

Cet obscur savoir de l'acteur

L'acteur, l'actrice en scène — Corps/Jeu/Voix

Isabelle Villeneuve-Galipeau

Number 77, 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27659ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

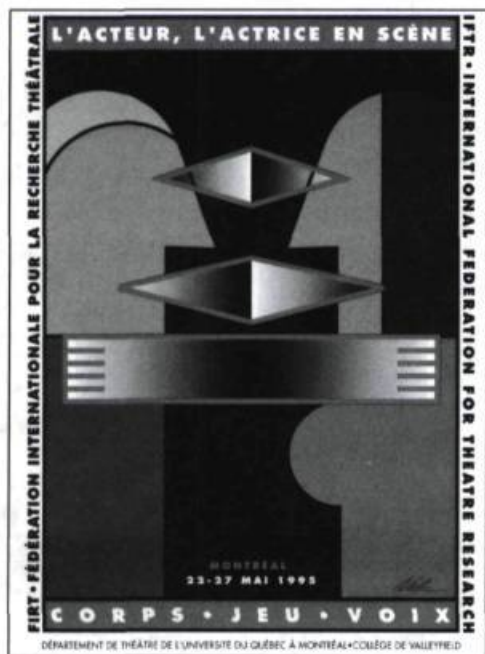
Cite this article

Villeneuve-Galipeau, I. (1995). Cet obscur savoir de l'acteur : l'acteur, l'actrice en scène — Corps/Jeu/Voix. *Jeu*, (77), 163–169.

Cet obscur savoir de l'acteur

L'acteur, l'actrice en scène — Corps/Jeu/Voix

Congrès annuel de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (FIRT),
Montréal — Valleyfield, du 22 au 27 mai 1995.



Dès son annonce, le Congrès annuel de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (FIRT), organisé par le Département de théâtre de l'UQAM et le Programme Arts et Lettres du Collège de Valleyfield, promettait d'être un événement important pour les gens de théâtre et même pour les spectateurs curieux, et pas seulement un rendez-vous d'universitaires. Par le nombre de conférences et de démonstrations, le programme extrêmement chargé du congrès se voulait l'occasion de faire le point sur la question de l'acteur au XX^e siècle, tant sur le plan historique, avec des révélations sur la biomécanique de Meyerhold par exemple, que sur celui de la pratique actuelle, fondée entre autres sur le concept d'interculturalité. Des conférenciers prestigieux : Eugenio Barba et Peter Sellars, l'un qui inaugurerait, l'autre qui clôturerait ce congrès, des spécialistes, des artistes-pédagogues d'ici et d'ailleurs, des metteurs en scène québécois, en tout 82 contributions pour alimenter la réflexion sur ce sujet (que certains voudraient bien transformer en objet) fondamental de l'art théâtral : l'acteur, l'actrice en scène.

L'acteur, objet ou sujet de savoir ?

Au-delà des informations et des comptes rendus d'expérimentations que je pourrais recueillir, j'avais en tête la question suivante en me rendant au congrès : comment transmet-on ses propres connaissances sur l'acteur, l'actrice, sans art ni artifice, sans (se) jouer soi-même ? J'étais à l'affût du spectacle dans la conférence ; je recherchais non pas tant de nouvelles formulations pour des concepts importants (bien qu'il fasse bon sentir ce qui préoccupe l'ensemble

de la communauté des chercheurs en théâtre) que des impressions, des images, des moments clés capables de se cristalliser dans ma mémoire et de baliser ma démarche de praticienne.

Et j'avoue que oui, j'ai appris beaucoup, j'ai été étonnée, conquise, et parfois déçue. J'ai cruellement pris conscience de la quasi-inutilité de conférences ou démonstrations à thèse, que ce soit sous forme d'historique ou de débat soliloque, quand celui qui parle veut dire tout ce qu'il sait et tout ce qu'il a compris, en croyant instruire son public. Comme si l'acteur-objet-de-savoir perdait subitement tout attrait, toute signification.

Au contraire, quand l'acteur (et le public) est posé comme un sujet de savoir, et quand celui qui en parle se pose comme un relai vivant de ce savoir si immédiat et si insaisissable à la fois, alors l'expérience et la connaissance s'incarnent, et le public *comprend, saisit, voit*. Paradoxalement, ce sont ceux qui assument le risque d'être déstabilisés par leur savoir qui enseignent le mieux. En tout cas, c'est d'eux que j'ai appris le plus.

Barba, la recherche par excellence

Qui peut mieux représenter la recherche sur l'acteur qu'Eugenio Barba, fondateur de l'Institut d'anthropologie théâtrale, grand animateur de rencontres interculturelles entre acteurs de toutes traditions depuis de nombreuses années et écrivain prolifique ? Dans sa conférence, il a d'emblée abordé les questions les plus difficiles, celles qui peuvent sembler abstraites mais qui se révèlent vitales pour les créateurs. Barba a défini l'essence du théâtre en faisant un parallèle avec le commentaire de Freud sur le judaïsme : « Qu'est-ce qu'être juif, quand on n'a pas la foi, qu'on ne s'identifie pas au nationalisme juif, et qu'on ne comprend pas la langue du Livre, l'hébreu ? Probablement l'essentiel. » De même, qu'est-ce qui reste du théâtre, quand il n'est plus religieux, ni nationaliste, ni soumis au Livre, au texte ? Probablement l'essentiel. La transcendance. L'esprit d'un théâtre qui ne se limite pas au spectacle. Un théâtre qui est une forme d'être, d'agir et de réagir, une tradition et une invention perpétuelle de la tradition.

Barba a pris soin de distinguer la connaissance de l'apprentissage pour l'acteur. La connaissance (métaphysique) incorpore l'apprentissage (technique) pour lui donner son sens, le relier à l'essence du théâtre, la transcendance. L'apprentissage par exercices (dont la première forme occidentale est la biomécanique de Meyerhold) ne constitue pas un but mais un moyen paradoxal : il exige qu'on s'y consacre totalement, et en même temps il ne suffit absolument pas. Il contient toutes les lois du jeu, il permet de se bâtir un annuaire mnémorique, un ensemble infini d'idéogrammes composés par touches, où le dynamisme, les dimensions, la qualité visuelle varient selon chaque touche. Sur le même sujet, Jacques Lassalle citait Benjamin : « L'acteur doit séparer ses gestes comme le typographe ses mots. » Mais cet apprentissage ne se suffit pas à lui-même, il n'apprend pas à jouer. Il faut encore une *gnôsis* de l'essentiel, qui donne vie à la forme, et qui ne s'atteint que par une démarche ascétique.



« Si nous devons représenter par une seule image tous ces « principes qui reviennent » et qui sont à la base de la pré-expressivité de l'acteur et du danseur, nous choisirions cette Salomé de la Basilique Saint-Marc à Venise, personnage eurasien à mi-chemin entre Orient et Occident. » (Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse. L'Art secret de l'acteur*, Lectoure/Holstebro, Bouffonneries/ISTA, p. 269.)

Barba terminait son allocution sur une métaphore de sa recherche d'un héritier spirituel, se donnant le rôle du maître qui va se transcender lui-même très bientôt. Honnêtement, ça m'a déçue.

Pleins feux sur Meyerhold

De nombreuses contributions portaient sur Meyerhold et sa biomécanique. Une des plus grandes spécialistes, madame Béatrice Picon-Vallin, nous a présenté en survol l'étendue de ses connaissances archivistiques et son analyse du concept d'acteur meyerholdien. Elle oppose la conception du jeu de Stanislavski, fondée sur le personnage fictif et sa psychologie, à celle de Meyerhold, fondée sur l'acteur-inventeur pleinement responsable de son jeu, l'acteur au travail, producteur d'une nouvelle réalité, où la psychologie n'est pas niée mais dépassée.

« Le travail du corps est apte à donner à l'acteur son propre texte. » Formulation admirable pour désigner la zone d'action de l'acteur et valoriser son savoir. L'entraînement, le contrôle du corps aussi précis que le maniement d'un instrument de musique ne font pas de l'acteur une super-marionnette soumise au metteur en scène, mais lui donnent plutôt accès à sa véritable fonction, celle d'incarner sa conscience.

Pour Meyerhold, la construction des émotions se fait dans le spectateur, et non dans l'acteur. Cette conception rejoint la tradition du théâtre sanscrit, telle qu'elle est expliquée par Kailash Pandya, qui distingue l'émotion jouée par l'acteur (rassa) du sentiment recréé par le jeu chez le spectateur (baba). Mais contrairement à cette tradition, semblable en ce point à toutes les autres traditions orientales, où l'émotion jouée est codée (il y a huit rassa de base, plus un état d'esprit, « la paix »), l'acteur meyerholdien est libre d'inventer ses formes, et, selon l'esprit révolutionnaire du temps, son jeu à multiples facettes reflète l'éclatement de la conscience moderne.

Béatrice Picon-Vallin terminait sa conférence sur le concept du plateau comme espace réactif, où le spectateur est un créateur à part entière, où ce qui se passe dans la salle est plus important que ce qui se passe sur scène. Encore ici, comme chez Barba, on rejoint l'essentiel, l'aspect transcendantal de l'art. Dans une œuvre de maître ou dans une manifestation d'un art traditionnel, c'est une dimension dépassant le *spectacle* qui fait advenir le *théâtre*.

La connaissance émue d'elle-même

Le moment phare du congrès fut pour moi la conférence de Jacques Lassalle. Ce grand homme de théâtre français a présenté, pour le plus grand bonheur de l'auditoire suspendu à ses lèvres, son *vade-mecum* de professeur et de metteur en scène, sous la forme de douze citations d'auteurs choisies et commentées avec finesse, reflétant ses préoccupations et ses convictions sur le métier d'acteur ainsi que sur la mise en scène : une esthétique expliquée dans une forme ouverte, dialogique, empathique, une connaissance vivante de cet art mystérieux, cette « navigation dans le noir », comme il l'appelle.

Lui aussi a su poser la question essentielle, mais selon sa culture et son tempérament, en termes plus rationnels : « Le théâtre a besoin de maîtrise, de bons instruments, mais aussi de savoir qu'il ne sait pas. » Sa mission est de chercher l'inconnu. Entre autres, en ce qui concerne le jeu de l'acteur, chercher ce que le texte ne dit pas.

Jacques Lassalle parle de la présence-absence de certains acteurs qui jouent en pensant à autre chose, et qui sont ceux qu'il préfère.

Il présente ainsi son attitude de professeur : apprendre à apprendre, être un professeur d'incertitude et d'inquiétude.

Il insiste sur l'importance de la langue, et de la fiction. L'acteur est un proférateur, un « gueuloir », un lecteur. Et raconter une histoire se pose pour lui comme une condition du lien entre la scène et la salle. La fiction est un point d'appui qui permet des digressions poétiques, philosophiques. « La fiction est un cheval de Troie qui me conduit vers l'inconnu. » Après le travail de table (temps du savoir), le metteur en scène s'abandonne à l'inconnu du jeu. Une mise en scène digne de ce nom est partout et nulle part, à la fin le metteur en scène s'est dissous dans les autres. Et quand l'acteur est « abandonné » par le metteur en scène, son art devient musical. Parfois, il faut rappeler à l'acteur qu'il doit préférer les temps faibles aux temps forts. Parmi les citations qui ont jalonné sa conférence, j'ai retenu les suivantes.

Hofmannstahl : « L'écrivain est celui pour qui écrire est beaucoup plus difficile qu'aux autres. » De même un acteur est celui pour qui jouer est beaucoup plus difficile qu'aux autres.

Paulhan : « Les gens gagnent à être connus. Ils y gagnent en mystère. » C'est ainsi que l'acteur part du banal pour accéder à l'étrange.

Kafka : « Si tu ne me tues pas, tu es un assassin. » Voilà l'élan autodestructeur et vital qui devrait animer l'acteur : tuer le vieil homme en soi, tuer ses résistances. L'acteur met à mort l'amour de soi : il n'existe qu'en s'oubliant, il n'est sûr que de ses doutes et de ses refus.

Ce théâtre d'élucidation, et non d'édification, combat contre le monde, et prend toujours le parti du monde. L'acteur sera gai parce qu'il est inconsolable. L'acteur ne doit



[...] qu'est-ce qui
reste du théâtre,
quand il n'est plus
religieux, ni
nationaliste, ni
soumis au Livre, au
texte ?
Probablement
l'essentiel.



pas avoir honte de ses douleurs, du souvenir de la séparation originelle. L'acteur de la navigation dans le noir a besoin d'une grande maîtrise dans cette nécessaire obscurité.

Cocteau : « Il faut ouvrir les yeux des vivants comme on ferme ceux des morts : avec douceur. » Lassalle : « Le théâtre qui agit autrement avec son public ne m'intéresse pas, ou pas longtemps. »

Cinq têtes valent mieux qu'une ?

En réunissant cinq metteurs en scène montréalais, les organisateurs du congrès étaient probablement désireux de faire connaître la pratique d'ici à leurs invités de l'étranger. L'intention était louable, mais le résultat a été quelque peu décevant. L'un après l'autre, Lorraine Pintal, Denis Marleau, André Brassard, Marianne Ackerman et Yves Sioui Durand y sont allés de leur petit discours, qui très préparé comme Marleau, qui pas du tout comme Brassard, pour former un bouquet de petites réflexions sur l'acteur, d'explications de choix personnels, mais rien qui vienne mettre tout cela en perspective.


Lorraine Pintal a parlé de la page blanche de l'acteur, de la nécessité de faire le vide avant de construire un personnage. Denis Marleau a décrit son esthétique de l'acteur proférateur engagé dans un groupe très lié, un « je » collectif. André Brassard a avoué qu'il considère le metteur en scène non essentiel, c'est l'acteur qui fait le théâtre. Et puis il a dit qu'il avait horreur du mot « répétition », que c'était « plate à mort » de répéter, qu'il préférerait « *rehearser* » comme les Anglais, ou plutôt, comme en italien ou en russe, tirer une épreuve, la regarder et recommencer. Marianne Ackerman a insisté sur la dimension politique de son choix de faire du théâtre bilingue, et Yves Sioui Durand a présenté quelques éléments tirés de la mythologie amérindienne qui fondent sa démarche de créateur. Un échantillon, représentatif de la diversité montréalaise, mais qui démontre surtout que la question de l'acteur ne se pose pas clairement comme objet de réflexion, de discours, pour les praticiens d'ici.

Le scandale

Peter Sellars fait scandale partout où il passe. Au congrès de la FIRT, il a déclaré qu'il choisissait ses acteurs selon qu'il avait envie de souper avec eux ou non. « *Life doesn't stop when theater begins.* »

Peter Sellars se préoccupe de ce qu'il y a avant le théâtre, de la vie de ceux et celles qui le font, du monde dans lequel vivent les spectateurs quand ils ne sont pas au théâtre. Il dit qu'un de ses spectacles peut trouver son sens dans la mémoire d'un spectateur dix ans plus tard. L'intérêt de faire du théâtre, selon lui, c'est d'expérimenter la vie en commun au sein d'un groupe de gens qui ont choisi de tenter l'aventure, d'explorer les possibilités de vie qu'il y a là, et d'essayer d'échapper à la logique d'exploitation qui gouverne la société.

Son rôle de metteur en scène, Peter Sellars l'exerce comme un scientifique qui modifie différents facteurs au cours d'une expérimentation, pour vérifier leurs répercussions. En répétition, chacun accomplit ce qu'il a à faire, pendant que Sellars s'isole avec un


[...] l'acteur
meyerholdien est
libre d'inventer ses
formes, et, selon
l'esprit
révolutionnaire du
temps, son jeu à
multiples facettes
reflète l'éclatement
de la conscience
moderne.



des comédiens pour développer ou modifier son jeu. Les autres ne sont pas au courant, le comédien revient dans le groupe et joue selon les nouvelles consignes, les autres réagissent, un autre comédien est pris à part dans le même but, etc. Il est vrai qu'il choisit ses collaborateurs pour leurs qualités artistiques, que ce soit comme acteurs de théâtre, de télévision, danseurs ou chanteurs, et qu'il leur demande de tout faire excellemment. Voilà qui crée de la vie sur scène, quand l'excellent acteur de télé doit danser comme l'excellent danseur de ballet... et qui confirme l'importance de passer de bons moments à table tous ensemble, pour poursuivre l'aventure.

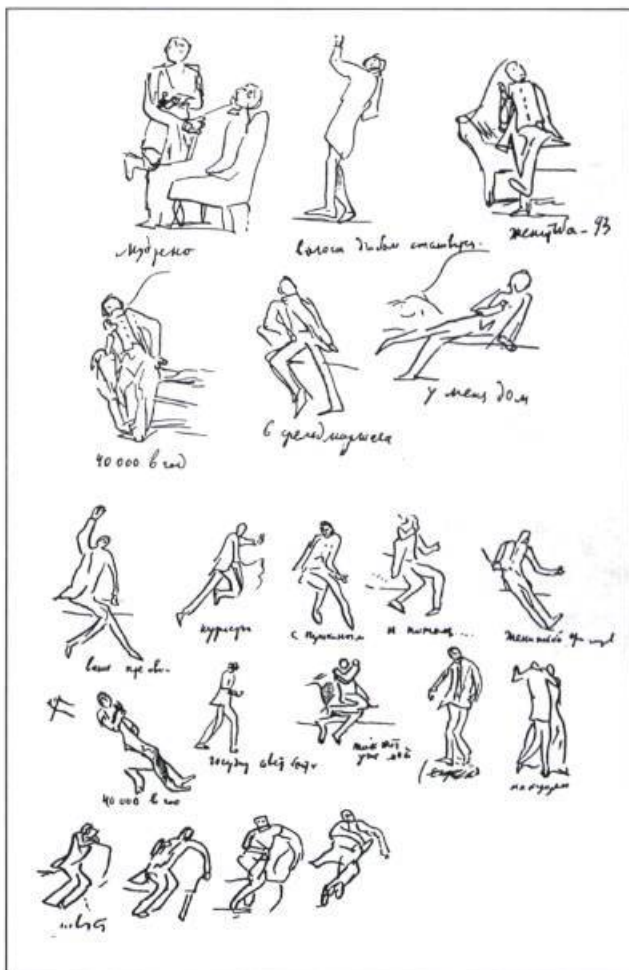
Un obscur savoir

De nombreuses contributions au Congrès de la FIRT sur l'acteur, l'actrice en scène ont jeté un peu de lumière sur cet obscur savoir de l'acteur qui, principalement, lui permet d'atteindre la perfection dans son art.

Ce qui est désigné par « la vérité du boxeur » (Franco Ruffini), « l'arrêt du mental » (Pol Pelletier), « la présence-absence » (Lassalle), cette profonde connection sur le vide, cet abandon aux ténèbres, cette disposition métaphysique « qui donne vie à la forme » (Barba), on peut s'y entraîner en s'inspirant des traditions orientales, du sport ou de l'exercice physique. Ce savoir s'atteint par une démarche ascétique, absolue, intransigeante, bien loin de la réalité du métier tel qu'il se pratique ici et maintenant (sauf la lumineuse exception que représente Pol Pelletier), mais, au moins, il est réconfortant de sentir l'importance que les maîtres y accordent encore, engagés qu'ils sont dans cette recherche et cette manifestation de la perfection : un acteur « savant », conscient à la fois de tout ce qu'il joue et de tout ce que son jeu permet d'atteindre dans l'intangible.

Le super-acteur ?

La nouvelle présidente de la FIRT, madame Erika Fischer-Lichte, a livré une très intéressante réflexion sur l'interculturalité de l'acteur, en cette époque d'échanges et de formations éclectiques, où toutes les traditions semblent se rencontrer pour former enfin l'acteur idéal, tout-puissant, « tout-jouant ». Pour elle, il est clair que la rencontre des cultures ne peut aller jusqu'à former une identité interculturelle, voire un corps interculturel.



L'acteur Garine dans *le Revizor* de Gogol, mis en scène par Meyerhold. « Les dessins de Ivan Biezin montrent que les acteurs de Meyerhold dansaient continuellement, même dans le cas où l'acteur était assis sur un canapé. » Extrait et dessins tirés de l'ouvrage d'Eugenio Barba et Nicola Savarese, *L'Énergie qui danse. L'Art secret de l'acteur*, Lectoure/Holstebro, Bouffonneries/ISTA, p. 209-210.

À ce titre, la vidéo d'une production de théâtre sanscrit au département de théâtre du collège Pomona en Californie fut très éloquent. Joué par de jeunes Américains, ce théâtre du signe devenait un immense commentaire sur le corps dressé, sur la soumission féminine, sur le respect de la tradition. Nous sentions la terrible distance qui maintenait les interprètes à mille lieues de ce qu'ils jouaient pourtant avec la meilleure bonne volonté.

À la clôture du congrès, madame Anne Ubersfeld, invitée à dresser un bilan, est revenue sur cette question d'un théâtre interculturel. Elle a dit que, malgré les prétentions de ses créateurs, Barba, Sellars et tous les autres, chaque théâtre reste national et que c'est très bien ainsi.

La recherche des fondements universels du jeu, les entraînements à toutes sortes de disciplines n'enlèveront jamais à l'acteur sa culture et son identité qui, paradoxalement, transparaîtront dans son jeu, faisant de lui un être transparent malgré tous les masques. Cela ne constitue qu'une dimension de plus à son obscur savoir. ◆