

## **L'acteur fasciné** Entretien avec Yves Jacques

Diane Pavlovic

---

Number 50, 1989

Le théâtre dans la cité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26561ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this document

Pavlovic, D. (1989). L'acteur fasciné : entretien avec Yves Jacques. *Jeu*, (50), 28–30.

● cahiers de théâtre

# jeu

le théâtre dans la cité

30





● cahiers de théâtre  
**jeu**

50



Prenez une anguille morte par faute d'eau; prenez le fiel d'un taureau qui aura été tué par la fureur des chiens; mettez-le dans la peau de cette anguille, avec un drachme de sang de vautour; liez la peau d'anguille par les deux bouts avec de la corde de pendu, et mettez cela dans du fumier chaud l'espace de quinze jours; puis vous le ferez sécher dans un four chauffé avec de la fougère cueillie la veille de la Saint-Jean; puis vous en ferez un bracelet, sur lequel vous écrirez avec une plume de corbeau et de votre propre sang ces quatre lettres HVTV, et, portant ce bracelet autour de votre bras, vous ferez fortune dans tous les jeux.

**j. collin de plancy**, *dictionnaire infernal*, 1853

responsables du numéro: pierre lavoie/diane pavlovic  
comité de lecture: pierre lavoie/diane pavlovic/michel vaïs  
recherche iconographique: pierre lavoie/diane pavlovic  
correction d'épreuves: andré ducharme/pierre lavoie/diane pavlovic  
révision du montage: pierre lavoie/diane pavlovic  
graphisme: luc mondou

édition: les cahiers de théâtre jeu inc.,

426, rue sherbrooke est, bureau 102, montréal (québec) H2L 1J6 (514)288-2808

rédaction: lorraine camerlain/pierre lavoie/solange lévesque/diane pavlovic/michel vaïs/ louise vigeant

rédacteurs invités: dennis o'sullivan/robert wallace

rédactrice en chef: lorraine camerlain

conseil d'administration: lorraine camerlain/benoît girard/laurent lapierre/pierre lavoie/solange lévesque/

céline marcotte/diane pavlovic/danièle st-denis-benoît/michel vaïs

direction: pierre lavoie (jusqu'en mars 1989)

direction administrative: francine bernier (depuis avril 1989)

secrétaire de direction: michèle vincelette

comptabilité: suzanne provencher

publicité: christina horeau

abonnements: periodica inc., c.p. 444, outremont (québec) H2V 4R6 (514) 274-5468

les textes soumis aux cahiers ne seront pas retournés à l'expéditeur

les textes publiés dans *jeu* sont assumés par les auteurs et n'engagent pas la responsabilité de la rédaction

*jeu* est indexé dans *point de repère*, répertorié dans *the international bibliography of theatre*

et membre de l'association des éditeurs de périodiques culturels québécois

*jeu* est une publication trimestrielle subventionnée par le conseil des arts du canada et le ministère des affaires culturelles du québec

typographie: zibra inc.

impression: imprimerie gagné ltée, louisville

distribution: agence de distribution populaire, 955, rue amherst, montréal (québec) H2L 3K4 (514)523-1600

dépôts légaux: bibliothèque nationale du canada/bibliothèque nationale du québec

1<sup>er</sup> trimestre 1989, mars

© 1989 les cahiers de théâtre *jeu*

ISSN: 0382-0335 — tous droits de reproduction et de traduction réservés

courrier de deuxième classe. enregistrement n° 7788

#### Couverture :

photo-montage conçu  
et réalisé par Robert  
Etcheverry; danseuse :  
Louise Bédard, sur  
une chorégraphie de  
Daniel Léveillé, *les  
Traces n° II.*

---

# SOMMAIRE

---

## LE THÉÂTRE DANS LA CITÉ

### ouverture

7 pierre lavoie / diane pavlovic

---

### rébus

14 solange lévesque

---

### SÉDUCTION

petite histoire de don juan

18 diane pavlovic

l'acteur fasciné

entretien avec yves jacques

28 diane pavlovic

transformer les choses

31 véronique nah

---

### RENCONTRE

question(s) de rencontre

34 dennis o'sullivan

rire de la scène

39 jean larose

correspondance

43 hélène pedneault/ nathalie petrowski

si peu

55 carole fréchette

les sorcières et le diable de l'an... 2000

57 serge ouaknine

---

### POUVOIR

la boîte à échos

66 pierre lavoie

antigone aujourd'hui

74 pierre gravel

le théâtre et la loi

76 klaas tindemans

d'osmose et de proximité

80 hélène beauchamp

speak what

83 marco micone

le théâtre n'a pas de pouvoir, c'est là sa force

86 josette féral

l'ouragan du corps

89 sony labou tansi

des chiffres et des lettres

91 adrien gruslin

la visibilité urbaine de la culture

94 françois charbonneau

---

### PATHOS

sisyph le pathétique

100 alexandre lazaridès

figure with chair

104 betty goodwin

relativité et subversion

106 robert wallace

credo

110 marie brassard

le «sentiment»

112 sylvie drapeau

incarner

113 gabriel arcand

petites fées calcinées

115 daniel gagnon

la deuxième larme d'émotion

119 alexandre lazaridès

---

**PULSIONS**

passage	124	solange lévesque
ce qui manque aux acteurs québécois	130	paul lefebvre
des paroles colossales	133	claire lévesque
avancer à reculons	136	nathalie derome
l'ère du quant-à-soi	137	jean-luc denis
le passeur	139	marie fréchette
comme un cheval fou	140	jean-claude gallotta
la plaie	143	geneviève letarte
le don de kinesthésie universelle	145	marie chouinard
sortie	148	ginette michaud

---

**POSE**

jeux de pose	152	michel vaïs
t'auras pas ta pomme...	160	claire poissant
la pose	162	jacques de decker
laisser une empreinte	164	gilles maheu
la mode derrière la modernité entretien avec michel lemieux	166	michel vaïs

---

**JEU**

et si, un moment, le théâtre n'était que jeu...	170	lorraine camerlain
demandez au turban qui dort	178	andré ducharme
zébrures	180	louise marcil-lacoste
naviguer entre deux continents	183	danielle zana
entre le porc-épic et la cathédrale de gaudí	186	michelle allen
l'«action parlée»	188	annie brisset
oui, non, peut-être	190	nigel hunt
le chaos et la carrière entretien avec richard schechner	192	solange lévesque/ lorraine camerlain
entre le boulevard et la ruelle	196	andré montmorency

---

**MÉMOIRE**

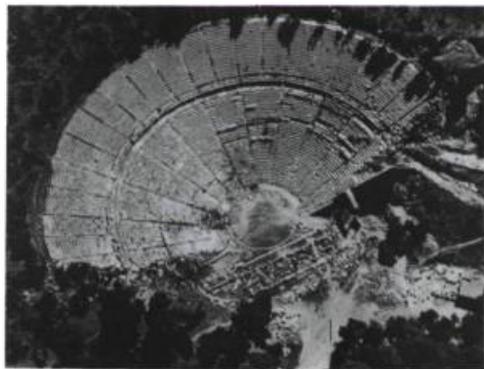
théâtre de la mémoire, mémoire du théâtre	200	louise vigeant
le théâtre et la mémoire collective	206	daniel latouche
les rôles et le fantôme	208	georges banu
«better if they think they are going to a farm» entretien avec melvin charney	211	louise vigeant
cinéma mémoire, cinéma d'archives	214	anne-claire poirier
une culture biodégradable	216	jean-pierre ronfard
corps et mémoire	219	paul zumthor
lumière!	222	claire beausoleil
abscisse et ordonnée de la vie	224	monique larue
des coups de cœur d'ici	226	marie lasnier
l'infini de la mémoire	228	gilbert david

---

**quelle sorte de spectateur êtes-vous ?**

le jeu du test	232	michel vaïs
----------------	-----	-------------

Le théâtre d'Épidaure,  
IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.  
Photo: Raymond V.  
Schoder, tirée de  
*la Grèce antique*,  
Éditions Time-Life.







## ouverture

*Jeu* en est à son cinquantième numéro : chiffre plein, rond, qui parle du parcours accompli autant qu'il invite à imaginer la suite. Depuis treize ans, la revue, sans relâche, commente et réfléchit l'activité théâtrale, évoluant avec elle et avec l'air ambiant. Ce numéro anniversaire, que nous préparons de longue date, nous est toujours apparu moins comme un bilan que comme une étape : l'occasion de faire peau neuve, de reposer des questions fondamentales que l'analyse à la pièce finit par occulter, d'élargir davantage nos horizons, de nous demander, enfin, quel avenir nous souhaitons. Nés de la passion du théâtre de cinq personnes, nos cahiers ont pris au fil des ans des tangentes diverses, mais cette passion est demeurée, comme un phare, le point commun de tous ceux qui y sont passés. Aussi est-ce le théâtre qui sera célébré et questionné ici : ses charmes, ses manies, ses délires, mais également sa place dans la société qui est la nôtre, le sens qu'il y conserve. Nous avons envie, hors du contexte de nos chroniques habituelles, d'adresser à la pratique scénique actuelle de multiples «pourquoi», de donner la parole à d'autres penseurs, à d'autres artistes, de nous laisser stimuler par des points de vue inédits.

Si nous avons senti le besoin, le temps d'un numéro, de faire voler en éclats nos rubriques coutumières, c'est entre autres pour marquer son caractère spécial, épouser de façon plus adéquate l'ouverture et la pluralité qui en ont constitué les bases. «Spécial», il l'est à plusieurs titres. Il fait appel à d'autres types de collaborations (poèmes, dessins, oeuvres picturales, correspondance) que celles que nous avons l'habitude de solliciter, il est divisé arbitrairement en huit thèmes volontairement larges, et il est entièrement composé de réflexions personnelles sur des sujets souvent très vastes, que nous avons «imposés» à nos correspondants : aucun compte rendu, aucune critique de spectacle. Reculant d'un pas, nous avons voulu embrasser du regard ce qui entourait la scène, quitter des yeux, un instant, la pratique quotidienne, et discuter, à bâtons rompus, avec des interlocuteurs que nos préoccupations concernent de moins près. Le résultat est cet ensemble plurivoque qui interroge, de cinquante façons, le rôle du théâtre dans la cité contemporaine.

## le théâtre dans la cité

La cité athénienne, du temps des tragiques grecs, cultivait les choses de l'esprit autant que celles du corps; en relation étroite avec l'institution politique et religieuse, le théâtre y occupait une place centrale. Vingt-cinq siècles plus tard, les cités de ce monde, à l'aube du deuxième millénaire, sont à l'heure planétaire; le théâtre y est apparemment dissous dans un magma de spectacles de tout ordre au milieu duquel, pourtant, il persiste. Désirant interroger ses composantes, ses attraits, son existence même, nous avons posé à nos correspondants des questions qui s'inspiraient autant de leurs réalisations récentes, lorsqu'il s'agissait de praticiens, que de l'écart entre le théâtre et les diverses disciplines qu'ils fréquentent. Sous forme de textes, de photos, d'entretiens, nous voulions conjuguer les réflexions et les témoignages de ces penseurs, écrivains, artistes d'ici et d'ailleurs, avec les pistes que nous lancions. Qu'ils soient stimulés ou non par la scène, qu'ils en soient artisans ou observateurs, leur opinion sur elle nous importait: nous comptions ainsi, au hasard des mots et des idées qu'ils font naître, fouiller les poncifs qui déterminent notre perception du théâtre, et aborder ce dernier d'une façon biaisée, oblique, amoureuse, engagée, critique.

### *jeu 50*

Issue de nombreuses discussions entre les membres de la rédaction<sup>1</sup>, une ébauche de projet pour *Jeu 50* nous était confiée l'été dernier. Nous nous sommes ensuite réunis à deux, précisant et peaufinant certaines orientations. Une première liste de gens que nous avions envie de lire dans ce numéro avait été établie en rédaction, selon les intuitions de chacun, selon, aussi, les intérêts que nous connaissions à ceux que nous avions en vue. Réfléchissant aux questions que nous désirions soulever, nous les avons lentement classées en sections, qui représentaient autant d'aspects généralement associés au phénomène théâtral. Distribué de la sorte en huit grands thèmes — SÉDUCTION, RENCONTRE, POUVOIR, PATHOS, PULSIONS, POSE, JEU et MÉMOIRE —, le numéro nous permettait d'orienter la réflexion en posant une question précise, personnalisée et différente à chacun de nos correspondants. Nous avons ainsi envoyé quelque cent cinquante lettres, avec un objectif d'une cinquantaine de réponses que nous voulions très courtes: deux à trois pages<sup>2</sup>, pour éviter la tentation de la thèse et accumuler des points de vue denses et lapidaires.

Pour amorcer chacune de ces sections, nous avons songé à un membre de la rédaction<sup>3</sup>: hasard ou destin, le nombre de nos sections

1. Carole Fréchette, qui faisait partie de l'équipe rédactionnelle jusqu'à récemment, y a pris une part que nous tenons à souligner ici.

2. Presque tous ceux qui ont répondu ont respecté cette contrainte. La seule exception notable à cette règle concerne la contribution de Serge Ouaknine; disposant d'un document inédit qui lui semblait s'inscrire à merveille dans la perspective du numéro, il nous a proposé la suite visuelle que nous publions ici, intégralement bien sûr: l'ensemble constitue une entité qu'il eût été impensable de briser.

Moyen Âge.  
Enluminure tirée d'un  
bréviaire flamand, les  
*Heures de la Vierge*,  
vers 1515.



correspondait exactement au nombre de rédacteurs, et la teneur de chacune convenait, du reste, aux préoccupations de l'un ou de l'autre. Notre projet final attribuait ainsi à chaque rédacteur une «tâche» que nous lui avons concoctée à son insu, et que tous ont acceptée de bonne grâce, nous offrant même leur aide quant à la formulation des questions de la section qu'ils s'étaient engagés à ouvrir<sup>4</sup>. Voulant sonder l'ensemble du milieu culturel, nous n'avons que très peu fait appel à nos collaborateurs réguliers; nous avons sollicité, dans un souci de réunion et de reconnaissance, tous les anciens rédacteurs de *Jeu* (on trouvera ci-après un tableau chronologique des vingt-huit personnes qui ont décidé des orientations de la revue depuis le début), des collaborateurs très proches qui ont pris une part active à l'élaboration de certains de nos dossiers, et nous nous sommes tournés, pour le reste, vers des voix entièrement nouvelles. La requête que nous adressions à chacun était précise; malgré tout, nous voulions qu'ils se sentent libres d'y répondre de la façon qui leur convenait, que, se laissant prendre au jeu, ils profitent de cette «commande» inattendue pour se laisser aller à rêver avec nous. Ce numéro anniversaire, nous le voulions éclaté, festif, mais aussi, riche, stimulant, nourrissant. L'apport de chacun, à cet égard, fut infiniment précieux: nous les en remercions<sup>5</sup>.

On trouvera donc dans ce recueil une multiplicité de points de vue. De sa séduction première au résidu qu'il dépose dans la mémoire, le théâtre y est questionné sous plusieurs angles: à partir de certains mots-clés que nous avons définis pour chacune de nos grandes divisions, nous avons établi un itinéraire, évidemment fort personnel: entre la fulgurance de la fascination et la durée que la mémoire installe, nous proposons un parcours jalonné par les enjeux de la

3. Les textes d'ouverture de toutes les sections de ce numéro sont signés par un membre de la rédaction, sauf en ce qui concerne la section PATHOS: Robert Wallace, à qui elle était d'abord destinée, a préféré s'abstenir, en raison de son statut d'«invité» dans une ville, un théâtre et un périodique qu'il estimait ne pas connaître assez bien; il préférerait, comme un collaborateur, répondre à une question précise. Nouvellement arrivé et ayant participé, avec Solange Lévesque, à l'élaboration des sections PATHOS et PULSIONS, Stéphane Lépine devait prendre la relève; nous ayant quittés depuis, il a renoncé à le faire. C'est finalement l'un de nos collaborateurs, Alexandre Lazaridès, qui, ayant déjà répondu à une question, a quand même accepté d'ouvrir la section; cela explique d'ailleurs qu'il y ait signé deux textes.

4. Une centaine de ces questions sont donc restées sans réponse: nous donnons la liste de celles qui concernent chaque section à la fin des textes d'ouverture, de façon à poursuivre la réflexion qu'ils amorcent et, qui sait, donner à d'autres le désir d'y répondre...

5. Même s'il est impossible de rendre justice, ici, à tous ceux qui ont prêté main forte à la réalisation de la vaste entreprise qu'est ce numéro, il nous importe de remercier ceux qui y ont travaillé de près, qui nous ont aidé à trouver des adresses, à acheminer des envois, à traduire lettres, questions et réponses, à imaginer le complément iconographique, à coordonner le travail technique, etc. Nous remercions plus particulièrement encore, en premier lieu, Michèle Vincelette, qui, par sa présence attentive, son efficacité et sa générosité, a veillé depuis le début à la bonne marche de *Jeu* 50; l'ensemble de la rédaction, qui a bien voulu s'investir dans la formulation et dans le suivi téléphonique de chacune des sections; Michel Vaïs, qui a siégé avec nous au comité de lecture; André Ducharme, qui a relu tout le numéro, Luc Mondou qui, graphiste de la revue depuis le numéro 10, n'a cessé de l'embellir et de lui donner une envergure visuelle qui ne peut qu'en faire valoir le contenu...

rencontre et ceux, concomitants, du pouvoir et de ses rapports de force. Fouillant ensuite du côté de la sentimentalité du théâtre (PATHOS) et de son pouvoir cathartique (PULSIONS), nous nous attardons sur les rituels qu'il engendre (POSE) et sur le ludisme (JEU) qui s'y déploie. Amorcé par une phrase à décrypter, phrase ancienne qui nous sert ici de profession de foi, le numéro se termine sur une note désinvolte, par un test qui traque la personnalité non pas de ceux qui font le théâtre, mais de ceux qui le reçoivent. Il peut sembler étrange que des mots comme pathos, pulsions, séduction servent à baliser une quête visant à examiner la place du «théâtre dans la cité». Mais c'est l'ensemble du phénomène théâtral qu'il nous intéressait de cerner, et son sort dans le Québec d'aujourd'hui.

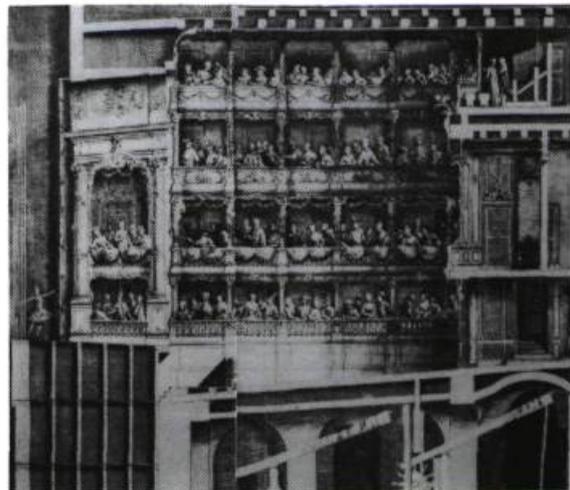
### **un art anachronique ?**

Nous avons fait appel à plusieurs voix étrangères, de façon à élargir la réflexion, à y faire intervenir des expériences et des cultures différentes. De France, d'Italie, de Belgique, du Congo, des États-Unis, du Canada anglais, quelques sons de cloche nous sont parvenus, témoignant de pratiques et de problématiques qui font aussi partie de notre histoire de spectateurs. Ayant concentré nos questions sur notre environnement immédiat, cependant, c'est également de lui que nous est parvenue la réponse la plus grande: *Jeu* a noué, avec ce numéro, des contacts nouveaux avec son milieu. Les sections ne sont pas toutes d'égale longueur; cela dépend non seulement des gens qui avaient été sollicités, mais du succès même de certains thèmes. Ainsi, la mémoire semble être au coeur du questionnement de plusieurs personnes actuellement; les rapports de l'art avec le pouvoir également. Comme quoi, après la chute des utopies, le théâtre se cherche plus que jamais un espace de jeu et de liberté, et comme quoi, également, il vise de plus en plus, lui qui est par essence éphémère, à trouver les voies de son inscription dans le temps et de sa permanence. Le rythme du monde devient affolant; dans sa perpétuelle course en avant, le théâtre veut encore toucher l'Histoire. Plusieurs textes, dans ce numéro, interrogent la perte du sens, son caractère insaisissable, la vanité de certaines expériences actuelles, leur quête sans fin, l'impression qu'elles donnent de tourner en rond, et disent leur recherche, dans ce fouillis aux allures de vacuum, d'un certain sens, d'une certaine beauté, d'une certaine vérité: ces moments d'authenticité (même dans le mensonge) auxquels tendent tant les artisans que les observateurs. Ceux qui font ce métier réussissent tous à nous parler, à travers des filtres et des questions hétérogènes, de l'état fondamental qui les pousse à créer: interpréter le réel, ressentir, incarner, marquer leur existence en accomplissant des gestes, en alignant des mots.

### **polyphonie**

Certaines contributions n'ont pas un rapport immédiat avec la scène; nous avons cru nécessaire de varier nos approches du phénomène théâtral, qui se manifeste dans un monde où existent aussi la science, la peinture, l'architecture, le cinéma, la musique, la poésie. Afin de

Le Residenztheater de Munich (eau-forte de 1721), achevé en 1753. Cette coupe montre le sous-sol, qui dissimule une machinerie complexe.





Dans la ville  
d'aujourd'hui :  
*En toute sécurité*,  
de Carbone 14.  
Photo : Yves Dubé.

situer chacun — la diversité de nos collaborateurs et leur nouveauté dans *Jeu* l'imposait —, une courte note biographique précède chaque collaboration : de cette façon, on pourra identifier chaque fois qui parle. Le caractère réflexif de la plupart des textes nous a également forcés à en repenser l'illustration. L'iconographie a une grande place dans *Jeu* : elle constitue une trace à laquelle nous tenons. Comme le sujet global du numéro quitte cette fois le particulier, nous avons pensé mettre à contribution des images d'autres époques, d'autres lieux et d'autres disciplines : traces de l'activité artistique qui, au fil des temps, a contribué à faire de nous ce que nous sommes.

### les antécédents, la suite

Nous profitons en outre de *Jeu* 50 pour franchir un autre pas et concrétiser un vieux rêve : changer le format de la revue. Ce qui pourrait prendre l'allure d'une rupture n'est en fait qu'une transition, normale après tant d'années : parmi les rubriques que nous délaissions ici, certaines ont d'ailleurs fait leur temps. Changer de peau nous permet de marquer visuellement le début d'une «deuxième ère» de nos cahiers, qui, loin de nier ce qu'ils sont actuellement — nous y croyons encore fermement —, précisera des contenus que le temps a transformés. L'aération de la mise en page correspond précisément à ce besoin de liberté, de deuxième souffle, à l'intérieur même du format «livre», qui convient à notre souci de «conserver» le théâtre.

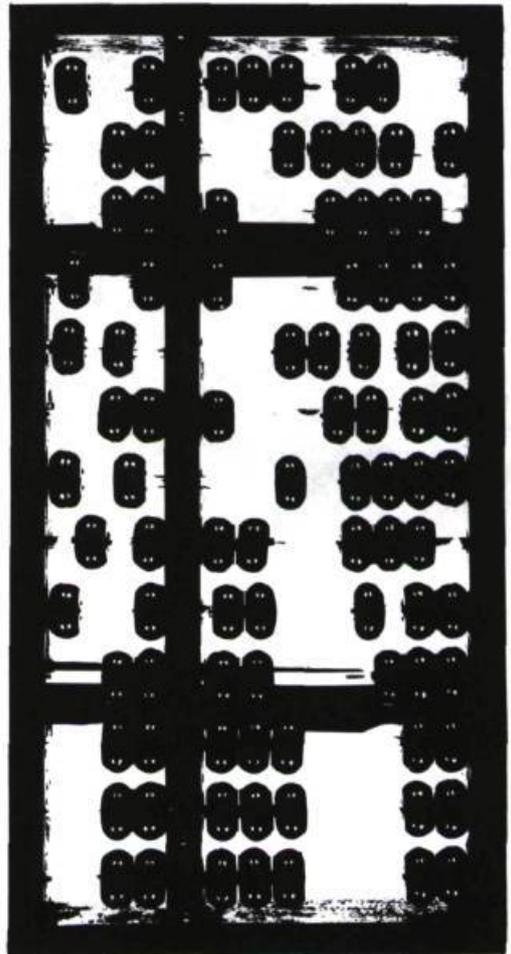
L'éclatement et l'ouverture qui caractérisent *Jeu* 50 constituent en fait l'aboutissement de ce qu'ont été nos cahiers depuis leur fondation en 1976 : une aventure d'équipe, une envie collective de faire bouger les choses, un goût effréné de voir le théâtre occuper, au sein de la pratique comme dans les limites du discours culturel, la place qui lui revient. Certaines personnes, telles Gilbert David, Claude Des Landes et Lorraine Hébert, ont joué un rôle déterminant et prépondérant lors des premières années d'existence de la revue. Leur investissement intellectuel et personnel a été immense. D'autres, par la suite, ont marché sur leurs brisées et, au fil des ans, ont marqué la revue de leur style, de leur conception du théâtre, de leur culture, consacrant énormément d'énergie à en faire ce qu'elle est toujours : un lieu vivant où le théâtre qui se pratique, se vit, se lit, se discute, trouve sa résonance et son prolongement.

Créé pour faire entendre une autre voix que celle de la presse quotidienne et pour analyser une pratique théâtrale laissée dans l'ombre par la critique, celle du jeune théâtre d'alors, *Jeu*, comme ce théâtre, s'est transformé. Nos scènes ont délaissé la revendication, la «prise de parole» et la défense des valeurs sociales pour s'orienter graduellement vers une esthétique plus morcelée interrogeant davantage ses mécanismes propres. *Jeu* a suivi un parcours similaire. Essentiellement tournés vers les formes parallèles d'un théâtre en effervescence à la fin des années soixante-dix, nous avons peu à peu ouvert nos pages à une certaine «institution» (qu'ont d'ailleurs rejointe bon nombre de troupes de l'«ex-jeune théâtre»...), nous avons

tenté de rendre compte de l'activité scénique non plus dans son exhaustivité (le besoin de tout dire pour que tout puisse exister semble révolu), mais dans une diversité pouvant alimenter la réflexion et le rêve.

Si l'approche de *Jeu* se révèle maintenant plus esthétique qu'engagée, c'est que l'idéologie ne peut plus seule, à nos yeux, servir d'aune pour l'analyse du théâtre. De 1976 à 1989, bien des choses ont changé, sur la scène comme dans la salle. Force nous est de poursuivre la recherche, sur le plan du discours critique, dans la mesure de ce que nous sommes devenus. Passée l'heure des prises de position véhémentes et des condamnations sans appel, notre investissement culturel — et politique — ne consiste pas plus à apprécier le champ spectaculaire à distance, cependant, qu'à éviter les questions brûlantes lorsqu'elles se présentent: nous n'hésitons pas à réagir à toute production ou à toute question qui nous interpelle. Seulement, nous ne nous sentons plus tenus de nous prononcer à tout prix sur tout. La rédaction actuelle de *Jeu* entend écrire davantage sur ce qui la passionne ou la heurte, selon les coups de coeur et les désirs de chacun; il ne s'agit pas pour autant de sombrer dans l'éclectisme béat ou le saupoudrage de bon aloi. Si nous avons cru pendant longtemps que *Jeu* avait la mission de rendre compte de toute la réalité théâtrale d'ici, d'être la mémoire vive de notre théâtre, de présenter des traces des créations et des productions québécoises, l'activité théâtrale est telle qu'il est impossible de tout couvrir. Les conditions de travail à *Jeu* influent en outre sur sa «mission culturelle»: la rédaction, faut-il encore le rappeler, est, comme celle de la plupart des autres périodiques culturels québécois, composée de personnes qui doivent gagner leur vie à l'extérieur de la revue. À défaut donc de vouloir (ou de pouvoir) aspirer à englober la mémoire théâtrale d'ici, nous continuerons à privilégier les dossiers sur des thématiques ou des productions qui nous tiennent à coeur, à accueillir des articles sur des expériences étrangères (au double sens du terme), à favoriser l'ouverture et le décloisonnement, tout en ne dédaignant pas publier, à l'occasion, des articles plus théoriques. Le désir de *Jeu* est de demeurer, plus que jamais, le lieu des débats et des mises en perspective, le miroir du théâtre et de la cité.

**pierre lavoie et diane pavlovic,**  
responsables du numéro





# RÉBUS

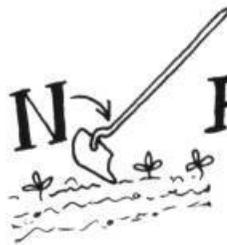


GOÏ



VIVONS,

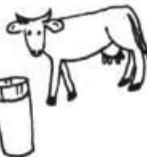
N



RE



D'1



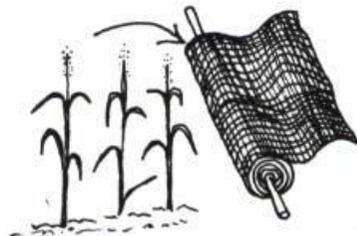
ZÉVÉ



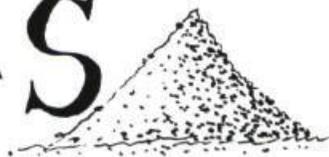
Z



N



S



BUFFALO

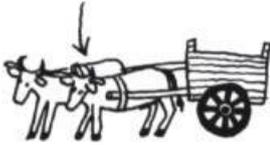




**K**



**LE**



**ZWIN**



**P**



**2,**



**ANTONIN ARTAUD**

conception et mise en forme: **solange lévesque**

Solution à la page 241.



fascination

ravissement

attraction

artifice

image

vérité

mensonge...

---

# SÉDUCTION

---

Comédiens italiens,  
fin XVI<sup>e</sup> siècle, Musée  
de Béziers. Photo  
tirée du *Théâtre en  
France. I. Du Moyen  
Âge à 1789*.



# petite histoire de don juan

Diane Pavlovic a collaboré à diverses publications québécoises et étrangères, sur le théâtre, la littérature et le cinéma. Chargée de cours et conférencière à l'Université de Montréal, elle y est l'assistante directrice du Centre d'études québécoises depuis janvier 1984. Elle est secrétaire de rédaction de la revue *Études françaises*, et a conçu et réalisé, en collaboration avec Lorraine Camerlain, l'exposition et le catalogue *Cent ans de théâtre à Montréal. Photographies*. Sa première collaboration à *Jeu* remonte au numéro 23 (1982). Elle fait partie de la rédaction depuis l'automne 1983.

ELVIRE: Vous êtes un monstre!

DON JUAN: Peut-être. Quelquefois, je m'étonne moi-même. Je suis assurément une très étrange chose.

Vojtech Jirat, *le Dialogue de Venise*

J'entre dans une salle de théâtre. Un certain espace m'y attend, conçu pour accrocher mon regard et faire travailler mon esprit; une atmosphère particulière y règne déjà. Autour de moi, des gens prennent place, rituellement, légèrement excités par l'approche de l'événement. La lumière baisse dans la salle; mon intimité avec ce qui se dira et se fera là commence. La scène s'éclaire, les objets et les textures prennent du relief, les couleurs se réchauffent. Entrent des acteurs. Un corps, une chevelure, un visage, l'arc d'un sourcil, la saillie d'un os, une perle de sueur sur une tempe qui palpite...

Il est difficile de définir l'attrait d'une oeuvre artistique sur celui qui la regarde; dans notre rapport avec l'art, quelque forme qu'il prenne, intervient toujours, comme réaction première et déterminante, un degré plus ou moins grand, plus ou moins déçu de fascination. Fait pour l'oeil avant tout — l'oeil définit l'homme de notre époque: abstrait et médiatisé par la lecture et par l'image, le réel auquel il a accès tient de l'individualisme et du voyeurisme; le reste du corps et des sens est aujourd'hui refoulé —, le théâtre se réclame depuis longtemps de la *seductio*. Étymologiquement, on le sait, il est regard; la séduction, par là, se trouve à la source de toute émotion théâtrale, de toute réception et de toute analyse.

On peut se demander ce qui, dans la production théâtrale, est propre à conquérir le spectateur contemporain; devant la banalisation du quotidien, les chatolements de la représentation offrent-ils plus que jamais une diversion précieuse? Ou, au contraire, le théâtre est-il l'un des derniers lieux de recueillement contre la prolifération multiforme du spectacle? Le théâtre est d'abord un étalage de chair: il est fait par des corps, pour des corps, et il touche par cette corporéité autant que par

l'esprit qui y est emprisonné — les symptômes de la passion amoureuse, du reste, sont corporels : rougir, pâlir, détourner les yeux... Ces corps s'offrent ici comme parcelles d'un espace plus vaste, sur l'harmonie ou sur la dissonance duquel reposeront les sentiments de celui qui regarde. Toute idée passe par une forme, tout discours théâtral s'exprime par une esthétique — fût-elle celle de la laideur, comme s'en réclamait Gilles Maheu dans *Pain blanc* —, et la première réaction qu'ils suscitent, instinctive, tient à la matière même des mots, de l'environnement, des interprètes.

La beauté, lorsqu'elle se déploie, évite le plaisir narcissique, car elle intervient dans le spectacle en tant que distance qui laisse le champ libre aux manoeuvres du sens. Le théâtre s'avoue ainsi comme espace différent, et le regard, grâce à la splendeur des parures, le perçoit comme étrange. Corps empaquetés, bulbes colorés, papillons géants dressent ensemble des images qui éblouissent et étonnent<sup>1</sup>.

Maquette de Bérard pour le *Dom Juan* monté par Jouvet. Photo tirée du n° 4-5 d'*Obliques*, consacré à «Don Juan».

L'adhésion du spectateur est faite de la sensation de cette étrangeté, d'un émerveillement qui le distrait du quotidien, le fait pénétrer dans une zone plus large, plus lumineuse, en même temps que d'une certaine forme de reconnaissance — l'humain dans ses instincts et ses comportements les plus primaires : l'acteur trébuche, toussé, hésite, balbutie, se révèle faillible et mortel malgré les figures atemporelles qu'il incarne<sup>2</sup>. C'est sur lui, sans doute, que converge l'essentiel du désir du spectateur, et — les deux choses sont évidemment liées — c'est en lui que se cristallise l'artifice le plus criant. Le jeu, en effet, implique le calcul : le séducteur n'est jamais innocent.

Barthes décrivait la rencontre amoureuse comme une irradiation, la découverte subite d'une image subjuguante faisant de cette image un *tableau*; la scène le déploie, l'amplifie, le prolonge dans une durée et, à ce titre, en est la métaphore privilégiée. Au fondement du théâtre comme de la séduction règne la fulgurance, c'est-à-dire l'étincelle, l'instant brusque où l'on se sent happé par l'inconnu : tout s'y dit en un présent radical enfui aussitôt qu'énoncé. Don Juan vit dans le présent et dans l'éphémère, dans l'inconstance baroque et la pluralité; mythe tenace, abîme philosophique, archétype du séducteur, Don Juan, ce n'est pas un hasard, est né au théâtre.

désir

Ce qui fait Don Juan, c'est le regard que les femmes portent sur lui [...].

Jean Rousset, *le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 54

Malraux a dit quelque part que la star était quelqu'un dont le visage incarne un instinct collectif. Il est sûr que dans le processus du rapt, la personne ou la chose qui me ravit est celle qui s'ajuste à mon désir. Qu'est-ce qu'une scène, un bout de dialogue, un regard vont chercher en nous? Le succès d'une intonation ou d'un type de gestuelle varie avec les époques. On succombait à la fin du siècle dernier à la «voix d'or» de Sarah Bernhardt; il n'est pas sûr que sa diction particulière aurait maintenant un succès égal. Le goût se transforme avec les générations; un monstre sacré, n'en doutons pas, répond à celui, momentané, d'un public déterminé. Ainsi en est-il d'un genre ou d'une esthétique. Le rapport exclusif que certaines bêtes de scène entretiennent avec des admirateurs jaloux de leurs prérogatives procède d'un curieux mécanisme qu'a exalté le cinéma :

1. Georges Banu, *le Théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984, p. 83.

2. Les innombrables scènes de séduction que nous offre le théâtre en démontrent d'ailleurs volontiers les mécanismes, insistant sur ces «manques» de l'objet désiré qui font la conquête du sujet désirant. Dans *le Cycle des rois*, d'Omnibus, la scène finale entre la princesse Catherine et le roi Henry V était, à cet égard, fort éloquent; la princesse, maîtrisant mal l'anglais, s'en excusait au souverain : «Je ne sais pas parler votre Angleterre»... Et le roi était foudroyé d'amour devant cette faute, cette *faillie* dans le discours de sa future fiancée.

J'établis avec la vedette, avec *ma* vedette, des liens *personnels*, particuliers, je partage avec elle un *secret*, celui des sentiments que je lui voue, et que les autres ignorent. Le moment du gros plan est celui de la *confession*; je *parle* à ma vedette, je la reconnais, je m'entretiens avec elle en tête à tête, la salle devient vraiment un lieu clos, caché, où nous nous dissimulons tous deux. [...] Plus de différence, pour une fois, entre l'intellectuel, le cinéphile et le naïf spectateur du samedi soir: le «Je t'aime!» qu'ils adressent à l'image est absolument le même [...]<sup>3</sup>.

Ce sentiment d'intimité se transpose aisément au théâtre. Le Québec a une relation privilégiée avec ses acteurs, faite de familiarité, de proximité et de respect admiratif (sympathie universelle pour Jean Duceppe, admiration unanime pour Louise Marleau, intégration des interprètes des téléromans à la fantasmagorie quotidienne). Plus généralement, le phénomène des stars au vingtième siècle s'est partout accentué; la multiplication de l'image, éloignant le spirituel, a créé un besoin urgent de nouveaux dieux. Des anciennes «reines de théâtre» aux récentes divas, des séducteurs passés aux tombeurs modernes, le même mouvement d'adhésion consacre les idoles.



## l'acteur

C'est au [Don Juan] moderne, celui du XX<sup>e</sup> siècle, qu'il faut aller pour retrouver quelque chose du grand baroque des origines, du Protée qui multiplie les fausses identités et ne se donne qu'en se travestissant; contre-héros plutôt que héros, qui joue, sans trop y croire, sa propre légende.

Jean Rousset, *le Mythe de Don Juan*, p. 93

Reines de théâtre des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : à gauche, Mlle Clairon (dessin de Carle Van Loo); au centre, Adrienne LeCouvreur (peinte par Coypel) et, à droite, Rachel (photo : Giraudon).

Un très rapide survol historique démontre qu'aux époques où le théâtre est étroitement intégré à la structure et à la vie quotidienne de la cité (l'Antiquité grecque, le Moyen Âge français), l'acteur est anonyme, s'efface derrière son rôle et son masque. Grimpée sur des cothurnes, sa personnalité ne compte pas. L'intrusion de la perspective (architecture et toile peinte) sur la scène pose un problème: les bâtiments étant représentés de plus en plus petits pour suggérer leur éloignement, l'acteur ne peut aller vers le fond du décor, où il paraîtrait trop grand. Obligé de se tenir près

3. Christian Zimmer, *Procès du spectacle*, Paris, P.U.F., coll. «Perspectives critiques», 1977, p. 124-125. Souligné dans le texte.

du public, il établit avec ce dernier de nouveaux liens, le dompte par la qualité de sa «présence» autant que par le faste de son costume; aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les comédiens s'habillent à même leur garde-robe personnelle, sans nul souci de vraisemblance historique: seul compte l'apparat. La voix est travaillée, l'envoûtement se raffine.



Théâtre miniature en carton, construit au XIX<sup>e</sup> siècle, en Angleterre, par Benjamin Pollock.

De l'acteur émane maintenant comme une sauvagerie primitive. La vocalité de la scène tragique, comme celle de l'opéra, diffuse moins du discours et du sens qu'une sorte de «mana» qui électrise, survolte (on dit alors «transporte») le public et le plonge dans le voluptueux vertige d'une hallucination hystérique<sup>4</sup>.

Le XVII<sup>e</sup> siècle associe la comédienne — femme «publique» — à une prostituée; certaines actrices voient d'ailleurs dans leur métier l'occasion d'attirer quelque riche protecteur. Le théâtre de l'époque étant destiné au regard masculin — il est fait *par* et *pour* des hommes —, les femmes y sont le centre d'un double intérêt. L'hégémonie masculine sur la création théâtrale et sur une bonne part de sa destination n'a pas changé; mais, autres temps, autres moeurs, ce n'est plus la vedette féminine que l'on exalte de nos jours: le Québec théâtral actuel s'adresse au désir des hommes en glorifiant le corps des hommes...

Diderot parlait plus généralement du «grand comédien» comme d'un «grand courtisan». Dans

4. Jean-Jacques Roubine, «L'Exhibition et l'Incarnation», dans *le Théâtre en France. 1. Du Moyen Âge à 1789*, publié sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1988, p. 443.

notre système de réification de la star, son importance est à la fois exacerbée et fragilisée. Le personnage est encore au centre (de l'espace, du propos, de l'intérêt) de la plupart des spectacles, mais il s'étale là comme quelque marchandise dont on a en abondance. Les vedettes rock semblent avoir pris le relais des grands acteurs quant à la convergence de désirs qu'elles portent; le *star system*, cependant, en produit chaque jour de nouvelles, aussi scintillantes qu'éphémères. Au milieu de cette surabondance, ce n'est qu'au théâtre, loin du bruit et de la fureur, que les idoles se laissent encore adorer en silence.

## érotisme

Le fascinateur ne se comprend [...] que fasciné à son tour par le mal qui le conduit vers l'étreinte du punisseur venu d'ailleurs.

Jean Rousset, *le Mythe de Don Juan*, p. 81

Dans la définition du mot «séduction» se lisent les mots détournement, attirance, ensorcellement, fascination, ascendant. Séduire équivaut dans le dictionnaire à corrompre, à entraîner, à plaire, à attirer, à charmer, à appâter, à enjôler, à acheter, à suborner; dans le sens vieilli, à détourner du bien, du vrai, et à faire *tomber* en faute (*seducere*, en latin, veut dire «séparer», au sens moral). Il y a là un souffle de débauche qui semble irrésistible; l'être captivé est un être captif. Être tenté, c'est déjà être perdu.

L'Église, lorsqu'elle se méfie du théâtre, le condamne volontiers pour le plaisir immoral qu'y prennent ceux qui y assistent<sup>5</sup>. Le théâtre, ors et pourpres, fastes, peau et poses langoureuses, oeuillades et soupirs, flatte les sens: regards, musiques, odeurs, voire attouchements. Aux époques où le rideau régnait encore, il se soulevait, comme un voile, sur d'intrigants dessous, révélait des plaisirs défendus et secrets. Ce fétichisme est toujours associé au rituel théâtral, dont les accessoires sont parfois lourds d'un érotisme ambigu. Le spectateur ne peut se défendre d'une certaine fascination sulfureuse devant le Mal: le mot «charme», rappelons-le, a lui aussi deux sens. Le Théâtre de l'Esprit Frappeur, de Bruxelles, présentait son Dom Juan, il y a vingt ans, comme le «plus séduisant des Lucifer que la littérature ait enfantés».

## mort

[Don Juan] est fondé sur la mort, — sur la présence active *du* Mort, [...] amalgame inquiétant de pierre et de pensée.

Jean Rousset, *le Mythe de Don Juan*, p. 5-6

Le séducteur, depuis les temps immémoriaux, est considéré comme un prédateur (pourtant, rappelle Jean Rousset, on *aime* Don Juan, dont l'existence toute brûlante frôle sans arrêt la froideur de la mort et s'enivre de ce vertige). Le vocabulaire guerrier qui accompagne la séduction étonne par son abondance; le mot «toucher» est un terme de chasse... Depuis le public médiéval friand du spectacle des tortures jusqu'à la vamp actuelle, dont le nom a été forgé à partir de «vampire», la fascination fraye avec le sadisme et l'appropriation. Le Moyen Âge goûtait les exécutions capitales faites sur la place publique; par une association d'idées assez trouble, le terme médiéval *eschafalt*

5. Témoin ce mot de La Bruyère sur l'adulation, proscrite par les autorités religieuses, dont les comédiens sont l'objet: «Quoi de plus bizarre? Une foule de chrétiens se rassemble pour applaudir une troupe d'excommuniés qui ne le sont que par le plaisir qu'ils lui donnent.» (Cité par Jacqueline de Jomaron, «La Raison d'État», *Ibid.*, p. 168.)



Vamps et divas.

À gauche, la Champmeslé — qui fut la maîtresse de Racine — dans le rôle de *Pbèdre*.

Au centre, Mata-Hari, danseuse et espionne fusillée en 1917.

À droite, la «divine» Sarah Bernhardt, photographiée par Paul Nadar dans une scène d'*Izèll* (photo tirée de Pierre Spivakoff, *Sarah Bernhardt vue par les Nadar*).

désigne à la fois le tréteau (l'estrade où s'expose l'acteur) et l'échafaud. Horreur, jouissance et repentir mêlés, les sentiments de l'auditoire théâtral — passif et complice — ressemblent à ceux qui accompagnent le spectacle d'une corrida, d'un combat de coqs, d'un match de boxe, d'une bagarre violente et sanglante éclatant au milieu d'un affrontement sportif.

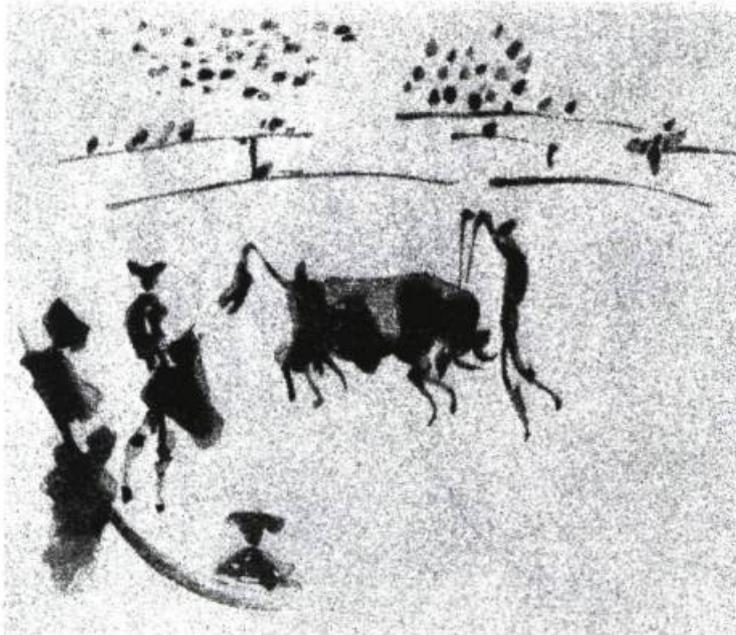
La vamp — féminine — est elle-même le lieu d'un danger: le cinéma, américain surtout, nous a laissé une multitude de ces figures tout ensemble attirantes et sataniques, copiées sur des mythes tenaces: Salomé, Cléopâtre, Mata-Hari... De Greta Garbo à Marilyn Monroe, une pléiade de femmes «fatales» ont doré les écrans du monde. Si leur genre est révolu, la reconduction des mêmes structures imaginaires à travers les siècles démontre assez la profondeur de certaines associations dans la psyché humaine. Le théâtre, contrairement à d'autres arts comme la peinture — qui, par son caractère permanent, rappelle sans cesse à l'homme sa propre historicité —, meurt à mesure qu'il naît; l'attention qu'il suscite est celle-là même, fiévreuse et équivoque, que provoque partout le spectacle de la fin.

## leurre

DOM JUAN: Quoi? tu prends pour de bon argent ce que je viens de dire, et tu crois que ma bouche était d'accord avec mon coeur?

Molière, *Dom Juan*, Acte V, scène 2

L'illusion qui fonde la scène suppose la fausseté; les faiseurs d'artifices, depuis les machinistes anciens jusqu'aux scénographes actuels, ont toujours présenté au public des constructions, des représentations, quelles qu'aient été les prétentions à la vérité des uns et des autres. De la «pompe» si prisée à l'époque classique au *glamour* que nous célébrons aujourd'hui, une grande part de feinte infiltre l'attrait qu'exerce une oeuvre sur ceux qui la regardent. La figure de l'acteur, depuis le théâtre antique, est celle, on le sait, de l'«hypocrite» (le latin *hypocrita*, lui-même tiré



Corrida. Eaux-fortes de Picasso, tirées de *Picasso et son temps*, Éditions Time-Life.

du grec, désigne un comédien); menteur, dissimulateur, féru de déguisements, Don Juan est un grand acteur.

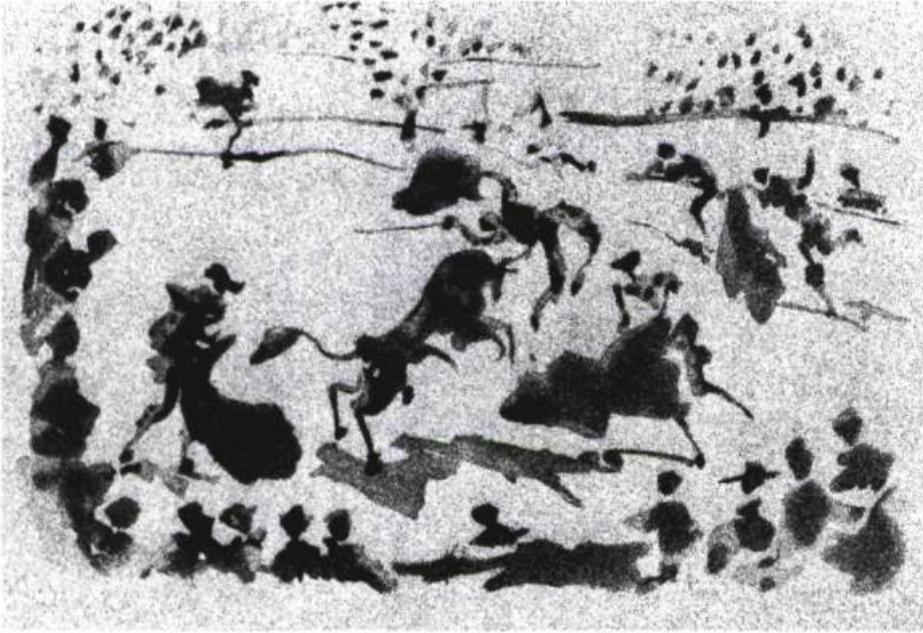
Tout, de nos jours, *fait image*; le langage publicitaire nous l'a prouvé depuis longtemps et les créations s'en ressentent: certaines photographies de théâtre ne sont-elles pas plus attirantes que les productions elles-mêmes, n'en contiennent-elles pas l'essentiel de l'atmosphère? Dans les frictions entre séduction de la forme et densité du contenu se lit un vieux débat. Déjà il y a plusieurs siècles, à l'époque glorieuse du triomphe de la théâtralité, les auteurs se disaient menacés par les machinistes, et les commentateurs flairaient, sous l'éblouissement passager qui transportait leurs semblables, comme un vague parfum d'escroquerie: spectaculaire, mais vide, s'est-on mis à chuchoter devant certains produits de l'âge baroque... Ce commentaire, les nouvelles technologies et les émanations diverses de l'actuel mélange des genres l'ont fréquemment inspiré — à tort ou à raison. Les classiques se méfieront toujours du désordre, par définition déstabilisant, mais certains adeptes de la débauche visuelle, pour leur part, s'acharneront toujours à ne glorifier dans leur proposition artistique que ses seuls ornements.

## rapt

N'écoutez pas l'amour, car c'est un mauvais maître;  
Aimer, c'est ignorer, et vivre c'est connaître.

Théophile Gautier, «Don Juan», dans *la Comédie de la mort*

«Séduire», nous dit le *Robert*, se conjugue sur «conduire». Analogie grammaticale qui n'est pas sans en suggérer une autre. En effet, le champ sémantique de la séduction va de l'égarément à la corruption; en art, de la même façon, l'ordre, le pouvoir se profilent inévitablement derrière l'éblouissement. Tout déploiement visuel révèle un conditionnement idéologique. Être ravi veut



dire ne plus s'appartenir: le ravissement est le contraire de l'objectivité — de l'esprit critique, diront certains. Or, il est l'essence de la théâtralité: imiter n'a jamais eu d'autre but que celui d'impressionner.

On compare volontiers la connivence qui unit le spectacle et le spectateur à une «hypnose» collective où ce dernier, abusé, persuadé du mirage d'une prise de conscience, est par là dominé. Lorsque je me laisse séduire, je m'asservis à une image inconnue; mon asservissement multiplié devient celui de la masse. Étendant le spectacle à toute la société, Guy Debord définit la vue comme étant «le sens le plus mystifiable», ajoutant plus loin: «Là où domine le spectaculaire concentré domine aussi la police<sup>6</sup>.»

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi: plus il contemple, moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce sens que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout<sup>7</sup>.

Dès la Rome antique, on offre au peuple «du pain et des jeux» afin de l'assoupir et de l'assujettir. Beaucoup plus tard, la perspective scénique incarne un nouveau visage de l'autorité; la scène étant désormais dotée d'un point de vue, son espace n'est plus «démocratique»: on dirige, par lui, le regard des spectateurs; l'oeil du prince, au théâtre, impose sa primauté absolue<sup>8</sup>. L'activité

6. Guy Debord, *la Société du spectacle*, Paris, Éditions Champ Libre, 1971, p. 15 et 46.

7. Guy Debord, *op. cit.*, p. 21.

8. Voir à ce sujet la récente synthèse de Jacques Scherer, «Métamorphoses de l'espace scénique», dans *le Théâtre en France. 1. Du Moyen Âge à 1789*, p. 129-139. Jacques Scherer souligne un autre effet important de la perspective quant à l'artifice scénique et à la séduction nouvelle du théâtre. Il s'agit de l'envers du point de vue, c'est-à-dire le point de fuite, qui suggère un au-delà derrière la scène: «Ainsi, sans investissement de l'espace réel, il y a conquête imaginaire de la profondeur.» (p. 134)

spectaculaire n'est pas plus innocente de nos jours; quelles que soient les fins d'une production, quel que soit le public qu'elle cherche à séduire — fût-ce dans une perspective commerciale, publicitaire, expérimentale —, une intention, même inavouée, s'y profile toujours: impérialisme de la forme, entérinement du statu quo, diversion occultant les tiraillements sociaux... Toute entreprise artistique participe d'un dessein politique par rapport auquel elle se définit — qu'elle l'ignore, qu'elle l'exalte, qu'elle le conforte ou qu'elle le dénonce.

### comment en parler?

Plus précisément, comment organiser le livre de façon à ne pas manquer la totalité qui constitue Don Juan en mythe?

Jean Rousset, *le Mythe de Don Juan*, p. 8

L'attitude du critique devant la séduction théâtrale est ambiguë. Si le corps et le visage d'un interprète le séduisent, ils sont ce dont il parle le moins<sup>9</sup>. Antonin Artaud affirmait que toute signification sur scène passe par la peau («c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits»); comme tout spectateur, le commentateur est ballotté entre une adhésion émotionnelle instinctive et un cheminement intellectuel parfaitement synchrone. Quoi qu'en pensent certains, il est difficile d'en parler, difficile de dire cette étincelle qui, en des moments rares, advient, difficile de s'expliquer quand elle n'a pas eu lieu. La seule description amoureuse — fût-elle déceptive — risque le lyrisme et la banalité; la distance exagérée, pour sa part, occulte le rapport premier et immédiat d'un spectateur et d'un spectacle, lequel est un tout que l'écriture, de toute façon, découpe et réorganise forcément.

Chez un critique, la disponibilité absolue prend vite le sens d'une imprévisibilité due à ses humeurs changeantes — il réagit alors seulement à la séduction du théâtre — en revanche le rattachement à une seule esthétique, à un seul programme, peut le rendre opaque au mouvement du théâtre. C'est alors que le dogmatisme pointe. La séduction ou l'accusation: tel [*sic*] sont les pièges qui nous guettent. Le critique se trouve à la fois, comme disait Bernard Dort, *debors* — du côté de ceux qui reçoivent — et *dedans* — du côté de ceux qui participent à la dynamique du théâtre: il est pris entre l'ouverture et l'enfermement. De leur conjonction peut surgir une nouvelle position critique, position dont la figure est *l'écartèlement*. Dès qu'il renonce à cet inconfort, ouverture/enfermement, dehors/dedans, goût/théorie, le critique y perd cet écart bénéfique, car son destin est d'être à jamais *entre les deux*<sup>10</sup>.

Tout spectacle est orienté vers l'oeil et vers l'affect de ceux qui le regardent. Le théâtre n'existe depuis si longtemps qu'à cause de cela, sans doute: le mouvement qui pousse les humains à se regarder, à se rassembler, à avoir envie de se toucher. La rencontre amoureuse n'a jamais, depuis le début de l'humanité, baissé en popularité... Il y a du désir dans ma perception d'un spectacle, dans ma façon d'aimer ou d'ignorer un personnage, dans la drôle d'impulsion qui m'entraîne à vouloir le décrire, l'analyser, pour que le hasard de mots assemblés de la bonne façon ressuscite un peu celui du contact premier. Entre l'adhésion et la méfiance (croire ou ne pas croire), il y a un intervalle que chacun remplit chaque fois différemment. Un professeur sagace, avec qui je négociais un délai pour la remise d'un texte, m'a dit un jour, en souriant, que, de toute façon, je n'en aurais jamais fini avec Don Juan.

### diane pavlovic

9. Paul Lefebvre a déjà écrit sur cette difficulté du critique à avouer son attirance spontanée pour certains corps, certains visages; rappelant un entretien que lui avait accordé la comédienne Hélène Mercier, il s'était avoué «incapable d'écrire que je la trouve belle». (Paul Lefebvre, «Aspérités (1-26: La critique au quotidien)», dans *Jeu* 40, 1986.3, p. 193.)

10. Georges Banu, *op. cit.*, p. 202. Souligné dans le texte.

---

### questions restées sans réponse

*Qu'est-ce qui est propre à conquérir un cinéaste dans une production théâtrale?*

*Lequel, du théâtre et du cinéma, vous semble l'art le plus artificiel?*

*Certains personnages transposent en images tout ce qui les entoure. Quelle vérité y cherchent-ils?*

*Quelle est la part du «naturel», du «vrai», et du «fabriqué», du «feint», dans la séduction?*

*Le théâtre a-t-il, plus que jamais, besoin d'être séduisant?*

*On masque parfois le visage des acteurs, on camoufle et on maquille leurs corps. Cette distance, selon vous, peut-elle mieux captiver le public?*

*On a recours aujourd'hui à d'immenses écrans vidéo dans les mises en scène, où défilent en gros plans les visages des interprètes. Qu'est-ce qui nous touche dans la physionomie d'un acteur?*

*«Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue»... Si la fascination, l'égarement, le ravissement passent par le corps, croyez-vous que ce dernier, sur scène, soit la métaphore privilégiée de tout discours théâtral?*

*L'art a-t-il besoin de la fascination?*

*Quelle est, au théâtre, l'importance de la séduction?*

*Umberto Eco a dit récemment que la «civilisation de l'image» était terminée (dans Le Nouvel Observateur, n° 1244, p. 35). À quels enjeux sommes-nous confrontés à présent?*

*À quelles fins fait-on servir, au théâtre, les artifices séducteurs?*

*«Séduire», nous dit le Robert, se conjugue sur «conduire». Quelle est, en art, la parenté entre ces deux verbes?*

*Qui cherchez-vous à séduire lorsque vous êtes sur scène?*

*La passion amoureuse vous semble-t-elle être le premier ressort d'un personnage dramatique?*

*L'artiste sur scène est-il lui-même un être fasciné?*

*Comment définir l'attrait qu'exerce une oeuvre artistique sur celui qui la regarde?*

*Les spectacles de danse mettent en scène des corps puissamment attirés les uns par les autres, qui se jaugent, se charment et s'entrechoquent. Croyez-vous que l'on puisse tomber amoureux d'une phrase?*

*Au-delà de son déploiement, un spectacle a-t-il quelque chose à dire?*

---

# l'acteur fasciné

entretien avec yves jacques

Acteur polyvalent, Yves Jacques a commencé sa carrière dans la chanson rock, avec le spectacle *Slick and the Outlaga*s, et il a conçu, réalisé et interprété le premier vidéoclip québécois («On peut pas tous être pauvres»). Joueur étoile de la L.N.I., vedette de la série des *Bye Bye* de Radio-Canada, il est de la distribution des trois derniers films de Denys Arcand (*le Crime d'Ovide Plouffe*, *le Déclin de l'empire américain* et *Jésus de Montréal*). Au théâtre, il a joué entre autres dans *les Femmes savantes* (le rôle de Philaminte), *Harold et Maude* et *Volpone* à Québec, et, à Montréal, dans *les Archanges*, à la N.C.T., ainsi que dans *les Feluettes*, où il interprète un prisonnier jouant le personnage de Lydie-Anne de Rozier.

*Vous avez joué, dans les Feluettes, le rôle d'un garçon interprétant une fille qui tente de séduire un garçon attiré par un autre garçon... Dans cette spirale de la fascination, quel état cherchiez-vous avant tout à atteindre, quel sentiment vouliez-vous transmettre aux spectateurs?*

**Yves Jacques** — Je n'essaie pas de démontrer les choses : j'essaie d'être le plus vrai, le plus près, le plus «réel» possible. Courtiser demande une pudeur, une vérité, qui s'éprouvent de la même manière chez les hommes et les femmes; ainsi, les méandres que contient la question ne sont pas des obstacles si cette vérité est présente dans l'interprétation. En tant qu'acteur, ce que j'essaie d'exprimer, c'est mon sentiment à moi, ma propre façon de porter le sentiment amoureux. Je n'ai pas essayé de «féminiser» ce sentiment, qui de toute façon n'a pas de sexe; d'ailleurs, les grands séducteurs sont, d'après moi, des androgynes...

Lorsque nous avons commencé à répéter, Denis Roy et moi, nous ne nous connaissions pas; s'il y avait une certaine gêne entre nous pendant les lectures, elle s'est dissipée dès le début du travail de mise en place et maintenant, nous sommes tellement à l'aise ensemble que nos échanges se font un peu sur le mode des vases communicants : chacun verse son énergie dans l'autre et en reçoit de quoi l'alimenter dans son jeu. Un peu comme si nous faisons l'amour de notre métier sur scène. Nous nous dégustons artistiquement, nous nous surprenons encore; jamais, depuis le début des représentations des *Feluettes*, il ne s'est passé un soir sans que j'aie envie de jouer. La séduction joue aussi sur ce plan-là : un acteur qui en séduit un autre.

Cela dit, nous pensons d'abord, bien sûr, aux personnages; et celui de Lydie-Anne est évidemment le type même de la séductrice. Lydie-Anne, c'est Casanova, c'est Diane Dufresne débarquant à Roberval. Si l'on suit sa petite histoire, elle apparaît comme une femme qui connaît son pouvoir — elle offre l'évasion et l'attrait de l'étranger à quelqu'un qui en a besoin —, qui veut sauver un

garçon dont elle est tombée amoureuse et l'emmener avec elle. Elle aime jouer, elle aime s'aventurer: c'est écrit «danger» sur ce garçon-là, mais elle le veut quand même. Elle fait des voyages en ballon, elle évolue de toute évidence dans des milieux où le rêve et le charme comptent. Contrairement à Marie-Laure de Tilly, qui est une mère, Lydie-Anne est une amante; et j'essaie moins, à travers elle, de jouer une femme précise que de jouer «la» séduction dans son essence. L'excitation du premier regard, l'émoi...

Je me suis dit parfois que je représentais toutes les femmes qui ont aimé des homosexuels — ce n'est pas la méchanceté ou la duplicité qui anime Lydie-Anne, c'est une forme de désespoir —, mais c'est plus que cela. Il y a un mystère dans ce personnage, une zone de trouble. Je m'en sens très proche, étrangement. Lydie-Anne, c'est moi et ce n'est pas moi — pour la jouer, je porte d'ailleurs un accessoire qui m'a été donné alors que j'avais quinze ans: j'aime porter sur scène des choses qui m'appartiennent —, c'est moi essayant de séduire le public en séduisant Simon...

Car, bien sûr, l'acteur est un séducteur. Lorsque je jouais mon personnage de Slick, c'était là sa seule définition; Guillermo de Andrea, qui a vu mon spectacle, m'a dit que je n'avais pas besoin de ce personnage, que je devais plonger carrément dans la séduction, pour mon propre compte. À travers Lydie-Anne, il est sûr que je mène ma propre entreprise de séduction. Mais même si des hommes — hétérosexuels — m'ont trouvée belle, même si des femmes aimant les femmes m'ont dit avoir été profondément troublées par mon personnage, je ne séduis pas pour séduire; Lydie-Anne non plus, pas plus que le «prisonnier» qui l'interprète. Je me suis raconté toutes sortes



Yves Jacques en  
Lydie-Anne de Rozier:  
«un corps conscient  
de son maintien».  
Photo: Robert  
Laliberté.

d'histoires sur ce prisonnier; qu'il était probablement acteur, qu'il était peut-être amoureux du vrai Simon — le «vieux» Simon, celui avec qui il a passé des années en prison — ou, sinon amoureux, du moins lié à lui par une forte amitié. C'est le plus cultivé du groupe — d'ailleurs, c'est décidé, il est français... —, c'est Arsène Lupin: un pickpocket élégant, raffiné, un gentleman-cambrioleur qui s'est fait pincer; à sa sortie de prison, il va monter une troupe! Mais il y a dans sa démarche, comme dans celle du personnage qu'il joue, une quête de vérité, qui s'exprime d'une façon retorse; ne l'oublions pas, Lydie-Anne est une grande menteuse. Elle est peut-être, au fond, une actrice de Québec, de Limoilou, qui conte des peurs au monde... Mais le mensonge, en soi, a quelque chose de très séducteur.

*Le fait de voir un homme sur scène jouer une femme, c'est du reste le mensonge de base dans ce personnage... D'où la séduction qu'il exerce?*

**Y. J.** — Dans une certaine mesure, peut-être. Le personnage de la mère, dans *les Feluettes*, qu'interprète René Gagnon avec tant de finesse, est un véritable poème en soi; son texte atteint des hauteurs de lyrisme qui, toutes proportions gardées, s'apparentent aux grands monologues que nous a laissés la tradition. Malgré cela, j'aime mieux mon personnage, peut-être à cause de ce jeu constant sur plusieurs niveaux d'ambiguïté: homme/femme, mensonge/vérité... C'est un personnage tout en dédoublements, en miroirs, plein de facettes, qui permet beaucoup de subtilité dans le jeu. Il faut pouvoir être à sa hauteur, car elle se situe haut; et en disant cela, je ne me fais pas de compliment. Je veux dire qu'il faut une certaine éthique pour la jouer, une certaine notion de la culture, de la tenue. Lydie-Anne est la seule, je crois, qui, dans *les Feluettes*, parle de l'âme, la nomme, même si la pièce entière tourne autour de cela. Sur la scène du T.N.M., elle avait enfin l'espace qu'il lui fallait. J'avais l'impression, en la jouant, d'être vraiment sur une terrasse, devant l'immensité du lac: la mer de spectateurs.

Ma mère m'a montré, lorsque j'étais jeune, à arrêter d'un léger geste des doigts sur le verre le mouvement d'un serveur versant du champagne; c'est de détails comme celui-là qu'est fait «l'usage du monde» que Lydie-Anne incarne au plus haut degré. L'interpréter veut dire intégrer toute une série de gestes semblables, qui peuvent paraître futiles mais qui définissent une personnalité. J'avais le visage maquillé de blanc lorsque je la jouais, comme si je neutralisais mon visage avant d'endosser le sien — un peu à la façon du masque dans le théâtre nô. Pour la «porter», il faut un corps conscient de son maintien. Si, éventuellement, une autre équipe prenait la relève pour jouer *les Feluettes*, j'ignore qui, dans la nouvelle distribution, tiendrait le rôle de Lydie-Anne, mais je sais ce qu'elle lui dirait elle-même: que le prochain qui jouera ce rôle n'a qu'à bien se tenir! Au sens propre...

C'est peut-être cela, sa prestance, son allure, sa duplicité, qui séduisent le public. Mais si un personnage séduit le public, c'est qu'il s'est passé quelque chose, avant, d'aussi important, et c'est le volet que j'ajouterais à votre question. En effet, «l'état» que l'on atteint n'est rien de plus que celui dans lequel on se trouve: le personnage séduit d'abord et avant tout l'acteur qui le joue.

propos recueillis par **diane pavlovic**