

Pour une logique du corps Entretien avec Oleg Kisseliov

Solange Lévesque

Number 90 (1), 1999

Décennie russe à Montréal

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16504ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

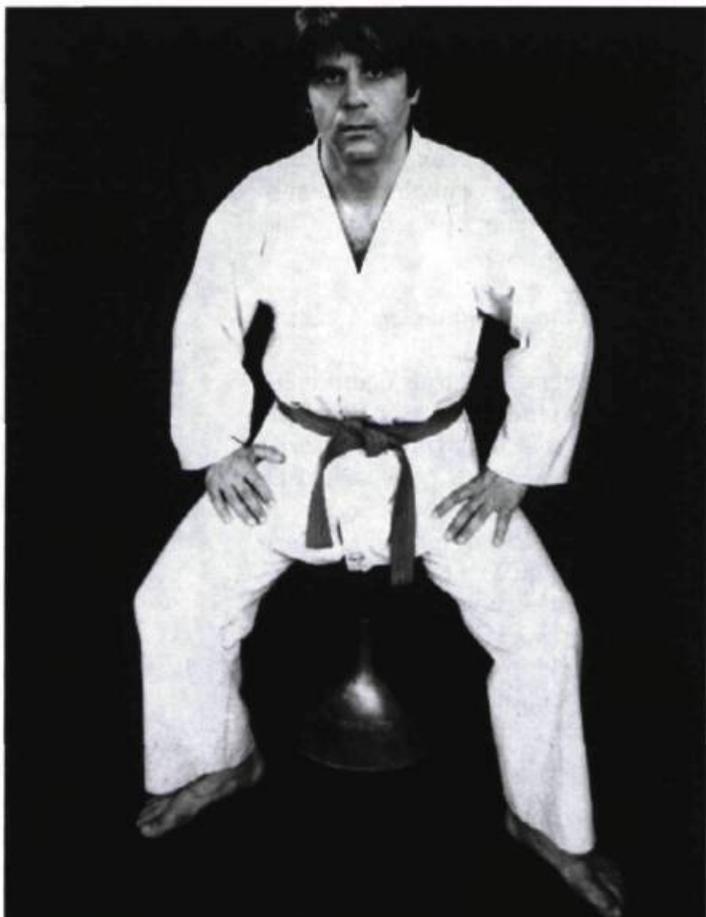
[Explore this journal](#)

Cite this document

Lévesque, S. (1999). Pour une logique du corps : entretien avec Oleg Kisseliov. *Jeu*, (90), 87–93.

Pour une logique du corps

Entretien avec Oleg Kisseliov



Immigré au Canada depuis 1990 et au Québec depuis 1994, Oleg Kisseliov a développé une méthode de jeu qui donne des résultats probants. À preuve, ce *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare qu'il a adapté et mis en scène de manière remarquablement novatrice l'automne dernier à l'Espace la Veillée. Il nous raconte ici les circonstances qui ont présidé à sa décision de s'installer au Québec et nous parle des principes selon lesquels il conçoit l'interprétation. En Russie, aux États-Unis et ici, il dirige périodiquement des ateliers de formation selon sa méthode appelée *Creative Body*.

Quelles sont les circonstances qui ont présidé à votre immigration au Québec ?

Oleg Kisseliov – La Russie n'est pas très bien organisée ; plusieurs problèmes subsistent. Moscou offre un certain confort ; la Sibérie, non. Dans un pays « normal », il n'y a pas tant de différence entre les capitales et le reste du pays ; en Russie, oui. Les principaux problèmes n'étaient pas, comme on pourrait le croire, le manque d'argent ou de confort. La *perestroïka* suscitait beaucoup d'espoir pour l'avenir. Mais, très tôt, j'ai eu la certitude que le pays s'en allait vers la catastrophe.

On ne peut pas inverser subitement le sens d'un train lancé à toute vitesse. Je suis surpris de voir que plusieurs n'ont pas réalisé la gravité de la situation. En Russie, tous ceux qui sont vraiment intéressés aux arts ont tendance à se tourner vers les pays européens limitrophes. Avant la révolution, il y avait des programmes spéciaux pour encourager les artistes à se perfectionner à l'étranger ; dès l'obtention de leur diplôme, ils recevaient de l'argent et des bourses pour aller en France, en Italie, en Allemagne... Pour moi, les choses ont été différentes ; quand je suis devenu un artiste libre, mon rêve était de voir le monde entier, peu importe le pays. La vraie vie, cela

signifie une situation réelle, et une situation réelle, c'était des festivals. Avec mon théâtre de mouvement et d'improvisation, en 1989, je suis d'abord venu quelques semaines à un Fringe Festival à Edmonton, en Alberta. La *perestroïka* ouvrait de nouvelles possibilités. On n'avait ni expérience, ni argent, ni tradition, mais c'était emballant.

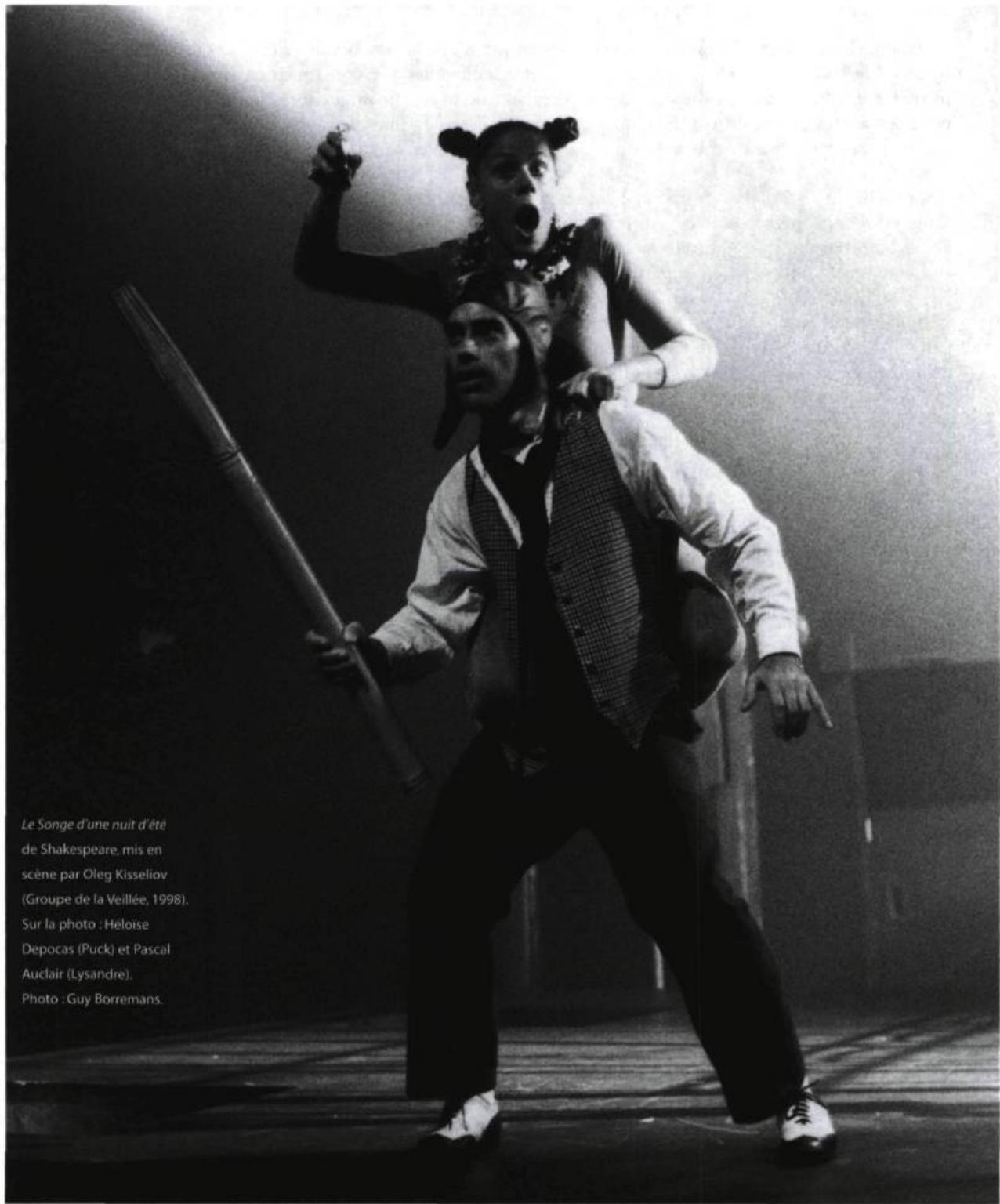
En 1990, je suis revenu à Edmonton. Je découvrais le Canada et l'Amérique du Nord, un continent qui ressemble un peu à la Sibérie, en moins dur. Au début, c'était excitant de découvrir des sociétés différentes. C'est quand j'ai décidé de rester à Edmonton que le stress de l'immigration est apparu. Récemment, j'ai été invité à donner des *classes de maître* à Saint-Petersbourg. Pour la première fois, j'ai éprouvé de la nostalgie. Je ne sais pas pourquoi. C'était très étrange. Ici, plusieurs universités ont un département d'études slaves muni de belles bibliothèques. Depuis que je vis ici, j'ai donc lu la quantité de livres qui étaient interdits en Russie, toutes sortes d'auteurs : Gustav Jung, par exemple, et Gurdjeff. C'était fantastique, merveilleux ! Cette étude ne m'a pas donné la nostalgie de la Russie actuelle mais de la Russie mythique. Je suis vraiment heureux d'avoir émigré, car maintenant je peux grandir, évoluer, parce que je suis mieux renseigné que jamais sur la Russie.

Un peu comme si vous aviez redécouvert la Russie d'un autre point de vue ?

O. K. – Exactement. C'est plus clair, plus réel et plus concret. Si j'avais d'abord été invité en Italie, peut-être y serais-je resté. Mais je suis vraiment content d'être en Amérique du Nord parce que j'en rêvais depuis vingt ans. La civilisation nord-américaine n'est pas seulement le fruit du rêve des Nord-Américains ; elle est le fruit du rêve de toute l'Europe, puisque les fondateurs venaient d'Europe et d'Asie ; ils ont réalisé leur rêve sur ce continent. En ce sens, il me paraît artificiel d'opposer ces deux civilisations, puisqu'elles ont une origine commune. Il reste qu'à cause de l'immigration, la société nord-américaine est plus ouverte, plus créatrice, plus complexe, aussi. Les immigrants véhiculent différentes images de la société à travers la planète. Plusieurs révolutions ont eu lieu en Europe, mais les révolutions ne font pas nécessairement place aux idées nouvelles. Celle qui a eu lieu ici a non seulement donné place aux idées neuves, elle a créé une place pour le théâtre, entre autres. Les sociétés humaines ne disposent pas encore de concepts universels pour des idées universelles. J'espère que le millénaire à venir y pourvoira.

Qu'est-ce que vous croyez pouvoir apporter de particulier au théâtre québécois ?

O. K. – Je ne suis plus jeune ; j'ai sans doute quelque chose de neuf à apporter puisque je me consacre professionnellement au théâtre depuis l'âge de dix-sept ans et que je n'ai jamais travaillé que pour le théâtre. Je crois à l'efficacité de mon approche appelée *Creative Body*, laquelle considère le corps non seulement quant à ses dons innés ou ses aspects psychologiques, mais quant à ses composantes physiologiques aussi. Qu'est-ce qui différencie nos corps de ceux des animaux ? L'absence d'ailes, de fourrure ou de crocs ? Non ! Comme le dit le philosophe russe Gurdjeff, « nos corps et nos visages constituent une victoire sur le chaos ». Corps et visage forment l'image fantastique et merveilleuse de la personne. Autour de cette personne : le cosmos, la



Le Songe d'une nuit d'été
de Shakespeare, mis en
scène par Oleg Kisseliov
(Groupe de la Veillée, 1998).
Sur la photo : Héloïse
Depocas (Puck) et Pascal
Auclair (Lysandre).
Photo : Guy Borremans.

poussière, l'obscurité. En tant que personnes, nous n'avons pas besoin d'être des héros et de faire des choses extraordinaires ; notre seule naissance constitue une victoire. Dans notre cerveau subsistent des archétypes qui nous rendent attirants les uns pour les autres : c'est cela la beauté. L'esthétique n'est pas une décision du genre « c'est beau parce que c'est beau » ou « parce que je l'ai créé ».

L'approche du *Creative Body* cherche la logique du corps. Cette recherche est importante pour tous, mais cruciale pour les acteurs. J'ai travaillé longtemps sur ce point. Selon Stanislavski, être naturel sur scène, ça signifie être une personne psychophysiologiquement naturelle ; et je partage ce point de vue.

Ce que je peux aussi apporter au théâtre nord-américain, ce sont des connexions. Les jeunes Nord-Américains oublient souvent que le théâtre est immortel, qu'il n'a pas commencé avec la découverte de l'Amérique ; ils ont l'illusion que le théâtre commence avec eux ! Bien sûr, ils savent que le théâtre a une histoire, mais ils ne le ressentent pas vraiment. L'autre problème est que certains professeurs leur enseignent un niveau de jeu qui n'est pas le niveau « divin » qui doit être celui du théâtre. On ne doit pas savoir seulement comment être populaire, célèbre ou professionnel ; l'acteur doit se développer de l'intérieur et tendre vers l'universel. Quand j'ai travaillé au *Songe d'une nuit d'été*, j'ai fait un peu d'enseignement. Je voulais une distribution bien préparée, et pas seulement sur le plan technique. L'aspect psychologique exige beaucoup sur scène.

Comment avez-vous travaillé avec les acteurs ? Est-ce un long processus ? Le personnage est-il un mélange de votre vision et de celle du comédien ?

O. K. – Combien long, simple ou difficile, tout dépend de la disposition de l'artiste à libérer ses propres réflexes. Idéalement, il faut que l'artiste soit lui-même et le personnage sur scène. Le metteur en scène a des idées, Shakespeare a des idées, et maintenant, l'acteur, l'actrice. S'ils ont une bonne nature et une bonne expérience de la scène, je leur propose de n'être pas seulement une danseuse ou un gymnaste, mais un individu professionnel. À l'école, on les a préparés à être de bons acteurs pour le marché. On leur a parlé de l'importance d'être eux-mêmes, mais sans leur donner de moyens qui les auraient aidés à conquérir leur individualité. Ils ont eu un entraînement adapté à certains standards : cinéma, télé, danse, etc. Bientôt, ces standards deviendront très artificiels, j'en suis sûr, parce que le théâtre requiert de vraies personnes, des êtres humains qui ne sont pas des modèles en série ou des imitations. Je suis devenu plutôt intolérant face à ces personnages stéréotypés sur scène. C'est très important de demeurer un individu, de ne pas devenir un type ; ce n'est cependant pas suffisant. Il faut être un individu de haut niveau, partout, tout autour de soi. Le corps en entier se met à travailler. Les mouvements prennent une autre dimension. La scène peut diminuer ou augmenter votre taille réelle. Le regard du spectateur voyage, et l'acteur doit être assez puissant pour retenir l'attention de vingt, cinq cents ou mille personnes. Au théâtre, il n'y a ni caméra ni montage. On a des concepts, on a besoin des corps, d'acteurs vraiment au *focus* pour être capable de remuer quiconque dans la salle. Un bon texte, l'éclairage, de bonnes idées sont insuffisants : il faut un acteur ! Une actrice ! Mon rêve serait de donner aux acteurs des secrets professionnels ; mais le



Michel-André Cardin (Flûte)
dans *le Songe d'une nuit d'été*
(Groupe de la Veillée, 1998).
Photo : Guy Borremans.

théâtre ne dispose pas de trucs comme le cinéma et l'*entertainment*. Au théâtre, c'est comme si les acteurs étaient nus sur scène : la question est : de quoi parlent-ils ? Sans un bon texte, ils n'ont rien ! Le metteur en scène a des idées, le dramaturge aussi, mais l'acteur seul peut réaliser ces idées sur le plan réel, visible, émotionnel, en « images sensibles ». L'acteur ne doit pas oublier ça. Il cherche parfois les raccourcis : « Vous avez besoin de mon corps, de ma voix, de mon visage. Voilà, je vais travailler. » Être acteur, c'est être unique. L'acteur doit découvrir de nouvelles possibilités dont il n'a même pas encore idée. Il doit être ouvert. On est un individu, et c'est assez. Au théâtre, ce n'est pas assez. Il faut développer son talent.

J'ai découvert quelque chose à propos des gens qui ont du talent : talent veut dire spécificité, spécialité. Ces gens ont des systèmes spéciaux d'énergie, d'attention, d'ouverture, de douceur, de pouvoir d'influence ; ils sont prêts à tenter de nouvelles formes d'apprentissage. Ceux qui n'ont pas de talent ne possèdent pas cette base suffisamment forte pour être développée. Même chose pour un metteur en scène, qui doit se développer sur plusieurs plans. Mon objectif est d'aider les gens qui ont du talent à développer leurs dispositions uniques sans danger. C'est plus psychologique que physique. Tout développement physique doit être doux et non brutal ou dangereux.

C'est capital de garder sa santé. Cette profession est belle ; il est important de demeurer en forme longtemps !

Quels sont vos principes de base pour y arriver ?

O. K. – Ils sont simples. D'abord, j'aime les acteurs. Les rendre libres sur scène, c'est cela le théâtre moderne. Autrement, c'est la dictature et ça me rend fou. On ne doit pas être brutal avec des comédiens. Ce que je peux apporter au théâtre d'ici ? La liberté. Quand les acteurs sont libres en scène, de nouvelles et belles possibilités s'ouvrent. Des esclaves ne peuvent pas livrer une bonne performance. Le problème, c'est que certains ont l'habitude d'être esclaves : « Dites-moi exactement ce que je dois faire ! » C'est devenu une routine, une éthique des relations. Si je leur demande : « Comment pourrais-tu faire cela ? Comment veux-tu le faire ? », ils me répondent : « Mais dites-moi comment et je le ferai ! » – « Non ! Je crois que tu peux ! Si tu ne crois pas que tu peux, oublie ce métier ! » On ne doit pas être un soldat sur scène. Or les acteurs ne sont pas toujours prêts à exercer ce genre de créativité. Ils espèrent tout du metteur en scène. Ou alors ils croient que le metteur en scène est paresseux ou n'a pas d'idées. Ce n'est pas ça. Au théâtre, on doit devenir actif, être cultivé, curieux, ouvert ; on doit réagir et non seulement réfléchir. Le théâtre, ainsi, doit nécessairement être complexe, comme l'art et les concepts contemporains ; il doit faire plusieurs connexions entre la vie réelle et l'artifice. On a besoin de beaucoup d'idées neuves. Je suis au Canada depuis huit ans et j'ai des ambitions comme n'importe qui. Mais mon approche est singulière ! J'attends le bon moment pour faire de vraies choses ! C'est bien que le théâtre québécois veuille conserver sa spécificité, face au théâtre anglophone ou américain, mais ce n'est pas assez. Et s'il veut le faire, il lui faut conserver des liens avec le théâtre traditionnel et des influences plurielles.



Reynald Bouchard (Obéron)
et Maria Monakhova
(Titania) dans *le Songe
d'une nuit d'été*.
Photo : Guy Borremans.

Avez-vous l'impression d'avoir réussi avec le Songe... ?

O. K. – Je suis très heureux, parce que c'est la première fois, ici, que je peux faire quelque chose sur une vraie scène. J'ai attendu « mon temps », et grâce à la Veillée, à Spsychalski et à Carmen Jolin, j'ai pu réaliser mon rêve. Et on est très heureux. Les critiques ont toutes été très favorables, sauf une.

Dans le Songe..., il y avait plusieurs sauts et plongeurs à travers des trappes. Vos acteurs ne couraient-ils pas de risques ?

O. K. – Ils ont reçu une longue préparation avant d'affronter cet espace en particulier. L'espace a trois dimensions, notre corps aussi. Nous devons donc penser à lui et réagir selon ces trois dimensions. Parfois, nous avons des réflexes qui ne tiennent compte que de deux dimensions, comme si l'espace était plat. Alors nos muscles réagissent en conséquence. La plupart du temps, les accidents – ou même la mort – ne sont pas dus à la situation elle-même mais à un manque de préparation face à la situation. Il faut être prêt ; cela est aussi vrai sur le plan psychologique. C'est assez compliqué parce que, quand j'en parle, c'est mon corps qui parle à propos de mon corps ! Mon cerveau à propos de mon cerveau ! C'est un métalangage. Puisque mon corps est tridimensionnel, mon affectivité le devient. Ce qui est important pour l'acteur, c'est que les situations extrêmes deviennent pour lui des situations normales avec lesquelles il se sent à l'aise. Les situations extrêmes sont normales dans la création. C'est très mauvais si les acteurs désirent être tranquilles sur scène ! Ils sont nécessairement dans des situations extrêmes. Si à 21, 25 ans ils veulent être célèbres ou tranquilles sur scène, ils n'iront pas loin, car l'étude ne sera pas possible.

On n'a pas beaucoup parlé de Noémie Godin-Vigneau (qui jouait Hélène) parce qu'elle interprétait un rôle moins spectaculaire. Pour moi, elle incarne ce type d'acteur conscient de la tridimensionnalité de l'espace et des multiples polarités du personnage : à la fois naïve, enfant, et très forte, très femme – ce qui n'est pas simple à composer pour une actrice. Je suis très content de l'avoir eue pour ce rôle. En fait, je suis content de tous. Mais Hélène tenait une place centrale dans ma conception du *Songe...*, où la beauté, le théâtre dans le théâtre et Puck apparaissent comme des miracles. Au point que Quince en devient fou !

Après le succès obtenu avec ce Shakespeare, avez-vous des projets immédiats ?

O. K. – Cette pièce m'a donné l'occasion de concrétiser mes idées à propos du théâtre, du jeu et de l'esthétique. Sur le plan strictement matériel, c'est plus compliqué... Mon épouse est actrice, mais elle travaille dans un restaurant. Notre situation est très instable. Je fais des ateliers de travail et je suis invité plus souvent à travailler aux États-Unis qu'ici, à New York en particulier. Je dois être un romantique ; j'attends. J'ai confiance. Quant à mes projets, je travaille sur Nabokov, et j'ai des idées pour *Oncle Vania...* **J**