

Mes deux chaises

André Brassard

Numéro 114 (1), 2005

Échos d'Amérique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24889ac>

[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

Brassard, A. (2005). Mes deux chaises. *Jeu*, (114), 104–106.

Mes deux chaises

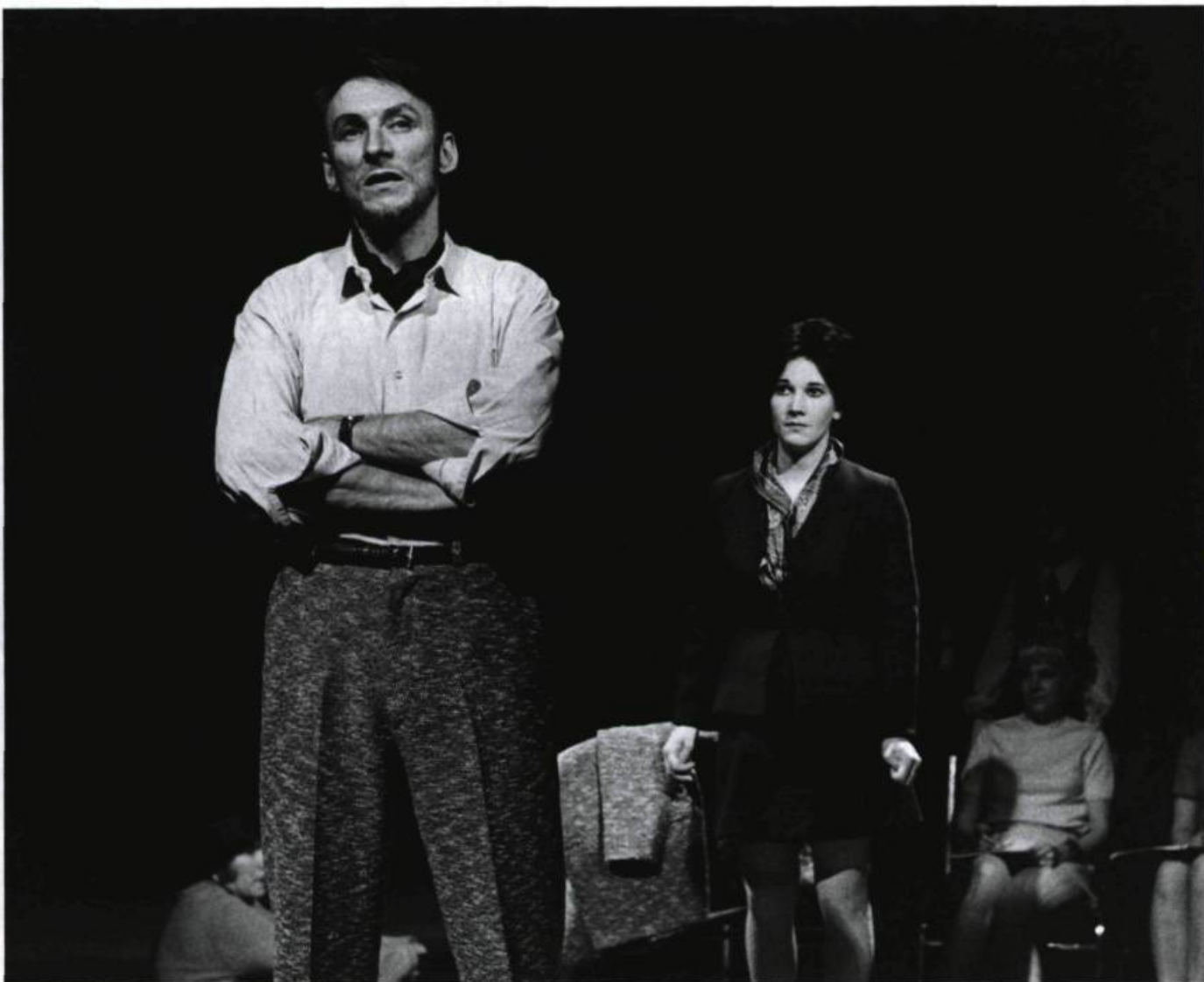
Le *beat new-yorkais*

J'e suis né dans une société qui était profondément résistante à l'étranger, surtout si l'étranger était anglophone et protestant. Mon grand-père, par exemple, qui appartenait à la race des nationalistes purs et durs, tolérait à peine que l'on regarde le *Ed Sullivan Show* à l'occasion. Avec ma mère, par contre, j'allais voir les films américains pour toute la famille, c'est-à-dire Walt Disney et des péplums comme *Ben Hur*, ou regardais, à la télévision, Félix le chat, Popeye, Matusalem et compagnie. Mais je n'étais alors qu'un enfant.

C'est seulement plus tard, lors de mon époque *beatnik*, vers 16 ou 17 ans, que j'ai pris conscience d'une autre culture pas loin de chez nous. Je me souviens d'un reportage à la télévision française de Radio-Canada sur la *beat generation* qui m'avait mis la puce à l'oreille, un reportage animé par Janou St-Denis vers la fin des années 50. J'avais des amis – au café La Paloma – qui étaient des fans de la poésie *beat*, et ce sont eux qui m'y ont initié. À l'époque, cette poésie représentait pour moi la prise de parole d'une génération, plus vieille que la mienne bien sûr, mais qui, une fois traduite, utilisait une langue plus proche de la nôtre, plus éloignée du français officiel, celui que nous offrait Radio-Canada et le Rideau Vert, entre autres. Ces influences ont inspiré mon premier spectacle officiel, en dehors des cadres de l'école, un spectacle de poésie *beat* avec des traductions originales, signées Christian Sivrel, de Ginsberg, de Corso, de Ferlinghetti et de Kerouac. C'était vers 1964.

Plus tard, lorsque j'ai commencé à gagner ma vie, j'ai utilisé mon premier cachet de metteur en scène, celui que j'avais gagné pour *les Belles-Sœurs* en 1968, pour faire un premier voyage à New York. J'y suis retourné régulièrement pendant dix ans.

Dès mon premier contact avec New York, j'ai été « agressé » par la multiplicité de son activité théâtrale, tellement plus riche et audacieuse que celle de Montréal en 1968. Il y avait Broadway, bien sûr, mais il y avait aussi le *off-Broadway* et, surtout, le *off-off-Broadway*. Autant j'ai été impressionné par le « spectaculaire », la qualité, la discipline et le professionnalisme des productions de Broadway, autant la liberté du *off-off* – qui était souvent du n'importe quoi, il faut bien le dire – me séduisait. Ce théâtre-là repoussait des frontières, autant dans les thématiques que dans la forme. J'y ai vu des choses que j'aurais cru impensables au théâtre, avec pourtant l'étrange impression de me reconnaître. Ce n'était pas un sentiment précis, mais je m'y sentais à la fois perdu et en terrain familier, comme si cette culture qu'on m'avait présentée comme étant étrangère trouvait en moi un écho favorable. Aujourd'hui, avec trente-cinq ans de recul, mes premières expériences new-yorkaises se confondent dans ma mémoire : je ne sais plus exactement ce que j'ai vu lors de mon premier, de mon



Dans *Double Jeu* de Françoise Loranger (Comédie-Canadienne, 1969), « j'ai intégré beaucoup ce qui m'avait séduit du Living : faire monter les spectateurs sur scène et les intégrer à la représentation, demander aux acteurs de raconter des moments de leur vie [...] »

Sur la photo : Louis Aubert (Aubert Pallascio) et Dyne Mousoo.
Photo : André Le Coz.

deuxième ou troisième séjour. Je garde en revanche de vifs souvenirs de plusieurs spectacles et de l'esprit libertaire qui y régnait.

Je me souviens, par exemple, de *Dramatis Personæ*, une troupe qui jouait des textes d'un intérêt plus que moyen mais dont les comédiens étaient nus sous des robes transparentes. Les spectateurs qui en avaient envie étaient même conviés à en louer une pour la représentation, même si peu le faisaient. Je me souviens aussi d'un spectacle sur *Alice au pays des merveilles* où l'on nous faisait entrer à quatre pattes pour nous faire sentir ce que c'était que de traverser le *rabbit hole*. Ou encore de *la Vie sexuelle de Jésus-Christ* qui était jouée par des clowns uniquement vêtus d'un nez rouge. Plus sérieusement, il y avait le *Ridiculous Theatrical Company*, animé par Charles Ludlum, dont la démarche, bouffonne à première vue, s'est avérée plus consistante

que d'autres. Je me souviens également de *Dionysos in 69* par le Performance Group au Performing Garage, où les acteurs s'adressaient directement aux spectateurs qui étaient assis un peu partout dans le lieu. De *Hair* aussi qui, venu du *off*, avait été récupéré par Broadway et deviendrait un spectacle-phare du mouvement de la contre-culture.

Mais la révélation majeure de mon premier voyage – ce souvenir est plus précis que les autres – a quand même été d'assister à quatre représentations du Living Theatre, dont *Mysteries and Smaller Pieces*, où je m'étais retrouvé sur la scène, à l'invitation des acteurs. J'ai appris là qu'on pouvait faire du théâtre dans un esprit de communauté avec le public, en ayant un rapport très personnel, direct avec lui.

Je suis donc rentré de mon premier séjour new-yorkais, à la fin de 1968, avec l'envie de faire pareil. Les rares personnes qui ont assisté à l'*École des bouffons* de Ghelderode que j'avais monté au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, rue Papineau, n'avaient pas eu à faire le voyage à New York pour voir le Performance Group : j'avais fait une copie exacte de ce que j'avais vu là-bas. Disons que l'influence n'était pas digérée... Et puis il y a eu le fameux *Double Jeu* de Françoise Loranger à la Comédie-Canadienne en 1969, où j'ai incorporé beaucoup de ce qui m'avait séduit du Living : faire monter les spectateurs sur scène et les intégrer à la représentation, demander aux acteurs de raconter des moments de leur vie ou les forcer – ces braves acteurs – à descendre dans le public pour se présenter et lui serrer la main. C'était, faut-il le rappeler, un spectacle sur la découverte de l'identité...

Les racines parisiennes

Pour être juste, il faut quand même ajouter qu'avec mon cachet de *Lysistrata* (TNM, 1969), qui était une tentative de comédie musicale à la Broadway sur un thème de tragédie grecque, j'ai fait mon premier voyage à Paris. Alors que je croyais haïr les Français et rejeter assez violemment leur culture et leur théâtre français, à tout le moins la version que pouvait nous en offrir à l'époque le Théâtre du Rideau Vert, le Théâtre-Club ou même le Théâtre du Nouveau Monde, j'ai été surpris en débarquant aux Invalides de pleurer devant la beauté du pont Alexandre III.

Je pense que c'est à ce moment précis que remonte la conscience que j'ai d'avoir eu deux mères : l'Amérique et l'Europe. L'Amérique avec cette ignorance du passé qui la caractérise et qui permet de croire qu'on peut tout inventer (surtout à l'époque révolue du « *here and now* »), et cette Europe qui contient la mémoire et nous rappelle que le monde n'a pas commencé avec nous, que nous faisons partie de l'histoire de l'humanité. Pendant longtemps, j'en ai déduit que nous étions assis entre deux chaises et puis, en y repensant, j'ai compris que nous avions plutôt le privilège rare d'être des métis. C'est sans doute pourquoi, vers 1973, quand on a fait des tentatives de productions, avec John Goodwin et Michel Tremblay, et qu'il nous a fallu trouver un nom à notre compagnie, j'ai spontanément proposé celui de la Compagnie des Deux Chaises, tout en étant conscient qu'il nous restait à inventer la nôtre. **J**