

Devenir le personnage Entretien avec Paul Hébert

Solange Lévesque

Numéro 86 (1), 1998

Le théâtre à Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25645ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

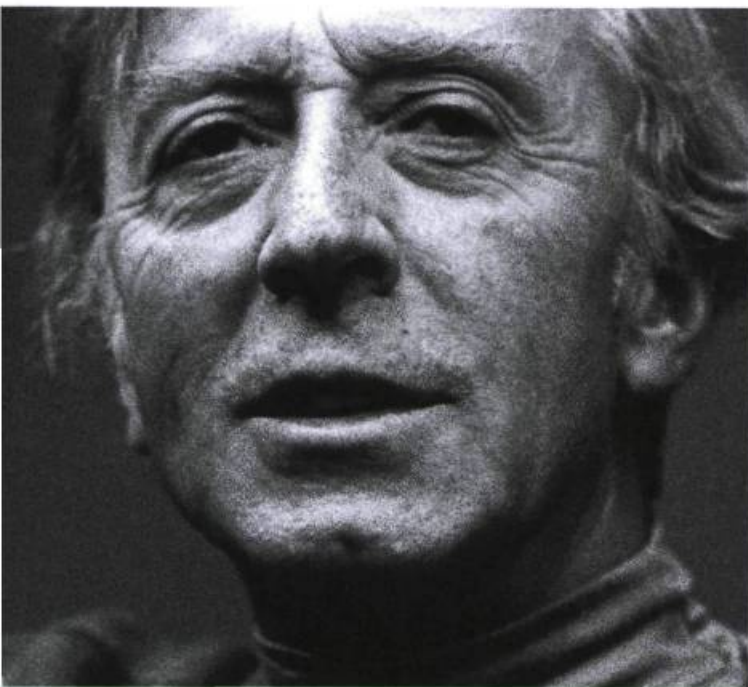
[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lévesque, S. (1998). Devenir le personnage : entretien avec Paul Hébert. *Jeu*, (86), 64–76.

Devenir le personnage

Entretien avec Paul Hébert



Paul Hébert fait partie de ces gens de théâtre qui ont contribué à fonder et à développer le théâtre au Québec, et à en faire ce qu'il est devenu aujourd'hui. Pas moins de cinq théâtres lui doivent d'exister. Premier directeur artistique du Théâtre du Trident à Québec, il a aussi dirigé le Conservatoire d'art dramatique de Montréal, celui de Québec et a assuré la vice-présidence du Centre national des Arts à Ottawa. Metteur en scène et comédien au théâtre, à la télévision et au cinéma, il a interprété des rôles inoubliables et sera, au printemps 1998, Prospero dans *la Tempête* de Shakespeare au Trident. Son génie de la scène et sa carrière ont été couronnés de nombreux prix et distinctions prestigieuses. (Un prix porte d'ailleurs son nom, destiné au meilleur ou à la meilleure interprète de l'année à Québec.)

Cette carrière multiple de comédien, de metteur en scène et de directeur de théâtre qu'est la vôtre, comment et où a-t-elle débuté ?

Paul Hébert – Pour cerner la réalité d'assez près, il faut que je remonte à Thetford-Mines, d'où je viens ; issu d'une famille de mineurs, rien dans mon entourage ne me prédisposait au théâtre sinon, peut-être, une moitié de sang irlandais véhiculant un traditionnel sens de la fabulation, du rêve, de l'imaginaire et de l'exagération. C'est probablement à la salle du collège que j'ai été frappé pour la première fois par ce qui peut ou pourrait se passer sur une scène. On y donnait une opérette dont j'oublie le titre. On disait beaucoup de bien du spectacle dans la ville et on parlait, en particulier, d'un bateau sur la scène ; j'avais onze ans, et ce détail a pris une proportion énorme dans ma tête. Un bateau sur la scène ! À midi, je me suis échappé de la récréation, j'ai gagné la salle de théâtre obscure et j'ai réussi à me diriger vers la scène. Au fond, il y avait une toile peinte dont la moitié du bas représentait la mer et la moitié du haut le ciel bleu. Devant la ligne de démarcation entre le ciel et la mer, il y avait



Première photo de théâtre
de Paul Hébert, en 1952.
Photo : La Photographie
Larose.

un fil de fer tendu de bord en bord de la scène sur lequel on faisait glisser un petit bateau découpé dans un morceau de carton et coloré comme un jouet. Dans ma tête, j'avais vu un très grand bateau, un vrai ! Je n'en ai pas dormi pendant des jours à tenter d'imaginer un moyen pour qu'un vrai bateau, ou qui ait l'air vrai, traverse la scène. Le goût de la mise en scène, je l'ai toujours eu et je l'ai encore. Dès l'âge de onze ans, l'idée de concevoir et de réaliser un rêve, une chose de l'ordre de l'imaginaire, existait en moi. Elle ne m'a jamais quitté. Mais au Québec, lorsqu'on atteint un certain âge (et cela dit sans amertume mais non sans regret), on semble ne plus avoir suffisamment d'énergie, de goût et d'imagination pour servir un auteur ou intéresser le public. Là où, ailleurs, les artisans du théâtre, après avoir acquis une expérience que seul le temps peut confirmer, en arrivent à livrer le meilleur d'eux-mêmes, ici on s'empresse de leur épingle une médaille ou on leur demande de raconter leurs souvenirs. Là, ils ne prennent plus la place de personne ; mais on ne saura jamais ce qu'ils auraient pu apporter de nouveau, de valable et de rentable à la collectivité. Pour revenir à mes débuts, j'ai fait mes études au Collège de Lévis en étant pensionnaire au Patro. Comme dans tous les Patros¹, nous devions faire de tout : du théâtre, des récitations de poèmes, du sport... Ceux qui avaient une bonne plume écrivaient, ceux qui savaient jouer du piano en jouaient. Moi, j'étais timide, vraiment timide. Je le dis sans exagération. L'un des frères de Saint-Vincent de Paul me sommat de présenter un numéro : « Dans deux ou trois semaines maximum,

il faut que tu fasses quelque chose, toi aussi. N'importe quoi, mais quelque chose. » Je fréquentais assidûment la bibliothèque du Patro et j'étais fasciné par trois livres portant sur la magie, qui relataient la vie de grands magiciens et décrivaient quelques tours. À partir de points de repères trouvés dans mes lectures, j'ai donc décidé de préparer des tours de magie, mais on ne donnait pas tellement d'explications ! J'ai inventé des trucs : faire disparaître des balles de ping-pong dans des boîtes de carton, etc. J'étais sûr de me faire lancer des tomates et des œufs durs ! Pour le plaisir, j'avais appris à jongler un peu ; j'ai eu l'idée d'épicer mon numéro de magie, qui devait durer dix minutes, avec de petites jongleries. J'ai répété, répété ! Je m'attendais à des huées des confrères ; au contraire, j'ai eu des applaudissements ! Intrigués, les gars me demandaient avec beaucoup d'intérêt : « Comment tu fais ? Comment tu fais ça, Hébert ? La balle, où est-ce qu'elle est passée ? » J'étais renversé ! Par la suite, j'ai

1. Les Patros étaient les centres de loisirs des jeunes de l'époque, sous l'initiative et la responsabilité des pères de Saint-Vincent de Paul.



Avec Andrée Lachapelle et Georges Groulx dans *le Système Ribadier* de Feydeau, présenté au Théâtre d'été de l'Estérel en 1961.

mis au point quelques petits jeux avec des cartes, du genre : « Choisissez une carte, et je vais deviner laquelle c'est. » Dans notre petit monde, j'étais devenu un magicien.

Parmi vos éducateurs de l'époque, y en a-t-il qui vous ont particulièrement influencé ?

P. H. – J'ai eu deux maîtres au long de mon cours classique : le père Boutet et l'abbé Tardif, deux hommes d'une grande culture et d'une grande valeur. Tous deux montaient des pièces. Un jour, le père Boutet me dit : « Je monte *la Bergère au pays des loups* de Ghéon, et je te destine un rôle. » J'ai accepté, mais j'hésitais, et je lui avais manifesté mon désir de travailler avec lui à la mise en scène. Il m'avait chargé de la musique et m'avait prêté des disques, la Cinquième Symphonie, *la Pastorale* de Bethoven, entre autres, et il m'avait dit : « C'est une musique assez descriptive ; tu peux peut-être y trouver quelque chose pour la pièce. » Le décor était plus fantaisiste que réaliste. À un moment donné, un tableau s'ouvrait sur des brumes, et j'avais découvert, en plein cœur de *la Pastorale*, un passage qui convenait. Ce fut là mon premier contact avec la musique classique, autre que liturgique, évidemment. À force de travailler ainsi à la musique, aux décors, et de jouer sous la direction de quelqu'un qui me guidait bien, un nœud s'est fait à l'intérieur de moi. Il ne s'est jamais défait. Quant à l'abbé Tardif, lorsqu'il nous dirigeait dans ses pièces au collège, il disait : « Messieurs, vous ne me semblez pas naturels !... » Ce commentaire me frappait beaucoup. Lorsqu'on avait le goût de faire un geste, par exemple, il disait : « Si tu le ressens... » Il insistait sur l'élocution mais le naturel, surtout, était pour lui un défi : être naturel dans un personnage. Je trouvais cela intrigant, être soi et naturel *dans un*

autre. Avec le temps, j'ai compris qu'il fallait d'abord soigner le naturel de l'autre plutôt que le sien, se soumettre soi-même au naturel de l'autre, c'est-à-dire du personnage. J'ai travaillé très fort pour y arriver !

Diriez-vous que le théâtre a constitué pour vous une porte d'entrée vers les autres arts ?

P. H. – Oui, parce qu'il réunit beaucoup de choses. Pour moi, le théâtre est avant tout un geste social, qui devient artistique et culturel. Il est d'abord la réunion de gens au sein d'un événement, autour d'une idée. Il n'y a rien de plus démocratique que le théâtre, quand on ne cherche pas à l'imposer et qu'on le fait pour le public. On peut toujours vendre un film avant même de l'avoir conçu ; on ne peut jamais vendre une pièce avant de l'avoir jouée. Jamais ! C'est le public qui décide. Le théâtre est un art véritablement au service de la société.

Vous étiez très timide, dites-vous. Qu'est-ce qui vous a permis de vaincre votre timidité ?

P. H. – En toute sincérité, je suis encore très timide. J'ai beaucoup de mal à me présenter en public en dehors d'un rôle. Je suis incapable de parler en public, par exemple, ou de faire un message publicitaire, parce que je ne dispose pas d'un rôle derrière lequel je peux me cacher. Dans un personnage, par contre, tout va !

L'abbé Tardif comme le père Boutet valaient bien plusieurs profs équipés de théories et de techniques !

P. H. – « Messieurs, vous ne me semblez pas naturels !... » Parfois, il s'en allait, nous laissant tout seuls avec cette réflexion : « Travaillez ! Travaillez !... » Je le vois encore avec sa couette sur le front qu'il remontait tout le temps. Il était étonnant, cet homme. Sur une table basse, au milieu de son bureau, il y avait en permanence une bouteille de cognac et des magazines comme *Look*, *Life*, etc., qu'il nous donnait à lire en disant : « Déniaisez-vous un peu !... » Il jouait de l'harmonium et lisait Virgile dans le texte en s'accompagnant, et il disait : « Que c'est beau ! » C'est le même homme qui, après nous avoir donné comme sujet de composition littéraire « L'amour », nous disait, en relisant nos copies devant la classe : « C'est tout ce que vous pouvez dire de l'amour à votre âge... c'est désespérant ! »

Pour vous, si je comprends bien, le théâtre a été aussi une ouverture sur une certaine parole. Par le personnage, vous êtes arrivé à vous exprimer ?

P. H. – Oui. Le théâtre m'a apporté et m'apporte toujours, de plus en plus, d'ailleurs, la possibilité d'une prise de conscience sur le plan personnel et d'une ouverture sur le plan

Paul Hébert et Monique Lepage dans *Qui a peur de Virginia Woolf ?*, présenté à la Poudrière en 1966. Photo : Reynald Rompré.





collectif. Si vous voulez parler d'un sens plus large, plus politique de la parole, je vous dirais que je fais miennes celles de Uta Hagen lorsqu'elle dit dans son livre *Respect for Acting* que « notre art doit refléter notre jugement et que la révolte contre le statu quo s'inscrit dans la nature même de l'artiste ». Je l'ai dit plus haut, pour moi, le théâtre est d'abord un geste social qui devient artistique et culturel.

Paul Hébert dans le rôle de sir John Mac Donald dans *les Bois brûlés* de Jean-Louis Roux, présentés au Théâtre du Nouveau Monde en 1967. Photo : André Le Coz.

Après vos expériences au collège et au Patro, qu'est-ce qui a été le plus formateur pour vous, au cours de votre carrière ? Qui vous a aidé à parfaire votre formation ?

P. H. – Pierre Boucher. Je faisais partie des Comédiens de Québec, qu'il dirigeait avec une grande exigence. Si grande, que j'ai dû me défaire de son

emprise à un moment donné. Mais c'était formateur. Tous ceux qui ont travaillé avec lui le disent. Nous montions des textes du Moyen Âge – dans une langue qui n'allait pas de soi – et des classiques davantage que du théâtre domestique. Le collègue nous avait inculqué des rudiments ; Pierre nous amenait beaucoup plus loin. Sur le plan du jeu, il manquait certainement de souplesse. Nous travaillions dans une sorte de rigidité ; il fallait prendre garde à cela. Par contre, son exigence nous donnait le sens de la chose bien faite. Je lui dois mon départ pour l'Angleterre en 1949. Il avait séjourné à Paris après la guerre, et nous correspondions ; je lui faisais des comptes rendus de nos activités. Il avait été question que j'aille moi aussi à Paris. Tous souhaitaient le faire à l'époque, car il n'y avait pas d'école ici. « À Paris, me dit-il à son retour, on enseigne le théâtre, et il y a des écoles à tous les coins de rue. À Londres, on *s'entraîne* et, au théâtre, il faut *s'entraîner* ». J'ai trouvé la nuance extrêmement intéressante ! Je suis parti pour Londres, et j'en remercie Pierre. Mon séjour de deux ans à l'Old Vic Theatre School a été capital, non seulement sur le plan professionnel mais sur le plan personnel. La guerre n'était pas loin ; les séquelles étaient encore présentes partout ; vivre sur place le renouveau de Londres, le goût de vivre que ces gens retrouvaient après la guerre, c'était merveilleux ! Sur le plan artistique, la ville éclatait ; on y trouvait des réfugiés des pays de l'Est, de l'Allemagne et de l'Autriche, et des artistes extraordinaires, des chefs de file y enseignaient. Nous-mêmes, à l'école du Old Vic, avions des professeurs de haut calibre. Comme Yanni Strausser, par exemple, qui enseignait la pause de voix. Certains venaient d'aussi loin que de New York pour prendre des cours chez lui. Il y avait Litz, une femme de quarante, quarante-cinq ans à peu près, qui, dans un petit mouvement, en faisant un pas, avait l'air d'en avoir dix-huit et qui, le pas suivant, pouvait faire en sorte qu'on lui en donne soixante-quinze. Et toujours sans faire semblant. La devise que j'ai retenue de ce moment de formation

m'a suivi et me suit encore dans ma vie personnelle ; chaque professeur nous répétait dans ses mots exactement la même chose : « *Always relax, never pretend, don't overdo it.* » Cela n'a l'air de rien mais, quand on l'applique à tout ce qu'on fait, c'est tout un programme ! Et c'est juste.

Voilà une bonne grille d'analyse du jeu, en tout cas !

Paul Hébert (sir Andrew Aguecheek) et Jacques Godin (sir Toby Belch) dans *la Nuit des rois* de Shakespeare (TNM, 1968).
Photo : André Le Coz.

P. H. – Oui. Litz appliquait ces principes, toujours détendue, ne prétendait pas que c'était « ça », jamais rien pour la galerie. Je me souviens aussi de Martha, professeure d'improvisation, une autre femme extraordinaire à l'apparence tellement modeste, avec son petit béret et son petit manteau, qu'on aurait pu la prendre pour la femme de ménage qui terminait sa nuit de travail lorsqu'on arrivait le matin. Elle avait une

façon incroyablement subtile de percevoir ce que nous étions à partir de ce que nous faisons ! En peu de mots – de temps en temps, elle nous chuchotait quelque chose à l'oreille –, elle pointait exactement le comportement négatif. Parfois, alors que nous pensions avoir trouvé un bon truc, elle disait simplement : « Non, méfie-toi de ça. » Jamais : « Ce n'est pas bon. » Plutôt : « Est-ce que ça va vraiment dans le sens de ce que tu souhaites ? » Les premiers exercices d'improvisation portaient sur le thème de l'animal. Nous commençons tous par faire, les filles des chats, les garçons des lions et des tigres pour épater la galerie, en l'occurrence Martha. Elle nous a vite fait comprendre qu'il ne s'agissait pas de cela, au contraire. Il fallait choisir et essayer d'être l'animal dont la nature correspondait le mieux à notre propre nature. Comment ? En osant oser calmement, détendu, par le jeu des hypothèses. Si ma main était une patte, si j'osais bouger cette patte, si j'osais la soulever, quel poids aurait-elle, jusqu'où pourrait-elle s'étirer, etc. Comment réagir comme un cheval au bruit d'une voiture, tout près ? Comment, non pas imiter pour la galerie, mais bien se sentir comme un chat qui fixe une souris juste avant de bondir. Ce travail ardu, lorsqu'il est fait honnêtement (si vous trichez, c'est vous-même que vous



trompez), a été pour moi une approche quasi sacrée du jeu théâtral. Je vous donne un petit exemple : nous devons faire une improvisation silencieuse de cinq minutes, pas plus. L'apprenti avait droit à une chaise, et les autres devaient deviner le sens de son impro. Nous étions en costumes de gym, presque nus et maigres comme des vers, c'était épouvantable ! (Nos rations alimentaires ne favorisaient pas les rondeurs !) Un gars arrive sur scène ; on a compris qu'il était suivi d'un animal, un chat plutôt qu'un chien. Il s'est assis, le chat est monté sur ses genoux. Lui, un peu de travers sur sa chaise, a pris le chat et il lui a défait les pattes, puis l'a lancé par terre en le regardant de façon étrange, sadique. On voyait autant le chat imaginaire que lui. Il tentait ensuite d'attirer le chat, et sa façon de le regarder nous montrait que le chat bougeait un peu. Ensuite il se levait, reprenait le chat, lui remettait les pattes en place pour le relancer par terre ! Devinez qui était ce personnage, assis de travers ? Richard III enfant, déjà bossu et déjà sadique. Au fur et à mesure, on en est venu à résoudre l'énigme. Je donne cet exemple d'improvisation, mais tout ce qu'on faisait devait respecter cette exigence : ne rien faire pour la galerie. Se concentrer sur l'état, la manière d'être du personnage.



Avec Jean Coutu dans
Anatole de Schnitzler (TNM,
1969). Photo : André Le Coz.

Ce que vous décrivez est extrêmement moderne !

P. H. – Au Old Vic, on apprenait à faire la part des choses ; on nous parlait de Stanislavski mais en précisant bien que ses livres sur *la Préparation d'un acteur* et *la Construction d'un personnage* sont d'abord un journal, le témoignage d'une expérience, avant d'être une méthode. On nous disait : « Ne le lisez pas en première année, de crainte de vous enfermer là-dedans. On va plutôt essayer de le *faire*. » C'était formidable !

Avez-vous d'autres expériences se rapportant à ce que vous estimez être formateur pour un jeune acteur ?

P. H. – La voix est capitale. Je peux parler de monsieur Strausser, qui était notre *coach* en *voice production*. Comme madame Litz, dont je vous ai parlé tout à l'heure, il était au Max Reinhardt, à Berlin ; ils ont fui la guerre et se sont retrouvés à Londres. C'était un grand maître, *coach*, entre autres, à Covent Garden. Quand des chanteurs de style italien devaient être mêlés à des chanteurs de style français ou allemand dans un opéra, il faisait l'équilibre. Il était attitré au Glyndebourne Opera House, où l'on donnait des opéras du monde entier. Ce qu'il nous inculquait, c'était d'abord la nécessité pour la voix d'être naturelle. « Cela ne sert à rien de chercher à baisser ou à élever sa voix, nous disait-il. C'est avec la voix naturelle qu'on réussit. Peu de gens ont leur voix naturelle pour toutes sortes de raisons ; il faut retrouver votre voix naturelle et voir ce que vous pouvez faire avec cette voix. Les cordes vocales, ajoutait-il, sont la partie du

Paul Hébert (Fleurimond)
dans le *Casino voleur*
d'André Ricard, présenté
au Théâtre de l'Île d'Orléans
en 1978.



corps la plus sensible ; tout passe et s'exprime par elles. Vous devez être disponibles et ne jamais vous contraindre pour que la voix sorte. » Personnellement, je pensais avoir une voix de basse ; à l'époque, ma voix était encore plus grave, pour différentes raisons. Il m'a dit : « Tu es baryton-basse. N'essaie pas d'être basse, demeure baryton. Si tu ne forces pas, tu seras baryton. » Cela a été une découverte pour moi. Je faisais de la radio et je forçais ma voix. Je cherchais à avoir une voix radiophonique. Comment projeter ? Il donnait toujours beaucoup d'images ; il disait : « Si vous voulez atteindre quelqu'un au fond de la salle, ne criez pas, sinon votre voix va monter, puis retomber. Il faut que vous la portiez, que vous l'apportiez jusque là-bas. Dites-vous que vous avez toujours un plafond à une courte distance au-dessus de la tête. Votre voix doit glisser sous ce plafond. » Il parlait beaucoup de l'imagination. « Il faut toujours, disait-il, que votre voix se forme à travers une image. »

Cela aussi, c'est très moderne !

P. H. – C'étaient vraiment de grands maîtres, qui connaissaient l'opéra autant que le théâtre. On dispose maintenant de techniques extraordinaires pour capter et visualiser la voix ; eux la captaient à travers l'expérience.

La technique ne fait pas la pédagogie. Et la pédagogie passe par l'affectivité...

P. H. – Toujours. Comme la voix. On aimait ce travail, qui aurait pu être ardu. Travailler et amplifier notre voix était un plaisir. Il nous encourageait toujours de manière très imagée.



Qu'est-ce qu'un acteur ou une actrice ?

P. H. – C'est le personnage. Pour moi, l'acteur n'a d'importance qu'en fonction du personnage, c'est sa raison d'être. Sa mémoire sensorielle, sa mémoire des événements qui l'ont marqué, sa capacité d'émotion et d'intelligence sont au service du personnage. Le spectateur doit ressentir ce que ressent le personnage et non pas ce que ressent l'acteur qui cherche à exprimer le personnage. Le spectateur doit croire au personnage au point d'oublier le nom de l'acteur ou de l'actrice. En résumé, pour moi, le personnage est toujours plus grand, plus complexe, plus riche de qualités et de défauts que l'acteur. Jamais on ne peut prétendre avoir fait le tour d'un rôle. Les acteurs préfèrent le théâtre, c'est sans doute parce qu'en plus du contact réel avec le public, ils peuvent établir une fréquentation plus longue et plus intime avec leurs personnages.

Les auteurs aussi se soumettent à leurs personnages. Tchekhov qui, pour moi, est le plus grand *coach* d'acteur avec Pirandello s'efface devant ses personnages. Il



dit à l'acteur (il le disait à Stanislavski) : « Efface-toi, toi aussi, le personnage est là. » Quant à Pirandello, vous savez comment est née sa pièce *Six Personnages en quête d'auteur* ? Sa femme était très jalouse ; il a eu une vie terrible à cause de ça. – C'était peut-être un ressort pour écrire ? – Il séjournait en Sicile. Il souhaitait bien voir du monde mais, à cause de sa femme, les sorties étaient difficiles. Alors, il avait dit à la bonne : « Quand des gens de ta famille viennent te rendre visite, amène-les prendre le thé. » C'est comme ça qu'un jour la parenté de la bonne, venue à la ville pour régler des problèmes de succession, s'est retrouvée dans le salon de Pirandello. La tension était déjà forte dans le groupe, ils n'ont pas pu se retenir d'étaler leurs conflits familiaux devant leur hôte. Il était question d'événements passés obscurs mais réels qui leur empoisonnaient la vie. Le suspense de sa pièce s'est formé à partir de la pure vérité.

Y a-t-il des auteurs et des rôles qui vous ont révélé à vous-même, qui vous ont fait accéder à une autre dimension de jeu ?

P. H. – George dans *Qui a peur de Virginia Woolf ?*, que j'ai joué avant l'Expo 67 avec Monique Lepage. J'avais joué au théâtre et à la télévision, bien entendu, mais ce rôle a été l'occasion d'une prise de conscience ; l'obligation devenait évidente de ne plus être moi-même et de *devenir* le personnage. Cette pièce aussi contient de magnifiques souterrains. Elle a d'abord été écrite pour des homosexuels à Berkeley ; l'enfant imaginaire alors prend tout son sens. L'œuvre est truffée de choses mystérieuses qui ne peuvent pas se jouer au premier degré. Il y a beaucoup plus qu'une simple querelle de couple. À la Poudrière, les spectateurs restaient écrasés au fond de leur siège à la fin. Certains sortaient pendant la pièce et se disputaient ; voilà le côté social du

Don Quichotte, adapté et mis en scène par Jean-Pierre Ronfard au Théâtre du Trident en 1984.
Photo : Yves Martin.

théâtre. Une personne qui paye pour venir au théâtre veut être remuée, recevoir un choc, ressentir quelque chose. J'ai alors pleinement compris ce que je voulais faire depuis le Old Vic. J'ai pu enfin lui donner forme dans ce personnage de l'alcoolique, du faible qui se venge avec la cruauté la plus totale tout en conservant son statut social de prof d'université d'un petit campus. En face de lui : une femme qu'il aime, qui l'aime énormément, qui le déchire et le force à la déchirer à son tour. Le film m'a beaucoup déçu. La pièce est tellement plus forte ! L'important est de faire passer toutes les dimensions du personnage. Ce sont des gens qui s'aiment et qui se déchirent en s'aimant. Si le jeu est juste, c'est ça que monsieur et madame Tout-le-monde vont comprendre. Ils vont au théâtre pour voir la vie et se dire : « Qu'est-ce qu'on en fait maintenant ? »

Comment vous situez-vous face à la question de la langue, particulièrement dans l'optique de la formation des jeunes comédiens ? Et comment voyez-vous l'importance de la culture générale dans la formation d'un acteur ?

Paul Hébert (Edgar) dans
Play Strindberg, de
Dürrenmatt, mis en scène
par Yves Desgagnés au TNM
en 1988. Photo : Robert
Etcheverry.



P. H. – Voilà d'énormes questions. Je ne sais pas si je peux apporter une opinion valable... J'ai soixante-treize ans. Pour moi, cela a à voir avec la couleur grise et stridente, agressive de la société d'aujourd'hui. Certaines choses m'horripilent dans les manifestations sociales et culturelles d'aujourd'hui, et il y a des choses que j'aime. Aujourd'hui, la créativité est très vivante. L'élan, le besoin d'inventer et de créer est plus fort que quand j'étais jeune, plus stimulant et plus stimulé. Mais l'usage des moyens de communication, à mon sens, fausse la perspective. C'est troublant. J'essaie de me mettre à la place d'un jeune qui veut faire du théâtre aujourd'hui ; tellement d'angles de perception possibles le sollicitent de partout : la télévision, le sport, devenu médiatique, la chanson médiatique, la poésie aussi, tout est médiatisé, transformé, modifié... pour produire un effet.

... Comme s'il n'y avait qu'un seul canal de transmission : la télé !

P. H. – Exactement. On est loin de Tchekhov lorsqu'on perçoit la réalité à travers des effets. Les effets peuvent fournir un bon soutien, mais ils peuvent s'avérer très trompeurs. Il me semble que l'être humain lui-même n'a pas tellement changé. Chez les gens d'autrefois tout comme chez ceux d'une culture différente, on trouve des points de repères réconfortants, dont on a en ce moment grand besoin. On trouve la vie. La vie ne réside pas uniquement dans ce qu'on fait dans le moment présent.

D'où ce goût du recyclage chez les jeunes qui vont piger dans les œuvres passées et sentent le besoin d'effectuer des relectures...

P. H. – Et c'est bien. Mais avant de relire, il faut lire. Avoir lu et avoir vécu un peu avant d'oser faire une relecture d'un auteur qui a traversé les âges. Dans les années soixante, j'étais à Athènes lors d'une représentation commémorative des *Oiseaux* d'Aristophane, créés au même théâtre Hérode Atticus, 2 400 ans plus tôt. Comme on

sait, *les Oiseaux*, c'est l'histoire de deux clowns qui décident de quitter le monde des humains parce qu'ils le trouvent trop « cave » et d'aller vivre chez les oiseaux. Dès lors, ils sont heureux comme ce n'est pas possible ! Tous les notables vont leur demander le secret de leur bonheur, et ils les reçoivent en lançant des cris d'oiseaux. En grec, le texte est plein de Oi ! Oi ! Oi ! Oi ! Une distribution de deux cents artistes, oiseaux costumés, musiciens et acteurs. Les gradins (8 000 places) étaient pleins. Soudain, on a senti un remue-ménage dans l'assistance. Des choses un peu bizarres se passaient sur scène : la musique, entre autres, faisait penser à une musique sud-américaine et le grand prêtre était costumé en prêtre orthodoxe, avec la coiffure typique. Mouvement dans l'assistance ! Ne comprenant pas le grec, j'ai demandé à la personne qui m'accompagnait ce qui se passait. « Les spectateurs, m'a-t-elle expliqué, n'acceptent pas qu'on détourne les intentions du texte, qu'on se moque des personnages. » Ce prêtre costumé, ridiculisé, avait été refusé par les spectateurs qui, à leur manière, ont dit : « Non ! » Cela m'a frappé. À la même époque, on aurait fait cela ici et tous se seraient bidonnés. Là-bas : non ! Il y avait partout des articles de journaux sur le sujet, épinglés jusque dans les taxis. Le ministre athénien de la culture avait boycotté le spectacle. Ça devait être l'événement du festival, ce fut la pagaille totale. Cette histoire m'a beaucoup marqué. Je me suis dit : là où nous aurions rigolé, les Grecs ont su dire : « Non ! On ne manipule pas la culture et la mémoire de cette façon. »

Vous croyez qu'Aristophane ne peut pas être joué de manière contemporaine ?

P. H. – La question est de ne pas manipuler les intentions de l'auteur pour se donner un crédit personnel avec la prétendue complicité du public. Le public, à moins qu'il ne soit choisi, donc gagné d'avance, demeure toujours cette « bête aux mille yeux » dont parle Shakespeare, prête à se laisser apprivoiser si le jeu en vaut la chandelle, prête aussi à se cabrer et à se retirer si les règles du jeu lui paraissent trop insolites, réservées à des initiés, pour artistes seulement. Ce qui m'inquiète aujourd'hui, c'est qu'avec tous les moyens et tous les effets dont nous disposons, l'art risque de devenir une course superficielle aux moyens techniques et à la nouveauté. Nous manquons du sens de la continuité chez nous. Je pense que notre public est de plus en plus dérouté ; trop souvent pris en otage à l'occasion d'une expérience sans lendemain dont on lui demande de faire les frais. Notre public ne sait plus très bien ce qu'il vient chercher au théâtre, ni ce qu'il veut recevoir. Au rideau, il se lève automatiquement, comme si son appréciation était tellement distanciée de ce qu'il vient de voir qu'il ne prend aucun risque de se tromper et qu'il applaudit presque servilement, parfois. Derrière le rideau, on se congratule à qui mieux mieux, c'est une ovation debout, et elle est due. Les propos que je tiens en ce moment en feront sourire certains et se crisper certains autres. Je plaide pour un théâtre, ici, qui reconnaît l'actualité troublante d'*Œdipe roi* telle que le texte de Sophocle nous la transmet ; je plaide pour une interprétation aussi imaginative et aussi inspirée des personnages de Molière que celle que Strehler a su apporter à Goldoni dans *Arlequin serviteur de deux maîtres* joué 2 304 fois depuis 1947 ; je plaide pour un théâtre, ici, qui de Sophocle à Tremblay nous ouvre et nous balise sans complaisance une voie vers l'avenir. À mon âge, je ne suis plus dans la course. Mais je regrette que la direction des théâtres change si souvent de main et que le travail de mise en scène soit remis presque exclusivement entre les mains de gens qui ont leur expérience à faire. Je sais, la valeur n'attend pas le nombre



Marie-Ginette Guay (Clara Guelber) et Paul Hébert (Nat Moyer) dans *Je ne suis pas Rappaport* de Herb Gardner, mis en scène par Gill Champagne au Théâtre de la Bordée en 1997.
Photo : Sophie Grenier.

des années. Mais il est dommage que le nombre des années puisse cacher des valeurs. De plus en plus, avoir de l'âge semble devenir un défaut.

C'est peut-être un sous-produit pervers de la publicité visuelle qui fait qu'être jeune devient une qualité, une promesse de nouveauté.

P. H. – C'est un résultat de la culture de l'enfant-roi, de l'apprentissage Nintendo et du règne du concept commercial que l'image vaut mille mots. Au théâtre, si l'image vaut mille mots, c'est que les mots du texte n'exercent plus leur fonction première qui réside dans leur pouvoir d'évocation. Shakespeare est le plus grand créateur d'images par le pouvoir des mots tout en demeurant respectueux de l'imaginaire de chacun des spectateurs. Pensons au prologue de *Henri V*.

Actuellement, quel est le projet qui vous tient le plus à cœur ?

P. H. – Un projet magnifique : offrir aux compagnies, dans un théâtre qui s'appelle la Dame Blanche², situé au parc des chutes Montmorency, la possibilité de prolonger leurs productions au lieu de ne les jouer que vingt fois. Le site est extraordinaire ; il passe entre 850 000 et un million de touristes par année aux chutes Montmorency, dont 450 000 étrangers. Ces gens veulent voir des spectacles d'ici. On pourrait y produire ce qui a été joué à Montréal, à Ottawa, à Québec ; on pourrait y jouer Molière (c'est l'auteur le plus joué au Québec), comme on joue Shakespeare au Canada anglais ; ce serait un événement francophone de qualité. Les gens sont avides de théâtre, l'été. Mais c'est très difficile de mener ce projet à terme. J'ai été très déçu lorsque

2. Voir, dans ce numéro, la chronique de Solange Lévesque. NDLR.

le Trident a refusé de s'y associer. Il est difficile de trouver une oreille qui écoute vraiment, une tête qui ne fait pas que du « *lip service* ». Où est la crainte ? Dès le départ, on pense rentabilité immédiate. Si on avait appliqué les mêmes grilles d'analyse au Trident, le Trident n'existerait pas aujourd'hui ! Au départ, la perception est négative ; on n'y croit pas. Comment défendre un budget si on n'a pas la passion du théâtre ? Le Cirque du Soleil n'existerait pas s'il n'y avait pas eu, au départ, un groupe de jeunes fous du cirque et prêts à risquer quelque chose.

Vous avez reçu une nomination à la soirée des Masques.

P. H. – Oui, pour *Je ne suis pas Rappaport*. J'ai été très profondément touché par l'hommage rendu à madame Wasserman, lors de cette soirée. Que ce soit des comédiens et des comédiennes qui lui aient rendu cet hommage dans un théâtre m'apparaît comme un geste émouvant et riche, plein de noblesse et de dignité, plein de sens. Les mêmes qualificatifs s'appliquent à ceux qui interprétaient ce groupe de déportés juifs qui se retrouvaient dans une gare à Vienne et qui se demandaient où ils s'en allaient et ce qu'ils allaient faire ; quelqu'un avait encore un violon, il s'est mis à jouer, tout le monde s'est mis à chanter. La jeune madame Wasserman et son mari, qui faisaient, à cette époque, partie du groupe, ont décidé de venir à Montréal. Cela m'a rappelé que, vers le début du siècle, des rabbins de Montréal avaient fait une demande à la commission scolaire et au gouvernement pour que leurs enfants étudient le français dans les écoles. Leur argument : « Vous êtes une minorité comme nous ; vous serez toujours une minorité en Amérique du Nord ; nous savons ce que cela signifie. Nous devrions établir des liens par la langue, par les enfants. » Cette intention noble a été exprimée... et a rencontré un refus, pour diverses raisons. La seule chose, la seule voie, selon moi, qui existe pour nous, les Québécois, la première en tout cas, c'est l'éducation. Aucun argument politique, rien ne nous sauvera du vide de l'éducation. À Montréal, il se crée beaucoup de théâtre, et c'est formidable ; mais ce mouvement-là sera forcément teinté par le métissage. En tant que francophones, si nous voulons conserver notre place au sein de ce métissage, il faut que nous y soyons présents aussi sur le plan qualitatif. Pour y arriver, il faut savoir transmettre la langue et les idées, autrement nous sommes perdus. C'est toute la conception de l'éducation qui est en jeu. Les Juifs, en tant que minoritaires, savent très bien qu'ils ne peuvent s'écarter indûment d'un centre sans risquer de se perdre.

Leur religion, leur culture et leurs valeurs les y rattachent...

P. H. – Oui, et nous, nous avons joyeusement tout balancé par-dessus bord pour de rapides avantages monétaires et sociaux. Comment allons-nous réagir à l'emprise de la télévision et du cinéma américains si nous ne réagissons pas par l'éducation ? Il faut prendre conscience de cela. Récemment, un jeune professeur de polyvalente m'a dit qu'il est à la veille d'abandonner parce qu'il ne peut plus supporter le je-m'en-foutisme, l'arrogance et le mépris de ses élèves. Il n'a plus l'impression de pouvoir faire adéquatement son travail. Certaines collectivités ont disparu progressivement ; il nous faudra réagir si nous voulons durer. Si nous le voulons *vraiment*, au fond de nous-mêmes ! Mais peut-être ne le voulons-nous pas vraiment, au fond ? **j**