

Jusqu'à la démesure

Lorraine Hébert

Number 33 (4), 1984

Au tour de l'acteur, au tour de l'actrice

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26767ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hébert, L. (1984). Jusqu'à la démesure. *Jeu*, (33), 6–11.

jusqu'à la démesure

Comment présenter ce numéro de *Jeu* entièrement consacré à l'acteur et à l'actrice, quand la matière, une fois rassemblée, ne donne à voir — en plus clair cependant — que les mille et un contours de l'objet? À vrai dire, quel que soit l'angle qu'on veuille donner à l'ouverture, la question de l'acteur résiste à la prise franche et directe, impose un trajet incertain, nécessairement compromettant. Cela tient à l'objet même, dont l'existence n'est « réelle » que dans cette zone obscure du désir, là où la distance entre le sujet et l'objet tend à s'abolir. Pas non plus de définitions précises sur lesquelles s'appuyer, de méthodes d'analyse éprouvées, ou encore d'écrits exemplaires sur la question, du moins au Québec. Que des intuitions, rarement mises en forme, sinon par le détour de l'anecdote, ersatz d'une très longue habitude à opposer l'art et la science, une approche rationnelle et une approche romantique des choses.

D'entrée de jeu donc, nous savions ne pas pouvoir éviter les dérives, les mots et les expressions se relançant les uns les autres pour mieux tisser la toile métaphorique entourant l'objet. Pour nous retrouver en fin de parcours à un carrefour dont les avenues nous rapprochent de l'objet sans y parvenir tout à fait, prises une à une ou même toutes ensemble.

Tout cela pour dire que ce premier état de fait, à cause précisément des circonvolutions qu'il décrit, impressionne. À la condition, toutefois, de faire bouger les miroirs comme dans un kaléidoscope, de se prêter au jeu du labyrinthe, de s'adonner en définitive à une lecture active, décryptante. À un dialogue forcément exigeant avec tous ceux et toutes celles qui, pour parler de l'acteur, de son art, des conditions et des exigences de son exercice, nous ont livré une part intime d'eux-mêmes. De la même manière, la présentation du numéro ne saurait être lue, autrement que comme le rendu abrégé de ma propre dérive, à partir des textes qui le composent et qui m'ont forcée à préciser ma propre expérience; plus exactement, la manière d'investir mon rapport à l'acteur, à l'actrice et, plus largement, au théâtre d'aujourd'hui. Aussi, l'ordre dans lequel les textes sont agencés constitue mon fil d'Ariane. Quant aux voix qui contribuent à tisser plus serrée la trame de fond du numéro, ce sont celles des acteurs et des actrices qui ont accepté de faire partie du voyage.

premiers contacts

Au premier plan figure évidemment l'acteur qui, tel un jongleur de paradoxes, s'exécute devant nous. En dépit de son manque d'aisance et d'assurance, souvent plus marqué hors-scène, à jouer de toutes ces contradictions qui le font exister, il me



L'Âge d'or du Théâtre Soleil. Photo tirée des *Voies de la création théâtrale V*, Paris, C.N.R.S., p. 270.



Bill Irwin. Photo: Doug Winter, tirée de *Mime Journal* 1980-1981-1982.



Photo: Enguerand, tirée de *Théâtre en Europe*, n° 3.

donne encore l'envie de le laisser me conduire là où les interdits ne joueraient plus contre l'expression bouleversante du corps délié, reconquis. Quand il se met à parler de son art, de son entraînement comme d'une quête rigoureuse du plaisir d'être en toute puissance, en toute liberté sur la scène comme dans la vie, il m'incite à trafiquer la réalité, à faire comme si le dialogue avait souvent lieu entre lui, le metteur en scène, l'équipe technique, l'auteur. De crainte de me voir reprendre à mon tour l'histoire devenue banale des trop nombreux rendez-vous d'amour manqués, et même si j'en connais les conséquences esthétiques, idéologiques, économiques, j'empruntai une autre avenue.

questions de situations, de sociétés, de signes

Telles deux voies croisées quand on sait en repérer les points de jonction, « de la psychanalyse et du théâtre » me donnait accès à « l'autre scène », me permettait d'imaginer une pratique de l'acteur centrée sur l'exploration de techniques favorisant la mise en signes de son « corps fictif »¹. Plus précisément, à travers « trois histoires de cas », celles du *Portrait de Dora*, du *Rail*, d'*Ella*, m'apparaissaient clairement identifiées les conditions et les exigences d'un théâtre vivant, politique, éminemment subversif. Tout à l'inverse d'un théâtre mettant en scène des corps hystérisés, mimant à qui mieux mieux l'impossibilité d'accéder à l'état créateur, comme pour signer de manière ostensible un théâtre moribond, assujéti à une esthétique et à une éthique du paraître et du faire valoir.

1. Expression empruntée à Eugenio Barba dans « la Voie du refus », extraits d'une conférence, dans ce numéro.

Est-ce que la fonction du théâtre, j'allais dire son essence même, son caractère magique, n'est pas de donner à voir « l'invisible », l'incontournable, ce qui ne peut être réduit à des caricatures grossières et répétitives de la réalité?²

Infailiblement, j'étais amenée à déterrer une question devenue gênante, quasi tabou, sous prétexte de ménager l'acteur qui, pour vivre de son métier, consent très souvent à céder la part infime de pouvoir qu'il détient sur la réalité. Tant pis! Qu'en est-il, aujourd'hui, de sa responsabilité sociale et politique; en d'autres mots, de ses responsabilités réelles par rapport au théâtre, surtout quand il connaît la nécessité d'aller au bout de ce dont il se sent seul dépositaire: [...] capter dans nos formes les courants invisibles qui gouvernent nos vies [...] plus que jamais nous avons soif d'une expérience qui dépasse le quotidien?³

À profession malade, formation et production stagnantes, sclérosées, n'avons-nous cesse de répéter, quand vient le temps de clore la discussion alimentée par l'un ou l'autre spectacles décevants — et ils sont nombreux à l'affiche, ces temps-ci.

Ça aussi c'est une des contradictions de la société occidentale: l'acteur est forcément vénal, il est lancé sur un marché et il est condamné à préserver, croit-il, une espèce d'image de marque, d'identité, malgré toutes les formes d'utilisation qui lui sont proposées. Alors il vous dit que, évidemment, il faut bien vivre, il faut bien tourner tel ou tel film, [...] Mais peu à peu cet acteur, quelles que soient ses qualités, s'épuise à cette espèce de jeu dérisoire de métamorphose permanente.⁴

Bien sûr, les chiffres, les statistiques sur la situation socio-économique de l'acteur, encore plus dramatique pour l'actrice, font état, en toute objectivité, du prix exorbitant à payer pour exercer son art sans pour cela être assuré de conditions de production et de diffusion même décentes. Certes, le dossier est incriminant à l'endroit de la profession, mais plus encore à l'égard d'une société qui cultive le mythe de l'abondance, du confort, de la gloire faciles contre l'art, finalement, et la quête de la qualité. Leur prix serait-il devenu si excessif qu'on ne veuille même plus faire valoir l'argument du « capital économique imaginaire », absolument vital pour une société, sans passer pour un philosophe ou un missionnaire? L'acteur, à l'ère des industries culturelles, serait-il irrémédiablement voué à faire oeuvre de missionnaire ou métier d'histrion? Qu'on le veuille ou non, « le jeu et les hasards... la fortune et les nécessités » bousculent, obligent à un changement, peut-être radical, de point de vue sur la question du statut socio-économique de l'acteur. À tout le moins, la réflexion ébranle l'argument économique, surtout quand il sert d'alibi au non-engagement de l'acteur, à son retranchement dans une sorte de résistance passive ou d'indifférence dont il fait souvent le premier, mais pas seul, les frais. Par la force des choses, le raisonnement m'amenait à rendre hommage à l'acteur et à l'actrice créateurs, à faire, moi aussi, acte de courage, sans pour autant me rendre à l'idée qu'il n'y avait plus rien à changer. N'y avait-il pas dans le paysage théâtral des idées, voire des projets de réforme, à commencer par celle de l'enseignement du théâtre?

2. Arlette Namiand, « les Sorciers », dans *Théâtre public*, Gennevilliers, n°s 34-35, août-septembre 1980, p. 13.

3. Peter Brook, dans *L'Espace vide*, Paris, éd. Le Seuil, p. 68, 72.

4. Jacques Lassalle, « Rencontre Travail et Culture: Jacques Lassalle, Avignon 81 », dans *Théâtre public*, n°s 46-47, juillet-octobre 1982, p. 55.



« Les jeunes m'appellent gentiment leur « précurseur », en me faisant de loin un geste de la main qui approuve et congédie. » Tirée de Jacques Copeau, *les Registres du Vieux Colombier*, Registres III, N.R.F., Gallimard, p. 10.

théâtre  du vieux
colombier
appel
a la jeunesse, pour réagir contre
 toutes les lâchetés du théâtre mercantile et pour
 défendre les plus libres, les plus sincères manifes-
 tations d'un art dramatique nouveau ;
au public lettré, pour entretenir
 le culte des chefs-d'œuvre classiques, français et
 étrangers qui formeront la base de son répertoire ;
à tous, pour soutenir une entreprise qui
 s'imposera par le bon marche de ses spectacles
 par leur variété, la qualité de leur interprétation et
 de leur mise en scène.
la direction
ouverture le 15 octobre

Tirée de Jacques Copeau, *Appels*, Registres, I, N.R.F., Gallimard, p. 18.

À voir « ce que sont devenus » les quelque vingt-trois finissants de 1975 qui ont répondu à l'enquête — la plupart se sont recyclés sur le tas, la polyvalence étant la seule solution au problème de survie dans la profession —, connaissant aussi le prix *per capita* d'une formation spécialisée pour laquelle il y a peu de débouchés, j'étais forcément tentée de rouvrir le dossier de la formation.

dans la pratique: les voies de la formation

À moins de pouvoir compter sur une première généalogie des maîtres, fatalement trouée en l'absence d'archives, inévitablement interprétative, puisqu'elle devait faire appel à « la mémoire faillible des vivants », il m'était impossible de m'y retrouver. Pour comprendre les choix esthétiques, techniques et éthiques qui prévalent, aujourd'hui, entre autres, dans la définition d'une pédagogie « institutionnalisée », il me fallait remonter patiemment le cours de l'histoire. Le tracé des filiations, des réseaux d'influence, des points de rupture d'où repartaient de nouveaux embranchements donnait à voir, au terme de cet « itinéraire de [la] formation », la démultiplication des structures. Qui plus est, le résultat d'un développement sauvage des institutions et des organismes parallèles qui soutendent la pratique théâtrale québécoise. Quelques-unes des recommandations du fameux *Rapport Black*⁵ me revenaient en mémoire; trouveraient-elles, aujourd'hui, plus d'échos? Les écoles seraient-elles, enfin, « mûres pour une réforme » en profondeur? D'autant qu'elles

5. *Rapport du Comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada*, Ottawa, Conseil des Arts du Canada, 1978, 171 p.

s'avèrent toutes, prises isolément, inaptées à satisfaire les exigences en perfectionnement, voire en recyclage des gens de la profession.

De toute évidence, il y avait matière à imaginer le réaménagement de tout cela suivant le principe des vases communicants. Autour de la table réunissant des responsables de la formation, des hypothèses étaient avancées quant à la manière de procéder, mais pour combien de « preneurs » ? Une question de fond, parmi tant d'autres, était posée : qui était prêt à céder, ici et là, quelques intérêts ou avantages personnels, au profit du mieux être de l'ensemble de la profession ? Toutes ces structures n'étaient-elles pas transformables, à condition d'avoir un projet artistique et pédagogique clair, qui naisse d'une nécessité collective et politique ? Bien que les structures aient été déterminantes dans la définition d'une pédagogie de l'acteur québécois, l'inverse n'était-il pas aussi vrai ? De nouvelles préoccupations artistiques et pédagogiques, auxquelles l'école n'avait pu répondre, n'avaient-elles pas imposé l'émergence de nouvelles structures de formation ? Entre autres, celles des troupes-écoles en lien avec un organisme de service tel que l'A.C.T.A./A.Q.J.T. ? Ne fallait-il pas les considérer dans un projet de réforme du système, puisqu'elles répondaient, désormais, à la demande d'une nouvelle catégorie de professionnels : « l'offre et la demande : en marge de l'école, une autre « école » ? ».

Faire carrière et progresser sur le plan artistique ne vont pas toujours de pair [...] progresser en tant que comédien, ce qui implique de ne pas cesser de progresser en tant qu'homme. C'est toute son existence qui doit tendre à son développement artistique. Mais où diable un tel travail peut-il se faire ?⁶

Parmi tous ces stages, ateliers, cours offerts en dehors des écoles, même s'ils vont du meilleur au pire, n'y avait-il pas, et pour reprendre l'idée du principe des lisières⁷, des propositions pédagogiques aptes à régénérer la pratique institutionnelle ? Chose certaine, une première enquête s'imposait, ne serait-ce que pour mieux être introduite dans le réseau de « la formation non institutionnelle ». Dans cet esprit d'ouverture à « autre chose », ne fallait-il pas rendre compte de stages qui, au sein de la profession, bénéficiaient d'une réputation certaine : avec la Carréarie, Wolfgang Kolneder, Eugene Lion ? Ne fallait-il pas aussi commencer à investiguer du côté des États-Unis : le *method acting* n'avait-il pas formé bon nombre des grandes vedettes de l'écran de mon adolescence ? Et parmi tous ces « maîtres actuels », dont quelques-uns réussissaient à mener une partie de leur recherche à l'intérieur même de certaines institutions, j'en découvrais qui se risquaient à poser les termes d'une « nouvelle approche du paradoxe du comédien », à imaginer la manière de conjuguer étroitement la pédagogie et la création. En les écoutant, se formulait pour moi de façon plus précise ma définition du grand acteur, de la grande actrice : un artiste, une artiste capables de chercher et de choisir parmi les diverses formes d'entraînement proposées celles qui leur permettraient d'accéder à leur propre puissance d'expression.

Ce qu'il faut maintenant, c'est former la capacité individuelle à entrer dans une démarche qui s'individualise, non seulement pour répondre simplement au marché, mais parce qu'il faut sortir des pratiques réductrices tant sur le plan des formes artistiques que sur le plan de la représentation de l'homme.⁸

6. Peter Brook, *op. cit.*, p. 48.

7. Voir « le Jeu et les Hasards... la Fortune et les Nécessités », article de Laurent Lapierre et de Denis Lagueux dans ce numéro.

8. Claude Petitpierre, « l'École du T.N.S. », entretien avec le directeur, dans *Théâtre public*, n° 34-35, p. 27.



Les paradis n'existent plus, Jeanne d'Arc. Avec, entre autres, Sylvie Gosselin, Jasmine Dubé. Photo: Christian Girard.

Convaincue que l'acquisition d'un véritable savoir faire artistique procédait d'un entraînement continu et rigoureux à un savoir être tant dans la vie que sur scène, j'étais entraînée, à la suite d'Eugenio Barba et des membres de l'Odin Teatret, sur « la voie du refus ».

en représentation: eugenio barba et l'odin teatret

Je constatai, une fois de plus, l'impossibilité d'aborder la question de l'acteur sans faire jouer dialectiquement tous les aspects de son art, sans me mettre moi-même en situation, sans prendre position par rapport à un théâtre, à une manière de vivre. Or, ce théâtre, tel que je l'imagine, trouve parfois, à l'occasion d'une performance d'acteur et d'actrice ayant fait le choix d'une vie exemplaire, son lieu. Je songe à Hélène Loïselles dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, à Jean Duceppe dans *Charbonneau et le Chef*, à Hélène Mercier dans *Je ne t'aime pas*, à Benoît Girard dans *Syncope*, à Gilles Maheu dans *l'Homme rouge*, à Patricia Nolin dans *Alice, Gertrude, Nathalie, Renée et ce cher Ernest*, à Louison Danis dans *Aurore, l'enfant martyre*, à Louise Laprade dans *Marie-Antoine: Opus I*, à Manon Gauthier dans *C'tà ton tour, Laura Cadieux*, à Paul Savoie dans *Duo pour voix obstinées*. Je me rappelle Denise Pelletier et Dyne Mouso dans *Mère Courage*, Ovila Légaré dans *Un simple soldat*. . . J'en oublie, bien sûr.

Tous ces souvenirs de moments magiques au théâtre me font rêver, à la manière de Jean-Pierre Ronfard, à une maison de la création⁹, où il y aurait la place et le temps pour l'exploration, l'expérimentation, l'entraînement au jeu, dans le plaisir ambigu, partagé. Peut-être, alors, ne pourrions-nous plus, aussi aisément, disposer de nos grands acteurs, de nos grandes actrices.

lorraine hébert

9. Voir le *Rapport Black*, op. cit., p. 156.