

Art de la comédie, comédie de l'art Entretien avec Carlo Boso

Lorraine Camerlain

Numéro 35 (2), 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27218ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

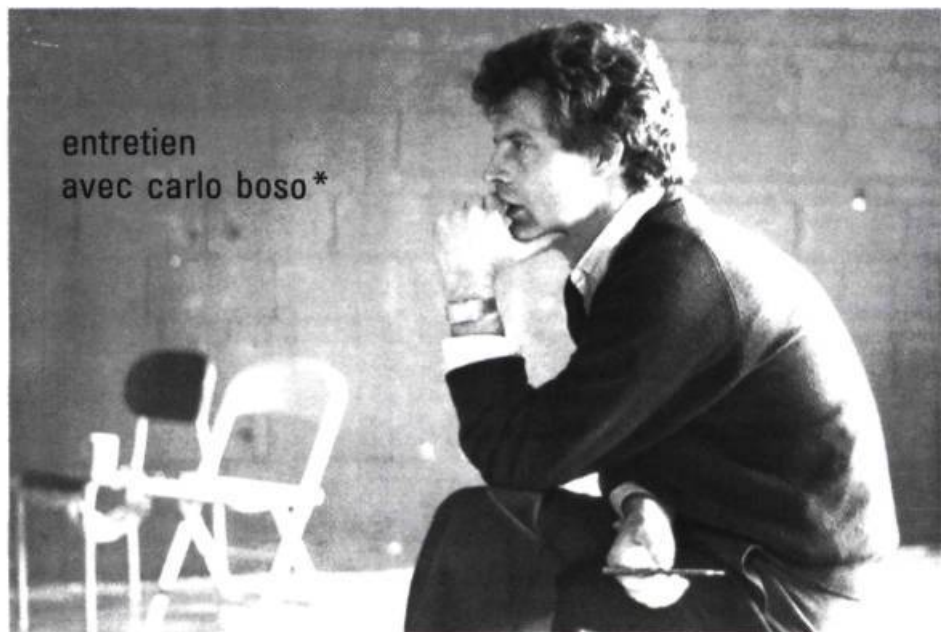
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Camerlain, L. (1985). Art de la comédie, comédie de l'art : entretien avec Carlo Boso. *Jeu*, (35), 60–73.

art de la comédie, comédie de l'art

entretien
avec carlo boso*



Diplômé de l'école d'art dramatique du Piccolo Teatro di Milano, Carlo Boso a travaillé par la suite avec des grands de la scène italienne: Giovanni Poli, Dario Fo, Peppino De Filippo et Giorgio Strehler. Il a joué, notamment, en 1967-1968, dans *l'Arlequin, valet de deux maîtres* du Piccolo Teatro, mis en scène par Strehler, spectacle qui a fait l'objet d'une importante tournée européenne. Outre sa carrière de comédien dell'arte, il amorce, en 1972, un travail important de metteur en scène pour différentes compagnies italiennes et françaises. En 1978, il participe à la fondation du Teatro di Porta Romana, à Milan, dont il assurera la direction artistique jusqu'en 1980. Mais Carlo Boso s'est surtout fait connaître sur la scène internationale par les ateliers et les stages qu'il dirige et anime, depuis 1978, sur les techniques de la commedia dell'arte. Plus de mille stagiaires de cinq pays européens avaient déjà eu l'occasion de participer à ses ateliers quand Carlo Boso est venu donner un séminaire sur la commedia dell'arte aux membres de la Grosse Valise de Montréal, du 4 au 15 juin 1984. Par la suite, il a travaillé, avec les comédiens de la Grosse Valise

* Pour connaître davantage le travail et la pensée de Carlo Boso, consultez le numéro 3 de la revue *Bouffonneries*, mai 1981, p. 4-14.

et les membres du *Mistère Bouffe* de Paris, à la production d'un spectacle destiné aux publics québécois et français et racontant l'histoire de Jacques Cartier. Ce spectacle a été présenté au Vieux-Port de Montréal en juillet 1984. De retour à Montréal cette année, invité par l'U.Q.A.M., il a en outre signé la mise en scène de *la Moschetta* de Ruzzante, présentée par la Grosse Valise en avril et en mai 1985.

une histoire d'amour et de haine

Carlo Boso, votre carrière vous a conduit à pratiquer différents métiers de la scène: comédien, metteur en scène et professeur. Comment vous définissez-vous aujourd'hui par rapport à toutes ces voies? Jouez-vous encore?

Carlo Boso — Oh! je suis un joyeux mélange, mais je ne joue plus... J'ai longtemps fait *Arlequin* — ça allait de soi, il suffit de me regarder —, mais c'est fini. Les dernières pièces auxquelles j'ai participé en tant que comédien ont été *Maschere* de la coopérative Il Caro Dei Comici, dont j'avais fait la mise en scène et dont la carrière a duré de 1977 à 1981, *les Trois Mousquetaires*, de la même compagnie, en collaboration avec Dario Fo, pour l'inauguration du Teatro di Porta Romana à Milan, en 1979, et *l'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* de Fernando Arrabal, au même théâtre et la même année. En 1979, j'avais également tenu un rôle muet dans *l'Enlèvement au sérail*, mis en scène par Strehler pour la Scala de Milan.

Vous vous consacrez aujourd'hui davantage à la mise en scène, donc.

C.B. — Oui, et aux ateliers de *commedia dell'arte*.

Qu'est-ce qui vous a amené à la commedia dell'arte?

C.B. — Rien du tout, c'est la *commedia dell'arte* qui m'est tombée dessus! C'est vrai! J'étais entré, en 1964, à l'école du Piccolo Teatro, mais je n'avais aucune idée de ce qu'était la *commedia dell'arte*. Ma première rencontre avec la *commedia*, ça a été à Venise, lors du Festival, en 1965, où Giovanni Poli avait fait la mise en scène de *la Venexiana*. À cette époque, j'étais encore à l'école du Piccolo. Quand j'en suis sorti, le Piccolo m'a engagé pour jouer dans *Arlequin, valet de deux maîtres*. C'est comme ça que nous nous sommes rencontrés, la *commedia dell'arte* et moi. Et notre histoire d'amour et de haine continue encore, puisque nous ne nous sommes jamais plus quittés.

C'est d'ailleurs avec la tournée d'*Arlequin* à travers toute l'Europe, pendant onze mois, que j'ai amorcé mon propre itinéraire. Si je voyage sans cesse depuis, cela tient à la fois à l'essence même de la *commedia dell'arte* et à ma curiosité de savoir ce qui se passe dans les différents pays du monde. Cela se rejoint.

entre la commedia dell'arte et le reste

Quand vous montez d'autres spectacles — vous avez mis en scène, par exemple, Andromaque et Macbeth pour la Compagnie Rotatives, en France, en 1982 et en 1983 —, quel rapport cela peut-il avoir avec ce à quoi vous vous consacrez habituellement, avec la commedia dell'arte?

C.B. — Pour qu'on puisse y voir un lien, il faut bien situer la *commedia dell'arte*. C'est véritablement la seule grande école occidentale, la base même du théâtre moderne



en Occident. Tout le théâtre qui est apparu après l'avènement de la commedia dell'arte en relève. Les oeuvres de Corneille, de Racine, de Molière, de Shakespeare, en sont des variantes. Bien sûr, la « texture dramaturgique » change de l'une à l'autre, mais ça reste la même façon de faire du théâtre et la technique théâtrale est la même. Évidemment, dans la commedia dell'arte, l'utilisation du masque exige une particularité technique, mais ce n'est que la façon d'affronter la scène qui diffère. *Andromaque* de Racine est très proche de la commedia dell'arte. Beaucoup plus que le *Macbeth* de Shakespeare, par exemple, dans lequel surgissent des moments de commedia, mais qui entretient par ailleurs des rapports constants avec le psychodrame, qui échappe totalement à la commedia dell'arte.

Les rapports entre Racine et la commedia dell'arte peuvent ne pas sembler évidents.

C.B. — La plupart des oeuvres modernes, de Molière à Pirandello, développent des personnages « psychologiques par essence ». C'est-à-dire des personnages qui, tout au long de la pièce, suivent un développement, un processus psychologique important. Les personnages de la commedia dell'arte représentent une classe sociale; c'est là leur essence et c'est définitif. Jamais leur essence ne peut varier. Certaines situations extérieures vont les obliger à réagir, mais, toujours, ces personnages représenteront ce qu'ils sont par essence, ce qu'ils doivent être. Ils sont une classe, sans compromission, et ils représentent à eux seuls cette entité. Pirandello, lui, tout comme Molière, situera son personnage à l'intérieur de la classe sociale, ce qui est fondamentalement différent. Si on enlève au personnage son masque, on représente en effet un personnage de la classe, mais pas toute la classe dans un seul personnage. Dans Racine, au contraire, les personnages sont définitifs. La psychologie n'est pas développée. Ils sont fixes, confinés à leur position, bloqués. Ils sont pareils à des *masques*¹; la situation extérieure les fait agir et réagir, mais ils restent toujours sur leur position. Jusqu'à la tragédie. Et c'est là le caractère inévitable du tragique.

Le héros tragique est donc un « type », au même titre que les masques. Mais il doit y avoir des différences entre le jeu tragique et le jeu comique. On ne peut pas, dans un Racine, jouer du corps comme on joue du corps dans la commedia dell'arte. . .

C.B. — Non, évidemment, il faut s'ajuster. Quand on travaille avec les masques, on doit développer une gestuelle capable de faire vivre le masque car, derrière lui, le visage est immobilisé. Le public, de façon générale, regarde les yeux et la tête des comédiens et scrute ainsi le personnage. Il s'en tient là trop souvent. Il ne peut cependant voir ni les yeux ni l'expression du visage du comédien masqué. Ce dernier, inévitablement, doit donc renforcer sa gestuelle et y développer tout son jeu. Quand on joue du Racine, la situation est différente, mais il faut aussi renforcer la gestuelle puisque, dans la tête, les personnages sont fixes. Racine, c'est lié à la tête: la fixité est à l'intérieur de la tête du personnage. C'est là son masque. Le jeu du comédien puise à la source même de la commedia dell'arte et en diffère totalement

1. En italien, les personnages masqués de la commedia dell'arte sont appelés les *maschere*, les masques. C'est donc dans ce sens qu'il faudra lire le terme, dans bien des cas.

Giorgio Bertan et Alessandro Bressanello, dans *Il falso Magnifico* du Tag Teatro di Venezia. Mise en scène: Carlo Boso. Cette tragi-comédie en trois actes est tirée des canevas de Flaminio Scala: *Il Teatro delle favole rappresentative*.

à la fois. Il faut donc s'ajuster, oui.

Dans la commedia dell'arte, la parole est-elle équilibrée par rapport au geste? On a souvent l'impression d'un trop-plein de gestes et d'un contenu verbal très pauvre.

C.B. — Ils sont en parfait équilibre. On fait beaucoup de gestes dans la commedia, mais on doit se dire qu'on en fait la moitié au moins dans n'importe quelle autre pièce. La commedia dell'arte doit se lire, s'interpréter et se comprendre comme une musique. Faire de la commedia, c'est faire de la musique. Comme la partition musicale inscrit des *andante*, des *adagio*, des *forte*, des *allegro* et des *triste*, la commedia dell'arte relie, dans des rythmes et des rapports différents, la gestuelle aux mots. De façon que, si la langue lui échappe, le public puisse comprendre le code musical et gestuel établi, décoder la couleur des sentiments des personnages et l'histoire mise en place.

racines carnavalesques

La commedia dell'arte est très carnavalesque.

C.B. — Oui, elle puise au carnaval. Pendant huit siècles, on n'avait pas eu de théâtre dans toute l'Europe, mise à part une certaine période du Moyen Âge. C'est vers le XVI^e siècle qu'on a recommencé à faire du théâtre. Auparavant, il n'existait qu'une seule forme de théâtre, héritée des païens: le carnaval. On y faisait le procès du roi carnaval, qui représentait tout le mal qui avait eu cours pendant l'année. À la fin, dans un moment d'exorcisme, on le brûlait. Le procès était mené par le diable du bien et le diable du mal — il faut comprendre le diable dans le sens païen du terme, pas dans son acception chrétienne —, et par les âmes des gens morts pendant l'année. Ceux qui tenaient le rôle de ces derniers portaient des masques d'oiseaux, symboles de la mort au Moyen Âge. Le carnaval était très populaire puisqu'il constituait le seul moment libératoire du peuple pendant l'année.

Quand est survenu le théâtre de classes, la commedia dell'arte, les comédiens ont réutilisé le masque exactement comme au carnaval. Ils ont réinstitué le rituel opposant le bon et le méchant: le personnage populaire, qui était l'expression du peuple, et le Magnifico, le diable. Mais le Magnifico représentait tout autant le Conseil des Dix, de Venise, le premier ministre de n'importe quelle société, quoi. On faisait donc se rencontrer, sur la place, le premier ministre et le dernier des ouvriers, et le spectacle commençait.

Ce type de théâtre est né par opposition au théâtre italien que l'on dit «cultivé». Machiavel, Ruzante, Tasso et les autres avaient déjà écrit des pièces, mais elles étaient jouées essentiellement pour les nobles pendant les fêtes. Sur la place, la conviction était née qu'on pouvait travailler sans texte, que le comédien pouvait improviser. Inévitablement, les tenants de la commedia durent se battre contre le théâtre officiel de l'époque; il leur fallut partir de zéro. Les comédiens se sont trouvés en fait devant un obstacle culturel. Mais, après une génération déjà, ils avaient presque résolu leur problème: ils avaient relu le théâtre de l'ancienne Grèce et le théâtre romain, pour pouvoir nourrir leurs personnages, leur donner de la

Le Magnifico, le diable, «représentait tout autant le Conseil des Dix de Venise [que] le premier ministre de n'importe quelle société». *Il falso Magnifico* du Tag Teatro di Venezia.





culture . . . Il faut savoir qu'un comédien jouait toute sa vie un même rôle. Toute sa vie, il nourrissait son personnage de tout ce qu'il lui arrivait, de ce qu'il lisait, de tout ce qu'il arrivait à lui mettre dans la bouche.

Le théâtre conçu et pratiqué de cette façon comportait un avantage: on pouvait, en trois jours et sans aucun problème, monter un spectacle ou encore, changer chaque soir de spectacle. Toujours lié à ce qui avait eu lieu la veille en ville, le théâtre était alors le grand média par lequel s'exerçait la critique sociale. C'est son actualité qui a permis à cette forme de théâtre de résister trois siècles. Le théâtre écrit devient vite pièce de musée; la commedia, elle, n'existe que par son actualisation, dans le rapport direct qu'elle entretient avec le public. Mais le grand problème était et reste, pour les comédiens, de se nourrir culturellement.

rigolade et didactisme

La commedia dell'arte, à cette époque, était-elle obligatoirement drôle?

C.B. — Non, il existait également trois formes de théâtre dans la commedia: la comédie, la tragédie et la tragi-comédie. La forme tragique était cependant la moins utilisée, du moins dans la commedia italienne. Elle l'était plus dans le Sud, dans le royaume de la Sicile et des Bourbons, très lié alors au monde arabe dont l'influence tragique était très forte. Il existe donc un certain nombre de canevas tragiques. À cause des contacts culturels avec l'Espagne, la commedia a également subi une influence de la tragi-comédie. Mais la forme typiquement italienne reste la comédie, dans laquelle on rit de tout ce qui est trop grave, d'un rire exorciste.

La différence entre les trois types est la façon de construire l'intrigue en fonction de l'obstacle auquel est confronté le personnage, et la manière de concevoir cet obstacle. Dans la tragédie, il faut que quelqu'un crève pour que soit exorcisé l'obstacle. Dans la tragi-comédie, le personnage ne meurt que pour mieux ressusciter. On arrive à exorciser l'obstacle par une fausse mort. La comédie reste la plus difficile à jouer, car aucun véritable obstacle ne la sous-tend. Et le public le sait. Il est établi, par une convention théâtrale, que le mariage (ou la révolution!) n'est qu'un faux obstacle. Le public rigole de voir le personnage prendre au sérieux ce faux obstacle mais, en même temps, il rit de lui-même et des obstacles qu'il rencontre chaque jour. Le rire exorcise ses peurs. Il lui permet d'affronter les choses tout autrement. Si on a peur de son patron au travail, le fait d'en rire sur la place publique diminue cette peur.

Et le côté didactique de la commedia dell'arte?

C.B. — Il existe, bien sûr, et de façon très marquée. Dans le prologue comme dans l'épilogue, on fait la morale à la société. On ne prétend pas changer le monde, mais on critique très fortement la société, par la satire. Brecht a d'ailleurs très bien repris ça. Je viens de monter *l'Opéra de quat'sous*, et la technique est la même: les personnages sont fixes, il n'y a pas d'évolution psychologique et, tout en rigolant, on fait la morale à la société, d'une manière très didactique.

Les comédiens de la commedia dell'arte, «pour pouvoir nourrir leurs personnages, leur donner de la culture», durent relire les comédies antiques. Photo tirée de *la Grèce Antique*, Éditions Time-Life, 1966, p. 152.



Le spectacle de rue de la Grosse Valise auquel j'ai assisté racontait une histoire de roi et de château qui justifiait mal et qui rendait mal, à mon avis, la « morale » qu'on voulait faire à la société. Est-il important qu'il y ait, dans la commedia dell'arte, cohésion entre l'intrigue, le jeu et la morale? Le fait de faire des personnages des clowns relève-t-il de la convention et de la connivence qu'on établit avec le public?

C.B. — Non, les personnages ne sont pas des clowns. Il faut lire cette représentation entre parenthèses. C'était une histoire tragique, mais j'ai monté ce spectacle en quatre jours, avec des gens qui n'avaient jamais pratiqué ce genre de théâtre, sauf pendant la durée du stage que je venais de donner, donc pendant quinze jours. Et, c'est inévitable, les premiers rapports que l'on peut avoir avec un tel théâtre relèvent de la rigolade. On déconne plutôt que de se concentrer à bien construire son personnage. C'est un premier pas qu'il faut faire, mais la dimension dramatique de la commedia doit être vite retrouvée, car elle lui est essentielle. Déjà, dans le troisième canevas qu'on a présenté, rue Saint-Laurent, les choses avaient un peu changé.

Les canevas, je dois le souligner, varient selon les stages, car ils sont très liés à la personnalité des comédiens. Autrefois, les canevas étaient construits pour les comédiens et, si on changeait de comédien, le canevas ne tenait plus. J'ai essayé de monter, pendant mes stages, les quarante canevas de Flaminio Scala, mais c'est impossible: c'est pire qu'un texte écrit.

Pour qu'un comédien devienne véritablement un acteur de commedia, il lui faut quatre ou cinq ans de travail. Parce que la pratique du genre exige, au-delà de la technique physique nécessaire à l'utilisation du masque, une technique psychologique qui ne se développe que très lentement. Un peu comme la technique du Nô japonais. Pour que le comédien puisse arriver à donner au public la représentation symbolique de certains mécanismes intérieurs, il lui faut apprendre un certain « rituel ». Il est difficile de bien rendre les personnages de la commedia dell'arte, parce qu'ils n'ont pas de structures psychologiques qui leur soient propres. Pour leur donner vie et sens, l'acteur doit repasser à travers sa vie, faire la synthèse de son expérience personnelle et arriver à représenter, sur la scène, chaque petit moment de sa vie. Mais il faut que le rapport à la vie soit de l'ordre du symbole, que l'acteur puisse représenter trois ans de vie en trente secondes!

C'est compliqué de jouer la commedia à cause des conventions. Les personnages ne représentent pas de « vraies personnes », et le public le croit. Pour lui faire croire qu'ils ne sont pas inventés mais symboliques, il faut les nourrir, travailler leur « âme » et leur dimension dramatique. La commedia exige trente fois le travail d'identification aux personnages que prônait Stanislavski. Jouer du Tchekhov est relativement facile puisque les personnages, prévisibles dans le texte, sont crédibles pour le public qui peut reconnaître en eux des dimensions précises de l'homme. Les personnages de la commedia, eux, ne sont pas crédibles. Ils sont héroïques et fantastiques, et ne pourront être reçus comme crédibles que si le comédien travaille fort, avec une certaine violence, si j'ose dire, à les nourrir.

La commedia n'est pas toujours drôle, « mais la forme typiquement italienne reste la comédie ». *Il falso Magnifico* du Tag Teatro di Venezia.

une galerie de masques

Le comédien doit donc travailler énormément. Mais cela en vaut-il la peine? Tout l'éventail des personnages de la commedia dell'arte est-il encore « utilisable » aujourd'hui, même au Québec?

C.B. — Oui, même au Québec. Il faut, bien sûr, adapter la commedia à chaque pays. Elle est née en Italie, mais n'y est pas restée. À peine quinze ans plus tard, on la retrouvait en France, en Espagne, en Angleterre, un peu partout. Venise, où l'on jouait la commedia, était un creuset culturel très important à cause de sa vocation commerciale, entre autres avec l'Orient. La commedia est fondamentalement multiple et diversifiée, culturellement parlant. Au Québec, elle devra se croiser avec la culture québécoise. Les personnages seront modifiés en conséquence, parce qu'il est inutile d'utiliser ici les personnages typiquement vénitiens. Mais il y a, au Québec, des personnages semblables à ceux de Venise. L'ambiguïté de la commedia, c'est qu'elle traîne toujours de vieux fantômes du XVI^e siècle. Mais on peut l'actualiser et la recontextualiser, tout en conservant les masques du XVI^e siècle, puisqu'il existe encore des équivalents. Mais cela ne se fait pas comme par enchantement. Il faut y mettre le temps.

Dans le contexte actuel du développement du théâtre des femmes, comment peut-on situer la commedia dell'arte? Que peut-on faire, aujourd'hui, des Colombine et des Arlequine?

C.B. — La commedia a le très grand mérite d'avoir ramené les femmes sur la place. À la même période, Shakespeare n'utilisait que des hommes. Quand j'ai monté *Macbeth*, avec une très grande comédienne pour interpréter Lady Macbeth, j'ai eu un énorme problème, parce qu'on sent à un kilomètre que ce rôle est écrit pour un homme. La comédienne s'y sentait très mal d'ailleurs. Avec la commedia, les femmes ont donc regagné la place. Même si le public avait très envie de les y revoir,



Pendant l'été 1984, après avoir suivi le stage sur la commedia dell'arte de Carlo Boso, la Grosse Valise présentait, rue Saint-Laurent, une histoire de roi et de château, spectacle monté en quatre jours.

après la forte répression qui avait eu cours au Moyen Âge, ça a évidemment fait scandale; mais la commedia est toujours scandaleuse! Elle joue sur le scandale parce qu'elle joue sur la culture. Les femmes ont fait scandale! En plus de tenir un rôle très important à l'intérieur des équipes de théâtre, elles tenaient, dans les représentations, des rôles meilleurs que ce que pouvaient être les rôles de l'époque. Toutes les grandes troupes, des Gelosi aux Accesi, tournaient autour d'une femme. En général, les femmes écrivaient aussi les canevas.

Les personnages de femmes sont restés les mêmes aujourd'hui. Colombine existe toujours, mais elle n'est plus la servante d'antan. Bien sûr, on peut refaire la servante pour s'amuser à jouer la servante, mais Colombine, aujourd'hui, est devenue Marilyn Monroe! Cette dernière suit la trace de Colombine: une jeune fille arrive de la campagne et fout le scandale partout. Les mécanismes sont les mêmes.

La commedia dell'arte, c'est un art?



Dans la commedia dell'arte, les femmes ont une place importante. *Il falso Magnifico* du Tag Teatro di Venezia.

C.B. — La commedia dell'arte a changé de nom au XVIII^e siècle, parce que le théâtre avait fait scandale, ce qui avait entraîné la fermeture de tous les théâtres à Venise. Les comédiens ont donc changé le nom de leur pratique et, plutôt que de l'appeler l'art de la comédie, ont choisi de la nommer la comédie de l'art. Parce que les Jésuites avaient fermé les théâtres, ils s'en sont moqué en parlant de la commedia dell'arte. Mais, du XVI^e au XVIII^e siècles, a régné l'art de la comédie. Le métier de comédien était un vrai métier, un art.

du théâtre en perspectives

Avez-vous certains projets de mise en scène ou de spectacles?

C.B. — En 1985, je reprends *l'Opéra de quat'sous* à Paris, avec la Compagnie Rotatives de Lyon. Cette troupe est née d'un de mes stages d'ailleurs. Les comédiens m'ont demandé de monter *Andromaque* avec eux. À ce moment-là, onze *Andromaque* étaient présentées en France. Je suis allé voir les onze productions, en me demandant chaque fois ce qui n'allait pas. Elles duraient toutes trois heures! On l'a faite en une heure quarante: le même texte, mais en Ferrari. On devait présenter ce spectacle trois semaines, il a duré deux ans; on n'arrivait plus à l'arrêter. On l'a d'abord présenté dans une petite salle de 140 places, puis dans le grand théâtre romain de Lyon où 7 000 personnes ont pu le voir en quatre jours. Ensuite, le spectacle a été produit à la télévision; il a aussi été envoyé en tournée à Istanbul et au Moyen-Orient par le ministère des Affaires étrangères françaises. C'est cocasse, d'ailleurs, parce que les Affaires culturelles avaient refusé de le subventionner! Nous avons pu trouver 150 commanditaires et, avec 300 000\$, monter ensuite



La Moscheta de Ruzzante, présentée en avril 1985, par la Grosse Valise, dans une mise en scène de Carlo Boso. De gauche à droite: Pierrette Venne (une paysanne), Alejandro Moran (Tonin, le soldat espagnol), Johanne Benoit (Betia, la femme de Ruzzante), Pierre Sauvé (Ruzzante) et Onil Melançon (Menato). Scénographie: Normand Ménard. Photo: Michel Comeau.

l'Opéra de quat'sous dans une vaste usine abandonnée, à Lyon. On a risqué gros, mais on a tenu quatre semaines devant des salles combles. Sans subvention de l'État. C'est ce qui s'appelle faire du terrorisme culturel. Mais là, on vieillit, il faudrait commencer à s'entendre avec l'État . . .

Après avoir refait *l'Opéra de quat'sous*, je reprends *Il Falso Magnifico* avec le Tag Teatro de Venise, spectacle qui est actuellement en tournée en Allemagne, en France, et qui sera présenté au grand festival de Barcelone. Ensuite, je présenterai un spectacle au Carnaval de Venise, pour la troisième année.

Et au Québec, vous reviendrez?

C.B. — Oui, l'Université du Québec à Montréal m'a offert de donner un cours de janvier à mars 1985. Je donnerai en même temps des leçons au Conservatoire et à l'École nationale de théâtre. J'aime bien travailler ici parce que les gens ont beaucoup d'énergie et que l'atmosphère n'est pas encore pourrie à cause de guerres culturelles. Quand on monte un spectacle en France, par exemple, on doit décider de ses couleurs, décider si l'on prend la voie expressionniste, si l'on y met un peu de « Fassbinder » . . . Il existe une guerre perpétuelle entre les intellectuels. Et s'il peut être amusant d'y participer, on peut parfois avoir envie d'y renoncer, de faire du théâtre-théâtre d'une façon plus simple, un théâtre qui relève de réalités plus simples.

propos recueillis par **lorraine camerlain**, en juin 1984