

L'attrait du précipice Entretien avec Luce Pelletier et Claude Poissant

Catherine Cyr

Numéro 129 (4), 2008

Jouer autrement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23526ac>

[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

Cyr, C. (2008). L'attrait du précipice : entretien avec Luce Pelletier et Claude Poissant. *Jeu*, (129), 86–92.

L'attrait du précipice

Entretien avec Luce Pelletier et Claude Poissant

Dans sa désormais célèbre *Lettre aux acteurs*, Valère Novarina, affirmant la dimension organique des liens entre le texte et sa matérialisation, sa « ré-écriture » dans le jeu, écrit qu'au théâtre « l'acteur n'est pas au centre, il est le seul endroit où ça se passe et c'est tout¹ ». Or, pour que « ça se passe », encore faut-il qu'un terreau de création fertile soit mis en place, le plus souvent par des metteurs en scène soucieux de faire naître cette indicible rencontre entre le corps et la parole, et désireux, chaque fois, de la réinventer. Reconnaisant (ou devinant) ce désir dans la pratique des metteurs en scène, Luce Pelletier² et Claude Poissant³, créateurs aux esthétiques différentes mais partageant néanmoins quelques « affinités électives », j'ai souhaité les rencontrer. Par un lumineux matin d'octobre, dans l'espace accueillant du Théâtre PàP, s'est donc tissée, lentement, une conversation à trois autour de la question – vaste, inévitablement – du jeu, ou du « jouer autrement ».

En amont, quelques rencontres

Bien sûr, une réflexion sur le jeu de l'acteur, toute forte et singulière soit-elle, ne surgit pas *ex nihilo*. Elle se trame, doucement, au fil d'une pratique qui s'affirme et s'affine peu à peu. Souvent, celle-ci gardera, de façon plus ou moins perceptible, quelques traces des rencontres déterminantes qui ont précédé son émergence. Retournant avec eux assez loin en amont de leur travail actuel, j'ai voulu savoir quelles avaient été, pour les deux metteurs en scène, ces premières étincelles ainsi que les sédiments, que, peut-être, elles avaient laissés chez eux. D'emblée, Luce Pelletier évoque l'atelier *l'Acteur créateur* qu'elle a suivi à Paris, selon la méthode d'Alain Knapp. Là, avec ce dernier et quelques professeurs invités, elle a pu, pendant toute une année, expérimenter une approche qui allait orienter son travail théâtral : « À l'époque,

Abraham Lincoln va au théâtre de Larry Tremblay, mis en scène par Claude Poissant (Théâtre PàP, 2008). Sur la photo : Benoît Gouin (Abraham Lincoln), Maxim Gaudette (Laurel) et Patrice Dubois (Hardy). Photo : Suzane O'Neill.

1. Valère Novarina, *le Théâtre des paroles*, P.O.L., 1989.

2. Luce Pelletier est metteuse en scène et directrice artistique du Théâtre de l'Opsis. Depuis plusieurs années, à travers des cycles théâtraux (Cycle Tchekhov, Cycle Oreste, Cycle états-unien), elle s'attache à la (re)découverte des textes dramatiques et à l'exploration du jeu de l'acteur. Parmi ses mises en scène marquantes, retenons *Trois Sœurs* (2001), *Elektra* (2004), *Meurtres hors champ* (2006) et *Comment j'ai appris à conduire* (2007).

3. À la fois auteur et metteur en scène, Claude Poissant est le directeur général et codirecteur artistique du Théâtre PàP. Intéressé par les classiques (Marivaux, Racine), on le connaît aussi comme défricheur de dramaturgies nouvelles. Dans ses mises en scène récentes, où une attention particulière envers le jeu de l'acteur est perceptible, se retrouvent *Unity, mil neuf cent dix-huit* (2003), *Louisiane Nord* (2004), *le Traitement* (2005), *Je voudrais me déposer la tête* (2006) et *Abraham Lincoln va au théâtre* (2007).

c'était tout à la fois un stage d'écriture, de mise en scène et de jeu. C'était l'acteur créateur, l'acteur qui s'engage, qui n'est pas qu'un simple exécutant. Ça correspondait à ce que je voulais faire, moi, dans ce métier-là. » Outre le stage, la fréquentation avide des spectacles durant son séjour parisien lui a aussi fourni l'occasion de découvertes importantes. Ainsi, la rigueur d'un Giorgio Strehler ou la simplicité d'un Maurice Bénichou l'ont durablement marquée. À propos de ce dernier, dont elle a vu « au moins six fois » la mise en scène de *Dom Juan*, elle affirme : « Il m'a fait découvrir autre chose... dans une simplicité. Et j'adore ça parce que j'aime les plateaux nus, tout ce qui n'est pas compliqué. Quand tu vas aux Bouffes du Nord, c'est souvent ça : trois chaises, deux pots, et ça devient magique ! Je trouve que c'est une grande leçon d'humilité, de ce qu'on peut faire par l'imaginaire, par la seule présence sur scène des

acteurs. » Privilégiant cette simplicité dans sa pratique actuelle, la metteuse en scène rappelle combien elle aime, toujours, travailler avec des espaces vides, cherchant à trouver « ce que ça implique, pour un acteur, de se retrouver sur un plateau nu. Comment il investit ça ? » Puis, revenant en arrière, elle évoque quelques autres praticiens qui l'ont aussi marquée par leur rigueur : Pina Bausch et, surtout, Peter Brook.

Pour Claude Poissant, la découverte du metteur en scène anglais fut également « un choc ». Alors qu'il étudiait le théâtre, il s'était surtout abreuvé de productions d'ici fondées sur le jeu psychologique, « à l'américaine ». Préoccupé, déjà, par la prise de parole sur scène, il s'était aussi intéressé à d'autres formes de jeu, plus stylisées ou « graphiques », mais ce fut la rencontre avec divers spectacles étrangers – russes, français – qui l'entraîna à réfléchir plus avant sur le jeu. Il se souvient, notamment, des *Iks* de Peter Brook (1975), un spectacle déployant une esthétique de la transposition tout à fait déroutante : « Il parvenait à faire en sorte que je ne comprenais plus ce qu'était mon métier ! » s'exclame-t-il. À la suite de cette première déflagration, il ira voir presque toutes les productions de Brook, puis développera un intérêt grandissant pour le mouvement en nourrissant son imaginaire, lui aussi, du côté de Pina Bausch et en fréquentant la danse, de plus en plus. Or, si cette préoccupation pour le mouvement ne le quittera plus, c'est surtout l'appropriation par les acteurs de la matière-texte, le désir vertigineux « d'inventer une manière nouvelle d'offrir la parole sur scène » qui deviendra centrale, pour lui, dans les années qui suivront.



Le texte, toujours

Faisant un bond temporel, nous abordons maintenant ces rhizomes souterrains, et parfois difficilement exprimables, qui relient le texte de théâtre aux différents possibles du jeu. En écho avec les propos tenus par Patricia Nolin et Marc Béland lors de la dernière Entrée Libre de *Jeu*⁴, les deux metteurs en scène réaffirment l'inséabilité de ces liens. « Tout dépend des dramaturgies qu'on monte », de dire Luce Pelletier. À propos du choix des textes, Claude Poissant renchérit : « Pour moi, c'est fait à peu près consciemment : si je monte une pièce, c'est parce qu'elle pose des défis d'interprétation que je ne saurais résoudre sur papier. » Bien sûr, il s'intéresse d'abord à ce que « dit » la pièce « mais, au-delà, il faut aussi qu'il y ait dans la langue, dans la construction, dans les possibilités de recherche, quelque chose d'excitant, de vertigineux. *Le précipice est très attrayant !* » Et rien de mieux, pour frôler les abîmes, que d'emprunter des voies inexplorées, d'avancer dans l'incertitude de son propre chemin, même lorsqu'il s'agit d'un univers dramaturgique souvent visité. À cet égard, Poissant évoque les textes de Larry Tremblay (*le Ventriloque, Abraham Lincoln va au théâtre*⁵) qui, chacun, l'ont entraîné vers de nouvelles zones de jeu. Il affirme : « La seule constante, c'est que, d'une fois à l'autre, je ne cherche pas *une* manière de jouer. » Plutôt, il s'agira de défricher le paysage dramaturgique autrement, de chercher à éliminer les pistes anciennes – trop connues, trop confortables – pour tenter de trouver, d'abord en l'entrevoiant et sans pouvoir la nommer, cette zone encore inconnue où il deviendra possible de percer le secret de la parole, de « faire entendre le texte dans son entité ».

C'est également le défi pour l'interprétation qui interpelle Luce Pelletier, dévoreuse de textes, dans sa recherche dramaturgique. Quand les textes résistent à la lecture, recèlent une part d'insondable, quand les acteurs dont elle s'entoure lui disent, enthousiastes : « Je ne comprends rien... mais j'embarque », la bougie est allumée. S'ensuivra, le plus souvent, une série d'ateliers prenant place bien avant le début des répétitions où il s'agira d'explorer ensemble, de vérifier de premières intuitions. Curieuse envers les différentes lectures sensibles d'une œuvre, Pelletier aime aussi interroger le regard d'autres metteurs en scène. Aussi est-il arrivé qu'à l'Opsis elle invite cinq ou six metteurs en scène à travailler une même scène, multipliant ce faisant les interprétations possibles d'une matière dramaturgique singulière. Outre ces explorations, la metteuse en scène insiste sur la place qu'occupe la recherche au Théâtre de l'Opsis, celle-ci se tramant d'abord autour du texte et bientôt dans la chair des mots, à travers un travail qui, lentement, éclot dans l'étroite collaboration entre la metteuse en scène et l'acteur, toujours fortement engagé, participatif.

4. Voir le compte rendu de Michel Vaïs dans ce numéro.

5. Voir le compte rendu d'Aurélien Olivier dans ce numéro.



Meurtres hors champ d'Eugène Durif, mis en scène par Luce Pelletier (Théâtre de l'Opsis, 2006). Sur la photo : Paul Savoie (le Guide-Coryphée). Photo : Suzane O'Neill.



L'acteur créateur

Tenter de décrire cette délicate relation de co-construction d'une lecture vivante de l'œuvre dramatique, c'est s'avancer à la lisière de l'inexprimable. Ce qui se tisse entre la metteuse en scène et l'acteur, et qui est chaque fois à réinventer, est difficilement dicible. Évoquant son travail avec Paul Savoie, lequel campait l'étrange Guide-Coryphée dans *Meurtres hors champ*⁶, ou encore avec les trois interprètes d'*Anna Bella Eema*, Luce Pelletier insiste sur la particularité de chacune des expériences et sur la difficulté de traduire celles-ci en mots. Ce qui demeure, d'un projet à l'autre, c'est le désir d'une prise de risque partagée et le besoin de s'entourer d'acteurs constructeurs, « qui se posent aussi des questions sur ce qu'ils veulent jouer et comment ils veulent jouer. Comment ils veulent avancer. Des acteurs qui donnent beaucoup de temps à leur pratique et qui n'ont pas «tout appris» en trois ans d'école : ils continuent d'apprendre, ils continuent d'être curieux, inventifs. »

Si Claude Poissant cherche aussi à s'entourer d'acteurs créateurs, il désire avant tout que s'établisse entre eux et lui « une confiance », élément primordial d'une aventure théâtrale dont la destinée et les chemins pour s'y rendre sont d'abord nimbés d'imprécision. À cet égard, il évoque la création de *Je voudrais me déposer la tête*, une expérience déstabilisante où ils ont tous appris les uns des autres, et où ils devaient s'abandonner à une certaine candeur créatrice : « Je travaillais avec de tout jeunes acteurs mais le travail que je leur demandais, ce vers quoi on allait, était très difficile après une formation de trois ou quatre ans. Arriver à *trouver* ce trio narratif sans personnage, avec seulement une espèce de dessin au fusain du personnage, et en même temps arriver à raconter l'histoire dans ses moindres méandres, et en même temps chercher trois voix différentes qui, pourtant, parlent simultanément... Ç'a été pour eux un apprentissage de neuf mois, et pour moi aussi. Tout se construisait. Ce que je veux dire, c'est qu'eux-mêmes apprenaient le mot « jouer », alors que moi j'apprenais à faire quelque chose que je n'avais jamais fait : du roman au théâtre, sans le mettre en dialogue. Alors, tous, nous étions dans une espèce de... de *recherche ensemble*, totalement différente et commune à la fois. »

À l'opposé de ce travail en symbiose, Poissant rappelle ensuite la création d'*Abraham Lincoln va au théâtre*, où il a dû composer avec des acteurs habités par différentes manières de penser le jeu, qui plus près de la ligne stanislavskienne, qui plus près de la transposition ou de la distanciation. Là aussi, ce fut une expérience d'apprentissage. Il y a quinze ans, il aurait été tenté d'aplanir les différences : « Il faudrait neutraliser un petit peu tout ça, il faut que vous jouiez tous dans le même *show* sinon on va être *fouffés* ! » aurait-il dit, sans doute, aux acteurs. Là, appuyé par la confiance et l'expérience de chacun, il a plutôt finement mis à profit les dissemblances, donnant au jeu un relief étonnant, multiple sans être dissonant.

Pour Luce Pelletier, cet alliage d'expérience et de confiance évoqué par Poissant est un ingrédient important du travail créateur. Même si les acteurs abordent leur travail différemment, c'est au metteur en scène que revient la responsabilité d'établir une sorte d'unicité, de faire en sorte que tous convergent vers un Tout. « Il faut installer

6. Voir mon compte rendu de ce magnifique spectacle dans *Jeu* 121, 2006.4, p. 115-118.

un terreau de création : il faut avoir confiance en son metteur en scène, mais aussi en ses camarades de jeu. C'est ce terreau de création qui nous emmène plus loin, qui fait en sorte qu'à un moment donné, ça se peut. Là. » À la confiance est également lié un désir d'abandon, apparemment plus manifeste chez les femmes, lesquelles hésiteront moins à plonger rapidement ou à se mettre en danger. Claude Poissant, qui vient de signer « deux *shows* de gars » et désire renouer bientôt avec l'imaginaire féminin, abonde en ce sens, observant que les hommes tendent à tout remettre en question, alors que « chez les filles, il y a moins de certitudes au préalable et plus d'ouverture à des zones étranges ». S'entendant pour dire qu'il ne faut surtout pas généraliser, les deux metteurs en scène observent tout de même chez les femmes, parfois, une possibilité plus grande d'atteindre un « éther », de « s'envoler vers des sphères plus aériennes » où, soudain, peuvent surgir un geste, un mouvement, « des images inattendues et belles ».

Des corps qui racontent

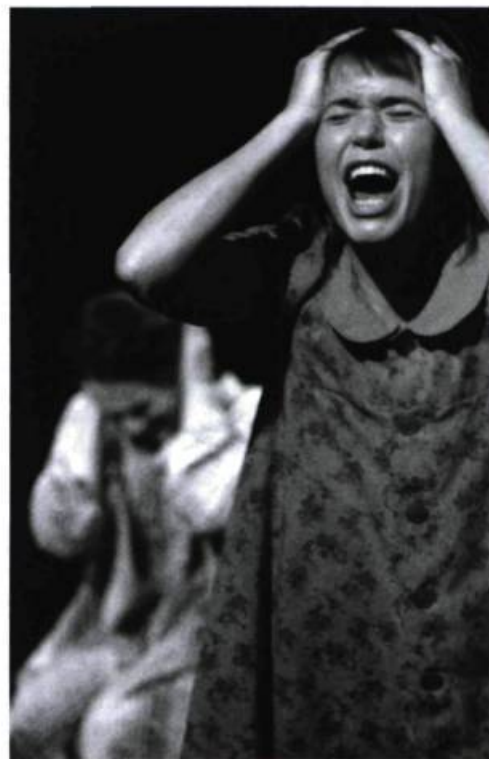
Ces images qui, s'amalgamant à la parole, composent l'écriture scénique particulière des spectacles de Pelletier et de Poissant, se déploient selon leur propre tracé discursif, racontent aussi mais hors les mots, à travers le mouvement, dans la composition de différents paysages du corps. Chez l'un comme chez l'autre metteur en scène, le

Je voudrais me déposer la tête
de Jonathan Harnois, mis en
scène par Claude Poissant
(Théâtre P&P, 2006). Sur la photo :
François Simon T. Poirier, Étienne
Pilon et Christian Baril. Photo :
Dominique Chartrand.



Anna Bella Eema de Lisa D'Amour, mise en scène par Luce Pelletier (Théâtre de l'Opsis, 2008). Sur la photo : Pascale Montreuil et, à l'arrière-plan, Louise Cardinal. Photo : Suzane O'Neill.

« jouer autrement » s'articule aussi dans l'organique, « là d'où s'expulse la langue qui sort [...] dans l'endroit d'expulsion de la parole, là d'où elle secoue le corps tout entier⁷ ». Chez Luce Pelletier, au-delà de la signification des mots ou s'arrimant à celle-ci, un important travail vocal est souvent générateur d'étonnantes images sonores. Pour elle, évoquant la création d'*Anna Bella Eema*, où les voix et les manipulations d'objets composaient une étrange musique, ce travail vocal est une part inhérente de la construction du personnage et chercher si (et comment) ce dernier « est dans le grave ou dans l'aigu », cela « fait partie de la manière d'aborder un rôle ». Par-delà cette recherche vocale, c'est aussi à travers le mouvement que le corps de l'acteur, chez elle, « dit », mais autrement, ce qui s'exprime dans les pleins et les blancs du texte. Aussi, sans s'autoriser l'écriture chorégraphique, fait-elle parfois appel à des chorégraphes, comme Sylvain Émard, lorsqu'il s'agit de construire cette poésie des corps, notamment lorsqu'elle explore la tragédie. Cette collaboration avec des chorégraphes permet qu'émerge une autre sensibilité puisque « c'est un autre regard, un autre langage qu'ils ont, eux. Ils ne regardent pas les corps bouger de la même façon. » « Et puis, les chorégraphes, le texte, ça les emmerde ! » ajoute Claude Poissant. Luce Pelletier opine, avançant que cette « déconnexion » du texte permet d'entrer différemment dans une émotion particulière.



Claude Poissant, qui a lui aussi souvent travaillé avec des chorégraphes – Harold Rhéaume, Daniel Léveillé, Dave St-Pierre, entre autres –, aime que ces derniers l'entraînent, sans nécessairement chorégrapheur, vers de l'inconnu, de l'insoupçonné, ou vers du mouvement qu'il ne saurait traduire en mots. Si la danse l'interpelle toujours, aujourd'hui « le rapport physique des corps avec le décor, avec l'espace » l'intéresse davantage. Sans délaisser son intérêt pour la narration, il aimerait trouver « comment dimensionner autrement » avec les corps, en créant un objet scénique qui ne serait « ni de la littérature ni du théâtre », mais serait peut-être « plus proche de l'installation, des arts visuels ».

De la part de Claude Poissant, si fortement attaché au monde textuel, cela étonne ! Aussi, alors que s'achève notre rencontre, suis-je curieuse de connaître quelques-unes de ces zones encore inexplorées qui interpellent l'un et l'autre metteur en scène. En quel lieu inhabituel peut-on espérer les trouver dans les temps à venir ? Poissant

7. Valère Novarina, *op. cit.*

reprend l'idée avancée plus tôt d'un théâtre sans parole. Il s'agit d'une idée fantasmagorique, et qu'il n'actualisera peut-être jamais, mais il aimerait « monter Hamlet sans un seul mot ». Ayant toujours eu « besoin des mots », il aimerait, en mettant en scène une œuvre bien connue, qu'on comprenne son travail hors de son espace habituel, qu'on le comprenne autrement. Une semblable excursion hors les mots pourrait-elle se concrétiser ailleurs, du côté des pratiques circassiennes, par exemple ? Parce que le texte y est absent ou que la dramaturgie y paraît souvent comme un simple outil de poétisation, le cirque « titille » le metteur en scène. Les multiples disciplines qui s'y retrouvent, dans leur amalgame, lui font se poser plusieurs questions, notamment à l'égard des limites de la structure narrative. Pour l'instant, le monde circassien demeure toutefois un pays lointain, mais puisqu'il génère en lui un questionnement et recèle quelque défi de même que la possibilité d'apprendre quelque chose, le metteur en scène ne rejette pas la possibilité de s'y coltiner, éventuellement. De ce saut sans filet dans un précipice nouveau, on ne pourrait, assurément, espérer que du bien.

Immergée depuis de nombreuses années dans l'exploration du tragique et des nouvelles dramaturgies, Luce Pelletier avoue que la comédie commence tout juste à l'intéresser. Elle avance, sourire en coin, l'idée d'un « Cycle humoristique » pour le théâtre de l'Opéra ! L'hyperréalisme constitue aussi, pour elle, un paysage non défriché, et il lui serait tentant de s'y aventurer en creusant de nouvelles pistes, hors du jeu psychologique. « J'aimerais trouver comment monter ces pièces-là autrement, sans passer par la petite enfance du personnage ! » dit-elle, rieuse. Plus sérieusement, elle évoque son désir d'explorer plus avant certaines écritures françaises contemporaines (Philippe Minyana, Noëlle Renaude), une démarche amorcée lorsqu'elle a dirigé des productions dans des écoles de théâtre. Il y a dans ces écritures, pour elle, un degré de difficulté, une opacité à transpercer, un défi à relever. Espérons que l'attrait de ce défi, et de quelques autres, chez elle comme chez Poissant, soit assez fort pour continuer de les entraîner (et nous avec eux) vers ces territoires de l'imaginaire théâtral qui attendent encore, impatients, d'être révélés, ou redécouverts, « autrement ». ¶