

Du roman au théâtre — « Le grand cahier » et « La preuve » Entretien avec Odette Guimond et Jacques Rossi

Solange Lévesque

Numéro 53, 1989

Le texte emprunté

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26735ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lévesque, S. (1989). Du roman au théâtre — « Le grand cahier » et « La preuve » : entretien avec Odette Guimond et Jacques Rossi. *Jeu*, (53), 61–68.

du roman au théâtre: «le grand cahier» et «la preuve»

entretien avec odette guimond* et jacques rossi**

Comment vous est venue l'idée de travailler sur le Grand Cahier¹ et la Preuve²?

Jacques Rossi — Au départ, notre projet était de réaliser une version théâtrale de *la Valse aux adieux* de Milan Kundera...

Odette Guimond — Nous y avons d'ailleurs travaillé plus d'un an...

J. R. — Et l'auteur s'est finalement opposé à la réalisation du projet, malgré notre insistance. Pendant les négociations, nous étions en formation à New York, et j'avais apporté *le Grand Cahier*. Je me suis mis à le lire sans intention précise, pour le plaisir, je ne connaissais pas Agota Kristof; j'ai fait une découverte qui m'a étonné. Je me retenais de terminer le livre le premier soir! À la fin de l'été, à notre retour, nous avons reçu le refus définitif de M. Kundera. Mais les choses étaient déjà engagées; la compagnie avait demandé des subventions qu'elle avait obtenues pour produire une création, et la Salle Fred-Barry se montrait prête à nous accueillir — Pierre MacDuff était emballé par le projet. J'ai alors proposé à Odette une solution de rechange : mettre en scène *le Grand Cahier*, une oeuvre tout à fait différente de *la Valse aux adieux*, mais qui nous permettait de faire sensiblement le même travail. Odette l'a lu et a été d'accord.

Le Grand Cahier et la Preuve comportent beaucoup de dialogues mais ne sont, à l'origine, ni conçus ni construits pour le théâtre; quelles difficultés, quels obstacles avez-vous rencontrés dans la théâtralisation de ces textes?

*Odette Guimond est directrice artistique du Théâtre de la Nouvelle Lune, qui a particulièrement favorisé la transposition théâtrale d'oeuvres romanesques et poétiques. Comédienne et metteuse en scène, elle a obtenu un doctorat de l'Université de Montréal en 1987, pour une thèse intitulée : «L'acteur et le corps apparent». Elle a reçu à New York trois ans de formation professionnelle à la pratique de la méthode Feldenkrais.

**Comédien et metteur en scène, Jacques Rossi a terminé sa formation en interprétation à l'École nationale de théâtre en 1973. Il est présentement responsable de la coordination départementale de l'Option-théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe et représentant des professeurs d'interprétation au Conseil supérieur de la formation en art dramatique. Il a reçu trois ans de formation à la pratique de la méthode Feldenkrais, à New York.

1. Voir le compte rendu qu'a fait Alexandre Lazarides de ce spectacle, dans *Jeu* 51, 1989.2, p. 187-189. N.d.l.r.

2. La création de cette adaptation du roman d'Agota Kristof par le Théâtre de la Nouvelle Lune aura lieu en février 1990, à la Salle Fred-Barry. N.d.l.r.

O. G. — Tout a semblé relativement facile, peut-être parce qu'on avait déjà travaillé sur *la Valse aux adieux*, qui demandait un gros travail de reconstruction. Après cet exercice, *le Grand Cahier* paraissait simple; de toute évidence, l'auteur connaît l'écriture dramatique : ses dialogues se tiennent, et les petits chapitres de deux ou trois pages correspondent à des tableaux de deux ou trois minutes, la transposition a été aisée. Évidemment, à un niveau plus profond, il a fallu effectuer des coupures, récupérer ou retrancher certains contenus des passages narratifs. Des choix se sont imposés, par exemple : la création du chœur; ce dernier permet de rattraper des fragments de la narration qui éclairent, entre autres, la conscience des protagonistes. Ce travail est venu en second lieu car, au départ, la simple juxtaposition des dialogues donnait déjà un scénario extrêmement construit et limpide.

J. R. — La difficulté qu'on pouvait déjà prévoir et à laquelle on allait se confronter, c'était de savoir comment choisir une cinquantaine des soixante-deux tableaux et les jouer à la suite; comment respecter le rythme rapide que suggère le roman — il suffit de tourner la page, et on passe au tableau suivant. Comment y arriver avec des personnages en chair et en os, des meubles à déplacer, des accessoires, des sorties et des entrées, des changements de décors et de lieux? Pendant un certain temps, ça a été notre casse-tête; sur le plan scénographique, la solution ne s'est trouvée ni facilement ni rapidement. On a dû explorer et expérimenter avant d'élaborer des solutions fonctionnelles.

Il vous fallait un dispositif scénique souple, facilement manipulable...

J. R. — Oui, presque magique, et le théâtre n'est pas encore équipé pour ça. On n'y pense plus parce qu'on voit beaucoup de cinéma et qu'au cinéma il suffit d'un changement de plan pour se trouver subitement dans un autre monde; la machinerie théâtrale n'a pas cette légèreté, et les solutions ne sont pas toujours évidentes. Le théâtre emprunte beaucoup au cinéma et à la vidéo, et ça l'enrichit; mais quand il faut inventer des solutions pratiques, c'est encore plein d'embûches. Un autre problème se pose : ou bien on simplifie trop en faisant appel au plan symbolique, c'est-à-dire qu'on suggère tout au spectateur; mais *tout*, c'est parfois *trop*. Sur quoi se repose l'acteur quand il joue si on ne fait qu'évoquer un environnement qui n'existe pas (sinon dans l'imagination de l'acteur qui doit le suggérer au spectateur), si on ne lui met rien dans les mains alors qu'il est en train d'accomplir des actions précises? L'action au théâtre est cruciale, et l'acteur, sans tomber dans le réalisme psychologique, a parfois besoin de sentir un contact; l'émotion ne jaillit pas spontanément, elle est créée aussi par l'environnement, elle émerge de ce qu'il y a autour; il faut donc proposer quelque chose... Voilà une difficulté que nous avons rencontrée.

O. G. — La «chair» (la matérialité) représente à la fois un problème et une richesse au théâtre; on essaie de puiser dans la richesse plutôt que de se centrer sur le problème. On peut tout dire, tout bonnement, avec des mots, mais alors on retourne à la littérature, et c'est de roman qu'il s'agit!

J. R. — Certaines «actions» longues et élaborées contenues dans la narration étaient essentielles pour nous; nous voulions les conserver dans l'esprit du roman. Décrites en peu de mots, elles suggèrent un univers très vaste. Il a fallu regrouper

Le Théâtre de la Nouvelle Lune
présente

LE GRAND CAHIER

d'après le roman d'Agota Kristof
Version théâtrale et mise en scène :
Odette Guimond et Jacques Rossi



Avec :

France Arbour, Martin Drainville
Hugo Dubé, Sylvain Foley
Odette Guimond, Robert Lavoie
Manon Lussier, Alexis Martin
Pierre Moreau, Luc Morissette
Marie-Josée Picard

Concepteurs :

David Gaucher, Pierre Moreau
Guy Simard, Anne-Marie Tremblay

23 MARS AU 15 AVRIL, 20H30

Du mar. au sam. 253-8974

4353, rue Ste-Catherine est



Salle Fred-Barry
théâtre de création dramaturgique

ces choses si claires à la lecture et inventer une manière de les rendre théâtrales avec concision, efficacité, sans sacrifier le pouvoir évocateur. Certains passages ont été vraiment transposés du roman au théâtre, et sont devenus du matériel exclusivement théâtral. C'est la partie du travail d'adaptation la moins évidente et la plus ardue. On ne voulait pas utiliser systématiquement un chœur à la grecque, dont on se serait lassé. Dans *la Preuve*, nous allons pousser plus loin l'exploitation du chœur, avec la collaboration de Pierre Moreau qui a des idées permettant d'en diversifier l'utilisation.

L'année dernière, les comédiens participaient à l'exécution musicale; avez-vous l'intention de maintenir cette fonction dans la Preuve?

J. R. — Oui, même qu'elle sera encore plus grande.

Quelles sont les conditions de succès pour qu'une oeuvre littéraire «passe» au théâtre? Comment une oeuvre romanesque devient-elle véritablement théâtrale?

O. G. — Jacques a prononcé le mot clé : il faut une mise en «action»; au théâtre, on veut du mouvement, de l'action, de la chair. Il faut conserver la parole et la porter à son maximum d'efficacité, mais le média spécifique du théâtre est la chair : une action qui s'incarne dans l'acteur.

Diriez-vous que le texte est secondaire?

O. G. — Son importance est indiscutable, mais le texte vient toujours après l'action, comme son commentaire ou son explication; on pourrait dire qu'il est lui-même une forme d'action plus subtile et plus raffinée; sa fonction est de mettre des personnages en relation; c'est dans ce sens qu'on doit choisir ce qu'on garde de l'oeuvre littéraire.



Le Grand Cahier.
Photo : Bernard Dubois.

Y a-t-il d'autres conditions, d'autres éléments essentiels au succès d'une entreprise comme la Preuve?

O. G. — L'atmosphère du roman doit être rendue, en dehors même de l'utilisation de l'acteur. Nous avons la chance de travailler avec Pierre Moreau, qui apporte un extraordinaire soutien sonore et musical, qui crée un univers qui n'est pas littéraire — même si on parle beaucoup de papier et de littérature dans *la Preuve*. La scénographie aussi contribue à incarner cet univers, à suggérer l'impression d'ensemble du roman. On lit un roman qui a sa logique; on doit présenter cette logique d'ensemble (une globalité) au spectateur. Rien n'est donné d'avance; il faut beaucoup de collaboration et de complicité dans la poursuite d'une telle entreprise.

J. R. — Quand un roman nous a frappés, nous a plu, et qu'on se propose de l'adapter au théâtre, on essaie d'en faire le tour (Odette parlait de globalité), on essaie d'en restituer l'atmosphère, le propos, et assez rapidement s'imposent des choix cruciaux. Une des conditions de succès, c'est la capacité de faire ces choix. Il est impensable d'être fidèle à tout, de reproduire le roman sur scène; il faut trier, puis offrir une proposition au spectateur. Des gens nous ont dit, au sujet du *Grand Cahier*, avoir retrouvé exactement l'atmosphère du roman. Mais d'autres auraient très bien pu ne pas la retrouver...

...ou ne pas avoir lu le livre!...

J. R. — ... ou avoir découvert autre chose. Nous ne voulons pas décevoir mais, au premier chef, nous voulons surtout demeurer fidèles à ce qui nous touche en nous donnant le plus d'ouvertures possible, en faisant le tour des divers points de vue avant d'effectuer les choix dont je parlais.

Avez-vous beaucoup élagué?



J. R. — Très peu. Et même, quand nous avons réalisé qu'il nous manquait la conscience des jumeaux, nous avons rajouté des éléments, au grand désespoir des gens qui craignaient que le spectacle soit trop long. Dans la première phase de la création, on ne peut pas tenir compte de ce facteur. Si on se met des entraves ou si on s'impose de vouloir plaire, ou d'être trop dans un goût quelconque, avant même d'avoir exploré tout le matériel, on n'arrive pas à créer. La plus grande honnêteté d'un créateur, c'est de faire ce qu'il a envie de faire!

Le répertoire théâtral est vaste... Vous avez quand même choisi des textes romanesques. Est-ce le défi de mettre un roman en scène qui vous emballe? Croyez-vous que ce genre de démarche peut apporter un dynamisme nouveau au théâtre?

J. R. — Pour ma part, je pense que tout matériau «théâtralisable» est intéressant pour le théâtre, pas seulement un bon texte dramatique.

Et qu'est-ce qui fait qu'un matériau est «théâtralisable»? Est-ce la présence de personnages? d'actions?

J. R. — La possibilité d'actions qu'il offre, oui.

O. G. — Au Théâtre de la Nouvelle Lune, nous sommes ouverts à tout matériau «théâtralisable». Pourquoi nous intéressons-nous (comme plusieurs) à d'autres oeuvres que les pièces déjà écrites? Nous trouvons que cela ouvre des avenues de création qui n'existent plus quand le texte est déjà dramatisé; il subsiste alors, bien sûr, une possibilité de création, mais plus limitée, en un sens. Ce n'est pas tant un refus de travailler avec des pièces qui nous a amenés à cette expérience que l'attrait qu'exerçait sur nous la thématique du *Grand Cahier*; elle nous touchait, et nous avions envie d'y travailler, quitte à devoir travailler beaucoup plus!



Le Grand Cahier.
Photos : Bernard Dubois.

Est-ce la thématique du double qui vous séduisait?

O. G. — Non, plutôt le thème de l'apprentissage, qui nous fascine. Au moment même où on était en train de réfléchir à ce thème, on a trouvé que *le Grand Cahier* illustrait notre pensée et nous permettait de dire ce qu'on avait à dire. Dans *la Valse aux adieux*, il y avait aussi quelque chose qui nous stimulait. Mais nous n'avons pas envie de faire des versions théâtrales jusqu'à la fin de nos jours. Nous préférierions travailler de moins en moins, pour faire des choses qui nous plaisent de plus en plus! Nous n'avons rien contre le fait de monter un spectacle qui demande moins de travail!

Et ces deux productions vous en ont demandé beaucoup?

O. G. — Énormément! Nous avons consacré tout l'été dernier à *la Preuve* avant d'entamer la collaboration avec les autres concepteurs, puis avec les acteurs. Au total : un an de travail.

Nous avons évoqué l'apprentissage... J'aimerais que vous me parliez de la méthode Feldenkrais avec laquelle vous travaillez, et qui a donné, on l'a constaté l'année dernière, d'excellents résultats. Comment abordez-vous le jeu, à partir de la formation que vous avez eue et de la théorie qui la sous-tend?

O. G. — Théorie? Il s'agit plutôt du constat d'une pratique; cette méthode, qui porte le nom de son premier praticien, est tout simplement une méthode d'apprentissage qui n'a, au départ, rien à voir avec le théâtre comme tel. Elle est basée sur la prise de conscience de soi par le mouvement. Y a-t-il quelque chose de plus pertinent pour l'acteur que cela? Être conscient de soi quand on bouge, savoir comment on bouge, disposer de plus de liberté, de plus d'options quant au mouvement, c'est fondamental. Cette méthode nous amène à remettre en question beaucoup de choses apprises, acquises ou considérées comme définitives. C'est dans ce sens qu'on fait le lien avec le jeu : l'acteur ne doit jamais considérer que sa formation est définitive et doit demeurer ouvert à l'apprentissage, même s'il possède trois ans d'école ou des années de pratique. Cela vaut pour n'importe quel créateur d'ailleurs; on est toujours en train d'apprendre à partir de ses expériences. Il faut continuer d'explorer, de développer de nouvelles options et d'intégrer de nouvelles compétences. Cela demande une tolérance à l'insécurité qui conduit à la découverte d'une sécurité intérieure beaucoup plus grande, dans la mesure où l'on apprend de plus en plus à faire confiance à ce que l'on sent. On devient alors plus libre face aux autres. C'est une méthode de création ouverte à tous. Quand un acteur (ou un autre praticien de théâtre) considère *des* possibles et mise sur l'exploration, décide de travailler moins dans un esprit de jugement, de performance ou de compétition, et davantage pour le plaisir de découvrir, avec une sensibilité et une intelligence qui se raffinent (les deux vont de pair), je pense qu'il est en train de faire du bon travail.

J. R. — La méthode de Feldenkrais est aussi un art de la *différenciation*, art extrêmement précieux pour un acteur, qui devrait l'apprendre dès qu'il commence sa formation, et qui ne s'enseigne pas nécessairement dans les écoles où on développe «l'art de se faire voir et de se faire entendre» plus souvent au moyen des muscles et la projection de la voix qu'au moyen de la différenciation — j'en sais quelque chose, je suis passé par là. Cet art demande du temps, demande qu'on s'arrête, qu'on en fasse moins pour sentir plus. En travaillant avec des gens en atelier, en dehors de toute forme de production et de performance, on se rend compte qu'ils découvrent avec plaisir jusqu'à quel point ils peuvent devenir économes et plus pertinents dans leurs réalisations; plus efficaces aussi, en ce sens que leur performance s'accorde mieux à leur intention, toujours à travers le mouvement qui doit être considéré dans son sens le plus large. Même si le corps paraît immobile, il peut y avoir mouvement de l'âme. Ce sont ces subtilités avec lesquelles l'acteur apprend à travailler, qu'il ne considère plus comme un *trip* ou une lubie de metteur en scène. Quand on parle de centre et de visibilité, ça devient aussi concret qu'une indication de scène ou de jeu formulée concrètement. Tant qu'une chose est

faite sans conscience, de façon automatique, habituelle ou compulsive, il n'y a pas possibilité de choix.

Est-ce ce que vous appelez différenciation?

J. R. — C'est l'un des aspects de la différenciation : il n'y a plus de choses «à faire» ou «à ne pas faire», il y a une possibilité de rejeter telle chose qui n'est pas appropriée dans tel contexte; mais ça ne veut pas dire que cette chose est mauvaise; elle sera pertinente à un moment précis, et elle le sera d'autant plus que l'acteur aura le choix. Il n'y a plus de ces notions manichéennes de «bon» ou «mauvais», ni celle qui dit qu'«un acteur peut tout faire» ou «ne peut pas» faire ça. L'important est qu'il le sente et qu'il possède la sécurité intérieure.

Comme metteurs en scène, n'avez-vous pas, à un moment donné, une décision à prendre, un jugement à porter concernant l'acteur, à savoir si son travail a ou non l'efficacité désirée? Comment conciliez-vous ce jugement avec le senti de l'acteur? Ce dernier le sent-il toujours, quand c'est au point?

J. R. — Pas toujours, mais il peut apprendre à l'identifier. Avec la méthode Feldenkrais, nous travaillons dans un contexte de répétitions sensiblement différent; on n'aborde pas les personnages de la même façon, ni l'acteur d'ailleurs. L'organicité du travail est reconnue comme essentielle à la base. Ce qui est proposé n'est jamais jugé; le jugement ne s'exerce pas sur le plan du «bon» ou du «pas bon». La première question à poser, la première chose à déterminer ou à percevoir est plutôt: ce que l'acteur vient de faire, l'a-t-il senti? Et si oui, comment l'a-t-il senti? En général, on n'a pas envie de tricher quand on travaille dans un pareil contexte; l'utilisation des signes en dehors d'une pulsion intérieure n'a plus de sens, on s'en aperçoit rapidement.

Faites-vous un travail de table avec les acteurs au début pour leur exposer vos principes de pratique du jeu?



Le Grand Cahier.
Photo : Bernard Dubois.

J. R. — L'année dernière, pour *le Grand Cahier*, on a fait un mois et demi d'ateliers à raison de trois ou quatre fois par semaine; cette année, nous avons choisi de procéder autrement. Nous offrons aux comédiens la possibilité de tâter de cette approche, mais sur une base libre. L'expérience de l'année dernière nous a amenés à constater qu'il est difficile de concilier une démarche d'apprentissage (avec tout ce qu'elle comporte de questionnements) avec les impératifs d'une production. Dans une remise en question de ses acquis, l'acteur doit parfois sacrifier momentanément sa «sécurité d'acteur»...

O. G. — ...qui est bien nécessaire!..

J. R. — ...qui est absolument indispensable et qui est assez sûre, en général. Il a besoin de cette sécurité; on ne peut pas lui imposer de s'engager dans un processus où il va tester et expérimenter de nouvelles manières de travailler, en pleine production; il ne voudra pas le faire devant public, et il aura raison. C'est pourquoi cette année nous offrons des ateliers à part; les acteurs y viennent s'ils le veulent. Nonobstant, nous travaillons tout de même avec l'approche Feldenkrais, ils le sentent, mais c'est moins bousculant pour eux que les ateliers systématiques.

O. G. — Ce n'est pas nécessaire d'avoir les épaules au plancher, pour travailler dans l'esprit de l'approche que nous privilégions, qui est une façon d'être, d'entrer en relation avec les gens surtout, favorisant des rapports vraiment très différents des rapports de pouvoir habituels entre metteurs en scène et acteurs.

Avez-vous l'impression que cette approche a joué un rôle dans le succès que le Grand Cahier a obtenu l'année dernière à Fred-Barry?

J. R. — Bonne question! Ce n'est pas facile à évaluer.

O. G. — Je n'en ai aucune idée. Ce sont les acteurs qui pourraient mesurer l'importance de cette démarche pour eux, sur les plans conscient et inconscient.

C'est peut-être plus tard que vous pourrez le faire, quand vous aurez derrière vous l'expérience de quelques productions... Déjà, le Grand Cahier vous a amenés à modifier votre façon de procéder.

J. R. — En effet, l'évaluation vient souvent de la comparaison.

O. G. — Nous laissons une liberté encore plus grande aux acteurs. L'année passée, peut-être se sentaient-ils, pour toutes sortes de raisons, obligés d'assister aux ateliers. Cette année, il faudra qu'ils le demandent. S'ils le demandent, nous serons heureux d'accéder à cette demande. Une démarche d'apprentissage est efficace lorsqu'elle répond à un désir et à un besoin qui n'ont rien à voir avec le spectaculaire ou l'extérieur.

Après la Preuve quel sont vos projets?

O. G. — Nous projetons d'intégrer davantage le rapport entre les deux romans dans leur version théâtrale pour en faire une seule oeuvre théâtrale, ou un cycle. Ça nous intéresse de voir ce qu'on peut inventer d'autre avec le même matériel, et ce qu'on aura à proposer comme ligne de force des deux oeuvres. Nous avons donc l'intention de réunir en un seul spectacle *le Grand Cahier* et *la Preuve*, si l'auteur nous donne son accord.

propos recueillis par solange lévesque