

## Entretien avec André Brassard

Hervé Guay et Marie-Noëlle Lavertu

Volume 51, numéro 1, 2015

Jean Genet, le Québec et l'Amérique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1028523ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1028523ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Guay, H. & Lavertu, M.-N. (2015). Entretien avec André Brassard. *Études françaises*, 51(1), 97–115. <https://doi.org/10.7202/1028523ar>

# Entretien avec André Brassard

HERVÉ GUAY

Cet entretien est la retranscription de *Brassard et Genet*, document audiovisuel de cinquante minutes, qui condensait une heure et demie de discussions. Il a été réalisé dans la semaine du 11 juillet 2011 chez André Brassard à Montréal, et filmé par Christian Pierre, caméraman du service de soutien technique de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

André Brassard, metteur en scène de toutes les grandes pièces de Michel Tremblay, et Hervé Guay, professeur à l'UQTR après avoir été critique au *Devoir* pendant 20 ans, se connaissent depuis plus de 25 ans.

\* \* \*

Hervé Guay : Tu as deux grandes photos de Genet dans ton appartement. Pourquoi ?

André Brassard : Je les ai fait faire quand j'étais à Ottawa, c'était facile de faire laminer des choses. J'ai eu envie de l'avoir proche de moi tout le temps.

HG : C'est quelqu'un dont tu te sens proche aussi ?

AB : C'est quelqu'un qui m'a fait comprendre le monde, c'est ça surtout qui est important.

HG : Tu sens que c'est comme un de tes amis.

AB : Oui, absolument. Plus même que beaucoup. Oui.

HG : Qui t'a parlé de Genet pour la première fois ?

AB : Personne. C'est une découverte en librairie. Quand j'ai commencé à penser que le théâtre pouvait être ma place, j'ai fait des razzias dans les librairies. J'ai d'abord pris des petits classiques : Molière, etc. J'ai ensuite regardé dans la section théâtre et j'ai ramassé des trucs et j'ai lu Genet. Évidemment, j'ai eu envie de le mettre en scène.

HG : Une fois que tu as eu lu les pièces, as-tu eu envie de lire les romans ?

AB : Oui, mais ce n'est pas la même personne. C'est comme un trident, Genet. Il y a le romancier, qui s'est éteint quand le dramaturge est apparu. Ensuite, il y a le polémiste, le politicien. Puis le dramaturge s'est éteint quand le politicien est né. C'est comme trois étapes de vie, trois personnes. C'est sûr qu'il y a des parentés, mais les trois diffèrent profondément. Le romancier était plus fantasmatique. Avec bien sûr, une langue assez spéciale. Je pense que la conscience politique est arrivée avec le dramaturge. Elle a grandi pour se terminer avec le gars qui était pour les Palestiniens et tous ces textes de fin de vie. Ce que j'ai compris très vite grâce à lui, c'est quand il dit qu'il y a deux théâtres : le théâtre mort et le théâtre vivant. Le théâtre mort est fait pour les gens qui acceptent l'état du monde ; le théâtre vivant, pour les gens qui le refusent, qui ne savent pas, qui cherchent autre chose. Tout cela m'a éclairé sur comment je pouvais expliquer mon sentiment par rapport au monde, face à l'univers.

HG : Te rappelles-tu dans quel contexte tu as lu *Les bonnes*, quel âge tu avais ?

AB : C'est très tôt. Je devais avoir 14 ou 15 ans. C'est-à-dire 1962-1963 quand j'ai commencé à sortir du collège. Je ne savais pas exactement encore pourquoi, mais c'est sûr que le jeu dans le jeu était séduisant. Mais je n'ai jamais compris précisément pourquoi. Cela m'a pris sept ou huit mises en scène avant de vraiment comprendre de quoi il s'agissait. On a d'abord travaillé dans l'inconscience. Pas de difficulté. On le faisait parce que c'était écrit comme ça. Je n'ai jamais pensé à travailler la langue. Pour moi, c'était donné. Il s'agissait juste de le faire, c'était comme une forme qu'il s'agissait de remplir. Je ne faisais pas de travail spécial là-dessus. Parce que c'était évident. J'ai toujours de la mise en scène avec les évidences aussi.

HG : Tu as déjà déclaré : « Genet, pour moi, c'est comme un parent. » Est-ce que tu peux m'expliquer ce que tu entendais par là ?

AB : Parce que c'est grâce à lui, à cause de lui que j'ai compris, que j'ai pu focaliser ma vision du monde. Et je pense que c'est important. C'est dans ce sens-là que je dis que c'est un parent, mais j'aurais pu dire que c'est un frère. Maintenant je dirais plus que c'est un frère.

HG : Un frère sur le plan artistique ?

AB : Un grand frère. Oui.

HG : Artistique, mais je dirais probablement, si je comprends bien ta position, que c'est aussi sur le plan humain, d'une certaine façon.

AB : Mais c'est pareil, parce qu'on ne peut pas être un artiste d'une façon et vivre d'une autre façon. Il doit y avoir une harmonie entre ce qu'on pense et ce qu'on vit, et ce qu'on fait.

HG : Tu as dit aussi une autre chose : « Pour moi, c'est peut-être le dramaturge idéal, parfait. Pourquoi ? Peut-être par l'équilibre entre l'intelligence et l'émotivité. » Tu répéterais ceci encore aujourd'hui ?

AB : Oui, parce qu'il présente sur scène une vision du monde qui est complète, qui parle autant des pieds, du cul, que du cœur, que de la tête. Avec Shakespeare, c'est le seul dramaturge, je pense, qui parvient à présenter des tableaux où toutes ces parties-là de l'être humain sont contenues.

HG : Tu n'étais pas le premier à monter Genet au Québec.

AB : Non, je ne pense pas. Mais c'est l'insistance peut-être... C'est mon obsession qui est particulière.

HG : En 1966, tu es jeune, tu es encore un « ti-cul ».

AB : Oui, en 1966, j'ai 20 ans.

HG : Tu montes *Les bonnes*. J'imagine que c'est avec le Mouvement contemporain ?

AB : Oui. Mais, écoute, *Les bonnes*, c'était pour le festival, le fameux festival d'art dramatique amateur où on a gagné et on est allés représenter le Québec, à Victoria. Ensuite, on a présenté le spectacle au Patriote.

HG : Qu'est-ce qu'elle avait de spécial justement ta mise en scène ?

AB : L'enthousiasme, j'imagine. Je n'ai aucun souvenir de ce que c'était.

HG : Tu te rappelles des actrices avec qui tu as travaillé ?

AB : Oui, je me rappelle de Frédérique Colin qui s'était enfargée quand elle allait ouvrir les portes du balcon, mais bon, c'est tout. J'ai commencé dans l'inconscience la plus totale. Il n'y avait pas de question. Je ne sais pas pourquoi, c'était beaucoup plus simple que cela l'est devenu après. La « Madame » n'était pas très bonne d'ailleurs...

HG : Dans cette version-là ?

AB : La « Madame » n'était pas forte. J'avais eu une idée. Je voulais que la « Madame » soit ordinaire. Pour amplifier le côté fantasmatique des *Bonnes*. Mais ce n'était pas une bonne idée.

HG : En 1968, tu montes à la Bibliothèque nationale du Québec un spectacle qui est inspiré des *Bonnes*.

AB : J'utilise le texte des *Bonnes* seulement... Pas tout le texte mais...

HG : Je te lis l'argument de la pièce qu'on trouve dans le programme et que tu as écrit : « Six gens de maison, femmes de ménage, garçons de courses, serveuses, maîtres d'hôtel, décident, pour exalter l'humilité de leur condition, de jouer *Les bonnes*. Chacun prend le texte de Genet, les répliques qui servent son ambition. Ils s'installent dans certaines phrases qu'ils aiment davantage, et les transforment en litanies, en incantations. D'autres répliques, plusieurs, sont tout simplement supprimées ou lues froidement. Si des accrocs surviennent au cours de la représentation, dus à la mauvaise volonté ou à la faiblesse de certains, ils doivent seuls savoir les réparer et mener à bien l'entreprise des bonnes : tuer madame, jouer à la tuer, tuer la robe blanche qui est madame ou encore assassiner véritablement celle d'entre eux qui se sera prise pour madame. Un tel travail d'adaptation n'était possible pour moi que sur un texte déjà connu, déjà travaillé. De même, pour le public, le fait de connaître Genet et *Les bonnes* peut être important. Il s'est agi pour moi en quelque sorte d'une paraphrase, d'un prolongement d'une expérience qui m'avait enthousiasmé, et aussi d'un premier essai d'une nouvelle forme de mise en scène. » Peux-tu me parler un peu de ce spectacle ?

AB : Le point de départ, c'est qu'on disait que *Les bonnes* avait été écrit pour des hommes, parce que Genet était gay. On disait que c'était des travestis. Je n'ai jamais cru cela. Mais je me suis dit : je vais le démontrer. Alors quand on a fait la *Cérémonie*, on a fait trois couples : un

couple de deux femmes, un couple de deux hommes, un couple d'un homme et d'une femme. Pour que ce soit clair que c'était une relation de couple, non pas une relation homosexuelle. Parce que ça me « tannait » un peu qu'on dise ça. C'était un peu la période évidemment où être gay, c'était à la mode ! Le pouvoir rose et tout ça. On brandissait certains auteurs, avec raison peut-être. On disait que Shakespeare était gay. Puis on a brandi Genet en donnant comme preuve que *Les bonnes* était écrit pour être joué par des garçons. Parce que Genet dit que ça pourrait aussi bien être joué par des garçons. Pas que ça devrait être joué par des garçons, mais que ça pourrait, tant qu'à faire, tant qu'à être joué, ça pourrait être joué par n'importe qui. N'importe qui partageant la pulsion de base. J'ai donc voulu le démontrer, c'était le défi de départ. Finalement, c'est devenu autre chose, parce qu'en travaillant, on se laisse aller, porter par le courant. C'est aussi parce que j'avais eu un contrat, mon premier contrat payant de la Bibliothèque nationale pour monter quatre spectacles. *Les bonnes* était le troisième de ceux-là. C'est le premier spectacle où j'ai pu donner dix piastres à mes acteurs. J'avais eu une affaire comme 2 000 piastres pour faire quatre spectacles. Pour celui-ci, j'avais décidé de ne rien acheter mais de payer les acteurs. On a travaillé avec ce qu'il y avait [sur place]. Il y avait entre autres un gros escalier qui montait sur scène. À un moment donné, j'ai dit aux acteurs : « On l'emmène sur la scène. » C'était lourd, pesant. Le fond de la scène était tapissé de journaux, je me souviens, avec des graffitis. Il y avait un tableau d'éclairage et les acteurs allaient faire leur éclairage eux-mêmes, ce que j'ai toujours aimé, parce que j'ai toujours refusé de croire en Dieu. J'ai toujours voulu que les gens sachent que l'éclairage était fait par quelqu'un. Pendant longtemps, il y avait aussi qui traînait dans l'école<sup>1</sup> une grosse Bertha, une grosse console avec des manches... Je m'en suis servi une couple de fois. Parce que j'ai toujours eu envie que les spectateurs sachent que c'était les acteurs qui commandaient la lumière, non pas le contraire.

HG : Donc tu es en train de mettre en place, avec ce spectacle, la conscience du théâtre...

AB : Du théâtre dans le théâtre. Absolument. Oui.

HG : C'était quelque chose que tu voulais que tes spectateurs observent...

1. Quand Brassard parle de l'école, il s'agit de l'École nationale de théâtre du Canada dont il a dirigé la section française.

AB: Non, c'est parce que ça me semblait juste. Mais je n'étais pas conscient de toutes les répercussions. Il me semblait que ça devait être comme ça. Parce qu'autrement, c'est hypocrite. J'ai toujours trouvé quand j'allais au théâtre et qu'il y avait un noir qui se faisait, lorsqu'on entendait des petits pas... J'avais envie de dire : « Je le sais que vous êtes là, tabarnak. » Tu sais quand ils vont se placer dans une belle position et que la lumière s'allume. J'ai toujours trouvé cela ridicule et hypocrite. J'ai décidé dès le début qu'on les montrerait ces affaires-là. Et je suis allé plus loin que ça, j'ai même fait des mises en scène d'avant-spectacle, avec les acteurs qui entraient en même temps que le public. J'ai fait beaucoup de variations là-dessus. J'ai souvent eu envie qu'il y ait un théâtre, une maquette de théâtre sur la scène. C'est une obsession...

HG: Tu as ensuite monté *Les bonnes* en anglais au *Centaur*.

AB: Oui, quand je suis devenu la saveur du mois, le *Centaur* m'a demandé de venir faire un *show*. J'ai dit que la seule chose qui me tentait, c'était de faire *Les bonnes*. Mais c'était un spectacle double. Il y avait *Les bonnes* et aussi une pièce de Brecht.

HG: *L'exception et la règle...*

AB: Tu sais, quand tu travailles sur une affaire, tu découvres des choses et des fois, c'est trop tard pour les inclure dans la représentation. Alors tu te dis la prochaine fois, je vais faire mieux. Ça, c'était la prochaine fois. J'avais Monique Mercure que je connaissais, mais les deux autres actrices étaient des actrices canadiennes que je ne connaissais pas. Bon, ça a été un peu long avant qu'on se comprenne, mais c'est arrivé. Ce n'était pas une idée différente, juste comme un autre brouillon de la pièce si l'on veut. Ça a toujours été ça. Je n'ai jamais eu l'impression d'avoir fait une mise en scène définitive. J'aurais voulu la faire maintenant, ces années-ci, avant de partir. Mais je ne sais pas si ça va arriver.

HG: Quand même, il y a une chose qui devait être un défi intéressant, c'est le fait de travailler avec ce texte-là en anglais.

AB: Qui est une autre version. J'ai découvert que la version anglaise est une version d'une première version de la pièce. Ensuite, je me suis fait venir à la librairie, à prix d'or, l'édition de Jean-Jacques Pauvert, avec les deux versions de la pièce. Ce n'est pas terrible, rien de déterminant, mais ce sont des petits détails qui sont charmants.

HG: Qu'est-ce qu'elles t'ont fait découvrir ces actrices?

AB : Que c'était intéressant de travailler avec elles, que la barrière culturelle pouvait être franchie, et qu'il y avait moyen donc de communiquer avec des gens qui avaient une autre pratique.

HG : On est maintenant en 1977.

AB : Déjà ! Ah mon Dieu !

HG : Oui, ça va vite ! À ce moment-là, tu t'attaques à un gros morceau, *Le balcon*. C'est au Théâtre du Nouveau Monde...

AB : Avec des grosses poches.

HG : D'abord, tu as établi le texte à partir de trois versions du *Balcon*.

AB : À peu près oui, surtout d'une, mais avec des ajouts des deux autres. Je me rappelle d'une erreur magistrale que j'ai commise, c'est d'avoir dit à mes collaborateurs que je voulais que ce soit un spectacle de luxe. C'est la plus ridicule, la pire erreur que j'ai faite dans ma vie que de mal orienter mes concepteurs. Ce qui fait que Barbeau s'est laissé aller et a fait des costumes faramineux. À la première, mes amis m'ont dit : « C'est drôle, dans le temps, tu disais qu'une guenille sur la tête pouvait faire une couronne et là tu as fait une vraie couronne, pourquoi ? » J'ai compris que je m'étais trompé. Je m'étais fourré le doigt dans l'œil au niveau de la production. Mais pas complètement parce que, au niveau de la scénographie, c'était magnifique, c'était des murs pivotants avec un côté en miroir, un côté en velours. Là encore, j'avais deux types d'éclairage, j'avais le jour et la nuit. Pour souligner les choses, il y avait des *follow spots*<sup>2</sup>. Il y avait mon dispositif, une galerie autour et au bout, près de la salle, il y avait deux *follow spots*. C'était des acteurs qui jouaient d'autres petits rôles qui étaient aux *follow spots*. Et comme c'est des acteurs qui n'étaient pas absolument très virils : on les a appelés les folles-aux-*spots*. On avait eu le privilège, je pense que c'était à l'automne, de passer beaucoup de temps à répéter. On a eu un plaisir fou. On a travaillé très fort. Mais c'était très jouissant. On avait réussi à se le mettre en bouche et c'était un grand plaisir. C'est une des répétitions dans ma vie, avec les acteurs, qui a été la plus exaltante. Puis on est arrivé avec des costumes qui n'avaient pas d'allure, mais c'est ma faute.

HG : Comment avais-tu procédé pour la distribution de la pièce ?

2. Le terme anglais *follow spot* est couramment utilisé au Québec, tout comme son équivalent « projecteur de poursuite ».



AB : C'est toujours un mélange entre ce qu'on pense qu'il faut pour la pièce et les gens avec qui on a envie de travailler. Et là j'avais ça, j'avais... Je ne sais pas, je ne sais pas. Je dis souvent que je ne sais pas, mais c'est vrai que je ne sais pas et que j'ai toujours insisté pour ne pas savoir. Quitte à avoir des complexes parfois face aux universitaires, qui avaient l'air de savoir tous les grands mots... Je pense que j'ai fini par accéder à ce langage, mais je n'ai jamais voulu en tenir compte. J'ai toujours pensé que c'était en arrière mais pas en avant. En avant, c'est « je ne sais pas » et on cherche. Peut-être que c'est trop simple, mais je ne suis pas capable de donner d'autres explications. Je n'écris pas des notes interminables avant de commencer à travailler. Je ne me fais pas des plans remplis d'idées et de constructions. J'y vais. En fait, j'y vais à l'oreille. Parce que pour moi, c'est important d'entendre le texte comme il faut. Une fois qu'on l'entend, tout est possible. Mais tant qu'on ne l'entend pas, tant qu'il n'est pas en bouche comme il faut, tant qu'il n'est pas — pas rien qu'en bouche — en bouche, en cœur, en corps. Tant qu'il ne commence pas à être juste... Pour moi, juste, c'est musical. Et c'est beaucoup de travail d'en arriver, dans la relation entre les acteurs et le texte, puis dans celle avec les acteurs entre eux, à quelque chose qui nous semble sonner vrai. Mais cela, c'est mystérieux, tu sais.

HG : Dans ce groupe d'acteurs tout étoile, qui réussissait à faire résonner le texte de Genet avec... Je ne sais pas quel mot employer qui te conviendrait.

AB : Justesse ? Mercure a embarqué, a saisi ce qu'on cherchait. Rossignol aussi. Et Jean-Louis Roux. Absolument. Il faisait le général. Angèle Coutu, qui jouait avec le général, qui faisait le cheval.

HG : Scène impressionnante...

AB : Oui.

HG : Jean-Louis Millette, comment était-il ?

AB : Très bien. Mais c'était le seul rôle plus « plate », le juge. Je ne sais pas pourquoi, à cause sans doute du bourreau, du cuir et tout ça.

HG : C'était plus cliché ?

AB : Oui. Peut-être que je l'ai moins compris aussi.

HG : Gérard...

AB : Poirier. Gérard qui faisait l'évêque. Oui.

HG : Comment était-il ?

AB : Gérard, cela a toujours été un plaisir de travailler avec lui. Je le connaissais, j'avais déjà fait une couple de spectacles avec lui. Au début. C'est un homme charmant et c'est un bon acteur, qui travaille bien.

HG : Mais il y a des choses que tu aurais changées...

AB : Je les aurais habillés plus simplement, parce que là j'avais fait faire des uniformes pour les gens qui travaillaient au bordel. En tout cas, ça aurait été beaucoup plus simple. Et je ne sais pas comment j'aurais traité la révolution. Peut-être que la révolution serait sortie d'un magnétophone dans le bureau de Madame Irma. Parce qu'elle n'existe pas vraiment. Parce que c'est une créature dramatique pour dramatiser les relations des personnages, pour les presser, pour les stimuler. On n'a jamais su vraiment dans le texte si c'était vrai. Quand la petite Chantale va se joindre à eux, on ne sait pas où elle va. Quand elle se fait tuer, on ne sait pas vraiment pourquoi. Je pense que c'était du théâtre aussi, mais je ne suis pas sûr.

HG : Donc, c'est, dans le fond, ce que tu essaies de faire quand tu arrives avec un texte que de trouver une solution scénique ?

AB : Trouver une façon de faire sentir au spectateur ce que moi je ressens, ce que moi j'ai ressenti en travaillant. C'est pour ça que j'ai toujours détesté les productions décidées d'avance, parce que ça ne donne pas la latitude de créer, de découvrir à mesure. Quand il faut prendre des décisions scénographiques et de production qui sont contraignantes, finalement, cela ne m'intéresse pas.

HG : On dirait que tu veux retenir ce côté baroque qu'il y a chez toi, est-ce possible ?

AB : Oui, ça se peut. Peut-être parce que j'ai une espèce de conflit, de débat du cœur et du corps. Des fois, je me dis que c'est trop, que c'est complaisant. Alors j'essaie de couper mais je ne sais pas. En fait, c'est comme quand tu apprends à aller en bicyclette, tu t'en vas à droite, tu t'en vas à gauche puis à un moment donné tu cherches un équilibre. Alors probablement que je fais des allers-retours, qui sont probablement spontanés. Quand j'ai fait un spectacle, je me dis : « Ah oui ! mais le prochain, il faut que je fasse ceci. » Et à chaque fois, j'essaie de tirer

pour le mettre dans le mille, mais je n'ai jamais vraiment réussi à mettre dans le mille.

HG : Tu disais que, quand tu faisais une mise en scène, je ne sais pas si j'ai bien compris, mais que les idées venaient souvent en cours de route.

AB : Ah oui, oui.

HG : Te rappelles-tu si, dans cette mise en scène du *Balcon*, il y avait des choses justement qui avaient émergé ?

AB : D'abord, la production importe peu, il s'agit juste de travailler sur le texte puis après, quand tu as l'impression de le comprendre relativement, tu peux partir. Moi, je ne peux pas voir d'images si je n'entends pas le texte clairement. Et à partir du moment où je l'entends, où les acteurs travaillent à se le mettre en bouche et à le jouer, en fait, tranquillement, il y a des choses qui se placent autour. Et puis c'est un beau dispositif qu'il y avait : il y avait des miroirs, des panneaux qui pivotaient, c'était vraiment très très bien. C'est Guy Neveu qui a fait ce décor. Il y avait une passerelle autour, c'était comme une espèce d'arène, de patinoire, tu sais, où les gens...

HG : Tu as utilisé assez souvent cette forme-là... Tu l'avais utilisée aussi dans *La charge de l'original épormyable*.

AB : C'est après. Mais c'est un dispositif efficace et pratique, qui se travaille bien. Quand tu n'en as pas besoin, tu l'enlèves. Quand tu en as besoin, tu tournes le panneau et tu l'as. C'est un peu le principe des *Paravents* aussi. Avec des panneaux qui tournaient et sur lesquels on dessinait des choses derrière ou devant et qu'on arrachait. C'était vraiment très bien.

HG : Tu as monté *Le balcon* en 1977, est-ce que tu aurais aimé le remonter ?

AB : Ah oui ! C'est une affaire que j'aurais bien aimé refaire. Quand j'aurais été prêt à le faire, je n'avais plus la santé, car c'est une grosse entreprise.

HG : Au début des années 1980, tu vas travailler Genet avec les étudiants de l'École nationale et notamment proposer un collage Claudel-Genet-Tremblay. Ce n'est pas évident comme mélange.

AB : Pourtant, oui, c'est très évident. C'est dans le temps que je travaillais à l'école. J'y faisais ce qu'on appelle ma recherche si l'on veut. J'y

explorais des affaires. Je m'étais rendu compte, tranquillement, en travaillant sur *Le soulier de satin* à l'école avec des étudiants, de la parenté entre les trois auteurs. J'avais vu une crise de bonne production de Claudel, ce qui m'avait éclairé sur Claudel. Je m'étais rendu compte finalement que Claudel et Genet étaient les deux faces d'une même pièce, une espèce de constat de la civilisation catholique, un compte rendu de comment l'univers, la culture catholique avaient conditionné l'Europe, si l'on veut, l'Occident, mettons, et que, sans que ça soit évident, ces auteurs avaient beaucoup en commun. En lisant ces textes, j'ai trouvé qu'il y avait des choses qui étaient presque pareilles. Je ne suis pas convaincu d'ailleurs que Genet n'a pas lu Claudel. Parce qu'il se prétendait ignorant, mais ce n'est pas vrai, ceci a été prouvé après. Car, regarde, il y a des choses comme Prouhèze, dans *Le soulier de satin*, qui donne son soulier. Tout à coup, au début du deuxième acte des *Paravents*, Leila se met à boiter... Elle n'a pas de raison, elle se met à boiter. Quand Don Camille parle de l'Afrique, c'est à peu près le même discours que celui des *Nègres*. Quand il parle de l'Afrique comme image culturelle. Pas de la vraie, de leur Afrique à eux. Et puis quand Madame se plaint de ce qu'il est dur d'être Madame, de même, il y a le Pape Pie dans *Le Père humilié*, qui tient le même discours... Et je trouvais que ces parallèles étaient passionnants.

HG : Et Tremblay là-dedans ?

AB : Tremblay, je m'en suis servi avec *Damnée Manon*, *sacrée Sandra* pour montrer à un autre niveau, à notre niveau à nous, la dualité, si l'on veut, du mysticisme et de la perversion.

HG : Tu as raison que le mélange mysticisme-perversion...

AB : Et avec le même élan d'écriture, avec la même écriture, le même souffle, les mêmes envolées, c'est très beau. Au début, tu vois, le rideau se levait, après le discours en voix *off* de Léchy dans *L'échange* : « Le théâtre. Le théâtre, vous ne savez pas ce que c'est ? » Tout à coup, il y avait une musique extraordinaire, baroque, de Jean-Marie Leclair. Puis on découvrait le décor, qui était un peu la chambre de Madame, si l'on veut, mais très baroque, plein de frisons, de coussins. Il y avait un lit à baldaquin. Et les acteurs québécois avaient deux réactions, d'abord ils exprimaient : « Ah que c'est beau ! » Ils transformaient cela en : « Câlize que ça m'écrase. » Et pendant les cinq premières minutes, ils décâlisaient le décor. Ils détruisaient tout. Ils arrachaient les rideaux. Ils défaisaient le lit. Ils démontaient tout. Les panneaux étaient tournés et,

là-dedans, on commençait à jouer. Ce que je trouvais magnifique, moi, c'était le moment qui ressemble à celui des *Bonnes*, d'admiration, encore que, contrairement aux *Bonnes*, ils parvenaient à tout détruire. Vraiment, ce saccage de la culture française était très intéressant. Et pourtant, tu vois, ils faisaient comme on a fait : admiration, écrasement, destruction. Ensuite, redécouverte de la langue, du français, de la langue des poètes et donc adhésion, si l'on veut, parce que c'est magnifique. C'est comme si ces auteurs, ces écrivains me manquaient et que j'avais trouvé une façon de les reprendre et de les redire.

HG : On va prendre quelques minutes pour parler des *Bonnes* que tu as monté au Centre national des arts.

AB : Je ne suis pas très content de cela.

HG : Qu'est-ce qui te laissait insatisfait dans cette mise en scène ?

AB : Je ne peux pas le dire comme ça mais mes actrices n'avaient pas assez de métier pour vraiment chevaucher la langue et se laisser porter... Pour faire du *surf*, en fait, c'est comme faire du *surf*. Sur la langue. À un moment donné, tu tombes dessus... et à un moment donné, tu tombes à l'eau.

HG : Mais tu avais quand même Monique Mercure qui devait être capable de faire ça ?

AB : Oui, Monique, bien sûr, mais les deux petites filles, c'était des petites filles dans ce temps-là : Louise Naubert et...

HG : Anne-Marie Cadieux ?

AB : Anne-Marie, oui. Elles ont travaillé fort et il y avait des moments qui étaient très bien. Mais le métier qu'il faut pour supporter toute la pièce pendant une heure et demie n'était pas vraiment là. Et j'avais fait un décor de télévision, c'est-à-dire un décor en triangle fermé. Les spectateurs étaient autour, comme s'ils regardaient à travers des fenêtres. Ce qui me manquait, c'est la théâtralité, le côté joué à l'italienne, parce que je ne pense pas que c'est un théâtre qui se joue en cercle. En tout cas, on a besoin du frontal, d'une frontière claire entre l'acteur et le spectateur.

HG : Tu dirais cela pour tout le théâtre de Genet ?

AB : Je dirais ça pour tout le théâtre en général. On fait du théâtre, pas autre chose. Ça sert à rien d'essayer de faire de la télévision quand tu

fais du théâtre. Et c'était un peu ça, parce que le décor et tous les meubles étaient très réalistes, très français du xvi<sup>e</sup> siècle. Comme dans les années 1950, c'était très minutieux, très méticuleux. Mais cela n'avait pas d'élan. C'est vraiment comme si c'était une version pour la télévision. Et c'est dans ce sens-là que je n'en suis pas content. Parce que ce n'était pas ouvert, c'était comme fermé. Autant à cause de la mise en scène, du dispositif que du manque de métier des deux actrices principales. Le spectacle ne décollait pas toujours dans le bon sens, mettons.

HG : C'était un projet démesuré, *Les paravents*, mais tu l'as pris par petits morceaux quand même.

AB : Oui. D'abord, comme je te l'ai dit, je l'ai travaillé à l'école. C'est arrivé quand j'étais directeur, à Ottawa, du Théâtre français du Centre national des arts. On faisait des coproductions avec Montréal. À un moment donné, Olivier Reichenbach, qui était au TNM, me dit : « Pourquoi on ne fait pas *Les Nègres* ? » Moi, je lui dis : « Non, *Les Nègres*, ça ne se peut pas. *Les Nègres*, je sais pas comment. Je suis même pas sûr que ce soit correct de le faire avec des acteurs blancs... » À côté, dans la bibliothèque, il y avait *Les paravents*. Je dis : « Écoute, il y a *Les paravents*, par exemple, qui serait intéressant... » Je me sentais plus prêt. Il dit : « Mais *Les paravents*, c'est bien trop cher. » Je dis : « Ne t'inquiète pas, Ottawa est là. » On a fait une coproduction, mais, en fait, c'est Ottawa qui a presque tout payé, parce que c'était beaucoup en dehors des budgets possibles au TNM. En tout cas, c'est ce que l'équipe du TNM disait. Je ne sais pas si c'est vrai. En tout cas. Puis je leur ai dit : « Cette pièce, il faut que je la fasse bien. Il faut que je fasse deux semaines d'atelier avant, au printemps, sur le budget de la fin de la saison, avec mes acteurs principaux, mes douze principaux, pour qu'on commence à travailler. Il faut qu'on répète, qu'on travaille — je n'ai pas dit “répéter” —, il faut qu'on *travaille* mieux. » Le TNM nous a aidés. Parce qu'on répétait, on travaillait l'été et il n'y avait pas d'autres productions. Comme il y avait deux salles de répétitions, on s'est mis dans une salle de répétition... Je ne t'ai pas parlé de mes lutrins, mais ça c'est une autre affaire. Il y avait des lutrins. On travaillait, on ne fumait pas et quand on prenait des *breaks*, quand on arrivait, quand on placotait, il y avait une espèce de grand salon. Quand on donnait des notes, des fois, après des enchaînements, on allait dans le salon. On a fait l'horaire avec les 12 premiers rôles et les 20 ou 22 autres. Je ne sais plus combien ils

étaient. Ils avaient été engagés dans la mesure où ils étaient disponibles pour répéter quand on en avait besoin. Il y a des gens qui n'ont pas pu le faire, mais ça a fait une atmosphère de travail vraiment très religieuse. Presque. Je me suis rendu compte que l'ennemi de la salle de répétition au théâtre, c'est le journal, c'est le sac à dos... Toutes les affaires qui nous rappellent, qui nous ramènent au quotidien. Ce qui fait que cela a l'air des salles de répétitions de Radio-Canada, où chacun reste dans son coin, où tu as une scène à faire ou tu en as deux. Le temps que tu fais tes scènes, tu travailles et, ensuite, tu attends. C'est une espèce d'atmosphère qui n'est pas propice à la création. La décision la plus difficile à prendre a été de dire : « L'atelier de costumes ne fait pas les costumes. » Parce que l'atelier de costumes d'Ottawa était vraiment très bon. Tellement bon qu'il était trop parfait. Les costumes n'étaient jamais sales, jamais déchirés. Tout avait l'air de sortir du magasin. Or j'avais mon amie Louise Jobin qui faisait des costumes avec moi depuis 1964. J'ai dit : « Toi et Jacqueline, vous êtes deux. Tout ce qui ne peut pas être fait avec une machine à coudre dans une salle — on avait une salle, un atelier à côté de la salle de répétitions —, tout ce qui ne peut pas être fait ici, par vous deux, ne sera pas dans le spectacle. » Donc, avec les acteurs, ça a été des patrouilles pour trouver des photos, des magazines, des affaires qui ressemblent aux personnages et on collait ça sur le mur. Quand les acteurs arrivaient aux répétitions, ils passaient par la salle de costumes, pour faire un essai ou aller voir où ça en était rendu, apporter de nouvelles photos. Cela donnait vraiment l'impression d'une atmosphère de travail très stimulante. C'était possible seulement parce que j'étais directeur, parce que si j'avais été pigiste engagé, je n'aurais jamais pu faire comme cela. Je n'aurais pas pu prendre toutes ces décisions. Et le public d'Ottawa a haï le spectacle. Il a haï ça. Je n'ai jamais vu tant de haine. Parce que des fois, bon, tu vois, un spectacle de théâtre est plate ! Mais les spectateurs se sont sentis insultés. Comme si c'était une façon de leur cracher dans la face... Et ils sortaient à pleine porte. Comme si, tout à coup, je leur avais dit : « Écoutez, auparavant, je vous ai fait du manger à votre goût, maintenant, essayez donc quelque chose qui me plaît. » Et ils ont fait « beurk ! » Je pense que je leur ai donné trop de bonbons et que, tout d'un coup, un bâton sûr, ça ne leur a pas plu. Plus tard, j'étais en répétition. Pour moi, c'était juste après. On faisait la création du *Vrai monde*? de Tremblay. En atelier sur *Le vrai monde*, en travail de texte, tout d'un coup, je m'arrête d'écouter, je pense aux *Paravents*, je mets un coup de

poing sur la table et je dis : « Non. » Mes acteurs disent : « Qu'est-ce qu'il y a ? » Et je dis : « Non, je ne couperai rien. » Quand je l'ai annoncé aux acteurs, ce fut un grand soulagement. J'ai dit : « Non, on ne coupera rien, tabarnak. On l'a pensé comme ça, on l'a travaillé comme ça, c'est comme ça qu'on va le montrer, on n'aura pas honte de ce qu'on a fait. On ne s'excusera pas non plus. » Et à Montréal, ça a été bien, ça a été charmant. D'abord, le théâtre était plus petit. C'était plus proche. C'était le vieux TNM, avec les petits balcons et tout ça, le vieux de l'antan de la vieille Comédie canadienne. C'était vraiment le théâtre idéal, cette salle-là, ostie que j'aurais aimé ça l'avoir<sup>3</sup> !

HG : Est-ce que tu dirais que *Les paravents*, c'est ta meilleure mise en scène de Genet ?

AB : Sans doute. Oui.

HG : Et est-ce que tu as du comparable pour appuyer ton affirmation ? Avais-tu vu d'autres mises en scène des *Paravents* ?

AB : J'en ai vu par la suite. À Berlin. Et, à Paris, j'ai vu celle de Chéreau. Ce n'était pas bon.

HG : J'ai eu ces commentaires selon lesquels ta mise en scène était meilleure que celle de Chéreau.

AB : Je crois que oui. En tout cas, elle était plus à mon goût, mettons.

HG : Est-ce que tu vois des différences entre ta mise en scène et celle, par exemple, de Chéreau ? Prenons la sienne, parce qu'il est connu.

AB : Avec Maria Casarès, moi, je m'attendais à ce que ce soit la Mère absolue. Or il n'y avait pas d'enthousiasme. Tu sais, les Français, ils font souvent : « On s'est déjà déplacés, ne nous demandez pas de jouer en plus. » Ils n'ont pas envie de jouer. Ils disent le texte. Mais ils ne jouent pas. Ils ne rentrent pas dedans. Ils ne se le mettent pas en bouche. Ce n'est pas juteux. Il n'y a pas de passion. Peut-être parce que c'est un texte qu'ils connaissent depuis longtemps. Ils ont l'habitude de faire des textes grandiloquents. Mais il y a pas le plaisir de faire : « Enfin, on a de la matière, on a de quoi à se mettre dans la bouche. » Et ils le font du bout des lèvres. Ce n'est pas faux, mais ce n'est pas exaltant. Surtout que Chéreau avait eu l'idée de transformer son théâtre moderne en ancien cinéma arabe. Il y avait de l'argent là-dedans. Tous les murs,

3. André Brassard veut dire par là qu'il aurait aimé en devenir le directeur artistique.



tout le plafond, tous les escaliers étaient transformés, décorés, c'est la salle qui s'était décorée, pas le décor. C'est la salle qui était le décor. On était supposés se prendre pour des Arabes qui allaient aux vues le dimanche après-midi. Il y avait des interventions dans la salle. Quand c'était des Français qui parlaient, ils étaient dans la salle, et c'était ordinaire. Pourtant, Chéreau est quelqu'un que j'estime pas mal.

HG : Revenons un tout petit peu aux *Paravents* et à l'interprétation, parce que je trouve intéressant ce que tu nous dis à propos de l'enthousiasme des acteurs. Il y a quand même, dans *Les paravents*, le caractère de lutte coloniale, est-ce que tu penses que cela a influencé tes acteurs...

AB : Oui, sûrement. On n'a pas vraiment parlé de cela. Mais sûrement que c'était dans toute notre fibre, notre ADN d'anciens colonisés.

HG : Donc, tu penses que les acteurs, parce qu'ils avaient ce vécu, pouvaient plus facilement...

AB : Embarquer dans ce que tu appelles la rage. L'espèce de rage... Mais, dans *Les paravents*, ce qui est bien, c'est qu'on arrive au rire. Et ça m'a fait tellement plaisir de placer les scènes au ciel, quand les gens ont de la misère à mourir et ils font : « Ce n'est rien que ça ! Ah bon ! On fait tant d'histoires ! » Et ils s'installent, se mettent à fumer et jasant et rient.

HG : Le caractère libérateur du rire...

AB : Oui, absolument. Mais le rire, comme dit la Mère, qui apparaît quand tout va mal, le rire auquel on ne peut pas résister. Quand on a mis notre belle robe et qu'on tombe dans la bouette. Qu'on se rend compte que notre mariage est hanté et qu'on n'arrive pas à y croire. Il n'y a qu'à rire, parce qu'on n'a pas le choix. Parce que c'est un spectacle de femmes, *Les paravents*. Il y a deux rôles de gars, il y a un gars, Saïd qui... Mais les flamboyantes, ce sont la Mère, Wajda, Ommou, Kadidja et Leila. Les tours de force de jeu, c'est ça. Et c'est drôle parce que c'est arrivé avant tout ce qu'on a eu depuis dix ans avec les femmes voilées, les tchadors, les burkas... Pourtant, c'était ça. Leila était voilée, parce qu'elle était trop laide, mais ça veut dire que la femme est trop laide. Bon.

HG : Parle-nous donc un peu de l'aventure d'*Elle*.

AB : C'est parce qu'il y avait Christina Iovita. Elle avait sa compagnie. Je l'avais trouvée sympathique. Je l'avais engagée à l'école. À un

moment donné, pour avoir des subventions, elle avait besoin d'avoir un nom. « Écoute donc, je vais faire de quoi, lui ai-je dit, et si je fais de quoi, je vais faire Genet. » J'avais lu *Elle* comme ça. Je lui ai dit : « Bon, on va faire cette pièce, parce que ce n'est pas cher, seulement quatre acteurs. » On a fait cela à moitié. Vraiment, on n'a pas travaillé très bien, parce que tout le monde était occupé ailleurs. On a travaillé deux semaines ici, une semaine là et quelques jours une autre fois. C'était difficile avec de jeunes acteurs qui n'avaient pas beaucoup de métier. Il y avait encore le défi d'une langue qui demande une pleine possession du métier et de la technique. Le seul qui s'en est vraiment bien tiré, c'est Miro qui a joué le Pape. Il a fait un travail de chien là-dessus.

HG : Le texte lui-même...

AB : C'est une fantaisie. Ce n'est pas une grande œuvre, c'est sûr. Mais c'est une petite fantaisie, comme cela, pour le *fun*. Pourquoi pas ? C'est une nouvelle par rapport au roman si l'on veut. Un spectacle d'une heure. Mais si Genet s'était donné la peine de le travailler, cela aurait été intéressant. Mais c'était déjà intéressant : le rapport avec l'univers catholique, avec le Pape.

HG : J'aimerais qu'on parle un peu des pièces de Genet que tu n'as pas mises en scène. Commençons par la première : *Haute surveillance*.

AB : Il y a eu des versions successives et cela a été retravaillé. Mais il n'y avait pas de mystère. Cela se comprenait tout de suite. Ce n'était pas mystérieux. Tu jouais ce qui était écrit et c'était là. Il me semble que ce n'était pas aussi excitant, aussi stimulant que les autres. Autant j'adhérais dans le cas des *Paravents* à l'espèce de sublimation par le mal, autant ici, c'était gauche, ce n'était pas au point.

HG : Est-ce que tu penses à peu près la même chose de *Splendid's* ?

AB : *Splendid's*. À peu près, oui. Quoique, oui, c'est joli. Joli et pas plus que ça.

HG : Donc t'as jamais vraiment eu envie de le monter ?

AB : Non, pas du tout.

HG : C'est quand même un peu mieux fait, pour toi, que *Haute surveillance* ?

AB : Il y a plus de monde, oui, c'est plus théâtral, c'est plus dans l'espace, c'est plus incarné peut-être. Non, je n'ai pas vraiment eu envie de

la monter. C'est son vieux monde, son vieil univers de bandit et de mauvais garçon. Comme le film de Fassbinder sur *Querelle*, moi, je n'accroche pas.

HG : Ce qui te manque, est-ce le caractère plus politique ?

AB : Je pense que oui.

HG : Il y a aussi *Les Nègres* que tu n'as jamais monté dans un théâtre...

AB : Parce que, pendant longtemps, j'ai pensé que cela ne nous regardait pas. Que ce n'était pas vraiment fait pour nous. D'ailleurs, je trouve dommage que les Américains, tellement aux prises avec leurs problèmes raciaux, aient appelé cela *The Blacks*, alors que cela aurait dû s'appeler *Niggers*. Enfin, j'avais de la misère à comprendre ce rapport entre le Noir et le Blanc. Ensuite, je me suis dit, écoute donc, on est toujours le nègre de quelqu'un finalement. Quand j'étais à l'école, j'ai eu envie de l'essayer avec une classe. J'ai découvert que c'était meilleur que je ne le pensais. Il y a une théâtralité... Il nous manquait évidemment le rapport de la couleur. Mais, bon, il n'y a pas rien que ça dans la vie. Je veux dire qu'il y a ça, mais ce n'est pas tout.

HG : Comment avais-tu réglé le problème des Blancs qui jouaient des Noirs ?

AB : Ça : on l'oubliait. C'était des Blancs qui jouaient des Blancs, mais c'était des Blancs québécois qui jouaient des Blancs français, si l'on veut. Français, anglais ou hollandais : tout l'Occident colonisateur, au fond.

HG : Est-ce que tu as l'impression quand même, dans ta connaissance du théâtre, que Genet t'a appris des choses comme metteur en scène ? Si tu avais à essayer de dire ce que c'est.

AB : Le théâtre, le déguisement, la guenille qui nous transforme et l'espèce de bouche, pleine de mots extraordinaires.

HG : Des choses que tu as en commun avec Genet, sur quelle chose insisterais-tu ?

AB : C'est l'homosexualité et la conscience de voir au-delà de cela, de voir que cela nous donne une position privilégiée pour voir le monde. On doit profiter de cette position pour essayer de comprendre le monde autrement que le monde qui est dans le monde le comprend. L'espèce de position de quelqu'un qui marche dans le fossé au lieu de

quelqu'un qui marche sur la route asphaltée. Tu vois des choses que les autres ne voient pas et tu as le devoir, je dirais, de partager ta vision. C'est ce que Genet a senti, je pense. Ça, je pense que ça vient de lui, pour moi. Dire OK: on ne restera pas enfermé dans notre village, on va avoir la prétention de croire que le monde a besoin de notre vision... et on va la donner.

*Propos transcrits par Marie-Noëlle Lavertu.*