

Pour une autre pédagogie du théâtre Entretien avec Alain Knapp

Josette Féral

Number 63, 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27973ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Féral, J. (1992). Pour une autre pédagogie du théâtre : entretien avec Alain Knapp. *Jeu*, (63), 55-64.

Pour une autre pédagogie du théâtre

Entretien avec Alain Knapp



Alain Knapp.

Apprendre la patience

Alain Knapp, vous écrivez un livre sur la pédagogie du théâtre. Pourquoi cet intérêt pour l'enseignement du jeu et quelles sont les grandes lignes de votre réflexion?

Alain Knapp — Mon livre sur l'enseignement dévoile sept portraits qui me paraissent recouper assez bien les personnalités des centaines d'étudiants qui ont suivi mes cours. Selon les âges, les origines et les intérêts de chacun, il y a un certain nombre de réactions similaires.

Ces «types» concernent la façon dont les étudiants cheminent dans leur apprentissage, les questions qu'ils posent, la manière dont ils acquièrent progressivement des connaissances, dont ils régressent, leurs différents rythmes d'assimilation...

Bien entendu, certains avancent plus rapidement que d'autres. Ceux qui vont très vite subissent à un moment donné une dépression, pas du tout au sens psychique du terme, mais une sorte de «creux», parce qu'ils mesurent le hiatus entre le vague sentiment de savoir et une connaissance approfondie et durable. À ce moment-là, et dans le meilleur des cas, ils prennent le temps de revenir un peu en arrière pour pallier leurs manques. Au fond, on peut comparer ce phénomène à l'ascension d'une montagne. En partant trop vite, on s'essouffle et, à un moment donné, on ressent le besoin de s'arrêter, de souffler. Ceux qui ont pris dès le départ un pas de mulet pourront avancer à un rythme adapté à la durée de la course. En général, ces derniers rejoignent et dépassent ceux qui sont partis trop rapidement.

Vous préconisez le «pas de mulet»?

A.K. — Je préconise avant tout l'apprentissage de la patience. Et c'est très difficile de faire comprendre cela à des jeunes qui veulent faire du théâtre, parce que la plupart d'entre eux veulent TOUT tout de suite. Ils désirent jouer (et si possible devant quelques spectateurs!) avant même de posséder les connaissances minimales qui leur permettraient de proposer au public autre chose que de pauvres stéréotypes ou des figures incohérentes.

Dans la plupart des cours d'art dramatique, les étudiantes, les étudiants sont d'emblée mis en face de textes. On leur dit : «Voilà, vous allez travailler telle scène, telle autre.» Et pas n'importe quelle scène! La plupart du temps, c'est du Shakespeare, du Corneille, du Molière... Alors, de deux choses l'une : ou ils sont capables de jouer ces scènes-là et, dans ce cas, ils n'ont rien à apprendre, ou ils ne sont pas en mesure de gérer le texte, d'élaborer le jeu, de construire le personnage, de prendre en compte la relation à l'autre. Dans ces conditions, il est peut-être raisonnable de penser que ce n'est pas par là qu'il fallait commencer.

Ce type de formation produit une sorte d'effet pervers, car il conduit presque inéluctablement à une relation de jeu mimétique entre l'élève et le professeur. L'élève n'étant pas en mesure de répondre à la demande du texte et du jeu, c'est le professeur qui va se substituer à lui. Le professeur va, dans la relation à l'élève, se positionner comme modèle. Au lieu que ce soit l'élève qui, peu à peu, découvre ses propres moyens d'expression, de création.

Donc, dans le domaine du théâtre, il ne faudrait pas dire à l'élève quoi faire, il faudrait faire en sorte qu'il le découvre par lui-même.

A. K. — Les travaux proposés aux étudiants doivent être établis selon une gradation élaborée par paliers leur permettant progressivement de découvrir par eux-mêmes leur relation au théâtre, leur personnalité créatrice. Au terme du processus, ils devront être parvenus à développer une relation personnelle, intime, avec les textes qu'ils auront à jouer.

Le théâtre, c'est d'abord les personnages

J'observe que d'Eschyle à Thomas Bernhard, il y a un certain nombre d'éléments que l'on peut considérer comme récurrents dans la dramaturgie, quelles que soient les époques et les formes de théâtre.

Je parle du théâtre comme représentation de personnages d'abord, parce que je ne crois pas qu'il puisse y avoir de théâtre sans personnages. Les formes narratives peuvent être très diverses, bien entendu. Entre l'unité de temps, d'action et de lieu aristotélicienne et la forme élizabéthaine, il y a évidemment une différence de structure narrative. En revanche, je ne vois pas comment on peut se passer de la notion de destin ou de personnage. Sans personnages, qui témoignent dans l'instant même de l'acte de parole et de geste, de la condition humaine, il ne peut y avoir de théâtre.

Mais comment se forment les personnages pour l'acteur? Qu'est-ce qui les fait naître?

A. K. — On peut prendre le raisonnement *a contrario*. Qu'est-ce qui ne les fait pas naître? Qu'est-ce qui empêche leur éclosion?

Imaginons deux acteurs voulant improviser ensemble. Imaginons encore que ces deux acteurs-là se disent chacun de son côté : «Mon personnage est comme ceci, comme cela; il a telle caractéristique, telle façon de marcher, telle façon de parler, tel costume, telle fonction sociale», et ainsi de suite. En dehors même de l'expérience créatrice, ils vont se constituer un bagage mental fait d'un certain nombre de points de vue, d'images, sur les personnages qu'ils sont censés créer.

Sur quoi vont-ils fonder leurs images? Sur quelles bases construiront-ils cette composition? Sur des idées reçues. Ils emprunteront à une panoplie de clichés, de conventions grossières les probables comportements de leurs personnages. Ou, s'ils ne procèdent pas de cette façon, ils chercheront à être originaux en se livrant à des manifestations dérisoires et fantasmagoriques sommaires.

Ces deux acteurs se sont peut-être dit aussi : «Voilà! On va créer ensemble une improvisation.» Ils ont commencé par revêtir des costumes, se munir d'accessoires signifiant extérieurement leurs personnages, etc. Résultat : ils ont confondu l'enveloppe et le contenu. À partir du moment où l'on se recouvre d'un travestissement en dehors de toute expérience du personnage, on fige inévitablement celui-ci dans une panoplie d'images convenues. Qu'arrivera-t-il dès lors? Tout au long de leur improvisation, nos deux acteurs enfermés dans leurs schémas initiaux chercheront à faire en sorte que tout ce qu'ils vont dire et faire coïncide avec ces préalables.

Les acteurs qui procèdent en dehors de l'expérience même des paroles et des actes de leurs personnages faussent d'emblée le jeu, l'aventure de l'imaginaire et l'aventure de la création. C'est une première observation.

Le dialogue sert à constituer les personnages

Deuxième observation : un personnage ne peut pas se constituer en dehors du champ expérimental actif qu'il partage avec d'autres. Il se manifeste, se révèle dans ses relations avec les autres. La parole, au théâtre, fait acte, et quand elle fait acte, elle crée l'identité. Chaque parole dite par un personnage est à considérer comme un fragment révélant une part de son identité et permettant à l'autre, aux autres, de se constituer.

Goethe en Alsace
de Michel Deutsch. Mise
en scène : Alain Knapp.
Théâtre National
de Strasbourg, 1985.

Au début d'une improvisation, lorsqu'un acteur commence à parler, que se passe-t-il pour l'autre qui l'écoute? Sur quoi fondera-t-il sa réponse? Sur le sens générique de la phrase? Que captera-t-il du message entendu? Se bornera-t-il à une réponse désengagée, utilitaire? ou bien prendra-t-il dans

la parole de son partenaire des données lui permettant de révéler une part de sa propre identité?

Pour faire vite, on peut dire que, dans un dialogue, la parole de l'autre me permet de me constituer en tant que personnage et, me constituant, de le constituer à son tour dans son identité fictive.

Le rapport à la parole est ici totalement différent de ce qu'il peut être dans la vie quotidienne.

À partir du moment où nous sommes dans un jeu d'identités à découvrir, dans une sorte de quête de l'acteur créant le personnage, il y a, en même temps, une sorte d'enquête. On est à la fois *en quête* de ce que peut être le personnage et on est *dans l'enquête* où le moindre



indice, la moindre formulation, est à prendre en considération, comme autant de données permettant de constituer son identité complexe.

Chaque fragment de parole, chaque action, chaque geste, est à prendre comme donnée narrative de qui parle, qui agit.

Le dialogue de théâtre, c'est d'abord cela : une relation de construction mutuelle.

L'échange entre acteurs improvisant s'établit sur une certaine dialectique relationnelle : certes, l'autre me constitue en tant que personnage autant que je me constitue, mais l'expression de mon personnage est toujours la manifestation de son Moi, d'un moi presque toujours incompatible avec l'autre. Quand un personnage parle, il parle de lui-même, et lorsqu'il parle des autres, c'est encore de lui qu'il parle. Prenons, par exemple, *Oncle Vania*, chez Tchekhov. Lorsque Vania parle de Sérébriakov, qu'il dit que ce dernier est un raté, qu'il était le fils d'un bedaud qui a fini à Moscou, qu'il a écrit toutes sortes de livres parfaitement inutiles, de qui parle-t-il? Est-ce qu'il parle de Sérébriakov ou parle-t-il de Vania frustré de ne pas être Sérébriakov et, surtout, de ne pas être le mari d'Éléna? Si l'on admet la parole de Vania comme étant l'exact reflet de Sérébriakov, on se trompe, car on oublie le caractère subjectif de ces propos. Ce portrait de Sérébriakov n'est sans doute pas conforme à la réalité. Il s'agit du portrait de la frustration de Vania vis-à-vis de Sérébriakov.

Donc, la «stratégie» du jeu dans la création improvisée consiste à ne jamais perdre de vue que les personnages parlent d'abord d'eux-mêmes. Leur expression est la manifestation d'une sorte d'hypertrophie du moi — mais en même temps, ils sont dans l'échange car, apparemment, il y a échange entre les différents personnages. Au théâtre, l'empathie est rare, car si un personnage se voue à l'autre, s'il est véritablement dans les intérêts de l'autre, il devient passif ou alors nous avons affaire



Rencontres. Texte et mise en scène : Alain Knapp; décor : E. Peduzzi. Photo : Denis Berthier.

à certains personnages qui trouvent dans le renoncement de soi une sorte de rédemption, pour eux, pour les autres.

Les confidents remplissent-ils ce rôle d'empathie avec le personnage principal?

A. K. — Les confidents de tragédies sont plus ou moins des avatars du chœur antique. Ils sont souvent les témoins impuissants des errements de leurs maîtres. Toutefois, il est intéressant d'observer comment se manifestent les intérêts singuliers de certains valets, de certaines servantes, notamment chez Molière. Si l'on considère que les servantes de Molière ne sont là que pour débrouiller les entrelacs plus ou moins compliqués des relations amoureuses de leurs maîtres, ces personnages n'ont que peu d'intérêt. Par contre, si l'on essaie de chercher en quoi ces histoires-là les intéressent, quel est leur intérêt à elles, quelle est la part du moi dans leur participation aux problèmes de la maison, on trouve presque toujours des réponses intéressantes.

Je voudrais parler des enjeux relationnels que je définis comme suit : « l'enjeu relationnel, c'est ce que les personnages mettent en jeu d'eux-mêmes dans la relation à l'autre, qu'elle soit verbale ou non verbale ».

On confond en général la notion de conflit et l'enjeu relationnel. On pense souvent que plus les personnages sont en conflit l'un vis-à-vis de l'autre, plus il y a théâtre. Ce qui est faux, toujours faux, car si un conflit s'envenime entre des personnages, ceux-ci sont entraînés vers l'affrontement et la rupture. L'un étant la plupart du temps le résultat de l'autre. Si l'on veut ménager les conditions d'une évolution progressive et complexe des personnages, il vaut mieux éviter les relations d'affrontement.

Lorsqu'ils créent un canevas, les jeunes acteurs ont tendance à imaginer des situations dramatiques hyper-tragiques. Il leur faut du sang, du meurtre, il leur faut des histoires compliquées, de la violence, de la tension. Mais tout cela ne produit rien de bon. Si le conflit extérieur est trop fort, les personnages perdent beaucoup de leur complexité puisqu'ils sont sans cesse contraints de faire face à l'urgence. La notion de conflit au théâtre équivaut à la notion de conflit propre à chaque personnage. Et il ne peut pas y avoir d'expression complexe de ces conflits si les conditions dans lesquelles se trouvent les personnages sont trop dramatisées.

Est-ce parce que l'accent est mis, à ce moment-là, sur l'événement et non pas sur eux?

A. K. — Oui. À ce propos, je donne toujours un petit exemple, qui me paraît faire image. Un homme tombe à l'eau. Il ne sait pas nager. Soudain, il aperçoit quelqu'un. Cet homme ne dira pas : « Être ou ne pas être, c'est la question... », pour philosopher ensuite sur la vie et la mort. Il appellera au secours. Son discours sera limité à l'urgence de la situation.

Il s'agit d'un cas extrême. Mais on peut dire que plus la situation est dramatisée, plus l'urgence commande un discours de survie, conditionné par les nécessités de la circonstance. Tout ce qui est du domaine de la complexification de la pensée, de l'affect, de l'*eros*, ne peut s'articuler si les conditions extérieures sont excessives. Il ne faut pas confondre excès de dramatisation des circonstances avec excès des personnages. Shakespeare ne craignait pas d'entraîner ses personnages très loin dans l'excès. Mais dans *Macbeth*, par exemple, on observe que les meurtres commis par le couple ne sont qu'un moyen pour révéler aux spectateurs les tourments de l'esprit causés par des actions scandaleuses. Chez Shakespeare, comme chez les grands auteurs de tragédies, l'acte violent est le truchement révélateur de la conscience.

Sur quoi l'acteur fonde-t-il son personnage?

Vous avez posé la question : «Sur quoi l'acteur fonde son personnage?» Et vous avez répondu : «Il prend la coque, il regarde l'extérieur et s'efforce de remplir ce contenant.» Ceci me rappelle certains passages de Pascal qui disait : «Mettez-vous à genoux et, finalement, vous croirez.» Il insistait par là sur l'idée qu'une action finit par provoquer un état (ici la foi). Stanislavski disait aussi un peu cela. Il désirait susciter la créativité de l'acteur et pensait qu'en mettant ce dernier en contexte, il finirait par créer. Je me demandais si, au fond, toutes ces choses que l'acteur fait autour de l'action principale pour l'aider à créer — ces gestes, ces déplacements, ces postures — ne l'aidaient pas à générer son personnage.

A. K. — Vous parlez ici d'un acteur-interprète qui a affaire à un texte, et moi je vous entretiens d'un acteur-créateur qui invente une parole, des actions, et dont la création peut s'étendre jusqu'à l'écrit. Et dans cette pratique de l'acteur, je ne pense pas que la «méthode» dont vous parlez puisse fonctionner. Il me semble que Stanislavski faisait de sa méthode un entraînement, un réveil de la personnalité de l'acteur, une réactivation de son appareil affectif, sensoriel, plus que la source même de sa création. Il n'y a pas, à ma connaissance, chez Stanislavski, d'allusions à un acteur-créateur. Les principes de Stanislavski sont surtout applicables au théâtre naturaliste. Il a dit des choses tout à fait intéressantes, mais ce n'est pas ce que je recherche.

L'acteur-créateur doit parvenir aussi bien à maîtriser l'interprétation de textes qu'à créer des improvisations. La pratique de la création renvoie toujours à une connaissance aigüe du répertoire. J'enseigne en ce moment à l'École de la rue Blanche. On y fait alternativement des travaux de création et des études approfondies du répertoire. Nous abordons aussi bien Sophocle que Shakespeare, de Ghelderode que Brecht. Et des analogies s'établissent entre ce qui est en jeu dans la création de l'acteur, lorsqu'il invente un texte, imagine une fiction avec ses partenaires, et ce que l'on trouve dans le répertoire. Les bases d'un bon dialogue, par exemple, sont à peu près toujours les mêmes. Même si les styles et certains enjeux changent selon les époques. On parle de l'écoute au théâtre, mais que veut dire écouter l'autre? La plupart du temps, cela ne signifie rien de plus que de saisir le sens générique de la phrase dite par l'autre. Par contre, à l'école de la création, l'acteur apprend qu'écouter l'autre, c'est fonder sur la parole de l'autre des réponses constitutives de sa propre identité. Il en est de même avec les actions au théâtre. Ce que l'on voit, en général, des actions gestuelles, ce sont des actions renvoyant à des comportements quotidiens. L'espace est considéré comme support illustratif d'un lieu dans lequel des personnages se comportent comme s'ils étaient réellement dans ce lieu. Et ceci a pour effet de produire des mouvements totalement dépourvus de sens par rapport à ce que l'on devrait apprendre des personnages agissant.

Au théâtre, il s'agit de s'intéresser à celui qui produit l'action. L'action est narrative du personnage qui produit cet acte. Il ne faut pas déplacer le problème : ce n'est pas l'acte en tant que tel qui nous importe, mais l'acte en tant que révélateur dans l'instant même de sa manifestation d'un aspect de la personnalité de celui ou de celle qui agit.

Vous avez dit, tout à l'heure, que vous proposiez des travaux à l'acteur. Est-ce qu'il s'agit de travaux physiques avec des exercices, ou est-ce qu'il s'agit de travail sur le texte, sur la narration?

A. K. — Il faut prendre en compte le plus grand nombre d'éléments. On peut travailler sur telle ou telle donnée spécifique, s'arrêter un certain temps sur tel exercice corporel ou tel aspect du dialogue, mais il convient de ne jamais perdre de vue le projet d'ensemble. Quand on travaille, par exemple, pour la première fois sur l'action, il est nécessaire de dire d'emblée que l'action produite raconte quelque chose sur celui qui agit, révèle spécifiquement un aspect de son identité. Il est tout aussi indispensable d'informer celui ou celle qui se trouve en face de cette action que sa réaction sera elle aussi productrice d'identité : que tous les deux sont solidaires de l'aventure créatrice; que le premier

n'aurait pas agi pareillement s'il avait été seul; que même si les deux actions sont différentes, elles devront être perçues comme complémentaires; qu'ensemble, elles constitueront un tout signifiant, même si chaque personnage met en jeu dans son acte des données singulières... Vous voyez, cela fait déjà pas mal de notions à prendre en considération. Et ce ne sont là que quelques données de base...

Quelle est la nature des exercices que vous proposez?

A. K. — Il y en a des dizaines, mais dans le livre que j'écris, je n'en mentionne que quelques-uns, car je considère qu'à partir du moment où l'on comprend les bases pratiques et réflexives du problème, on peut inventer tous les exercices que l'on veut. L'accumulation d'exercices ne produira pas plus de compétence.

Il y a une chose dont on n'a pas parlé et qui est pourtant très importante. Un dialogue, des actions sont situés dans un contexte. Les personnages agissent, parlent, par rapport à des conditions de temps, de lieu, de circonstance, de situations. Il faut que ces données rendent vraisemblables leurs paroles et leurs actions. Par exemple, on doit faire une distinction entre circonstance et situation, car ces deux mots ne sont pas synonymes.

La circonstance a trait à ce qui se produit dans le moment même de l'action, alors que la situation est l'ensemble des données conditionnant ce moment. Mettre en situation des personnages consiste à créer les conditions d'une circonstance dans laquelle ils vont agir. Je fais ici une petite parenthèse : il n'y a rien de plus absurde que de dire que l'on joue une situation. Il n'y a que dans la commedia dell'arte que l'on pouvait jouer des situations, car les Arlequin, les Pantalon, les Colombine, existaient préalablement au jeu. Leur langage, leurs codes gestuels étaient fixés une fois pour toutes. Seules les situations changeaient. Ils pouvaient donc les «jouer». Mais aujourd'hui, cette

*Grand Peur et misère
du III^e Reich de Bertolt
Brecht. Mise en scène :
Alain Knapp. Théâtre
National de Strasbourg,
1988.*



expression n'a plus de sens. Les comportements sont toujours imprévisibles et non spécifiques à une situation et à une circonstance. Celles-ci ne définissent pas des façons d'être. Elles fournissent les conditions de temps, de lieu, un cadre théâtralement vraisemblable aux mises en jeu singulières des personnages.

Préalablement au travail sur le texte, quelles sont les qualités qu'un comédien devrait avoir selon vous?

A. K. — Je considère comme prioritaire chez l'acteur de s'intéresser davantage au personnage qu'il joue qu'à lui-même. Je n'aime pas l'appropriation d'un personnage par le moi de l'acteur, un moi souvent narcissisé et propice aux interprétations fantasmatiques. Le théâtre est un humanisme. L'aventure de la création théâtrale se fonde, au plus haut niveau, sur l'intérêt porté aux personnages que l'on a à jouer. Bien entendu, une mise en jeu du moi est inévitable, mais elle n'est pas première. Chez certains acteurs, la lecture du texte est une lecture prétexte. Au lieu qu'elle s'appuie sur une scrutation du sens même des mots, de ce qui est en jeu chez les personnages, elle est d'emblée interprétative. Il y a chez ces acteurs-là une volonté de ne retenir du texte que ce qui est conforme aux intérêts de leur moi.

L'acteur se fait une image du personnage mais il se fait aussi une image de lui-même : «Comment est-ce que je souhaite être vu par les autres?» L'image que l'acteur se fait de lui-même est encore plus pernicieuse que celle qu'il se fait d'un personnage. Personnellement, j'attends de l'acteur qu'il procède à une sorte d'ascèse, de dépouillement, de suspension de son moi, et qu'il porte toute son attention au personnage qu'il a à jouer.

Être sur scène par nécessité vitale

La présence des acteurs est une notion importante du jeu théâtral. Certains acteurs ont de la présence et d'autres n'en ont pas. Comment définiriez-vous cette notion?



Les Riches Heures de Villeneuve. Texte d'Alain Knapp, d'après Romain Rolland, Tagore et Gandhi. Mise en scène : Alain Knapp. Création du Théâtre National de Strasbourg à l'occasion de l'Année de la France en Inde, 1990. Photo : Elizabeth Carecchio.

A. K. — La présence signifie : être présent, être là. On parle de disponibilité de l'acteur. Ce mot a une connotation passive. Je ne demande pas aux comédiens d'être disponibles, je leur demande d'être présents, à l'instant même de l'acte. La présence, c'est la présence à l'acte de jeu dans l'oubli de ce qui est en mémoire. C'est la mémoire oubliée dans l'instant. C'est la faculté d'être absolument présent dans le moment même, dans la « naïveté » d'un jeu qui semble s'inventer dans l'évidence immédiate de l'acte. Tout savoir et laisser advenir dans l'acte de jeu.

Il faut en outre être convaincu de la nécessité vitale d'être sur une scène. Il y a des jeunes comédiens qu'on n'entend même pas. Souvent, je les interroge : « Avez-vous songé, quand vous êtes sur une scène, que vous êtes censés être en communication avec d'autres : un public ? Il ne s'agit pas simplement de vous-mêmes. Vous êtes là pour rendre compte de la complexité d'un personnage, d'une narration. » Cela me fait penser à cette phrase de Roland Barthes : « Théâtre entendu est à moitié pardonné. » Il faut être habité par la nécessité vitale d'être sur scène ou renoncer à ce métier. Les complications professionnelles du théâtre sont telles que si l'on n'est pas hanté par cette conviction, il vaut mieux tout de suite aller vendre des bonbons devant les Galeries Lafayette.

La présence, c'est donc notamment la conviction d'être là de façon absolue et nécessaire. Si cette condition est remplie, alors « quelque chose se passe » qui transparait. La présence fait défaut lorsque les acteurs sont en partie absents, c'est-à-dire qu'il y a une part d'eux-mêmes qu'ils cherchent encore à travestir, à dissimuler, à évacuer, à mettre entre parenthèses. Et c'est une restriction, cette réticence qui fait qu'il leur manque l'aura, l'oracle...

Croyez-vous que certains acteurs ont cette présence spontanément ?

A. K. — Beaucoup veulent faire du théâtre, peu y parviennent. Ceux qui demeurent sont en général ceux qui, dès le départ, ont été animés par ce que je viens de dire. Ce sont ceux qui, envers et contre tout, se sont battus pour exister dans le théâtre, par le théâtre.

Si le théâtre est pour vous un moyen plus ou moins thérapeutique, la recherche d'une réponse à une problématique personnelle, oubliez-le. Dans mon enseignement, je m'efforce de faire en sorte que tous aient la possibilité d'aller à la rencontre de leur personnalité créatrice, tout en sachant qu'au terme du parcours, les accomplissements seront divers.

La sélection se fait d'elle-même : certains auront besoin de faire du théâtre l'enjeu de leur existence et d'autres considéreront, à plus ou moins court terme, que ce n'était pas leur affaire. Cela dit, les qualités morales, intellectuelles, affectives, sensorielles, sensibles, physiques demandées à l'acteur n'excluent pas la technique. Du développement de l'instrumentation vocale, de l'articulation, de la souplesse du corps, dépendent des réponses dignes d'un haut niveau professionnel.

Cependant, la technique ne doit pas prendre le pas sur le reste. Il s'agit d'un dosage délicat, d'un jeu de balance subtil entre la nécessité d'un développement poussé des ressources de la personnalité créatrice et l'outil technique.

Le corps, le texte, la répétition

Une des difficultés majeures de l'acteur est de concilier son corps et son esprit. L'esprit peut anticiper sur le temps. L'esprit est capable de conceptualiser très vite un certain nombre de données n'ayant pas de rapports immédiats avec le temps présent. Le corps, lui, par sa pesanteur, nous renvoie toujours au temps. C'est la vieille opposition entre Caliban et Ariel, Don Quichotte et Sancho Pança et, dans une certaine mesure, entre Sganarelle et Don Juan, etc. Si l'acteur fait coïncider son esprit avec l'instant même du corps, s'il accepte de soumettre son esprit à la pesanteur du corps, il trouvera

l'harmonie juste entre le temps du corps, ce que le corps lui impose et le rythme de sa pensée.

On voit des acteurs se déplacer dans l'espace le texte à la main. C'est absurde. Il faut répéter en mettant constamment en relation le texte et le corps, sans jamais les dissocier.

La répétition est là pour inscrire le texte dans le corps, c'est-à-dire dans le temps, dans l'espace. Ce n'est pas toujours évident, surtout en France, où l'on a toujours un peu tendance à «cérébraliser» à l'excès.

Est-ce que vous avez remarqué une différence entre les acteurs en France et les acteurs au Canada?

A. K. — Vous savez, à partir du moment où l'on est concret, où ce que l'on définit renvoie à des actes possibles, on est entendu aussi bien à Montréal qu'à Paris.

Propos recueillis par **Josette Féral**