

Ce qu'on ne sait pas encore — rencontre avec Marie Brassard

Christian Lapointe

Numéro 299, printemps 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68822ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lapointe, C. (2013). Ce qu'on ne sait pas encore — rencontre avec Marie Brassard. *Liberté*, (299), 57–60.

Ce qu'on ne sait pas encore — rencontre avec Marie Brassard

Jimmy, Peep-show, La noirceur, le théâtre de Marie Brassard ne cesse de nous entraîner entre le rêve et le réel, le visible et l'invisible, le désir et la mort. Alors qu'elle s'apprête à plonger dans l'œuvre de Nelly Arcan sur la scène de l'Espace Go, elle s'entretient avec cet autre explorateur des limites du monde et du théâtre qu'est le comédien et metteur en scène **CHRISTIAN LAPOINTE**.

Christian Lapointe — Comme ce numéro de *Liberté* se penche sur la contre-culture, j'ai d'abord envie de te demander si tu as l'impression que ton travail s'inscrit dans cette mouvance.

Marie Brassard — C'est drôle, parce que j'ai des amis qui sont vraiment dans l'underground et qui, parfois, me disent que je me situe, en fait, dans le *middleground*. Je trouve que c'est une bonne description. Je n'oserais pas me réclamer de l'underground, en ce sens que je n'ai pas le sentiment d'y participer.

C.L. — Mais est-ce que l'underground est de la contre-culture ?

M.B. — J'ai cru un moment que ça signifiait la même chose... Je me souviens, petite, d'avoir lu *Mainmise*, une revue contre-culturelle. À l'époque, je crois même que la revue était le lieu de la contre-culture « officielle » ; on y faisait l'apologie de la liberté et on y parlait de tout ; il n'y avait pas de tabous. Mais c'est la génération hippie qui était derrière ça, tout était alors très ouvert... Dans ce sens-là, je pourrais toujours dire que je participe de la contre-culture. Mais l'expression est quand même drôle, parce qu'au fond, je ne travaille *contre* personne. Je ne travaille pas *contre* une culture particulière. Par exemple, comme j'ai beaucoup tourné à l'étranger, on me demande parfois si j'y représente ma culture. C'est bien sûr le cas, dans la mesure où j'ai grandi ici, mais j'ai toujours le sentiment que

la patrie d'un artiste, c'est aussi lui-même ou elle-même. Nous sommes notre propre territoire, et cela va au-delà de notre origine ou du milieu auquel nous appartenons. Un artiste, c'est aussi un électron libre. C'est cette liberté-là qui compte pour moi, et beaucoup plus qu'une volonté de m'opposer à une chose ou à une autre. Ce n'est pas par hasard que je ne suis pas devenue une artiste *mainstream*. D'une certaine manière, le *middleground* me correspond très bien, et c'est par choix que j'occupe cette place-là, non par défaut.

C.L. — C'est intéressant, cette association avec l'underground... Cela dit, peut-on considérer que celui qui est connu du grand public, comme Armand Vaillancourt par exemple, fait toujours partie de l'underground, de la contre-culture ? Dans un monde où même l'art « post-radical » est devenu un objet de consommation, peut-il encore y avoir de la contre-culture ?

M.B. — La contre-culture, c'est une expression que j'associe aux années soixante-dix. Ça participait de l'esprit révolutionnaire, c'était un mouvement *en opposition* à. Et si je ne suis pas *en opposition* à, je ne peux pas dire non plus que je navigue dans le courant. J'essaie seulement, le plus possible, d'être fidèle à ma parole, parole que je ne peux pas nécessairement définir... Et j'ajouterais que je suis souvent beaucoup plus intéressée par les démarches singulières, étranges ou inusitées que par les gestes attendus ou encore les choses

bien faites. Cela me déprime un peu, les choses bien faites. Pas que j'en aie contre l'application, on travaille tous avec application, mais cette conception scolaire qu'on trouve parfois dans les œuvres, autant au théâtre qu'ailleurs, ne m'intéresse pas trop.

C.L. — Je te rassure, moi non plus! Je trouve d'ailleurs toujours étrange que les tenants de la « chose bien faite », comme tu le dis, ceux, donc, qui privilégient des œuvres qu'on pourrait qualifier d'attendues, ou même de conve-

« Cela me déprime un peu, les choses bien faites. Pas que j'en aie contre l'application, mais cette conception scolaire qu'on trouve dans certaines œuvres ne m'intéresse pas trop. »

— Marie Brassard

nues, considèrent bien souvent les démarches singulières, les œuvres inattendues, comme étant hermétiques, si ce n'est élitistes. Être ouvert à la pluralité des formes et des idées me semble pourtant aller de soi dès qu'il est question de création. Or, on dirait bien que non, comme si de ne pas reconnaître une forme, un propos, une démarche provoquait un certain blocage, une sorte de cécité... Ça me rappelle la question plutôt lassante de la clarté des œuvres qui revient incessamment dans la bouche de certains, comme si on ne pouvait s'adresser à un autre type d'intelligence et d'écoute, plus proche de la sensorialité que de la cérébralité. Cette question de la clarté en art me fait souvent penser à David Lynch, qui disait que les gens ne comprennent rien à leur vie, à la vie, mais qu'ils tiennent à tout comprendre d'un film. La vie n'est pas claire, et l'art n'est pas tenu de l'être non plus. Comme le dit Castellucci, je ne crée pas de solutions, je crée des problèmes...

M.B. — Pour ma part, j'ai toujours fait dans mon travail l'éloge du flou. C'est dans les interstices que se cache le mystère, dans ce qu'on ne peut pas comprendre. Marc Doré, qui enseignait au conservatoire, disait souvent : « as-tu déjà essayé de raconter ta vie? Il n'y a pas de logique narrative à une vie... » Ça me semble très juste. Essayer de générer du sens à tout prix, de boucler toutes les boucles, de fermer toutes les portes me semble un signe d'insécurité, si ce n'est de peur, plutôt qu'une preuve de maîtrise. Confronter cette peur, que nous ressentons tous, bien sûr, c'est entre autres être capable d'affirmer, d'assumer qu'on ne sait pas. Cela fait partie du devoir de l'artiste, de la beauté du geste artistique, de regarder les autres et de leur dire qu'on n'a pas de réponses. Ce n'est pas un signe de faiblesse. C'est un signe de force.

C.L. — Est-ce que c'est un geste politique, aujourd'hui, de

créer des œuvres ouvertes qui posent des questions plutôt que de donner des réponses?

M.B. — Il y a un documentaire de Srik Narayanan avec Sir Martin Reese, produit par la BBC, que je trouve magnifique, et dont le titre est *What We Still Don't Know*. Dans ce film, on interroge des scientifiques sur ce qu'ils ignorent, sur ce qu'ils ne savent pas. C'est donc un film sur les hypothèses, les questions, les théories. J'adore ce documentaire. C'est fabuleux et très beau, des chercheurs. Ce sont des précurseurs, ils cherchent et ne trouveront peut-être rien, mais certains trouveront et changeront, grâce à leur découverte, la face du monde. L'important, pour moi, c'est donc ça, de chercher, ce qui implique de laisser les portes ouvertes. Quand on possède déjà toutes les réponses, que peut-il nous rester à faire? Où peut-on aller à partir de là? Quand j'entreprends un projet, ça commence toujours par une conversation avec mes nouveaux collaborateurs, c'est-à-dire que je n'arrive pas avec une proposition fermée. Je ne dis jamais : voici mon projet, ça va être l'histoire de cela, ressembler à ceci, en référence à ça... Si j'aborde

les choses de cette façon-là, le résultat de ma démarche sera similaire à l'impulsion de départ. Du coup, il n'y aura pas de découvertes, d'évolution. Je n'aurai rien appris, et mes collaborateurs non plus. Ma proposition de départ est donc toujours ouverte. Je ne sais pas exactement où on s'en va, mais je possède un certain nombre de choses, des idées, des images, des objets. La question devient donc : si on les agence, qu'est-ce que ça va donner? Qu'est-ce qu'on va pouvoir faire, ensemble, avec tout ça? Cela nous amène à des endroits inédits, imprévisibles. D'un certain point de vue, c'est une façon de faire qui possède un caractère spirituel, mais aussi politique. Je crois que cette manière-là peut concrètement nous aider à améliorer, politiquement et socialement, le monde.

C.L. — En travaillant ensemble sur des hypothèses...

M.B. — Oui, mais aussi sur des solutions qui n'existent pas encore, ou qu'on ne sait pas voir. C'est peut-être ainsi que le monde peut embellir, progresser, qu'il peut y avoir une réelle transformation, une réelle évolution...

C.L. — Pour ma part, je dis souvent que je travaille par surgissements, pas par fabrication. Je ne fabrique pas des objets, j'aide des monstres à éclore... Je me demandais, d'un point de vue dramaturgique, quelle est la place qu'occupe le public dans tes œuvres? Quelle est sa fonction?

M.B. — J'y pense comme s'il était lui aussi un collaborateur... Dans mes solos, même si les musiciens sont avec moi sur scène, mon interlocuteur principal, c'est le public. Il s'agit avant tout d'une conversation. La dramaturgie, pour moi, comme je te le disais tantôt, ne consiste pas à construire des boucles qui seront bouclées... En tant qu'artistes, nous avons la responsabilité d'être courageux sur scène, c'est-à-dire de proposer de l'inédit... C'est quand même un privilège d'être devant les autres. Quand je me promène la nuit et que je vois toutes les fenêtres illuminées, je me dis : « Mon Dieu, il

y a des milliers, des millions, des milliards d'êtres humains, et moi j'ai le privilège d'aller parfois sur une scène, et il y a des centaines de personnes qui me regardent et m'écoutent.» C'est quand même fabuleux, je suis honorée de cela. Et parce que j'ai ce privilège, une partie de ma responsabilité est justement d'être audacieuse, courageuse.

C.L. — Quand tu entres en rapport direct avec les gens du public, est-ce que tu leur donnes la place de collaborateurs actifs ?

M.B. — Oui, je crois que c'est mon devoir de leur faire découvrir des propositions étonnantes qui vont stimuler leur imagination ou encore leur sens créatif.

C.L. — Donc, tu leur proposes des objets à recomposer ?

M.B. — Tout à fait, ce sont des objets que je lance, si tu veux, et que les gens attrapent, ou pas, c'est selon. Je me dis que cela crée des conversations potentielles entre eux et moi ou entre eux et d'autres personnes.

C.L. — Ou entre eux et eux-mêmes... Est-ce qu'il y a des aspects de ta pratique que tu qualifierais de subversifs ?

M.B. — C'est une question que je ne me suis jamais posée. Il y a des créateurs qui provoquent par le choc, et je les admire, mais cela ne fait pas partie de ma démarche.

C.L. — Mais il se peut que l'œuvre soit provocante sans que le créateur lui-même soit un provocateur.

M.B. — Peut-être qu'on est toujours le provocateur de quelqu'un d'autre... cela dépend à qui on s'adresse...

C.L. — Peut-être que, finalement, dans l'univers où nous évoluons toi et moi, il y a quelque chose de très consensuel à être subversif..

M.B. — Comment se révolter ou être révolté, mais avec intelligence, pour que cela porte ses fruits ? Tu disais, au début de la rencontre, que tu enseignais à l'École nationale de théâtre et que tu trouvais que c'était important que les artistes transmettent leur savoir aux plus jeunes, qu'ils influencent leur milieu, en parlant de leur pratique. Est-ce que la transmission est devenue subversive ? On peut faire des révolutions comme cela. Peut-être qu'on est subversifs en tant qu'artistes quand on offre au monde des propositions ouvertes, excentriques, audacieuses. Quand on propose de nouvelles manières de penser, de se positionner par rapport à la réalité. Ce n'est pas parce qu'on est en 2013 qu'on sait mieux vivre, ou qu'on sait comment vivre. Cela rejoint ce que je disais sur la responsabilité qu'on a d'être courageux, soit de proposer l'ouverture plutôt que la sécurité. C'est peut-être cela, la révolution : préférer l'ouverture à la sécurité. Quand on regarde ceux qui ont des modes de vie très, très éloignés du nôtre, des cultures vraiment étrangères à la nôtre, on sait bien que, tout comme nous, ils sont aux prises avec des problèmes propres à la condition humaine. Seulement, ils interprètent la réalité d'une manière différente et c'est merveilleux, parce que cela implique que tout est possible, en fait. Le cul-de-sac dans lequel on s'enfonce en Occident, socialement, politiquement, moralement,

économiquement, c'est à cause d'interprétations dogmatiques, de pensées trop rigides, trop fermées, trop officielles...

C.L. — C'est là où on se rejoint beaucoup. Tous les deux, nous créons des espaces que le spectateur peut combler et recomposer, ou dans lesquels il peut se perdre... Quelle place les concepteurs occupent-ils dans ton travail ? Car celui-ci pose des questions importantes et complexes sur la pluridisciplinarité, la transdisciplinarité ou l'interdisciplinarité...

« Ce qui me fascine avec la mort, c'est qu'on assiste non seulement à la disparition des gens, mais également à la disparition des liens invisibles qui nous unissaient. »

— M. B.

M.B. — Le théâtre a toujours été un art multidisciplinaire. La question de l'interdisciplinarité, à cause de ça, ne m'apparaît pas tellement pertinente. Ce n'est pas tant une nouvelle pratique qu'une nouvelle façon de nommer une pratique vieille comme le monde. Plusieurs artistes avec qui je travaille ne viennent pas du théâtre. Cela me semble très important de travailler avec des gens comme eux, parce que ça nous oblige à ne pas nous appuyer sur nos acquis. C'est un peu comme si nous étions forcés de toujours redéfinir, ensemble, notre pratique. Par exemple, dans mon travail, les scénographes, les musiciens sont habituellement là dès le départ. Ils sont donc presque toujours avec moi quand je développe mes pièces. Il y a aussi des éclairagistes, des gens venant du cinéma, ou qui travaillent uniquement la lumière. Ils me stimulent beaucoup, car je m'intéresse à cette idée de la lumière mouvante, de la lumière vivante, qui n'est pas seulement là pour éclairer ce qu'on est en train de montrer, mais qui est, aussi, un élément de langage qui nous indique et nous fait ressentir des choses. De plus en plus, j'essaie de faire en sorte que les créateurs, dans mes spectacles, soient là le plus tôt possible dans la démarche. Les gens qui travaillent le son, ce ne sont pas des techniciens qui appuient sur des boutons. Ce sont des gens qui jouent avec moi.

C.L. — Oui, un régisseur peut être un véritable partenaire de jeu...

M.B. — Oui, tout à coup on ne se sent plus seul. Au contraire, on se sent emporté, on bouge sur le son, la musique, la lumière, dans l'espace... quelques fois le théâtre souffre de la compartimentation des tâches, quand les gens font chacun le travail qui leur est donné...

C.L. — ...au lieu de devenir des constellations ! Quand j'ai joué *Le 20 novembre* de Lars Norén avec Brigitte Haentjens, il n'y avait pas de régisseur. En fait, il était assis dans

la salle, mais il n'y avait pas de *cue*. J'étais seul, sans « environnement mouvant », mais il y avait quand même un environnement... Tout à coup, c'était fascinant parce que je n'étais plus un acteur faisant un solo. J'étais porteur de l'ensemble du mécanisme, de l'ensemble de l'objet...

M.B. — Mais il y avait une pensée qui te portait, une sorte d'enveloppement...

C.L. — Il y avait certes un « habillage », mais Brigitte avait réussi à ce que cet environnement forme, avec mon corps et ma voix, une machine beaucoup plus grande que moi. Bref, j'agissais à titre d'émetteur de signaux et non comme un acteur donnant un *one man show*.

M.B. — C'est une proposition rythmique, une proposition qui est aussi visuelle, j'avais beaucoup aimé ce spectacle-là... Pour le projet sur Nelly Arcan à Espace Go, c'est la première fois que je vais avoir autant de participants, sept actrices que je « dirige », entre guillemets. Or, je ne veux pas que ce soit seulement un projet qu'on va réaliser et porter à bon port comme de bons élèves. Je veux aussi que ce soit une aventure de vie, des échanges. C'est pour cela que j'implique les gens dans la création, que ce soit activement ou passivement. J'ai envie que chaque intervenant soit au courant des échanges sur ce que le spectacle va devenir, autant en ce qui concerne la scénographie que la dramaturgie. Je considère qu'être acteur, c'est aussi un art, un médium. Or, quand tu es informé ou présent, que tu as participé aux décisions, que tu connais les racines du travail dans lequel tu vas être interprète ou participant, cela enrichit ta pratique...

C.L. — ...Tu n'es plus un exécutant, tu as de l'épaisseur...

M.B. — ...exactement. Donc, ton jeu est nourri par cela. Tu deviens, comme tu l'as si bien dit au sujet de ton expérience avec Brigitte, tu deviens un être rayonnant, parce que tu portes en toi tout le processus de création du spectacle... Tu portes les livres que tu regardais avec tes collègues, les musiques écoutées ensemble, les lumières observées, et même si ces éléments-là ne sont pas dans le spectacle final, ils sont quand même là, parce que tout cela est passé à travers toi et a enrichi ta compréhension de ce que tu fais. Tu n'es pas un acteur ignorant, tu es un acteur savant et, donc, rayonnant.

C.L. — Des fois, j'utilise l'expression « faire de l'art avec les ruines ». Je veux dire par là que tous les gestes qu'on pose au cours du processus de création sont inclus dans le spectacle, y compris ce qu'on n'a pas retenu. Ce qu'on retranche, les ruines, donc, est ainsi également convié sur la scène, dans les couches invisibles de l'œuvre. Une dernière question : Quelle place le phénomène de la mort occupe-t-il dans ton travail ?

M.B. — C'est très, très important. J'ai une relation avec la mort. J'ai connu la mort très jeune, il y a eu beaucoup de morts autour de moi dans ma vie. Ce moment où toi, moi et tout être humain ne serons plus, en un clin d'œil, un battement de cils, de ce monde. Sera-t-on quelque part, on ne le sait pas, mais, depuis que je suis toute jeune, j'ai cette urgence de vivre, urgence de faire les choses, de rencontrer les gens. J'aime vivre, j'aime manger, j'aime parler, voir les amis, l'amour. Je suis une amoureuse de la vie, vraiment. Je pense souvent à ceux que j'ai connus et qui sont morts, qui étaient des excentriques, des

penseurs qui ont nourri ma vie; cela me donne encore plus le goût de vivre et vraiment vivre avec tout ce que cela comporte d'incertitudes, de curiosité, d'audace, d'humilité et d'acceptation. L'idée de la mort est aussi présente dans mon travail. Pour moi, la frontière entre le réel et le rêve est poreuse et je pourrais dire que la paroi entre la vie et la mort est, elle aussi, poreuse, mince. Je porte ces morts-là en moi parce que leur rencontre a transformé ma vie, ils m'ont aidée à me construire. Ces morts, je les porte en moi... et je me pose beaucoup de questions, où va-t-on? qui est-on? Parfois, j'ai tendance à me dire : « Tout ça pour ça? » Toute la beauté qui nous a été donnée enfant et qui va nous être retirée quand nous serons vieux, ce qui va nous être arraché, tous ces bonheurs qui vont se transformer en souffrances, parce que les gens que nous aimons vont disparaître, nous allons aussi faire de la peine aux gens que nous aimons parce que nous allons partir; si l'on pense à la mort du point de vue de ceux qui sont en train de mourir, on ne sait pas, les morts, peut-être ont-ils un point de vue... C'est fascinant, la mort.

C.L. — Moi aussi, plusieurs personnes sont mortes autour de moi. Et sur scène, je joue pour elles. Je joue pour les vivants et les morts. Ce qui me fascine avec la mort, c'est qu'on assiste non seulement à la disparition des gens, mais également à la disparition des liens invisibles qui nous unissaient. J'ai l'impression que c'est ce qui se passe quand on invente des objets d'art vivants, on crée des liens invisibles avec des inconnus, des liens qui vont rester jusqu'à ce que ces gens-là meurent...

M.B. — Je pense souvent aux morts avant de jouer. Les morts sont dans ma vie, ils sont présents. Cette collision qu'on a avec la mort et qui peut être si violente, c'est ce qui nous fait rebondir aussi dans la vie, si fort. Moi en tout cas, je veux vivre, beaucoup. Au théâtre, la mort peut révéler la vie.

C.L. — Comme le masque qui souvent démasque...

M.B. — Dans mon premier solo, *Jimmy, créature de rêve*, il est question d'un être rêvé, et la pièce montre son point de vue d'être rêvé et, à un moment donné, il se demande s'il est mort ou vivant, c'est ce qu'on fait aussi.

C.L. — Quand tu parles de la porosité entre le rêve et le réel et de rendre la frontière floue entre les deux, tu parles peut-être aussi de toucher à l'éternité, d'échapper à la mort...

M.B. — Peut-être. Ou d'en faire partie un peu. **L**

MARIE BRASSARD a commencé sa carrière en travaillant étroitement avec Robert Lepage sur des productions telles que *La trilogie des dragons* (1985), *Le polygraphe* (1987) et *La Tempête* de Shakespeare (1992). Elle a aussi joué pour de nombreux metteurs en scène, comme Alexis Martin (*Oreille tigre et bruit*, 1996) et Dominic Champagne (*L'asile*, 1999). Ses propres spectacles, dont *Jimmy* (2001), *Peep show* (2006), *L'invisible* (2008) et *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* (2011) ont été présentés dans une quarantaine de villes en Europe, en Asie, en Australie et aux États-Unis.

Auteur, metteur en scène et acteur, CHRISTIAN LAPOINTE a mis en scène des pièces du répertoire symboliste et du répertoire dit *In-yer-face*, de même qu'une adaptation de *Vu d'ici* de Mathieu Arsenault (2008, puis reprise en janvier 2013). Parmi ses propres pièces, signons *C.H.S.* (2007) et *Sepsis* (2012).