

Déraper volontairement Entretien avec Éric Bernier

Philip Wickham

Number 113 (4), 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24964ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Wickham, P. (2004). Déraper volontairement : entretien avec Éric Bernier. *Jeu*, (113), 140–147.

PHILIP WICKHAM

Déraper volontairement

Entretien avec Éric Bernier

D'où vient votre désir de faire du théâtre, de devenir comédien ?

Éric Bernier – C'est un peu étrange. À 15 ans, je suis allé vivre en France avec l'intention de devenir graphiste. J'avais déjà fait un peu de théâtre amateur au secondaire, j'avais aimé l'esprit d'équipe. Là-bas, j'ai commencé à dessiner, et je suis entré dans une troupe où nous avons fait de la création. J'ai beaucoup aimé ça. Quand je suis revenu au pays, j'avais peur d'aller en théâtre, la timidité m'arrêtait. J'avais une vision naïve du métier ; je trouvais épuisante l'idée de toujours être ouvert et disponible avec ses collègues de travail. Je suis tout de même allé au cégep Lionel-Groulx, à Sainte-Thérèse, pendant six mois, en production. J'adorais ce que je faisais mais j'avais toujours le nez dans les cours de danse, de masque. Je faisais le crabe¹ pour les éclairages d'une production, et Lorraine Pintal a voulu que je remplace un acteur qui devait s'absenter. Elle m'a demandé ce que je faisais en production. Ç'a été un déclencheur... J'ai fini par quitter Sainte-Thérèse pour le Conservatoire. Je n'avais aucune véritable expérience de scène, mais j'ai toujours aimé me questionner sur la psyché humaine. Par le travail rigoureux sur le texte, Marie-Denise Daudelin, ma *coach* à l'époque, m'a donné la certitude de vouloir faire ce métier. Au cours de ma dernière année de formation, j'ai travaillé avec Martine Beaulne et Jocelyne Montpetit, dans *l'Arbre des tropiques* de Mishima. La danseuse proposait aux étudiants un entraînement inspiré du butô, qu'on appelle le M.B. (*mind & body*). Je n'ai jamais été sportif, mais ce travail physique m'attirait beaucoup. Parallèlement, j'allais souvent voir des spectacles de danse. Jeune, je m'intéressais déjà à la danse, mais je ne venais pas d'un milieu qui encourageait ça. J'ai eu une flûte à bec à la place. (*Rire*)

1. Se poster à divers endroits de la scène – donc, en se déplaçant comme un crabe – pour aider au réglage des lumières. NDLR.

Éric Bernier et Suzanne Lemoine dans *les Quatre Morts de Marie* de Carole Fréchette, mises en scène par Martin Faucher (Productions du Branle-Bas, 1998). Photo : Josée Lambert.





Éric Bernier dans *les Sept Branches de la rivière Ota*, mises en scène par Robert Lepage (Ex Machina, 1997).
Photo : Yves Dubé.

On encourage rarement les jeunes garçons à faire de la danse. On les dirige plutôt vers le hockey ou les arts martiaux. Et la flûte à bec, ç'a marché ?

É.B. – En tout cas, j'ai pu en jouer un peu plus tard dans *Helter Skelter* de Momentum, en 1991...

Qu'est-ce que vous retenir de votre formation au Conservatoire ? Est-ce un passage obligé dans une carrière d'acteur ?

É.B. – Il y a plusieurs écoles différentes, chacune a sa spécialité. Ce qui compte, c'est la recherche d'autonomie et le questionnement que chaque personne entreprend. Dernièrement, j'ai eu la chance de parrainer des finissants pour leurs auditions au Quat'Sous. J'ai été impressionné par la force de caractère des interprètes. Je n'avais pas grand-chose à leur dire, sinon : « Soyez vous-mêmes, soyez authentiques et irrévérrencieux, faites ce que vous croyez être votre vérité à vous. » L'école est surtout un condensé d'expériences, un terrain de jeu extraordinaire où il est permis de se tromper. Au Conservatoire, j'aimais beaucoup répéter ; avec Marie-France Marcotte, nous étions des maniaques de la répétition : c'était une manière de vouloir contrôler la forme. En vieillissant, sur scène, l'imperfection m'intéresse plus que le contrôle. Je répète beaucoup le texte au commencement, pour pouvoir mieux tout saboter par la suite. Il faut de l'imprévu au théâtre, sinon on a tendance à trop figer son jeu. Au Conser-

vatoire, j'étais trop scolaire, je travaillais trop bien. Quand, à ma sortie, j'ai collaboré avec Momentum et surtout avec Robert Lepage, on m'a donné beaucoup de responsabilités, il a fallu que je fasse des choix au sein d'un groupe de têtes fortes. La famille créée pour le cycle des Shakespeare (*Coriolan*, *Macbeth*, *la Tempête*) et *les Sept Branches de la rivière Ota* réunissait des personnes solides, certains – Marie Brassard, Marie Gignac, Richard Fréchette, Anne-Marie Cadieux – ayant déjà fait dix ans de création avec le metteur en scène. Nous n'avions pas beaucoup de temps pour placer les choses, l'organisation était chaotique, les représentations publiques venaient très tôt ; c'était dur pour les nerfs. Mais mon école, je l'ai vraiment faite à ce moment. Même quand il joue, Robert Lepage cultive le moment présent. Il peut décider une chose un soir et le lendemain la déconstruire. J'ai beaucoup appris de cette approche, et j'en suis encore très influencé dans tout ce que je fais. J'aime déstabiliser mes partenaires, requestionner les choix, chercher d'autres angles à un problème.

Vous avez pu travailler rapidement après votre sortie du Conservatoire. L'aventure au sein de l'équipe de Robert Lepage a duré combien de temps ?

É.B. – Huit ans. Dans le cycle des Shakespeare, nous avons travaillé trois pièces en même temps en deux mois, avec pour concept une troupe de répertoire en répétition.

La méthode était exigeante car, au départ, nous commençons avec rien du tout, la couche était mince et, à n'importe quel moment, nous pouvions proposer de nouvelles idées. En création, il nous arrivait d'ajouter des répliques parfois écrites sur une serviette de papier juste avant de jouer. *Les Sept Branches...* ont évolué comme ça pendant quatre ans.

Dans cette pièce, les acteurs avaient beaucoup de responsabilités en tant que créateurs ?

É. B. – Oui, les acteurs avaient toujours le droit de s'exprimer sur leur travail et celui des autres, ce qui devenait difficile par moments. J'étais encore jeune, j'apprenais, je me transformais beaucoup. Il fallait que je fasse ma place parmi des acteurs mûrs. Mais avec Robert Lepage, on ne défend jamais son ego. J'ai appris qu'en création il faut dire les choses comme on les pense au moment où on les pense. Tout sert le spectacle.

Et auparavant, avec Martine Beaulne, quel genre d'expérience avez-vous connu ?

É. B. – *L'Arbre des tropiques* a été ma dernière production au Conservatoire. Martine Beaulne et Jocelyne Montpetit étaient les seules personnes que je connaissais qui avaient été au Japon. Avec elles, c'était d'abord et avant tout un travail sur la rigueur, mais c'était aussi une ouverture sur une culture que je ne connaissais pas. J'ai lu beaucoup d'autres pièces de Mishima, je visionnais des spectacles de kabuki. J'aimais travailler dans la précision du geste, tout dans le corps et dans le texte était placé. Avec le M. B., on sépare les différentes parties du corps, en même temps que l'on visualise des images intérieures. Personne n'est au courant de ce qu'on pense quand on est en action, mais la vie intérieure est intense. J'ai fini par intégrer des mouvements appris à ce moment-là dans *les Sept Branches de la rivière Ota*. J'ai interprété le rôle d'un artiste, Pierre Lamontagne qui va au Japon pour étudier la calligraphie. Robert Lepage m'a proposé de changer le personnage; en l'espace de vingt-quatre heures, de calligraphe, je suis devenu



danseur. Il a fallu que je récrive le texte, que j'intègre dans les lettres que j'écrivais sur scène des explications sur le butô.

C'est avec Jocelyne Montpetit que vous avez fait vos premiers contacts avec le mouvement, avec le monde de la danse. Mais avez-vous une formation spécifique en danse ?

É. B. – Non, je n'avais jamais réellement dansé. Mais j'ai toujours aimé ça. Des chorégraphes m'ont vu dans *les Sept Branches...* et m'ont proposé de travailler avec eux. Je me suis mis à m'entraîner vraiment. Après avoir travaillé avec Catherine Tardif dans *Décorum* en 1998, Harold Rhéaume m'a contacté, et j'ai dû travailler sur les mouvements de quelqu'un d'autre, ce qui était plus difficile.

Comment faites-vous pour concilier les deux univers, celui de la danse et du théâtre ? Est-ce que le passage d'une forme à l'autre se fait aisément ?

É. B. – Relativement bien. J'ai travaillé en danse à des périodes où j'avais du temps à y consacrer. Pendant cinq ans, je m'y suis plongé, en m'entraînant et en essayant de m'approcher le plus possible de la perfection, parce que je n'avais pas de technique précise. Paradoxalement, plus je m'entraînais et moins j'étais souple, je développais une espèce de panique avant les spectacles. Le soir de la première des *Dix Commandements*, Harold Rhéaume m'a dit : « Ça fait trois mois qu'on travaille sur ce spectacle, maintenant tu fais ce que tu veux de la chorégraphie, tu la détruis s'il le faut, mais je veux que tu te sentes tout à fait libre. » Ce commentaire m'a complètement libéré de mes tensions, l'exécution des mouvements était fluide. L'angoisse avait disparu.

Il fallait quelqu'un pour vous rappeler que le mieux c'est d'être soi-même ?

É. B. – Parfois, quand on est trop volontaire, des tensions inutiles naissent. Plus on est délinquant et irrévérencieux après la période de ce que j'appelle le prétravail, plus on est libre ensuite de plonger dans l'inconnu. C'est ce que j'aime beaucoup aussi avec Martin Faucher, qui m'a dirigé dans *le Mystère d'Irma Vep* de Charles Ludlum ; je n'ai jamais été aussi loin dans l'irrévérence. Nous avons travaillé avec une liberté totale. C'est une pièce exigeante, que l'auteur a créée pour lui et un ami. Il l'a écrite à l'envers, en lui donnant une forte mécanique technique, avec des changements de costumes extrêmement rapides. C'est un monstre à essayer de dompter. L'auteur venait du milieu des *drag queens*, il avait la réputation de mélanger des milieux complètement hétéroclites, des acteurs shakespeariens avec le monde du cirque et des artistes de clubs. Il n'y a pas d'élitisme face à l'art et au théâtre, et pourtant son œuvre contient des références culturelles extraordinaires, de Shakespeare à Emily Brontë, en passant par Edgar Allan Poe et James Joyce, tout cela mêlé à des blagues tirées de la publicité et de la télévision. Toute la culture américaine y est représentée à travers une critique de la droite de l'époque de Ronald Reagan aux États-Unis et de Margaret Thatcher en Angleterre, une satire des bonnes manières, de la morale bien-pensante. Ludlum était aussi très engagé politiquement. Vingt ans plus tard, la situation a changé. Nous avons voulu livrer la force de la pièce dans les différents niveaux de jeu

Éric Bernier et Isabelle Cyr dans
l'Arbre des tropiques de Mishima,
mis en scène par Martine Beaulne
(Groupe de la Veillée/Productions
Virgo, 1990). Photo : Guy Borremans.

que nous avons adoptés, dans un style où les conventions théâtrales sont brisées toutes les cinq minutes.

C'est une pièce exigeante pour les interprètes parce que vous aviez aussi à jouer plusieurs rôles ?

É. B. – À deux, Serge Postigo et moi avons à jouer huit rôles en tout, avec soixante-cinq changements de costumes. C'est un spectacle qui exploite tous les moyens de l'acteur, toutes ses références, tout son imaginaire. Il faut travailler avec l'inconscient. L'acteur a souvent recours aux souvenirs enfouis, ce qui fait qu'on est constamment habité par des images intérieures. Ça nous ramène au butô : un travail sur les images et le monde intérieur. Au commencement, j'avais encore le désir que tout soit placé, que les chorégraphies soient impeccables. Mais je me suis rendu compte, finalement, qu'il valait mieux travailler l'ensemble du spectacle, même si certaines parties n'étaient pas parfaites. Cette mise en scène, comme des projets de musique que j'ai entrepris ces dernières années, m'ont réconcilié avec la notion de spontanéité. Je me suis permis la même chose dans *Incendies* de Wajdi Mouawad, où j'interprétais un personnage souvent seul sur scène, rarement en interaction avec quelqu'un.

Cette coproduction du Théâtre de Quat'Sous, où vous avez joué le rôle d'un tueur, n'a pas dû vous laisser indifférent ?

É. B. – Wajdi Mouawad et moi avons établi un rapport de confiance depuis les quatre ou cinq productions que nous avons faites ensemble. Il me donne toujours des défis. Au départ, il m'avait proposé un rôle de bourreau, et j'avais des réticences, j'avais peur de la violence des scènes. Je me demandais comment on allait faire ça ! Le texte n'était pas encore écrit quand il m'a proposé le rôle, et j'ai passé deux ou trois mois à regarder les autres répéter. De l'extérieur, je regardais le spectacle se faire, tout en jouant un peu de musique. C'était pour moi une nouvelle façon d'approcher le personnage, en m'inspirant de ce que les autres faisaient.

Dans Incendies, le personnage de Nihad est très effacé au commencement.

É. B. – C'est une pièce extraordinairement bien construite. Le personnage est toujours sur scène, on le voit dès le début de la pièce, tous les autres personnages le cherchent. Je me demandais comment nous allions faire passer des scènes de torture au théâtre sans être ridicules, parce que la réalité est tellement plus atroce. Après le monologue que disait Andrée Lachapelle, il fallait que je sois à la hauteur. J'avais à chanter une chanson (du Supertramp avec un accent arabe), tout en écoutant de la musique dans des écouteurs de *walkman*. Pour moi, c'était l'espace où je pouvais exprimer physiquement et vocalement toute la violence du personnage.

Est-ce que Wajdi Mouawad a écrit ce rôle seul ? Dans le programme du spectacle, il affirme avoir écrit cette pièce en grande partie avec la collaboration des acteurs.

É. B. – Wajdi nous a demandé notre avis sur la structure de la pièce. Ce que j'ai apprécié dans cette création, c'est qu'il y a eu une longue période de maturation, nous

Éric Bernier, entouré de Julien Poulin et de Jean Derome, dans *Décorum* de Catherine Tardif (1998). Photo: Michael Slobodian.



avons beaucoup de temps pour parler du texte, Wajdi était très ouvert aux commentaires des interprètes. Deux semaines avant la création, je n'avais toujours pas de texte. (Wajdi écrivait le texte en chronologie.) Finalement, le personnage de Nihad s'est avéré être un *snipper* qui tirait sur ses victimes du haut d'un toit d'immeuble. Mais, pour ma part, je n'avais pas envie de faire de ce personnage un héros romantique ou un enfant sauvage victime de la guerre. Je l'ai commencé très *hardcore*, mais je me suis rendu compte qu'il pouvait aussi avoir des moments de tendresse avec le journaliste qu'il venait de tuer ; je trouvais cela encore plus triste et glauque, sinon on tombait trop dans les images faciles de la guerre. Je voulais aussi provoquer un malaise dans la salle en proposant une interprétation inattendue, presque attendrissante. J'avais déjà vécu un rapport particulier avec le public, mais *Incendies* a repoussé les limites encore plus loin. Les spectateurs se levaient à la fin de la pièce parce qu'ils étaient complètement déroutés, d'autant plus que nous avons commencé à jouer deux jours avant le déclenchement de la guerre en Irak. C'est un cliché, mais je le crois quand même : en tant qu'acteur, nous cherchons toujours la rencontre avec le public. Et dans *Incendies* plus que dans toute autre pièce que j'ai jouée, le spectateur était parfois au même moment que l'acteur dans l'histoire. Dans cette pièce, Wajdi a réussi

à catalyser tous les thèmes qui lui sont chers. Il a densifié son propos comme il ne l'avait jamais fait auparavant.

J'ai aussi adoré travailler avec Isabelle Leblanc du Théâtre Ô Parleur, créatrice d'*Aube* et de *l'Histoire de Raoul*. Elle a fait *la Course autour du monde* : son écriture est littéraire, mais avec un côté documentaire. Il y a une recherche de vérité, mais avec une langue pas du tout naturaliste. *L'Histoire de Raoul* raconte comment un homme, convaincu d'être la fille du roi Don Carlos, veut écrire une lettre à celui qu'il croit être son père, mais se rend compte qu'il est incapable de le faire tout seul. Il convie donc une jeune femme espagnole qui l'aidera dans cette tâche. J'interprétais donc ce personnage qui a la certitude qu'on lui a volé son statut de « princesse ». L'Espagnole était jouée par Patricia Piazza, qui était réellement serveuse dans la vie, qui n'avait jamais joué, ce qui créait une présence vraiment unique et très étrange. Et il y avait aussi un chien sur scène, Herman, avec lequel je devais jouer, qui ne faisait jamais les mêmes choses d'un soir à l'autre. C'était un spectacle audacieux, dangereux même. Le chien avait son propre parcours, il était très impulsif, il interagissait beaucoup. Si

je pleurais, il pleurait avec moi, si j'avais une crise d'épilepsie, il venait me lécher le visage, si j'engueulais Patricia, il jappait contre moi pour la protéger. Le public hallucinait. En répétition, j'avais demandé à Isabelle si je pouvais être aussi impulsif que le chien, partir dans une direction sans savoir où j'aboutirais. Elle a accepté...

Je constate que l'instabilité est une constante dans votre démarche d'artiste de la scène.

É. B. – Je crois que c'est une vision générale de la vie : on ne peut pas contrôler les choses, la perception que les gens ont de nous. À partir du moment où on accepte cela, tout ce qu'il nous reste à faire, c'est être le plus authentique, intègre avec ce qu'on a envie de faire. Au théâtre, il y a tellement de plaisir à se laisser aller ! Il y a un réel vertige à inventer le moment présent, et le public le perçoit. Le public réagit parfois très fortement à de petites inventions créées là, sur le moment. En musique, des personnes comme Björk m'inspirent beaucoup, ce sont des gens qui travaillent sur le côté brut des choses, avec l'imperfection. Les erreurs sont souvent plus intéressantes que ce qu'on avait planifié.

Il ne faut pas se créer trop d'attentes avec ce que notre vie semble nous réserver.

É. B. – Chaque projet que j'entreprends se nourrit de ce que je suis, et de ce que j'ai fait en danse et au théâtre. Quand on travaille, on n'est pas toujours conscient des implications de nos actions. Je sais où je suis, ce que j'ai à faire, j'essaie de déclencher le plus possible de dérapages dans mon travail.

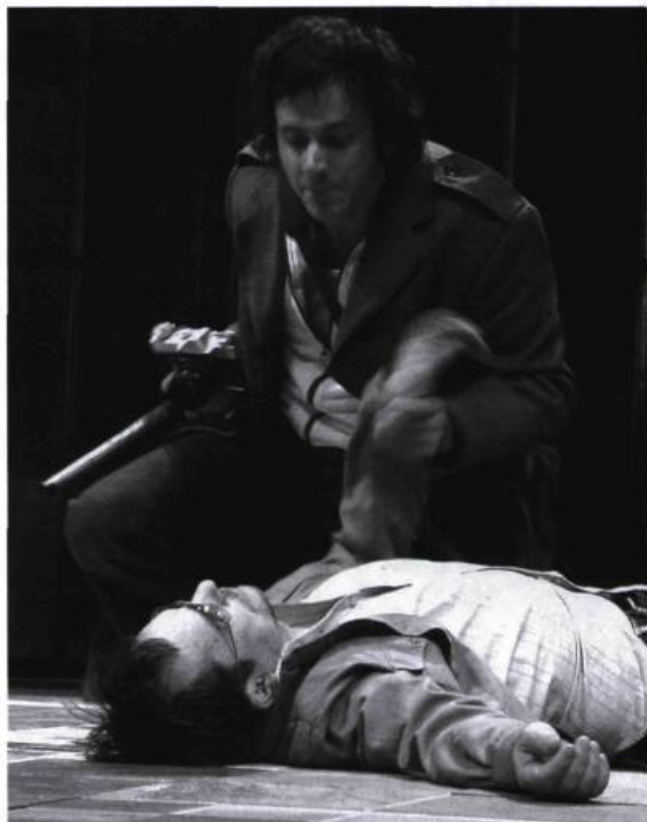
Vous avez travaillé dans le domaine de la télévision, du cinéma, de la radio, de la musique, mais est-ce que c'est le théâtre et la danse qui vous nourrissent le plus ?

É. B. – La télévision est un média où les tournages se font très vite ; souvent, il y a une seule prise. Encore là, au début, j'avais très peur d'interrompre le déroulement ; on est dans une forme très serrée, les contraintes sont nombreuses. Mais ça prend du temps avant d'avoir la même liberté à la télévision qu'au théâtre.

Avez-vous une idée du type d'acteur que vous êtes ? Est-ce que vous vous souciez de votre image ?

É. B. – Pas du tout. J'ai lâché prise là-dessus. Un travail me mène à un autre, je poursuis un désir de liberté, d'abandon. Je suis toujours très surpris quand je rencontre de jeunes acteurs qui sortent des écoles, et qu'ils me disent que j'étais une source d'inspiration pour eux, de la même manière que d'autres

*Incendies de Wajdi Mouawad
(Théâtre de Quat'Sous/Théâtre
Ô Parleur/FTA, 2003). Sur la photo :
Éric Bernier et Gérald Gagnon.
Photo : Yanick Macdonald.*





L'Histoire de Raoul d'Isabelle
Leblanc (Théâtre Ô Parleur,
2003). Sur la photo: Patricia
Piazza et Éric Bernier.
Photo: Pascal Sanchez.

m'ont inspiré quand j'étais plus jeune. Toutes les productions sur lesquelles j'ai travaillé ont été marquantes dans ma vie. Le théâtre est une pratique trop importante. À cause de l'investissement que j'y mets, il faut que je croie totalement au projet, au groupe, à la vision d'ensemble. Derrière tout cela, il y a le désir global de faire partie de quelque chose que j'endosse à cent pour cent. Inconsciemment, j'ai fait des choix qui ont forgé une vie et une carrière qui me ressemblent. J'aurais pu courir, me vendre davantage, faire des trucs pour être plus populaire. J'essaye de ne pas aller n'importe où, là où je ne pourrai pas être à la hauteur de ce que les autres attendent de moi.

Il y a des acteurs qui deviennent les porte-parole d'une cause. Est-ce que vous vous sentez investi d'une cause ou d'un rôle à jouer dans la société ?

É. B. – J'aime bien faire cela à travers les spectacles dans lesquels je joue. Il y a des pièces qui ébranlent les perceptions. Pour moi, c'est un engagement plus politique que d'avoir une cause. *Incendies* comme *le Mystère d'Irma Vep* proposent une réflexion sur la normalité, sur ce qu'il est permis de montrer sur une scène. Je ne veux pas seulement déranger ou choquer. Si au théâtre nous réussissons à inquiéter, à réveiller les gens, nous accomplissons quelque chose. Je suis convaincu que le théâtre peut encore proposer des risques réels. Le théâtre est la dernière place où on peut encore dire des choses. **J**