

## **Le théâtre pense-t-il ?** Les Entrées libres de *Jeu*

Michel Vaïs

Numéro 111 (2), 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25497ac>

[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

Vaïs, M. (2004). Le théâtre pense-t-il ? Les Entrées libres de *Jeu. Jeu*, (111), 28–42.

## Les Entrées libres de *Jeu*

# Le théâtre pense-t-il ?

**L**e 15 décembre 2003, au studio OFF Interarts, à Montréal, la quarante-deuxième Entrée libre de *Jeu* a réuni, pour une discussion que j'ai animée, le directeur d'Omnibus, Jean Asselin, comédien et metteur en scène, la conceptrice de costumes et professeure Véronique Borboën, le comédien Stéphane Crête, membre de Momentum, et l'auteur Larry Tremblay.

Au théâtre, est-ce que l'on pense suffisamment, tant comme artiste que comme spectateur ? En tant qu'artiste : Est-ce que l'émotion vient d'abord, la réflexion ensuite, si elle vient ? L'intuition artistique, la spontanéité, l'improvisation créatrice, le coup de génie, le *flash*, sont-ils tous opposés à la réflexion ? Existe-t-il, chez le comédien, une crainte de perdre le contact avec ses émotions, de devenir cérébral, comme, dit-on, le sont les acteurs français ? Se pourrait-il qu'une certaine peur du discours intellectuel, du dialogue, voire de la critique, découle de cette attitude ? Quelle doit être, dans le jeu de l'acteur, la place du corps par rapport à la tête ? Cela est-il un faux problème ? Du côté du public : S'il est vrai que la réflexion exige toujours un effort, est-elle forcément douloureuse et contraire au divertissement ? S'oppose-t-elle au plaisir théâtral ou peut-elle au contraire en constituer la condition même, l'allié le plus sûr ? Au théâtre, peut-on rire et penser ? Être ému et penser ? Pleurer et penser ?

L'idée de cette Entrée libre vient de propos tenus par Jean-Pierre Ronfard et Larry Tremblay, lors d'un colloque des étudiants de maîtrise de l'UQÀM, au printemps 2003. Tremblay avait alors calculé qu'il passait seulement quelques minutes par jour à penser véritablement, et que cela lui demandait un effort. À son avis, ne pas penser, c'est s'exposer à « être pensé » par d'autres, notamment par les médias. Et Jean-Pierre Ronfard avait renchéri en affirmant que les maisons de sondage, plutôt que de demander « Pensez-vous que... ? », devraient se contenter de demander aux gens : « Pensez-vous ? »

### Penser le corps

Premier à vouloir parler, Jean Asselin, qui s'exprime par son corps avant tout en tant que mime – et qui a préparé quelques notes sur la question –, affirme d'abord son parti pris en



Auguste Rodin, *le Penseur*  
(1880). Musée Rodin, Paris.



« Le corps, c'est le révélateur de l'imagination, un écho visuel de l'imaginaire. Le poids du corps est la seule constante de nos vies. Le rôle du corps, c'est de peser, du berceau au tombeau. » (Jean Asselin) *D'où venons-nous ?* (Omnibus, 1977).  
Sur la photo : Pierre Thibaudeau.  
Photo : André Cornellier.

faveur d'un jeu fondé sur la pensée. En même temps, il fait part de son agacement par rapport à l'émotion considérée comme une panacée absolue ou comme le *nec plus ultra* cathartique, alors qu'elle est le plus souvent le placebo du rationnel. Beaucoup plus de gens sont morts pour leurs idées que pour leurs amours, et le monde des idées n'est pas sans passion, bien au contraire. Il a donc quatre points de vue sur la question.

Asselin poursuit : l'expérience du jeu corporel, du mime, et la réflexion autour de cet art lui ont appris que l'expressivité d'un interprète et la qualité de son jeu étaient directement proportionnelles à ses prémisses intellectuelles. Les artifices d'un corps fictif y jouent le même rôle que le dédoublement chez un acteur à texte. Il n'y a pas plus plat et prévisible qu'une improvisation spontanée qui renonce à la pensée sous prétexte de sincérité. Tout en admettant que l'on puisse être surpris par un tel parti pris de la part d'un artiste du corps, il estime que l'on peut regarder ce type d'impro les yeux fermés : le mythe du corps comme tabernacle profane de la sensualité en lutte avec la rationalité sacrée perdure toujours. De Charybde en Scylla, il a le dos large, le corps du mime ! Il y a trente ans, on reprochait à la moindre mise en forme esthétique du corps d'occulter l'émotion, comme si le style déflorait la vérité. Aujourd'hui, c'est le contraire : on lui voudrait la virtuosité des athlètes de cirque ; un corps chimique et déréalisé, soumis au culte de l'apparence. Le corps, c'est le révélateur de l'imagination, un écho visuel de l'imaginaire. Le poids du corps est la seule constante de nos vies. Le rôle du corps, c'est de peser, du berceau au tombeau. La métaphysique du corps, le mime, matérialise l'impondérable et donne forme à l'invisible.

Puis, il cite quelques aphorismes. De Roland Barthes, à propos du corps de l'acteur grec antique : « Son corps est l'organe de son esprit. » Étienne Decroux, à propos du corps du mime : « Il est le gant de la pensée. » Le grand Henri Michaux renchérit : « Le corps est le traducteur de la pensée. » Et enfin, Jorge Luis Borges en parle comme du « pré-texte de l'esprit ».

Jean Asselin poursuit avec un deuxième point de vue, celui de la mise en scène, qu'il nomme plutôt maîtrise d'œuvre lorsqu'il s'agit d'une création de mime. Il se trouve qu'il aime les idées. Au point où c'est ce qu'il aime dans les corps, et dans *le corps* au théâtre. Or son parcours artistique est tel que les idées ne sont justement pas pour lui l'apanage des mots. Il veut toujours que rien ne le distraie de l'idée et il déteste le divertissement qui fait diversion. Vocalement ou physiquement, certaines esthétiques donnent une franche impression de frime. Toutefois, le corps ment plus difficilement que la parole. En scène, il dénonce très vite la vacuité intellectuelle, là où les mots passent comme une lettre à la poste. D'où sa préférence pour un théâtre qui engage la personne physique. Le jeu, l'intuition du jeu est une conscience, tout comme le réalisme est un style. Il trouve « étudiantin » de devoir polémiquer avec des interprètes sur les arcanes du jeu comme d'un univers insondable de mystère. De même qu'il trouve puéril et amateur de fonder le style réaliste sur des personnalités, sur des bêtes de scène aussi géniales et rares que de la merde de pape ! Qui donc a intérêt à pérenniser ce



vieux mythe, aristocratique au demeurant, du talent congénital ? Comme si cela ne pouvait pas se communiquer ! Si la surexposition de certains acteurs est une question de commerce, elle est aussi à son avis une démission face au rationnel. Dans les vieilles et les moins vieilles écoles, on préconise l'émotion comme point de départ et d'arrivée. Pour ce qui est de la personne physique – le corps –, on présume qu'il suivra, qu'il fera ce qu'il faut. Le problème, c'est que cela commande un comportement quotidien et totalement prévisible, aussi bien dire nul du point de vue de la transposition théâtrale. Asselin dit avoir déjà fait de très belles rencontres avec des acteurs ou des actrices qui consentaient de bonne foi à établir le corps comme prémisses au jeu.

En troisième lieu, il peut témoigner de son expérience d'acteur, de rôles parlés et muets. À ce chapitre, il aime bien les extrêmes, soit des rôles ou des esthétiques musclés. Il n'aime pas travailler à la télé ni au cinéma, où il se sent « atomisé ». Au théâtre, en revanche, son jeu est syntonisé sur l'ici et maintenant. À son avis, il n'y a pas de hiérarchie entre le corps et la pensée. Que ce soit avec sa voix ou sa personne, l'affaire d'un interprète est d'exprimer avec compétence. Quand ça va bien, il y a une animation mutuelle de nos vecteurs d'expression, voix et corps, et de ce que Louis Aragon nomme globalement la « rumeur interne ». La rumeur du dedans nous colle à la peau autant que les formes du dehors alarment l'esprit, lorsqu'on se met en forme. Il faut simplement être éveillé, présent à l'instant, syntonisé sur sa personne.

La pensée vivante, les sentiments, les émotions, les sensations, sont des choses invisibles, mais pas moins réelles et différentes les unes des autres. Tout cela ne doit pas être mis dans le même panier. Ces choses se matérialisent dans les corps. C'est même à travers leur manifestation corporelle qu'on les distingue les unes des autres, plus et mieux qu'à travers les mots. L'affaire d'un acteur, c'est d'être propriétaire de sa personne, corps et âme. Au-delà de faire ce qu'on peut, pourquoi ne pas aspirer à faire ce qu'on veut ? Il croit peu à ces interprètes qui terminent une performance comme s'ils sortaient d'un état second dont ils ont tout oublié. C'est de la frime ! La fièvre du jeu est proportionnelle à la conscience qu'on en a, et le contrôle n'a aucun rapport avec le fait de se regarder jouer.

Reste le point de vue de Sirius, soit celui du public : Asselin l'ignore. Il ne le connaît pas, car il est trop nombreux, volatil, infidèle. À son avis, *le public n'existe pas ; ne lui importent que les individus qui le composent, dont il aime à croire qu'ils aiment, comme lui, les idées.* Étant son propre public de prédilection, c'est donc son goût qu'il cultive – autant comme consommateur que comme faiseur d'art –, car « moi » est la seule personne qu'il connaisse, persuadé toutefois de ressembler à tant d'autres ! Il ne va quand même

« Charlie Chaplin, Jacques Tati, Olivier Guimond sont drôles parce qu'ils pensent. »  
(Jean Asselin)



pas mettre en œuvre des choses qu'il n'aime pas, sous prétexte que le grand nombre les aimerait. On pratique le mime comme n'importe quel artiste pratique son art : pour ceux qui en ont besoin, quel que soit leur nombre et où qu'ils soient. Il trouve infantiliste l'opposition de la pensée, de la tête et du corps, dans la pratique théâtrale. Non pas que la question soit sans intérêt, mais le fait qu'elle perdure est agaçant et nous écarte d'enjeux esthétiques beaucoup plus actuels. Charlie Chaplin, Jacques Tati, Olivier Guimond sont drôles *parce qu'ils pensent*. Et ils pensent même très vite.



Le kathakali est basé « sur la segmentation, l'articulation, la désarticulation, un peu comme un corps qui s'écrit dans l'espace. On a tendance à croire qu'il y a un clivage entre la pensée et le corps, mais en fait, il y a l'intelligence dans une intonation, un accent, un geste ; la danse exprime, signifie avec ses propres codes. » (Larry Tremblay)  
Acteur de kathakali au Kérala (Inde du Sud). Photo : Patricia Belzil.

Quant à ce qu'on dit des Français et de leur jeu intello, les Anglo-Canadiens le disaient d'eux-mêmes il y a vingt ans. Cela s'accompagnait souvent du geste de séparer la tête du corps. Or, cela n'a aucun fondement. La tête restera toujours sur le cou. Les pieds d'un personnage de Racine sont enracinés, comme la tête d'un personnage shakespearien induit son action. De toute façon, l'art n'est pas un concours, en dépit des trophées que les artistes prisent tant. Qu'il s'agisse donc de jeu vocal ou corporel, une vérité esthétique doit être trouvée, qui transpose ce que Marcel Proust appelle « la vérité essentielle ». Il écrit : « L'art transforme une vérité essentielle en une vérité d'aspect. » Asselin trouve cet aphorisme réconfortant, non pas tant par cette idée de transfert du réel à l'artistique, du fond à la forme, mais surtout par la suggestion de deux vérités d'ordre différent. L'interprète n'est pas responsable de la vérité essentielle, qui serait plutôt celle de l'auteur, mais de la seule vérité esthétique. Le poids est moins lourd à porter.

### La pensée comme exercice de l'esprit

Larry Tremblay abonde totalement dans le sens de Jean Asselin. Il rappelle avoir reçu une formation orientale, avec le kathakali. Or, la première fois qu'il a vu un danseur de cet art sans costume ni maquillage, étrangement, c'est la pensée qui l'a frappé. Cette formation est basée

sur la segmentation, l'articulation, la désarticulation, un peu comme un corps qui s'écrit dans l'espace. On a tendance à croire qu'il y a un clivage entre la pensée et le corps, mais en fait, il y a de l'intelligence dans une intonation, un accent, un geste ; la danse exprime, signifie des choses avec ses propres codes.

Depuis deux ans, il se sent préoccupé par la bêtise, qui se répand de plus en plus, au point où il se met sur ses gardes. Il écrit actuellement une pièce sur la bêtise, et il a l'impression de risquer de devenir de plus en plus bête. Il a enseigné au doctorat l'an passé pour provoquer chez lui une vigilance, car il s'aperçoit qu'une grande partie de notre société nous incite à cesser de penser, ce qui finalement est tellement plus agréable ! En faisant l'exercice, il s'est rendu compte qu'il pensait très peu, car il est pris comme beaucoup de gens dans un tourbillon d'activités, de besoins, de désirs, reliés à toutes sortes de propagandes et de messages, ou reliés à l'*ego*, au narcissisme,



si bien que la pause que tout humain devrait faire quotidiennement, pour se nettoyer le cerveau, s'analyser et regarder la société dans laquelle il évolue, est de plus en plus rare.

Or, le théâtre fait partie de ce phénomène généralisé. La bêtise semble l'emporter sur la pensée à l'état pur, comme la pratiquaient les Grecs, qui prenaient le temps de s'y adonner. Le verbe « penser », poursuit Tremblay, est transitif et intransitif. Dans le premier cas, il veut dire « je crois ». Il s'agit donc d'opinions. Mais quand le verbe est intransitif, c'est un véritable exercice de l'esprit sur un objet déterminé; cet exercice, néanmoins, on le fait peu souvent, et parfois uniquement si l'on y est contraint, comme dans cette discussion.

Lorsqu'on évoque les gens qui estiment n'avoir pas vraiment besoin de penser, peut-on parler de pensée magique? Les jeunes acteurs en formation croient-ils parfois qu'avec un peu d'intuition et de talent, des *flashes* vont surgir qui vont nous rendre géniaux?

Avec une expérience pédagogique d'une vingtaine d'années, Larry Tremblay mesure le chemin parcouru. Venant d'une école du corps, comme Jean Asselin, il est tombé dans le piège de l'émotion lorsqu'il a enseigné les techniques « réalistes ». Il lui a fallu plusieurs années pour comprendre qu'il n'était pas intéressant ou utile pour le jeune acteur de commencer par un travail sur l'émotion. Car l'émotion nuit beaucoup au texte. L'acteur va se contenter de ressentir en lui un état, ce qui l'empêchera d'aller vers le texte et donc d'aller aussi vers l'autre. Il a pris l'habitude de bannir le mot « émotion » dans ses cours pour le remplacer par celui d'« imagination », qui est une création et qui est quelque chose d'actif. Gaston Bachelard parle d'« imagination matérielle ». Il place donc l'imagination dans le corps. Toute technique de jeu est une réflexion sur ce qui vient avant et ce qui vient après. Est-ce l'épaule avant le bras? l'avant-bras avant la main? la tête avant le corps? Tout cela donne des esthétiques diverses. On parle beaucoup d'ancrage et de présence. Or, il s'est rendu compte que lorsque l'étudiant se connaît comme corps et comme voix, il se connaît aussi comme énergie, car un corps est une combustion permanente. Peut-on aider un étudiant à se connaître comme combustion, comme présence, comme énergie? Tremblay a donc commencé à élaborer des exercices, pour finir par comprendre que l'intelligence du corps pouvait passer par une connaissance de soi comme différents lieux, et par la capacité de se promener dans son corps comme si l'on se trouvait dans un curseur. On déplace ainsi des points d'énergie, de *focus*, et l'émotion n'apparaît que comme la fleur sur un arbre. Il faut commencer par les racines, pas par la fleur. À son avis, on ne doit pas se concentrer sur l'émotion: elle « arrive », point.



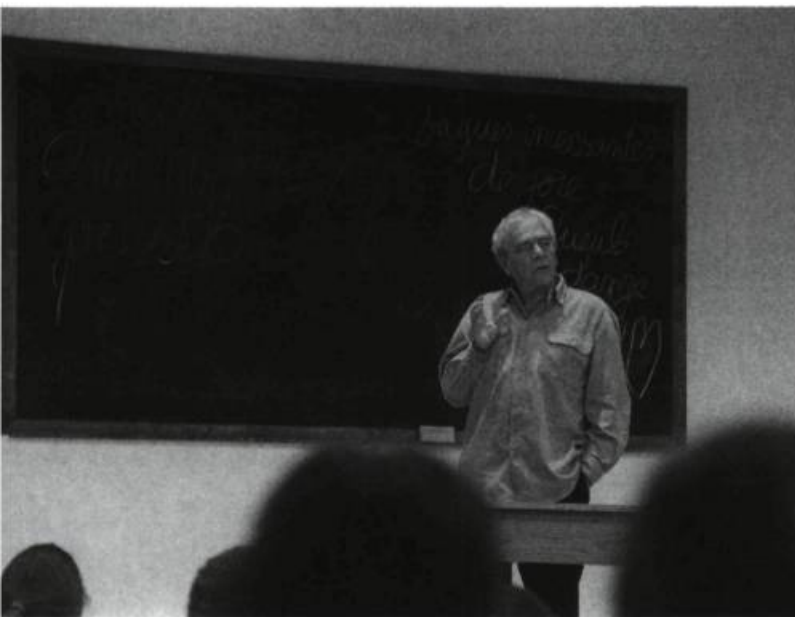
Larry Tremblay dans son spectacle  
le *Déclat du destin*, en reprise à la  
Salle Fred-Barry à l'automne 1989.  
Photo: Paul Lowry.

## L'artiste est un intellectuel

Véronique Borboën raconte que, depuis plusieurs années, elle remplace Jean-Pierre Ronfard pour donner les cours d'histoire du théâtre aux étudiants en art dramatique de l'École nationale de théâtre. Or, la première fois qu'elle a dû donner ce cours, quand elle a demandé conseil à Ronfard, il lui a suggéré de demander d'emblée aux étudiants s'ils se considéraient comme des intellectuels. Il disait que cela faisait toujours un effet bœuf! C'est vrai, confirme-t-elle! Cette année encore, en posant la question avec l'air le plus neutre possible, elle a vu des jeunes grimacer, d'autres commencer à faire de l'urticaire. Et la réponse était plutôt non, avec un geste sur le ventre désignant les tripes. En fait, ils disent travailler avec leur voix, leur corps; c'est comme s'il revenait au metteur en scène seul de réfléchir. Elle essaie donc de leur faire comprendre que, finalement, ils utilisent leur cerveau. Qu'ils soient, conscients de ce qu'ils font ou non, ils effectuent un travail intellectuel.

À propos de tripes, elle a déjà entendu une très belle métaphore d'Alice Ronfard, qui expliquait que, si l'acteur a le cerveau en haut et l'émotion au ventre, son travail, c'est d'être virtuose de l'ascenseur qui passe sans arrêt de l'un à l'autre. Cela rejoint l'idée du curseur, proposée par Larry Tremblay. C'est rassurant pour le jeune acteur, car il se dit qu'on ne touchera pas à ses tripes... La séparation que font les Occidentaux est totalement artificielle. Quant à l'idée de dire que les Français sont cérébraux mais pas nous, elle s'apparente à un déni de l'intelligence. Par ailleurs, parler des tripes comme du siège de l'émotion, c'est évoquer quelque chose de chaud, de doux comme un repas, de réconfortant, confortable et aussi un peu anal. Mais aller dans des sphères plus froides et plus hautes, c'est dangereux, car on pourrait attraper une « bibitte ». Or, elle prévient ses étudiants que le cerveau ne s'use pas et attrape rarement des virus. Il faut constamment les rassurer là-dessus.

Marchant dans les pas de Jean-Pierre Ronfard, Véronique Borboën enseigne aux étudiants à l'École nationale de théâtre que l'artiste est un intellectuel. Jean-Pierre Ronfard dans *les Mots* (NTE, 1998). Photo: Gilbert Duclos.



Elle adopte le même langage avec les étudiants en scénographie. Avec eux, c'est encore pire, car ils n'osent pas ouvrir la bouche, disant que tout est dans leurs papiers. Au contraire, le scénographe est un cerveau qui effectue un compagnonnage avec un metteur en scène et qui travaille essentiellement avec les textes.

Stéphane Crête est d'accord: il existe une séparation qui n'a aucune raison d'être. Se fier à l'émotion est plus facile, car cela dispense de l'engagement. Nommer ce qui arrive et y réfléchir suppose d'aller à l'encontre de la mouvance générale. Car la pensée n'est pas encouragée socialement. Les humoristes, avec lesquels il a un peu frayé, encouragent beaucoup l'abrutissement, et tout ce qui est un peu différent passe pour quelque chose de



bizarre. Cela conforte les gens dans ce qu'ils connaissent le mieux. Personnellement, il essaie dans sa pratique de donner la priorité à une pensée holistique. Il ne considère pas être un intellectuel : tout en reconnaissant qu'il pense, il affirme avoir de la difficulté à articuler sa pensée. Il est moins habile à cela.

Existe-t-il des exercices d'articulation pour mieux huiler la pensée ? Il opine : la pensée est un muscle, que l'on peut entraîner par la discussion, par les débats. Or il n'y en a pas beaucoup.

### Recherche d'équilibre

Y a-t-il une méfiance à l'égard de la pensée ? Véronique Borboën trouve que l'on confond l'émotion et le vrai. « Si je suis dans mon émotion, je suis dans le vrai. » Mais c'est faux : l'émotion peut dégouliner sur le plancher d'un théâtre et donner la nausée. Sans parler des téléromans, où plus ça crie, plus ça pleure, moins c'est vrai.

Larry Tremblay note qu'un symptôme évident de cela réside dans la télé-réalité. Toutes ces grosses entreprises ont, pour récolter le maximum d'argent, un seul objectif : celui de produire une émotion. On met les gens dans une situation telle qu'au bout d'une demi-heure quelqu'un versera une larme ou fera une crise d'hystérie. On fait alors un zoom et, dans les studios, tout le monde doit s'applaudir. On recherche absolument une production lacrymale ou hormonale, et on a rarement vu là des gens penser. Il s'agit en fait d'une monstrueuse distorsion de la réalité. C'est très pernicieux, car on fait croire aux gens que vivre, c'est tomber dans l'exhibitionnisme émotionnel. Il y a aussi chez les humoristes une tendance à tout banaliser dans un humour réducteur. La pensée est aujourd'hui réduite au mode binaire. Ce débat est crucial, car il est relié à l'être, au sujet. Plus jeune, Tremblay ne comprenait pas bien le « Je pense, donc je suis » de Descartes. Finalement, il l'a compris par la négative : « Si je ne pense pas, je ne suis plus. » Penser, c'est affirmer le sujet ; ne plus penser, c'est risquer de devenir l'objet. Dans la télé-réalité, on voit des sujets devenir bêtement des objets pour la consommation. Et le théâtre est lui aussi pris au piège de cette spectacularisation. Il risque de devenir un pur divertissement. Une phrase de Brecht l'a beaucoup fait réfléchir : « Le théâtre est la reproduction d'événements vivants aux fins de divertissement. » Si l'on passe du *Petit Organon* à *l'Achat du cuivre*, on comprend mieux le raffinement de sa pensée. Brecht disait qu'à son époque la manière de jouir devenait anachronique. Le plaisir



Dans l'esprit de Descartes,  
« si je ne pense pas, je ne  
suis plus » ! (Larry Tremblay).



est donc extrêmement important au théâtre ; sans plaisir, comme Peter Brook l'a dit aussi, il n'y a que de l'ennui. Or, le plaisir ne nie pas du tout l'intelligence, au contraire. Il y a un plaisir à comprendre les choses, à faire des enquêtes, à subodorer, à deviner. En Inde, le terme pour cela est *rasa*, qui veut dire « saveur ». Goûter une chose, ce n'est pas nécessairement l'avalier, c'est aussi l'analyser, la comprendre, la mettre en rapport avec d'autres phénomènes.

La méfiance que l'on peut éprouver ici à l'égard de la réflexion, souvent taxée de cérébrale, ne vient-elle pas du rapport laborieux que nous entretenons avec la culture et la langue françaises ? On entend souvent dire que les acteurs français sont des cérébraux, qu'ils ne vivent pas dans leur corps, et que si les acteurs québécois sont appréciés en France, c'est justement parce qu'ils habitent vraiment leur corps. N'aurait-on pas là une preuve tangible de la différence entre le jeu québécois et le jeu français ?

Fort de son expérience hexagonale, Larry Tremblay estime qu'il s'agit plutôt d'un rapport avec le traitement de l'émotion. Ici, bien que francophones, nous restons très américains. Nous avons besoin que ça bouge, qu'il y ait des conflits apparents, tandis qu'en France, on préfère la distanciation, car on a « peur » de l'émotion. Pour les Français, mettre en évidence l'émotion, c'est laisser dans l'ombre la pensée, l'analyse. En fait, il est d'avis qu'il faut trouver un équilibre. Si l'on va trop dans un sens, on frôle l'ennui en installant la déconstruction du personnage et celle du langage. Tremblay s'est souvent ennuyé en France à cause d'une trop grande froideur. Par contre, il s'ennuie aussi au Québec, pour une raison totalement opposée : l'exhibitionnisme émotionnel. Il a l'impression de devenir un voyeur.

### **Pudeur et concentration**

Véronique Borboën se demande si cette peur de l'émotion ne passe pas, aux yeux des Français, pour de la pudeur. Or la pudeur, c'est un concentré d'émotion. Elle a vécu en France en 1983-1984, y a vu des spectacles extraordinaires et a compris que l'émotion « retenue » n'en était pas moins grande et pouvait submerger totalement. Elle trouve donc que l'on manque parfois de pudeur en scène, au Québec, et que, comme chez les Orientaux, pudeur ne rime pas nécessairement avec froideur. Le rayon est plus mince, plus concentré, et on évite d'éclabousser tout autour. Cela dit, elle est toujours étonnée de voir, à une première lecture, le nombre d'acteurs non préparés, qui ont à peine lu la pièce. On n'a qu'à leur poser trois questions pour s'en rendre compte. Lire une pièce, c'est plus que passer à travers. Ils attendent que le metteur en scène leur donne toute l'information. Elle pousse ses élèves, au contraire, à devenir des interlocuteurs du metteur en scène plutôt que d'arriver « vides » aux répétitions. En Europe, c'est l'inverse : les acteurs sont tellement « pleins » que déplacer un seul élément risque de faire craquer la cathédrale de Chartres !

Cela n'est-il pas à rapprocher du long travail de table que l'on pratique avant les répétitions, dans des pays comme la France ou l'Allemagne, de la présence devenue essentielle du conseiller dramaturgique et de l'hypertrophie de la réflexion théorique autour du théâtre ?

Véronique Borboën trouve effectivement que tout cela peut avoir un effet paralysant, mais quand elle voit ici monter un Shakespeare en six semaines, le résultat est ridicule, sinon enfantin. Elle se souvient que, lorsque Jacques Lassalle avait monté son *Tartuffe* avec Gérard Depardieu dans le rôle titre, les deux s'étaient d'abord rencontrés tous les mercredis pendant deux ans pour prendre un café en discutant de la pièce qu'ils allaient faire. Ces deux personnalités très différentes se sont donc pliées à cet exercice.

Selon Larry Tremblay, un des problèmes de l'acteur est qu'il doit tenir compte de multiples informations. Stanislavski appelait cela les « circonstances données », qui sont reliées aux événements de la fiction et à la mise en scène. Le travail de l'acteur consiste à réduire ces informations à quelques objets qu'il va installer dans son corps, à travers son imagination. C'est la réduction des objets de concentration. Or, Tremblay s'est rendu compte que l'unité minimale du jeu était l'objet de concentration. Jouer, c'est faire des choix. C'est un travail d'omissions et de montage. On ne peut pas tout jouer, il faut choisir. Le problème c'est que, souvent, on ouvre tout grand le robinet qui fait *splash*, on veut tout faire, tout dire. Trouver un angle, cela s'apprend. Ce peut être le résultat d'un dialogue avec le metteur en scène, qui établira sa signature sur le spectacle, mais l'acteur a aussi la sienne propre. Brecht disait à ce sujet que l'acteur doit éviter d'être totalement « avalé » par son personnage et le montrer, pour développer l'esprit critique chez le spectateur.

L'activité théâtrale au Québec, caractérisée par le « modèle » essoufflant dont il a été question dans la dernière Entrée libre, permet-elle de faire de la place pour la réflexion nécessaire ? On peut citer une troupe comme Les Deux Mondes, qui met un ou deux ans à monter chaque nouvelle création, pour la présenter ensuite en tournée pendant plusieurs années.

Stéphane Crête pense que le « modèle québécois » ne permet pas de donner tout son sens à la mise en scène d'un classique. Chez Momentum, pour certains spectacles – comme le solo de Marcel Pomerlo ou *la Fête des morts* – la recherche préparatoire a été assez longue. Cependant, les conditions de production propres aux spectacles de la compagnie poussent vers la spontanéité, laquelle fait partie du plaisir de l'expérience. Il s'adonne volontiers à la création spontanée avec des groupes d'adolescents, de sans-abri ou de gens en difficulté, créant un spectacle en une vingtaine d'heures. La place de la pensée est alors évidemment évacuée au profit de l'expérience. Ce qui en résulte, cependant, peut devenir un terreau pour la réflexion. Par ailleurs, dans *les Artistes naturels* de Momentum, il y a eu une belle recherche de pré-production, mais les acteurs ne sont arrivés sur le site, à la campagne, qu'à la veille de la première. Selon Crête, le résultat n'aurait pas pu être meilleur s'ils avaient répété pendant deux ans. Pour les Laboratoires Crête, il a consacré une année à la recherche documentaire sur la médecine expérimentale. Mais, lors de la deuxième année, qui a



Stéphane Crête (le « Docteur Crête ») dans *les Laboratoires Crête* (Momentum, 2001).  
Photo : Hélène Laliberté.



été consacrée à la production, les acteurs ne répétaient pas plus de dix heures pour chaque spectacle. Le « Docteur Crête » incarnait la pensée, dans la vie comme sur la scène, et les comédiens étaient littéralement ses cobayes. (Tous, sauf un qui, chaque soir, simulait; mais le public ne savait pas lequel.) Là encore, l'expérience venait d'abord, la réflexion ensuite. Son souhait est que lorsque l'acteur se retrouvera dans une production traditionnelle, il pourra se référer à ces états de conscience pour nourrir son travail.

### **Du côté du public**

Dans quelle mesure la réflexion fait-elle partie du plaisir que l'on peut éprouver au théâtre? Dans la salle, François Shanks se demande si le public n'est pas en partie responsable de l'instauration facile de l'émotion. Les artistes lui donnent ce qu'il demande, ce qui permet de remplir plus facilement la salle qu'avec une pensée. Véronique Borboën trouve trop simple de blâmer le public, dont on sous-estime souvent l'intelligence. En contact avec le public du Théâtre Denise-Pelletier, où elle anime des débats, elle est surprise des capacités intellectuelles des spectateurs. Des gens qui ont vu *Kamouraska* sans avoir jamais lu Anne Hébert ont compris beaucoup de choses et réagi en conséquence.

Larry Tremblay fait des nuances: chaque personne dans la société est responsable. Il ne faut pas penser que *le* public est un monstre, ou un gros bébé. Il est composé de personnes. Au débat de l'UQAM dont il a été question au début, de jeunes écrivains disaient que les auteurs comme lui ou Jean-Pierre Ronfard devaient être la conscience du peuple! Et Larry Tremblay de leur répondre qu'eux aussi devaient l'être. Nous devons tous réfléchir. Et donc, nous sommes tous un peu responsables de l'absence de réflexion. Personnellement, il lutte contre la bêtise, et d'abord contre la sienne propre. Il entend de plus en plus les gens dire qu'ils préfèrent le cinéma au théâtre parce que celui-ci est trop fatigant. Même un théâtre léger demande plus d'énergie qu'un film sérieux. Chaque spectateur doit donc se poser la question de son rapport avec l'art, la culture et la société.

Le cinéma ou la télévision ont-ils rendu le public de théâtre plus passif? Larry Tremblay opine. Les jeunes auteurs sont un peu contaminés par l'écriture télévisuelle. L'action y est prédominante et les séquences courtes, pour mimer ce qu'on voit au cinéma ou à la télévision. Il y a aussi le phénomène de l'audimat: on donne au public ce qu'il demande. Mais parfois, l'auteur se fait dire: « J'adore ta pièce, mais ce n'est pas pour mon public. » Or, comment le directeur sait-il ce que veut le public du Rideau Vert ou du TNM, et pourquoi cela est-il aussi compartimenté? demande-t-il.

Le public a tout de même des attentes en fonction des salles qu'il fréquente. S'il est toujours prêt à se faire surprendre ou étonner, il ne faut pas le pousser trop loin. Une pièce présentée avec succès à l'Espace Libre ne ferait-elle pas fuir le public chez Duceppe?

Véronique Borboën trouve ennuyeux ce classement *a priori*. À l'inverse, elle connaît des gens qui n'iraient pas voir un spectacle dans lequel elle a travaillé, tout simplement parce qu'il est présenté à la Compagnie Jean-Duceppe. Pour sa part, lorsqu'elle

va au théâtre, elle n'a aucune attente. Stéphane Crête estime en revanche que les salles répondent à certains critères et qu'il a le choix d'aller ailleurs si ces critères ne l'intéressent pas. Pour trouver le plaisir de la déconstruction, par exemple, ou pour être étonné par la structure théâtrale d'un spectacle, par la mise en question des formes, il préfère l'Espace Libre à un théâtre où le rideau se lève au début et se baisse pour l'appel du bar à l'entracte. Toutefois, il y a place pour tout, et les artistes ont la responsabilité d'offrir le plus vaste panorama possible de choses à voir.

Cela dit, Stéphane Crête, avec Momentum ou avec le Grand Théâtre Émotif du Québec, ne se contente pas d'offrir par ses spectacles quelque chose à voir, mais invite aussi à vivre de véritables expériences, comme c'est le cas quand le public est transporté dans un autobus, pour le *Montreal sus aux pauvres rallye*, ou obligé de se mettre nu pour voir une pièce (*Nudité*). Jean Asselin, qui passe de l'Espace Libre [il dirige Omnibus] au Rideau Vert, où il a notamment joué dans un Feydeau (*Un fil à la patte*), a-t-il trouvé des différences entre les publics des deux salles? Pas du tout. Il estime que si une pièce doit marcher, dans une salle ou dans l'autre, elle marchera. Dans *Un fil à la patte*, il a trouvé les spectateurs attentifs et désireux d'être sollicités intellectuellement.

### Clivage : corps et pensée

Dans la salle, Michèle Pontbriand approuve. Professeure, elle va souvent au théâtre avec ses élèves, et dans toutes les salles. Elle trouve important de s'imposer l'exercice de penser. Même si ses étudiants ont de la difficulté à dire et à nommer, ils expriment très clairement le besoin de recevoir quelque chose qui dépasse le divertissement. Personnellement, ce qu'elle aime au théâtre, c'est cette énergie irremplaçable des corps en trois dimensions, que la télévision ne peut jamais donner et qu'elle trouve dans toutes les salles. Et dans ces corps, il y a une pensée, qu'elle n'avait jamais analysée, mais cette question l'intéresse beaucoup.

Jean Asselin précise que la pensée n'est pas spontanément dans le corps. Il découvre, par son travail d'expérimentation avec ses élèves, que la pensée passe souvent par une phase littéraire. Un acteur aura du mal à penser corporellement. S'il demande un discours fictif avec le corps, la main va penser en mots le geste qu'elle produit. Cela suscite des débats extraordinaires au cours de la formation de l'acteur. Le *logos*, la raison, est associé à des mots, qui sont pourtant bien moins naturels que le comportement. Il est dommage qu'on n'utilise le corps, souvent, que pour démontrer sa virtuosité.

Véronique Borboën cite Godard, qui demandait de « résister aux mortelles séductions du langage ». En tant que dessinatrice, elle doit aussi se méfier du langage. Elle réfléchit



Jean Asselin (à gauche) dans *Un fil à la patte* de Feydeau, mis en scène par Daniel Roussel au Rideau Vert en 1998, donné devant des « spectateurs attentifs et désireux d'être sollicités intellectuellement ». Également sur la photo : François Papineau, Sylvie Moreau, Carl Béchar et Normand Lévesque. Photo : Pierre Desjardins.

Aquarelle de Sir Charles Bell, physiologiste écossais (1823).

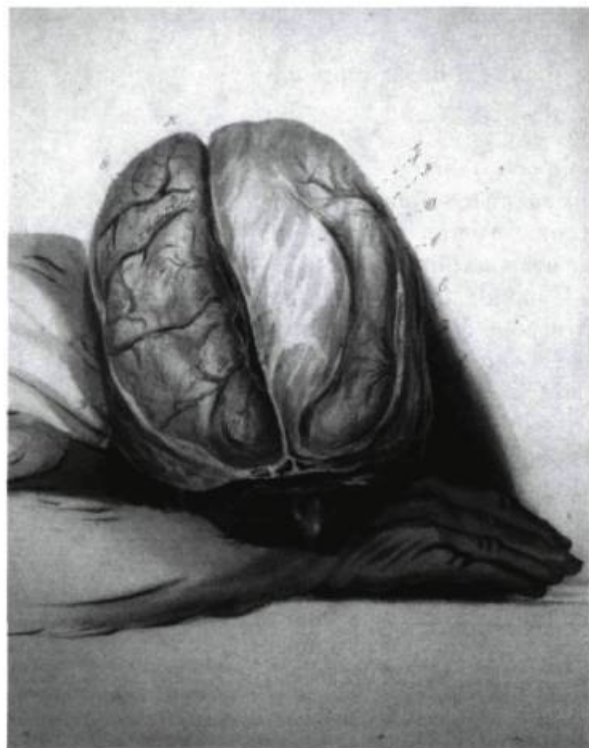




avec son cerveau gauche et dessine avec sa main droite ; le dessin est d'ailleurs beaucoup plus rationnel que la couleur, qui se conçoit dans une autre partie du cerveau. Quand on bloque, on finit par dessiner une idée qui se trouve toute faite dans la tête et qui est donc dans le cerveau gauche, très rationnel. Un bon truc qu'elle recommande alors consiste à travailler avec sa main gauche. Ses élèves résistent beaucoup à cette suggestion, mais ils peuvent ensuite revenir à la main droite une fois qu'ils ont débloqué.

N'est-ce pas un peu comme le comédien qui apprend son texte et qui doit l'intégrer dans son corps ? Cela peut l'aider de le répéter couché par terre, ou encore en faisant des exercices ou en prenant son bain, bref, dans les situations les plus incongrues.

Véronique Borboën renchérit : il faut casser les clichés, par exemple en pensant qu'un œil est une ligne qui ressemble à ceci. Non. Un œil, c'est une ombre. Plutôt que la vérité, il faut chercher la sensation du vrai. Proust disait que deux choses nous empêchent d'être dans le vrai : d'une part, l'habitude – ou confort intellectuel –, qui est nécessaire pour ne pas devenir fou, mais qui crée des schémas qui nous emprisonnent et nous empêchent d'aller plus loin ; d'autre part, « l'imagination désirante », qui nous lance dans des aventures tellement folles et déréglées que tout est mêlé. Ce qui reste, pour Proust, c'est une espèce de mémoire intermittente, comme une petite brèche qui est le vrai, et que Fellini appelait « la possibilité d'être disponible ». Tous les artistes ont expérimenté la possibilité de marcher sur cette minuscule brèche, qui fait que tout d'un coup, on se dit : « C'est ça. C'est vrai. C'est universel. C'est évident pour tout le monde. » Lorsqu'elle travaille, Véronique Borboën recherche à nouveau cette brèche qu'elle a entrevue un jour.



Dans la salle, Lou Desjardins dit trouver intéressant de se rendre compte que la discussion avait commencé par la séparation entre le corps et l'esprit, pour conclure qu'il ne devrait pas y en avoir, et de constater qu'on y revient pourtant tout le temps. Quelqu'un a dit que le spectateur devrait réfléchir dans telle ou telle situation. Elle a l'impression que le spectateur pense avec ses émotions. C'est une forme de « disposition à l'accueil », comme disait Gide : on est assis là et on reçoit quelque chose qui passe par les émotions, par le corps, mais il s'agit bien d'une pensée. Il n'y a donc pas, à son avis, de séparation entre le cérébral et ce que l'on ressent au théâtre. Ce que l'on fait avec, après, relève de l'analyse *post mortem*.

Larry Tremblay fait une nuance : le spectateur ne pense pas *seulement* avec ses émotions. Il a souvent remarqué que le corps du spectateur ou de la spectatrice avait un

langage, et qu'il était plus rapide que sa propre pensée. Il répond par les épaules, par le diaphragme qui se coince, par une fixité du regard, ou le menton qui pointe ou qui descend. Il y a une réponse corporelle évidente au spectacle, qui n'est pas encore de l'analyse, mais, une fois la représentation terminée, la personne fait un travail de remémoration et puise alors, même inconsciemment, dans les sensations que son corps a vécues pendant le spectacle. Il n'y a pas de clivage : tout cela fonctionne successivement ou simultanément, en fonction des étapes dans lesquelles la personne se trouve pour réfléchir à l'objet de la représentation.

Véronique Borboën dit qu'en tant que spectatrice elle est évidemment sensible à l'émotion. La meilleure chose qu'on puisse faire pour emporter son adhésion, c'est le fond sonore. Dès qu'une musique la touche, elle devient complètement ouverte, comme nue. C'est d'ailleurs la meilleure façon de faire ensuite glisser dans le spectacle les choses les plus fortes et intelligentes. Quand ça marche, elle est très bonne spectatrice. Elle trouve qu'au théâtre le miracle est plus rare qu'au cinéma, mais quand il arrive, il est beaucoup plus fort. Il lui suffit d'y penser pour avoir des frissons !

### **Unicité, œuvre ouverte**

Marilyn Perreault, qui est dans la salle, estime que, en tant qu'interprète, la façon d'aider le public à penser est de l'aider à penser comme il faut. L'acteur dont la vision s'accorde bien avec celles du metteur en scène, du scénographe et des autres artisans fait en sorte qu'il y a unicité, ce qui amène le spectateur à être transporté du début jusqu'à la fin. Chacun doit avoir une vision claire pour pouvoir bien la transmettre au public afin de le pousser à la réflexion.

Cela suppose un effort de la part du public, qui doit apprendre à lire la représentation. Or, les critiques peuvent justement l'aider sur ce plan.

Jean Asselin estime qu'il n'est pas besoin d'être sémiologue pour vibrer à un spectacle, même abstrait. Il rappelle une œuvre qui remonte aux premières années qui ont suivi le séjour des membres d'Omnibus chez Étienne Decroux. Ce dernier avait monté trois duos amoureux avec lui et Denise Boulanger, dont un avait accompagné la pièce *Zizi et la lettre*, qui a été jouée mille fois en tournée dans le monde. Ce duo était une pièce très austère, statique et dense. Il se souvient de l'avoir joué devant des publics et dans des lieux très disparates. Que ce soit pour des universitaires ou, par exemple, au Mexique, devant des gens modestes, sur une petite place de village, c'est la pièce qui a été reçue avec la plus grande unanimité parmi toutes celles qu'il a jouées. Il y a chez les Mexicains un esprit des formes, qui vient de l'époque précolombienne, et qu'il a retrouvé aussi dans de petites écoles secondaires du nord de l'Ontario.

Larry Tremblay pense que c'est sans doute ce qu'Umberto Eco nomme « l'œuvre ouverte ». La question est reliée au sens d'un spectacle. Personnellement, il aime mieux les pièces dans lesquelles l'œuvre reste ouverte plutôt qu'enfermée avec des petites ficelles de façon à ce que l'on digère tout le spectacle sur place, pour l'oublier en sortant. Il aime les œuvres qui ont un centre noir, et au sujet desquelles la question de ce que cela veut dire reste comme un os en travers de la gorge. Il préfère que le spectateur se voie offrir la responsabilité et le plaisir de contribuer à la construction





Denise Boulanger et Jean Asselin dans *Ils regardent autre chose* (l'un des *Duos amoureux* conçus par Étienne Decroux), présenté en tournée internationale par Omnibus. Photo: Davide Peterle.

devant soi et on agit par mimétisme. Puisqu'on essaie soi-même de se comprendre dans sa propre vie, on projette sur le spectacle vivant le même type de réponse reconfortante. Tout comprendre nous rassurerait sur nous-mêmes. Or, en réalité, très peu de gens se comprennent. Il reste toujours une partie de soi-même qui nous échappe. Ce sont les autres qui nous apprennent des choses à notre sujet. Si des spectateurs ne savent pas tout d'eux-mêmes, comment peuvent-ils arriver à tout savoir d'un personnage ?

Dans la salle, Lise Gagnon note que c'est la part de l'inconscient. Au théâtre, on peut penser tout comprendre parce qu'on réduit la compréhension au langage. Jean Asselin estime que l'on a l'esprit beaucoup plus ouvert au musée. Par ailleurs, il constate que, lorsqu'on lui dit n'avoir pas compris, on fait référence moins aux parties entièrement mimées qu'aux scènes parlées, qui paraissent vouloir nous dire quelque chose. Parler ne sert donc pas nécessairement à communiquer, conclut Véronique Borboën. Au théâtre, on parle souvent pour ne rien dire et on en dit beaucoup avec le sous-texte.

du sens. Comme auteur, il essaie de créer des œuvres ainsi ouvertes. Souvent, des spectateurs, surtout des jeunes, sont emballés, car cela pique leur curiosité et les amène à réfléchir au fait qu'une œuvre ne se ferme pas comme une porte. C'était le cas pour *Duos amoureux* et *Zizi et la lettre*, où des gens de n'importe quelle culture pouvaient se reconnaître.

Jean Asselin raconte avoir pour la première fois vécu l'expérience contraire, avec *le Silence* de Nathalie Sarraute, dont le sens est étonnamment fermé. Une réplique en devient vingt-trois parce qu'elle contient vingt-trois fois des points de suspension. Trouver l'intention de l'auteure est long et ardu. Son petit rôle parlé dans cette pièce était plus compliqué que celui de Kean, dans la pièce éponyme qu'il avait jouée au TNM en 2002, rôle qui était pourtant beaucoup plus consistant.

Véronique Borboën s'interroge sur la question du sens clair à transmettre au public. En tant que spectatrice, elle aime bien qu'il reste un mystère, des passages obscurs. Il lui arrive de sortir choquée, mais d'aimer la pièce avec un décalage. Jean Asselin est surpris quand un spectateur lui dit qu'il n'a pas tout compris. Il se sent comme un artiste incompris ! Larry Tremblay pense que cela vient du fait que le théâtre est un art vivant. On ne dit pas qu'on ne comprend pas un tableau. Mais au théâtre, on a des êtres vivants



Dans *le Silence* de Nathalie Sarraute (Omnibus, 2003), le petit rôle parlé de Jean Asselin était plus compliqué que celui de Kean, pourtant beaucoup plus consistant, qu'il a défendu au TNM en 2002. Sur la photo : Jacques E. Le Blanc, Jean Asselin et, à l'arrière-plan, Marie Lefebvre. Photo : Robert Etcheverry.

Dans la salle, Françoise Crête rappelle que l'on ne peut pas parler d'une émotion sans passer par l'intellect, car les mots viennent de là. On peut s'exprimer avec ses gestes, mais dès qu'on met des mots, que l'on mente ou que l'on dise la vérité, on passe par une structure intellectuelle. Elle a trouvé intéressante la notion de plaisir dont il a été question. Elle se rend compte qu'au théâtre elle éprouve parfois des plaisirs intellectuels, d'autres fois des plaisirs liés à l'émotion, devant une interprétation particulièrement incarnée. Mais s'il y a trop d'émotion, elle a l'impression de baigner dans une vomissure, et le plaisir s'en va. Si par contre la pièce est trop intellectuelle, le spectacle est aride, et elle se ferme, surtout quand on veut lui dire quoi penser. Elle aime bien qu'il reste un mystère, avoir des surprises intellectuelles autant qu'émotionnelles. C'est après le spectacle qu'elle réfléchit le plus.

Ainsi se terminait cette discussion. Né d'une petite phrase lancée par des artistes lors d'un colloque à l'UQAM, le débat sur la place de la pensée au théâtre, idée apparemment anodine ou évidente, aura réussi à faire son chemin. Grâce à des participants généreux de leur temps et de leur réflexion, et à un public accouru nombreux malgré une tempête de neige, l'Entrée libre a pu, en permettant de poser quelques bonnes questions, pousser plus loin une idée qui se situe au cœur même de la représentation théâtrale. **j**