

Le jeu et les hasards... la fortune et les nécessités

Laurent Lapierre and Denis Lagueux

Number 33 (4), 1984

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

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26778ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lapierre, L. & Lagueux, D. (1984). Le jeu et les hasards... la fortune et les nécessités. *Jeu*, (33), 107–130.

le jeu et les hasards... la fortune et les nécessités

La pratique du métier d'acteur et d'actrice de théâtre, qui est basée sur *le jeu*, conduit quelquefois à *la gloire* et à *la fortune*. Les probabilités d'atteindre la gloire ou la fortune sont cependant très faibles, cette pratique comportant, en effet, tous *les hasards* et tous *les risques* du jeu. Le jeu théâtral, malgré son rendement social et son rendement économique hautement risqués, continue de gagner des adeptes. Le théâtre est nécessaire à l'humanité, comme la quête de beauté et de vérité. Cependant, le jeu théâtral est gratuit, inutile. Les principales gratifications qu'en retirent ceux et celles qui le pratiquent sont intrinsèques au jeu lui-même. Si l'exercice de la profession d'acteur et d'actrice est une *nécessité* pour une minorité d'individus¹, c'est cette nécessité même, plus que les éventuelles gloire et fortune, qui fait que les acteurs et les actrices² composent avec *les vicissitudes*, avec *les nécessités*, avec les dures réalités sociale et économique de cette pratique.

Dans ce texte, nous proposons une réflexion sur l'ensemble de la pratique du jeu théâtral par les acteurs et les actrices. Nous traiterons des composantes économique, artistique et socio-culturelle de cette pratique, chacune de ces composantes s'influençant mutuellement. Cependant, reconnaître le caractère intriqué de l'économique, de l'artistique et du socio-culturel n'est pas nier la possibilité de traiter distinctement de ces différentes facettes. L'esprit humain a cette capacité de réfléchir (sur) sa pratique, de l'analyser, tout en demeurant conscient de sa totalité.

de quelques conditions économiques*

Quand on les interroge sur les conditions économiques de l'exercice de leur métier, les interprètes répondent que dans le secteur des arts d'interprétation, l'emploi professionnel est rare et instable. La rémunération est faible et le travail d'interprète doit souvent être doublé d'autres emplois salariés ou suivi de périodes de chômage. On sait, en effet, que plusieurs acteurs et actrices, pour pouvoir faire du théâtre, doivent faire de la télévision, de la radio, de l'enseignement, du cinéma, de la

1. On a dit que le théâtre est nécessaire à l'humanité, mais l'humanité est une abstraction; ce sont les êtres humains qui existent.

2. Dans ce texte, plutôt que d'utiliser le terme comédien, nous avons choisi d'utiliser le terme *acteur* ou *actrice* à cause de l'accent qu'il place sur *l'agir*, sur *l'action*.

* Les données utilisées dans cette section proviennent principalement de Statistique Canada, *Statistiques de la Culture*, mai 1981 (4-2209-509), de « Arts d'interprétation. Une analyse des revenus et dépenses des organismes de théâtre en 1981-1982 », *Chiffres à l'appui*, Service de la recherche et de la planification, ministère des Affaires culturelles, vol. 1, n° 6, février 1984, 12 p. et vol. 1, n° 7, mars 1984, 12 p., de l'émission *le Prix du spectacle*, présentée à Radio-Canada en décembre 1984 et d'un sondage que nous avons effectué à partir de scénarios de revenus générés par la pratique des acteurs et des actrices de théâtre.



Tiré de *Du calme*, *Charlie Brown* de Charles M. Schulz, éditions HRW.

post-synchronisation, des annonces publicitaires, de la vidéo . . . ou même tenter de se trouver un emploi dans un autre secteur d'activité. Sans trancher le débat sur la question de l'acteur travailleur autonome ou de l'acteur travailleur salarié, signalons seulement qu'au sens juridique, les acteurs et les actrices sont des salariés³ qui ne peuvent bénéficier pleinement des programmes actuels de sécurité sociale.

Selon Statistique Canada, seulement 60% de tous les gens qui travaillaient comme acteurs et actrices en 1979 considéraient que ce travail constituait leur principale activité. Plus de 80% des artistes (concepteurs et interprètes) consacraient moins de 80% de leur temps aux arts d'interprétation. Plus de 40% des artistes ont tiré de leur activité principale dans le domaine des arts d'interprétation un revenu inférieur à 5 000\$. Dans le même ordre d'idées, touchant plus précisément le théâtre, une étude réalisée conjointement en 1977 par l'Organisation internationale du travail et l'UNESCO soutient que, compte tenu de leurs occupations secondaires et du chômage, 51% seulement des artistes de théâtre canadiens exercent leur profession principale et 17% auraient une seconde occupation qui, dans la moitié des cas, n'a rien à voir avec leur art⁴. Si, en début de carrière, un métier parallèle peut parfois être nécessaire pour s'assurer « les nécessités »,

[...] ce dualisme professionnel n'est pas toujours durable. En effet, il semble que l'activité secondaire (par rapport au champ d'intérêt premier du travailleur culturel) mais nourricière finisse par accaparer totalement la vie professionnelle du travailleur. Celui-ci cesse dès lors (en général avant l'âge de 40 ans) de produire sur le plan culturel.⁵

Même si l'on reconnaît la nécessité du cumul d'emplois, les gens de théâtre mentionnent la difficulté de se trouver d'autres emplois pour s'assurer un revenu constant ou pour compléter le revenu déficient généré par la pratique du métier d'acteur et d'actrice. La nature de la profession exige en effet que les acteurs et les actrices soient disponibles. Au Québec, malgré le cumul d'emplois reliés à la pratique du jeu ou même dans d'autres champs d'activité, les acteurs et les actrices affirment avoir consacré la majeure partie de leur temps au théâtre. La vitalité du théâtre au Québec depuis le milieu des années soixante-dix (s')explique probablement en grande partie (par) cet état de fait: une centaine d'entreprises subventionnées et une centaine d'entreprises commerciales (surtout des théâtres d'été) contribuent grandement à procurer du travail aux acteurs et aux actrices.

On estimait que le Québec comptait 1 055 acteurs (54,5%) et actrices (45,5%) professionnels en 1981⁶, générant un revenu total de 17 millions de dollars. Le revenu total moyen pour les hommes et les femmes était estimé à environ 15 000\$. Cependant, le revenu moyen d'un acteur était près de 17 000\$ et celui d'une actrice, d'environ 13 000\$. (Voir le tableau 1)

3. Voir M^e Pierre Issalys, *le Travailleur culturel et la législation fédérale et québécoise de sécurité sociale*, Étude pour le service gouvernemental de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste, ministère des Affaires culturelles, nov. 1983, 114 p.; voir aussi M^e Claude Pichette, *le Statut juridique de l'artiste interprète*, Service gouvernemental de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste, ministère des Affaires culturelles, 1984, 129 p.

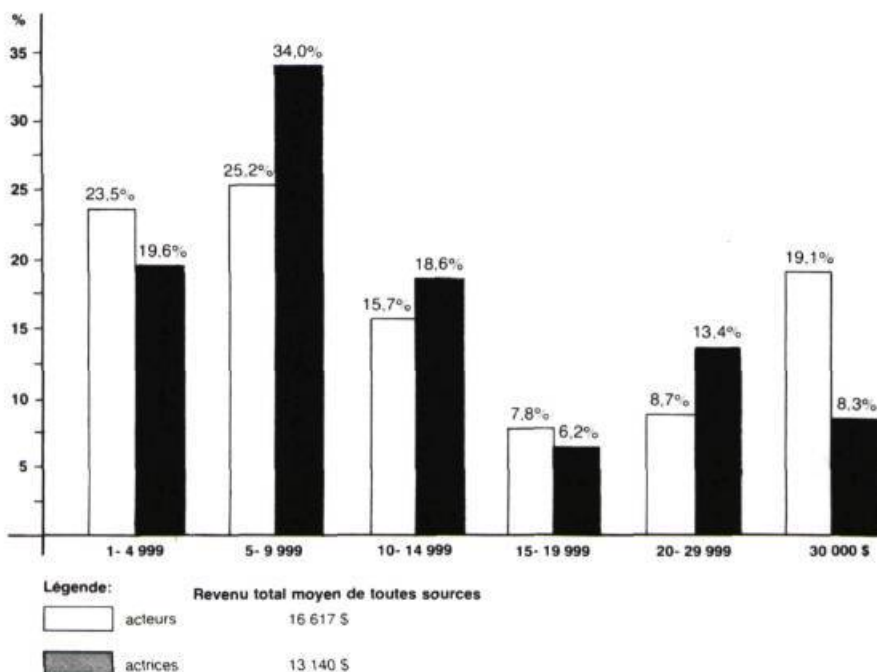
4. Voir Issalys, *op. cit.*, note 3.

5. Voir Issalys, *op. cit.*, p. 8.

6. « Professionnel » doit être entendu ici dans le sens de l'interprète qui tire en totalité ou en partie son revenu de la pratique de la profession d'acteur ou d'actrice.

TABLEAU 1

Répartition procentuelle des acteurs et actrices selon le revenu total en 1980



Source: *Chiffres à l'appui*, Service de la recherche et de la planification, ministère des Affaires culturelles, mars 1984. D'après les données de l'enquête de Statistique Canada auprès des acteurs et des metteurs en scène, mai 1981.

Le spectacle et le théâtre étant surtout un phénomène urbain, on ne se surprend pas de constater que 68% des acteurs et des actrices habitent la région métropolitaine de Montréal. Le travail dans les théâtres d'été, même s'il est fait en dehors des grands centres, l'est également par des acteurs et des actrices qui habitent généralement la région métropolitaine.

Parler des conditions d'exercice du métier implique que nous disions un mot de la formation. La grande majorité des acteurs et des actrices de théâtre ont reçu une formation professionnelle dans une des écoles spécialisées. Cette formation professionnelle est subventionnée en totalité par l'État. Il est intéressant de noter que la formation des acteurs et des actrices est plus subventionnée par personne formée qu'elle ne l'est pour l'ensemble des autres formations professionnelles. Un étudiant inscrit au Conservatoire d'art dramatique, à l'École nationale de théâtre ou à une option-théâtre dans un cégep coûte plus à l'État que les étudiants des facultés universitaires traditionnelles. Par ailleurs, la pratique théâtrale professionnelle re-

çoit au Québec 7 millions de dollars de subvention sur un chiffre d'affaires total de 25 millions de dollars⁷.

Au cours des années soixante-dix, la croissance du nombre d'acteurs et d'actrices a été particulièrement importante, passant de 290 en 1971 à 1 055 en 1982. On estime que 60 nouveaux interprètes environ sortent des cinq écoles professionnelles de théâtre chaque année. En supposant une augmentation d'interprètes de 30^e par année, on peut estimer qu'on comptera au début de la prochaine décennie environ 1 400 acteurs et actrices au Québec.

Seulement 27,8% des acteurs avaient un revenu total supérieur à 20 000\$; chez les actrices, ce pourcentage est aussi bas que 21,7% (voir tableau 1). À l'Union des artistes, on estime que 73% des 2 800 membres ont un revenu total de moins de 10 000\$ et que seulement 20% de ces membres tirent un revenu total supérieur à 20 000\$.

Pour décrire quelques-unes des conditions économiques de la pratique de la profession d'acteur et d'actrice, nous nous sommes basés jusqu'à maintenant sur des statistiques qui touchent le revenu total, c'est-à-dire le revenu venant de toutes sources: de l'exercice de la profession (au théâtre, à la télévision, à la radio, etc.), d'un travail secondaire, de l'assurance-chômage, du bien-être social, etc. Nous avons tenté de savoir quels revenus les acteurs et les actrices tiraient de l'exercice de leur métier au théâtre. Les statistiques sont rares, ne concordent pas toujours, et souvent ne fournissent que des moyennes. Une compilation spéciale faite par l'Union des artistes a montré que les quelque 1 000 acteurs et actrices qui sont membres de l'Union ont touché en 1983, pour des rôles au théâtre, des cachets totalisant environ 3 millions de dollars, un revenu annuel moyen de 1 717\$ pour les acteurs et de 1 554\$ pour les actrices⁸. Ce sont évidemment les jeunes acteurs et actrices qui ont les revenus les plus bas.

Nous avons des réserves à formuler sur les chiffres fournis par l'Union des artistes. Le montant de 3 millions de dollars compilé par l'Union des artistes signifierait que les cachets versés aux acteurs et aux actrices représentent 12% du chiffre d'affaires total, estimé à 25 millions de dollars, de l'ensemble des entreprises théâtrales. Ce pourcentage semble faible. Le pourcentage du chiffre d'affaires des entreprises d'art d'interprétation versé aux interprètes est généralement plus élevé¹⁰, ce qui pourrait laisser supposer que le montant versé aux acteurs et aux actrices pourrait être supérieur à 3 millions de dollars. Il reste aussi à prouver que plus de 1 000 artistes professionnels font *vraiment* le métier d'acteur et d'actrice de théâtre.

7. Chiffre d'affaires des entreprises subventionnées: 17 millions de dollars (guichet: 8 millions de dollars; subventions: 7 millions de dollars; autres sources de revenus: 2 millions — dons privés, vente de boissons, revenus de publicité et commandites, location de salle...). Quant au chiffre d'affaires du secteur non subventionné, mentionnons que le revenu d'un seul producteur privé peut être estimé à environ trois millions de dollars. En estimant de façon conservatrice la moyenne des recettes au guichet à 50 000\$ par spectacle, on obtient un chiffre d'affaires de 5 millions de dollars pour la centaine de « théâtres d'été ». 8 millions de dollars apparaît donc un ordre de grandeur réaliste pour le chiffre d'affaires de l'ensemble du théâtre à but lucratif.

8. Hypothèse: 60 nouveaux arrivants dans le métier, 25 abandons temporaires ou définitifs dans les premières années de la carrière et 5 acteurs ou actrices qui prennent leur retraite chaque année.

9. Radio-Canada, *le Prix du spectacle*, 9 décembre 1984.

10. Voir Dominique Leroy, *Économie des arts du spectacle vivant (essai sur la relation entre l'économie et l'esthétique)*, Paris, Économica, 1980, 330 p.



De plus, si le montant versé en cachets à l'ensemble des acteurs et des actrices est vraiment de 3 millions de dollars et qu'il y a environ 1 000 acteurs et actrices, le revenu annuel gagné au théâtre devrait se situer autour de 3 000\$. Enfin, la moyenne est une information utile, mais elle fausse l'image de la condition économique réelle des acteurs et des actrices de théâtre. On sait, en effet, qu'une minorité d'acteurs et d'actrices sont fréquemment demandés et gagnent donc la partie la plus importante des cachets versés par les entreprises théâtrales, alors que les autres, qui forment la majorité, sont très peu demandés.

À partir de notre observation et de nos expériences, il nous semble légitime de faire l'hypothèse suivante¹¹: 20% des acteurs et des actrices (200 personnes) gagnent 80% des cachets versés par les entreprises de théâtre (2,4 millions de dollars). Pour ces quelque 200 acteurs ou actrices plus en demande, on arriverait alors, en ce qui concerne les cachets gagnés au théâtre, à un revenu annuel moyen de 12 000\$. Pour les quelque 800 autres acteurs et actrices, on obtiendrait alors un revenu annuel moyen de 750\$. C'est donc à juste titre que des gens de théâtre affirmaient récemment sur les ondes de Radio-Canada que le théâtre, c'est souvent la misère, ou que ça peut même être pis que le bien-être social¹².

Devant l'absence de statistiques détaillées qui touchent cette partie capitale du métier d'acteur et d'actrice, nous avons choisi de procéder à un sondage rapide dans différents milieux de théâtre. Nous avons proposé à un échantillon commode de gens du milieu un certain nombre de scénarios, ou d'hypothèses de revenus de la pratique du métier d'acteur ou d'actrice de théâtre, selon qu'on s'adresse à différents publics (adultes, jeunes et enfants), dans différents types de salles (grandes ou petites) et selon divers modes de structuration (corporation ou autogestion). Nous avons procédé de cette façon parce que les cachets payés correspondent rarement aux minima des Règles de scène; ils sont plutôt fixés par des négociations individuelles entre les producteurs et les acteurs ou les actrices. Nous avons aussi procédé de cette façon pour prendre le pouls de ceux qui font *vraiment* le métier.

Le tableau 2 indique certains ordres de grandeur des revenus des acteurs et des actrices qui auraient une *pratique exclusivement théâtrale*. On peut constater encore que les revenus supérieurs à 20 000\$ sont rares. Ces scénarios correspondent à des gens qui jouent régulièrement, ce qui, encore une fois, est le lot d'une petite minorité des acteurs et des actrices de théâtre. Ce tableau indique que les revenus de la pratique du métier d'acteur ou d'actrice de théâtre sont relativement faibles. Les stars sont rares. Les acteurs et les actrices très demandés (trois grands rôles pendant la saison et un rôle dans un théâtre d'été) ne sont pas nombreux non plus. Dans les autres cas, il n'y a que ceux qui font un travail de direction en plus de jouer (membres d'un collectif de direction) qui réussiraient à gagner un salaire décent par la pratique théâtrale.

11. Une sorte de mélange de la loi Gresham (la mauvaise monnaie chasse la bonne) et de la loi de Pareto (la minorité — 20% — des individus, des produits ou des comptes rapporte la majorité — 80% — des recettes).

12. Radio-Canada, *le Prix du spectacle*, 9 décembre 1984.

« Derrière le bénéfice intrinsèque, narcissique de la pratique du métier d'acteur et d'actrice, il y a toujours un désir de la reconnaissance, de la gloire et de la richesse qui l'accompagnent. » Marlon Brando pendant le tournage de *The Wild One* en 1953.

TABLEAU 2

**Scénarios de revenus pour divers types de pratiques
du métier d'acteur et d'actrice de théâtre**

1. La star

3 grands rôles par année (compagnies de type institutionnel)	
3 X 200\$ X 30 représentations	18 000\$
1 rôle dans un théâtre d'été	
1 X 125\$ X 60 représentations	7 500\$
	<u>25 500\$</u>
Avantages sociaux (12%)	3 060\$
	<u>28 560\$</u>

2. L'acteur(trice) très demandé(e)

3 grands rôles par année (compagnies de type institutionnel)	
3 X 150\$ X 30 représentations	13 500\$
1 rôle dans un théâtre d'été	
1 X 90\$ X 60 représentations	5 400\$
	<u>18 900\$</u>
Avantages sociaux (12%)	2 268\$
	<u>21 168\$</u>

3. Le(la) débutant(e)

a) Hypothèse optimiste

1 grand rôle et 1 petit rôle (grandes salles) (compagnies de type institutionnel)	
1 X 120\$ X 30	3 600\$
1 X 80\$ X 30	2 400\$
1 rôle dans un théâtre d'été	
1 X 50\$ X 60	3 000\$
	<u>9 000\$</u>
Avantages sociaux (12%)	1 080\$
	<u>10 080\$</u>

b) Hypothèse réaliste

2 rôles (salles petites et moyennes) (compagnies de type institutionnel)	
2 X 60\$ X 30	3 600\$
1 rôle dans un théâtre d'été	
1 X 50\$ X 60	3 000\$
	<u>6 600\$</u>
Avantages sociaux (12%)	792\$
	<u>7 392\$</u>

4. Le membre d'un collectif de direction

Deux hypothèses

a) 200\$/semaine X 52	10 400\$
Avantages sociaux (12%)	1 248\$
	<u>11 648\$</u>

b) 300\$/semaine X 52	15 600\$
Avantages sociaux (12%)	1 872\$
	<u>17 472\$</u>

5. *L'acteur(trice) de théâtre pour l'enfance et la jeunesse*

a) Le membre d'un collectif de direction

Deux hypothèses

a) 200\$/semaine X 52	10 400\$
Avantages sociaux (12%)	1 248\$
	<u>11 648\$</u>
b) 300\$/semaine X 52	15 600\$
Avantages sociaux (12%)	1 872\$
	<u>17 472\$</u>

b) Le membre pigiste (deux spectacles)

80 représentations X 70\$ (petite salle et tournée)	5 600\$
30 représentations X 70\$ (petite salle)	2 100\$
	<u>7 700\$</u>
Avantages sociaux (12%)	924\$
	<u>8 624\$</u>

6. *Le membre d'un groupe autogéré*

Trois hypothèses

a) Le membre pigiste payé à la représentation (deux spectacles) 2 X 40\$ X 25	2 000\$
Avantages sociaux (12%)	240\$
	<u>2 240\$</u>
b) Le membre pigiste payé au partage égal de la recette (deux spectacles) 2 X 25 repré. X 50 spect. X 8\$ + 10 concepteurs(trices) et interprètes	2 000\$
Avantages sociaux (12%)	240\$
	<u>2 240\$</u>
c) Le membre pigiste payé pour les répétitions et au partage égal de la recette (deux spectacles) 6 semaines de répétitions, 100\$/sem. X 2	1 200\$
<i>Partage de la recette</i> 2 X 25 repré. X 50 spect. X 8\$ + 10 concepteurs(trices) et interprètes	2 000\$
	<u>3 200\$</u>
Avantages sociaux (12%)	384\$
	<u>3 584\$</u>

Cas rare où le collectif de direction ne reçoit pas de rémunération à ce titre.

L'économique conditionne nécessairement l'artistique. Les conditions économiques difficiles de la pratique du métier d'acteur et d'actrice ont une influence sur les conditions artistiques de cette pratique. Pour employer l'argumentation de Gabriel Arcand¹³, les acteurs et les actrices sont des instruments de communion entre les êtres humains. Dans ce rôle d'intermédiaire, les acteurs et les actrices sont « traversés par les émotions, les idées, les principes, les passions ». Comme il leur faut gagner leur vie, le travail en profondeur est souvent sacrifié à un travail plus superficiel. On travaille sur « l'enveloppe et non sur les messages ». Pour Gabriel Arcand, la rigueur et la qualité ont perdu leur importance, et l'urgence de gagner sa vie peut conduire à des travaux peu reluisants; les acteurs et les actrices ont à lutter pour conserver la qualité de leur vie créatrice, affective, physique, psychique, et pour cesser de transvider du néant dans du vide. Les acteurs et les actrices ont à se demander de combien ils ont vraiment besoin pour vivre¹⁴. Il ne nous appartient pas de répondre à cette question, le manque étant toujours fonction de l'ampleur du besoin.

Sans entrer dans les considérations de richesse et de pauvreté, on pourrait néanmoins parler d'un minimum vital pouvant être fixé entre 15 000\$ et 20 000\$. Il est évident que les acteurs et les actrices, en majorité, se situent en deçà de ce seuil. Faible consolation, il semble que les conditions économiques de la pratique du métier d'acteur ou d'actrice de théâtre touchent l'ensemble des travailleurs culturels¹⁵.

Au Québec, comme presque partout ailleurs [. . .], la situation économique du travailleur culturel est marquée d'insécurité. Quelques réussites brillantes, dues à un mélange variable de talent, de ténacité et de chance, ne doivent pas faire illusion. Faiblesse, irrégularité et imprévisibilité des revenus s'ajoutent à un traitement fiscal perçu comme inéquitable et [. . .] à une protection réduite de la part de la sécurité sociale.¹⁶

Ces considérations économiques et les réflexions de Gabriel Arcand nous amènent à nous interroger sur les coûts et les bénéfices artistiques et sur les coûts et les bénéfices économiques de la pratique du métier d'acteur et d'actrice de théâtre. Les liens ne sont pas simples à établir entre la richesse (ou la pauvreté) économique et la richesse (ou la pauvreté) artistique des artistes. Quand la richesse économique peut-elle favoriser la richesse artistique? Quand la richesse économique (avoir, accumuler, posséder) est-elle assurée aux dépens de la richesse artistique (être, créer, exprimer)? Y a-t-il des conditions minimales pour favoriser l'épanouissement de la richesse artistique? À quoi correspond le mythe de l'artiste qui aurait plus de génie ou créerait davantage dans la pauvreté et la misère, si tant est qu'il s'agisse bien d'un mythe¹⁷? Que faut-il payer pour être visionnaire, libre, créateur . . . Créa-

13. Voir Gabriel Arcand, « La place de l'acteur dans l'activité théâtrale et son rôle social ». Texte présenté dans le cadre des journées d'études *le Théâtre dans les années quatre-vingt-dix*, organisées par le Conseil des Arts du Canada, à Stanley House, New-Richmond, Gaspésie, du mardi 26 juin au vendredi 29 juin 1984, 5 p.

14. Voir Arcand, *op. cit.*, p. 1 et 3.

15. Issalys distingue deux catégories de travailleurs culturels: ceux dont le travail comporte la *création* initiale de produits culturels exprimant de manière originale leur intelligence, leur imagination et leur sensibilité et ceux dont le travail consiste à recréer par une activité *d'interprétation* ou *d'exécution* un produit culturel dont les qualités propres, conférées par son créateur, ne peuvent être pleinement manifestées que par l'intervention (elle-même en partie créatrice) de cet interprète ou exécutant.

16. Voir Issalys, *op. cit.*, p. 8.

17. Le succès, non seulement sur le plan financier, mais aussi sur le plan de la renommée, est souvent perçu comme suspect par les artistes eux-mêmes. Le succès artistique n'est pas toujours évident et ne fait donc

teur? Dans l'esprit des êtres humains, il semble y avoir un coût énorme à payer pour qui veut être l'égal des dieux ou de Dieu. *Eritis sicut dei*¹⁸. À quel prix!?)

de quelques conditions artistiques

Même si, dans ce numéro, d'autres articles traitent plus exhaustivement de certaines des conditions artistiques de la pratique du métier d'acteur et d'actrice de théâtre, il nous semble impossible de traiter des conditions économiques et des conditions socio-culturelles de cette pratique sans les mettre en relation avec l'essence de cette pratique, c'est-à-dire l'art.

Si les bénéfices économiques de la pratique du métier d'acteur et d'actrice sont aussi faibles que nous l'avons indiqué précédemment (et il n'y a pas lieu d'en douter), si les probabilités¹⁹ d'atteindre la gloire et la fortune sont faibles comme nous l'avons vu déjà, il doit y avoir des bénéfices d'un autre ordre, des bénéfices qui ne sont pas forcément secondaires et qui incitent des hommes et des femmes à persister dans ce métier.

Le premier bénéfice des acteurs et des actrices est intrinsèque à cette activité même, c'est-à-dire *le plaisir du jeu et le plaisir de la communication directe avec un public*. Le théâtre est d'abord un jeu. Les acteurs et les actrices jouent et le public va les voir jouer. Comme dans le cas des autres arts d'interprétation, le spectacle de théâtre est un produit vivant, un produit symbolique. Il s'agit d'une représentation, d'un ensemble de signes. On a parlé précédemment d'une communication, d'une communion entre les acteurs et les actrices, d'une part, et les spectateurs et les spectatrices, d'autre part. Il est dans l'essence du théâtre qu'il y ait convention entre ces deux groupes de participants. Cette convention, on pourrait à juste titre l'appeler la «convention première du théâtre», celle d'un jeu qui rend possible toutes les conventions secondaires que le public accepte d'un spectacle à l'autre.

C'est d'abord parce que l'artiste (et cela comprend les auteur(e)s, les compositeurs(trices), les concepteurs(trices), les acteurs et les actrices) a une vision et qu'il croit en sa valeur, en sa supériorité, voire en sa nécessité, qu'il décide de la proposer à une communauté donnée. La contribution de l'artiste, c'est précisément de formuler une vision transformatrice de la réalité. Celle-ci prend sa source dans la réalité intérieure de l'artiste, c'est-à-dire dans sa vie et dans son monde intérieurs, dans sa vie spirituelle, dans ses questionnements intimes, profonds, qu'il projette dans une oeuvre qu'il veut communiquer, qu'il veut imposer. La vision appelle la réalisation, l'*action*, comme la fin appelle l'organisation et l'utilisation de moyens.

pas l'unanimité. On a parfois l'impression qu'en même temps qu'on désire le succès, la consécration (qu'elle se manifeste pas la richesse financière ou la renommée), on décrie ceux et celles qui réussissent à être consacré(e)s, adulé(e)s ou adoré(e)s.

18. « Vous serez comme des dieux », *la Genèse*, I, 3,5.

19. Nous utilisons le terme « probabilités » et non le terme « chances ». Nous convenons aisément que la chance peut être, dans un certain cas, un élément déterminant dans le cheminement d'un acteur ou d'une actrice dans sa carrière. Le succès dans cette carrière n'est cependant pas la loto. Plutôt que de mettre l'accent sur la fatalité, sur le destin ou sur le hasard (la fortune dans le sens ancien du terme), nous voulons plutôt mettre l'accent sur *la responsabilité*. Les acteurs et les actrices sont les principaux responsables de la réussite ou de l'échec de leur carrière (même si la réussite et l'échec sont toujours relatifs). Quand on joue mal à quarante ans, quand sa carrière stagne, quand on ne sait pas mettre en valeur son originalité d'acteur ou d'actrice, ce n'est plus la faute de ses professeurs du cégep, du Conservatoire ou de l'École nationale. Ce ne peut pas non plus être toujours la faute de ses metteur(e)s en scène. La responsabilité du sujet doit commencer quelque part. Quand on ne connaît pas sa géographie à trente ans, ce n'est plus la faute de « sa maîtresse de sixième année ».

Déclaration du bénéficiaire/Statement of the beneficiary

Depuis votre dernière déclaration, vous, votre conjoint

Since your last declaration, have you, has your consort

	Oui/Yes	Non/No	
1. Avez-vous travaillé? Worked?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Montant gagné: Amount earned: _____
Si oui, nom et adresse de l'employeur If yes, employer's name and address			Date de début du travail: Date work commenced: _____
2. Avez-vous reçu une pension alimentaire? Received an alimentary pension?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Montant reçu: Amount received: _____
3. Avez-vous reçu des prestations d'organismes gouvernementaux, autres que allocations familiales ou aide sociale? Received government agency benefits other than the family allowances or social aid?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Montant reçu: Amount received: _____
4. Avez-vous reçu d'autres revenus? Obtained other income?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Provenance: Source: _____
5. Avez-vous un enfant qui a cessé de fréquenter l'école? A child who has stopped attending school?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Prénom de l'enfant: Given name of child: _____
6. Avez-vous eu d'autres changements? Undergone other changes in your (his/her) situation?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Préciser: Specify: _____
<p><small>Je déclare solennellement que mes réponses sont véridiques sachant que toute preuve du contraire me rend passible de poursuite en vertu de la première partie de la loi sur les convictions sommaires du Québec. De plus, j'autorise le ministère du Revenu du Québec à fournir au ministère de la Main-d'œuvre et de la Sécurité du revenu tout renseignement concernant mes revenus.</small></p>			<p><small>I solemnly declare that my answers are true knowing that any evidence to the contrary makes me liable to prosecution in accordance with part one of the Québec summary convictions act. I also authorize the ministère du Revenu du Québec to furnish the ministère de la Main-d'œuvre et de la Sécurité du revenu all available information regarding my income.</small></p>
Date _____	Signature du bénéficiaire/Signature of beneficiary _____		Signature du conjoint/Signature of consort _____

Si vous manquez d'espace, annotez une feuille. If extra space is needed, add a sheet.

B 049

Mois
JANVIER 85 \$+584.00 84 12 28 278 04 280559A4 32111054

NON NÉGOCIABLE

Mentionner le numéro de dossier dans toute correspondance

Gouvernement du Québec
Ministère de la Main-d'œuvre et de la Sécurité du revenu

Téléphone	Adresse de votre bureau local	
872 6650	1010, STE-CATHERINE EST, LOC. 240 MTL	H2L 2G3

IMPORTANT: Remplir le verso

Cette formule doit être remplie et retournée
— dès que survient un changement dans votre situation familiale, financière et autre; ou
— le 15 du présent mois s'il n'y a pas de changement dans votre situation, à défaut de quoi votre prochain chèque sera retenu.

999, CHERRIER, MONTREAL, H2L-1J2	12 1 01 000	Région du montréal
----------------------------------	-------------	--------------------------

12/7 (24)

Depuis quelques années, deux choix s'offrent à nos artistes de théâtre: le bien-être social ou le théâtre, qui est souvent pire que la misère.

En effet, la projection, la vision et l'imagination ne suffisent pas à la création, à l'art. Elles doivent être élaborées par l'action dans des projets, dans des oeuvres, dans des interprétations. Sans élaboration, la projection, la vision et l'imagination ne sont que rêves et désirs perdus, *wishful thinking*, velléités, constructions et délire non productifs. Les artistes, les acteurs et les actrices le savent bien; même au théâtre, rien n'arrive comme par magie. Tout y est soigneusement et longuement élaboré, préparé, exercé, pratiqué. Même l'improvisation est le fruit d'une élaboration. On improvise sur ses provisions, c'est-à-dire sur la pratique, la réflexion et la richesse acquises.

C'est donc non seulement la « projectivité »²⁰, mais aussi la nécessaire « dépressivité »²¹ qui sont les fondements de la création, de l'art, de la capacité de construction ou de reconstruction du monde. Si la « projectivité » et la « dépressi-

« vité » sont à la fois les fondements de l'existence et de la condition humaine²², les fondements de toute connaissance et de toute action, elles sont plus particulièrement les nourritures qui alimentent la création et l'art. « Acter », l'essence du métier d'acteur et d'actrice apparaît comme une merveilleuse synthèse de la « projectivité » et de la « dépressivité ».²³

Comme son nom l'indique, le métier d'acteur et d'actrice est basé sur l'agir (*drama*, en grec ancien, signifiait « action »). Cet agir n'est pas uniquement de l'ordre de l'expression et de la réalisation de soi. En plus du *plaisir de l'action*, l'agir est aussi et nettement de l'ordre de la connaissance.

Il n'y a pas de distinction très grande entre l'agir et le connaître. Dans *Mon oncle d'Amérique*, Henri Laborit affirme: « Un cerveau, ça ne sert pas à penser, ça sert à agir »²⁴. Cette action est une façon d'appréhender le réel. Pour les acteurs et les actrices, l'action théâtrale est souvent *une* façon, sinon *la* façon de connaître. C'est une *connaissance par l'action*, par la représentation, une connaissance qui se fait en montrant, en présentant, en vivant la situation ou le personnage plutôt qu'une connaissance par l'explication et la théorie (*theorein*, en grec, signifiait « observer »). Au moment où ils agissent, les acteurs et les actrices n'observent pas et ne peuvent pas observer.²⁵

Ce mode de connaissance phénoménologique consiste à représenter, à reconstituer le réel de la façon la plus authentique possible. Ce réel reconstitué peut être aussi bien un réel extérieur, objectif, qu'un réel intérieur, subjectif; le monde intérieur, la vie fantasmatique d'un auteur ou d'un de ses personnages. *La Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller est un bon exemple de la représentation de la réalité intérieure d'un personnage. D'ailleurs, le premier titre qu'Arthur Miller avait choisi pour sa pièce était: *À l'intérieur de sa tête*²⁶. Pour les auteur(e)s, les acteurs et les

20. Nous entendons par « projectivité »: la capacité de projection, la capacité de vision, la capacité d'imagination, la capacité de fuite et de vie dans l'imaginaire, la capacité d'interprétation, la capacité d'idéalisation; toutes capacités fondées sur l'*angoisse de persécution*.

21. Nous entendons par « dépressivité »: la capacité d'introspection, la capacité de faire son deuil du défaut original: la mortalité, la capacité d'accepter ses défauts et ses limites, de les intégrer à ses atouts dans sa pratique (les défauts deviennent même des atouts), la capacité d'accepter la réalité humaine toujours imparfaite, bancale, la capacité de s'accepter, de s'abandonner donc, la capacité de retour et de vie dans la réalité après la vie dans l'imaginaire, la capacité d'élaborer ses visions, ses projections; toutes capacités fondées sur l'*angoisse dépressive*.

22. L'être humain semble être le seul animal à jouir à la fois de la capacité d'imaginer, de fuir dans l'imaginaire et de la capacité de conscience. Imaginaire et réalité.

23. Bien qu'il s'agisse d'un plaisir et d'un jeu, un certain nombre de praticiens et de praticiennes trouvent paradoxal, et peut-être symptomatique, qu'en français, on utilise le mot « répétition » pour parler des séances de travail avec les acteurs et les actrices. Le mot « répétition » semble antinomique avec le jeu et semble impliquer la monotonie, l'ennui, alors que des mots comme recherche, approfondissement, essai (Probe), exercice, épreuve, pratique et jeu indiqueraient mieux la nature de l'élaboration, du travail que font les acteurs et les actrices pendant la période de préparation. On déplore, dans la même veine, que le spectacle soit conçu et perçu comme quelque chose de répété, de placé, d'arrêté et d'organisé, par opposition à la partie de hockey, qui est toujours unique jusqu'à un certain point. C'est ce caractère unique du jeu et de la représentation théâtrale que la L.N.I. a tenté de récupérer. (Voir Laurent Lapiere, « Visions partagées ou partage de préoccupations: synthèse du colloque des directeurs et directrices artistiques des compagnies institutionnelles de théâtre », *Association des directeurs de théâtre*, 23, 24 et 25 juin 1984, 26 p.)

24. Voir *L'Avant-scène Cinéma*, 1981, p. 13.

25. Il est dommage que tellement de chercheurs universitaires semblent coupés de cette connaissance phénoménologique, de cette connaissance par l'action et la pratique; cela pourrait donner du sens à leur pratique de chercheur et à leurs théories au sujet de l'agir des autres.

26. Voir Arthur Miller, *Théâtre I, Essai sur le théâtre*, Paris, Robert Laffont, 1967.



Les couleuvres qu'il faut avaler pour briller parmi les étoiles: *Songe pour un soir de printemps* d'Élizabeth Bourget.

actrices, la pratique est donc un moyen de réfléchir, d'investiguer, de connaître et d'appivoiser les divers phénomènes humains qu'ils ont à représenter, *une réflexion par l'action*.

Si la réalité extérieure existe objectivement en dehors du sujet, la connaissance de cette réalité externe dite objective n'existe pas en dehors du sujet qui la connaît. Même quand elle se veut collée à la réalité externe objective, la connaissance des objets est nécessairement une connaissance subjective. Même la connaissance de la réalité physique passe par des construits métaphysiques ou psychiques. À plus forte raison, la connaissance dite objective des êtres humains, de leurs réalités physique et psychique, passe donc nécessairement par *une connaissance de la subjectivité*. Le théâtre et le jeu théâtral qui sont grandement le fruit de projections et d'élaborations, contribuent de façon significative à cette connaissance.

« Acter », qui est un mode d'appréhension de la réalité, reste toutefois un jeu, une pratique qui relève de l'imaginaire. Chaque fois que l'imaginaire entre en jeu, il y a une certaine fuite d'une réalité externe, frustrante, ordinaire. Cette *fuite dans l'imaginaire*, cette connaissance de la réalité interne qui fait forcément appel à la projection, à la vision transformatrice, n'en demeure pas moins l'investigation d'une réalité spécifiquement humaine, et c'est sans doute ce qui rend la pratique de la profession d'acteur et d'actrice si fascinante, à la fois pour ceux qui jouent et pour ceux qui regardent, qui y participent. On est fasciné aussi bien par ce qui nous transporte et nous transfigure que par ce qui nous angoisse et nous inhibe.

Je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple ou sous forme de conte) tel que je ne saurais — ou n'oserais — me voir ou me rêver et tel que je me sais être.²⁷

Pour ceux qui jouent et pour ceux qui regardent, la pratique de l'action théâtrale oscille constamment entre la recherche du plaisir et le sens de la réalité, entre la sécurité et l'angoisse. On pleure aussi bien pour ne pas rire quand c'est trop absurde, qu'on rit pour ne pas pleurer quand c'est trop tragique . . . et vice versa. Les défenses humaines sont subtiles.

Les bénéfices intrinsèques à la pratique du métier d'acteur et d'actrice de théâtre demeurent sans doute les plus grands: le plaisir du jeu, le plaisir de la communication directe avec un public, la « projectivité », la nécessaire « dépressivité », le plaisir de l'action, la connaissance par l'action, la réflexion par l'action, une connaissance de la subjectivité, la fuite dans l'imaginaire, sans oublier le plaisir narcissique de se produire sur une scène, de pouvoir être admiré et aimé.

Cependant, même si les bénéfices économiques sont faibles, il ne faut jamais sous-estimer leur attrait, non plus que celui de la célébrité²⁸, de la gloire et de la fortune²⁹ qui sont toujours accessibles. Bien sûr, plus l'artiste a une orientation subjective, plus il est centré sur la projection de son monde intérieur, plus il adhère à sa vision transformatrice de la réalité externe, plus cette orientation comporte des risques. Elle peut être très coûteuse, mais elle peut aussi rapporter des bénéfices élevés. Au jeu, on peut tout gagner ou tout perdre. À la bourse, les titres les plus risqués sont aussi ceux qui *peuvent* rapporter le plus. Les acteurs et les actrices ne sont pas exempts des coûts d'être des artistes³⁰ et ils soupirent généralement après tous les bénéfices rattachés au fait de l'être.

Toute activité artistique est confrontée aux deux ordres de réalité que nous avons identifiés: la réalité externe et la réalité interne qui, souvent, s'opposent manifestement. De plus, il y a souvent un décalage entre la vision et sa réalisation, entre le conçu d'une part, et le réalisable et le réalisé, d'autre part. On l'a vu précédemment, toute activité artistique est aussi confrontée à deux ordres de coûts et de bénéfices; les coûts et les bénéfices artistiques et les coûts et les bénéfices économiques, qui sont souvent mis en opposition. Alors qu'une entreprise commerciale sera surtout centrée sur la réalité externe, sur les coûts et les bénéfices économiques, l'entreprise artistique sera surtout centrée sur la réalité interne, sur les coûts et les bénéfices artistiques.

27. Voir Jean Genet, « Comment jouer les Bonnes », dans *Oeuvres complètes*, tome IV, p. 269.

28. Même s'il peut y avoir une infinité de manières, il n'y a pas une foule d'avenues possibles pour devenir célèbre: les principales nous semblent:

1. être artiste (être acteur ou actrice, peintre, sculpteur, etc.);

2. écrire (roman, théâtre, journalisme, etc.);

3. faire de la politique (le mensonge et l'hypocrisie peuvent être vrais comme on le souhaite et comme on le vit parfois au théâtre, mais ils peuvent être faux comme on le constate souvent en politique);

4. devenir criminel (celui-ci semble incapable de fuir dans l'imaginaire, par le jeu, l'écriture, la politique ou toute autre forme de transposition ou de transgression. Le crime semble pour lui la seule façon d'être admiré et aimé, d'être au-dessus des lois ou de racheter sa culpabilité).

29. Au sujet de la célébrité et de la fortune, on peut se demander quel auteur ne rêve pas, avant même d'être joué à Montréal ou à Québec, de triompher à New York, à Paris ou à Londres? Quel acteur ou quelle actrice ne rêve pas d'une carrière internationale? Mythe ou réalité? Le premier théâtre de Shakespeare se nommait « La Fortune ». Ensuite, ce fut le « Globe ».

30. Voir Ickack Adizes, « The Cost of Being an Artist », *California Management Review*, été 1975, vol. XVII, n° 4.

Le métier d'acteur et d'actrice est à la fois une entreprise artistique et commerciale. Il y a une contradiction, une « opposition » ou une « dialectique » inévitable entre l'esthétique et l'économique³¹. Pour Bourdieu, l'art est une « dénégation » de l'économie ou plutôt de l'« économisme ». C'est par le refus du « commercial », par la dénégation de l'intérêt ou de l'entreprise strictement économique que l'auteur, les acteurs, les actrices accumulent du capital symbolique comme capital économique ou politique dénié, méconnu et reconnu, donc légitime, « crédit » capable d'assurer, dans certaines conditions et toujours à terme, des « profits économiques »³². C'est pourquoi nous affirmons que derrière le bénéfice intrinsèque, narcissique de la pratique du métier d'acteur et d'actrice, il y a toujours un désir de la reconnaissance, de la gloire et de la richesse qui l'accompagne.

Pour les créateurs, l'originalité, l'individualité, la liberté, l'impact, le prestige, l'autorité, la reconnaissance peuvent être plus importants que la « richesse ». Mais il s'agit d'une dénégation de l'économique, non d'une négation. On se donne les moyens d'obtenir les « profits » du désinvestissement . . . en les désavouant. C'est dans ce sens que l'étiquette de relation dialectique entre l'esthétique et l'économique nous semble particulièrement heureuse, une dialectique entre la création et la rentabilisation³³ que doit synthétiser l'action artistique.

En terminant cette partie, nous constatons et rappelons que la motivation, les mobiles ou les forces psychologiques peuvent expliquer beaucoup, mais qu'ils ne suffisent pas seuls à expliquer l'art. Ils peuvent expliquer ce qui sous-tend profondément une carrière d'acteur ou d'actrice, mais cela n'explique aucunement l'originalité, le talent ou le génie. L'originalité est par essence non généralisable, réfractaire à toute généralisation et à toute théorie³⁴.

L'art est surtout fait de l'originalité, de l'identité propre du sujet-artiste et non de relations d'identification à des techniques, à des écoles ou à des maîtres. Les identifications ne sont au fond que des aliénations. L'originalité en art suppose l'originalité la plus authentique possible de l'artiste, mais aussi une distanciation, une transposition; le réel théâtral ne peut pas être le réel de la vie de tous les jours. L'essence du théâtre, c'est le théâtre. Même quand on veut utiliser le réel au théâtre, ce réel devient nécessairement théâtral pour les acteurs et les actrices qui le « mettent en acte » et pour les spectateurs et les spectatrices qui participent à cette actualisation.

de quelques conditions socio-culturelles

Les acteurs et les actrices, dans leur pratique, sont soumis à toutes les forces de la socio-culture dans laquelle ils baignent. Les actrices et les acteurs québécois n'é-

31. Voir Pierre Bourdieu, « La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, n° 13, février 1977; voir aussi Leroy, 1980, *op. cit.*

32. Voir Bourdieu, *op. cit.*, p. 4.

33. Voir Leroy, *op. cit.*, p. 245.

34. Les monographies, les récits de pratiques, les pratiques mises en mots par les praticiens eux-mêmes sembleraient une voie appropriée de connaissance et de réflexion sur le métier d'acteur et d'actrice de théâtre. L'exemple de Stanislavski vient immédiatement à l'esprit. On penserait que les acteurs et les actrices, qui utilisent la parole, les mots comme matériaux importants de leur pratique, seraient aptes ou portés à écrire leur pratique. Or, il semble que la pratique du dire n'aille pas nécessairement de pair avec la pratique de l'écriture. Il y a sans doute aussi une opposition de nature entre la pratique de l'action ou de la réflexion par l'action et la pratique de la réflexion sur l'action.



« Peut-on prendre le risque de faire une analogie entre le pouvoir de l'acteur et le pouvoir du fou du roi? » *La Nuit des rois* de Shakespeare avec les décors et les costumes de Pellan au T.N.M.

chappent pas à leur condition de Nord-Américains parlant français. Il y a cependant des conditions socio-culturelles qui trouvent un écho plus particulier dans certaines des conditions économiques et artistiques dont nous avons parlé précédemment.

Les acteurs et les actrices, comme tous les artistes d'ailleurs, sont des *êtres relativement marginaux* non seulement dans l'activité économique, mais aussi dans la société en général. Cette marginalité n'enlève rien de leur intérêt ou même de leur importance. En effet, la marginalité (être en marge) est souvent révélatrice du principal. En psychologie, c'est souvent par la marginalité qu'on comprend la « normalité ». En économie, c'est souvent par le marginal (coûts, revenu, etc.) qu'on détermine la stratégie que devrait adopter une entreprise. En analyse politique, on pourrait concevoir que ce sont les secteurs marginaux qui nous renseignent sur le rêve d'une collectivité ou sur la véritable stratégie d'un gouvernement, nonobstant son discours principal.³⁵

Le théâtre et le jeu relèvent du plaisir, de l'immédiateté. Notre société, par contre, est basée sur le travail, sur le différé, sur la possession, sur la richesse, sur le pouvoir, bref sur les réalités extérieures. *Le plaisir est suspect* dans l'imagerie populaire. On désire le plaisir, on admire ceux qui s'y adonnent, mais on s'en méfie, on ne les prend pas au sérieux. Les acteurs qui jouent, qui s'amuse, qui ont l'air de ne pas travailler restent donc des êtres marginaux. C'est un peu comme si on leur faisait

35. C'est dans cette veine que les biologistes ont reconnu un intérêt très grand aux phénomènes marginaux à partir desquels ils ont établi *le principe des lisières*. Les espèces qui vivent au bord de l'eau et de la terre ferme, de même que les espèces qui vivent au bord de la forêt et de la plaine en disent long sur les mutations.

payer le fait de s'adonner au jeu, au plaisir, au loisir.

Le principe du plaisir et de l'immédiateté s'accommode mal du principe de la réalité, de la remise en question ou de la remise à plus tard. Les artistes, comme tous les créateurs, tout en reconnaissant les contraintes du réel, souffrent difficilement les critiques ou les interprétations réductrices de leurs visions, de leurs projections. On souffre toujours difficilement les interprétations de ses propres interprétations³⁶.

La société nord-américaine valorise l'extériorité plutôt que l'intériorité, l'activité plutôt que la passivité, l'action plutôt que la passion. C'est bien connu, l'oisiveté (ou la passivité) est perçue comme la mère de tous les vices. On se méfie des passions qui sont du domaine de l'affectivité; il faut pouvoir les dompter, savoir les maîtriser. Or, il ne faut pas s'y tromper, l'extériorité et l'intériorité, l'activité et la passivité, l'action et la passion sont les deux facettes du même phénomène humain. Il n'y a pas d'extériorité qui ne prenne sa source dans l'intériorité, il n'y a pas d'activité qui ne prenne sa source dans la passivité et il n'y a pas d'action qui ne prenne sa source dans la passion. Les artistes et les créateurs, souvent, se plaignent d'être des gens paresseux. Le dicton populaire voit et dit juste quand il affirme que « les paresseux ont toujours envie de faire quelque chose ». On pourrait dire autrement et aussi justement: les « déprimés » ont toujours envie d'activité, ont toujours envie d'être en action. Même si elle est suspecte dans l'entendement populaire, la capacité de « déprimer » n'est pas qu'une inhibition à l'action et un danger d'effondrement psychique; elle est nécessaire à la connaissance humaine, à l'action, à la véritable puissance, à la création et à la production artistiques³⁷.

36. Ce que nous affirmons être vrai de l'ensemble des créateurs doit être nécessairement vrai des auteurs de ce texte. On y trouve un cadre d'analyse qui est le fruit de leurs projections, de leurs visions, de leurs interprétations subjectives. Malgré les imperfections, les erreurs et les défauts inévitables et plus ou moins évidents dans ce texte, ce n'est pas sans souffrance que les auteurs accepteront les critiques ou les interprétations qui seront données de leur création. Cela demeure vrai, même si on sait que pour progresser dans sa connaissance et sa pratique, on a besoin et on recherche les critiques qui permettent d'aller plus loin ou qui peuvent invalider une partie de sa démarche et forcer à rectifier sa trajectoire.

Pour tenter de comprendre un peu la psychologie de la création, des créateurs et des visionnaires, nous aurons recours à la Bible, le livre par excellence de la mythologie judéo-chrétienne sur laquelle est fondée notre socio-culture. Les écrivains inspirés, ces êtres humains visionnaires et artistes qui ont imaginé Dieu, ce personnage central de la Bible, ont conçu un Créateur souffrant manifestement d'angoisse de persécution. C'est en projetant leur propre angoisse de persécution que ces artistes inspirés ont créé un Dieu parfait, c'est-à-dire existant en dehors du temps, immortel donc, tout-puissant, omniscient, supposément infiniment bon et infiniment aimable. En contrepartie, ce Dieu tout-puissant a été conçu très méfiant; il ne souffre pas facilement les rivaux; il réagit mal à la remise en question, à la critique, à l'interprétation. Cette vision plutôt paranoïde de Dieu (ou, ce qui revient au même, cette vision d'un Dieu plutôt paranoïde) donne lieu à un univers manichéen: d'un côté, on a les fidèles (les bons) qui admirent Dieu, l'adorent et lui obéissent inconditionnellement, comme des enfants, et de l'autre, on a les forces du mal (les méchants) qui veulent détruire l'oeuvre divine et contre lesquelles il faut constamment lutter.

Tout cela est au fond profondément humain. La condition humaine (être mortel, être limité, avoir des défauts et en avoir conscience jusqu'à un certain point) est difficilement acceptable et narcissiquement insupportable sans un certain désir de perfection, sans recherche d'absolu, sans certaine illusion de toute-puissance, sans une fuite dans l'imaginaire. Le narcissisme, ce n'est pas l'amour de soi; c'est l'amour d'une image de soi idéalisée, construite pour ne pas voir la réalité de soi nécessairement défectueuse, pour masquer sa haine et son mépris de soi. Si l'angoisse de la persécution est le lot de tous les humains, elle reflète particulièrement la psychologie des individus créateurs et visionnaires qui justement vivent de leurs projections et de leurs visions. Bien sûr, les acteurs et les actrices ne se prennent pas pour des dieux ou des déesses. Cependant, si les humains sont dans leur esprit des dieux déçus (si l'on accepte la version de *la Genèse*), cela semble particulièrement vrai des artistes. Les interprétations et les critiques sérieuses risquent donc toujours d'être narcissiquement blessantes et obligent constamment ces individus à faire le deuil de leurs quêtes d'idéal, d'absolu, d'apothéose, à accepter les limites et les défauts de la condition humaine ou, mieux, les leurs.

Notre société est dominée par l'utilité ou la pseudo-utilité. En misant sur des concepts comme ceux de la technologie, de la modernité et de la productivité, on s'attend que l'activité des êtres humains soit productive, au sens strict. Or, le théâtre est *un art archaïque*. Comme le jeu (et le théâtre en est un), il est *inutile*, au sens strict aussi. Le travail des acteurs et des actrices ne produit rien qui reste, même s'il s'agit d'une production éminemment humaine. Leur performance est intimement liée à leur personne et c'est une production qui ne souffre pas d'accroissement de productivité. C'est là sa grandeur et sa misère.

Dans notre société basée sur l'échange libéral, la valeur des produits, des services et des personnes est surtout indiquée par l'argent. L'inutilité et la gratuité sont mal rémunérées. Il semble que le *jeu théâtral vaille peu*. Si la valeur accordée au jeu théâtral ne semble pas différer grandement de la valeur accordée à la pratique des autres travailleurs culturels, il n'en est pas de même d'autres spectacles inutiles que sont les sports professionnels. Que vaut, en effet, la performance d'un auteur ou d'une auteure, d'un acteur ou d'une actrice en comparaison de la performance du joueur de baseball ou du joueur de hockey? Les dieux du stade semblent mieux payés que les dieux de la scène.

Notre économie nord-américaine semble éviter le plaisir, la joie, l'angoisse et la souffrance, toutes les manifestations de la réalité humaine interne. Un économiste américain de l'Université Stanford en Californie, Tibor Scitovsky, a proposé une explication au désintérêt relatif des Américains pour les arts. Cet économiste, auteur d'un ouvrage au titre significatif, *The Joyless Economy*, s'est demandé pourquoi les Américains, qui sont en moyenne au moins aussi riches et aussi instruits (et, dans bien des cas, ils le sont davantage) que les habitants de plusieurs pays d'Europe, fréquentaient moins les salles de théâtre et de concert que les Européens.

Scitovsky présuppose que l'argent et l'instruction sont des éléments importants mais insuffisants pour constituer ce que la tradition l'amène à appeler une « élite ». Il se demande en quoi les goûts de l'élite américaine sont différents des goûts des élites européennes. La nature de l'éducation et l'orientation de cette « éducation institutionnelle » jouent, selon lui, un rôle important dans les choix culturels des Américains.

Scitovsky parle d'un choix entre le confort et le plaisir, un choix qui s'effectue aussi entre la sécurité et la jouissance. Une société d'abondance ne suffirait pas à procurer à la fois confort et plaisir. La nature largement défensive de la consommation américaine et l'accent mis sur l'évitement de la souffrance, de l'effort, de l'inconfort,

37. Être paresseux et être déprimé, cela signifie la même chose. *Paresseux* est un qualificatif avec une connotation morale qu'on utilise à la place de *déprimé* qui exprime la nature psychologique de la même réalité. Entre la *dépression* (l'angoisse paralysante, l'abattement, l'imaginaire de la dévalorisation, le sentiment d'impuissance et ses visions de descente aux enfers, de séjour dans la géhenne ou autres destins de destruction de soi pour expier sa culpabilité) et son inévitable contrepartie, la *manie* (l'euphorie, l'exaltation, l'imaginaire de la grandiosité, le sentiment de toute-puissance et ses illusions de monter au ciel ou de séjour au paradis ou autres destins idéalisés), il y a la simple et difficile acceptation de la réalité humaine, l'acceptation de soi, de ses défauts inévitables et la *responsabilité d'élaborer son originalité dans des oeuvres*. Construire et changer le monde, tout en restant les pieds sur terre, ce n'est ni l'impuissance ni la toute-puissance; c'est l'ordinaire puissance humaine qui permet la connaissance, l'action, la production et la création littéraires et artistiques. Les artistes ne sont pas que des rêveurs. Ils sont surtout des réalisateurs originaux ou, mieux, des réalisateurs de l'originalité. Nous avons supposé que la *nécessaire dépressivité* était le fondement de cette puissance.

de l'ennui, de l'inconnu et de l'incertain seraient tout à fait conformes à un mode de production qui tente de maximiser la satisfaction par les économies d'échelle (l'industrialisation). Une telle recherche du confort et de la sécurité est bien loin de la recherche active du plaisir dans laquelle étaient engagées les « anciennes classes du loisir ». Dans leur recherche avouée ou apparente de la jouissance et du plaisir sensuel et intellectuel, les acteurs et les actrices de théâtre restent en marge de notre société industrielle et post-industrielle³⁸.

Le théâtre, comme les autres arts d'interprétation, est dans notre société *une affaire de minorité, une affaire d'élite*. *Le théâtre n'est pas populaire*, le théâtre n'est pas pour tous. À force d'avoir confondu la culture et l'art, on a voulu voir de l'art partout; cela n'est pas vrai. Autant les acteurs et les actrices que leurs publics sont des élites. Tout ce qui a changé aujourd'hui, c'est que l'élite est moins une affaire de naissance qu'une affaire d'élection, de choix³⁹. Les élites s'élisent d'abord elles-mêmes en plus de s'élire mutuellement. Cela va dans le sens de ce que nous avons affirmé précédemment: le succès est souvent suspect au théâtre et cette suspicion s'étend à la popularité. On la désire mais on s'en méfie.

Jusqu'à tout récemment, la pratique du métier d'acteur et d'actrice était principalement axée sur le *star system*. Il s'agissait d'acquérir la popularité, de devenir des vedettes relativement inaccessibles, idéalisées. Cela n'est pas disparu. Dans la pratique actuelle, cependant, on rencontre plus de groupes et de troupes davantage dominés par l'esprit du collectivisme, c'est-à-dire par une pratique où la conception et l'interprétation reposent sur la collaboration, la cohésion, voire l'unanimité. S'agit-il d'une façon de faire face à l'adversité? D'une façon de contester le système en place? De la renaissance de la façon traditionnelle de pratiquer le métier? Nous croyons que le collectivisme apparent n'élimine pas le désir de diriger ni le désir d'être vedette.

Les acteurs et les actrices sont souvent idéalisés par le public et par ceux qui détiennent le pouvoir. En effet, beaucoup de leaders politiques et de leaders du monde des affaires ne cachent pas leur admiration, voire leur *idéalisation des artistes*. En plus de leur amour et de leur goût pour l'art (qu'on pourrait aussi qualifier d'amour et d'art du goût), ils envient la liberté qu'ont les artistes, la gratuité de leurs oeuvres et de leurs entreprises et leur visibilité. Il y a beaucoup d'ambivalence, cependant, au sujet du statut de l'artiste. On l'admire et on le méprise à la fois. L'idéalisation, c'est, au fond, un petit délire. L'idéal n'existe pas. Quand on idéalise, c'est qu'on ne veut pas voir les défauts et les limites, donc qu'on les trouve inacceptables. L'idéalisation et l'admiration, l'envie et le mépris sont les facettes d'un même phénomène.

Les gens de théâtre font remarquer qu'au Québec (comme partout en Amérique du Nord), ce sont des entreprises de théâtre que les gouvernements subventionnent, contrairement à plusieurs pays d'Europe où ce sont des hommes et des femmes de théâtre qui reçoivent des subventions. Des acteurs et des actrices qui doivent se soumettre à des conseils d'administration ne manquent pas de dire qu'on les traite comme des *êtres a-responsables*.

38. Voir Laurent Lapierre, « L'anti-industrie culturelle: des dilemmes de l'administration et de la gestion des arts d'interprétation », dans *Questions de Culture*, n° 7, automne 1984, p. 99 à 126.

39. Voir Laurent Lapierre, automne 1984, *op. cit.*



Luce Guilbeault dans *Un prince, mon jour viendra*. Photo: Jacqueline Wanner.

Le théâtre a toujours été soutenu par les pouvoirs publics. Historiquement, cependant, *le pouvoir a freiné l'expression théâtrale* chaque fois qu'elle s'est opposée à ses desseins et à ses intérêts. Le théâtre est une révolte contre l'ordre établi⁴⁰. Il est dans la nature même de l'artiste de se révolter contre le statu quo⁴¹.

Au cours de la génération précédente, les acteurs et les actrices assumaient la direction artistique des entreprises de théâtre. La génération actuelle des directeurs artistiques, dans les entreprises dites institutionnelles, comprend plus de metteurs en scène que d'acteurs ou d'actrices. Le métier d'acteur ou d'actrice est ainsi moins valorisé. Ce sont les metteurs en scène qui deviennent graduellement des vedettes. *Le jeu théâtral et le métier d'acteur ou d'actrice ont perdu du pouvoir au profit de la mise en scène et de la gestion du spectacle*. Plusieurs acteurs et actrices ne sont pas sans remettre en question ce renversement de leur pouvoir relatif. Certains vont même jusqu'à déplorer la disparition des monstres sacrés.

Les acteurs et les actrices ne sont cependant pas complètement dépourvus de pouvoir. Nous avons postulé, en effet, qu'à la base de la pratique du métier d'acteur et d'actrice, il y avait une vision. Pour actualiser cette vision, l'acteur doit *nécessairement exercer un pouvoir*. L'agir n'est pas innocent.

40. Voir Alphonse Van Impe, *le Théâtre et le pouvoir*, dossier documentaire 7-8 dans la série Développement culturel, UNESCO, 1976, 128 p.

41. Voir Uta Hagen, *Respect for Acting*, MacMillan, 1973, 227 p.

Si les acteurs et les actrices sont dans une situation de dépendance, ils sont aussi dans une situation de pouvoir vis-à-vis des metteur(e)s en scène. Au cinéma, les acteurs et les actrices sont très dépendants du réalisateur ou de la réalisatrice. C'est son oeil qui cadre; c'est donc toujours sa vision des choses qui est projetée. De plus, c'est lui ou elle qui coupe et qui monte le produit final. Par contre, au théâtre, les metteur(e)s en scène sont très dépendants des acteurs et des actrices pour réaliser leurs visions. Ce sont les acteurs et les actrices qui jouent et qui ont ainsi le dernier mot⁴².

Sur le plan socio-culturel donc, même si le théâtre suscite toujours un intérêt certain, les acteurs et les actrices sont néanmoins perçus comme des êtres relativement marginaux. Dans notre société, le jeu, qui est à la base de la pratique du métier d'acteur et d'actrice, tout comme le plaisir, est suspect. On accorde peu de valeur à cet art archaïque, à cette activité non productive, gratuite, inutile. Notre société valorise surtout l'extériorité, l'activité, l'action. Notre société valorise la normalité plutôt que l'originalité. Le voyage dans l'imaginaire, cette rêverie collective que constitue la représentation théâtrale, est éminemment symbolique. Cela peut contribuer à son caractère élitique, à sa non-popularité. Par contre, on assiste à une idéalisation des artistes, des acteurs et des actrices et de leur pratique. Le vedettariat continue d'exercer une grande fascination, même si les artistes ont souvent la sensation d'être perçus comme des a-responsables.

Tout compte fait, il ressort de cet article que sur le plan économique, la condition des acteurs et des actrices est peu reluisante. La pratique tient souvent de l'héroïsme. Les bénéfices de la pratique sont surtout de l'ordre des gratifications artistiques et il apparaît qu'à force de miser sur l'imaginaire, sur la projection du monde intérieur, les acteurs et les actrices n'accumulent, dans la plupart des cas, qu'un capital économique imaginaire.

Peut-on prendre le risque de faire une analogie entre *le pouvoir de l'acteur et le pouvoir du fou du roi*? Sous le masque de la bouffonnerie, le fou du roi avait la liberté de dire à tous, même au roi, les plus sévères vérités (les émotions, les intrigues, le plaisir, les angoisses . . .). L'acteur est proche du pouvoir en un certain sens. Il a les privilèges du fou; il en a le pouvoir, la connaissance, la liberté, mais aussi la marginalité, la solitude, la fortune. C'est aussi lui qui reçoit les coups de pied du roi quand la situation se corse ou qu'il révèle trop la vulnérabilité du pouvoir. Bien sûr, il n'y a pas de jeu sans hasard, sans risque. La fortune est toujours possible, mais la réalité commande de voir aux nécessités. Nous ne pouvons que constater que le jeu, le plaisir et la connaissance par l'action théâtrale ne sont pas très valorisés dans notre société. C'est dommage et dommageable. L'humanité aurait tellement besoin de ce jeu, de ce plaisir, de cette connaissance et de cette jouissance pour supporter sa condition.

laurent lapierre en collaboration avec **denis laqueux**

42. Lapierre, 1984, *op. cit.*

bibliographie sélective

BUSSON, Alain, *la Place du théâtre dans le champ culturel (De l'influence de l'économie sur les choix esthétiques)*, Thèse de doctorat d'État ès Sciences économiques, Université de Paris, 1983, 737 p.

COLBERT, François, « l'Âge d'or de l'emploi chez les jeunes comédiens est-il révolu? », Montréal, École des hautes études commerciales, avril 1984, 18 p.

CRAIG, Edward Gordon, *le Théâtre en marche*, Paris, Gallimard, 1965, Édition originale parue sous le titre *The Theater Advancing*, Londres, Constable, 1921.

FROMM, Erich, *Société aliénée et société saine*, Paris, Le Courrier du livre, 1956.

_____, *Avoir ou Être? (Un choix dont dépend l'avenir de l'homme)*, Paris, Laffont, 1978, 244 p.

IONESCO, Eugène (1980), « Il est dangereux que l'homme ne soit plus qu'un être social, . . . alors que la condition métaphysique est là », entrevue réalisée par Marcel Rioux, *Forces*, n° 50, 1^{er} trimestre, p. 24-33.

ISAACS, Susan, « Nature et fonction du phantasme », dans Klein *et al.*, *Développements de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 64-114.

JAQUES, Elliott, « Mort et crise du milieu de la vie », dans Anzieu *et al.*, *Psychanalyse du génie créateur*, Paris, Dunod, 1974, p. 238-260.

JONES, Ernest (1913), « Le complexe de Dieu », dans *Psychanalyse, folklore et religion*, Paris, Payot, 1973.

KLEIN, Mélanie (1934), « Contribution à l'étude de la psychogénèse des états maniaco-dépressifs », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1978, p. 311-340; (1940), « Le deuil et ses rapports avec les états maniaco-dépressifs », p. 341-369.

_____(1946), « Notes sur quelques mécanismes schizoïdes », p. 274-300, dans KLEIN, Mélanie, Susan ISAACS, Paula HEIMANN, et JOAN Rivière, *Développements de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1966.

_____(1957), *Envie et gratitude, et autres essais*, Paris, Gallimard, 1968, 231 p.

KLEIN, Mélanie et Joan RIVIÈRE (1937), *l'Amour et la haine, le besoin de réparation*, Paris, Payot, 1978, 152 p.

KUNDERA, Milan, *l'Insoutenable Légereté de l'être*, Paris, Gallimard, 1974, 395 p.

LABORIT, Henri, *Éloge de la fuite*, Paris, Robert Laffont, 1976, 234 p.

LAPIERRE, Laurent, *le(la) Metteur(e) en scène de théâtre: un(e) gestionnaire*, thèse de doctorat, McGill University, 1984, 498 p.

_____, *le Théâtre et la gestion: de la mise en scène de l'entreprise théâtrale*, Theory Paper, McGill University, mai 1981, 165 p. (non publié).

_____, « L'artiste sera-t-il le principal subventionneur des arts dans les années quatre-vingt-dix? », texte présenté dans le cadre des journées d'études *le Théâtre dans les années quatre-vingt-dix*, organisées par le Conseil des Arts du Canada, à Stanley House, New-Richmond, Gaspésie, du mardi 26 juin au vendredi 29 juin 1984, 32 p.

LASCH, Christopher, *The Culture of Narcissism (American Life in an Age of Diminishing Expectations)*, New York, Norton, 1978.

MONOD, Jacques, *le Hasard et la Nécessité*, Paris, Le Seuil, 1970.

SARTRE, Jean-Paul, *l'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, 375 p.

—————, *l'Imagination*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, 263 p.

SCITOVSKY, Tibor, «What's wrong with the arts is what's wrong with society», *The American Economic Review*, mai 1972, p. 62-69.

STANISLAVSKI, Constantin S., *Ma vie dans l'art*, Lausanne, l'Age d'homme, 461 p.

WATZLAWICK, Paul, *Faites-vous même votre malheur*, Paris, Seuil, 1984, 119 p. Version française de *The Situation is Hopeless But Not Serious. The Pursuit of Unhappiness*, 1983.



Normand Chouinard, avec Louise Marleau, dans *le Dindon* au T.N.M.