Document generated on 05/05/2024 4:11 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

De Sudbury à Montréal
Entretien avec Brigitte Haentjens

Solange Lévesque

Number 73, 1994

Théâtre franco-ontarien

URI: https://id.erudit.org/iderudit/28224ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

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

Explore this journal

Cite this document

Lévesque, S. (1994). De Sudbury à Montréal : entretien avec Brigitte Haentjens. *Jeu*, (73), 39–47.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1994

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/

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/

Solange Lévesque

De Sudbury à Montréal

Entretien avec Brigitte Haentjens

Brigitte Haentjens est metteure en scène, comédienne, auteure dramatique et poète. Elle a été directrice artistique du Théâtre du Nouvel-Ontario, à Sudbury, de 1982 à 1990, puis directrice artistique de la Nouvelle Compagnie Théâtrale de 1991 à 1995.

Photo : Suzanne Langevin.

Une grande partie de votre carrière s'est déroulée à Sudbury, à la tête du Théâtre du Nouvel-Ontario. Pouvez-vous nous parler de ce que ces années représentent pour vous ?

Brigitte Haentjens — Presque dix ans, c'est tout un cycle de vie. Ce furent des années extraordinaires ; des années d'apprentissage, pendant lesquelles je faisais tout : la direction artistique autant que la direction administrative. J'aimais beaucoup la solitude intérieure que j'arrivais toujours à préserver ; c'est-à-dire que je pouvais miser sur l'essentiel, à l'abri de l'affolement urbain un peu superficiel. À certains niveaux, c'était très dur, parce qu'il fallait tout bâtir, mais c'était extrêmement motivant. On travaillait dans des conditions privilégiées, ce qui n'est pas forcément le cas aujourd'hui ; les choix qu'on assumait sur les plans artistique et administratif étaient très vivants, en continuelle mutation ; tout cela se déroulait dans un climat de grande souplesse, avec beaucoup d'amour, de communication et de soutien au travail artistique. Je me rends compte maintenant à quel point c'était nourrissant et stimulant ! C'est de cette manière qu'on peut avancer ; la création a grand besoin d'un terrain fertile pour se réaliser.

Le fait d'être isolée ne vous permettait pas d'avoir accès à des réactions diverses face à votre travail ; est-ce que cela vous manquait ?

B. H. — Bien sûr, à Sudbury, nous n'étions pas embêtés par les critiques ou par la concurrence ; mais ce ne sont pas nécessairement les critiques qui nous font avancer dans notre travail. J'appréciais d'une part la liberté dont je disposais pour créer, la possibilité d'écouter véritablement mon chemin intérieur et, d'autre part, le sentiment d'entretenir une vraie relation avec le public, et non pas une relation de marchand à acheteur. Ce public était à la fois très généreux, très ouvert, sans préjugés. D'ailleurs, en général, le public n'a pas de préjugés (beaucoup moins que les directeurs artistiques !) ; il peut « en prendre » bien plus qu'on pense !

Vous avez l'impression qu'on a tendance à sous-estimer les capacités du public ?

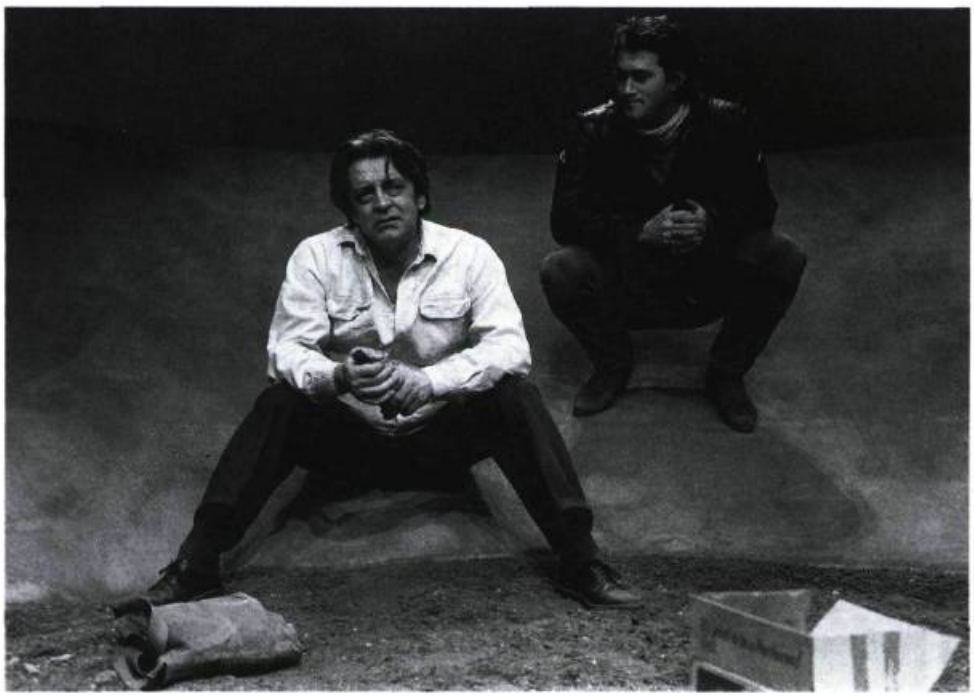
B. H. — Oh oui !

Le constatez-vous depuis que vous êtes à la N.C.T. en particulier, devant un public de jeunes ?

B. H. — À la N.C.T., le public est formidable ! Heureusement qu'il y a ces jeunes, autrement ce serait désespérant de faire du théâtre à Montréal... Il faut une force incroyable et une espèce d'optimisme qui frise l'inconscience...

Qu'est-ce que vous trouvez le plus dur ?

B. H. — Je pense qu'actuellement la vie des théâtres est beaucoup trop étranglée financièrement ; il en résulte une angoisse générale qui se traduit à tous les niveaux,



Roger Blay et Roy Dupuis dans *le Chien*, de Jean Marc Dalpé, mis en scène par Brigitte Haentjens (T.N.O./C.N.A., 1988). Photo : Jean-Guy Thibodeau.

Marthe Turgeon et Roy Dupuis dans *le Chien*. Photo : Jean-Guy Thibodeau.

autant dans les directions artistiques que chez les créateurs. C'est un cercle vicieux : il n'y a pas assez de sous, pas assez de public, et pour aller chercher le public, il faudrait plus de sous ! Regardons la vérité. Faire du théâtre est devenu une course au succès, et il n'y a plus aucune balise pour y parvenir ; autrefois, on pouvait compter sur certains facteurs : des vedettes de télévision, par exemple. Aujourd'hui, tout est incertain. Le terrain est miné.

La recette se trouverait du côté du rire, peut-être ?

B. H. — Ça, c'est sûr ! Pas de doute. Et il n'y a vraiment pas de quoi rire ! ! ! Sans jouer à l'élitisme ou tenir le rire pour un acte déshonorant, cette situation est très très grave... Si, une fois par année, un grand théâtre (ou un petit théâtre) réussit à obtenir un succès — qui est tout relatif, quand on y regarde de plus près —, on se berce de l'illusion que le théâtre va bien... Pourtant, on travaille tous avec des ressources minimes et des équipes réduites ; tout le monde est à bout, et on joue de moins en moins, devant de moins en moins de gens.

C'est un cas où le « grand » ne serait pas beaucoup plus puissant que le « petit » ! À votre avis, ce ne serait pas plus facile, par exemple, pour la N.C.T. que pour le Théâtre du Nouvel-Ontario ?

B. H. — Non. Et bizarrement, un spectacle comme *le Chien* a été joué plus que n'importe quel spectacle à Montréal ! Bon, d'accord, il fallait déployer beaucoup d'énergies, mais toutes proportions gardées, on l'a tout de même joué quatre-vingts fois ! Et devant un public potentiellement très restreint. C'est faux de croire qu'il y a un très large public. Il n'y a plus de public de théâtre.

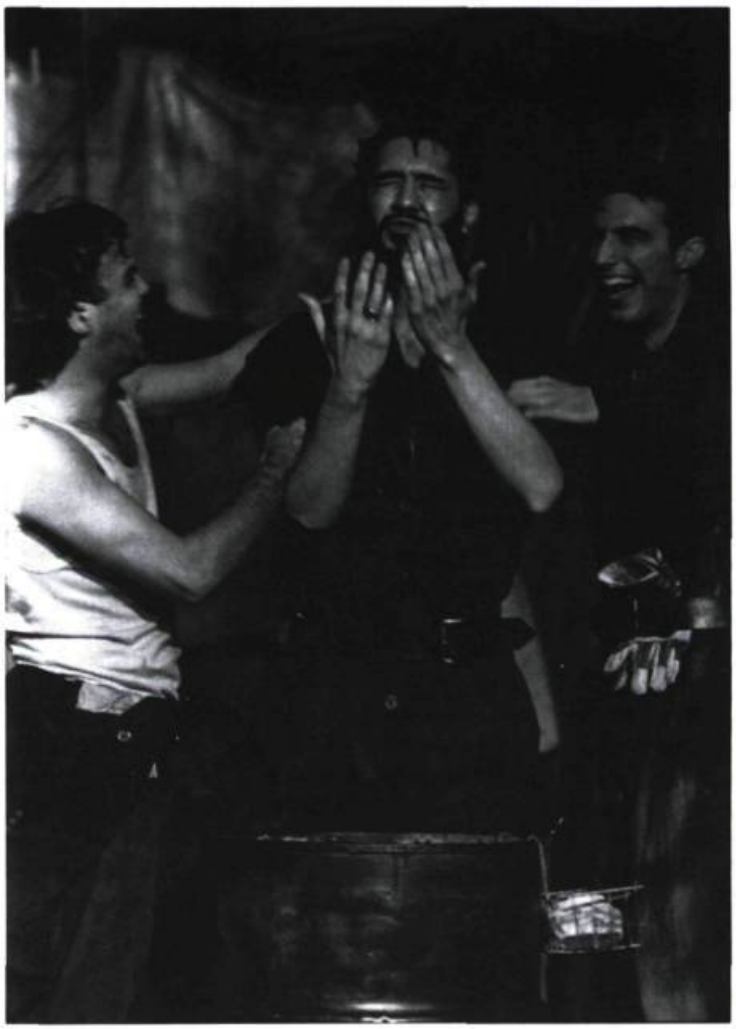
Le public est très sollicité ; des spectacles comme les Misérables *ou* Kiss of the Spider Woman, *par exemple, drainent un public qui n'ira peut-être plus au théâtre de l'année, parce que le coût des billets épuise leurs ressources... Non seulement le spectacle s'est polarisé du côté du rire, mais il s'est aussi multiplié...*

B. H. — C'est vrai. Mais il y avait autant de spectacles dans les années soixante-dix ; je ne crois pas que ce soit la quantité qui nuise ; évidemment, il y a « la récession ». Je fais une analyse absolument subjective : il y a cinq ans, douze mille personnes allaient voir six spectacles dans l'année. Aujourd'hui, ils n'en voient que deux. Bien sûr ils

« magazinent »... Aller au théâtre est devenu un choix de consommateur, avec le meilleur rapport qualité-prix. Il faut que le monde « en ait pour son argent ». De nos jours, on semble s'efforcer de ne pas parler d'art, de ne pas valoriser les artistes. Ces derniers ne sont pas sur la place publique. Ils sont le faire-valoir de présentateurs vedettes à la télévision. De plus, on entretient un discours de consommation qui prétend que le théâtre et l'art sont des loisirs accessibles à tous. C'est faux. L'accès à l'art n'est pas simple. Il nécessite culture et effort. On ne s'est pas occupé de développer le public, qualitativement. Il ne suffit pas de vendre des billets et de remplir une salle une fois. Il faut que les gens reviennent, qu'ils s'intéressent à des démarches, à la création, aux auteurs.

N'avez-vous pas l'impression qu'il y a un certain glissement des valeurs actuellement, par rapport aux arts de la scène, au théâtre en particulier ?

B. H. — Nous allons vers une société de l'acculturation. C'est absolument dramatique. Les gens ne veulent « rien savoir ». Je trouve inquiétant et grave ce glissement vers une forme de totalitarisme. Une société inculte est une société qui avale n'importe quoi car, sans culture, il n'y a plus de jugement, plus de discernement. Personne ne proteste. À Montréal, un tiers des citoyens vivent sous le seuil de pauvreté, dans l'indifférence quasi complète. Je suis bien placée pour le constater, puisque je passe mes journées en plein coeur d'Hochelaga-Maisonneuve ; quotidiennement, je me trouve confrontée à une société complètement marginalisée ; il est en train de s'y créer un système parallèle où les pauvres volent les pauvres, et où la plupart des biens ne s'achètent plus dans les magasins mais chez les revendeurs de ceux qui ont volé ces biens... un système qui exclut complètement les gens !...



Nickel, de Brigitte Haentjens et Jean Marc Dalpé (T.N.O./C.N.A, 1984). Sur la photo : Jean Marc Dalpé, Robert Bellefeuille et Stéphane Lestage. Photo : Jules Villemaire.

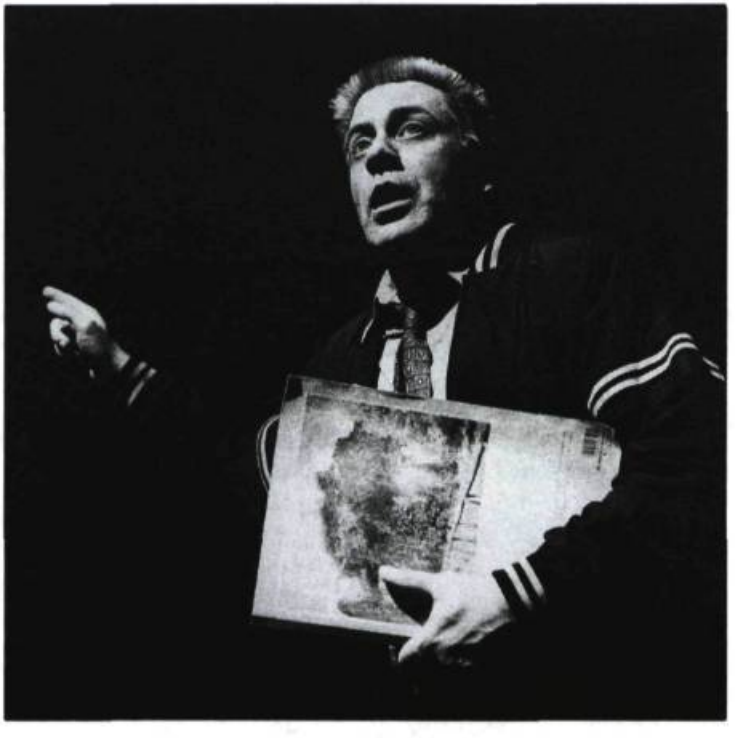
Votre venue à Montréal a donc favorisé une prise de conscience à la fois de ce que Sudbury a signifié pour vous, et de la réalité de la métropole...

B. H. — D'une certaine façon, j'aime être dans les marges, j'aime cette position de marginale. Quitter l'Ontario a été un véritable choc ; une décision extrêmement dure à prendre — et pas encore complètement

assumée, même s'il faut que la vie aille de l'avant. On ne peut pas faire les mêmes choses éternellement. Après quinze ans en Ontario, je commençais à être épuisée... J'avais moins d'innocence, moins d'enthousiasme. Et puis l'époque avait changé. Ici, bien sûr, je réalise des projets. Mais je me sens très étrangère au Québec... beaucoup plus que je ne me suis jamais sentie en Ontario... C'est un drôle de phénomène. Ici, la différence est niée ; elle n'existe pas. J'appelle cela l'invisibilité. Un peu comme si on ne reconnaissait pas à l'autre son altérité. Une façon de nier le passé. J'ai une histoire très particulière : je suis d'origine française, j'ai vécu quinze ans en Ontario. La question de l'autonomie du Québec ne me concerne pas vraiment dans mon corps ni dans mon cœur. Je suis une déracinée...

Eddy

L'histoire d'Eddy a quelque chose d'un peu semblable à la vôtre...

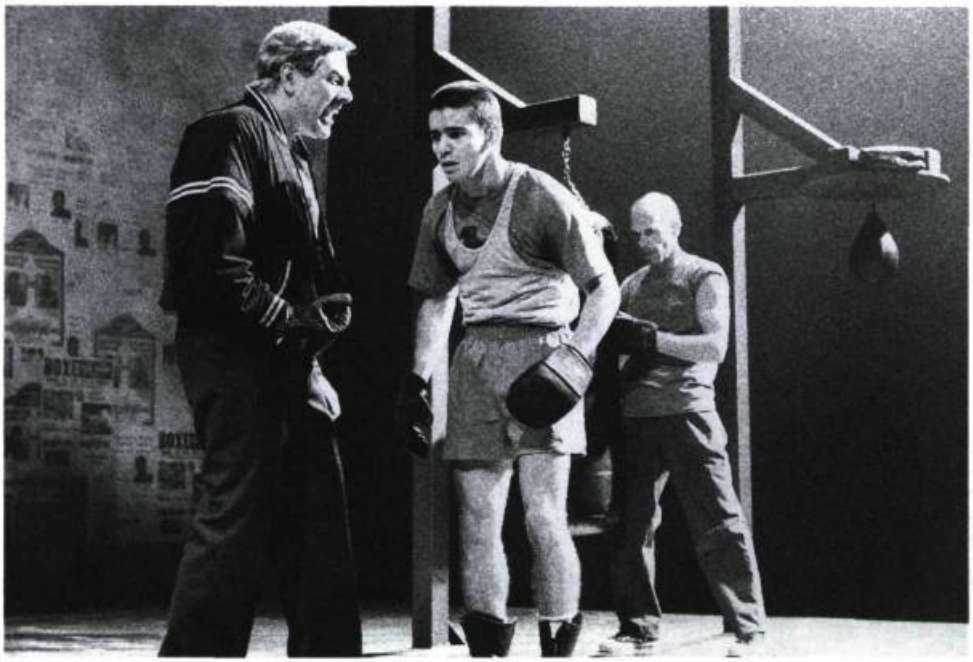


Eddy de Jean Marc Dalpé, mis en scène par Brigitte Haentjens à la N.C.T. en 1994. Sur la photo : Pierre Lebeau (Eddy). Photo : Josée Lambert.

B. H. — L'exil est le même, mais les motivations sont différentes !

Vous êtes Française, mais Française qui avez choisi de vivre ailleurs, de vous exiler. L'exil d'Eddy était sous-tendu par l'espoir. Quel est votre point de vue à ce sujet ?

B. H. — L'écriture de Jean Marc Dalpé incarne un univers que je comprends très bien. Nous avons travaillé de nombreuses années ensemble ; nous avons rêvé, écrit dans l'enthousiasme *Hawkesbury Blues, Nickel,* etc. Ça n'a pas toujours été des chefs-d'œuvre... Mais c'était une époque, et ça faisait partie de notre démarche. *A priori*, c'est un monde que « j'entends » très bien, qui résonne beaucoup en moi, d'une façon très souterraine ; je ne sais pas vraiment pourquoi. Dans son écriture, on retrouve toujours la notion d'exil, on peut dire qu'on vit en exil intérieur aussi en Ontario, et que la notion de nomadisme est très importante dans l'imaginaire franco-ontarien : partir (un peu comme chez Kerouak), conquérir un pays qui est toujours ailleurs. Dalpé parle beaucoup du départ, du renoncement aux racines, de la paternité : dans *Eddy*, c'est le fils qui trahit le père ; dans *le Chien*, c'est le fils qui tue le père — mais en le tuant, il le libère. En ce sens, les deux œuvres sont complémentaires. Je suis très sensible à cette relation d'interdépendance, de désir de s'exclure et d'appartenir en même temps. J'adore les personnages de Jean Marc. Ce sont des personnages extraordinairement vivants, comme on en voit rarement au théâtre ; ils me font penser à ceux de Faulkner.



Pierre Lebeau (Eddy), Robin Aubert (Vic) et Luc Proulx (Maurice) dans *Eddy*. Photo : Josée Lambert.

Vos choix de mise en scène, pour Eddy, *n'étaient pas du tout naturalistes. Comment vous êtes-vous sentie par rapport à ce personnage qui apparaît dans une autre temporalité et à l'image de Vic ? Est-ce qu'il a été difficile pour vous de travailler avec ces plans temporels différents ?*

B. H. — Je suis assez à l'aise dans l'abstrait. La tasse à café, ça m'emmerde prodigieusement. Je me sens mieux dans des univers où ça décolle ! où l'on joue avec la temporalité dans un espace-temps très libre, où il y a des personnages qui sont présents, d'autres qui peuvent être morts et revenir... Cependant, la mise en scène d'*Eddy* est l'une des plus difficiles que j'aie eue à faire.

Où résidait la principale difficulté pour vous ?

B. H. — Dans le fait que la pièce contient deux modes d'écriture : une écriture lyrique, poétique, et une écriture plus quotidienne. Cela crée deux ouvertures de la parole. Trouver le fil pour que les deux puissent coexister a été difficile. Mais alors que certains travaux nous volent notre substance, d'autres nous nourrissent, malgré leurs exigences. À la première lecture d'*Eddy*, on peut penser qu'il s'agit d'un texte réaliste. En fait, c'est une langue aussi difficile que celle de Racine, sinon plus ! Chez Racine, il y a une musique, une césure : c'est normatif et prévisible ; l'écriture de Jean Marc ne l'est pas du tout : malgré ses apparences de langue parlée, c'est une langue extrêmement écrite. On ne peut ni remplacer un mot par un autre, ni en ajouter, ni en enlever. C'est très enthousiasmant d'y travailler, très stimulant. J'ai beaucoup de respect pour l'écriture, peut-être trop, mais quand quelqu'un a passé cinq ans à écrire quelque chose, il faut prendre la peine de s'y arrêter.

Sophie Clément (Mado) dans *Eddy*. Photo : Josée Lambert.

BOUCHARD
MARCOTTE
LE KNOCK-OUT ARRIVE SUR ECRAN GEANT
BENITEZ
Wilfred
VS
PINTER VS COMEZ
CENTRE PAUL-SAUVE
PROFESSIONAL BOXING
SUDBURY ARENA
Saturday, October 24th 8:00 p.m.
Featuring
CENTRE SPORTIF
PAUL SAUVE
1977 8 HEURES
COMBAT
REVANCHE
8 JUIN 1977 8 HEURES
BENITEZ
Wilfred
HEARNS
Thomas
PINTER VS COMEZ, 20H45
BOXE
MARDI, 28 JUIN
MARCOTTE
REPRENDRA-T-IL SON TITRE?
GERALD
BOUCHARD

Vous voyez le théâtre comme un lieu qui permet aux artistes d'avancer, et non pas comme un lieu où il faut faire un succès à tout prix...

B. H. — Oui, et c'est vital pour moi. Si j'étais arrivée à Montréal dix ans plus tôt, j'ignore si j'aurais été capable de résister à la pression... Aujourd'hui, j'essaie d'être le plus authentique possible, mais c'est tout un défi. Il m'apparaît très important de mettre à l'affiche une pièce comme celle de Jean Marc — et ce n'est pas parce que c'est un vieux copain ; c'est une voix, une langue originale au Québec, qui n'a rien à voir avec celles de Normand Chaurette ou de Michel Marc Bouchard ; ce ne sont pas les mêmes univers non plus. Il est fondamental de mettre en scène des voix comme celles-là ; il faut qu'elles existent ; si elles ne sont pas jouées, leurs auteurs n'écriront plus ! Et même s'il y a certains défauts, qu'importe ! Shakespeare non plus n'est pas parfait. Si l'on ne joue pas les auteurs contemporains, on s'en va vers un théâtre de musée.

Manifestement, vous voyez la réception d'une œuvre, éventuellement son « succès », non pas comme une finalité mais comme une occasion pour l'auteur d'évoluer, de faire le point...

B. H. — Oui, tout à fait. C'est très important. L'écriture pour Jean Marc n'est pas un geste facile. Il a eu des expériences douloureuses. Jean Marc travaille lentement, et il a besoin de beaucoup d'amour pour créer ; en ce sens, il est un peu comme moi. Et comme beaucoup de créateurs. La direction artistique me donne le pouvoir de créer un climat d'amour — c'est absolument nécessaire — pour que les auteurs autant que les metteurs en scène puissent créer, non pas selon mes normes esthétiques mais selon leur propre démarche. La création se nourrit toujours de *oui*, pas de *non*. Les créateurs ont besoin d'adhésion. On n'intervient pas dans la création des autres ; on ne peut que la soutenir.

Êtes-vous aussi non interventionniste dans votre façon de diriger les comédiens ?

B. H. — Plus je vieillis, plus je crois à la liberté. Ce qui n'est pas forcément une absence d'intervention. J'étais beaucoup plus « contrôlante » avant. Je ne suis pas sûre que je dirigeais mieux. Maintenant, je sais qu'on n'emmène pas un acteur là où il ne veut pas aller. Ou alors, il faut se mettre à pratiquer certaines stratégies, créer une forme d'intimidation, un climat de terreur, de manière à déstabiliser l'acteur... Certains metteurs en scène le font.

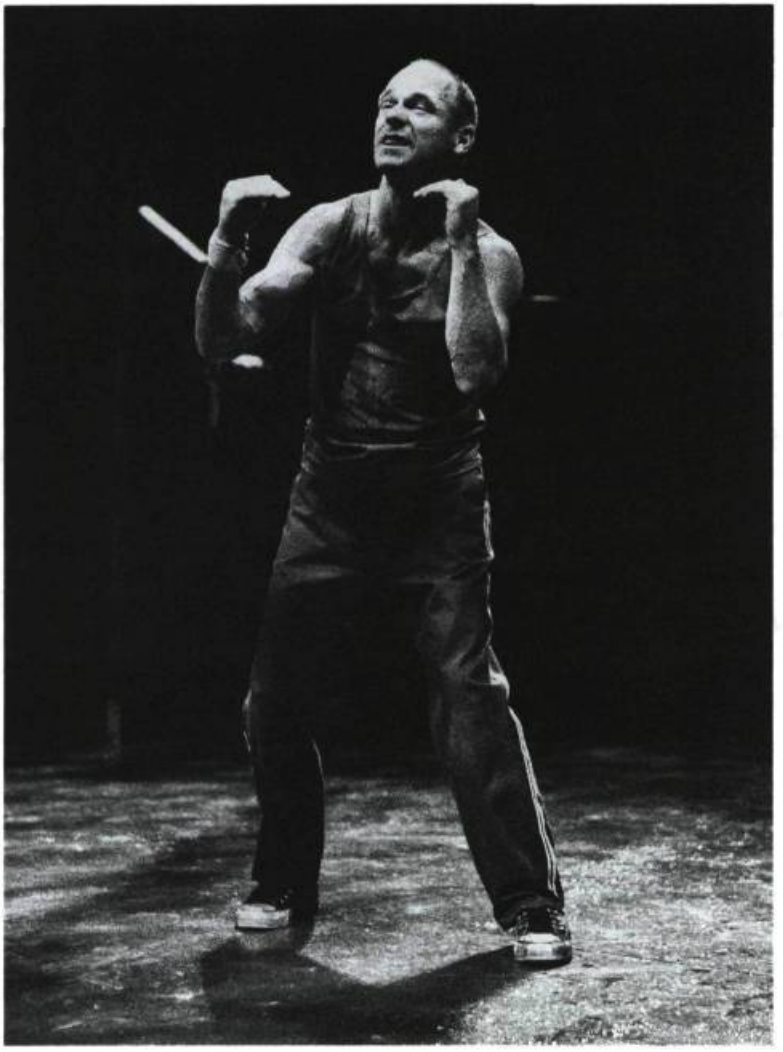
Malheureusement...

B. H. — Malheureusement, oui ! Je crois qu'on doit tous travailler les yeux grands ouverts, avec lucidité et force, et que le metteur en scène est un catalyseur d'énergies. Dans le système actuel, les acteurs sont infantilisés. D'une part, parce que le metteur en scène est devenu la vedette et, d'autre part, parce qu'il y a peut-être une certaine paresse qui prévaut. Plus je progresse, plus j'éprouve du plaisir à travailler à l'élaboration d'un spectacle. Quand la scéno est conçue, on a le cadre dans lequel les acteurs vont créer. Le bateau est ancré. La scéno guide tout, elle oriente la mise en scène et le jeu. Je n'ai pas d'*a priori* ; je crois qu'un personnage est influencé par l'acteur qui le joue, car la substance de l'acteur nourrit le personnage : Eddy par Pierre Lebeau, ce n'est pas Eddy par

quelqu'un d'autre. Je n'ai pas recours à un vocabulaire psychologique ; la « logique » du personnage m'ennuie profondément. Je sens plutôt les choses d'une façon presque charnelle, intuitive et corporelle. Je me prépare beaucoup avant les répétitions, pour être disponible à ce qui s'y passera. J'ai d'autant plus de plaisir que les acteurs sont créateurs et s'investissent vraiment dans le travail.

Qu'est-ce qui vous a touchée particulièrement dans Eddy *?*

B. H. — Je suis très passionnée par le masculin, par la mystique virile, le mythe, l'archétype de l'homme. Il est évident que l'univers d'*Eddy*, la boxe, participe de cette masculinité. Autant que *True West, le Chien, Pylône* et même *Caligula*. À travers cela, je cherche sans doute à définir et à faire vibrer ma propre féminité. Pol Pelletier m'a d'ailleurs fait remarquer que dans tous mes spectacles, depuis quelques années, il y avait toujours un homme, torse nu, déchu, blessé, qui venait plus ou moins du lointain... J'ai trouvé cette remarque très intéressante, car je ne m'étais pas rendu compte de cette constante. La création est toujours un prétexte à entrer dans un monde inconnu, pour le comprendre et en même temps pour se définir soi-même. Dans le cas d'*Eddy*, ce qui m'a emballée, c'est d'aller à la rencontre du monde de la boxe, que je ne connaissais pas du tout. Je me suis donc documentée, je me suis même rendue dans les salles d'entraînement de boxe, avec Claude Goyette. J'ai vu des combats, et j'ai été sidérée par le courage de ces hommes. L'image que j'en avais, c'était surtout la brutalité de celui qui frappe ; et devant l'arène, c'est le courage de celui qui reçoit qui m'a bouleversée. Dans le fond, boxer, c'est d'abord être capable d'encaisser. Le cinéaste Pierre Falardeau, qui est un fanatique de boxe, disait que, pour être artiste à Montréal, il fallait aussi savoir recevoir les coups ! ◆



Luc Proulx (Maurice) dans *Eddy*. Photo : Josée Lambert.