussi éclatantes, unanimes et aussi convergentes qu'à cette époque.

Pourquoi?

A.B. — Une fois que la prise de conscience collective est faite, chacun des individus peut alors se pencher à nouveau sur ses particularités... Cela ne donnera peut-être pas toujours de grandes oeuvres....

Tu as déjà parlé du danger au théâtre de s'enliser dans le « voyeurisme stérile », cela nous amène à l'éthique de la mise en scène.

A.B. — L'art au théâtre consiste peut-être à transformer le voyeurisme stérile en voyeurisme fertile... si le mot n'était pas empreint, dans notre société, de toutes sortes de connotations péjoratives.

Un metteur en scène peut malheureusement devenir une sorte d'entremetteur entre des acteurs qui seraient poussés à l'exhibitionnisme, et faire alors basculer la représentation dans l'histrionisme.

A.B. — À ce sujet, Genet m'a fait comprendre beaucoup de choses: il dit quelque part que, si le théâtre qu'on pratique aujourd'hui est souvent répugnant, c'est dû à l'acceptation complaisante et non pas désespérée de la réalité. Je pense qu'on peut avoir deux positions de base face au monde tel qu'il est: le fatalisme, quand après avoir constaté qu'il existe en l'homme du mal en train de se développer d'une façon dangereuse, se contenter devant cela de dire que l'homme est mauvais et qu'on ne

peut rien y faire. C'est ce qui arrive avec le théâtre bourgeois qui prend la réalité telle qu'elle est; il la commente, il joue autour, nous la montre, nous la fait comprendre, nous la détaille, l'articule, en rit parfois, la dénonce, mais toujours avec le sous-entendu que cela ne changera pas. Tandis qu'avec ce que j'appelle le théâtre vivant, on est d'autant plus enragé de la réalité qu'on sait que cela pourrait être autrement. Cela vient sûrement d'une grande foi dans les possibilités de l'âme. Monsieur Barrault a dit d'une façon magnifique, dans une présentation des *Paravents,* qu'au théâtre on peut tout dire, mais pas n'importe quoi. Tant que notre motivation de base est une motivation qui va dans le sens de la générosité, avec la volonté de déclencher des forces positives chez l'homme, dans une perspective philosophique et politique de changement, pas nécessairement immédiat, on se met dans une démarche de vie et non dans une démarche de mort. On n'a pas le droit de faire oeuvre de mort; la mort, c'est la mémoire figée, le passé, l'ordre, et on n'a pas le droit de faire ce jeu-là.

Pour cela, j'ai l'impression que tu vises à agir d'abord sur le symbolique.

A.B. — Non, ce n'est pas ce que je veux dire; ce que tu dis touche aux possibilités formelles, comment on le fait, et je ne suis même pas rendu là. Je pense qu'à partir du moment où on sait pourquoi on le fait, les façons de le faire vont s'imposer; elles vont varier et, là, on aura le choix de s'en remettre au symbolique par opposition à un traitement au premier degré. Peu importent les chemins qu'on prend si on veut aller vers le changement. Mais il est bien évident qu'on peut se rendre compte à l'expérience qu'il y a des procédés esthétiques qui charrient tellement d'images de mort que d'essayer de les mettre au service d'un processus de vie, ce serait se nuire grandement. Je pense à l'embellissement qui est parfois très agréable. J'ai des problèmes de conscience terribles chaque fois que j'ai une idée pour faire un beau flash; une belle image fait plaisir. C'est difficile de faire la différence entre une image qui déclenche d'autres images dans l'âme du spectateur et une image tellement forte qu'elle s'impose et détruit les autres. C'est plus enrichissant de suggérer.

Cette dimension est-elle récente?

A.B. — Non, mais je suis dans une période où je comprends, j'analyse et j'essaie d'organiser une série d'impressions. Peut-être que j'ai arrêté d'avoir honte d'être un intellectuel, c'est-à-dire de réfléchir, de prendre plaisir à la discussion.

J'ai toujours trouvé curieuse l'attitude des gens de théâtre au Québec face à l'aspect forcément intellectuel de leur art...

A.B. — Parce que les intellectuels québécois ont longtemps été des êtres tellement déconnectés de la réalité; dans le passé, on les a rarement sentis remplis d'émotion. Peut-être parce que je vieillis, je me rends compte aujourd'hui que ma réflexion est profondément alimentée par un flot de vie, d'expériences. Je dis aux acteurs que je leur fournis un squelette de pensée, mais que s'ils n'y mettent pas leur chair et leur imaginaire, leurs émotions, leur vie et leur coeur, cela va rester sec.

Une fois la distribution faite, quel est le premier travail que tu fais avec les acteurs?

A.B. — Je sais comment je travaillais avant; mes récents ateliers m'ont ouvert

En attendant Godot de Samuel Beckett à la N.C.T. en 1971. Photo: André Le Coz.

d'autres horizons, mais ne me permettent pas encore de savoir ce que ça donnera dans le cadre des répétitions d'un spectacle programmé. Ce que je peux dire, c'est que j'ai essayé en atelier une formule de lecture qui est intéressante, mais très longue; il s'agit que l'acteur ne lise pas que son personnage; chacun des acteurs lit à tour de rôle une réplique, en prenant le temps de nommer le personnage avec la formule: « Tel personnage dit:... »; on essaie d'en tirer des images. Dans un atelier, j'ai demandé à chaque acteur d'imaginer que son personnage était dans une pièce, de l'autre côté de la rue, sans qu'il l'entende, en le voyant seulement. Je pense que c'est cela qu'il faut essayer de faire durant les répétitions: une espèce d'alternance entre un travail intellectuel qui est fait d'observations, de découvertes, de questions sur les personnages, et un travail viscéral qui consiste à rentrer dedans et, en s'appuyant sur ce qu'on sait, à arrêter de se poser des questions pendant un temps et à vivre et à expérimenter, ce que le metteur en scène n'a jamais le privilège de faire, parce que condamné à rester en dehors des personnages. Un metteur en scène peut dire à un acteur où aller chercher de quoi déclencher son imaginaire, mais ce que l'acteur trouve dans son personnage est son jardin secret.

Une des conditions d'un travail approfondi, c'est la disponibilité des acteurs, c'est-à-dire la capacité de répéter sans trop d'interruptions dues à des conflits d'horaire. Est-ce toujours possible?

A.B. — Quand tu veux réunir une distribution de gens qui seront disponibles huit heures par jour pour répéter, tu y arrives. Mon exigence actuelle s'établit à huit semaines, et le plus souvent possible à plein temps. C'est sûr que ça limite le choix... Ce qui est bien pire que des problèmes d'horaire occasionnels, c'est la paresse abominable des acteurs. C'est effrayant comme ce métier-là est pratiqué juste

pendant les heures de répétitions. Je connais très peu d'acteurs qui s'entraînent constamment. C'est pour cela qu'on a le théâtre plate qu'on a: les acteurs sont devenus du monde ennuyant.

Est-ce un problème propre au milieu théâtral? Je trouve qu'on a souvent une extrême tolérance à la médiocrité dans notre société.

A.B. — On est dans une société d'inconscience et d'incompétence. Justement, quand on s'en rend compte, il faut décrocher et ne pas la laisser gagner. C'est aussi le règne de la mort, cette façon de pratiquer le métier.

J'ai cru remarquer dans plusieurs de tes mises en scène que tu tiens à marquer la clôture entre la scène et la salle.

A.B. — C'est drôle parce que j'ai l'impression qu'au contraire, j'ai besoin d'établir une espèce de contact, au départ le plus simple possible, entre les acteurs et les spectateurs. Moi-même, je ne suis pas capable de commencer un spectacle si je n'ai pas amené toute la distribution sur le plateau pour saluer le monde et dire: « Nous voilà! » C'est tout le contraire de l'attitude qui fait comme si le public n'était pas là...

Oui, mais c'est la séparation qui rend d'autant plus frappantes les adresses au public, par exemple.

A.B. — Il ne faut pas mélanger les affaires: nous, on présente le show, et on espère que vous allez le prendre et en faire quelque chose; cela me semble la prémisse essentielle.

Ce qui n'implique pas de faire croire au spectateur que la scène est un monde clos, absolument autonome.

A.B. — C'est un moment de vie condensée, comme du lait Carnation! C'est de l'essence d'émotion. Ce monde doit appeler l'attention du spectateur, parce qu'il a quelque chose à lui dire.

Avec la volonté, aussi, de ne pas manipuler ce monde-là de la coulisse?

A.B. — Oui, j'essaie de laisser le bon dieu chez lui, ce *deus ex machina* qui tout à coup fait apparaître une belle lumière... Je me bats encore pour enlever le bon dieu de la machine à coudre, qui fait des costumes tellement beaux que cela n'a pas d'allure qu'un être humain ait fait cela pour se le mettre sur le dos! Quand ce n'est plus dans un rapport de vérité essentielle... Je continue d'avoir envie de faire de belles images et j'ai encore de la difficulté à équilibrer ce désir avec la nécessité d'aller à l'essentiel dans la communication.

Revenons à l'acteur: qu'est-ce que le jeu au théâtre? Qu'est-ce qu'un acteur doit travailler?

A.B. — J'ai l'habitude de dire que les acteurs sont des émetteurs en scène. L'acteur est à la fois en relation avec les autres partenaires de jeu, avec le public et avec lui-même; c'est une triple responsabilité qui implique de sa part une connaissance

critique de ce qu'il est, du personnage à interpréter et de l'auditoire; de cette connaissance, dépend la qualité d'âme de son jeu. Ce qui est intéressant, c'est aussi l'espèce d'Amazonie qui existe entre l'acteur et le personnage. Lors d'ateliers, j'ai approché quelque chose de passionnant par ce que j'appelle un exercice de transmission de personnage: je me dis que, si un acteur apprend à « impressionner » le corps d'un autre acteur pour lui faire donner l'image qu'il veut de son personnage, il va apprendre à se manipuler lui-même. Il faut retenir le fait que, chez l'acteur, il y a deux faces: l'artiste et l'instrument. Je pense que l'acteur se réfugie souvent dans un fonctionnement essentiellement passif comme la femme dans la société traditionnelle: il y a quelqu'un qui lui dit quoi faire et il le fait. Avec des exercices comme celui que j'ai évoqué, il en arrive à apprendre qu'il peut avoir une volonté personnelle, faire faire des choses à son personnage, pour dire ce qu'il veut dire. Je me suis rendu compte aussi que le rapport avec le public et le travail sur le personnage n'étaient pas le but de la représentation, mais des moyens pour dire quelque chose; et là, on sort du théâtre bourgeois parce qu'on se place dans une perspective philosophique beaucoup plus riche à mon avis, qui implique la possibilité d'amener, de provoquer un changement en racontant des histoires. Cette perspective s'inscrit elle-même dans un processus d'éducation de la société, sauf qu'il faut que l'éducateur soit en train d'apprendre lui aussi et qu'il soit seulement un pas en avant, comme moi j'essaie d'être un pas en avant des acteurs quand je monte un show; je ne veux surtout pas être assis au sommet de la montagne et les regarder grimper! Pour l'acteur, une fois que le rapport humain à son personnage a été trouvé, il lui faut voir comment il peut se servir du texte, comment le texte peut le servir et non pas comment il peut servir le texte.

Que penses-tu de l'improvisation comme méthode pour éprouver un personnage?

A.B. — C'est une chose que je ne connais pas du tout. En fait, je ne fais pas d'improvisation verbale à partir d'un texte parce que je pense que le cheval est là, qu'il faut apprendre à le dompter et non faire un autre cheval à côté, d'une certaine façon, ça fait partie du challenge de maîtriser la langue d'un auteur. D'ailleurs, c'est un peu la faute, ...ou grâce au théâtre « traditionnel » si la L.N.I. est née parce que, si nous avions offert aux jeunes acteurs et au public la vie dont ils ont besoin, même inconsciemment — le risque de tous les soirs, la nouveauté, quand on ne sait pas comment cela va finir, tout cela, normalement, le spectateur devrait le ressentir dans un vrai théâtre vivant — les jeunes et le grand public se seraient sentis plus concernés par le théâtre de la tradition. Mais, comme je suis « pogné » entre la durée et le moment, et que je valorise beaucoup la durée, je préfère la construction et je me méfie de ce qui arrive une fois et ce qui risque de ne plus se reproduire. Et pourtant, c'est la particularité du théâtre d'être ce qui n'arrive qu'une fois. Je m'étonne que les acteurs qui sont capables d'avoir une telle spontanéité, une telle vie dans l'instant, à l'intérieur d'une convention comme celle de la L.N.I., par exemple, et que, lorsqu'ils disent les mots d'un texte, ce n'est plus ça qui marche, mais la mémoire. Le théâtre que je voudrais faire serait celui qui combinerait ces deux forces-là. Le fait que le texte ait été écrit, que le spectacle soit répété devrait servir de guide et non pas d'impératif à la représentation.

Là-dessus, le culte du Théâtre, c'est-à-dire du grand-texte-à-dire, n'a pas facilité les choses au Québec, non?

Laver son linge sale, collage, exercice public de l'É.N.T., 1971. Photo: Daniel Kieffer.

A.B. — Au Québec, on s'est couvert avec les oripeaux d'une culture en oubliant ce qu'il y avait en dessous; pendant longtemps, on a essayé de se conformer, puis on s'est rendu compte que ça ne nous convenait pas parce que cela ne correspondait pas du tout à la façon dont on était fait. Aujourd'hui, je sens chez les jeunes un grand besoin d'apprendre, de redécouvrir des choses; il y a une insatisfaction.

Prenons Racine: qu'est-ce qui peut intéresser le public québécois dans son oeuvre?

A.B. — C'est évident que, si le seul intérêt de Racine était dans la prouesse technique que ses textes supposent, je trouverais son théâtre ennuyeux. Je trouve que c'est un théâtre qui est « plogué » sur moi, sur des contradictions, sur un combat, sur un déchirement profond qui est le même que plusieurs d'entre nous peuvent ressentir face à notre monde actuel. C'est sûr que depuis une bonne dizaine d'années, surtout avec l'impact de la télévision, on s'arrange pour que personne ne se pose ces questions-là. Mais ce n'est pas enfoui irrémédiablement.

Qu'est-ce que Racine te commande comme mise en scène? Est-ce que le corps doit rester en retrait de la parole?

A.B. — Oui, je pense que la parole est privilégiée, mais ça ne veut pas dire que le corps se limite à la bouche. Cela m'amène à parler de mon utilisation du plateau incliné et rond. J'ai déjà senti le besoin de faire cela justement pour que le corps de l'acteur ne soit jamais au repos. Avec le plateau incliné, les acteurs sont obligés de se trouver une énergie pour chaque seconde. Ce n'est pas parce que le corps ne se manifeste pas souvent qu'il est absent. Il reste à trouver, avec la mise en scène, une attitude qui ne soit pas contradictoire. Quand je pense à Racine, j'ai souvent envie de

proposer deux partitions en parallèle, des sons d'un côté, et des images de l'autre, qui n'auraient pas nécessairement des rapports anecdotiques avec l'intrigue ou les personnages. Je ne ferai pas cela dans *Britannicus* parce que ce sera un spectacle, disons, conventionnel. Parce que je ne suis pas sûr de mes hypothèses, c'est une recette que je vais manger moi-même avant de la servir à tout le monde. Mais c'est une approche que je veux tenter plus tard. Ça m'intéresserait beaucoup de travailler sur deux plans; par exemple, je voudrais travailler *Bérénice* avec des danseurs, avec des acteurs qui disent les mots et qui jouent de la musique, et d'autres qui fassent un commentaire qui soit corporel mais pas nécessairement logique ou anecdotique. Essayer de greffer aux images que la parole suscite d'autres images que l'acte va peut-être déclencher.

Je trouve regrettable que tu renonces à tes hypothèses de travail au moment où tu as les moyens de les mettre à l'épreuve.

A.B. — Je comprends ce que tu veux dire, mais c'est une orientation nouvelle que je devrai assumer dans les prochaines années. Il y a toute une partie de moi qui se reconnaît dans le rôle de metteur en scène accompli avec la volonté de signer des oeuvres réussies, et une autre qui est tout le côté animateur, chercheur; toutes ces tendances ne sont pas fondues l'une dans l'autre et, à cause du contexte de l'abonnement à Ottawa, je me pense d'abord comme metteur en scène dans le sens traditionnel... C'est une chose de faire des ateliers, une autre de monter un spectacle qui a une échéance; il y a quand même toute une organisation matérielle dans un spectacle, primordiale pour la réception, pour la communication avec le spectateur. Cela dit, je n'ai pas l'impression de faire un compromis; j'ai choisi de pratiquer ce genre de théâtre durant la première année, parce que c'est ce que je veux faire depuis très longtemps, alors je le fais. Ce qui ne veut pas dire que, dans les années subséquentes, je n'irai pas dans d'autres directions. Aussi, tu ne peux pas travailler sur tout en même temps: là, je travaille sur les acteurs; d'une certaine façon, je ne peux pas le faire avec un texte de création, où il faut que tu travailles sur la pièce, et je ne peux pas le faire non plus avec un texte classique où j'oserais plus parce qu'à ce moment-là, je travaillerais sur ma vision. Pour l'instant, je veux comprendre davantage le rapport avec les acteurs.

Comment définirais-tu, par ailleurs, le rapport que tu as au texte?

A.B. — En toute humilité, il me faut prendre une position subjective devant n'importe quel texte; pourquoi s'empêcher d'aller au bout de sa subjectivité sous prétexte que le metteur en scène n'est là que pour représenter la pensée de l'auteur? Moi, je n'y crois pas. Trouve-moi un écrivain ou un peintre qui travaille comme s'il n'était pas là! Pourquoi les acteurs et les metteurs en scène devraient-ils agir comme s'ils n'avaient pas de personnalité? Un spectacle peut parler d'autres choses que ce que la pièce raconte. Je fais confiance à mon métier, au talent, à l'intelligence et au métier des acteurs avec qui je vais travailler. À partir du moment où on s'entend sur les données de base, ce qui en sortira par le travail collectif va être différent, s'il existe toujours une foi et aussi, bien sûr, une idée directrice.

De quelle manière abordes-tu le travail de répétition?

A.B. — Il y a ce que j'appelle l'écoute parallèle; j'écoute à la fois ma propre pensée et

Quatrième reprise des *Belles-Soeurs*, présentée en tournée québécoise et à l'Espace Cardin à Paris. Production de la Compagnie des Deux Chaises.

ce que les autres apportent; le travail consiste à faire le tri au fur et à mesure, en restant capable d'évaluer chaque moment dans une perspective plus vaste. Le travail de répétition devrait servir à embrayer la créativité des acteurs en vue de la représentation. Il y a une façon de répéter qui est tellement mauvaise: celle qui crée une sécurité par l'imposition d'un sens unique; alors, quand les acteurs sont en représentation, s'ils commencent à sentir dans leur imaginaire quelque chose qui va dans un autre sens, ils ne sont pas capables de l'explorer parce que, d'abord, ils sont consciencieux et aussi insécures que tout le monde, et surtout parce qu'ils n'ont pas l'entraînement mental nécessaire pour jauger, évaluer un *feeling*. C'est ce qui arrive quand les acteurs travaillent avec une seule perspective, constamment: celle du metteur en scène. On n'apprend tellement pas à canaliser l'énergie créatrice de l'acteur! Aussitôt qu'elle arrive, on la rembarre parce qu'elle risque de défaire l'ordre qui a été établi avant et pendant les répétitions. Je pense qu'il faut dégager par la discussion, une structure, ce que le show veut dire, ce que l'équipe veut dire... mais c'est beaucoup plus long de découvrir cela, c'est plus facile de faire semblant... Il est essentiel que les acteurs comprennent une fois pour toutes qu'ils sont responsables. Moi, je peux les éclairer, les aider, les encourager, les canaliser; je peux fournir le barrage, mais je ne peux pas fournir l'eau.

Quel genre d'interventions fais-tu à l'intention des acteurs?

A.B. — La plus grande partie de mon travail est de traduire le texte dans un langage quotidien, pour que cela corresponde à un rapport réel. Après, c'est à l'acteur de

La Maison de Bernarda Alba de Federico Garcia Lorca par la Compagnie des Deux Chaises à la salle Maisonneuve en 1975. Photo: François Brunelle.

s'organiser pour que cette réalité passe dans les mots que l'auteur a écrits. Je pense surtout livrer des images que le texte provoque en moi, pour encourager la naissance d'autres images chez l'acteur, images qui à leur tour vont encourager la naissance d'images chez le spectateur. Quand je parle d'images, c'est autant des impressions émotives que des idées, des impulsions qui parfois s'adressent au cerveau, parfois au coeur.

Est-ce que tu travailles longtemps à la table?

A.B. — Jusqu'à maintenant, je n'ai pas travaillé beaucoup à la table, mais, je le répète, je ne peux pas préjuger de ma méthode présentement. Avant, j'ai fait comme tout le monde: on fait une lecture à la table une fois, mais je n'ai jamais aimé beaucoup ça le faire longtemps parce que je pense que l'acteur assis ne travaille pas. Aussi, j'ai de moins en moins envie d'aller dans le détail parce que lorsque tu le fais, c'est toi qui travailles et l'acteur ne travaille pas, il assimile. Évidemment, l'acteur, dans toute son insécurité et avec son passé culturel, attend la vérité de toi. Maintenant, j'aime mieux travailler par enchaînements.

À quel moment exiges-tu que le texte soit su?

A.B. — Il faut que le texte soit appris aussi rapidement que la mise en place. Les acteurs devraient savoir leur texte quand ils arrivent aux répétitions, et l'avoir appris de façon neutre: c'est possible. Je voudrais m'orienter vers un travail d'observation: objectiver au départ et ensuite «subjectiver» en livrant ce que je pense de ce qui arrive, constamment; fixer l'image, mais se la renvoyer tout de suite et savoir ce

qu'elle nous fait.

Y a-t-il des expériences théâtrales contemporaines qui t'ont stimulé en tant que créateur?

A.B. — Il y a eu *l'Opéra de quat'sous* monté par Gascon en 1961 au T.N.M.; en 1964, *le Vol rose du flamant* de Clémence Desrochers m'a confirmé dans l'opinion qu'il était possible de faire du théâtre en québécois... En 1971, ma rencontre avec Denise Morelle, Michelle Rossignol, Monique Mercure a été déterminante, comme l'avait été celle avec Denise Filiatrault en 1967. Je me souviens de ce que Ronfard avait fait avec *Maître Puntila et son valet Matti* à l'École nationale, il y a longtemps: c'est la première fois que je voyais des acteurs décrocher, changer le décor, et c'était aussi passionnant que de faire croire qu'on était dans le jardin de la reine Isabelle. À l'étranger, j'ai apprécié la mise en scène de *Partage de midi* par Vitez. J'aime bien ce que fait Jacques Lassalle — j'ai vu un spectacle de lui en France et *l'Épreuve* de Marivaux, qu'il a réalisée à l'École nationale, que j'ai trouvé stimulants. Parmi les spectacles qui m'ont frappé, il y a eu le *Songe d'une nuit d'été* de monsieur Brook et le Living Theatre que j'ai vu à New York en 1968. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à sentir le besoin d'une implication personnelle, parce qu'en revenant j'avais fait *Double Jeu* de Françoise Loranger, où j'obligeais les acteurs à se nommer au public. En ce qui concerne la littérature dramatique, je m'intéresse évidemment à Brecht, à Beckett pour qui j'ai beaucoup d'estime; mais ma plus grande influence, à travers les années, à partir d'un « *kik* » d'adolescent très inconscient jusqu'au travail sur *les Paravents,* c'est à Genet que je la dois: il m'a fait comprendre ce que le théâtre devait être, c'est-à-dire que les acteurs portent des signes, qu'ils parlent plus que d'eux-mêmes, qu'il faut que les images qu'ils émettent ne soient pas des images essentiellement individuelles; un personnage de théâtre parle en son nom propre, mais aussi au nom de tous les gens, de tout ce qu'il y a de semblable à lui dans le monde; ce qui rend un personnage de théâtre intéressant et riche, c'est qu'il est plus qu'un individu. J'ai souvent utilisé les cothurnes, justement, pour forcer l'acteur et le spectateur à se rendre compte que le personnage n'est pas qu'un individu, qu'il est un prototype qui en représente des milliers. Je m'en suis servi pour leur côté paralysant; comme dans l'utilisation du plancher incliné; l'acteur est obligé d'adopter une position dynamique, signifiante.

Est-il souhaitable que le metteur en scène prenne une importance aussi grande que celle qu'il a prise dans la tradition européenne au XXe siècle?

A.B. — Ce qui m'étonne d'abord, c'est qu'on n'ait pas dans notre art le statut que les chercheurs ont en science. Par contre, l'importance accordée au metteur en scène vient peut-être du fait que tout le monde a besoin d'avoir des idoles. On a besoin des héros, mais c'est triste. C'est même triste qu'une société ait besoin de théâtre. C'est pour cela que je dis qu'un artiste consciencieux travaille pour ne plus avoir besoin d'exister, comme un médecin consciencieux. Normalement, on ne devrait pas avoir besoin de venir au théâtre pour se sentir vivant. Et il faut être conscient aussi qu'il y a des recherches de spécialistes — ce qu'est un metteur en scène —, qui sont valables dans des laboratoires, mais qui ne sont pas applicables immédiatement auprès d'une majorité du public: si je veux que le monde accroche à Racine, il ne faut pas que je leur présente un Racine qui n'est pas digérable. On est dans une société en évolution et il y a des approches qu'on ne peut pas avoir présentement; mais si on

veut le faire à tout prix, on peut, mais ailleurs, pour se faire plaisir; mais n'imposons pas cela au grand public.

Tu es maintenant à la direction d'un théâtre important...

A.B. — Oui, je me suis « vendu » au fédéral! Je ne pense pas que ça soit « *heavy* » à ce point, mais c'est là. Ce qui me fait de la peine, c'est d'avoir donné raison à M. Trudeau... quand il dit que les intellectuels québécois peuvent être achetés... Aussi, tu comprends, ma grande satisfaction avec les ateliers a été de constater qu'il y avait chez les acteurs une volonté de découvrir quelque chose; les premiers pas qu'on avait faits nous invitaient à avancer plus loin et la seule affaire frustrante, c'était de savoir que ce qu'on découvrait, on ne pourrait pas le mettre en pratique parce qu'il n'y avait pas de théâtre avec vraiment les moyens de payer beaucoup les acteurs. Au moment où l'offre d'assumer la direction du Théâtre français au Centre national des Arts est venue, j'ai décidé que, dans les circonstances, ce qui était le plus important pour moi était la recherche entreprise et qui devait se poursuivre. Il y a un sens des responsabilités qui va avec la prétention; il ne faut pas avoir peur de prendre du pouvoir si on reste conscient qu'il en a gâté bien d'autres. C'est une question de vigilance. Pour l'instant, j'ai l'impression de pouvoir donner une impulsion aux êtres et aux choses; avec les nouvelles exigences que je découvre, je me rends compte qu'il faudrait que les acteurs soient mieux préparés, techniquement, intellectuellement et humainement.

C'est une occasion assez rare qui ne se refuse tout de même pas...

A.B. — Oui, mais il faut faire attention. De toute façon, je suis convaincu que la création est fondée sur l'insécurité et l'incertitude. Donner à quelqu'un une job à l'année avec une assurance jusqu'à la fin de ses jours, c'est tuer systématiquement l'artiste en lui. Je ne me suis pas privé d'une sécurité de trois à cinq ans, mais je ne prendrai pas de contrat à vie.

Tu te retrouves avec des moyens importants, mais pourquoi crois-tu que le théâtre, dans notre société, est si peu aidé, comparé au monstre qu'est la télévision?

A.B. — Parce que l'image que projettent les gens de théâtre en est une d'insignifiance. J'ai été frappé, bouleversé même, lors du téléthon du T.N.M., par le fait que tout ce qu'on demandait aux artistes de raconter était des moments de fou rire, des anecdotes cocasses, la fois où Untel s'était trompé, et le reste. De là à ce que le monde pense que c'est un métier de *crackpot,* absolument pas sérieux et où il n'y a aucune recherche noble... Comme l'a écrit Uta Hagen, la société aura du respect pour les acteurs le jour où ils en auront pour eux-mêmes.

Pour finir, j'en arrive à la conclusion que ton travail de metteur en scène, responsable de productions, ne suffit pas à lui seul à faire se déplacer les dispositifs de la représentation théâtrale: un artiste a besoin d'échapper à la stricte production.

Un simple soldat de Marcel Dubé à l'automne 1978, production du C.N.A. Mis en scène par André Brassard. Décors: Guy Neveu. Costumes: François Barbeau. Éclairages: Pierre René Goupil. Sur la photo: Pierre Collin (Armand Latour), Guy Mignault (Joseph Latour) et Louison Danis (Fleurette). Photo: Fernand Leclair.

A.B. — C'est sûr; c'est aussi ce qui est arrivé aux acteurs qui travaillaient beaucoup dans les ateliers; ils n'étaient pas obligés de performer, ils pouvaient se poser des questions. Les exercices dans une école peuvent avoir la même fonction. Il faut peut-être regarder aussi la couche sociale d'où viennent les artistes. Je m'avance timidement dans cette explication, mais cela doit y être pour quelque chose. Quand tu viens d'une classe qui détient une certaine forme de pouvoir, tu n'as pas besoin de te battre. On est toute une génération qui avait des barreaux à grimper dans l'échelle sociale et ce besoin d'être reconnu est une grande motivation. Ce serait intéressant de voir d'où viennent les gens qui font des choses. Quand tu remets des valeurs en cause, c'est que celles qui existent t'empêchent de réussir; mais quand tu peux réussir dans un chemin déjà tracé, tu ne penses pas qu'il puisse y avoir un autre chemin. Quand tu te rends compte que les valeurs de ta caste ne te mèneront nulle part, tu réinventes des valeurs et c'est là que tu fais un acte créateur, je pense. C'est cela l'immense privilège d'être en marge, qu'il ne faut pas perdre sous aucun prétexte de normalisation. Ça ne me fait rien de perdre le pourcentage de public mort qui vient au théâtre année après année pour se faire entretenir dans sa mort. J'ai encore l'espoir que, dans l'humanité, les forces de vie seront les plus fortes à la longue. Il faut avoir le courage de ses idéaux et, en tant qu'artiste responsable d'une rencontre, trouver sa place entre le « je » et le « nous ».

propos recueillis par gilbert david
mars-avril 1982