

## **En passant par l'acteur** Table ronde avec des auteurs

Suzanne Aubry

Number 33 (4), 1984

Au tour de l'acteur, au tour de l'actrice

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26774ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Aubry, S. (1984). En passant par l'acteur : table ronde avec des auteurs. *Jeu*, (33), 68–77.

# en passant par l'acteur

## table ronde avec des auteurs

*En ce moment et avec l'expérience que vous avez, quelles responsabilités pensez-vous avoir comme auteur dans la production?*

**Elizabeth Bourget.** — Quand je suis sortie de l'École nationale, je prenais ça très au sérieux le rôle et la responsabilité de l'auteur par rapport à la production, et j'allais même plus loin. Je me disais qu'il était porteur du sens. J'ai failli m'étrangler avec ça. Je n'en veux plus. Je réclame le droit d'être tout à fait irresponsable, de n'être responsable que de moi. J'ai passé cinq ans à vouloir jouer un rôle dans la production théâtrale en tant qu'auteur. Le problème, c'est qu'au fond, les gens travaillent avec les mots, les personnages, avec ton texte, pas avec toi.

**Marie Laberge.** — Quand j'écris, ce que je retrouve, c'est la responsabilité vis-à-vis de moi-même. Je n'ai jamais été capable d'écrire sur commande, pour la simple raison que j'écris quand je ne peux plus faire autrement. Pour moi écrire, c'est essentiel, et quand je commence je sais que je ne m'en sortirai pas tant que je ne serai pas allée au-delà de ce que je pensais faire. C'est toujours la surprise de me rencontrer au-delà de ce que je connais de moi. Je me sens donc entièrement responsable de dépasser mes réticences personnelles, mes ruses personnelles. Je veux aller au cœur de l'obsession qui est la mienne. Ma responsabilité comme écrivain, c'est d'aller chercher ce à quoi je ne peux ni ne veux échapper.

**Odette Gagnon.** — Je me considère comme une sorte d'enquêtrice. Mon objet: les rapports humains, qui sont pour moi l'équivalent de la matière première au théâtre. Les sujets ou les questions avec lesquels je travaille: où en sont les rapports humains dans tel lieu, dans tel groupe, dans telle situation de vie? Ce qui m'intéresse, c'est toute la gamme des rapports quotidiens, réels ou non, dans ce qu'ils ont de plus brut et de plus sensible, les inconnus à trouver, à créer. Je propose une ou plusieurs versions de mon enquête. Le rôle du créateur m'apparaît aussi très relié à la nécessité personnelle de faire des choix dans sa vie. Brecht, qui était un auteur éminemment responsable, dit qu'une des responsabilités premières de l'artiste est de dire la vérité. Il parle aussi du courage et de la ruse nécessaires à la recherche de la vérité. De fait, la vérité n'est pas très populaire et ça fait partie du voyage. Je crois que c'est au cœur du connu et de l'inconnu, au cœur de l'innocence et de la lucidité que se trouve la découverte, la vérité. On ne peut pas la fixer, la figer, c'est un mouvement de va-et-vient qui provoque, ici et là, des contacts ou des frictions: des

*Écrire, acte solitaire? Homme écrivant près d'une fenêtre de Kersting, 1811.*





étincelles. Je n'ai, cependant, aucune direction précise et ça me manque. Nous sommes en un point du globe où il y a très peu de traditions et peu d'acquis. C'est à la fois un atout et un handicap; ça nous a obligés, ces dernières années, à faire la chaîne de montage au grand complet, de la matière première jusqu'à l'étiquette qu'on colle en bout de ligne. Il fallait créer un espace théâtral physique et humain viable. Présentement, j'essaie de m'en tenir à la seule responsabilité d'écrire, d'oublier la production; mais, comme j'y arrive difficilement, je l'inclus dans l'écriture.

**Jean-Pierre Ronfard.** — Les questions que l'on pose sont des questions graves, et je me rends compte que là où je travaille le mieux, c'est quand je suis en état de légèreté, quand j'accepte mon superficiel. C'est dans l'amusement du théâtre que parfois j'arrive à découvrir des choses qui me semblent plus importantes ou intéressantes. C'est à partir du moment où j'ai accepté d'être léger ou superficiel que je me suis senti libre. Je suis d'accord aussi avec cette recherche de la vérité, mais je crois qu'on la porte en soi, qu'on le veuille ou non. Alors, mon rôle face à l'écriture me semble très simple: fournir du jeu aux comédiens, quelquefois à l'éclairage, à la musique, par le biais de l'écriture. Il y a autre chose qui m'intéresse aussi, ça serait que la fabrication des mots et des phrases contienne implicitement la mise en scène, mais sans l'indiquer; que l'on puisse écrire des pièces où l'on dirait simplement: il entre, il sort; l'écriture même contiendrait tout le mouvement, tout le jeu possible. Depuis un an, j'écris sans savoir si ça va être représenté. C'est neuf pour moi. Je me lance là-dedans à cause du plaisir, de l'amusement presque. Et ça c'est bien, l'impression de surprise vis-à-vis de soi-même, la peur aussi de se mettre à nu, en même temps que cette sorte d'impudeur qu'on ne peut pas diriger. Le goût de cette impudeur, le goût du risque de l'écriture, ça, pour moi, c'est la vraie responsabilité.

**René Gingras.** — Spontanément, j'ai tendance à voir dans l'écriture une responsabilité très grave. J'écris très lentement, et à l'inverse de ce que tu disais, Jean-Pierre, je ne sais pas si c'est un mythe, mais il y a une profondeur à aller chercher. C'est là, c'est accroché là. Il y a quand même une responsabilité par rapport au social; mais, plus concrètement, je me rends compte qu'elle est liée aux gens qui vont monter ce que j'ai écrit. J'écris pour que ça soit monté, pour les gens qui vont monter, jouer, encadrer la production; ils doivent retrouver un plaisir intellectuel, joyeux, ils doivent avoir ce plaisir-là pendant deux heures, deux heures et demie. Ça me semble important qu'ils ne s'ennuient pas. Je paniquerais s'ils s'emmerdaient. Il y a là une responsabilité énorme. Et aussi, il y a du monde dans la salle, j'espère que la salle va être pleine et que les spectateurs vont avoir ce même plaisir-là tout le temps. Si je m'accorde, moi, la responsabilité de chercher de la profondeur dans ce que j'écris, et que je garde à l'esprit qu'il faut que les gens aient du plaisir à le produire et à l'entendre, c'est que j'ai l'impression que les gens vont aussi chercher ce genre de profondeur. C'est là qu'il peut y avoir une espèce de communication.

*Vous sentez-vous une responsabilité plus particulière par rapport aux comédiens, aux comédiennes qui vont avoir à incarner vos personnages?*

**E. Bourget.** — Quand tu écris pour le théâtre, tu mets des personnages en scène, tu développes des situations, il y a quelque chose qui se passe. Et si quelque chose se passe pour toi comme auteur, il se passe quelque chose pour les acteurs. Des fois ça m'est arrivé d'avoir une idée, de vouloir absolument l'inscrire dans l'écriture, et c'est souvent au détriment des personnages. D'ailleurs, en général, ça fait un moins bon

*show*. Alors, tu finis par en prendre conscience, tu apprends que lorsque tu écris pour le théâtre, ça se vit, il y a trois dimensions. Et ça, je ne pense pas que ce soit une responsabilité, je dirais plutôt que c'est : apprendre à écrire pour le théâtre.

**J.-P. Ronfard.** — Dans les propos de légèreté que je soutiens, il y a quand même une espèce de responsabilité qui suppose une recherche et une réflexion sur ce qui est spécifiquement théâtral. Secrètement, je me sens la responsabilité de dépasser les choses que je connais. Et j'aime bien l'idée de me mettre en état de surprise.

**M. Laberge.** — Si je me rendais compte, en relisant un de mes textes, que les notes de scène étaient plus conséquentes ou plus importantes à dire que le texte, je me dirais : c'est le temps que tu passes au roman, ma petite fille ! J'aime bien l'idée de Jean-Pierre quand il dit qu'il voudrait que les notes de scène s'en tiennent à : il entre, il sort. Ça voudrait dire que le texte est tellement plein qu'il porte en lui ce qu'on doit en faire, que le personnage, dans son dire, dans ce qu'il va dire, est porteur. . . Et c'est là qu'on en revient à l'acteur, puisque c'est par lui que ça passe.

**J.-P. Ronfard.** — Si on fait un métier artistique, on part d'un postulat qui est vraiment prétentieux, orgueilleux : si ça m'intéresse, ça va intéresser le monde. Sans cela, on ne ferait rien, on se contenterait de s'exprimer.

**O. Gagnon.** — Moi, je pense que le jeu est très important quand j'écris. Il faut dire que je suis comédienne au départ. Tous les personnages que je construis, je les joue, il faut que je puisse tous les jouer, les hommes comme les femmes. Il faut que ça me passe dans le corps, que le verbe soit touché.

**J.-P. Ronfard.** — On a souvent des *shows* écrits par des acteurs ou des *shows* d'acteurs. Cela dit, je ne pense jamais personnellement à l'incarnation du personnage par un acteur ou une actrice.

**M. Laberge.** — Moi non plus, mais à un moment donné, je me suis rendu compte que quand j'avais quelque chose à dire je le disais avec un rythme qui me rappelait quelqu'un. Quand la pièce est terminée, je me rends compte qu'il y a une filiation directe entre ce que j'ai écrit et un rythme d'acteur. C'est pas son visage, sa voix, mais un rythme fondamental.

**R. Gingras.** — Je suis absolument incapable de voir quelqu'un de précis quand j'écris, c'est comme une espèce de blocage, comme si le personnage devenait trop spécifique.

**E. Bourget.** — D'habitude, je commence à écrire et, tout à coup, quand je sens que quelque chose s'enclenche vraiment, j'entends les voix. C'est à ce moment-là que je vois des acteurs. C'est pour ça que je n'ai pas toujours trouvé ça facile d'écrire sur commande : le *casting* se faisait souvent sur le synopsis. Mais, en même temps, ça peut être extraordinaire que de savoir à l'avance qui va jouer tel rôle.

*Quelles sont, d'après vous, les qualités premières et les principales lacunes des comédiens et des comédiennes avec qui vous êtes amenés à travailler ?*

**J.-P. Ronfard.** — On peut faire une sorte de constat de ce qui se passe en 1984. Je



trouve que le niveau des comédiens, des comédiennes au Québec est, en général, très élevé. Les comédiens s'impliquent physiquement, émotivement, dans leur spontanéité. Mais ce qui m'intéresserait encore plus, ça serait que le comédien en arrive à investir davantage mentalement. Je veux dire par là que je voudrais que tout le travail de pensée, de réflexion tranquille, de provocation par rapport à une situation, à un personnage, à une ambiance, soit plus riche. L'essentiel du travail est là, mais comme c'est un travail doux, on ne l'aime pas. Je rêve d'une pièce qu'on ne répéterait pas, c'est-à-dire qu'on répéterait, mais à la table en imaginant ce que ça donnerait dans l'espace. Il s'agirait alors de mobiliser le mental autant que l'émotif, le physique, ces rapports divers qui sont généralement assez bien assumés par les comédiens. Sur le plan de l'écriture, ça ne veut pas dire intellectualiser dans le mauvais sens du terme, mais plutôt concevoir avant de faire.

**O. Gagnon.** — Il y a eu beaucoup d'audace, d'initiative de la part des comédiens et des comédiennes depuis les quinze dernières années. On peut même parler d'une prise en charge presque totale de la création. Mais il y a un certain essoufflement, on



Jean-Pierre Ronfard dans le rôle-titre de sa pièce *Lear*, en 1977. Photo: Daniel Kieffer.

sent chez les acteurs le besoin d'une relève de la part de la mise en scène et de l'écriture. On est tenté de répondre à la commande de l'acteur, d'aller dans le sens où il veut travailler, alors qu'il est temps de lui proposer des choses qui lui permettraient de prendre des risques, de dépasser certains mécanismes qui l'enferment et le protègent. Plus souvent qu'autrement, on se contente de lui demander de jouer juste, de juste jouer.

**J.-P. Ronfard.** — Pourtant, ce que les comédiens aiment, en général, ce sont les défis. Il y a toujours un côté acrobate chez eux. Quelquefois, on ne leur en demande pas assez; on a peur de leur faire faire des choses impensables.

**M. Laberge.** — Pour moi, la principale lacune vient du fait qu'on n'a pas assez de répétitions, on est toujours pressé par la production. Ce n'est pas de la mauvaise volonté de la part des acteurs, ils n'ont pas le temps. À moins d'être dans un contexte de recherche, un lieu où c'est possible de chercher. Ce sont de bons acteurs, mais parce qu'ils sont bons, on se satisfait souvent d'une première manifestation qui est assez juste, qui a assez de qualité pour qu'on ne la remette pas en question. Mais on n'est pas encore allé chercher toutes les possibilités de développement que peut permettre le jeu de l'acteur. C'est comme si toujours on prenait le grand boulevard au lieu d'essayer des chemins de traverse: on aurait, peut-être, une odeur supplémentaire si on passait dans les framboisiers.

*Si vous aviez la possibilité de choisir un contexte, un cadre idéal de production. . .*

**J.-P. Ronfard.** — Il faudrait pouvoir se rencontrer, faire du travail de table bien avant la mise en production. Il y a aussi que, trop souvent, on perd beaucoup de temps dans les répétitions à dire des choses qu'on n'a pas à dire, puisqu'elles sont incluses dans le texte. Mais le comédien attend qu'on les lui dise. Il faudrait trouver des moyens de faire en sorte que, dès que le groupe se forme et que le texte est en jeu, le mental de tout le monde soit mobilisé. C'est comme si on traînait encore à l'égard du travail cette vieille mentalité qui fait perdre bien des énergies: le travail serait nécessairement quelque chose qui doit faire souffrir.

**E. Bourget.** — Ce que je souhaiterais comme auteur, c'est de pouvoir écrire à l'intérieur même du processus de production du spectacle. Par exemple, j'aimerais que ça soit possible d'avoir un *feed-back* de la part des acteurs, du metteur en scène, de tout le monde, de voir la pièce, de l'entendre, alors que le texte n'est pas encore achevé. Je n'ai jamais écrit en me disant: voilà, c'est ça, c'est terminé, et vous montez ça tel quel. Pour moi, il y a toujours un premier pas dans un texte qui est porté à la scène, il y a toujours des choses à retravailler. Tu ne peux pas tout voir quand tu es devant ta feuille de papier. Mais quand tu vois un comédien le faire devant toi, tu peux te dire: ah oui, ça marche, c'est possible. Par contre, à cause des conditions dans lesquelles on travaille le plus souvent, c'est difficile. Il faudrait se donner le temps d'explorer, d'aller au bout de l'expérience. Ça revient à ce que Jean-Pierre disait: il faudrait pouvoir se rencontrer, avoir un premier temps de travail ensemble sur la production qui va avoir lieu plus tard.

**J.-P. Ronfard.** — Il y a des gens qui ont besoin que le comédien fasse exactement ce qu'ils ont écrit; mais, quelquefois, c'est intéressant de pouvoir parler de ce qu'on veut faire, avant même que ce soit fixé, et en cours de répétitions avec un groupe de

gens toujours excités devant la possibilité théâtrale d'une chose. Par la suite, l'auteur prendrait la responsabilité de la chose écrite. Peut-être que la gestation d'un groupe peut mener plus loin et qu'on pourrait trouver là une voie d'enrichissement du jeu.

**O. Gagnon.** — Je vous écoute parler et j'ai le goût de dire que j'aimerais que l'acteur philosophe, que le metteur en scène, que l'auteur philosophe. Les acteurs sont très forts au plan émotif, mais le sentimentalisme et les émotions sont souvent confondus. C'est un niveau de réflexion, un cran de plus qu'il faudrait donner à notre sensibilité quand je dis: soyons plus souples et plus graves, soyons plus philosophes au sens charnel et sensible. Contrairement à ce qu'on pense, la dimension philosophique des choses donne plus de texture et d'ampleur au corps, aux émotions. C'est l'expérience que je vis avec une comédienne, Patricia Nolin, en travaillant sur Thérèse d'Avila. Sa vie, ses écrits nous amènent nécessairement sur le terrain philosophique. Ce personnage nous rassemble, nous confronte, nous oblige à aller au-delà du connu, nous permet, par le biais de l'écriture, de vivre dans une sorte de complémentarité théâtrale. Je ne peux écrire qu'en lien organique avec les personnages et c'est la même chose avec les personnes.

**R. Gingras.** — J'ai beaucoup de mal à partager quand je suis profondément engagé dans une expérience d'écriture, à parler de mon texte pendant l'élaboration. J'ai eu ce genre de contact avec un metteur en scène, mais c'était presque se passer les feuilles en dessous de la table. Faire participer, ouvrir la zone de l'écriture aux acteurs, c'est probablement souhaitable et j'aimerais pouvoir le faire.

**M. Laberge.** — Moi, je ne laisserais pas l'écriture à l'acteur, absolument pas. Je suis absolument seule quand j'écris.

**R. Gingras.** — Si tu prends le printemps qui passe dans ton écriture, pourquoi tu ne prendrais pas l'acteur qui passe?

**M. Laberge.** — Dedans l'écriture, pendant que tu écris?

**R. Gingras.** — Oui, oui.

**O. Gagnon.** — C'est quoi la menace?

**M. Laberge.** — Mon impression, c'est que je descends quelque part et, pour que je continue à descendre, il ne faut pas qu'il y ait quelqu'un pour me remonter. Quand j'ai commencé à mordre dans quelque chose, il faut que j'aie au bout, c'est comme un *rush*.

**R. Gingras.** — Finalement, la relation privilégiée, je la verrais avec le metteur en scène, et ça, sur le plan de l'écriture. Des rencontres ponctuelles avec le metteur en scène pendant l'élaboration. Ce n'est pas qu'il manque quelque chose aux acteurs, ils sont très disponibles, mais je ne sais pas si on peut leur demander de s'impliquer dans la mise en scène. Il y a peut-être un joint à trouver entre l'écriture et la mise en scène.

**O. Gagnon.** — Depuis quelques années, il y a des tandems auteurs-metteurs en



scène et je trouve ça important. Mais pourquoi ne pas passer aussi par des comédiens, des comédiennes? Certains textes ont d'abord été reconnus par des acteurs avant qu'un metteur en scène ou un producteur se décide à les monter. Je pense aux *Belles-Soeurs*. Pourquoi ne pas rencontrer l'acteur sur le terrain de l'écriture? Il y a des acteurs qui sont souvent plus avancés que le metteur en scène dans la gestation du personnage.

**E. Bourget.** — Chaque créateur porte son propre univers. Et des fois, tu as beau vouloir explorer ce qui existe chez une comédienne, un comédien, veux, veux pas, il y a toi, ton univers. Tant mieux si ça peut se rencontrer, mais il y a des fois où ça ne se rencontre pas.

**M. Laberge.** — C'est toujours une question d'affinités, à savoir qui on va chercher, comme auteur, autour d'un projet.

**J.-P. Ronfard.** — On est dans un univers de gens très consciencieux qui font très bien leur travail, mais je trouve qu'on ne se provoque pas assez, qu'on n'en demande pas assez aux comédiens, aux metteurs en scène dans ce qu'ils peuvent nous apporter.

**R. Gingras.** — En dernier ressort, c'est toujours une adhésion très personnelle au projet de production qui est demandée à l'acteur. C'est à l'auteur de s'arranger pour que le texte suscite cette adhésion.



Aubert Pallascio et Béatrice Picard dans *Bonne Fête maman* d'Élisabeth Bourget. Photo: Christian Hébert.

**M. Laberge.** — Quelle que soit la manière dont ça va se faire, quand ça se fait, je demande aux acteurs non seulement de jouer les personnages, mais de les aimer. Je suis d'accord pour qu'on me remette en question; mais, René, tu parlais d'adhésion, je la trouve essentielle. Qu'on change un mot, d'accord, mais qu'on change la structure d'un personnage, qu'on change un aspect de sa personnalité, ce n'est pas innocent.

**J.-P. Ronfard.** — Je suis de ton avis, et je crois qu'il faudrait remettre en question cette espèce de manie ponctuelle qu'on a de constamment retravailler une pièce. J'ai déjà entendu des comédiens dire: ah! on lui a fait changer beaucoup de choses. Comme si un pouvoir s'était exercé. Le propre de l'écriture, c'est aussi d'arriver à mettre au point un ensemble auquel le comédien adhère.

**E. Bourget.** — Mais je crois que la réécriture fait partie intégrante du travail de création. Bien souvent, en répétitions, c'était moi qui décidais de récrire telle partie parce qu'à l'écoute, ça ne me satisfaisait pas. L'auteur reste l'auteur, il a sa place à prendre en ce sens.

**R. Gingras.** — Il y a aussi une espèce de filtrage qui peut se faire entre l'auteur et le metteur en scène quand on a des doutes sur un personnage.

**M. Laberge.** — Je pense qu'au Québec, on a souvent tendance à reporter sur le texte le doute fondamental qu'on éprouve à l'endroit de la mise en scène. Moi, je dis qu'il faut être fidèle à l'oeuvre. Si l'oeuvre est complète, globale, qu'on la lance et si elle se défait sur la lancée, bon, d'accord; ça arrive qu'on la lance et qu'on ait visé juste à côté.

*Il arrive qu'un acteur joue un personnage en cherchant à préserver son image de marque. Par exemple, on peut penser à un acteur comique qui ne peut résister à la tentation de puncher.*

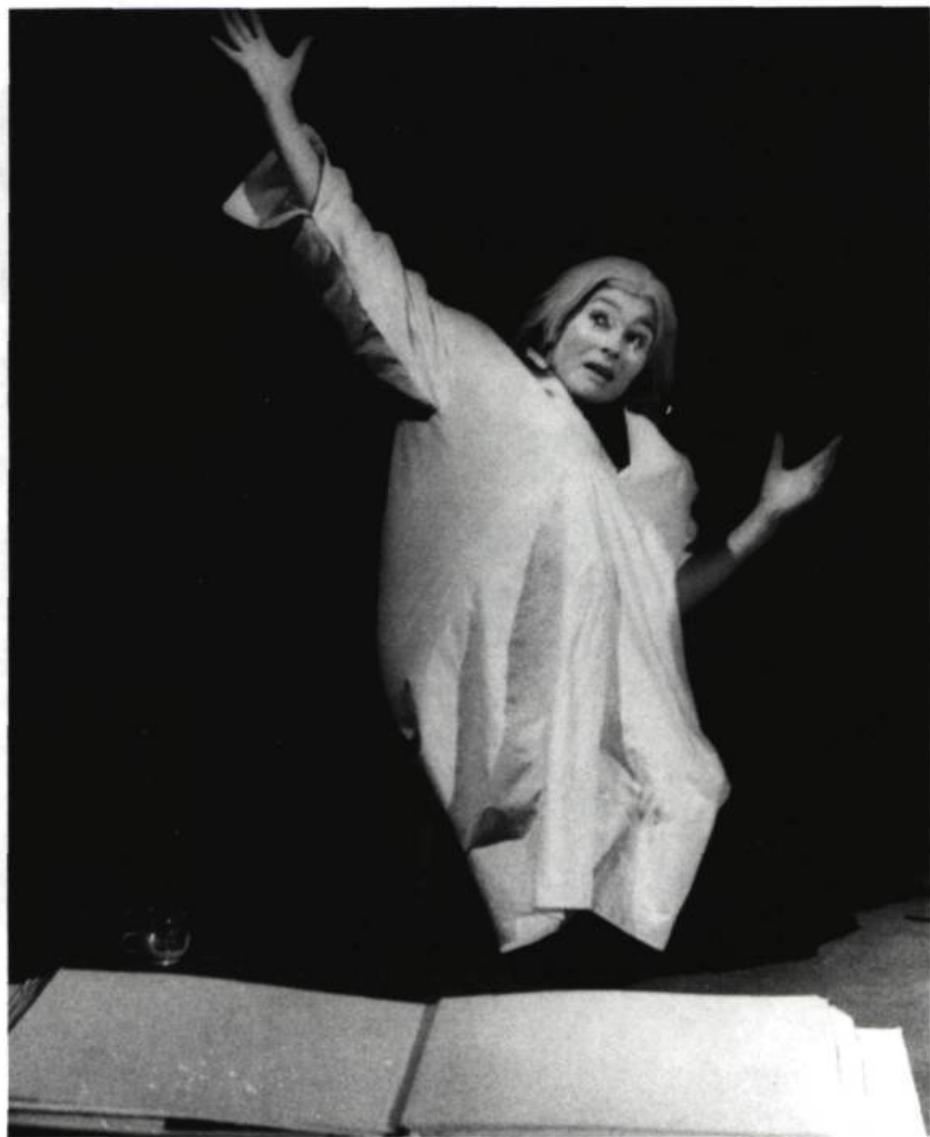
**R. Gingras.** — On pourrait parler d'un syndrome du rire: aujourd'hui, il faut absolument rire, parce qu'on est sur le bord du gouffre. Ça accuse encore cette peur chez les acteurs et les créateurs, en général, de montrer des affaires. . .

**E. Bourget.** — Ce qui me dérange, quand je vais au théâtre, c'est de voir non pas le personnage, mais l'acteur. C'est vrai qu'on a de bons acteurs et ils le savent; on le leur a assez dit. Cela dit, je ne veux pas mettre toute la responsabilité sur l'acteur; il arrive que les comédiens n'aient pas le choix de ne pas se servir de leur image, parce qu'ils n'ont pas été dirigés. Quand tu entends les gens à la sortie d'un spectacle dire: ah, il est donc bon cet acteur-là, mais la pièce est donc mauvaise!, c'est qu'il y a un problème. Si l'acteur jouait le rôle qu'il est supposé jouer, la pièce serait peut-être meilleure et il serait bon quand même.

**O. Gagnon.** — La formation de l'acteur me semble encore très narcissique: on apprend à miser sur le charme personnel pour faire évoluer le personnage, pour convaincre. Elle est encore trop axée sur l'ego, le moi, pour pouvoir ouvrir sur tout le champ des rapports, pour explorer ce phénomène de la rencontre avec l'autre, l'autre au sens large: la nature, la personne, l'objet, etc.

**J.-P. Ronfard.** — C'est peut-être aussi parce qu'on ne fait pas assez confiance à la nature profonde de l'oeuvre. L'auteur se méfie du metteur en scène qui, à son tour, se méfie des comédiens; tout le monde se méfie. Évidemment, l'idéal, c'est quand on a une chaîne de confiance et que, du metteur en scène à l'acteur en passant par toute l'équipe de production, il y a une adhésion profonde à l'oeuvre.

propos recueillis par **suzanne aubry**  
mai 1984



De la pose à la pause. Edith Clever dans *Gross und Klein*, mise en scène de Peter Stein. Photo tirée de *Théâtre en Europe*, no 1, p. 54.