

Autre espace, autre temps Entretien avec Brigitte Haentjens et Christian Lapointe

Pierre Lefebvre

Volume 51, Number 3 (287), February 2010

Théâtre 1959-2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63791ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lefebvre, P. (2010). Autre espace, autre temps : entretien avec Brigitte Haentjens et Christian Lapointe. *Liberté*, 51(3), 52–65.

AUTRE ESPACE, AUTRE TEMPS

Entretien avec Brigitte Haentjens et Christian Lapointe

Liberté — Dans un premier temps, j'aimerais connaître le contexte dans lequel votre désir de faire du théâtre est devenu une chose concrète.

Brigitte Haentjens — Pour ma part, ça commence en 1977, à Ottawa. Je ne sais pas à quel point mon parcours personnel peut s'avérer représentatif, mais enfin, quand je commence à faire du théâtre, je sors de l'École Jacques Lecoq. Ce qu'il y a de particulier, c'est que mon désir de faire du théâtre se met en action au moment où je rencontre les Franco-Ontariens. Ce passage à l'acte s'est donc manifesté par une prise de parole, face à et dans la communauté franco-ontarienne. Je savais bien, à ce moment-là, que je n'avais pas suivi la filière classique qui m'aurait amenée à faire une carrière traditionnelle d'interprète ou de metteur en scène. Mais la rencontre avec la communauté franco-ontarienne a été en quelque sorte un révélateur puissant et un événement tout à fait décisif dans ce qu'on peut appeler ironiquement ma « carrière ». Le premier projet auquel j'ai travaillé professionnellement est un spectacle sur l'histoire de

l'Ontario français, et plus particulièrement sur le règlement 17, une loi adoptée en 1917 qui interdisait l'usage du français dans les écoles publiques en Ontario. C'était donc un spectacle très politique et, également, très caustique. Nous l'avons monté avec des moyens financiers ridicules, mais la forme était assez proche d'un théâtre de rue ou d'agitation, avec les outils appris chez Jacques Lecoq : le masque, le corps, le conte, la parole directe au public.

Christian Lapointe — Et quel était l'état du théâtre francophone, en Ontario, à ce moment-là ?

B. H. — Essentiellement, au niveau professionnel, il y avait le Centre national des Arts, qui représentait l'Institution par excellence — dirigée à l'époque par Jean Herbiet — et qui privilégiait le *grand théâtre universel*. En dehors de celle-ci, c'était vraiment très difficile de travailler. Il me semble qu'il y avait aussi une compagnie dirigée par Pierre Collin et Louison Danis. Le théâtre de création, de création franco-ontarienne, était considéré avec un dédain profond dans les médias d'Ottawa. La seule troupe franco-ontarienne qui avait été fondée depuis peu était le Théâtre de la Corvée. C'était un théâtre engagé, politique, qui avait des parentés avec les compagnies québécoises de l'époque, comme Les gens d'en bas, à Rimouski, pour ne nommer que celle-là. Mais ma perception des choses était un peu biaisée : je venais d'un pays où j'avais vu, entre autres, les spectacles de Peter Brook et d'Ariane Mnouchkine. À mon arrivée, j'ai bien sûr ressenti une espèce de choc... J'étais un peu perdue face à ce que je jugeais être le vide culturel d'Ottawa ! Par contre, j'étais très stimulée par le combat des Franco-Ontariens pour survivre, par toutes les questions qui traitaient d'histoire et d'identité. Et je me suis très vite plongée dans l'histoire de l'Ontario français. C'est amusant, d'ailleurs, parce que tout récemment j'ai relu, pour la préparation du *Moulin à paroles*, certains de ces textes fondateurs de l'Ontario français qui m'avaient tant marquée, à l'époque, en 1977. Enfin, je suis donc demeurée en Ontario une quinzaine d'années, tout en étant au courant de ce qui pouvait se faire au Québec, surtout à l'époque de l'AQJT [l'Association québécoise du jeune théâtre], qui était à ce moment-là un lieu d'échanges aussi stimulants que passionnés. On se plaint aujourd'hui, à juste titre, que personne ne prend la parole, mais, dans ce temps-là, la parole était d'une virulence qu'on pourrait difficilement imaginer maintenant. Dans les années 1980, lors des

États généraux de l'AQJT, les débats, quand on discutait des spectacles, étaient incroyables! Il y avait là une fougue, une violence même, qui était impressionnante, tout le monde se parlait dans le casque! Aujourd'hui nous sommes isolés, les uns par rapport aux autres. Nous vivons en petits clans, et ces clans sont plutôt définis par des affinités personnelles plus qu'artistiques, mais il me semble illusoire de croire que nous vivons en communauté. Il y a à la fois compétition et absence de combat ouvert... C'est l'inverse de l'émulation. Tout le monde cherche à gagner sa vie, avec pour résultat que nous devenons un peu plus frileux dans nos propos comme dans notre art. On sait que, parler, au Québec, ça coûte très, très cher. Le milieu est très petit, tout le monde peut siéger sur un jury du Conseil des arts, alors... Les années 1970-1980 constituaient une époque de grande effervescence, on sentait la famille, au sens large, dans toute la beauté du terme. Il y avait la prédominance des compagnies de création, le Parminou, Les gens d'en bas, le Théâtre de Quartier, etc., des gens très, très actifs qui étaient militants. Quand je suis arrivée à Montréal au début des années 1990, cette époque de « prise de parole » était révolue. À partir du moment où les gens qui étaient dans des compagnies de création sont entrés dans les institutions, qu'ils ont pris le pouvoir des mains des anciens, dont plusieurs d'origine étrangère, les choses ont commencé à se dégligner. En fait, ça va avec tout le reste, la commercialisation de la profession en quelque sorte; aujourd'hui, les jeunes acteurs sortent des écoles avec un agent! Quand je suis arrivée à Montréal, personne n'avait d'agent.

Liberté — Pour toi, Christian, c'est, j'imagine, une tout autre histoire, car tu arrives en scène précisément dans ce contexte où la volonté politique de financer adéquatement les arts a disparu.

C. L. — En effet. Il faut préciser, aussi, que je commence mon travail à Québec. Or, à Québec, il n'y a pas plusieurs familles : il n'y en a qu'une! Et je me trouve un peu à part, puisque j'ai été renvoyé par le Conservatoire. La famille, je n'en faisais pas partie. Je me suis donc retrouvé obligé de créer, moi-même, mes propres outils. L'autre chose qu'il faut souligner, c'est qu'à ce moment-là, depuis une dizaine d'années, le théâtre, à Québec, est essentiellement un théâtre réaliste. À part quelques exceptions, comme le théâtre de marionnettes, tout ce qu'on peut voir est ce que j'appelle du « néoréalisme ».

Quand j'arrive avec mon théâtre de masques, très symbolique, très inspiré des années 1930, je suis donc complètement *offbeat*, parce que tout le monde, du point de vue esthétique, fait à peu près la même chose. C'est à ce moment-là qu'il commence à me venir à l'esprit qu'à Québec, même si le calendrier nous indique qu'on se trouve au XXI^e siècle, on n'est pas encore, théâtralement parlant, arrivé dans les années 1990 ! Le début de ma pratique coïncide aussi avec le *last call*, pour le dire comme ça, en ce sens que les nouveaux arrivés comme moi peuvent encore espérer grappiller les miettes qui restent, s'ils se donnent la peine de faire des demandes de subvention très, très, très précises. Mais ça ne dure pas longtemps. En 2007, après avoir fait le FTA [le Festival TransAmériques], je me suis fait refuser l'argent que je demandais. Les plus jeunes que moi s'inquiétaient. Ils se disaient, plus ou moins : « Mais, si lui se fait refuser sa subvention alors qu'il fait le FTA, nous qui débutons, qu'est-ce qu'on peut espérer ? » D'un certain point de vue, on peut dire que j'ai eu de la chance, parce que je suis arrivé juste avant que la porte ne se referme pour de bon. Pour ceux qui ne produisent pas un théâtre, disons, consensuel, très près des institutions, c'est donc devenu pratiquement impossible, aujourd'hui, de mettre le feu à l'esthétique de ceux qui les précèdent pour voir ce qui pourrait bien renaître des cendres. Cela a pour résultat que les jeunes, au lieu d'arracher la tête de leurs parents, visent maintenant, directement, une place dans l'institution. Et, comme l'institution les encourage à aller dans ce sens-là, c'est comme si tout le monde n'occupait que la seule et même parcelle du terrain théâtral. C'est comme ça que je me suis dit, nous, on va occuper l'espace qui est en friche, l'espace vide dont personne ne veut. Évidemment, avec une position comme celle-là, on est vite pointé du doigt. Quand je monte du Yeats, j'ai le sentiment d'être complètement archaïque, essentiellement parce que j'évolue dans un milieu fermé sur lui-même qui n'est pas particulièrement ouvert à des démarches qui sortent du rang.

Liberté — D'ailleurs, c'est là une chose qui vous rapproche. Ni l'un ni l'autre, vous ne faites un théâtre réaliste. J'ai par moments le sentiment qu'une grande part du théâtre est complètement obnubilée par le réalisme, enfin, tel qu'on le conçoit dans nos téléromans.

B. H. — C'est bizarre parce que ce qu'on voit à la télévision québécoise ne peut pas vraiment être qualifié de réaliste. On est plutôt dans

une espèce de reproduction d'un truc qui se voudrait réel, comme si plus ça allait, plus le réalisme était dénaturé. Du coup, quand cette esthétique, avec le niveau de jeu qui va avec, arrive au théâtre, elle est complètement faussée. La vie est beaucoup plus surprenante que ce que l'on peut voir à la télévision... Ce type de jeu-là, je n'y crois jamais, pas une miette. J'ai l'impression d'une imitation de la vie, mais comme si on la regardait de très, très loin, comme si ce qu'on nous présentait était en fait la copie de la copie de la copie de la copie ! Du clonage ! On ne peut pas imaginer quelque chose de plus artificiel que ce niveau de jeu-là. Du coup, sur scène, c'est tout simplement insupportable.

C. L. — Ce qui est terrifiant, c'est que, dans les écoles et les conservatoires, ceux qui poussent hors de ce cadre-là sont vraiment peu nombreux. L'essentiel des professeurs, et des étudiants aussi, sont complètement englués là-dedans, comme si les autres approches de jeu n'existaient tout simplement pas. Mais il ne faut pas oublier qu'à l'origine, le réalisme, c'est quand même un mouvement très radical...

B. H. — Qui se met en place en opposition avec cette façon de jouer à la française, qui est très codée...

C. L. — Exactement, et donc, c'est radical, leur affaire : c'est jouer de dos, c'est refuser de projeter, ce qui fait que personne, après la troisième rangée, n'entend quoi que ce soit. C'est à peine s'ils ne mettent pas quatre murs au décor ! Ce qu'on appelle aujourd'hui le théâtre réaliste, ce n'est pas un théâtre réaliste, c'est un théâtre « télévisiste », ce n'est pas pareil. Et, comme je disais tantôt, c'est terrifiant, parce que tout le monde joue ce niveau de jeu-là, qui est un niveau de jeu accepté...

B. H. — Reconnu par tous...

C. L. — Et c'est ce qui fait que tous les personnages se retrouvent incarnés de la même manière. Qu'un acteur joue dans un théâtre, ou un autre, ou un autre, ça n'a plus aucune importance, parce que c'est toujours le même pain à hot-dog, avec la même saucisse. Tout ce qui change, c'est qu'ici on ajoute de la moutarde, là, on ajoute du ketchup, puis, là, de la relish.

B. H. — Et, comme tout est codé, l'étonnement, ou la colère, ou la tristesse sont toujours joués de la même manière...

C. L. — En plus, on demande aux acteurs de jouer de faux personnages. Or, s'il y a quelque chose de propre au théâtre, c'est que l'acteur est quelqu'un qui va transmuier le temps et l'espace dans un autre temps et un autre espace. Ce n'est pas quelqu'un qui est là pour faire des grimaces. Jouer « M. Untel », ce n'est pas tant que ça ne m'intéresse pas, que je n'ai pas envie de jouer une psychologie factice, artificielle, complètement déconnectée de ce que ça peut être, être un humain. L'acteur, c'est quelqu'un qui pose des gestes, qui fait une action qui a comme résultat que le spectateur change de temps et d'espace. C'est comme ça que le théâtre peut suspendre le temps, puis permettre à tout le monde de toucher l'éternité, en même temps, tout le monde ensemble. Ce n'est que ça qui se passe au théâtre, quand il se passe quelque chose. Le théâtre, dans le fond, atteint son but quand, parler et écouter, ça devient la même affaire. Tout à coup, un soir, quelque part, au mois de février, tout le monde a arrêté de tousser en même temps, mais ça ne se passe pas parce que je joue un faux « M. Untel » ! Les acteurs, aujourd'hui, vont dans des écoles de théâtre pour devenir des interprètes, et apprendre à prêter leur corps à n'importe quel rôle, dans n'importe quel contexte, et toujours de la même façon. Mais le théâtre n'a rien à voir avec ça.

B. H. — En plus, j'ajouterai que, pour ma part, tous les discours psychologisants ne m'intéressent absolument pas quand je fais une mise en scène. Je comprends que ça puisse être d'une certaine utilité pour les acteurs, du genre, je pose tel geste parce que les motivations de mon personnage sont ceci ou cela, mais, moi, dans mon travail de mise en scène, ça ne m'intéresse pas du tout, essentiellement parce que, dans la vie, on a une méconnaissance absolue des raisons pour lesquelles on choisit de faire une chose plutôt qu'une autre. Personnellement, tout ce discours qui fait partie de la cuisine des acteurs me sidère : la plupart d'entre nous sont incapables de nommer comme il faut les motivations des gens qu'on connaît depuis vingt ans. Alors celles d'un personnage fictif...

C. L. — Le pire, c'est que cette façon-là de voir le jeu vient de mauvaises traductions de Stanislavski, parce que, quand il dit qu'il faut

être actif, Stanislavski ne parle pas des motivations psychologiques des personnages ! C'est l'acteur qui l'intéresse, c'est ce que l'acteur doit faire comme action, pas le personnage. Quand on parle du métaobjectif, c'est le métaobjectif de l'acteur versus celui du spectateur, pas celui de « Gary-qui-arrive-de-travailler ». Pour moi, avec toute cette affaire-là, on est complètement dans le champ, puis, par-dessus le marché, toutes les institutions enseignent ça partout, ce qui fait que tout est contaminé par cette mauvaise lecture de Stanislavski. Moi, j'ai pour mon dire qu'à partir du moment où le cinéma est arrivé, puis ensuite la télé, et qu'ils ont prouvé qu'ils pouvaient, mieux que n'importe quoi, raconter une histoire de cette façon-là, si le théâtre n'a plus qu'à faire la même chose, mais *live*, je me demande bien à quoi ça peut servir de faire du théâtre.

B. H. — Je pense qu'il faut se rappeler qu'en tant qu'artiste, on fait le théâtre qu'on veut voir. Le metteur en scène est toujours le premier spectateur. Et, ce que j'ai envie de voir, c'est un théâtre qui crée des vibrations quasi-physiques. Ce qui m'appelle au théâtre, c'est la possibilité de faire une forme, je n'oserais pas dire supérieure, mais qui permet de toucher à l'infini. Et cela demande une mise en corps particulière de l'acteur, et aussi une résonance avec le public. L'échange d'énergie entre le public et ceux qui sont sur scène est pour moi primordial. L'important est de favoriser cette circulation d'énergie afin que quelque chose se passe, là, à cet instant.

Liberté — C'est en fait le nœud de tous les arts, ce moment impalpable où l'on sort de soi, de sa condition, et je me demande toujours comment, au Québec, dans la mesure où toute la création repose sur des institutions, on peut y arriver. Comment, en effet, demander à une institution de cautionner ce qui, de par nature, lui échappe ?

C. L. — Quand une institution t'engage, que ce soit pour enseigner, ou encore pour monter un spectacle, elle désire effectivement que tu puisses arriver à ce moment magique. Le problème, c'est que tout l'appareil institutionnel est constitué de façon à ce qu'il soit extrêmement difficile de prendre des risques, parce qu'il faut vendre des billets. Or, si on veut atteindre cet espace, il est possible que, pour y arriver, il faille traverser des zones inconfortables. Malheureusement, les zones inconfortables peuvent aussi, du même coup, vider ta salle,

en partie parce que des spectacles faciles, ou la télévision, ou le cinéma hollywoodien ont rendu le public paresseux.

B. H. — Il est sûr que, quoi qu'on en dise, les institutions culturelles sont sous-alimentées de façon alarmante. Ce qui fait que la marge de manœuvre d'un théâtre est devenue tellement mince qu'on ne peut prendre le risque de rater son coup. Quand, avant même d'ouvrir les portes de ton théâtre, tu es déjà préoccupé par la facture d'électricité, ce n'est pas le moment d'avoir une salle à moitié pleine. La pression pour s'autofinancer est tellement forte qu'il arrive un moment où, effectivement, la seule préoccupation est que ta salle soit remplie. Si, par malheur, il y a un échec sur un spectacle dans ta saison, c'est toute ta saison qui est compromise. La situation est si précaire, en ce moment, pour les théâtres, qu'un échec ne peut être rattrapé, et ça, même si tu ne perds que 40 000 \$, ce qui n'est tout de même pas énorme pour une salle de 700 places. Mais une perte comme celle-là est, aujourd'hui, absolument catastrophique, parce que tu traînes ce trou dans ton budget de l'année suivante et, si cette année-là il t'arrive la même chose, c'est la faillite, tout simplement. Ce n'est bien sûr pas la seule raison de la frilosité des institutions, mais c'en est une majeure.

C. L. — À ça il faut ajouter aussi qu'il y a deux types de créateurs : il y a ceux qui font comme si Kantor n'avait jamais existé, et ceux qui savent qu'il a existé. Et je dis Kantor, mais ça pourrait être n'importe qui d'autre. C'est bien évidemment un peu plus complexe que ça, mais ça demeure quand même pour moi essentiel : il y a ceux qui ont un certain sens historique, et il y a ceux qui s'en sacrent. Dans une société où on peut rencontrer des critiques de théâtre qui ne savent pas ce que c'est que la distanciation brechtienne, ça commence à devenir délicat de faire autre chose que du téléroman sur scène si tu tiens à ce que ta salle soit pleine. Et on tient à ce qu'elle soit pleine !

B. H. — On vit dans un pays qui n'a aucune mémoire et où tout est constamment à recommencer. Que l'on débute ou que l'on ait une trentaine d'années d'expérience, quand on fait une demande de subvention, on se retrouve sur le même palier et on passe tous par le même parcours. C'est comme si l'Histoire n'existait pas. On refuse de la voir, on n'en parle pas, ce qui fait qu'on se retrouve dans une sorte d'érosion permanente de l'historicité du théâtre.

C. L. — Je me demande si ce n'est pas ça qui fait que j'ai, des fois, l'impression de ne pas faire le même métier que mes collègues. Bien sûr, il y a des gens avec qui j'ai une grande connivence, Brigitte par exemple, mais j'ai le sentiment que ce que j'ai à proposer n'intéresse pas une grande partie de la famille théâtrale et que, de toute façon, on n'a pas les mêmes préoccupations. Pour moi, je ne sais pas ce qui passe chez Duceppe, mais, quand j'y vais, je n'ai pas l'impression d'être au théâtre. Je me sens plus au théâtre quand je vais voir Dave St-Pierre que quand je vais chez Duceppe, où je ne sais jamais où je suis. Chez St-Pierre, le temps est plus transmué. Pour moi, le théâtre, c'est d'abord poétique. Un directeur artistique, c'est quelqu'un qui a une ligne de pensée qui est liée à la Cité. Si ce n'est qu'un vendeur de billets, ce n'est plus un directeur artistique, c'est un directeur administratif.

B. H. — En même temps, on n'a pas le choix de se positionner vis-à-vis des autres. Moi, mon espace de jeu est moins libre aujourd'hui qu'au moment où j'ai créé ma compagnie de théâtre, Sibyllines. À cette époque, je fonctionnais avec des subventions de projets et j'étais vraiment libre. Mais plus les années passent, plus la pression est forte. Quand tu fais *Hamlet-machine* à l'Union française rue Viger devant 100 personnes, si tu te casses la gueule, bon, tu payes de ta poche et tu passes à autre chose. Mais, quand tu montes *Woyzeck* à l'Usine C, tu ne peux pas vraiment te permettre un échec, parce que tu as beaucoup plus de responsabilités.

Liberté — Parlant de responsabilités, ce qui vous rapproche aussi, c'est que vous faites tous les deux un théâtre politique, au sens large du terme.

B. H. — C'est drôle, parce que cet été j'ai pris conscience, en créant avec mes camarades le *Moulin à paroles*, que, finalement, c'est ce que j'avais toujours fait, un théâtre politique au sens large du mot — je préfère ce terme-là à *militant*. Le travail que je faisais en Ontario était éminemment politique, et le *Moulin à paroles* a en fait cristallisé ce que j'avais toujours valorisé dans mon parcours artistique, à travers différents milieux, de l'Ontario français à Heiner Müller en passant par la parole des femmes. Quand on a monté *Le chien*, de Jean Marc Dalpé, en Ontario, la réaction du public a été rude, parce

que cette pièce était tout de même porteuse d'un constat qui disait des choses que les gens ne voulaient pas entendre. La politique, c'est peut-être aussi ça : faire entendre ce que l'on préférerait taire. C'est ça, le théâtre engagé, que ce soit au niveau intime comme avec du Sarah Kane, ou dans une peinture plus sociale comme celle de *Woyzeck*.

C. L. — Oui, le théâtre engagé, finalement, c'est un théâtre qui établit un contact concret avec son auditoire, qui permet à celui-ci d'approcher qui il est, où il est, comment il vit dans sa vie quotidienne. Edward Bond dit : « Je tourne le dos, quand je vais au théâtre. »

B. H. — Par contre, je déteste le point de vue surplombant, le point de vue de celui qui *sait* et qui se met en quelque sorte au-dessus des autres, du public, pour lui enseigner, lui apprendre quelque chose. Pour moi, le théâtre, comme tous les arts, ne peut être pédagogique. Un artiste interroge le monde, et il me semble que, les questions qu'on se pose, on veut les partager avec le public.

C. L. — Oui, mais, ce que je voulais dire, c'est qu'au théâtre, le « je », c'est « nous ». C'est ça qui m'intéresse : quand le « je » devient le « nous ». Quand le « je » reste du « je », moi, je décroche. Une pièce comme *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam [mise en scène par Christian Lapointe en 2006 au Théâtre Prospero à Montréal et au Théâtre Périscope à Québec] est pourvue d'un bon nombre d'aspects politiques, qui sont plus ou moins transposables avec notre situation, ici, mais, juste de dire : « On vous offre généreusement ce texte-là », c'est déjà politique. Parce qu'offrir ce texte-là, ça implique de dire au public que ça ne sera pas facile, il va falloir vous asseoir sur le bout de votre chaise et ouvrir grand vos oreilles puis vos yeux. Ça, c'est un geste politique dans un monde de prêt-à-porter esthétique où l'on ne demande à la culture que de nous faire oublier la journée de travail ou de chômage qu'on vient de passer. Juste dire : on ne va pas vous traîner par la main, vous allez travailler, vous aussi, comme travaille le monde qui est sur la scène, c'est devenu, par la force des choses, politique. C'est devenu très dur, par exemple, pour ma génération, de faire un théâtre engagé. Un de mes défis personnels, en théâtre, est d'arriver à faire un pamphlet. Mais comment est-ce qu'on peut faire ça, un pamphlet, en théâtre ? C'est délicat, parce que, dès qu'on s'en va dans ces zones-là, on se fait dire que c'est dépassé parce qu'on l'a déjà fait dans les années 1970. C'est la raison pour laquelle je passe

par les symbolistes, ou par Gauvreau, ou par des auteurs plus « poétiques », ce qui fait qu'on a commencé à me traiter d'hermétique ! Mais je ne suis pas hermétique ! Un hermétique, c'est quelqu'un qui ne veut pas être compris, qui refuse le dialogue. Moi, je veux être compris, je veux qu'il y ait dialogue ! C'est pour ça que j'ai fait *Vu d'ici* de Mathieu Arsenault, qui est un pamphlet virulent sur l'abrutissement de la nation québécoise, sur la télévision, entre autres, et sur notre amnésie collective. C'était une façon de dire : « Vous voulez le savoir, noir sur blanc, ce que je pense, bien voilà, c'est ça ! » Ça me fait toujours rire quand un groupe d'acteurs, tout excité, annonce qu'il va faire un show « politique ». Mais le théâtre est toujours politique ! Pourquoi se donner la peine de réunir du monde dans une salle, si ce n'est pas pour dire quelque chose sur la communauté dans laquelle on vit ? Tout est là, partout, pour divertir les gens ! On ne va pas, en plus, les obliger à se trouver une gardienne, à prendre leur voiture, à se trouver un parking puis à payer leur billet rien que pour ça quand ils viennent au théâtre ! Vaut mieux, à ce moment-là, aller voir les Ice Capades. Je n'ai rien contre ça, mais, pour moi, le théâtre, ce n'est pas ça. Le théâtre n'a pas le choix d'être engagé, et là, ça ne veut pas dire qu'il faille parler de Constitution ou de développement durable, parce que le théâtre, il me semble, n'a de sens que dans la mesure où il est en lien avec la Cité. Les Ice Capades, ils n'ont aucun lien avec la Cité. Je pense que, s'il n'y a pas de dialogue entre la Cité et le théâtre, c'est fini.

Liberté — Mais il y a des périodes où la Cité refuse, ou en tout cas rechigne, à dialoguer avec le théâtre.

B. H. — Oui, c'est vrai, mais, en même temps, quelle Cité ? Parce qu'on a tendance à penser qu'il n'y a qu'une seule Cité, mais il y a toujours des gens qui veulent entendre autre chose, qui ne sont pas intéressés par les mêmes sujets, les mêmes interrogations ou qui préfèrent peut-être se divertir que se questionner, ou l'ordre établi plutôt que le désordre !

C. L. — Oui, pourtant, au deuxième Yeats que j'ai monté, il y avait des petites madames qui étaient égarées, qui n'étaient pas censées être là, qui s'étaient trompées de spectacle parce que l'affiche leur avait donné l'impression que ça allait être beau. Mais, après le spectacle, elles sont venues me dire : « Merci, Monsieur Lapointe, je n'avais

jamais vu un spectacle comme ça, jamais on ne m'avait raconté l'histoire d'un poète qui se laisse mourir devant la porte du roi parce qu'il a été renvoyé du conseil royal. » C'est difficile de présumer de la réaction du public. Ça me fait penser que, quand je suis allé au Viet Nam et que j'ai fait une coproduction avec le régime communiste, dans un théâtre d'État vietnamien, j'ai décidé d'aller donner des billets aux jeunes, dans la rue. Les dirigeants du théâtre ne comprenaient pas, ils me demandaient : « Mais pourquoi est-ce que vous faites ça ? Ça ne les intéresse pas. » Mais, après le show, les gens venaient nous dire : « C'est formidable, même les enfants peuvent l'apprécier. » Et d'autres gens venaient nous dire : « Qu'est-ce que c'est que ce spectacle élitiste ? » Évidemment, on peut toujours se dire que ton *Woyzeck*, Brigitte, s'adresse d'abord à un public averti, éduqué, etc. Mais, en même temps, si on traîne là une madame d'Hochelaga-Maisonneuve, son mari, elle le reconnaît, sur la scène.

B. H. — C'est amusant ce que tu dis, parce que mon *Woyzeck* a en général déplu à l'élite, qui n'a pas du tout apprécié l'intrusion de culture populaire dans le spectacle ! C'est comme si je les avais insultés ! Du Claude Dubois dans *Woyzeck* ! Au secours !

Liberté — Oui, le soir où j'ai assisté au spectacle, on sentait la salle extrêmement divisée. Et autant les « pour » que les « contre » réagissaient fortement. Que ce soit par accord ou par désaccord, quand une salle est traversée par autant de courant électrique, c'est toujours excitant d'être là.

C. L. — Oui mais, ça, c'est justement le propre du politique. Combien de familles se sont déchirées autour de la question de l'indépendance au Québec ? L'unanimité, sur les questions politiques, ça n'arrive pratiquement jamais. Quand une salle est divisée, il y a alors une possibilité de dialogue, de débat. Moi, il m'est arrivé d'assister à des débats autour d'un spectacle qui étaient meilleurs que le spectacle. Au fond, on pourrait conclure en disant que le théâtre est, justement, politique, parce qu'il ne fait pas l'unanimité. Un théâtre qui fait consensus n'est peut-être pas politique.

B. H. — Pourtant, il arrive parfois qu'un spectacle politique soit en complète résonance avec une communauté. C'est une anecdote que je raconte souvent, mais, quand j'ai créé avec Jean Marc Dalpé

Hawkesbury blues, à Hawkesbury — une pièce qui parle de la condition ouvrière à Hawkesbury, et qui est loin d'être un chef-d'œuvre dramaturgique! —, le jour de la première, Jean Marc et moi, on marchait le long de la rue principale et il y avait une file immense. Alors je lui dis : « C'est dommage qu'il y ait un bingo ce soir, ça va nous enlever des spectateurs. » Mais, la file, elle était pour notre spectacle! Et cette représentation reste un moment important de ma vie. C'était noir de monde, on était dans le sous-sol de l'église et, pour la première fois de ma vie, j'ai compris ce que ça voulait dire, que le public assiste, non pas *au* spectacle, mais assiste *le* spectacle. C'était hallucinant! Sans doute aussi à cause du lieu, qui n'était pas un théâtre. Le monde criait, il y avait une résonance entre le spectacle et l'expérience des spectateurs qui était incroyable.

Liberté — En terminant, j'aimerais revenir sur la question de l'historicité. Celle-ci, en effet, est assez présente dans votre travail. Or, au Québec, les questions d'héritage et de transmission sont, comme vous le disiez tout à l'heure, trop souvent évincées, comme si le passé, finalement, n'existait pas. Qu'est-ce que ça implique, dans votre travail, ce sens historique qui vous préoccupe tous les deux? De même, qu'est-ce que ça implique comme « résistance » auprès des acteurs et des concepteurs, des directeurs de théâtre, des critiques et même du public, qui préfèrent ne pas y penser?

C. L. — D'abord, je dois dire que ça implique un double effort qui oblige, d'un côté, à être à l'affût des éléments qui ont façonné notre pratique afin de pouvoir continuer à doter le théâtre de nouveaux horizons, de nouveaux rêves. Finalement, il s'agit de construire à partir de nos prédécesseurs. Mais, d'un autre côté, il faut aussi s'affranchir de ces mêmes données historiques, pour ne pas en devenir les esclaves. C'est important, pour moi, de ne pas se retrouver figé, ou de ne pas être envahi par une espèce de sentiment d'impuissance et d'incapacité, devant les montagnes de théories et de pratiques tout aussi iconoclastes les unes que les autres et qui ont, au fil des siècles, changé notre perception du monde et de l'art.

Pour ce qui est de la résistance du milieu à l'historicité, disons en gros les théâtres, les écoles, le marché, mais aussi tout ce qu'il peut y avoir d'intervenants quand on monte un spectacle, ça reste quand même difficile à cerner. On pourrait toujours dire que ça se résume à une espèce d'affrontement entre un théâtre soucieux de l'histoire

qui l'a forgé et un théâtre plus inquiet de son statut d'«industrie culturelle». Je dirais quand même que le plus difficile reste qu'il me faut constamment convaincre tout le monde, les comédiens, les concepteurs, les subventionneurs et même l'assistance, de la légitimité de mon approche. Ça rend difficile le travail en continu et ça oblige aussi à un certain recommencement perpétuel, parce qu'il faut toujours rappeler, à la plupart des intervenants, d'où on vient, où on est, et où on souhaite aller. C'est à vrai dire très épuisant, mais ça a la qualité d'être un espace de résistance précis et qui se cerne facilement. Les paramètres d'action sont restreints, mais ils sont clairs et évidents. C'est plutôt le caractère sisyphien de cette résistance qui est lassant. On dirait presque qu'entre chaque petite victoire gagnée sur la bêtise et la complaisance, celles-ci trouvent aisément de nouveaux chemins pour contaminer nos semblables, et parfois moi-même, à mon grand désarroi. Il y a des jours où ça me donne envie de céder à l'épuisement de Sisyphe, tellement j'ai l'impression que cette résistance est peut-être vaine — mais au fond il semble que rien ne saurait me décourager —, puisque tout semble démontrer que le théâtre, et l'art en général, n'échappe pas, comme tout le reste, à l'économie de marché.

B. H. — Je ne sais pas, je ne suis pas meilleure que les autres ! Mais je ressens beaucoup le besoin de m'ouvrir à la jeunesse ! C'est une des choses que j'ai beaucoup appréciées lors du travail sur le *Moulin à paroles* : le brassage de cultures, de milieux différents, le mélange des générations qui travaillent côte à côte. Cela m'a bousculée, certes, mais je crois qu'il ne peut naître que du bon de cette bousculade. Je me sens proche de jeunes artistes comme Christian, comme ceux de la Pire Espèce, et cela fait trembler le piédestal, si piédestal il y a !!! Pour le reste, je m'estime privilégiée d'avoir créé la compagnie Sibyllines et de pouvoir y travailler un répertoire dont la plupart du temps personne ne voudrait. Je peux le faire de la façon dont je le souhaite, prendre le temps de recherche et d'approfondissement avec les acteurs, les concepteurs. Sibyllines est un lieu de résistance sans qu'il soit nécessaire de se battre contre quiconque. C'est cela qui est un privilège.