

Proposer sa personne, sa voix, sa tête, son âme, sa poésie Entretien avec Marc Béland

Aline Gélinas

Number 46, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27731ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gélinas, A. (1988). Proposer sa personne, sa voix, sa tête, son âme, sa poésie : entretien avec Marc Béland. *Jeu*, (46), 17–25.

proposer sa personne, sa voix, sa tête, son âme, sa poésie

entretien avec marc béland



Marc Béland et Louise Lecavalier, de LaLaLa Human Steps, et la sexualité ambiguë de *Human Sex*. Photo : Édouard Lock.

Marc Béland est diplômé de la section interprétation de l'Option-théâtre du Collège Lionel-Groulx (1978). Au théâtre, il a tenu, entre autres, les rôles de Victor dans *Victor ou les Enfants au pouvoir* de Roger Vitrac, au Théâtre du Nouveau-Monde, dans une mise en scène de Jean-Luc Bastien; de Gregor Samsa dans *la Métamorphose*, adaptée de la nouvelle de Kafka et mise en scène par Alexandre Hausvater au Théâtre de Quat'Sous; de Jean Laïos Lapiierre dans *la Contre-nature de Chryssipe Tanguay, écologiste*, de Michel Marc Bouchard, mise en scène par André Brassard au Théâtre d'Au-

jourd'hui. Il était de l'équipe de création de *Montréal, ma soeur*, un spectacle de Sarah Bonnemaïson présenté dans un appartement. En mars 1987, il jouait le rôle de François dans *le Printemps, monsieur Deslauriers* de René-Daniel Dubois à la Compagnie Jean-Duceppe. De 1982 à 1984, il a étudié la danse contemporaine auprès de Jo Lechay. En septembre 1983, il a dansé seul pendant treize jours, neuf heures par jour, au Théâtre Expérimental des Femmes, dans ce qu'il a appelé «un geste pour la paix et la vie». Il a ensuite fait partie de la compagnie Danse Jo Lechay jusqu'en avril 1984, puis il s'est joint à La La La Human Steps, dirigé par Édouard Lock. Il a été de la distribution des dernières séries de représentations de *Businessman in the Process of Becoming an Angel*, et de la création de *Human Sex* et de *New Demons*.

Juin 1987

Le 26, un vendredi soir, à la fin d'une semaine de travail. Travail qui porte sur la prochaine création, *New Demons*, dont un extrait doit être présenté à Ottawa, au cours du Festival Dance in Canada, deux semaines plus tard. Il n'y a pas de première question.

Marc Béland — On travaille constamment en studio avec Reynald Rabu, le répétiteur qui, bien sûr, n'ose pas s'aventurer à nous donner des directions artistiques ou esthétiques, pour ne pas nous engager sur des fausses pistes; et il a bien raison. Édouard est venu cette semaine parce qu'on prépare ce qu'on montrera à Ottawa: il fallait qu'il choisisse, qu'il voie... Mais ce n'était pas là encore... On a le temps, il reste deux mois et demi avant la première, en septembre. Mais c'est comme si on avait le texte, les pas, et que l'interprétation, c'était une autre paire de manches, ou plutôt, une autre couche. À l'époque où on n'avait pas de répétiteur, on ne se posait pas ce genre de question-là, sur le sens de notre travail. On était tellement préoccupés par le fait d'arriver à accomplir ce qu'Édouard demandait que ça devenait le propos de la danse: deux êtres en train de se livrer volontairement à une activité dans laquelle ils sont engagés le plus intensément possible avec la concentration la plus absolue. Selon moi, ce travail constitue un message visuel, politique, subliminal, éminemment fort. À cause de ce qu'il exige. Peut-on s'en contenter? Je ne sais pas. Je n'ai pas toutes les réponses, et je vais peut-être dire tout à fait le contraire dans deux semaines. C'est l'amorce d'une réflexion...

Pour la première fois, la question du sens s'est posée en studio?

M.B. — Oui, et on attend qu'Édouard précise la direction du spectacle. Mais pour ma part, à la suite de l'expérience théâtrale que je viens de vivre avec *le Printemps, monsieur Deslauriers*, j'ai justement remis en question la volonté de vouloir tenir un propos, de vouloir parler précisément de quelque chose. Parce qu'on se rend compte que pour cinquante-six raisons, on en arrive finalement à dire le contraire ou autre chose, à aller à l'encontre de son intention initiale. Je me dis, merde, pourquoi s'encombrer du propos... J'ai peut-être une vision utopiste de l'interprète... Édouard a dit quelque chose qui, pour moi, est très important. Malgré la virtuosité qu'il attend de nous, il préfère voir des individus sur scène, des êtres qui *vivent* en dehors du studio, qui ont une vie intérieure, avant de voir des danseurs. Il nous redit sans cesse qu'il y a d'abord le performeur, et ensuite la danse. D'abord un artiste qui pense, qui charrie un univers, qui a des faiblesses, qui est vulnérable, qui s'interroge, qui a peur et qui a envie de partager ça avec des spectateurs.

Pour moi, c'est aussi ce qui importe : d'arriver, à l'intérieur d'un texte ou d'une danse, à appeler quelque chose. C'est flou... Ce n'est pas clair, et je dis peut-être des banalités, des lieux communs...

Je ne crois pas que ce soient des lieux communs.

M.B. — À vrai dire, le propos m'apparaît complètement superflu; il existe, en fait, mais je ne veux plus m'en préoccuper.

De la même façon qu'au théâtre, tu peux ne plus avoir envie de connaître la motivation psychologique de ton personnage?

M.B. — C'est ça. Que ce ne soit pas la couche psychologique du personnage qui domine le jeu mais plutôt une espèce d'écoute intuitive du cosmos, de l'univers, des autres. Être en scène, mais savoir que la terre continue de tourner, et qu'il y a les trois quarts de l'humanité qui crèvent de faim, et des viols, et des assassinats, et quelqu'un qui naît. J'ai toujours pensé qu'il fallait être très excessif sur scène, en réponse à la haine, aux conflits, aux incertitudes qui hantent le quotidien. Réagir avec la même violence... Pour moi, être un performeur en 1987, c'est ça.

Réagir de façon concentrée et spectaculaire à une foule de petites choses disséminées dans la vie quotidienne?



«D'abord un artiste qui pense, qui charrie un univers, qui a des faiblesses, qui est vulnérable, qui s'interroge, qui a peur et qui a envie de partager ça avec des spectateurs.» Marc Béland dans *la Métamorphose*, d'après Kafka, mise en scène par Alexandre Hausvater au Théâtre de Quat'Sous. Il y tenait le rôle de Gregor Samsa. Photo: Francisco.

M.B. — Oui. Il faut avoir le courage de s'exposer sur une scène en s'endossant complètement, avec ce que cela comporte de doutes, quitte à les partager, pour que la représentation existe réellement. C'est peut-être très présomptueux, très prétentieux. En studio, ils ont parlé de théâtre, de quelque chose à ajouter pour rendre le spectacle plus intéressant, plus vivant; des regards, des gestes... D'après moi, il ne s'agit pas de ça. Mais je ne sais pas si je fais ce à quoi j'aspire quand j'entre en scène, parce qu'on est toujours pris par une foule de contraintes, de technicalités, de stress, de «bibittes» idiotes, de *bugs* imbéciles.

On percevait, dans Human Sex, ce passage du performeur au danseur, du corps de ville au corps de scène, qui avait pour effet de sacraliser l'être humain, de redonner au corps de ville sa dignité, puisqu'on le savait capable de se métamorphoser.

M.B. — Ça parle aussi d'autre chose. Notre habileté, notre intuition corporelle à Louise et à moi se sont développées depuis trois ans. Nos chicanes, nos déboires, tous les sentiments que j'éprouve pour elle et ceux qu'elle a pour moi tissent une situation réelle. On n'a pas à jouer. Cette femme-là me fait quelque chose, et quand j'entre en scène et que je danse avec elle, je le fais avec ce que j'ai dans le ventre et dans le cœur, et c'est ce qui est beau à mon avis. Avec Donald et Francine, les liens sont nouveaux. L'étoffe est comme plus mince. Ils ne peuvent se reposer que sur les pas, parce qu'ils n'ont pas développé autre chose. Il faut qu'ils s'acharnent à passer outre les difficultés techniques. Les difficultés partagées vont tisser les affinités, de toute façon.

J'ai toujours pensé qu'il fallait d'abord avoir quelque chose à dire, qui cherche à sortir et qui prend forme ensuite. Là, c'est le contraire, les formes existent et voilà qu'on s'interroge sur leur sens. Je prends donc à contre-pied ce que j'ai toujours pensé quoique, en ce moment, on ait besoin du chorégraphe pour savoir ce qu'il veut faire avec son *show*. Et s'il est intéressant d'en parler, je sais que ça ne se réglera pas par la parole mais sur le terrain, quand le spectacle va prendre vie devant le public. Remarque que ces questions-là que nous nous posons nous déséquilibrent, nous mettent sur le qui-vive et nous rendent donc disponibles.

Comment s'est fait ton passage du théâtre à la danse?

M.B. — J'ai rencontré Pol Pelletier. Elle avait 33 ans, moi 23. Ça a été le choc. Le féminisme m'a sauté en plein visage, m'est entré dedans, à plate couture. Ça a duré deux mois avec Pol, mais ce fut... serré. J'étais très jeune, très vulnérable. J'ai refusé complètement d'être un homme. J'étais profondément convaincu, soudainement, que les hommes étaient tous des trous de cul, et moi le premier. Je voulais devenir une femme. Je ne pouvais plus endosser les rôles qu'on me proposait, je ne pouvais plus m'imaginer travailler avec des metteurs en scène mâles en position de pouvoir. C'était maladif. Je ne voulais plus avoir à faire à ce qui, pour moi, identifiait un homme : l'alcool, la viande, le sexe. Je rejetais tout. Je voulais être quelqu'une. Je suis vraiment allé à l'extrême, du jour au lendemain, et ça m'a pris du temps avant de décanter et de revenir à Marc Béland, avant de me rapprocher de quelque chose qui soit plus près de ce que je crois être.

Tu avais une carrière de jeune premier bien engagée, et c'est à ce moment-là que s'est faite la coupure professionnelle?

M.B. — Oui. Une partie de ça m'anime encore profondément, mais comme un garçon que

je suis. Je ne pouvais plus endosser le discours mâle des personnages que je retrouvais à chaque production ou presque, sauf quand, plus tard, j'ai travaillé avec Sarah Bonnemaïson, ou avec Pol au Théâtre Expérimental des Femmes. J'ai fait du karaté, puis j'ai commencé à m'entraîner en danse chez Jo Lechay; pas pour «faire de la scène», mais parce que je cherchais l'énergie vitale. Je voulais savoir ce qu'est l'énergie pure. J'ingérais de la nourriture «pure», sans stimulant, sans sucre, sans gras, pour en mesurer l'effet sur ma pensée, mon corps. J'ai vécu de grandes périodes d'exaltation. J'avais maigri beaucoup. Je ne mangeais pas souvent. C'était donc chaque fois une expérience. Mes sens étaient exacerbés. J'ai suivi des cours sur la condition féminine à l'U.Q.A.M. pendant trois mois... Jo était une femme... Ma démarche était très aveugle, mais très vivante, et finalement, elle est devenue auto-destructrice, parce que j'étais poussé par un sentiment de culpabilité. Je suis tissé de culpabilités. J'ai grandi avec ça. J'ai toujours peur de ne pas être assez gentil, de ne pas être à la hauteur. J'ai peur d'être réprimandé. La scène, c'est pour être aimé. C'est un moyen d'arriver à ce qu'on te dise qu'on t'aime.

Et Jo Lechay t'a demandé de faire partie de sa compagnie?

M.B. — C'est moi qui le lui ai demandé. Je me suis senti très libre, parce que je n'avais pas d'antécédents en danse, pas de références. Je ne connaissais rien. Je ne connais pas beaucoup la danse.

Est-ce que tu sentais que ce que tu faisais sur scène était d'une autre nature que quand tu jouais?

M.B. — Je ne pouvais pas savoir à ce moment-là. Il ne s'agissait pas d'un processus conscient. Je voulais être bien, mais je ne l'étais pas vraiment. J'avais des tendances anorexiques, j'étais très solitaire, en crise.

La danse que tu as présentée au Théâtre Expérimental des Femmes, c'est à cette époque-là. Qu'est-ce qu'il y avait derrière cette performance?

M.B. — Un petit peu plus tard. Je voulais que le plus de gens possible sachent qu'un gars avait décidé de danser neuf heures par jour pendant vingt et un jours pour la paix dans le monde. C'était un geste excessif. J'ai l'impression que c'était une façon humoristique et débridée de répondre à la folie du monde : répondre à la démesure par la démesure. Je ne regardais pas à la dépense... Les gens disaient : «Il est fou.» Peut-être, mais ça les frappait. C'était un geste gratuit. Je m'amusais. Je m'étais préparé des cassettes de toutes sortes de musiques, j'avais mon *gbetto blaster*. J'arrivais au théâtre à neuf heures, je faisais une pause pour dîner, je recommençais jusqu'à sept heures le soir. Je dansais, je dansais n'importe quoi. Des fois, je me trouvais ridicule. C'était absurde, mais je suis content d'avoir fait ça. J'ai arrêté après treize jours. Des gens qui le savent me taquinent et me disent que si la guerre continue, c'est que je n'ai pas fini mon temps, que j'ai encore une dette envers la paix.

Qu'est-il arrivé le treizième jour?

M.B. — J'étais devenu moins assidu. Je me rendais compte du côté dérisoire de l'entreprise : il aurait fallu qu'elle soit collective, qu'une équipe s'y consacre, qu'on se relaie, vingt-quatre heures sur vingt-quatre, il aurait fallu qu'une autre équipe en Europe fasse pareil en même temps...

Juste avant ça, j'ai fait un spectacle avec Sarah Bonnemaison sur le nucléaire, dans une maison de la rue Mentana. Louise Lecavalier est venue le voir, elle a parlé de moi à Édouard Lock, qui cherchait quelqu'un pour remplacer Louis Guillemette dans *Businessman*. Je faisais un numéro dehors, dans un escalier en colimaçon, assez acrobatique, très intéressant je crois. Il y avait de la danse, des choses se passaient dans le parc Lafontaine, dans des cabines téléphoniques. Louise m'a emmené en studio. Je n'étais pas prêt, physiquement, pour ce genre de danse, on s'en est vite aperçu. Je n'ai pas passé d'audition — c'était le bon moment pour entrer dans la compagnie! J'ai commencé à travailler tout de suite. Je n'étais pas assez fort pour soutenir tout ça, cardio-vasculairement, musculairement. Ça m'a pris un an et demi avant d'être assez en forme pour tenir.

Avais-tu vu des spectacles d'Édouard Lock avant de travailler avec lui?

M.B. — Oui, j'avais vu *Businessman* et j'en avais adoré l'esprit, le mouvement. Un soir aussi, j'avais assisté à un spectacle bénéfique à Tangente : Louise Lecavalier, Myriam Mouthillet et Lee Eisler y dansaient. Tout de suite après la représentation, j'étais allé voir Édouard pour



«Notre habileté, notre intuition corporelle à Louise et à moi se sont développés depuis trois ans.» Marc Béland et Louise Lecavalier. Photo : Édouard Lock.

lui dire que je voulais travailler avec lui, en tant qu'acteur peut-être. Je lui avais laissé mon numéro de téléphone. Il l'avait évidemment mis dans sa poche et oublié là. Mais j'ai retrouvé Édouard Lock par un autre biais.

Le travail de répétition était-il très différent de ce que tu faisais au théâtre ou avec Jo?

M.B. — Complètement différent. C'est un engagement à long terme. C'est tellement frustrant, répéter quelques semaines, jouer, puis c'est fini. Cette façon, au théâtre, dont les oeuvres sont montées, vivent, meurent! Il n'y a rien qui me satisfasse plus que de passer six heures par jour en studio avec les mêmes personnes depuis quelques années. C'est éminemment précieux, et ça paraît sur scène, cette densité, qui ne peut pas exister si on ne répète qu'un mois avec quelqu'un.

Est-ce qu'il y a une différence entre entrer en scène pour parler, pour jouer, et entrer en scène pour bouger, pour danser?

M.B. — Il n'y en a pas, parce que la préparation est sensiblement la même. J'aime entrer en scène en étant déjà altéré, peu importe la technique que j'utilise pour l'être. Quand je jouais dans *Monsieur Deslauriers*, j'avais quatre heures de répétition avec La La La dans le corps, je prenais un cours de danse aérobique et je faisais quinze minutes de course juste avant le spectacle. Il y a une tension qui se crée... Remarque, c'est peut-être le trac qui me fait faire ça. C'est peut-être l'équivalent d'un verre de scotch... Rien de spectaculaire ou de métaphysique : je m'anesthésie.

Mais je sens que je le fais pour des raisons qui m'échappent. Cela m'est nécessaire pour l'instant. Pour être autre. Pour éveiller mes cellules, éveiller ma conscience, briser mes résistances émotives, réussir à m'engager. Voilà le lien que je fais entre la danse d'Édouard et le théâtre, surtout celui de René-Daniel Dubois, parce qu'il n'est pas psychologique : la représentation est la création du performeur, elle repose sur sa vie, sur sa pensée.

La danse d'Édouard Lock et les textes de René-Daniel Dubois exigent le même engagement, en fait.

M.B. — Pour te dire toute la vérité, je pense que les textes de René-Daniel n'ont jamais été montés comme ils le devraient. Pour *Monsieur Deslauriers*, l'erreur de Daniel Roussel a été de considérer le texte comme sacré, de le mettre tout le temps en avant. Les acteurs étaient en arrière du texte, et non pas liés à lui. Je ne crois pas que ce soit le meilleur moyen de le faire passer. Je me sens tout bizarre par rapport à cette entreprise-là. Il est intéressant de se demander pourquoi ça n'a pas levé. Mais je pense qu'en général, les mises en scène de René-Daniel Dubois ont toujours manqué d'urgence, de véracité, d'immédiateté. Pour moi, ces textes, ce sont des discours. Son théâtre est une tribune. Il se permet d'écrire des monologues. Si les gens ont encore des doutes là-dessus, je leur affirme que René-Daniel Dubois est un grand monologuiste. Dans *Monsieur Deslauriers*, tous les personnages s'expriment de la même façon; monsieur Deslauriers est un seul personnage, multiforme. René-Daniel est investi de quelque chose qui procède de l'urgence et doit être joué dans l'urgence. Et dans le doute aussi. L'acteur doit toujours garder la conscience qu'il joue. Il doit penser que ce qu'il dit, c'est la seule vérité au monde, mais savoir aussi que ce n'est rien. Il faut intéresser les gens à quelque chose que je ne peux pas nommer et qui est plus important que tout, tout, tout ce qui est dit dans le texte et que tout ce qui existe sur la terre. C'est ça le théâtre. Il y a quelque chose qui nous échappe et qu'on cherche tous, qui



«Pour moi, les textes de René-Daniel Dubois sont des discours. Son théâtre est une tribune.» Marc Béland (entouré de Louise St-Pierre, Guy Nadon, Jean-Louis Millette et Raymond Legault) dans *le Printemps, monsieur Deslauriers*, mis en scène par Daniel Roussel à la Compagnie Jean-Duceppe en avril dernier. Photo : André Panneton.

est je ne sais pas où mais qui est plus important que tout ce qu'on voit, que tout ce qu'on fait. Alors pour moi, faire du théâtre, c'est une fête, ça m'excite, ça m'allume, parce qu'on invite les gens à se colletter à ça.

Quand je t'ai vu jouer dans Monsieur Deslauriers, je me suis dit que tu parlais comme tu bouges, avec la même attaque, avec la même énergie soutenue. Le fait d'avoir dansé a-t-il changé ta façon d'être sur une scène de théâtre?

M.B. — Absolument. Je pense que la présence, c'est un muscle. L'entraînement physique ne te donne pas de l'intelligence, mais te permet de muscler ta présence. J'ai l'impression d'être plus centré, d'être sur mes pieds, d'habiter mes cellules. Mon entraînement procède aussi du désir de me perdre, mais avec lucidité. Me mesurer aux limites, aller explorer toujours un petit peu plus loin. Est-ce que le public voit ça?... Ce sont des choses qui nous échappent; elles ne sont pas mesurables, d'où l'intérêt. Oser monter sur scène, c'est proposer sa personne, sa voix, sa tête, son âme, sa poésie. C'est très prétentieux. Ça veut dire que tu te considères comme une personne qui vibre et qui invite, qui incite à la vibration. Mais dans la conscience même du phénomène, il y a de l'humilité, je pense.

Quand j'écris de bons textes critiques, je peux en tirer de la vanité. Mais devant un texte de création, non, je ne peux que trouver ça beau si c'est réussi, parce que je n'ai pas d'autre responsabilité que de le laisser sortir...

M.B. — Exactement. Certains soirs, au théâtre, je savais que j'avais drôlement bien fait mon coup. C'était suffisant. Ce n'est pas arrivé souvent.

Et en danse?

M.B. — Quelquefois. Ça arrive avec Louise, quand on danse ensemble.

La danse d'Édouard Lock est ainsi faite qu'elle vous oblige à vous retirer pour être juste à l'écoute. C'est pour ça qu'elle n'est absolument pas sentimentale ni psychologique mais spirituelle.

M.B. — Je ne peux pas penser quand je danse, c'est plus fort que moi. Et il est là justement, le propos.

Sais-tu où tout ça te mène?

M.B. — Vers mes propres créations. Je ne sais pas comment elles vont prendre forme, mais ça va devoir se faire. Dès qu'on arrête quelque temps, ça remonte, des bribes font surface, qui reviennent au fil des ans, qui demandent à sortir..

propos recueillis par **aline gélinas**