

Est-ce que la télé pollue le théâtre? Les Entrées libres de *Jeu*

Michel Vaïs

Numéro 129 (4), 2008

Jouer autrement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23532ac>

[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. (2008). Est-ce que la télé pollue le théâtre? Les Entrées libres de *Jeu. Jeu*, (129), 118–127.

Les Entrées libres de *Jeu* Est-ce que la télé pollue le théâtre ?

La 54^e Entrée libre de *Jeu* a eu lieu le 1^{er} octobre 2008, à l'Agora de la danse. LY ont participé les comédiens Marc Béland, Patricia Nolin et Lise Roy, ainsi que l'auteur Larry Tremblay. Il est à noter qu'André Brassard, qui avait d'abord accepté de prendre part à cette discussion, a dû se récuser à la dernière minute pour raison de santé. Patricia Nolin a donc été invitée au pied levé, ainsi que Larry Tremblay, qui s'est joint à la table en cours de route.

Ceux qui fréquentent les théâtres se plaignent souvent du jeu trop réaliste des acteurs. Parfois, le texte l'exige. C'est le cas de certaines comédies ou de certains drames traduits de l'américain ou de l'anglais, ou encore de créations adoptant un style proche du jeu télévisuel. Il arrive que le reste – scénographie, traitement de la fable – y échappe, mais le jeu, lui, semble le plus difficile à tirer vers la poésie, la transposition, le symbolisme, sans verser dans l'abstraction. Est-ce une influence de la télévision et des téléromans populaires ? Les interprètes, qui y consacrent le plus d'énergie pour y gagner la plus grande part de leurs revenus, sont-ils contaminés par ce type de jeu lorsqu'ils regagnent la scène ? Ont-ils les moyens et le temps d'œuvrer à un jeu qui s'éloignerait du réalisme plat, attendu, mélodramatique, conventionnel, d'identification ? Y a-t-il chez eux – ou chez ceux qui les dirigent – un désir de parvenir à un jeu riche, à plusieurs couches de sens ? Ou cette question du jeu réaliste est-elle un faux problème ?

Par ailleurs, les incursions de la télé au théâtre sont nombreuses : sans parler de la multiplication des écrans, notons la présence de vedettes du petit écran au théâtre (sur lesquels le théâtre fait porter souvent le gros de la promotion d'un spectacle), ainsi que les références fréquentes aux émissions populaires dans les revues humoristiques. À un point tel que ces allusions échappent à quiconque ne serait pas un téléspectateur assidu.

La pollution de la scène par la télé est-elle irréversible ? Va-t-elle transformer le théâtre de façon substantielle et durable ou est-ce une simple mode ?



Le vrai et le faux

C'est Lise Roy qui se jette à l'eau la première. Elle a adoré le titre de cette Entrée libre, qu'elle trouve provocant. Quand elle a reçu le communiqué, elle était en *coaching* avec de jeunes acteurs de l'émission *Ramdam*. Le titre de la discussion les a bien choqués. Le jeu est un des plus beaux mystères qu'elle connaisse : cela émane d'elle, mais ne lui appartient pas au départ. Pour elle, l'acteur accepte – ou pas – de se laisser traverser par un projet qui vient de quelqu'un d'autre. Elle a été initiée au jeu de cette façon : on l'a interpellée. Qu'il s'agisse d'un personnage, de mots ou d'un texte, une direction lui est proposée par quelqu'un. Au pire, elle a dû faire des compromis ; au mieux, il y a eu des rencontres entre ses propres intuitions et les aspirations qui lui étaient offertes par quelqu'un d'autre. Lorsque des gens avaient des commentaires particuliers à faire sur son jeu, elle n'a jamais eu l'impression qu'ils parlaient d'elle,

mais plutôt du travail de tel metteur en scène ou de la direction de telle réalisatrice. Quand elle a commencé à jouer, c'était pour de jeunes compagnies de création, sur des scènes de théâtre. C'était l'époque où l'on contestait l'auteur, le texte, le jeu. Il n'était pas question de jouer comme les compagnies conventionnelles. On cherchait une langue, des personnages auxquels on pouvait s'identifier, une situation directe. Or, bizarrement, on n'a jamais fait autant de clown et de commedia dell'arte qu'à ce moment-là. On cherchait donc, paradoxalement, à jouer des personnages simples dans une forme

extravagante. Elle a fait sa première incursion sur un important plateau de télévision avec *les Garçons de Saint-Vincent*. Un jour, elle devait jouer une scène dramatique en gros plan : de toute évidence, elle a raté son coup. Le directeur photo lui a alors proposé de le regarder, assis à sa place, par l'œil de la caméra. Voilà comment elle a compris qu'elle ne devait pas s'agiter comme sur une scène.

Aujourd'hui, quand on la demande pour la télé, on lui précise qu'elle ne doit pas « jouer ». Cette phrase l'horripile ! Elle comprend ce qu'on veut dire alors, mais il faudrait trouver un mot pour lui demander de jouer autrement qu'au théâtre. En fait, on cherche une vérité, un centre de gravité. Étrangement, plus on cherche l'authenticité, plus on voit de télérealités qui travaillent sur le faux-vrai. Elle note qu'à New York, on vient d'ouvrir une école pour enseigner aux gens à jouer vrai pour passer des auditions de télérealités. La boucle est bouclée. Pour elle, au théâtre ou à la télévision, le rôle fondamental d'un acteur est de jouer réellement un autre être humain. Au théâtre, elle a appris l'ampleur et une connexion féroce avec le public. Sur un plateau avec caméras et micros, elle a plutôt appris une immense intimité et une connexion féroce avec elle-même. À son avis, la télé ne pollue rien ; elle fait son travail. Ce qui pollue une production, c'est le manque de profondeur.



Les invités de Michel Vaïs lors de l'Entrée libre de *Jeu* qui s'est tenue à l'Agora de la danse le 1^{er} octobre 2008 : Marc Béland, Lise Roy et Patricia Nolin, auxquels Larry Tremblay s'est joint en fin de discussion. Photos : Michèle Vincelette.



« [...] au théâtre, tout est plus grand que soi. L'acteur, tout petit, est plutôt un canal, un médium. »
Patricia Nolin dans *la Musica deuxième* de Marguerite Duras, mise en scène par Daniel Roussel (Café de la Place, 1988).
À l'arrière-plan : Paul Savoie.
Photo : André Le Coz.

Le style télé

Patricia Nolin, au contraire, trouve que la télé pollue énormément. Par une petite enquête, elle a demandé à deux acteurs et une actrice leur opinion sur la question. Un jeune acteur apprécié de ses pairs, sorti du Conservatoire depuis six ans, qui joue sans arrêt au théâtre depuis, lui a dit que ses parents avaient hâte de le voir à la télévision. Pour eux, c'est la consécration : on finit par être plus grand que le rôle, on est reconnu dans la rue. En revanche, au théâtre, tout est plus grand que soi. L'acteur, tout petit, est plutôt un canal, un médium. Il est dans l'instant présent, il travaille fort, ce qui le rend plus modeste. À la télévision, généralement, il n'est qu'un visage sans corps, mis en place et dirigé sans ménagement. Cela dit, il existe aussi de la grande télévision et du grand jeu d'acteur au petit écran.

Selon Marc Béland, la pollution du théâtre par la télé dépend du point de vue. C'est différent pour l'acteur, l'auteur et le producteur. La télé offre à un public plus large un point de vue sur une expression de la réalité. On veut représenter le réel avec sa fausseté. Il existe à la télé toute une palette de jeu pour exprimer différents sentiments. Cela peut devenir insidieux, car on n'arrive pas à nommer cela clairement. Il est plus « confortable » de jouer à la télé, et plus intéressant financièrement ; sans compter que la demande d'énergie n'a rien à voir avec ce qui est exigé au théâtre. Là, il faut toujours faire le grand écart... Cela demande beaucoup plus de temps. Comme presque tout le monde peut faire de la télé, on peut croire que n'importe qui peut devenir acteur, ce qui permet de faire miroiter aux jeunes l'idée que le métier passe par la télé. Béland ose même employer le mot « pornographique », car il s'agit d'une réalité fausse, dangereuse. On peut alors penser que l'école de théâtre ne sert à rien. C'est un message insidieux. Un acteur peut avoir passé sa vie dans le monde du théâtre et rester inconnu du grand public. L'inverse est impossible. Il trouve par ailleurs qu'il y a à la télé beaucoup d'ignorance par rapport au jeu théâtral. Lui aussi

s'est fait demander s'il serait capable de diminuer son jeu. Certains réalisateurs pensent qu'un acteur venu du théâtre en sait plus qu'eux sur le jeu.

Lise Roy connaît des acteurs qui travaillent à la télévision depuis longtemps, cinq jours par semaine. Dans ces conditions, il peut y avoir déformation, comme dans n'importe quel autre métier. Le danger vient du fait que l'on est déconnecté du projet de départ, car le public n'est pas là. On en arrive à oublier l'histoire qu'on raconte, à qui on la raconte et pourquoi. Parfois, l'acteur de télé n'a même plus de bras tellement il s'est fait dire de ne pas les agiter.

Est-il possible au théâtre d'échapper à ce style de jeu formaté pour la mauvaise télé ?

Patricia Nolin estime que c'est surtout un problème de temps. Tous les acteurs rêvent de pouvoir répéter plus longtemps, même un an. Malgré tout, ne faut-il pas à la base un désir, chez l'acteur autant que chez le metteur en scène, de viser un type de jeu particulier ? Certains artistes y parviennent plus que d'autres. Est-ce que cela se travaille ? Patricia Nolin trouve qu'il y a deux métiers distincts, à ne pas confondre : celui d'acteur et celui de vedette. Elle trouve difficile de faire les deux en même temps, d'un côté le travail alimentaire à la télé, de l'autre, la démarche artistique.

Quelle est la part d'un metteur en scène, comme Alexandre Marine ou Brigitte Haentjens, dans le jeu de Lise Roy ou de Marc Béland, qui contient plusieurs couches de sens et qui nourrit l'imaginaire du spectateur ? Lise Roy raconte qu'une part de l'assurance qu'elle a pu offrir en jouant Élisabeth lui est venue en jouant dans une série télévisée, *Un homme mort*. Cette fois, c'est vraiment la télé qui a nourri le théâtre. Elle remercie le ciel d'avoir pu aborder ce rôle à l'âge qu'elle a et avec son expérience. Les rôles se nourrissent l'un l'autre.

Le risque et la vedette

Pour revenir à la question précédente, Marc Béland estime que tout part du texte. Le corps théâtral est appelé par ce qu'on a à jouer. Il y a chez l'auteur un souffle, une langue, une présence, une voix, qui fait en sorte qu'il en découle un déploiement du corps et des mots dans l'espace. À la télévision, le corps est appelé par le texte que l'acteur a à dire. Dans la même veine, Patricia Nolin estime que la différence entre un jeu formaté, « photocopié » pour la télé et un jeu théâtral tient au degré de risque que prend l'acteur, lorsqu'il se met en danger. Il est difficile de mettre des mots là-dessus. À la télé, on fait semblant d'être naturel, on fait ce qu'on sait faire. À ce titre, Lise Roy estime que la formation des acteurs joue un rôle fondamental. Il faut se connecter avec des langues différentes, sinon on ne peut faire autrement que de retomber dans les clichés.

Patricia Nolin note que, comme en peinture ou en littérature, il y a des modes à la scène. On ne joue plus aujourd'hui, du moins au théâtre, comme il y a cinquante ans. À la télé, par contre, on dirait que les décors sont restés les mêmes ; elle voit à Radio-Canada toujours la même porte brune, le même sofa et les mêmes murs qu'elle a connus en 1957. C'est symbolique. Cela dit, il ne faut pas tout rejeter en bloc. Dans la vingtaine, elle a vu passer au théâtre la mode Brecht, alors qu'il ne fallait plus rien

sentir, plus exprimer d'émotion, se distancier. Or, chez Helene Weigel, il y avait sûrement, en plus de la distanciation, une charge d'humanité. Ensuite, il y a eu la mode Arrabal et théâtre de l'absurde. Les acteurs aux cheveux hirsutes se dépoitraillaient, se couvraient de sang et se trouvaient très bons. Il ne fallait pas être vrai. Récemment, David Mamet a imposé une autre mode. On rejette Stanislavski et la mémoire affective pour se lancer dans un débit précipité, trépidant. Chaque génération crée donc une mode pour échapper au jeu psychologique, et des tas de gens la photocopient. La télé pollue le théâtre par un effet de dominos. La télé crée des vedettes, les directeurs de théâtre engagent des vedettes pour vendre leurs billets, le public veut voir ses vedettes à la scène, si bien que tout le monde pense qu'un bon acteur est une vedette.

Il y a aussi au théâtre des références aux émissions de télévision, surtout dans les revues de fin d'année, au point où si l'on n'est pas un spectateur assidu de la télé, on est perdu. Mais comment décrire avec plus de précision le jeu des acteurs ? Selon Lise Roy, Martin Faucher disait chercher à voir l'acteur à travers le personnage qu'il joue, mais on ne lui a jamais dit ça au Conservatoire. Marc Béland note que le personnage est comme une page blanche sur laquelle l'acteur projette son histoire personnelle. À son avis, la difficulté de qualifier le jeu d'un acteur vient probablement de ce qu'il y a un peu de lui-même dans son personnage. Patricia Nolin pense que l'acteur ne devrait jamais qualifier son jeu. Béland ajoute que ce qui est puissant au théâtre, c'est la catharsis, l'expérience vibratoire dans laquelle l'acteur est engagé. C'est d'ailleurs cette expérience que l'on cherche quand on achète un billet de théâtre : un moment où les mots font place à un senti partagé, à un échange vrai, un lien viscéral avec un acteur, une élévation, une respiration entre acteurs et public. Or, cela est relatif, car deux spectateurs voisins peuvent avoir des expériences opposées. Il trouve toujours cela très curieux. Patricia Nolin se méfie des acteurs qui parviennent à parler de leur personnage avec beaucoup de verve. Elle estime que cela appartient plutôt aux metteurs en scène, aux théoriciens et aux critiques. Cela dit, quand on enseigne, comme elle ou Marc Béland, il faut bien trouver des explications... Oui, mais cela demande un effort. Lise Roy raconte pourtant qu'elle a été bien dirigée par Marc Béland dans *le Fou de Dieu*. Il explique que, par son corps, de

Marc Béland dans *Caligula*
de Camus, mis en scène par
Brigitte Haentjens (NCT, 1993).
Photo : Bruno Braën.



Lise Roy (Elizabeth) et Sylvie Drapeau (Marie Stuart) dans *Marie Stuart* de Schiller, mise en scène par Alexandre Marine (Théâtre du Rideau Vert, 2007).
Photo : Suzane O'Neill.



façon physique, le metteur en scène qui est aussi acteur communique des directives sans les dire. Il essaie de s'approcher de la vérité de la scène, de l'humanité du jeu, plutôt que de tenter de s'adresser à l'imaginaire des spectateurs. Il dit ne jamais penser au public. Pourtant, comme metteur en scène, ne s'assoit-il pas à différents endroits de la salle pendant les répétitions ? Pourquoi donc, si ce n'est pas pour se mettre à la place des spectateurs ? C'est vrai, avoue-t-il dans un éclat de rire...

Patricia Nolin dit que quelqu'un n'ayant fait que de la télé ne peut pas arriver au théâtre, alors que des acteurs de théâtre pourraient faire de la grande télévision si on en avait, comme la BBC. Et Lise Roy d'ajouter : Isabelle Huppert peut passer de Sarah Kane à un rôle au cinéma, puis à Médée à Avignon. Mais c'est pour le théâtre que les meilleurs textes sont écrits.

Dans la salle, Luc Morissette dit avoir beaucoup apprécié ce qu'il a entendu depuis le début. Il veut cependant distinguer la BBC, qui a de grands moyens, de la télévision canadienne, soumise aux commanditaires et aux cotes d'écoute. Ici, c'est l'usine. Pour ce qui est du théâtre, il note qu'un grand théâtre de Montréal, il y a quelques années, avait conçu sa publicité à partir de la télévision : le public était invité à venir voir ses vedettes en chair et en os¹. Un producteur décide toujours du nombre de vedettes du petit écran qu'il veut avoir dans une distribution. Pour avoir enseigné plusieurs années dans des écoles de théâtre, il a souvent vu des jeunes « jouer télé » à leur arrivée. Tout seuls, pour eux-mêmes. Ils n'ont pas conscience de l'importance de faire vibrer les spectateurs de la rangée Z. Il faut sortir ses tripes, son intériorité, et la projeter.

1. Il s'agit du Théâtre du Nouveau Monde. NDLR.

Muscler l'imaginaire

Larry Tremblay, qui arrive à ce moment-là, entre dans la conversation. On lui résume les propos échangés jusqu'ici. Le sujet de la pollution du théâtre par la télé l'intéresse particulièrement. En même temps, il reste interrogatif, perplexe. Il se demande lui aussi comment verbaliser ce qu'il pense sur la question. Quelques jours auparavant, il discutait du même sujet dans une classe de méthodologie. Il sentait un malaise, même s'il forme des acteurs depuis vingt-cinq ans. Il a maintenant envie d'écrire un pamphlet sur l'acteur, sans pourtant vouloir accuser qui que ce soit. Lorsqu'il a débuté, dans les années 70, sans savoir qu'un jour il formerait des acteurs, il s'est d'abord lancé dans Grotowski. Les deux pôles qui restent de son enseignement, c'est qu'il y a deux sortes d'acteurs : l'acteur saint et l'acteur putain. Les deux peuvent parfois fusionner dans un moment sublime de théâtre. Ensuite, il est allé en Inde pour recevoir une formation qui n'est pas de l'ordre du réalisme, qui ne repose pas sur un texte : le kathakali. Dans son enseignement, il a donc fait un *patchwork* de Stanislavski, de Grotowski, de Barba et de kathakali. Aussi a-t-il fini par se rendre compte que ce qui l'intéresse, ce n'est vraiment pas la psychologie, mais ce qu'il appelle l'« anatomie ludique ». Celle-ci est basée sur la puissance de l'imaginaire et sur la capacité qu'a l'acteur d'installer l'imaginaire dans son corps pour qu'il ne reste pas dans sa tête. C'est cela qui lui donne une sorte d'identité, à la fois comme écrivain, comme metteur en scène et comme acteur. Il s'agit de muscler son imaginaire et de faire en sorte qu'il ne demeure pas abstrait, mais qu'il s'incarne dans du muscle, des ligaments, des organes. Toute sa pédagogie est basée là-dessus.

Pour ce qui est de la télé, il constate que, souvent, les écrivains se plaignent de ne pas être invités à des émissions littéraires. Or à son avis, au Québec, la littérature et la télévision ne vont pas ensemble. La télé est une machine basée sur une vision du monde, sur un gros consensus. Pour qu'un écrivain passe à la télé, il doit faire le clown, se donner en spectacle. On a l'impression de devoir infantiliser les artistes, leur faire faire de petits jeux.

Selon Tremblay, on ne peut pas à la télé parler sérieusement ou avec amour, honnêteté, transparence et complexité de son art. La télévision a un impact sur tout le monde, même sur ceux qui ne la regardent pas, par ricochet. Un peu comme la fumée secondaire. Parmi les jeunes qui viennent dans ses classes, il n'y a évidemment pas d'acteur saint. Ils veulent devenir des vedettes. Aujourd'hui, l'acteur devient animateur, porte-parole de ceci ou de cela, ou fait de la politique. Il porte donc plusieurs chapeaux, et cela est encore plus visible au Québec qu'en France. Là-bas, il y a des acteurs de cinéma et d'autres, de théâtre. Ici tout le monde fait de tout. En répétition, le pauvre acteur arrive d'une séance de postsynchronisation ou d'une pub. Si l'on veut faire un travail de longue haleine, il faut s'y prendre plus d'un an d'avance. C'est ce qu'il a fait lorsqu'il a monté *la Hache* avec Jean-François Casabonne. Vu l'étendue et la complexité du texte, l'acteur a dû s'entraîner comme un boxeur. Il a fallu prévoir des répétitions à très long terme pour qu'elles produisent un dépôt et que le texte ne soit pas fraîchement appris et livré au public. Un tel dépôt est très important ; ce n'est pas un luxe maintenant, même si c'est très rare. On obtient un dépôt quand on a la chance de reprendre un spectacle après un certain temps. Il a le temps de mûrir et on peut mieux le goûter.

Le Fou de Dieu de Stéphane Brulotte, mis en scène par Marc Béland (Théâtre Il va sans dire, 2008). Sur la photo : Benoit McGinnis, Lise Roy et Julie Castonguay. Photo : Valérie Remise.



Pour revenir à la télé, Larry Tremblay a trouvé un parallèle avec les écrivains. Il y a chez ces derniers une tendance à écrire avec, derrière la tête, l'idée que le roman ou le texte puisse être adapté à la télé. C'est ce qu'il appelle la « littérealité ». L'autofiction entre dans ce rayon. La télévision ne questionne pas le réel, mais le théâtre si. Le théâtre ne se veut pas une reproduction du réel, il veut l'interroger, le bousculer, le mettre en péril. Il comprend une fonction de divertissement, comme Brecht l'a dit, mais, souvent, l'acteur qui ne fait que de la télé va l'oublier. Il s'installe dans le confort. Personnellement, quand Tremblay tombe par hasard sur un téléroman, il s'ennuie tout de suite et se demande pourquoi. Pourtant, il voit des acteurs qu'il connaît et qu'il adore, avec qui il a même travaillé. Il existe un ton téléromanesque, presque physiologiquement codifié, basé sur le soupir ; ça s'écrase, ça s'aplatit... Il y a une façon de respirer un texte qui interdit l'accès à la tridimensionnalité. Ce sont des clichés qui nous pénètrent insidieusement. En outre, l'imaginaire s'affaiblit. C'est un peu normal, à la vitesse où les acteurs à la télé apprennent leur texte...

Corps dans l'espace

Est-il important pour un acteur que l'imaginaire s'installe dans son corps ? Pour Marc Béland, cela fait référence à l'intention et à l'inconscient, comme dans la danse. Il faut travailler à créer un monde d'images intérieures, pas nécessairement visibles, qui



Jean-François Casabonne
(le Prof) et Xavier Malo
(l'Étudiant) dans *la Hache*,
écrite et mise en scène
par Larry Tremblay
(Théâtre de Quat'Sous,
2006). Photo: Yanick
Macdonald.

constituent le mobile pour lequel l'acteur se met en branle. Lise Roy estime à cet égard que la danse a contaminé de façon favorable le théâtre. Il y a quinze ans, lorsqu'elle enseignait à Saint-Hyacinthe, elle parlait de psychologie et de mobiles à la manière de Stanislavski. Aujourd'hui, à l'UQAM, elle parle plutôt de la justesse de la réponse du corps à quelque chose, même quand il s'agit de Tchekhov. Quand elle est arrivée sur le plateau du Rideau Vert, avec Alexandre Marine, c'était ça, multiplié par mille ! L'aspect psychologique, il l'a traité rapidement, au début. Puis, très vite, les acteurs sont montés sur la scène pour bouger. Le travail de table a donc été réduit au minimum. Même chose avec le metteur en scène Marc Béland. Et ce n'est pas parce qu'il n'y a pas eu de réflexion intellectuelle sur le texte. Mais cette réflexion se fait directement dans l'espace et en mouvement. Pour elle, en tant qu'actrice, tout cela constitue une nouvelle appréhension du jeu.

Marc Béland raconte qu'à la télévision, on aime bien « bloquer » une scène. Il faut donc la répéter jusqu'à ce qu'on puisse la jouer de la même façon au moment du tournage. Or, on ne travaille pas ainsi au théâtre. Il dit que les gens de télé ont du mal avec son énergie. Ainsi, à la télé, il faut se lever d'une chaise tout droit, sans pencher la tête vers la caméra. Lui a tendance à toujours modifier légèrement son jeu, pour l'améliorer. Mais cela ne fait pas toujours l'affaire du cameraman. L'acteur télé a donc beaucoup moins de liberté. Lui a toujours l'esprit un peu délinquant. Lise Roy précise que pour suivre un acteur rebelle, il faut absolument une caméra à l'épaule, comme dans *Grande Ourse*. La caméra doit être aussi mobile que le corps de l'acteur.

Larry Tremblay lit actuellement un gros livre sur Marlon Brando, acteur très délinquant au théâtre, où il a très peu joué d'ailleurs, pour cette raison, passant tout de suite au cinéma. Il s'est demandé pourquoi il avait eu un tel impact dans *Un tramway nommé Désir*. C'est alors qu'il a compris que le jeu typique de Broadway dans les années 40 était assez ronronnant, peu incarné. Or, Brando est arrivé avec un jeu d'un réalisme sexuel puissant ; il était délinquant, car il déstabilisait ses camarades. Il faisait même du cabotinage et se faisait détester par tout le monde.

Revenons aux notions de risque et de danger. Dans quelle mesure cela est-il important, pour échapper au réalisme plat de la télé ? Larry Tremblay dit souvent à ses étudiants que le théâtre, c'est de l'action, c'est fluide et ça bouge. Quand ça bloque, ce n'est pas bon signe. Il faut que cela s'installe dans le corps. En général, l'acteur joue toujours du même endroit : cela le sécurise. Par des exercices faciles, il essaie alors de déstabiliser ses étudiants. Par exemple, il leur demande d'installer un sourire, mais de le faire descendre dans les poumons ! Ce sont donc les poumons qui sourient... Car l'acteur possède des circuits qu'il connaît bien ; il faut les défaire et en reconstruire d'autres. Ces circuits peuvent donner des choses excellentes, mais qui sont toujours les mêmes et qui finissent par ne plus le surprendre. Les habitudes sont importantes dans la vie quotidienne mais, au théâtre, il faut les combattre.

Il ne faut pas s'en étonner : les participants ont tous souligné les différences entre le jeu à la télé et le jeu théâtral. Si certains s'ennuient devant la télé, comme devant le mauvais théâtre qui la « photocopie », d'autres insistent pour ne pas tout rejeter en bloc, car il arrive aussi que la télé aide à faire du meilleur théâtre. Par ailleurs, s'ils ont tous tenté loyalement de caractériser le jeu théâtral – ampleur, énergie, utilisation du corps entier, superposition du personnage et de l'acteur, prise de risque, dépôt du rôle dans la durée –, ils ont fait consensus pour renoncer à le décrire trop précisément, peut-être de peur de le figer, de le bloquer. Heureusement, Larry Tremblay, homme de mots, n'avait pas de tels scrupules ; il n'a pourtant avancé sur ce terrain qu'à pas feutrés. Mais il est certain que nous touchons là un territoire délicat, que les critiques aussi ont souvent du mal à explorer. Merci à ces quatre praticiens de nous avoir mieux fait connaître cette réalité mystérieuse. **■**