

Oui, non, peut-être

Nigel Hunt

Numéro 50, 1989

Le théâtre dans la cité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26606ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hunt, N. (1989). Oui, non, peut-être. *Jeu*, (50), 190–191.

oui, non, peut-être

Le jeu du comédien anglophone révèle-t-il une façon particulière d'appréhender le monde?

Rédacteur en chef de la revue torontoise *Theatrum*, Nigel Hunt, auteur dramatique, fait également métier de critique pigiste; il collabore entre autres, à l'occasion, à *Canadian Theatre Review*, ainsi qu'à diverses publications canadiennes et étrangères.

La première tentation que l'on a, lorsqu'on se fait poser une question générale de ce genre, est d'y répondre de la façon la plus diaboliquement précise possible. Dans cet esprit même, j'ai brièvement caressé l'idée de me procurer une liste des membres de la Canadian Actors' Equity Association et d'indiquer, à côté du nom de chaque comédien, la mention: «oui», «non» ou «peut-être».

Le fond de l'affaire, bien entendu, c'est qu'il y a des comédiens anglophones au Canada, aux États-Unis, au Royaume-Uni, en Australie et dans beaucoup d'autres régions du monde. La formation des comédiens et les influences qu'ils subissent, peu importe leur langue maternelle, sont forcément hétérogènes. Aujourd'hui, le monde nous fournit de nombreuses occasions de connaître des cultures et des traditions qui nous étaient auparavant inaccessibles, en raison de la distance temporelle ou spatiale qui les séparait de la nôtre.

«*Pericles, Prince of Tyre*», by William Shakespeare, de René-Daniel Dubois, présenté par le Théâtre Passe Muraille de Toronto en 1987. Photo: Ken Martin, tirée de *Canadian Theatre Review*, n° 54.



Cela dit, je suppose qu'il est juste d'admettre qu'en général, les comédiens anglophones semblent avoir tendance à être formés dans une tradition de jeu où l'intention, la clarté et l'expression de la vérité émotive sont valorisées selon une quelconque méthode inspirée de Stanislavski, en passant par Strasberg. Le comédien s'efforce de comprendre ce qui anime son personnage à tout moment de la pièce, afin de trouver la motivation suffisante pour accomplir les actions indiquées par l'auteur. (L'autre possibilité consiste à faire un acte de foi et à plonger dans l'univers de la pièce — à présumer qu'en faisant les choses, on arrivera à ressentir, et non qu'en ressentant, on arrivera à faire.)

Ce que cette attitude révèle, c'est que le comédien a généralement l'habitude de recourir à l'analyse rationnelle pour façonner une représentation particulière d'un personnage humain à la scène. La façon dont on construit le personnage présuppose qu'il est possible de comprendre les actions humaines en fonction des motivations qui les sous-tendent; elle vise aussi à permettre la reproduction, de sorte que le spectacle soit semblable d'un soir à l'autre. Autrement dit, l'univers des interactions humaines est quelque chose qui peut être compris. Cette attitude est ancrée dans le processus des répétitions; elle ne peut manquer de paraître lors de la représentation. Les spectateurs sentent cela; ils se savent à l'abri, assis dans leurs fauteuils, de toute improvisation intempestive transgressant la frontière du quatrième mur.

Pour être juste, il faut dire que les comédiens (ou, du moins, ceux qui souhaitent gagner leur vie comme comédiens) doivent jouer dans des pièces écrites, dirigées et scénographiées par d'autres gens. À moins qu'ils ne partagent ces responsabilités ou ne soient également producteurs, ils n'ont guère d'emprise sur ce qu'il leur est permis de faire. (Peut-être, aussi, cela nous dit-il quelque chose sur notre monde.)

nigel hunt

traduit de l'anglais par **jean-luc denis**