

« Un acteur, ou il est total ou il n'est pas » Rencontre avec Ariane Mnouchkine et Pol Pelletier

Achmy Halley

Number 71, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28880ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Halley, A. (1994). « Un acteur, ou il est total ou il n'est pas » : rencontre avec Ariane Mnouchkine et Pol Pelletier. *Jeu*, (71), 104–109.

Femmes

Achmy Halley

« Un acteur, ou il est total ou il n'est pas »

Rencontre avec Ariane Mnouchkine et Pol Pelletier,
à l'occasion de la représentation de *Joie* au Théâtre du Soleil à Paris
du 1^{er} au 19 décembre 1993¹.

Ariane Mnouchkine, comment avez-vous entendu parler du spectacle de Pol Pelletier ?

Ariane Mnouchkine — Pour une fois, il faut rendre hommage à un critique. C'est Gilles Costaz qui m'a écrit après avoir vu le spectacle de Pol aux Francophonies de Limoges pour nous dire « c'est vraiment quelqu'un de formidable, c'est un spectacle très émouvant, c'est très beau. Apparemment personne n'invite Pol à Paris, je trouve cela dommage... » J'ai également reçu un coup de fil de Marie-Hélène Falcon, la directrice du Festival de théâtre des Amériques de Montréal où nous sommes allés l'année dernière avec *les Atrides*. Elle nous invitait à aller voir le spectacle de Pol à Tunis. Moi je ne pouvais y aller, mais deux

Pol Pelletier
et Ariane Mnouchkine.
Photo : Pedro Guimaraes.



1. Ce texte a été publié en partie sous le titre : « L'acteur n'est pas un diseur de mots », dans *Le Devoir*, 29 décembre 1993, p. B-8. N.d.l.r.

personnes du Théâtre du Soleil ont fait le voyage. Mes collaboratrices ont trouvé cela très beau. Elles m'ont rapporté une cassette vidéo qui, comme toutes les cassettes, était bien évidemment inférieure au spectacle, pour ne pas dire minable ; mais à travers ce film, on voyait bien la force du spectacle de Pol. On a donc décidé de programmer *Joie* tout de suite, la salle étant libre à cette période. Cette forme d'accueil d'un spectacle n'est pas habituelle pour nous. Nous n'en avons pas les moyens. Si on pouvait, je le ferais plus souvent. La programmation du spectacle de Pol, qui s'est faite très vite, fait partie de notre démarche artistique. Nous-mêmes, nous ne nous programmons pas deux ans à l'avance. Cela, d'ailleurs, rend fous les gens qui nous invitent en tournée. Quand on dit oui six mois à l'avance, c'est bien le maximum ! Les gens qui nous veulent vraiment le savent. Je trouve que toutes ces programmations des années à l'avance, c'est une folie, parce qu'une artiste n'est pas la même deux ans après ; elle a envie d'autre chose. Il faut garder cette souplesse quand c'est matériellement possible. Un mois, cela suffisait pour avertir le public. Je le pense, même si le démarrage du spectacle a été difficile, parce que Pol n'est pas encore connue en France. Cela aurait été la même chose si nous avions eu trois mois pour avertir le public. Ensuite, c'est le public que j'ai vu sortir du spectacle ravi et ému qui a fait son travail de bouche à oreille.

Pol Pelletier — Quand Ariane m'a proposé de venir jouer en décembre, je sentais que c'était bien. J'aime quand les choses se font sur un coup de cœur, pas dans trois siècles. Le spectacle que j'ai joué à Paris n'est pas le même que celui que j'ai créé à Montréal, à Limoges ou à Tunis. Quand je suis arrivée, j'ai eu un choc. Le décor a été construit ici. Ils avaient peint un mur en bleu d'une beauté extraordinaire derrière la structure métallique plus légère avec une spirale d'escalier. À l'origine, le spectacle a été conçu pour être joué dans de petits théâtres à l'italienne, je grimpais au-dessus du public. Ici cela n'était pas adaptable. Et quand j'ai vu le lieu immense, la profondeur, la hauteur de la salle du Théâtre du Soleil, je me suis sentie toute petite, une « crotte de nez sociologique du Canada » comme je le dis dans mon spectacle. Au début, j'étais un peu perdue, je ne savais pas comment faire le passage du spectacle de l'origine à un nouveau concept. La semaine de préparation a été extrêmement difficile surtout pour trouver la lumière adéquate. Sur les conseils d'Ariane, nous avons adopté un décor plus sobre et créé une nouvelle lumière qui donne une autre résonance au spectacle. Je sens que ce lieu est très puissant. Mon assistante, Isabelle Villeneuve, en me voyant jouer ici m'a dit : « Tu es encore plus vulnérable, plus proche du public. » Je ne sais pas si c'est l'histoire qu'il y a ici, c'est mystérieux. On me dit souvent partout où je joue que les gens ont l'impression que je m'adresse individuellement à chaque personne. C'est un acte conscient que je prépare : jouer est un acte tellement important qu'il faut que chaque personne se sente complètement concernée. Mais ici je me sens encore plus dépouillée. Je pense que le spectacle était plus dur avant. Cela a peut-être à voir avec le rythme de l'Amérique du Nord. Au Québec, nous sommes plus *rock and roll*. Au début, Ariane me disait : « Tu vas trop vite, laisse le temps aux gens, laisse le temps... » Si j'avais un rythme si rapide quand je jouais le spectacle au Québec, c'est peut-être parce que je n'acceptais pas de dire profondément certaines choses qui sont très difficiles. La première fois que je les ai dites, je pensais que j'allais mourir... » Il me semble que le texte ici devient plus translucide, peut-être que je vais mieux dire les choses loin de chez nous...

A. M. — C'est peut-être dû au fait que tu te trouves effectivement loin de chez toi et peut-être également parce que tu as fini par accepter l'espace et le dépouillement du lieu. Je crois que cela fait ressortir l'universalité de ce spectacle, qui raconte un moment de l'histoire du théâtre québécois, des femmes mais aussi des hommes donc... dans les années soixante-dix. Ici, le spectacle prend une dimension épique. Quand je dis : « Pol, tu vas trop vite », c'est parce qu'il y a vraiment dans le spectacle des moments émouvants qui sont très beaux et que j'ai envie de laisser résonner chez le spectateur. Je trouve que ce spectacle est un spectacle historique, politique également. On rit beaucoup et on est très ému. Avant que je voie le spectacle, on m'avait dit : c'est un spectacle où elle se moque un peu des féministes. J'étais très vigilante. Je me suis dit : qu'elle s'en moque un peu, beaucoup, très bien, mais si c'est une de celles qui renie, alors non, je trouve que c'est trop facile. Je me suis rendu compte, en voyant le spectacle en vidéo, que ce n'était pas du tout le cas. Mais j'avais trouvé le spectacle pessimiste avec des phrases comme : « La création collective est morte, le rêve est mort... » En fait non, *Joie* n'est pas défaitiste du tout. Le spectacle raconte une sorte de défaite, mais c'est une défaite dans le combat.

Le titre peut surprendre...

A. M. — Je comprends très bien ce titre. Pol parle de la joie de tous les débuts, de la joie de toutes les découvertes, de la joie de découvrir qu'on peut être ensemble, qu'on peut s'aimer... C'est comme la vie d'une troupe : on connaît d'intenses moments de joie à côté des blessures, des moments où les gens partent alors qu'on croyait qu'on était ensemble pour la vie...

P. P. — Quand j'ai commencé à écrire ce qui s'est passé pendant mes années soixante-dix, j'étais dans un état de joie. Je me suis rendu compte que, quand je vivais ces choses, j'avais peur, et que la joie est reliée au risque, à cette peur... L'origine du spectacle, c'est la commande d'une amie qui m'a demandé d'écrire un texte sur les femmes, l'art et la joie. Si aujourd'hui je peux appeler mon spectacle simplement *Joie*, c'est que j'ai vécu pendant ces années de théâtre féministe au Québec des moments de défaite et que j'ai pu aller au bout de ça.

Vous avez toutes les deux, je crois, la même conception du comédien, ce que vous appelez, Pol, « l'acteur total »...

A. M. — Moi, je ne dirais pas « l'acteur total », je dis « l'acteur », quelqu'un qui est chargé d'incarner. On ne peut pas incarner sans corps. L'acteur doit recevoir la voix, le corps du personnage. On a trop tendance, en Occident, à dire acteur total comme si on l'opposait à l'acteur infirme. Je pense qu'un acteur, ou il est total ou il n'est pas. Ce n'est pas qu'un diseur de mots. C'est quelqu'un qui trouve la métaphore gestuelle, corporelle, vocale des émotions, des états que lui suggère soit l'improvisation, soit le texte. « Acteur total », c'est presque un pléonasme ; c'est une expression que je n'emploie pas.

P. P. — Au Canada, il y a une très grande différence entre un danseur, un chanteur et un acteur, qui est un diseur de mots.

A. M. — La situation est la même en France. Au début de mes stages, quand j'auditionne, je demande aux apprentis comédiens : « Vous avez fait de la danse ? Vous jouez d'un instrument ? Vous faites du mime ou des acrobaties ? Vous savez chanter ? » La plupart répondent : « Non, non, non... J'ai juste fait du théâtre. » C'est extraordinaire la non-formation des acteurs aujourd'hui ! Quand je regarde la télévision ou que je vais au cinéma, parfois je suis terrifiée : on dit au public que c'est ça un acteur. Ça veut dire que dans trente ans l'art de l'acteur sera oublié comme celui du souffleur de verre parce qu'on fait croire aux gens qu'un acteur c'est seulement quelqu'un qui dit un texte. Heureusement, il y a des « conservatoires ». Ce que j'appelle des conservatoires, ce sont les films avec Buster Keaton, Charlie Chaplin, Lilian Gish... pour que les générations futures sachent ce qu'a été l'art de l'acteur en Occident. Sans parler de mes modèles à moi, qui sont les grandes écoles d'acteurs orientaux du théâtre traditionnel.

P. P. — Pour moi, le métier d'acteur est un art de vivre. Au milieu des années quatre-vingt, quand j'ai quitté le Théâtre Expérimental des Femmes, j'ai voulu faire le point sur mon métier, m'arrêter et réfléchir. J'en avais marre de voir des comédiens qui jouaient au dixième de leur possibilité. Quand je suis revenue au théâtre que je pensais avoir quitté

Joie, présentée au Théâtre du Soleil en décembre 1993.
Photo : Pedro Guimaraes.



pour toujours, je me suis mise à travailler toute seule, dans mon studio. J'ai ensuite mis en place des programmes de formation pour les comédiens et j'ai ouvert le Dojo pour acteurs, à Montréal, parce qu'il faut travailler tous les jours... et non pas comme une gymnastique mais parce qu'en travaillant tu affines ton jeu, tu t'éloignes de ton ego... J'étais là cinq jours par semaine, trois heures par jour ; parfois, un ou deux comédiens venaient travailler, parfois j'étais seule, mais je m'entraînais quand même.

A. M. — Le Théâtre du Soleil est un lieu qui n'a jamais attiré les acteurs confirmés qui n'accepteraient pas nos conditions financières et notre manière de travailler. Nous avons donc toujours attiré les jeunes comédiens. Ce qui fait que la troupe est toujours irriguée par des forces juvéniles, une spontanéité, une foi mais aussi une inexpérience. Il y a donc une sorte de formation continue de l'acteur à laquelle nous tenons beaucoup. C'est parfois un fardeau ; c'est également une chance.

P. P. — Pourquoi appelles-tu cela parfois une chance ?

A. M. — Parce que les jeunes comédiens avec lesquels je travaille me forcent tout le temps à



Joie, présentée au Théâtre du Soleil en décembre 1993.
Photo : Pedro Guimaraes.

reconsidérer les choses, ma manière de travailler, à confirmer, à avancer, à mettre en doute des certitudes, à faire des choses nouvelles. Je crois sans trop de vanité que je les fais progresser, mais eux aussi me font avancer. Eux aussi m'apprennent mon métier. Je ne pourrais pas travailler avec des acteurs qui prétendraient savoir parce que moi je ne sais pas, je cherche. Certains acteurs sont affolés par un metteur en scène qui admet qu'il ne sait pas. J'ai besoin de travailler avec des acteurs courageux, un peu fous au fond. Et puis, surtout, il ne faut pas des acteurs qui croient savoir. Quand ils commencent à savoir, c'est à ce moment-là qu'ils partent.

P. P. — Qu'est-ce qui arrive alors ?

A. M. — Un gros chagrin pour tout le monde, peut-être aussi pour eux d'ailleurs. Ils s'en vont dans le monde. On dit souvent que des gens partent du Soleil. Je tiens à préciser que, souvent, ils ont passé plusieurs années chez nous ; dans d'autres lieux, ils passent quelques semaines, au mieux quelques mois... C'est vrai que c'est parce qu'ils restent longtemps que quand ils partent c'est important. Neuf fois sur dix, c'est un chagrin d'amour.

Quand vous avez vu Joie, qui raconte dix années d'engagement d'une comédienne dans le théâtre québécois et qui peut être considéré comme une autopsychanalyse à scène ouverte de Pol Pelletier, avez-vous pensé à la démarche de Philippe Caubère, qui n'en finit pas de raconter sur scène ses années au Théâtre du Soleil ?

A. M. — J'ai vu seulement le tout premier spectacle de Caubère, dans lequel il évoquait sa mère, et j'ai trouvé cela absolument magnifique². Je ne suis pas allée voir les autres

2. Voir le compte rendu critique de ce spectacle : « La danse du diable », dans *Jeu* 45, 1987.4, p. 214-216. N.d.l.r.

spectacles où il parle du Théâtre du Soleil. Donc je ne peux rien en dire. J'ai tout de même l'impression, d'après ce que j'en ai entendu dire, que c'est une démarche différente de celle de Pol Pelletier.

P. P. — J'ai vu *Ariane ou l'Âge d'or*, et j'ai été fascinée par la manière dont il te joue, comment il utilise son corps et sa voix. Quand il te joue, toi, c'est magnifique, il y a beaucoup de respect dans son spectacle. C'est un spectacle chaleureux sur le théâtre, les coulisses. Ce que je dis dans *Joie*, c'est différent. En racontant des anecdotes, je recherche le fil, ce qui a fait que je me suis engagée dans le théâtre expérimental dans les années soixante-dix, la raison pour laquelle j'ai abandonné puis recommencé. Et mon spectacle est une réponse. Mon regard d'aujourd'hui est complètement différent du regard de la femme qui a créé tout cela.

Vous devez beaucoup, toutes les deux, à la spiritualité et au travail des acteurs occidentaux classiques.

P. P. — J'ai voyagé en Inde et j'ai compris beaucoup de choses sur mon corps, sur l'énergie qui est en chacun de nous. Ce sont des éléments essentiels qui me nourrissent tous les jours. J'ai compris ce qu'était un corps vivant, pourquoi il y a des corps qu'on regarde et des corps que l'on ne regarde pas. Les Orientaux ont compris tout cela. J'ai rencontré un maître qui m'a beaucoup appris sur mon métier. Avec lui, j'ai compris des choses par rapport aux sources de la vie. Cela va être le thème de mon prochain spectacle³.

A. M. — Le travail des maîtres orientaux fonde ma démarche de femme de théâtre. C'est totalement matriciel. Je pense que l'Occident a la dramaturgie et l'Orient a l'art de l'acteur. Notre grande chance, c'est de pouvoir réunir les deux dans nos spectacles. C'est un de mes rêves. Pour tout acteur oriental, le théâtre est une offrande. On joue devant les dieux, et le public profite de cette manne. Je pense que, quand les acteurs ne font pas d'une représentation une offrande, il n'y a pas l'essentiel. Avec son corps, un acteur oriental fait l'autopsie des sentiments ; il sait comment un pied peut jouer la colère. Au moment où l'acteur s'en va derrière son personnage, on a gagné. C'est cela, l'art de l'acteur oriental : être totalement, poétiquement l'Autre. On retrouve d'ailleurs les mêmes lois chez les grands acteurs occidentaux comme Chaplin. Il fait partie de la même lignée que les acteurs orientaux. Parfois je me dis que, s'il n'y a pas un plus grand nombre d'acteurs qui ont la nostalgie de cet art-là, ce sont les imposteurs des feuilletons télévisés qui vont gagner... ◆

3. Voir l'entretien accordé à Josette Féral : « Arrêter le mental », *Jeu* 65, 1992.4, p. 35-45. N.d.l.r.