

Pour une nouvelle approche du paradoxe du comédien Entretien avec des maîtres actuels

Diane Pavlovic

Number 33 (4), 1984

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

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26797ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pavlovic, D. (1984). Pour une nouvelle approche du paradoxe du comédien : entretien avec des maîtres actuels. *Jeu*, (33), 249–270.

pour une nouvelle approche du paradoxe du comédien*

entretien avec des maîtres actuels



Le père Émile Legault, entre Louis Jouvet et Pierre Renoir, le 8 mars 1951, lorsque le gouvernement français lui a remis les palmes académiques. Photo: Photo-Journal, tirée de *le père Émile Legault et le théâtre au Québec*, Fides.

*Cette table ronde réunit des acteurs-pédagogues dont le rapport à la formation est plus « expérimental », qu'ils enseignent ou non en milieu institutionnel. Marthe Mercure n'ayant pu se libérer en même temps que les autres participants, elle fut interrogée à part, et ses réflexions sont ici intégrées à l'ensemble. Poi Pelletier a également participé à la table ronde mais, après lecture du texte définitif, elle a exigé qu'on retire ses interventions. Il était bien sûr trop tard pour reconstruire le texte en entier en tenant compte de sa rétractation; j'espère cependant y avoir apporté des modifications suffisantes pour que cette absence ne nuise pas à la cohérence du discours des autres participants qui, eux, ont assumé leurs paroles — et telles qu'elles sont rapportées ici. Je remercie madame Pelletier d'avoir attendu que la mise en forme de la table ronde soit terminée pour me faire part de ses réserves quant à ce qu'elle avait « réussi à exprimer » au cours de cette rencontre, et quant à son intégration au dialogue qui ne s'est réellement établi, selon elle, qu'entre les participants masculins.

Selon quel itinéraire en êtes-vous arrivés à former des acteurs?

Denise Boulanger — J'ai été formée à l'art du mime corporel chez Étienne Decroux, pendant cinq ans. J'avais d'abord été attirée par la danse, mais le théâtre aussi m'intéressait. Le mime me permettait de conjuguer ces deux formes d'art, théâtre et mouvement: le corps sans la parole. J'ai été l'assistante de Decroux vers la fin de mes études et depuis mon retour à Montréal, parallèlement à mes activités avec Omnibus, j'enseigne à des gens qui veulent devenir mimes, acteurs ou danseurs, et qui trouvent, à l'École de mime, un vocabulaire objectif de la manière de bouger, dans la ligne de la grammaire decrousienne.

Serge Ouaknine — J'ai eu d'abord, à Paris, une formation de peintre, mais j'ai très vite imaginé le théâtre comme un environnement. J'ai cherché un maître et je l'ai rencontré en Grotowski, qui m'a fait faire le passage des arts plastiques aux lois du théâtre. J'ai développé ma formation en enseignant dans diverses institutions. Le fait de créer et celui d'enseigner sont liés organiquement en moi. Et pour faire ce que je voulais, qui allait à l'encontre des clichés de l'époque et du narcissisme des acteurs, il me fallait former des êtres avec qui je pourrais créer comme je l'entendais. Voilà pourquoi, sans doute, je me suis retrouvé en milieu universitaire: pour éviter le corporatisme professionnel et me consacrer à la recherche. J'ai été l'un des membres fondateurs du département de théâtre à l'Université de Paris VIII, le premier département de pratique dans l'université française. Dans les années soixante-dix, arrivé au Québec, je me suis orienté vers l'U.Q.A.M., en pleine gestation à l'époque. Venant d'une université expérimentale, c'était la transition la plus naturelle pour moi. Je me suis souvent demandé pourquoi je n'avais pas créé mon propre théâtre-laboratoire: c'est probablement pour ne pas faire payer des individus avec qui je fais un chemin de connaissance. Les institutions me paient pour faire ce travail, ce qui fait que l'argent n'existe pas — ou pas de la même façon — entre les acteurs et moi. Seule circule entre nous une démarche de formation, de recherche et de création.

Luc Morissette — Je suis revenu au théâtre il y a quatre ans, comme comédien, après avoir joué, plus jeune, dans des conditions de pauvreté culturelle. J'avais appris sur le tas, avec d'autres amoureux du théâtre, et cette piqûre est réapparue presque vingt ans plus tard. Entre-temps, je m'étais intéressé au monde du comportement humain et particulièrement, au comportement perturbé. Dans l'univers des maladies mentales, le discours du psychotique, surtout, me fascinait; son usage des fonctions de base du langage, et sa présence corporelle. C'est dans ce contexte plus scientifique que s'est faite l'exploration du corps qui m'a permis, ensuite, d'y intégrer mon travail de formateur. Il y a sept ans, on m'a demandé de donner un cours de bioénergie à l'École nationale: d'appliquer ces concepts à la formation de l'acteur, afin que les étudiants effectuent un premier déblayage de leur imaginaire, et apprennent à sentir leur corps. Une autre partie de ma formation s'inscrit dans « l'école de Palo Alto », une approche des rapports humains centrée sur le paradoxe. J'ai évidemment trouvé, dans l'acte théâtral, une situation paradoxale privilégiée: accepter les règles du jeu, dans leur fausseté, pour les prendre comme vraies. Et depuis que je travaille à nouveau comme comédien, j'ai pu réfléchir davantage à ces phénomènes, les apprivoiser et, bien sûr, les articuler en fonction des impératifs du jeu. Je ne suis rattaché à aucune troupe en particulier, mais la plupart des groupes avec lesquels j'ai travaillé ont une vocation de recherche: Nouveau Théâtre Expéri-

mental et Théâtre Expérimental des Femmes, Productions Germaine Larose, etc. Mais à part ces expériences un peu morcelées, mon lieu de recherche véritable, où je sens que j'avance le plus, c'est l'enseignement. J'enseigne toujours en bioénergie à l'École nationale, et je donne également des cours de mouvement et d'improvisation aux étudiants de l'Option-théâtre de Sainte-Thérèse.

Marthe Mercure — J'ai commencé ma formation à l'École de théâtre du Nouveau-Monde, qui n'était pas encore l'École nationale, et je l'ai poursuivie à Paris. De retour au Québec, j'ai travaillé à la télévision, dans des émissions pour enfants et pour adolescents, et au théâtre. L'insatisfaction totale de ma relation avec les comédiens et les cadres, le manque d'invention et de passion pour ce métier m'ont amenée à enseigner, car je voulais un rapport créateur à mon travail. J'ai mis sur pied un théâtre d'ombres, le Petit et le Grand, et des jeunes, fascinés par le mouvement, m'ont demandé de les faire travailler. Au début, j'enseignais à des gens qui ne se destinaient pas nécessairement à la scène mais peu à peu, je n'ai retenu que ceux qui voulaient être formés comme acteurs. Je voulais que notre énergie soit centrée sur des sujets précis en y cherchant notre propre sensualité, notre propre corps. J'ai alors fondé l'Atelier-Studio Kaléidoscope, pour travailler la gestuelle d'une façon particulière à chaque projet. Et quand, par la suite, une série d'expériences m'ont amenée à l'écriture, j'ai décidé de ne plus enseigner qu'aux étudiants intéressés à des ateliers de création. Ceux qui ne voulaient une formation qu'en fonction du marché m'ont quittée, par peur de cet inconnu: pour les participants, il ne s'agirait plus d'une approche traditionnelle du personnage, mais d'une approche créatrice, quels que soient le genre de texte ou la forme théâtrale utilisés.

Gabriel Arcand — Après avoir travaillé, avec plus ou moins de satisfaction, dans les jeunes théâtres professionnels, à la fin des années soixante, j'ai obtenu une bourse qui m'a permis d'aller étudier en Europe. La formation des écoles traditionnelles me paraissait insuffisante, et les comédiens qui en sortaient me semblaient manquer de présence, d'énergie vitale. J'ai alors cherché à savoir s'il existait des lieux où, tout en continuant à apprendre sur le tas, je pourrais découvrir des voies me permettant de développer cette présence et cette énergie vitale, qui me semblait la condition première, essentielle, au travail de n'importe quel acteur. Il y avait encore, à l'époque, un mouvement extrêmement stimulant dans le théâtre et je lisais énormément. J'ai travaillé à Marseille, pendant un an, avec un groupe dont l'un des membres était allé au Théâtre-Laboratoire. J'avais lu certaines choses sur le sujet, et ce que Grotowski disait du travail de l'acteur me semblait riche de sens, fondamental. J'ai eu envie de m'approcher de ces gens-là et je suis allé faire un stage en Pologne, stage qui fut important autant dans ma vie que dans mon travail. Avant même d'y aller, je sentais le besoin de créer, ici, un espace où des gens qui pratiquaient le même métier que moi pourraient faire une recherche sur leur propre développement. Mon expérience en Pologne m'a confirmé l'importance de faire cela et à mon retour, j'ai créé, avec trois autres personnes, le Groupe de la Veillée, qui était, et qui est toujours, un atelier de recherche et de création, qui privilégie délibérément le travail de l'acteur, le développement de sa présence, à travers divers exercices et diverses partitions.

Peut-être pourrait-on enchaîner sur cette question de présence, d'authenticité, pour parler de vos conceptions de l'acteur. Est-il pour vous un instrument, un créateur à part entière? On parle de plus en plus du travail d'acteur comme d'un travail



Teo Spychalski dirigeant Claude Lemieux pendant une répétition de *l'Idiot* du Groupe de la Veillée.

d'auto-révélation, où l'on considère d'abord la «personne humaine». La notion d'acteur est-elle encore opératoire?

S. Ouaknine — Ma recherche a toujours été animée par l'intérêt que je porte aux systèmes d'écriture. L'écriture, pour moi, n'est pas qu'un concept arbitraire: elle est un dessin qui a une force évocatrice en soi, comme dans les idéogrammes. Le rapport que j'ai aux acteurs est le même. L'acteur n'est pas un corps à qui on essaie de faire dire des choses, mais un corps parlant qu'on veut faire entrer, en Occident, dans une forme abstraite, dans une convention qui a perdu son organicité. Dans les théâtres asiatiques, cette organicité y est toujours; le sonore, le vibratoire et la gestuelle n'y sont pas en contradiction. Avant même que le mot ne soit à la mode, je parlais de l'acteur comme d'un signe, qui devait se rattacher à une tradition et, en même temps, à la plus extrême modernité: la lettre qui sort du livre et qui devient cette écriture vivante. C'est pourquoi l'approche de Grotowski m'a autant satisfait à l'époque; enfin, quelqu'un pensait de manière calligraphique. Depuis, ma conception a mûri: j'attends toujours de l'acteur qu'il soit, non un interprète mais, au sens grotowski, un créateur de sa propre réponse, et en même temps, plus ça va, et plus je souhaite que l'acteur prenne une distance avec cette subjectivité vive d'où il tire son impulsion créatrice, qu'il devienne le maître de sa propre écriture. Qu'il ait conscience de l'organisation de cette sensibilité en une codification scénique. Ce chemin est difficile: ou bien on emprunte des codes déjà existants, malaisés à transgresser (la *commedia dell'arte*, le code decrousien, etc.), ou bien on part à la recherche de son propre codage, à travers la calligraphie de cette chose innombrable qui est le mouvement de soi. L'acteur est ce fruit à la fois suave et extrêmement articulé, qui doit avoir la conscience schizophrénique de cette articulation: être

en même temps complètement dedans et complètement dehors. Il est rare de trouver chez un être la possibilité de cette simultanéité. Quand ça arrive, l'expérience est exceptionnelle.

M. Mercure — Et s'il y a une chose que l'on doit respecter, c'est celle-là. Lorsqu'on met un acteur en scène, on va chercher son potentiel le plus vivant, et il doit voir ce qu'on fait. Même s'il est très emballé, il lui faut respirer cet emballage, sinon il va jouer fasciné. Comme quand on est très en amour: on ne voit pas la personne avec qui on l'est. Pour moi, l'acteur doit rendre manifeste l'aspect le plus intérieur et le plus important de l'être: ce qui le maintient en vie, ce qui l'habite. Quand il est en scène, c'est son rapport à la création qu'il doit communiquer; il doit donner tout ce qu'il y a en lui dans ce peu de temps où sa vie s'arrête. Et en même temps, ses gestes, ses réflexes, ces paroles qu'il répète, il lui faut les réinventer toutes les secondes, faire comme s'ils étaient nouveaux, spontanés. Si son énergie est là, il ne peut faire autrement que de réussir cette métamorphose continuelle.

D. Boulanger — Il y a quand même plusieurs niveaux à considérer, surtout si l'on parle d'une mise en scène. L'autonomie est importante, c'est vrai; on ne peut pas être un acteur, dans un sens, si on ne l'a pas. Mais l'interprète n'est créateur qu'à un certain niveau. Il ne doit pas se sentir frustré de ne pas être metteur en scène. Au fond, il est metteur en scène de sa propre personne.

G. Arcand — Pour moi, l'acteur est un être presque fondamentalement paresseux — je parle de paresse intellectuelle, émotive, autant que de paresse physique. Et il est impossible de créer un objet vivant si l'on ne pourfend pas cette paresse. Les acteurs ont une très haute opinion de leurs opinions mais on peut leur pardonner beaucoup: si ce qu'ils doivent être fondamentalement se réalise, ils deviennent les intermédiaires, en présence d'autres personnes, d'un discours, d'une pensée, d'une émotion, d'un « message », mais tout ce qu'ils ont pour les soutenir, c'est leur présence; rien d'autre. Donc, le travail avec un acteur en est un de diligence, de vigilance, pour défaire ce qui tient de sa paresse et nourrir, en même temps, ce qui appartient à sa véritable création et, d'une certaine manière, à son élévation. Je crois qu'on peut *devenir* un acteur. C'est un travail quotidien, qui exige une grande rigueur — et qui demande une très bonne santé. . . Et je pense également, mais c'est peut-être plus spécifique à mon travail, que ce qui est fondamental à être partagé avec les spectateurs, c'est une organicité: « ça » qui est encore vivant. Quand on regarde le soleil de Van Gogh, ce n'est pas le soleil naturaliste, c'est plus que le soleil; c'est son soleil à lui. Ce qui fait la différence, c'est qu'il y met l'énergie de sa propre vie. L'acteur, pour moi, doit rendre manifeste la même chose, à sa manière, dans son propre corps. C'est-à-dire rendre le discours entièrement, et plus que le discours. Il doit être capable de traduire « ça » qui est vivant en lui *et* dans le discours. Cette énergie vitale se manifeste dans un mouvement, dans un travail vocal, qui deviennent une sorte de présence que l'acteur doit pouvoir réaliser. L'inspiration existe, sans doute, mais elle n'est réelle que si elle est soutenue par le travail.

Donc, la formation est un travail à plein temps.

G. Arcand — Oui, je crois que c'est l'affaire d'une vie, que ce soit dans notre travail ou dans nos relations humaines. Et si l'acteur remplit vraiment sa fonction de « connecteur », il ne peut l'être qu'avec le plus de luminosité, de pureté et de clarté possible:

sans ambiguïté. Pour en arriver là, ça demande une grande part de technique et, aussi, une sorte d'abandon. L'acteur ne peut être que ça; c'est tout ce qu'il peut faire, mais c'est complètement ça.

S. Ouaknine — C'est à la fois un médium, visible, et un voyant, qui fait voir ce qu'il voit.

G. Arcand — Exactement. Je parlais d'intermédiaire en pensant au chaman. Il prend le message d'un lieu et il le transmet en le transformant.

L. Morissette — En écoutant Gabriel, je songeais à mes objectifs pédagogiques, qui étaient, au-delà de la technique, d'apprendre à apprendre, d'être continuellement en état d'apprentissage. Bien sûr, ce n'est pas facile, mais on peut développer le corps en sorte qu'il puisse entendre toutes les ondes dramatiques qui circulent dans la vie. Et l'autre chose qui me venait à l'esprit, c'est une réflexion qu'a faite Jean-Louis Millette lors d'une rencontre de professeurs. Il parlait de sa difficulté à faire comprendre à un comédien qu'il fallait sans cesse réinventer le texte, chaque fois qu'il le redisait. Ce défi difficile à relever me paraît fondamental: développer cet état ou cette inspiration qui permet de transformer le même geste chaque fois qu'il est fait. Les jeunes acteurs acceptent assez facilement leur marginalité; leur milieu la leur confirme. Mais ce qui n'est pas toujours facile à comprendre et à développer, c'est la série d'exigences qui y sont rattachées: comment on va alimenter cette capacité d'être le poète, constamment, chaque fois qu'on bouge la jambe et qu'on ouvre la bouche.

Ces réflexions introduisent la question de vos attentes face à l'acteur. La technique, finalement, va toujours dans le sens d'un projet global. Vous avez déjà parlé un peu de vos directions de travail respectives. Je suppose que l'enseignement est un apprentissage pour vous aussi, que l'enrichissement se fait dans les deux sens. Que cherchez-vous à travers cet enseignement? Que serait pour vous, dans l'absolu, former un acteur?

D. Boulanger — Mon travail est très technique. Je ne suis pas encore à l'écoute de ce qui est subjectif chez l'acteur; mais par expérience, je sais que les gens qui ont le plus de moyens sont les plus libres de faire ce qu'ils veulent. La technique, c'est de faire vraiment ce qu'on croit être en train de faire, objectivement: prendre un verre, le pousser, le ramener vers soi. Et former un acteur, c'est lui donner les moyens de faire ce qu'il *veut* faire. Or, le problème — quoique j'ignore si c'en est un — c'est qu'après avoir acquis les outils dont ils ont besoin pour leur expression corporelle, les acteurs attendent de moi que je leur dise ce qu'ils veulent. Peut-être ai-je quelque chose à leur donner en ce sens-là, mais je n'ai pas expérimenté la voie qui me permettrait de le faire.

Pourtant, derrière la technique du mime, il y a une pensée.

D. Boulanger — Oui, mais la formation que je donne n'est pas orientée vers cette pensée. C'est une formation qui semble froide, distante, mais elle n'empêche pas l'obligation de se mettre en scène soi-même, de développer des qualités psychiques et subjectives. Sauf que j'ignore si je peux les transmettre à mes élèves. Je cherche à les stimuler dans le sens d'une plus grande autonomie, mais existe-t-il des moyens



L'acteur selon Serge Ouaknine: « la lettre qui sort du livre et qui devient cette écriture vivante ». La leçon de chinois d'*Une nuit à Shangai*, présentée à l'U.Q.A.M., ou l'art de lier chorégraphie et calligraphie.

de la provoquer? Je commence à le faire moi-même pour la voix: j'y travaille, avec quelqu'un, et ce que j'étudie demeure technique mais est déjà beaucoup plus personnel. Peut-être arriverai-je ensuite à transmettre, dans mon enseignement, cette valeur de l'interprétation.

L. Morissette — Mes cours de bioénergie visent précisément à apprendre aux étudiants une grammaire du corps qui soit différente de celle du miroir, qui soit plus intérieure. J'essaie de leur faire trouver, à un niveau plus profond, plus primaire, l'intelligence séculaire dont leur corps est héritier. Il ne s'agit pas seulement de mémoire sensorielle mais aussi de la mémoire, programmée, du monde. C'est là où je pense avoir développé une façon originale de transmettre ce savoir. J'essaie surtout de leur apprendre quelle est la logique de cette intelligence-là, comment elle se manifeste par images ou par sensations, par rythmes, par diffusion de chaleur. C'est en s'abandonnant à ces éléments du puzzle qu'on en vient à construire un personnage, qui n'est visible et compréhensible qu'après qu'on se soit abandonné à son processus de construction. Ça va souvent à l'encontre de ce qu'on leur apprend ailleurs, qui vise à les rendre conscients de tel jeu de tensions dans les épaules ou dans le dos, de l'image du miroir, de tous les impératifs techniques qu'on leur impose quant à leur voix, quant à leur système de projection, quant à leur maintien, quant à leur difficulté à danser ou à comprendre la gestuelle qu'on attend d'eux. Mais aller à contre-courant ne me paraît pas inutile, et les étudiants savent qu'ils s'embarquent dans un autre jeu de circuits, dans une autre logique, où ils peuvent aussi apprendre. Ça crée moins des contradictions qu'une alternative, mon objectif étant qu'ils puissent rêver sur commande, être dans cet état de *dreaming on cue*.

Apprendre la rigueur dans le plaisir — car l'acteur ne peut jouer vraiment qu'en état de plaisir — la discipline de la folie, apprendre à feindre l'authenticité, à répéter l'original. . . Tous les paradoxes du type: « Amuse-toi, sois spontané si je t'ordonne d'être spontané », où tu désobéis en obéissant et tu obéis en désobéissant. Il me revient une recherche surprenante de Bateson sur l'apprentissage des dauphins: pour essayer de lui faire inventer des trucs nouveaux, on récompensait le dauphin à chaque innovation. Comme il avait été récompensé, il reprenait le même truc mais, au lieu de la récompense attendue, il recevait une punition. Alors comment pouvait-il arriver à comprendre qu'il lui fallait innover chaque fois? Au bout d'un certain temps, le dauphin est entré dans une sorte de transe et il a inventé quatorze trucs que même ses entraîneurs n'avaient jamais vus: il a été mis en situation paradoxale, et il a résolu le paradoxe en changeant de contexte, en inventant.

M. Mercure — Le corps et le texte, pour moi, ne font qu'un. C'est le corps qui se souvient du texte et qui le transforme, qui donne la dimension du rêve en même temps qu'il est très réellement là. Je suis à la quête de gestes authentiques chez l'individu, d'origine essentiellement créatrice. Ça implique à la fois un isolement et une communication, car ces gestes, il lui faudra les jouer, les redonner. Mon travail sur le corps semble ne pas respecter le texte mais, en fait, il le libère. Personne n'est prêt à dire le texte d'un autre. Si les spectateurs le reçoivent, c'est que je n'ai pas fait de littérature. C'est une voie difficile, mais pour moi, c'est la seule possible car c'est vivant. La beauté réelle passe par la barbarie: une chose peut être tellement vivante qu'elle paraît d'abord laide dans son débridement. Je ne peux faire des choses qui soient mortes, surtout si je m'adresse à de jeunes comédiens. Le rapport au corps, à ce point, soulève beaucoup d'agressivité de la part de ceux dont ce rapport au corps est absent. Et je trouve regrettable que nous n'arrivions pas à nous en parler entre nous, à parler de la chose dans laquelle nous oeuvrons comme d'un objet, qui en sera un de toute façon lorsqu'il sera sur scène. Chaque démarche a le droit d'exister. Ce qui me frappe, à Montréal, c'est un rapport très fascinant au corps: il faut absolument que l'acteur donne l'impression qu'il souffre. Je suis pour le risque voulu, calculé, évalué. Mais le fait de montrer le corps dans sa difficulté pour capter l'attention du spectateur, pour moi, c'est du suicide. Ce n'est pas à force de pirouettes en l'air que l'on contrôle son corps. En plus de ce côté fascinant, il y a le côté hara-kiri, qui origine de Stanislavski: une danse de l'âme où on ne montre que l'intérieur, que la sensibilité. La voix ne sert qu'à transmettre des états d'âme, et avec une telle application que l'acteur demeure suspendu au cri, prisonnier de cette bulle. Grotowski a fait une recherche extraordinaire, mais il y a là une abnégation que je ne peux supporter. Cela s'apparente, pour moi, à des formes de supplice. Une autre chose que je remarque dans le théâtre tel qu'il se pratique à Montréal, c'est que par rapport aux femmes, ce qu'on met en valeur, c'est le grenier de l'imaginaire: on ressort toutes nos poupées. On s'ingénie à ressortir le langage à partir d'un corps qui a été momifié; bien sûr, cet emprisonnement a existé. Mais on ne peut pas scléroser ces univers passés en pleurant sur eux, répéter: « Regardez ce qu'on ne nous a pas permis d'exprimer. » Je veux arriver à ce que les femmes veulent dire *maintenant*. *Les Vaches de nuit*, du Théâtre Expérimental des Femmes, était extraordinaire pour cela: la pulsion se transmettait de cornes en cornes, et non de bêlement en bêlement. . .

S. Ouaknine — La création, pour moi, n'est ni féministe ni sexiste. Et mes étudiantes se hérissent quand je parle de la réalité féminine ou masculine d'un travail. Le

paradoxe pour être un médium, c'est d'accepter d'être un réceptacle et en même temps d'être en érection, en articulation de ce flux que l'on accueille. Toutes les formations, selon moi, essaient, d'une manière ou d'une autre, d'atteindre cela. Je suis toujours émerveillé de voir combien, entre pédagogues, on se ressemble par les questions que l'on se pose, et combien on peut différer par les voies que l'on emprunte pour arriver, quelque part, à la même résolution: une errance, une rupture. C'est cette capacité de rupture que j'essaie de faire maîtriser par les acteurs, dans leur jeu: lorsqu'ils sont capables de faire une série de ruptures dans leur partition, ils en trouvent, paradoxalement, la continuité. S'ils essaient de trouver cette continuité d'un rôle dans sa logique ou son sens, ils se noient dans une zone de paresse et de narcissisme. Mais si on les discipline à savoir commencer, développer, finir, couper, reprendre, changer le timbre de la voix, jouer sur deux registres en même temps, faire un silence au milieu d'une phrase et reprendre, si l'on casse, donc, le débordement narcissique qui voudrait s'épancher en permanence, on obtient une écriture audible, poétique parce que articulée, de toutes ces ruptures. C'est toujours quand on essaie de concilier deux forces qu'en naît une troisième, qui devient le geste créateur que l'on appelle à soi. Par exemple, lorsque mes étudiants essaient d'avoir le grave et l'aigu vivants en eux, en même temps, ou d'aller chercher, pour une même scène, les motivations d'une tristesse et d'une extrême exubérance, apparaît une émotion globale, vitale, et crédible. Mais lorsque l'on fait l'un et l'autre séparément, on tombe dans le cliché. J'ai compris cela en interrogeant les cultures orientales qui, je crois, sont plus androgynes que les cultures occidentales. C'est le maintien de ce conflit que j'essaie de transmettre à mes étudiants. Tout le reste, développer son corps, sa voix, sa musculature, sa souplesse, faire de l'acrobatie, on peut le prendre partout. Mais trouver ce qui articule ces paradoxes techniques, ça c'est le propre de la création.

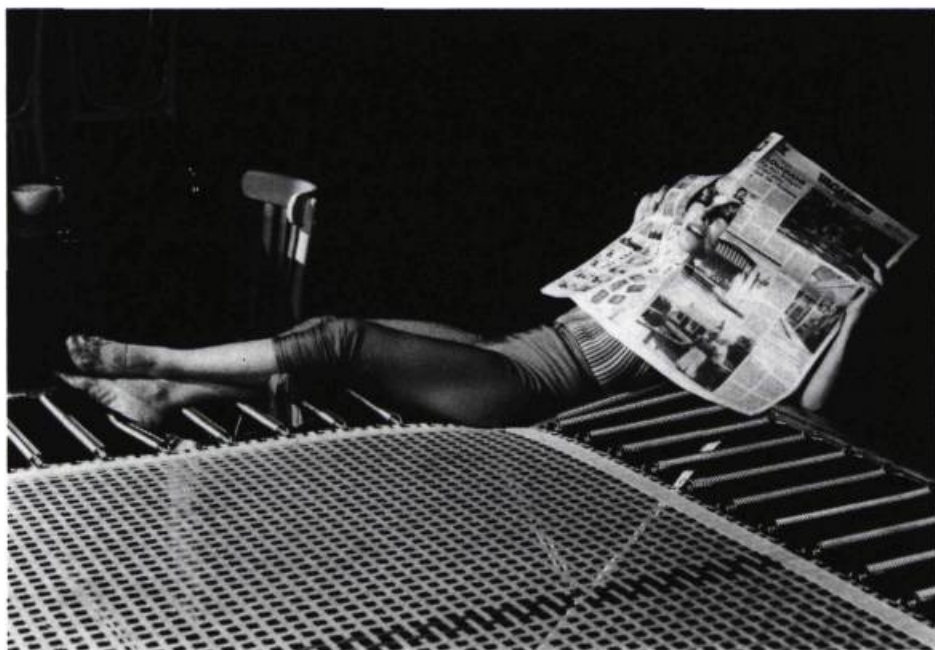
M. Mercure — Une phrase de Kate Millet m'a beaucoup frappée: « Si nos institutions ridicules nous avaient foutu la paix, tout le monde pourrait être bisexuel ». L'acteur en est là. J'ouvre tout de suite, dans mes cours, les deux possibilités: j'essaie que les étudiants soient assez en confiance pour travailler les rôles qu'ils veulent, d'hommes ou de femmes. Un de mes étudiants a déjà joué le rôle d'une fille qu'on avait violée, des filles ont joué des frères incestueux: je pense qu'à un certain moment, la gestuelle était authentique, et je prends le temps qu'il faut pour aller la chercher car je trouve cela important. Quand, par la suite, ils jouent des rôles conformes à leur sexe, il y a cette chose qui a éclaté, et pas en vain.

S. Ouaknine — Moi, la résonance des êtres m'émeut beaucoup. Je vois souvent des êtres avoir les larmes aux yeux de se découvrir un grain de voix qu'ils ignoraient. Et cette émancipation est autant à faire avec les hommes qu'avec les femmes.

G. Arcand — Chaque être a sa danse, son chant, qui lui sont propres, et qui sont différents de ceux de chacun des autres. Notre tâche est de chercher, par différents processus, la source de la source créatrice de quelqu'un, de la lui faire découvrir, pour lui permettre d'éveiller et de faire germer son rythme, son mouvement, sa voix: tout ce qui bat encore en lui ou en elle.

L. Morissette — J'essaie, par mon travail, de rattraper l'économie de l'enfance: tout le savoir corporel qu'on a développé avant l'accession au langage, avant le processus de socialisation et d'identification à des rôles sexuels. Apprendre la façon dont

fonctionne le corps, dont il chute, dont il s'amuse. Apprendre à observer, également, l'économie du mouvement animal. Pour moi, la bête de scène est une image réelle, et la précision dans la façon de bouger des animaux me paraît une référence indispensable aux comédiens. Je leur propose aussi de nouvelles métaphores corporelles: improviser à partir des fesses, ou des coudes; puiser dans les expressions populaires qu'on utilise à pleine bouche pour décrire des états émotifs, comme « en avoir plein le dos »; explorer les possibilités de leur corps à travers des métaphores cybernétiques ou informatiques. Plutôt que de se voir comme des chaudières, avec des modèles dix-neuviémistes de l'énergie qui circule et où il faut « expulser » ses émotions, plutôt que de voir l'émotion comme un contenu qui se promène dans un contenant — c'est de la plomberie élémentaire, malheureusement — j'essaie de leur offrir des notions d'*output*, d'*input*, de direction, de traitement de l'information. Lorsqu'un partenaire te donne une réplique, l'impulsion sonore te rejoint physiquement, au-delà de ce qu'il te dit: où te rejoint-elle? Le rapport du corps avec les planches, également, est très important: il s'agit pour moi d'une seule chose. Je leur fais explorer cette dimension écologique, systémique, en tâtant l'aire de jeu comme il leur vient, spontanément, de le faire: ils peuvent s'y glisser, s'y frotter, l'embrasser, s'y coller, jusqu'à ce qu'ils sentent l'unité de leur corps avec les planches. C'est la même chose avec l'environnement, le monde, l'espace: arriver à leur faire décrire l'air comme ayant une couleur, une texture. Si tous ces jeux de métaphores peuvent remplacer les autres, on est alors dans l'hétéro-apprentissage, dans ce deuxième niveau d'apprentissage auquel j'aspire, et où l'on apprend à apprendre. Le travail en bioénergie me donne l'occasion, la liberté et les facilités matérielles pour faire cela. Alors c'est très emballant, très nourrissant en termes de recherche. Mon intérêt pour le langage corporel m'a amené également à fouiller



Libérer le texte en se l'incluant et en s'y incluant. Marthe Mercure dans *les Célébrations*. Photo: Jean-Guy Thibodeau.

davantage le plan anthropologique: la culture balinaise, par exemple, utilise beaucoup la transe rituelle à partir de mouvements musculaires, de formes qu'on a rejetées en Occident. Je veux donner à mes étudiants la possibilité de rejoindre ce type d'expérience. J'essaie, par exemple, de les habituer à tolérer le mouvement clonique: cette vibration musculaire qui donne l'impression que quelque chose nous habite, hors de notre volonté, qu'on est possédé. Cette expérience d'aliénation, hors du corps, me permet de leur faire comprendre l'économie de ce corps. C'est comme si je les mettais debout dans un canot: lorsqu'ils en sentent l'oscillation, ils ont tendance à se braquer, ce qui est le meilleur moyen de foutre le camp à l'eau. Ce qu'il faut, c'est osciller avec l'oscillation, s'abandonner à ce clonus, afin que le corps s'organise, leur fournisse une solidité qui permettra à l'excitation de prendre forme. C'est le paradoxe par excellence, car c'est vraiment faire le contraire de ce qui apporterait le résultat escompté. Le but de ce travail, c'est de rompre avec les canons occidentaux de la connaissance du corps, liés aux planches anatomiques, à l'ostracisme corps-esprit. Je leur propose plutôt des inventions comme: « Qu'est-ce que dit ton épaule, laisse ta cuisse émettre un son ». Ça les bouscule complètement, jusqu'à ce qu'ils atteignent cet autre niveau d'expression, souvent sans s'en être rendu compte. On sait que cette méthode paradoxale peut donner de la schizophrénie, mais on sait également qu'elle peut donner lieu au génie créateur... et à l'humour, bien sûr.

J'aimerais que l'on continue à parler de votre rapport aux techniques: le mouvement, la voix, le souffle, l'intégration de tout cela...

L. Morissette — Des étudiants viennent souvent me voir pour des détails techniques mais difficiles, comme de rire spontanément, ou demeurer en scène trois quarts d'heure sans bouger: on peut bouger sans bouger, être immobile sans être rigide. Ces difficultés techniques particulières me sont autant d'occasions de leur montrer que le corps est toujours en mouvement.

S. Ouaknine — Avant d'entrer dans la technique, dans la cuisine, il faudrait clarifier les divers champs sur lesquels on travaille. On peut, selon le contexte, appuyer davantage sur l'improvisation, enseigner plutôt l'interprétation, aborder d'autres techniques, faire faire du travail individuel ou collectif, etc. Toute pratique réclame de percevoir aussi la réalité institutionnelle dans laquelle on travaille. Une mise en scène, un enseignement sont tributaires du lieu. La technique est universelle, mais elle est circonstanciée par les attentes et les contraintes du milieu.

G. Arcand — Oui, la perspective pédagogique est très différente de la perspective de création. Le travail d'atelier n'a pas à être partagé par d'autres que ceux qui le font: donc, nécessairement, l'approche n'est pas la même. Et le rapport entre les individus varie également, ce qui fait qu'un processus de création lui-même peut changer, dans une certaine mesure, d'un individu à l'autre.

S. Ouaknine — J'aimerais être en projet de création permanent, car c'est la création qui appelle à soi la technique dont on a besoin. Tous ceux qui ont innové, en théâtre, sur le plan de la formation, ont innové sur le plan de l'écriture: qu'il s'agisse de Brecht, de Meyerhold, de Stanislavski, de Grotowski, de Mnouchkine, de Brook... On ne peut séparer l'appel à des techniques d'une relation au monde, aux êtres et au langage.

Denise disait tout à l'heure que plus une technique était précise, plus elle ménageait de liberté à l'acteur. Êtes-vous partisans aussi de cette précision, ou si la formation que vous donnez s'apparente davantage à un entraînement plus général?

G. Arcand — Dans la perspective de création d'un spectacle, je suis d'accord avec Denise. Par exemple, lorsque nous avons commencé à travailler *l'Idiot*, la partition — vocale, textuelle, gestuelle, etc. — était extrêmement rigide. Et il n'a été possible d'en faire jaillir quelque chose de vivant qu'à partir du moment où elle a été complètement assimilée. Une fois la structure incorporée, les finesses, les subtilités du jeu ont pu apparaître. Mais si on travaille en atelier avec des gens, c'est peut-être différent, car chaque individu a des besoins particuliers. Bien sûr, on travaille dans un cadre, le théâtre, qui fait usage de certains types de techniques. Mais l'assistance à l'autre ne peut que changer selon les êtres: nous ne sommes pas tous pareils.

D. Boulanger — Tu ne penses pas que cette personnalité que nous avons (notre manière de bouger, de parler, d'extérioriser une émotion) nous limite? Si tu explores, par exemple, d'autres voix, qui ne sont pas dans ta nature ou dans tes habitudes, est-ce que tu ne découvres pas d'autres personnages en toi, d'autres moyens, d'autres manières d'être?

G. Arcand — Mais connaître sa nature, c'est tout ça.

D. Boulanger — C'est peut-être sur le mot « technique » qu'on ne s'entend pas. Pour moi, c'est un outil: je te donne un marteau, un clou, un tournevis, ça a des fonctions différentes. Je peux demander à quelqu'un de bouger la tête d'une manière langoureuse, forte, vibrante, qui va lui inspirer un état qu'il n'aurait peut-être pas eu d'instinct.

G. Arcand — Ton travail est alors de lui suggérer des choses qui vont provoquer des réactions, des réponses. Pour moi, il s'agit d'une étape, après laquelle on atteint une façon de travailler qui devient une surprise, à la fois pour celui qui suggère et pour celui qui se fait suggérer.

S. Ouaknine — La technique, c'est l'ensemble des appareils qui permettent de s'exprimer. C'est généralement ce qu'on essaie de donner dans les institutions. Je crois qu'il faut partir de la pulsion créatrice avant d'apprendre à domestiquer cette pulsion mais, pour pouvoir aller à sa rencontre, on a besoin d'outils capables de l'articuler. Alors c'est très complexe. Decroux a excellé dans l'exploration des possibilités articulatoires du corps dans l'espace. Mais si cette vision techniciste n'est pas transgressée par un imaginaire, ça fait un corps cliché, qui reproduit une série de mouvements de façon artificielle. Toute technique efficace porte et éveille un paradoxe dans l'action, par des principes de jeu capables de domestiquer le corps, sans le dompter dans un répertoire de signes figés. Grotowski, par exemple, m'a appris ce qu'il avait lui-même tiré d'un maître chinois, les fameux vingt-deux résonateurs. En les mettant en pratique, je découvrais en moi des possibilités de création sonore que je n'avais jamais soupçonnées, mais je devenais aussi un magnifique perroquet, capable de faire des effets sonores dont ma chair, mon histoire, étaient absentes. Et désormais, quand j'enseigne, je ne fais intervenir mon savoir technique que lorsque l'imaginaire est déjà présent. La technique nourrit l'imaginaire mais il ne faut pas qu'il y ait une identification narcissique de l'acteur à

son savoir technique.

M. Mercure — Je travaille aussi dans ce sens-là. À partir d'improvisations structurées, je fais en sorte que les étudiants ramènent les textes dans leurs mots, dans leur culture, dans leur énergie. Je fais travailler beaucoup la phonétique: cette base du verbe, on s'en sert tous les jours, comme on s'entraîne physiquement. On redécouvre la langue par sa musicalité, et c'est ainsi que l'acteur devient cet instrument qui vibre, et que le verbe, intégré à sa voix, fait partie de sa pulsion. Il faut aller à la base du son, de la couleur du mot, de sa sensualité, de la vibration qu'il provoque en soi. Je fais également des réchauffements par le *contact improvisation*, qui est un rapport de poids contre poids, et je leur fais dire le texte pendant ce temps. La langue, pour moi aussi, est un geste, et non seulement une idée que l'on charrie. Par l'incantation, par l'ondulation. La voix est organique: les primitifs émettent des sons hauts et on n'a jamais remis cela en question. Pourquoi s'empêcherait-on de faire la même chose?

S. Ouaknine — Il faut travailler sur les tensions, supprimer le flottement. Luc parlait tout à l'heure d'économie: Meyerhold a défini le travail de l'acteur de manière très rigoureuse, à partir de la vision économique de Taylor. Le taylorisme, dans l'industrie, visait à éliminer tous les gestes qui n'étaient pas nécessaires chez les ouvriers, de façon à rentabiliser leur travail au maximum. Meyerhold en a dégagé une application efficace pour l'acteur. En supprimant les gestes qui ne sont pas strictement nécessaires à la signification, on ne retient que les gestes purs, essentiels, et on évite de tomber dans la mimésis, le naturalisme, le banal. Dans ce rapport à la propreté et à la simplification du geste, je dis même à mes étudiants de compter leurs actes, leurs pas. De finir chaque chose, car après la plénitude d'une simple action totalement accomplie, un vide se crée en eux, qui permet la place naturelle à l'acte qui vient après. Sinon, de flou en flou, l'acteur se met à justifier son travail par une démarche cérébrale, et non plus par une intelligence incarnée. Il faut, par cette clarification constante du travail, atteindre à la netteté du cristal, mais un cristal qui gagne sa transparence par l'aridité de ses contours. C'est lorsque ces contours sont très nets, très tranchants, que l'on peut se permettre toutes les tendresses possibles, toutes les suavités, toutes les rondeurs possibles. Pour moi, c'est ça, la technique. Une ultime précision des détails. On accepte qu'un chorégraphe ait une grammaire rigoureuse, un musicien, un ensemble de principes mathématiques, un peintre, des lois de contrastes et de composition. Cette conscience du vocabulaire semble ne pas être évidente dans le jeu théâtral.

D. Boulanger — Mon travail vise précisément cette justesse du mouvement: les départs, les arrêts, les fondus, les immobilités, c'est ce que je pratique tous les jours avec mes élèves. Ce qui peut entraîner les gens dans une voie de clichés, c'est peut-être que j'enseigne également des figures. Toute la base, la grammaire, le mot que nous faisons découvrir servent à composer des figures de style. Le malheur, c'est lorsque des gens, épatés par ces figures, les placent telles quelles dans un spectacle, en les dénaturant. Ce n'est pas ça, le mime de Decroux; on ne devrait d'ailleurs pas dire « technique de Decroux », mais la, ou une, technique du corps. Nous faisons des figures dans nos cours, mais jamais pour les parachuter directement sur scène.

S. Ouaknine — Si on en reste à leur contenu, ces figures deviennent mortes. Mais si

on considère les lois cosmiques, le flot créateur qui traversent ces signes, le signifié est dépassé, et on retrouve l'art.

J'aimerais justement que vous vous attardiez un peu à cette question de l'énergie, qui est présente dans toutes les écoles de pensée, dans toutes les réflexions théoriques sur le travail de l'acteur.

S. Ouaknine — Il y a plusieurs dimensions à l'énergie. Pour illustrer celle dont je viens de parler, je vais prendre l'exemple du spectacle que je viens de terminer. Sur les huit représentations, il y en a eu deux catastrophiques, le lendemain d'une représentation excellente où les acteurs avaient été couverts d'éloges. Il y avait une atmosphère de copinage, et j'ai failli les arrêter pour leur dire de prendre cinq minutes et de se recentrer. Mais je les ai laissés vivre cette expérience. Ils étaient tellement confortés dans leur certitude de ce qu'ils avaient à donner, que le spectacle a duré douze minutes de plus, que rien ne circulait entre la salle et la scène: tout y était, sauf la vie. Je demande souvent à mes étudiants, avant qu'ils n'entrent en scène, de reprendre, pour eux seuls, cinq moments du spectacle, comme s'ils les jouaient en temps réel devant les spectateurs. C'est pour leur permettre de vérifier les clés énergétiques, de relations, de contacts, avant d'aller jouer. Un acteur, en général, veut jouir de sa découverte, du risque qu'il va prendre, sans comprendre que ce risque ne le rend libre que dans la mesure où il est maîtrisé. Mes étudiants m'accusent de vouloir faire d'eux des ascètes. Peut-être. Mais c'est en faisant cette démarche ascétique qu'ils auront le plaisir vrai de donner, et qu'ils pourront donner le plaisir.

G. Arcand — Ces brisures dans le mouvement et ces paradoxes, nécessaires à l'apparition d'un flot créateur, sont exactement les mêmes dans le processus de préparation d'un spectacle. Chaque participant à un spectacle ne se prépare pas d'une façon partagée par tous. Il n'y a pas de recette. J'ai vu des acteurs avoir un comportement absolument incohérent avant une représentation, s'y préparer d'une manière vraiment étrange, insensée, et précisément, par là, atteindre le même degré de luminosité que les acteurs qui s'étaient préparés dans la solitude extrême. Il faut faire attention: on ne touche plus à l'acteur qui réalise une partition, mais à une autre couche de sa personnalité, qui fait peut-être appel à des règles différentes. Et ces modalités de préparation sont multiples dans la mesure où il y a du respect pour l'autre. Si tu as besoin d'être avec quelqu'un avant la représentation mais que celui qui travaille avec toi a besoin d'être seul, tu ne peux pas toucher à ça. Ce serait sacrilège. Le problème, au fond, en est un de perspective: il s'agit de savoir ce qu'on fait vraiment, pourquoi on le fait, qu'est-ce que ça doit générer, qu'est-ce que ça doit nourrir en nous, et qu'est-ce qu'on doit nourrir chez les gens qui vont partager cela avec nous, afin que ce qu'on cherche se réalise pleinement. Ce qui est important, c'est que la perspective d'ensemble soit claire pour chacun, et partagée par tous.

S. Ouaknine — Peux-tu clarifier ce que tu appelles des perspectives?

G. Arcand — Il n'y a qu'une seule réponse, un peu abstraite, à cette question: c'est avoir une connaissance charnelle du sens de notre propre fonction. Bon; c'est très

Luc Morissette, en plein air, dans l'un des tableaux de *Vie et mort du Roi boiteux*. Apprendre la rigueur dans le plaisir, et renouveler son rapport à l'environnement, au monde et à l'espace.



abstrait, mais en même temps, pour moi, c'est extrêmement concret, et quand j'irai travailler tout à l'heure, ce sera exactement ça. C'est de savoir exactement ce qu'on fait là où on est, à l'instant où on y est. J'ignore si ça s'appelle de la conscience, mais c'est ce que chacun doit acquérir. Peut-être n'est-ce pas le bon mot, « conscience ». Il ne s'agit peut-être que d'une sorte d'attention à ce qui se passe autour.

L. Morissette — Oui, y compris aux spectateurs que l'on va rencontrer. Il y en a de l'information, dans le silence attentif d'un groupe pour qui tu vas travailler. J'en profite pour faire une sortie contre le terme « énergie »: c'est ce que j'attendais quand tu nous as posé la question. Je trouve que c'est un terme très « petit » pour représenter ce dont on essaie de parler. L'énergie, c'est un rapport masse, vitesse et accélération, point à la ligne. Dans notre milieu, on ne cesse d'utiliser des expressions du genre: « flot d'énergie », « énergie vitale », « décharger de l'énergie », « blocage d'énergie », « ramasser ses énergies », « la qualité de l'énergie », « de la mauvaise, ou de la bonne, énergie », « tu me sucés mon énergie », etc. Quand on s'arrête à ce que tout cela veut dire, ça n'a rien à voir avec la précision et la complexité de ce avec quoi on travaille. Même si le cours que je donne s'appelle bioénergie, j'avertis mes étudiants, au départ, que c'est anachronique. Ça fait référence à Reich, qui a cherché à identifier une sorte d'énergie vitale en pensant que ça pouvait être réel. Mais ce qu'on a appris depuis une cinquantaine d'années sur les détails des rapports humains, et ce qu'on a pu décoder d'autres cultures qui avaient 5 000 ans d'avance sur la nôtre à cet égard, devrait nous inciter à sortir d'autres métaphores, plus aptes à articuler ce qui se passe.

G. Arcand — D'autres métaphores, par exemple? Si l'on parle d'un acteur dans un espace, seul ou avec d'autres. . .

L. Morissette — Il est en échange simultané d'information avec plein d'objets. Je ne te communique pas seulement, avec ma voix, une quantité d'énergie.

G. Arcand — Bien sûr que non. Mais l'échange d'information se fait dans un cadre particulier. Quelles sont les règles qui l'entourent?

L. Morissette — Eh bien l'une d'elles, c'est qu'une partie des gens qui sont là vont écouter, donc, vont échanger une certaine information dans le silence, sans se lever, sans monter sur la scène. Et d'autres personnes, les acteurs, vont occuper le plus gros de l'espace et envoyer, à travers leur jeu, un certain nombre de contenus auxquels les spectateurs vont répondre par une attention soutenue, par une émotion qui les intègre à l'événement.

G. Arcand — Mais la personne qui me fournit l'information, comment me la fournit-elle?

L. Morissette — Ce n'est sûrement pas fait seulement avec de l'énergie. C'est un appareil à traiter de l'information, comme un *computer*: une espèce de boîte noire qui exprime, par des *output*, une chose qui sera reçue simultanément par les gens qui vont la traiter, qui vont renvoyer la réaction, etc.

G. Arcand — D'accord. Mais ces *output*, c'est quoi, c'est comment, quelle en est la texture?

L. Morissette — Ce sont des vibrations sonores. Visuelles, aussi.

G. Arcand — Des vibrations visuelles et sonores: c'est ça le travail d'un acteur.

L. Morissette — C'est la façon dont son travail se communique.

S. Ouaknine — Ce qui me paraît clair dans tout ça, c'est qu'une cohérence d'univers est nécessaire. L'univers dans lequel chacun s'investit transcende, d'une manière égale, tout le monde. C'est la rencontre de l'extrême différence et de l'extrême unité. Ça ne peut réussir que quand il y a du « ça » ou du « divin », c'est-à-dire un champ ouvert où je peux aménager mon errance personnelle. Un univers fait *d'attention* et *d'intention*. Le danger, dans le système de Luc, c'est d'oublier que cet électromagnétisme dont il se sert, avec raison, pour décrire un fonctionnement, est riche d'un vieil anthropos, d'archaïsme. La théorie de la communication ne suffit pas à clarifier ce qui circule entre un émetteur et un récepteur. Il se passe autre chose, de plus mystérieux, qui appartient pour moi à des forces collectives, à des entités d'esprit.

L. Morissette — Oui. Bien sûr.

G. Arcand — Oui, et ce qui circule et que tu ne peux nommer, ça ne peut circuler que si l'activité des transmetteurs est sous-tendue par quelque chose que j'appellerais l'énergie de la nature: une sorte de disposition du corps, d'éveil de l'énergie qui est dans le corps et dans la nature. Il s'agit de pulsions, de pulsations, de ce qui, fondamentalement, est vivant dans l'organisme. C'est comme un rythme cardiaque, une pulsion sanguine.

S. Ouaknine — Mais ça ne s'apprend pas, ça. Est-ce que ça se développe?

G. Arcand — Ça se découvre, en tout cas.

L. Morissette — Moi, je pense que ça se découvre.

G. Arcand — Et à ma connaissance, en tout cas, cet échange n'est manifeste que dans un événement comme le théâtre, car c'est le seul qui fait appel à cette réalité. Par-dessus tout ça, il y a toute l'information du monde: je ne dénigre pas l'information, je dis seulement que ça ne peut pas être *que* ça dans un type de manifestation comme le théâtre. Si ce n'est que ça, ce n'est pas du théâtre, c'est autre chose: des vidéo-clips, une conférence, un cours, un sermon . . .

S. Ouaknine — Ce que tu appelles énergie de la nature, j'appelle cela l'immédiateté d'être. C'est cette qualité de présence qui est une manière d'être immédiat au réel et au monde. Et qui est peut-être le pouvoir de l'esprit.

G. Arcand — J'appelle ça « battre avec la vie ».

S. Ouaknine — Oui, je comprends. Et c'est peut-être cela que le spectateur veut entendre, au-delà du signifié d'un spectacle.

G. Arcand — Peut-être pas entendre, mais partager. C'est de ça qu'il veut être nourri.

L. Morissette — Oui, car quand ça marche, il est *dans* la magie lui aussi.

S. Ouaknine — C'est ça. Au-delà de toutes les formes de séduction spectaculaires, au-delà de la beauté de la mise en scène, de l'intelligence du propos, c'est ce « ça » qui est impérissable. Et qui donne un sentiment de partage, de ferveur. De croire en un moment. Et où il y a une qualité de silence qui est habitée par ça.

G. Arcand — Oui, car ensuite, tout le reste prend son sens: le silence, l'information, chaque chose prend sa place.

S. Ouaknine — Et la violence n'est plus violence: elle devient démonstration d'un moment de l'humain. La tendresse n'est pas mièvrerie. L'amour n'est pas morale. Tout prend le parfum de la fleur. Et c'est drôle, depuis que tu as défini cela, je peux dire que c'est ça, pour moi, l'androgynie fondamentale. Le mot ne devrait pas être employé, mais c'est cette manière d'être à la fois lumineux et obscur, ombre et lumière, transparent et une arête. De ce point de vue, l'émotion poétique de l'art rejoint la vision la plus rigoureuse et la plus impalpable de la connaissance scientifique. On touche du doigt la même qualité de vibration, sauf qu'on ne nomme pas les systèmes de la même manière.

L. Morissette — Et même l'infanticide peut devenir tolérable... Le personnage de Médée peut nous faire jouir et vibrer, au théâtre. On peut en être tout à fait amoureux.

S. Ouaknine — À ce moment-là, l'éthique doit rejoindre l'esthétique. L'émotion de la beauté, quand cette force est présente, peut aussi bien aller vers la joie que vers le meurtre. C'est là qu'intervient le choix moral de l'artiste.

J'ai l'impression qu'on est moins dans l'apprentissage que dans l'initiation. Votre relation aux étudiants n'en est pas une de professeur à élève, mais de maître à disciple. Ce n'est pas tant sur le plan d'une transmission de connaissances que d'une recherche commune. Vous allez dans le sens d'une métaphysique, d'une ascèse, et je me demande dans quelle mesure vous pouvez les rendre manifestes. Comment concevez-vous votre rôle pour que des gens autour de vous parviennent à cette ascèse, se révèlent à eux-mêmes? Le théâtre, selon vous, s'enseigne-t-il?

L. Morissette — Il me paraît clair que les maîtres auxquels on réfère lorsqu'on parle d'une démarche artistique ont toujours quelque chose de différent, qualitativement, en termes de rapports de maîtrise, en tout cas, de ceux qui exercent une transmission du savoir telle qu'on se la représente dans le processus scolaire. Dans le métier de comédien, tu te sers de ta voix, de ta sensibilité, de ta pulsation: apprendre à s'en servir d'une façon qui soit créatrice par-dessus le marché, ça transcende bien sûr largement cette transmission du savoir. Que ça s'enseigne, le théâtre, je pense que oui. Je ne connais pas de gens de théâtre qui n'ont pas eu un maître de qui attendre, sur qui s'appuyer, dans cette espèce de relation fondamentale qui leur a permis tout à coup d'être « confirmés ».

Dans l'intimité de la découverte du mouvement: Denise Boulangier interprète *le Feu*, une production d'Omnibus. Photo: D. Collins.





Fût-ce à travers les textes classiques, trouver des gestes authentiques, et « arriver à ce que les femmes veulent dire *maintenant* ». Marthe Mercure dans *Médée*. Photo: Robert Etcheverry.

S. Ouaknine — La résistance des étudiants tient au mépris qu'ils ont de leurs enseignants. Ils voudraient recueillir un savoir de maîtres qui seraient infaillibles, qui seraient d'authentiques maîtres. Et je ne crois pas au discours de la démocratie qui voudrait répandre le savoir en le nivelant. Cette expérience métaphysique, comme tu l'as dit clairement, dont nous parlons, elle ne peut se faire que dans une relation de don mutuel. Et pour se donner, il faut reconnaître à l'autre la faculté de pouvoir nous recevoir. L'acteur cherche à maîtriser une relation *qualitative* à lui-même et à la vie. Ça n'arrive pas toujours car les maîtres cherchent aussi. C'est ce que j'ai appris, moi, de mon maître: je l'ai aimé et j'ai cessé de lui résister le jour où j'ai compris qu'il avait besoin de ma propre interrogation pour parachever la sienne. Et c'est ce que je dis à mes étudiants: « Vous allez me voir douter à haute voix, savoir que je doute et savoir les moments de mon impulsive certitude. » C'est la même chose dans une mise en scène. C'est quand le metteur en scène a l'honnêteté de dire: « Je ne sais pas », que l'acteur lui accorde son pouvoir. Mais pour que la création apparaisse, il faut qu'entre enseigné et enseignant, entre acteur et metteur en scène, cette relation de pouvoir disparaisse, que la relation se fasse non plus au pouvoir, mais à la puissance. Et il n'y a pas d'uniformisation du savoir ou de la méthode. Je ne crois pas au hasard, et je crois que tous les êtres ne nous sont pas destinés, et que nous ne sommes pas destinés à tous les êtres. Il y a des histoires, des voyages, plus ou moins cohérents et compatibles.

Effectivement, il n'y a pas d'enseignement neutre. Et nous pourrions enchaîner là-dessus pour terminer: sur le type de travail que vous faites et son rapport au politique. Quelle est votre relation aux institutions, au travail parallèle? Luc a affirmé

plus tôt que la rigidité de l'institution n'était pas, pour lui, une entrave à la création ou à la recherche. Serge, également, a évoqué cette question de l'exploration, et celle de l'argent, du pouvoir, entre lui et les étudiants.

S. Ouaknine — Les appareils institutionnels ont pour but de se survivre à eux-mêmes. Non de créer, mais de survivre. Et quand on veut survivre, on contrôle. Il faut différencier les notions de contrôle et de maîtrise: on contrôle des quantités, et on maîtrise des qualités. Et la création artistique cherche la maîtrise pour se démettre du contrôle qui, lui, est politique. Par contre, il ne faut pas oublier que Grotowski n'a pu faire sa démarche qu'en pays socialiste. En Pologne, tous les théâtres sont subventionnés, et tous les artistes sont des fonctionnaires d'État. Ils n'ont plus de problème de survie: ou bien ils deviennent médiocres, ou bien les conditions économiques de la culture socialiste leur permettent de faire une véritable recherche. Sans rien enlever au génie de Grotowski, son génie c'est surtout le temps qu'il a eu pour travailler. Faire une recherche sincère, et former des acteurs quotidiennement: l'institution, à ce moment-là, remplit véritablement sa fonction. En dehors de ce type de structure en laboratoire, je trouve complètement délirant et ridicule d'avoir à faire un spectacle en trois ou quatre semaines. C'est pour ça que j'ai accepté de travailler dans les institutions, même si j'y souffre, car il est insensé de ne rencontrer des étudiants que trois heures chaque semaine. On ne peut que montrer du doigt la lune, sans jamais l'atteindre.

L. Morissette — Moi je me sens effectivement très libre, dans l'enseignement, de poursuivre les axes de recherche qui me tiennent à coeur. Je fixe mes objectifs pédagogiques en fonction de mes convictions par rapport à ce métier, des habiletés que je crois avoir développées, des pistes que je pense pouvoir explorer honnêtement, et avec une certaine efficacité. Je ne peux pas dire que je sens la pression des institutions, sauf pour le mythe agaçant qu'elles véhiculent: la conviction que l'on pourra, en trois ans, apprendre aux gens à être de bons acteurs. Je suis atterré par cette urgence à placer leur voix, leurs membres; les étudiants vivent une pression constante. Ils peuvent bien sûr apprendre plusieurs choses sur le métier et la discipline, à travers cette pression. Et ce n'est pas nécessairement ce que les professeurs voudraient leur inculquer qu'ils retiennent. Je fais confiance en leur capacité de faire un tri dans tout ce qu'on leur communique. Cela dit, par rapport à l'enseignement universitaire que j'ai connu, je trouve mon milieu de travail actuel fort intéressant. Il y a un enthousiasme de la part des étudiants, un climat propice à l'apprentissage.

M. Mercure — Les étudiants sont plus occupés que les professionnels. On bourre trop les programmes dans les écoles. Notre rythme de vie est comme ça, mais il faut justement laisser aux étudiants le temps d'ingurgiter tout cela et de faire un choix. Ils ne peuvent pas, en sortant de l'école, avoir fait ce choix par rapport à une théâtralité. Ils ont fait de tout, mais où en sont-ils? On ne peut pas leur demander tant d'heures de présence, à moins que ce ne soit pour un projet, une création, et qu'ils ne fassent que ça. J'ai fait cette expérience à l'École nationale. Les étudiants ont aimé mon genre de travail, mais ça ne s'est pas poursuivi ensuite, car il est évident que ce travail fait tomber les cadres, que les personnes qui y assistent sont percutées quelque part. En atelier par contre, bien sûr, j'ai toutes les libertés, même si parfois j'y rencontre aussi des limites.

D. Boulanger — Nous sommes choyés, à l'École, par rapport à ça. Avant de travailler sur une création avec des gens, on les a connus pendant les deux ou trois ans de leur période d'apprentissage. Le rapport est intime, et il nous faut moins de temps pour la production. On a l'avantage d'avoir vécu ensemble huit à onze heures par semaine pendant ces deux ou trois ans. C'est là que se fait la réelle recherche, et c'est dans l'intimité de la découverte de tous ces mouvements que j'ai le plus de satisfaction.

S. Ouaknine — J'ai non seulement la nostalgie du théâtre-laboratoire tel que je l'ai vécu, mais en fait, j'ai la nostalgie des grands ateliers du Moyen Âge ou de la Renaissance, avec le maître et les compagnons. Je crois que la création ne se fait vraiment qu'au sein d'une troupe ou d'un groupe, où le destin du quotidien trouve sa place dans le destin de l'oeuvre. Les êtres qui m'ont le plus ému dans ma vie, mes amis, vivent cela: ce sont les gens du Squat, du Living, ça a été Grotowski, toute cette petite troupe éphémère, ou parfois durable, où des êtres acceptent que le théâtre soit pour eux non pas un savoir-faire spectaculaire, mais une démarche de vie. L'art ne m'intéresse qu'en ce sens-là. L'art institutionnel est rarement émouvant. Et la formation, pour moi, n'a de sens que dans la mesure où elle montre du doigt une relation à la sagesse.

propos recueillis par **diane pavlovic**, décembre 1984