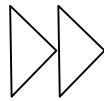


14. BORDS DE SCÈNE

Responsable : Adeline GENDRON



**Les langues de feu de la création.
Entretien avec Brigitte Haentjens¹**

Florent SIAUD

Ce livre je le mets en suspension dans la vie, je veux
qu'il soit mordu par les choses extérieures (...)

Antonin Artaud²

Une saison en enfer

Florent Siaud³. La saison 2007-2008 restera pour vous une année faste à plusieurs égards. Un livre consacré à votre compagnie vient de paraître (*Sibyllines. Dix ans de création, un parcours pluriel*). Vous venez de signer une mise en scène qui a fait grand bruit à l'Usine C (*Blasté*, de Sarah Kane). Vous avez également obtenu le prix Gascon-Thomas, décerné par l'École nationale de théâtre du Canada, mais surtout

¹ Brigitte Haentjens a fait ses études théâtrales à Paris, chez Jacques Lecoq avant de s'installer en Ontario en 1977. Devenue chef de file de la création franco ontarienne, elle y dirige pendant huit ans le Théâtre du Nouvel-Ontario et y rencontre des personnalités aussi marquantes que Jean Marc Dalpé ou Robert Dickson. En 1991, elle s'installe à Montréal, où elle prend la direction artistique de la Nouvelle Compagnie Théâtrale. Six ans plus tard, elle décide d'approfondir une démarche artistique nourrie de la fréquentation de *Caligula* (Camus), *Bérénice* (Racine), *Quartett* (Müller), *Antigone* (Sophocle) ou *Mademoiselle Julie* (Strindberg) en fondant *Sibyllines*, sa propre compagnie de création. Elle y produit et met en scène, en 1998, *Je ne sais plus qui je suis* (collectif) ; en 1999, *La nuit juste avant les forêts*, de Bernard-Marie Koltès ; en 2000, *Malina*, librement inspiré de l'œuvre de Ingeborg Bachmann ; en 2001, *Hamlet-machine* de Heiner Müller ; en 2003, *Eden Cinéma*, de Marguerite Duras ; en 2004, *La cloche de verre* d'après l'œuvre de Sylvia Plath ; en 2005, *Médée Matériau* de Heiner Müller ; en 2006, *Tout comme elle* ; en 2007, *Vivre* d'après l'œuvre de Virginia Woolf, et, en mars 2008, *Blasté* de Sarah Kane.

² Antonin Artaud, *L'ombilic des limbes*, dans *L'ombilic des limbes, suivi de : Le pèse-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, collection « Poésie / Gallimard », 1968, p. 49.

³ Après avoir intégré en 2003 l'École Normale Supérieure de Lettres et Sciences humaines (France) et obtenu l'agrégation de Lettres Modernes en 2006, Florent Siaud obtient une charge de cours en Histoire du théâtre en Occident (II) à l'Université de Montréal. Il est actuellement doctorant sous la direction de Jean-Loup Rivière. À partir de la saison 2006-2007, il s'engage dans un double cursus qui le conduit à continuer la recherche tout en commençant à participer à des productions professionnelles de théâtre et d'opéra. À ce jour, il a ainsi été stagiaire, assistant à la mise en scène ou conseiller dramaturgique à l'Opéra de Nice, au Théâtre du Capitole de Toulouse (France), au Théâtre de la Ville de Vienne (Autriche), au Centre National des Arts d'Ottawa, à l'Usine C et à l'Espace GO de Montréal (Canada), auprès des metteurs en scène Gilbert Blin (*Teseo*, de Hændel), Denis Marleau (*Othello*, de Shakespeare ; *Ce qui meurt en dernier*, de Chaurette ; *Une fête pour Boris*, de Bernhard), Ivan Alexandre (*Hippolyte et Aricie*, de Rameau), Laurent Pelly (*Pelléas et Mélisande*, de Debussy) et Lubor Cukr (*Les noces de Figaro*, de Mozart).

le prestigieux prix Siminovitch. Quel est le genre de plaisir que l'on éprouve quand l'on reçoit un tel prix ?

Brigitte Haentjens. Le plaisir de recevoir le prix Siminovitch fut intense, d'autant qu'il a d'abord été privé : je ne pouvais dire à personne que j'avais obtenu le prix. La cérémonie a été très émouvante. J'ai aimé son côté formel. J'ai travaillé fort sur mon discours. Recevoir des prix donne beaucoup de gratification, c'est bon pour l'amour-propre (*Rires.*), cela donne l'impression d'être gâtée. Quand je suis partie pour Toronto, à l'aéroport de Dorval, je n'arrivais même pas à trouver la porte pour prendre mon avion. J'étais tellement excitée que je ne parvenais pas à m'ancrer dans le concret. Le prix Gascon-Thomas fut aussi très émouvant à recevoir devant tous les étudiants de l'École nationale de théâtre du Canada. Ceci dit le plaisir de recevoir un prix est par essence éphémère : il a duré trois semaines ! Après, je suis vite retournée sur terre.

Et qu'est-ce qui a fait que vous êtes retournée au réel ?

Je me lève à six heures du matin. Je fais la comptabilité, les communications, l'administration, la direction artistique et générale de Sibyllines... Un prix de consécration de carrière, c'est bien ; mais il faut continuer à signer les chèques !

Vous ne pensez pas qu'un tel prix va redonner un nouvel élan à Sibyllines, à son activité, à son rayonnement ?

C'est évident, un tel prix apporte de la notoriété. A long terme, cela rejaillit sur la compagnie. D'autant plus que Sibyllines et moi sommes intimement liées ! Mais je suis toujours en train de travailler sur le projet qui est là, sur celui qui s'en vient. Quand on travaille sur un projet on est dans l'inquiétude, dans le doute. On ne pense pas au rayonnement...

Le prochain projet sera en l'occurrence *Woyzeck*, de Büchner...

La prochaine étape sera effectivement *Woyzeck*, même s'il y a un côté de moi qui aimerait aller batifoler sur d'autres terres, sur des terres plus douces à l'âme humaine. Après Sarah Kane, c'est difficile de voir la lumière.

En somme, vous venez de passer une saison en enfer...

C'est ça, exactement. Fréquenter Sarah Kane n'est pas de tout repos.

Tuer la mère

Vous avez dit que vous alliez vous servir de la somme allouée par le prix Siminovitch pour faire des voyages.

Il est vrai qu'une telle bourse enlève quelques freins pour aller passer une semaine à Paris, par exemple ! J'ai toujours aimé voyager, entre autres en été. Pendant dix ans, j'ai beaucoup voyagé pour le Carrefour international de théâtre de Québec. Maintenant beaucoup moins. Cela ne fait plus partie de mon travail, puisque je voyageais pour voir des spectacles afin d'éventuellement les programmer. J'aimais beaucoup ça, même si je trouvais ça très dur physiquement. Je voyageais à peu près quatre à cinq fois par an, en Allemagne, en Pologne, en Angleterre, en France. J'allais aussi dans les festivals.

Pendant dix ans, je suis allée presque tous les ans au festival d'Avignon, ce qui était parfois exténuant. Je trouve qu'on y reçoit mal les directeurs de festival qui viennent de l'étranger, alors qu'ici les directions de festival sont reçues avec le tapis rouge. À Avignon, si tu veux voir un spectacle qui est complet, tu fais la queue à partir de seize heures, même si tu diriges un festival à l'étranger ! Et à la dernière minute, il y a toujours quelques personnalités de *l'intelligensia* parisienne que l'on fait passer devant tout le monde !

Quand vous retournez en France, vous ne vous y sentez plus chez vous ?

Non. Je ne m'y sens pas chez moi et je me sens parfois méprisée comme sont souvent méprisés les Québécois. Du moins dans certains milieux. Et les Français des classes aisées ou intellectuelles peuvent être très condescendants. En plus, les Français sont déçus que je n'aie pas l'accent québécois (*Rires.*).

Mais précisément, qu'est ce qui vous a conduit à quitter la France ? Il y avait un rêve au départ ?

Non, pas du tout. En tous les cas, peut-être que le rêve était là mais de façon inconsciente. Lorsque j'étais enfant, Félix Leclerc était, en France, une immense vedette. Mes parents le vénéraient et écoutaient ses disques. J'ai grandi avec les chansons de Félix !

Pour la génération qui a fait la guerre, celle de mon père, les « Canadiens » étaient des héros en France. À la vingtaine, nous étions très au fait de la culture québécoise (la musique, le cinéma). Des films comme ceux de Gilles Carle (*La vraie nature de Bernadette*, par exemple) nous ont complètement éblouis ! Nous étions ébahis devant la liberté qui se dégageait des œuvres québécoises dans les années soixante-dix.

Et puis j'avais sans doute le désir secret de quitter la France, son conformisme. De quitter les voies tracées. Ce n'était ni un projet de vie, ni un projet artistique. Au départ, aller à Ottawa, c'était l'occasion d'aller voir ailleurs pour quelques temps. C'est ensuite que c'est devenu un projet. Je ne voulais plus repartir ! Il faut dire que la rencontre déterminante et absolument bouleversante avec la vie artistique franco-ontarienne a créé un choc très profond. J'ai découvert, en Ontario français, l'intensité du désir — désir d'apprendre et de s'exprimer —, le sentiment d'urgence totale de la parole, l'extrême ouverture — une ouverture désarmante —, sans préjugés, une soif d'apprentissage. C'était aussi un milieu dans lequel coexistaient des artistes visuels, des poètes, des cinéastes, des écrivains. J'ai fait à ce moment là des rencontres déterminantes : le poète Robert Dickson, Jean Marc Dalpé. C'était une sorte de bouillonnement d'une intensité incroyable. Une époque formidable où on avait l'impression d'inventer le monde !

Et tout cela vous ne le retrouviez pas en France ?

Non. La France, c'est toujours Louis XIV. Une société bloquée par ses conflits, ses castes, ses privilèges, son mode d'emploi, ses codes. Une société qui vit globalement sur ses acquis et qui a l'arrogance des nantis. Mais peut-être qu'à l'époque, je n'étais pas non plus dans les bons milieux. J'ai toujours été très jeune partout, à l'école, à l'université. Par ailleurs, la France d'après Mai 68 constituait un paysage dans lequel il était difficile de trouver ses repères.

*Mai 68 : sous les pavés, le bazar***Vous n'avez donc pas trouvé votre place dans la France contestataire de mai 68 ?**

Pas vraiment. Je n'étais pas prête, j'imagine ! Bien que j'aie milité dans des organisations d'extrême gauche, je n'ai jamais été à l'aise dans les mouvements de masse. Je suis passée entre les mailles du filet. Je n'étais pas non plus à l'aise avec les valeurs hippie, le côté *peace and love*. J'ai toujours été profondément rebelle mais de façon très individuelle et secrète aussi.

Vous n'êtes donc pas une enfant de Mai 68 ?

Je dirais que Mai 68, je l'ai reçu « en pleine gueule ». Ça a été plus un choc qu'une libération. J'étais une élève très studieuse, très disciplinée. Je ne me retrouvais pas dans la contestation de l'école par exemple : j'aimais tellement l'école ! Ma rébellion fut longue à accoucher sur la scène publique. Pour pasticher Simone de Beauvoir, on ne naît pas rebelle, on le devient ! (*Rires.*)

Vous n'étiez pas une révolutionnaire ?

Je pense que j'ai toujours été contestataire, mais de façon intime. Mon engagement vis-à-vis des démunis par exemple, obéit plus à des motivations affectives qu'idéologiques. Je m'identifie aux exclus et aux opprimés, mais je ne pouvais supporter « l'embrigadement » des mouvements politiques et marxistes. Mai 68, je trouvais ça formidable, extraordinaire mais le train m'a surpris : je n'ai pas été capable d'embarquer vraiment dedans. Probablement pour des raisons d'ordre personnel. Et puis il y avait aussi les interdits familiaux. Je me rappelle avoir suivi des séminaires à l'Université de Vincennes dans les années 70. C'était un bazar incroyable ! Il y avait des séminaires qui étaient annulés à tout bout de champs. J'allais à Vincennes en mobylette, je traversais tout Paris pour finalement apprendre que tel séminaire était annulé parce que monsieur Lyotard ou monsieur Guattari avait fait une crise de nerf ou protestait contre je ne sais quoi ! L'université de Vincennes était pleine de « vieux » étudiants activistes d'une violence verbale sidérante (*Rires.*).

*Histoires de divan***Vous citez Guattari, Lyotard : mais quel était votre désir à l'époque ? Etre philosophe comme eux ? Psychanalyste ?**

Je ne sais vraiment pas. La psychanalyse m'a toujours passionnée. Les écrits théoriques. J'avais beaucoup d'amis dans le milieu psychiatrique. Je suivais les conférences de Françoise Dolto qui étaient des messes où on se bousculait. Mais je ne me suis jamais imaginée psychanalyste. Je ne pensais pas qu'on puisse le devenir (*Rires.*). Pas plus que metteur en scène, d'ailleurs.

Pourtant, il y a beaucoup de divans dans vos mises en scène !

(*Rires.*) C'est vrai, il y a beaucoup de divans. Maintenant que vous me le dites, je le vois. C'est hallucinant : *Malina, Médée Matériau, Vivre...* Des divans et des petites chaises. Le mystère des signes...

Cette attraction ancienne pour la psychanalyse continue-t-elle de faire écho en vous, dans votre travail d'artiste ?

Toujours. C'est comme un champ d'exploration toujours ouvert. Il faut dire qu'il y a beaucoup de points communs entre la mise en scène et la psychanalyse. Il s'agit dans les deux cas de nommer le chaos ou de rendre visible l'invisible. Ce qu'on apprend avec les années, c'est que la mise en scène est davantage un travail d'accompagnement qu'un travail d'action. Le metteur en scène est quelqu'un qui doit voir surgir l'innommable, qui doit sentir que quelque chose d'intéressant est susceptible d'émerger. Par ailleurs, le regard qu'on pose sur les acteurs est de l'ordre du regard bienveillant du psychanalyste. On accompagne, on est vigilant. Oui, on veille.

Vous ne vous situez donc pas du côté de ces metteurs en scène démiurges, qui entendent tout contrôler ?

Si... Je ne laisse pas grand-chose au hasard, et quand le spectacle approche de son but, tous les détails sont examinés et choisis. Il faut qu'on ait fait le tour de toutes les solutions scéniques possibles. Quand j'étais plus jeune, j'étais sûrement plus directive au niveau du discours, probablement par insécurité. Je disais : « Je vois ça de même. » Maintenant, je laisse davantage les choses surgir. Je ne donne pas de directives *a priori*. Pour *Blasté*, je n'ai pas dit : « Vous devez faire ceci, vous devez faire cela. » Ça n'est pas de l'ordre de la paresse non plus (*Rires.*). C'est en cela que la mise en scène est comparable à la psychanalyse : le psychanalyste ne dort pas à côté du patient en attendant qu'un lapsus surgisse ! Comme l'activité du psychanalyste, celle du metteur en scène est faite de présence, d'ouverture, d'écoute. D'alternance entre le silence et la parole.

Cette conception de la mise en scène comme accompagnement suppose qu'on nourrisse une profonde confiance à l'égard des acteurs avec qui on travaille...

Absolument.

Vous travaillez souvent avec les mêmes, d'ailleurs...

Dans mes spectacles, il y a aussi toujours du sang neuf, des apports nouveaux. Mais il est vrai que j'ai des piliers ! J'ai créé une dizaine de spectacles avec Anne-Marie Cadieux, six avec Céline Bonnier. Avec Marc Béland, nous avons fait ensemble *Quartett, Hamlet-machine, Bérénice, Caligula, Electre*, les *Feydeau...*

Feydeau le contestataire

Feydeau... précisément, comment s'est opéré ce passage au comique ?

Ça n'est pas si différent de ce que j'ai fait avant ! Le théâtre de Feydeau n'est pas aussi léger qu'on veut bien le dire ! C'est un théâtre sociétal ; c'est un théâtre de critique sociale assez violent. Il critique la bourgeoisie, conteste l'industrialisation et la mécanique folle qui en découle.

Je voulais que le spectacle ne ressemble pas à ce qu'on voit d'habitude quand on va voir un Feydeau. Feydeau, c'est très difficile à monter.

En montant ce théâtre, avez-vous trouvé que la contestation de la société bourgeoise du XIX^e siècle à laquelle Feydeau procède parlait encore à la société du XX^e siècle ?

Absolument. Ceci dit, Feydeau, c'est tellement français que le rapport du public québécois à ce théâtre n'est pas simple. Ici, ce type de théâtre reste à une certaine distance. On rit un peu comme si on se moquait des codes et des travers français. Par exemple, la domesticité et ses problèmes font partie de l'imaginaire des sociétés européennes. L'univers des bonnes appartient à l'imaginaire collectif en France. J'ai remarqué que le public se sentait plus en phase avec *Mais n'te promène donc pas toute nue* qu'avec *On purge bébé*. C'est peut-être parce que ce théâtre reste toujours exotique ici.

Textes européens et contexte québécois

Mais les auteurs que vous montez ont parfois quelque chose d' « exotique », comme vous le dites, en ce sens que ceux que vous montez sont souvent européens : Beckett, Koltès, Camus, Müller, Kane... Comment inscrit-on ces auteurs dans le contexte québécois ?

Ce n'est pas du tout évident. Surtout quand on pense à Müller. Müller s'inscrit très clairement dans l'univers politique européen (les enjeux de la Seconde Guerre mondiale, de la guerre froide, de la chute du Mur de Berlin, le communisme, la révolution etc.). Et Koltès, qui est en réaction contre l'impérialisme français, qui dénonce le rapport de la France à l'Afrique, qui évoque les guerres coloniales françaises. Oui, la dimension politique de certaines écritures européennes est très difficile à partager au Québec. Ces écritures véhiculent des préoccupations qui ne nous rejoignent pas. Je dis d'ailleurs souvent que le succès d'*Hamlet-machine* est un malentendu. Les gens ont adhéré au côté spectaculaire de la pièce, au côté *trash* si on veut, mais les préoccupations de Müller à titre d'intellectuel marxiste vivant en Europe de l'Est sont-elles passées ? La réception de *Médée Matériau* a été assez dure. Le spectacle était très radical, très austère. Le texte de Müller est violemment politique, plus violemment politique que *Hamlet-machine* encore. Müller annonce la fin de l'Occident. Sommes-nous ici dans cette pensée-là ? Le rapport à la culture française ou européenne est toujours très complexe. Ceci dit, la relation d'un spectateur à un spectacle est tout à fait personnelle et intime. On ne sait pas comment un spectacle fait son chemin dans le corps et la tête du spectateur.

Et le fait d'avoir demandé une traduction de *Blasted* en *Blasté*, c'est-à-dire d'avoir traduit le texte de Sarah Kane en québécois, était-ce une manière de résoudre cette difficulté d'inscrire des pièces européenne dans le contexte québécois ?

Je n'ai pas pensé à cette question de cette façon-là. Quand j'ai lu la traduction française, j'ai trouvé qu'elle était mauvaise. Elle était formulée dans une langue littéraire, qui ne correspondait pas du tout à la langue de la rue qu'utilise Sarah Kane en anglais. La traduction française correspondait au niveau de langue des doublages hexagonaux de certains films américains. Or, je cherchais à obtenir le même niveau de langue que dans le

texte anglais. Ça n'était pas tellement pour rendre ça plus accessible, mais plus crédible par rapport au texte de Sarah Kane.

Pourtant, vous n'utilisez pas le québécois dans toutes vos productions. Qu'est-ce qui vous fait trancher pour le français standard ou le québécois ?

C'est la question du niveau de langue de l'original. Müller ne dit pas « *fuck you* ». Il s'exprime en allemand dans une langue littéraire et les traductions françaises sont assez bonnes. La question va se poser pour *Woyzeck*. Je ne l'ai pas encore résolue. Les traductions que j'ai entre les mains sont très belles. Dans le fond, je me demande si ça pourrait être plus québécoisé. C'est Jean Marc Dalpé qui dit qu'une traduction doit s'adresser aux gens qui sont dans la salle. Qu'il faut toujours se poser cette question : à qui le texte s'adresse ?

Haentjens - matériaux

Comment allez-vous travailler avec les fragments ?

Je ne sais pas.

***Woyzeck* va-t-il devenir une création collective ?**

Au fond, un spectacle, c'est toujours une création collective. Il est constitué de l'apport de tous les gens qui y travaillent. Ce qui ne veut pas dire que personne ne tient la barre. Mais le théâtre n'est pas une activité créatrice solitaire.

Pour vous, y a-t-il une différence entre création collective et création à partir d'un texte ?

Travailler un texte comme celui de Sarah Kane a été très éprouvant pour moi, car il y avait énormément de contraintes. De lieu, de production, de mise en place. C'était très important de suivre les actions prescrites par l'auteur. Ces indications révélaient le rythme profond et, par conséquent, le sens profond de l'œuvre. Un peu comme chez Beckett. Les textes de Sarah Kane ne sont pas des textes de « l'urgence » en manque de cocaïne, comme certains semblent le penser.

Ce qui est le plus excitant pour moi, aujourd'hui, c'est soit de créer complètement un matériau, soit de travailler à partir d'un texte qui est un matériau et qui me laisse donc beaucoup de place pour l'écriture scénique. Les éclats, l'idée de matériaux : c'est ce qui m'a plu chez Müller. Le texte de Louise Dupré (*Tout comme elle*) laissait lui aussi beaucoup d'espace.

N'était-il pas intimidant de faire ce travail avec un auteur en vie ?

Louise Dupré avait une telle générosité que la question ne se posait pas. Elle m'a fait totalement confiance. Louise Dupré est quelqu'un d'exceptionnel, avec qui j'aimerais bien retravailler. C'est quelqu'un qui a vu tous mes spectacles, du moins tous les spectacles de Sibyllines. Elle m'a apporté un soutien incroyable au cours du travail sur *Tout comme elle*.

La création, acte d'amour

Quand on entend vos collaborateurs parler de vous, on remarque qu'ils utilisent des métaphores d'ordre amoureux ? Pour vous la création peut se rapprocher d'un acte d'amour ?

Oui, c'est très comparable. On a besoin de faire confiance, de se dévoiler à l'autre. On ne peut pas demander à un acteur de se dévoiler, et soi-même, ne rien faire. Il faut donner de sa personne, s'engager, donner une part d'intimité, ce qui ne veut pas dire raconter sa vie – certains confondent les deux. C'est du même ordre que lorsqu'on fait l'amour avec quelqu'un : qu'est-ce que tu donnes, qu'est-ce que tu abandonnes, qu'est-ce que tu cèdes ? Quand ça ne marche pas, pourquoi ? Il y a toutes sortes de façon de faire. Je ne peux même pas le définir. Je viens de lire une brique sur la direction d'acteurs (de Sophie Proust) et à la fin, on voit bien que personne ne sait exactement ce qui se passe dans cette relation et que personne ne l'aborde de la même façon. Il n'y a aucune règle. Je sais en tous les cas que le regard que je porte sur les acteurs est très important.

Est-ce que le lien qui est instauré entre l'acteur et le metteur en scène est de l'ordre de l'érotique ?

Absolument. D'ailleurs, souvent, quand on est en création, la libido est à zéro en dehors de la salle de répétitions (*Rires.*).

Cela me rappelle une déclaration du chef d'orchestre Leonard Bernstein qui disait que diriger équivalait pour lui à faire l'amour...

Absolument, ça donne des ailes, de la même façon que l'amour.

Ce que vous dites là témoigne de la grande importance que vous accordez au collectif. En recevant le prix Siminovitch, vous avez d'ailleurs déclaré : « Les premiers mots qui me viennent c'est que cet honneur rejailit sur tous ceux qui m'ont fait confiance et qui ont cru en moi⁴. »

Ce qui importe, c'est de porter une parole collectivement, même si au départ, les motivations personnelles sont multiples et complexes. Le collectif, ça fait partie du théâtre. Quand on est peintre, on est seul. Il faut sans cesse négocier avec l'autre, au théâtre. On a beau vouloir imposer des choses, on est obligé de « se commettre » avec l'autre. C'est ce qui est difficile, parfois irritant, mais aussi très beau.

Pourtant, vous avez également déclaré que ce prix arrivait à point car « dans ce métier, on a aussi souvent l'impression de travailler tout seul dans son coin...⁵ » En quoi consiste la solitude de la créatrice que vous êtes malgré ce souci du collectif qui est le vôtre ?

En dehors des salles de répétitions, je suis confrontée à un travail assez solitaire. Je porte la compagnie à bout de bras. C'est parfois exigeant de n'avoir pas d'autre soutien que sa propre confiance pour mener à bien des projets exigeants. D'être à la fois le producteur et

⁴ Propos recueillis par Michel Bélaïr, « Le Siminovitch à Brigitte Haentjens », *Le Devoir*, 30 octobre 2007.

⁵ *Idem.*

l'artiste. En ce sens mon activité de productrice est très solitaire. Et puis les risques sont de plus en plus élevés, les enjeux de plus en plus grands. Et il n'y a presque plus de soutien critique, de lieux où on parle d'art dans les médias.

La couverture à soi

Mais avec *Blasté*, vous avez tout de même bénéficié d'une couverture médiatique très importante...

Oui, mais on nous n'aurions pas eu la même si on avait eu une distribution moins « iconique ».

Le choix des acteurs de la distribution a-t-il découlé de cette volonté d'avoir une grande couverture médiatique ?

Je n'y ai pas réfléchi en ces termes. Je voulais faire cette pièce avec Roy Dupuis, point final. Roy et moi, nous nous connaissons depuis vingt ans et nous avons fait des projets très importants ensemble. J'avais la conviction que je ne pouvais pas faire cette pièce avec quelqu'un d'autre que lui. C'était une nécessité. Je n'ai pas mesuré le fait – et cela a finalement participé du spectacle – que Roy interprétant Ian, c'était une icône qu'on broyait. Roy a été très courageux d'interpréter Ian comme il l'a fait. Céline et Paul Ahmarani aussi. Ceci dit, on a sûrement rejoint des gens qui ne seraient jamais venus au théâtre, et surtout pas pour voir Sarah Kane, grâce à la présence de Roy, de Céline et de Paul. Je trouve important que la parole de Sarah Kane soit entendue par d'autres personnes que les lecteurs du *Devoir*. Que cette parole ne reste pas dans la marge.

Le centre et les marges

Pourtant, vous avez déclaré trouver dans les marges « une liberté qu'on a pas ailleurs⁶ ».

J'ai fondé Sibyllines pour avoir de la liberté mais je dirai que j'ai moins de liberté aujourd'hui que je n'en avais il y a dix ans...

Serait-ce dû au fait que votre compagnie s'est institutionnalisée ?

Oui. Faire un spectacle par an à l'Usine C, ce n'est pas la même chose que faire *Hamlet-machine* à l'Union Française, ou *La nuit juste avant les forêts* dans un couloir au-dessus du Lion d'Or. À l'Usine C, c'est une grosse salle, une grosse machine, une grosse visibilité. Entre faire un spectacle à l'Usine C et un spectacle au Théâtre du Nouveau Monde, il n'y a pas tant de différence en terme de pression, même si personne n'en exerce sur moi. Je commence à trouver que j'ai de moins en moins d'espace, même si je suis heureuse de jouer pour plus de monde et fière que mon travail ait la visibilité qu'il a.

⁶ Voir ces propos recueillis par Solange Lévesque (« La traversée des apparences », *Le Devoir*, 8 mars 2000, volume XCI, numéro 50, p. 8) : « On y trouve une liberté qu'on n'a pas ailleurs. C'est pourquoi j'ai créé Sibyllines, une compagnie qui produit des spectacles dont les théâtres ne voudraient pas. »

J'aime la marge et je n'aime pas l'embourgeoisement, mais en même temps je veux aussi jouer pour le plus grand nombre possible.

Mais, précisément, comment fait-on pour être moins marginale sans pour autant s'embourgeoiser ?

Bonne question ! Il s'agit de ne pas reproduire quelque chose d'acquis, de chercher sans cesse une forme nouvelle, de se « mettre en danger », même si l'expression est galvaudée. Ce qui peut-être assez épuisant. J'espère être assez critique, exigeante, insatisfaite pour être jamais sclérosée. Si je le deviens, avertissez-moi !

Je vous parlais de marge car dans le livre qui vient de paraître sur votre compagnie, on peut lire cette belle citation de Müller : « Au centre rien ne bouge. Les mouvements ne partent que des marges⁷. »

C'est vrai. Le centre, c'est là où rien ne bouge. C'est quand on est au cœur de l'institutionnel ou que l'on s'assoit sur son derrière. Quand on préserve ses acquis et qu'on ne pense qu'à gagner sa vie et garder son pouvoir.

Quel est votre rapport à l'institution ?

C'est un rapport conflictuel. Certains diraient que j'ai un problème avec le principe d'autorité (*Rires*). Mais en fait, je suis rarement d'accord avec les façons de fonctionner, la façon dont on envisage l'art dans les institutions. J'ai de la difficulté avec l'ingérence artistique, avec le conformisme, avec une certaine immobilité artistique. Une institution, c'est forcément immobile. C'est la grande leçon de ma vie : je l'ai apprise quand j'étais à la Nouvelle Compagnie théâtrale⁸. J'avais toujours été persuadée qu'on pouvait faire tout bouger dans la vie. Mais on ne peut pas faire bouger une institution puisque, par essence, ça ne bouge pas, ou alors, très lentement, comme un paquebot. Une institution a une force d'inertie incroyable. C'est aussi ce qui fait sa force j'imagine. Cela tient à l'histoire, aux relations syndicales, aux relations patronales, à la structure hiérarchique. Les gens ont des conventions collectives. A cinq heures cinq, il n'y a plus personne dans les bureaux. En même temps, il est compréhensible qu'on ne puisse pas demander à des gens payés au salaire minimum de s'investir dans l'art qui les fait vivre. Dans une institution, on est toujours en lutte dès qu'on veut que ça bouge. Rien ne peut se faire. Chaque changement nécessite une énergie considérable.

Pensez-vous que l'audace est impossible dans une institution ?

L'audace est possible. Mais le prix à payer est élevé. On est toujours prisonnier de structures avec le public. Dans le cas de la NCT, on fonctionnait avec le public scolaire. Ailleurs, il y a les abonnés... Les abonnés assurent les fonds de salle, ils permettent d'amoinrir les risques sur les productions. Il y a des endroits où il ne reste plus de billets avant même que le spectacle commence et soit commenté. Par contre, c'est aussi une prison...

⁷ Formule citée par Stéphane Lépine, dans *Sibyllines, un parcours pluriel : dix ans de création*, Montréal, Les 400 coups, 2008, p. 46.

⁸ La Nouvelle Compagnie théâtrale (NCT) est devenue le Théâtre Denise-Pelletier en 1997.

La prison du théâtre

Le public serait-il la prison du théâtre ?

Le public d'abonnés, oui, sûrement. À mon avis, c'est loin d'être le meilleur public. Il n'a pas choisi de venir voir le spectacle. Il n'a pas fait de démarche. Il s'est abonné à une saison pour toutes sortes de raisons. Quand les acteurs sont sur scène, ils le sentent énormément. Il y a beaucoup moins de ferveur. Le public d'abonnés finit par imposer ses choix, parce qu'on ne peut pas prendre le risque de le perdre... Par exemple, les spectacles de fin de saison sont choisis pour susciter les renouvellements d'abonnement de la saison suivante.

Le public d'abonnés est-il à l'origine d'un certain conformisme ?

Forcément. Dans le cas de la NCT, on fonctionnait avec le milieu scolaire. Aujourd'hui, c'est les enseignants plus les parents. Sur *Blasté*, j'ai fait beaucoup de travail auprès des jeunes. Beaucoup d'entre eux voulaient voir le spectacle mais n'ont pas pu parce que les professeurs ont eu peur que les parents protestent. C'est dommage. Le public d'abonnés indique forcément la voie du plus petit dénominateur commun.

Le sens de l'histoire

Le meilleur moyen de lutte contre ce conformisme ne passerait-il pas par l'éducation ? Comment jugez-vous l'éducation artistique au Québec ?

C'est une catastrophe. Ce qui fait défaut, c'est la mise en contact avec l'art, avec les artistes. Pour présenter *Blasté*, je suis allée rencontrer des jeunes des milieux défavorisés : nous voulions inviter des jeunes pour la générale. Dans l'un des collèges où je me suis rendue, je me souviens avoir vu au fur et à mesure de la rencontre les yeux des élèves s'allumer : le contact qu'on avait ensemble faisait que ça vibrait. Je voyais leur intelligence en marche. Mais ils sont trop peu en contact avec les artistes, avec la création. La création artistique a besoin d'être expliquée, ou tout au moins discutée. Aller au théâtre demande une certaine culture, des références. Autrefois, quand je travaillais en Ontario, je me rappelle qu'il y avait un programme qui s'appelait à l'époque « artiste – créateurs dans les écoles » : des artistes développaient des projets avec les jeunes. Il me semble que, lorsque quelqu'un parle de l'art avec passion, c'est là le véritable enseignement. Ça se passe dans la communication. Il existe quelques enseignants qui ont aussi cette ferveur. Mais c'est de plus en plus rare.

Mais qu'est-ce qui vous semble manquer dans l'enseignement artistique au Canada ? Le goût de créer ou le goût de la culture générale ?

C'est lié. Il faut s'inscrire dans une histoire. C'est le drame aujourd'hui, dans le discours médiatique. Il n'y a pas de sens de l'histoire. Les journaux traitent de la même façon quelqu'un qui sort de l'école et fait son premier spectacle, et quelqu'un qui a trente ans d'expérience. On nous alloue le même nombre de colonnes, ce qui n'est pas normal. Ce qui manque, c'est le sens de la hiérarchie, de l'expérience, de l'histoire. La culture donne

une inscription dans la durée. Ne pas en être conscient, c'est réinventer la roue. On ne peut pas créer indépendamment de ce qui s'est fait avant. On vit dans une société qui a une fâcheuse tendance à l'oubli et qui est de plus en plus affolée par la notoriété et par le vedettariat. Et justement la notoriété se passe de contenu. Un lofteur peut être aussi célèbre que Robert Lepage. C'est une société ultralibérale où seuls les résultats comptent. C'est le nombre de spectateurs que tu as rejoints qui est le plus important. Comme je l'ai dit tout à l'heure, j'aime quand je peux rejoindre plein de monde : je ne veux pas faire un théâtre confidentiel. En même temps, ce qui est le plus important, c'est la façon dont les gens vont être touchés. Comme disait Müller, on crée des petits noyaux chez les gens pour que ces noyaux se répercutent dans la société. Quand on découvre quatorze ans plus tard quelqu'un qui vous dit « j'ai vu votre *Caligula* et ça a changé ma vie » : c'est beau. Mais ce n'est pas quantifiable.

Les médias ont-ils une part de responsabilité ?

Oui. Enorme. L'inculture est souvent dans les médias aujourd'hui. Les journalistes sont des pigistes sous-payés. Par exemple, les critiques sont de plus en plus jeunes. Mais, fondamentalement, ce sont des choix politiques et des choix de société. Nous vivons dans une société qui envie Las Vegas et qui s'y mire.

Brigitte Haentjens, le cheval de Troie

Vous sentez-vous comme une résistante ?

Oui, je résiste, absolument. J'ai toujours résisté au système établi. En même temps, je ne peux pas non plus dire que je suis en dehors : j'ai fait des mises en scène au TNM, au Trident, à l'Espace GO, j'ai dirigé une grande institution. Je suis dehors et dedans. Je ne peux pas être totalement dehors.

Êtes-vous un cheval de Troie ? Monique Wittig disait : « Toute œuvre littéraire importante est, au moment de sa production, comme le cheval de Troie » car « son intention et son but sont de démolir les vieilles formes et les règles conventionnelles. Une telle œuvre se produit toujours en territoire hostile. Et plus ce cheval de Troie apparaît étrange, non-conformiste, inassimilable, plus il lui faut de temps pour être accepté⁹. »

Je trouve cette notion intéressante. Pourtant, il fut une époque, quand j'étais plus jeune, où mon travail était plus classique. Il se peut qu'un artiste oscille entre démolition et création. Les œuvres les plus subversives ne sont pas créées délibérément avec le désir de détruire quelque chose. Personnellement, si mon travail est subversif, ce n'est pas du tout intentionnel. Après tout, on veut tous être reconnus et aimés, non ?

Monique Wittig disait aussi que l'œuvre est une « machine de guerre ».

C'est assez vrai. Mais il faut assumer après !

⁹ Monique Wittig, « Le cheval de Troie », *Vlasta*, n° 4, Paris, 1985, p. 37.

Dévoré la littérature

Puisque nous parlons de Monique Wittig et que, dans votre parcours, vous avez abondamment abordé la question du féminin, j'aimerais vous demander si vous vous intéressez aux *gender studies*, ce champ d'études qui s'est développé dans le monde universitaire anglo-saxon depuis les années 70 ?

Non, je lis assez peu d'écrits théoriques. Je lis beaucoup de littérature. Je ne lis pas d'essais sur le théâtre, ça m'ennuie. Sauf, peut-être, des textes de psychanalyse – encore que, moins qu'autrefois. J'ai besoin de littérature.

Vous avez « besoin ». On sent que vous avez une attitude vorace, un appétit.

Oui. J'ai été initiée à la lecture très tôt. J'ai eu la chance d'avoir eu des professeurs extraordinaires. Toutes les lectures importantes de ma vie, je les ai faites avant vingt ans. J'ai lu à l'époque Michaux, Faulkner, Ponge, Proust, Artaud. La littérature m'a toujours été essentielle.

Vous évoquez Artaud. Or, ce qui ressort dans la plupart de vos entretiens, ce sont des métaphores de dévoration. A propos du texte de Sarah Kane, vous avez ainsi déclaré « ça te bouffe le sang, ça te bouffe les os¹⁰ ». On voit donc que, pour caractériser votre travail, ce sont des métaphores organiques, violentes que vous utilisez. Votre théâtre est-il un théâtre de la cruauté ?

C'est une question intéressante. Je n'ai pas assez de recul, mais d'une certaine façon *Blasté* correspond assez au théâtre de la cruauté tel que le définit Artaud. Je le reconnais après coup : c'est Christian Lapointe, un jeune metteur en scène de Québec, qui me l'a fait remarquer.

Artaud écrivait dans *Le pèse-nerfs* cette phrase qui pourrait bien s'appliquer à *Blasté* : « Se retrouver dans un état d'extrême secousse, éclaircie d'irréalité, avec dans un coin de soi-même des morceaux du monde réel¹¹. »

Oui, Sarah Kane est probablement dans cet état d'écrivain quand elle écrit *Blasté*. Mon contact avec Artaud s'est d'ailleurs plutôt noué autour de la poésie : ce n'était pas le *Théâtre et son double*, mais plutôt *L'ombilic des limbes* et *Le pèse-nerfs* qui m'ont emportée. C'est la souffrance à l'état pur. Je me dis que le théâtre que je fais est un théâtre de sacrifiée, de scarifiée. Tous les héros que je mets en scène sont meurtris, brûlés, anéantis. La raison ? C'est un mystère pour moi. Je n'ai pas idée de ce que ça représente. Le théâtre, ça met en forme un chaos – un chaos intérieur, qui n'est pas forcément un chaos personnel.

¹⁰ *ICI*, numéro du 6 au 12 mars 2008, volume 11, numéro 22, p. 47.

¹¹ Antonin Artaud, *Le pèse-nerfs*, in *L'ombilic des limbes, suivi de : le pèse-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, collection « Poésie / Gallimard », 1968, p. 87.

L'art n'est pas un anti-destin

Si le théâtre et, plus largement, la littérature mettent en forme le chaos, on pourrait penser qu'ils possèdent un rôle salvateur. Or, plusieurs de vos héroïnes (Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Virginia Woolf) s'y sont laissées brûler, s'y sont engouffrées...

Oui, mais ces femmes ont approché la littérature dans le sens de la création, pas dans le sens de la lecture. Chez les femmes il y a peut-être aussi une approche de la création particulièrement brûlante.

La lecture nourrit, la création brûle, en même temps qu'elle nourrit. Parfois, ça peut être simultané. Les représentations de *Tout comme elle* étaient nourrissantes, brûlantes, nourrissantes, brûlantes... Mais ça peut être aussi successif. *Blasté* en répétitions m'a brûlée, les représentations avec le public m'ont nourrie.

Monter des textes aussi « brûlants » que *Blasté*, est-ce une nécessité douloureuse qui s'impose à vous ?

Oui, absolument. Ce n'est jamais serein. Vous venez de me parler de *Woyzeck*. Et *Woyzeck*, après Sarah Kane, ne met en scène que des êtres humains qui vont en enfer ! Müller ne s'est pas suicidé mais était lui aussi dans la destruction. Quoique Müller soit dans une forme de désespoir plus masculin, plus articulé, plus cérébral.

Est-ce que le théâtre vous aide à juguler vos peurs face à la mort ?

Je dirais plutôt que le théâtre les cultive. On vit des peurs tellement intenses quand on monte des œuvres comme *Blasté*...

Pour vous, l'art n'est-il donc pas un « anti-destin », comme le disait Malraux ?

Non, je ne crois pas. Des fois, je me dis : « Vas-tu vivre un peu, es-tu obligée de te faire mourir comme ça ? »

Votre phrase me fait penser à cette plainte de Thérèse d'Avila : « Je meurs de ne pas mourir. » Cette plainte pourrait-elle vous convenir ?

Oui, peut-être. C'est très beau.

« *Ça me brûle* »

Thérèse d'Avila était une mystique. L'êtes-vous, vous-même ?

J'ai soif d'absolu. J'ai une extrême discipline personnelle, proche de l'ascèse. Contrairement à ce que certains pensent peut-être, je ne suis pas tellement jouissive. Je peux avoir du plaisir à manger, à boire, avec des gens que j'aime. Mais j'ai besoin d'exercer un contrôle rigoureux sur ma vie. Je ne supporte pas le laisser-aller pour moi-même, et dans le travail non plus. Peut-être pas assez dans le plaisir. La création n'est pas une partie de plaisir ! Pour moi, faire du théâtre, c'est toucher à l'infini, tendre vers l'idéal. J'aime la verticalité, l'idée d'élévation. Je ne suis pas croyante. Je l'ai été quand

j'étais jeune. J'ai été très fervente jusqu'à seize ans. Mais je crois au théâtre. C'est une forme de croyance.

Avec le théâtre, vous arrivez à accéder à une forme de spiritualité ?

Je crois que oui, vraiment.

Dans *La fable mystique*¹², Michel de Certeau écrit que le mystique est dans l'innommable, qu'il est en quête d'une convenance entre le langage et l'infini. Est-ce que vos personnages participent de cette problématique ?

Nous nous sommes justement posés la question à propos du personnage de Ian dans *Blasté*. Dans la scène avec le Soldat, ce n'est pas le Soldat qui lui coupe la parole, c'est Ian qui s'arrête de parler. Il n'arrive plus à nommer les choses. Il serait face à l'horreur de la guerre, de la souffrance. Il ne peut plus finir ses phrases. C'est différent.

Il doit y avoir une forme d'exaltation quand on approche l'infini...

Exactement. Au théâtre, l'exaltation vient de ce sentiment de toucher à l'infini, à quelque chose de très grand. J'ai souvent eu l'impression de l'avoir touché. A travers tous mes spectacles, mais de façon fugitive. Quand j'étais jeune, j'étais frappée par les images des petites flammes sur les apôtres.

Oui, les langues de feu de la Pentecôte...

Oui. Tout d'un coup, on peut avoir l'impression de voir surgir ces langues à un moment donné du travail ! (*Rires.*) Mais cela reste fugitif. Ce n'est pas un sentiment de confort sur lequel on peut s'asseoir pendant vingt-quatre heures ! Mais on éprouve une forme de paix intérieure quand on s'en rapproche. C'est comme une extase. La tête s'envole. C'est une aspiration vers le haut.

Cela se ressent sur votre façon d'être ?

J'imagine que mes proches peuvent le voir.

Dans ses *Relations spirituelles*, Thérèse d'Avila déclare : « Les ravissements ont augmenté. Parfois, ils me viennent avec une telle impétuosité et de telle sorte que je ne puis en empêcher l'effet extérieur... »

Le ravissement... c'est comme le ravissement de Lol V. Stein... Y a-t-il quelque chose de plus extraordinaire que le ravissement ?

C'est votre mysticisme qui vous a rapproché de Duras ?

Peut-être. J'ai tout lu de Duras, c'est peut-être d'elle dont j'ai lu le plus de livres. Non, il y a Faulkner aussi. *Le ravissement de Lol V. Stein* est un livre exceptionnel qui décrit quelque chose de véritablement subversif : quand son fiancé danse avec la femme, elle ne veut pas être celle qui ravit ; elle veut être lui, celui qui est ravi. Elle veut être ravie. Dans tous les sens du terme.

De Certeau montre d'ailleurs précisément que le mysticisme est une donnée que l'on retrouve dans l'œuvre de Marguerite Duras¹³.

¹² Michel de Certeau, *La fable mystique*, XVI^e-XVII^e siècle, t. I (1982), et II (1987), Paris, Gallimard.

Oui. C'est valable pour *Le ravissement*. Mais pour *Le Vice-consul* aussi... Duras y décrit une extase par la douleur... C'est typique des mystiques.

Duras song

Vous n'avez jamais été tentée de monter *India Song* ?

Non. Mais le film m'a marquée quand il est sorti. Ce film était incroyable. C'est un film hallucinatoire. On ne pourrait faire de cinéma comme ça aujourd'hui mais ça n'a pas vieilli, juste un peu ; ce film reste toujours magique et envoûtant. Ça tient aussi à Delphine Seyrig...

L'atmosphère capiteuse d'*India Song* ne se retrouve-t-elle pas dans l'atmosphère de vos propres mises en scène ?

Je n'ai pas conscience de cet érotisme latent. Les commentaires le soulignent parfois. Mais je ne le recherche pas consciemment. Il y a une part de mystère dans ce qui est délivré sur scène.

***India Song* se caractérise par la mise en scène de corps engourdis et par des mouvements raréfiés, soit autant de partis pris qu'on retrouve dans certaines de vos productions, comme *Médée Matériau*, par exemple. Comment travaillez-vous le rapport au corps pendant les répétitions, pour arriver à cette épure ?**

Ça se fait progressivement, comme une sculpture. On part du réel, d'une représentation du réel et progressivement on épure pour trouver l'essentiel. Au théâtre, comme spectatrice, je trouve souvent les acteurs trop agités. Je ne sais plus où regarder. J'imagine que je mets en scène ce que je voudrais voir sur scène comme spectateur. J'aime savoir où regarder. La plupart du temps, ce qu'on appelle le naturalisme ne m'intéresse pas. Il y a des gens de mon milieu, des acteurs des metteurs en scène qui trouvent que mon travail est froid. Ce n'est pas froid, c'est incandescent...

De votre point de vue, la répétition est-elle un processus d'ascèse ?

Oui, si on convient que l'épuration est proche de l'ascèse. Mais la répétition au début, c'est dans le plaisir, la profusion et l'épuration se fait progressivement. En répétitions, il faut être à la fois allumé et passif, subir et laisser couler, agir au bon moment, se débrouiller avec son angoisse du vide. J'essaie d'être « là », très présente. J'arrive une demi-heure avant, comme pour me réchauffer, comme pour préparer un muscle. La répétition est proche du processus de la méditation... Il faut trouver l'état alpha qui permet la clairvoyance.

Vous parliez de psychanalyse, qui repose sur l'idée qu'un patient est allongé sur un divan et en même temps vous aimez la verticalité de l'acteur !

(*Rires.*) Ça ne marche pas ensemble ! Quoique... Il faut que l'acteur se lève du divan pour se mettre debout tout seul.

¹³ Voir Michel de Certeau, « Marguerite Duras : on dit », dans *Écrire dit-elle, imaginaires de Marguerite Duras*, D. Bajomée et R. Heyndels (éd.), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

*L'acteur vertical et le « duende » de Lorca***Mais précisément, que représente la verticalité de l'acteur pour vous ?**

Le vertical ce n'est pas loin de *duende* de Lorca, de la connexion avec la terre, le cosmos, le public et le texte. La verticalité, c'est le fait que le texte circule de la terre au public sans l'interférence de l'ego de l'acteur ou des défenses narcissiques. C'est une sorte d'abandon au texte et au public. D'où le face à face avec le public. C'est une question de présence au texte, à soi, au public.

En général les acteurs se plient-ils sans difficulté à votre travail sur le corps ?

Oui. Il n'y a pas de résistance, assez bizarrement. Je suis toujours sidérée par la docilité des acteurs, leur désir de faire quelque chose, leur désir de se dépasser. J'aurais d'ailleurs été très mauvaise actrice : je ne crois pas que je pourrais m'abandonner au regard du metteur en scène (*Rires.*).

*« Le carrefour naturalo-symboliste¹⁴ »***Dans vos mises en scène, l'esthétique et la dimension chorégraphique occupent une place essentielle. N'y a-t-il donc pas un paradoxe à fêter les dix années de votre compagnie en proposant, à travers votre production de *Blasté*, une mise en scène réaliste ?**

Cette mise en scène est réaliste en partie. *Blasté*, ça ne marche pas sans bouteille de Gin. Ce n'est pas un parti pris naturaliste, cela correspond aux nécessités du texte. Mais est-ce vraiment réaliste ? Chez Sarah Kane, et plus particulièrement dans *Blasté*, tout est réel, on n'est pas dans la métaphore ou la poésie. La pièce glisse progressivement du naturalisme au symbolisme, plus subtilement qu'il n'y paraît. Mais en même temps, la force de l'écriture de Sarah Kane, c'est qu'elle reste tout le temps dans le concret, un peu comme chez Beckett. Elle ne disserte pas sur le sens de la vie, elle reste toujours dans la situation. En même temps, elle joue aussi sur les codes du théâtre. Selon moi, elle part de Pinter pour aboutir chez Beckett.

Vous parlez de symbolisme. Mais n'avez-vous jamais éprouvé le désir de mettre en scène des textes symbolistes ? Il menait le même combat que vous contre le naturalisme ambiant, contre les conventions, contre le théâtre bourgeois, pour la raréfaction des gestes, l'idéal de la danse...

Jusqu'à présent, ce n'est pas un théâtre qui m'a attirée, appelée. Mais on ne connaît jamais une œuvre avant de s'y plonger. Ça n'est pas encore passé sous ma fenêtre vraiment. Quand je le vois, j'aime ça. J'ai trouvé intéressant ce qu'avait fait Marleau pour *Intérieur*, de Maeterlinck : c'était très beau.

¹⁴ Expression utilisée par Jean-Pierre Sarrazac (« Au carrefour, l'Étranger », dans *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, Études réunies par J.-P. Sarrazac, Université catholique de Louvain, *Études théâtrales*, n° 15-16, 1999, p. 52).

Tableau de famille

Vous parlez de Denis Marleau. Mais justement, comment décririez vous votre place dans le paysage théâtral québécois ? Comment vous situez vous par rapport à d'autres metteurs en scène ?

Je ne sais pas du tout. Je suis mal placée pour le décrire ou pour me situer par rapport aux autres. Le théâtre avec lequel il y aurait le plus de similarités apparentes, ce serait celui de Denis Marleau. Peut-être en raison d'une certaine épure, de certains répertoires, d'une rigueur. Pourtant nous n'avons pas du tout les mêmes intérêts artistiques. Le théâtre de Denis me semble traversé par la mort, par la transmission, par la filiation. Lui est beaucoup plus dans la mort que moi. Moi, je suis dans le sacrifice, ce qui n'est pas pareil. J'aime beaucoup le théâtre de Robert Lepage, même si ça ne me ressemble pas du tout. Je suis fascinée par des expressions qui sont aux antipodes des miennes. Je vais beaucoup au théâtre, j'adore le théâtre ! Je suis une spectatrice passionnée et exigeante ! (*Rires.*)

Dans ce paysage théâtral québécois, enfin, vous vous distinguez en recourant aux services d'un dramaturge¹⁵, Stéphane Lépine. Pourriez-vous nous décrire comment cette collaboration a fonctionné et quelle place a occupé ce dramaturge dans les processus de création de vos spectacles ?

La collaboration avec Stéphane a énormément évolué depuis les débuts. Au début, il avait des fonctions plus traditionnelles, telles que décrites dans les manuels, une sorte de « garant » du texte. Il apportait aux équipes des recherches, des textes théoriques. Et puis peu à peu, au fur et à mesure qu'il devenait un ami, il s'est fondu avec les équipes, surtout les équipes d'acteurs. Il me semble qu'il n'a jamais fait partie des équipes de conception comme telles. Notre collaboration est devenue de plus en plus impressionniste. Nous sommes en contact, par courriel, par téléphone. Bizarrement, quand nous nous parlons en dehors de la salle de répétitions, nous ne discutons pas de mon travail ! Nous parlons littérature, cinéma, art. Dans la salle de répétitions, Stéphane assiste au début du travail, autour de la table. Il prend la parole au même titre que tout le monde. Il revient à toutes les étapes importantes, le premier enchaînement, l'entrée en salle. Il est « dans » le spectacle. Stéphane joue auprès de moi le rôle du « regard bienveillant ». Il accompagne, observe, nomme. Il ne juge pas. Je crois que sa protection m'a permis d'aller plus loin, d'assumer sans peur. Ces dernières années, il était moins présent et je me suis sentie plus vulnérable vis-à-vis de mes équipes ou de l'extérieur. Evidemment, il a fait un travail incroyable d'écrivain du théâtre de Sibyllines. Il a joué en quelque sorte le rôle de « critique de l'intérieur ». Un rôle essentiel.

Propos recueillis par Florent Siaud à Montréal le 15 avril 2008.

¹⁵ Au sens allemand du terme.