Document generated on 10/11/2024 10:31 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

Atelier de Saskia Noordhoek Hegt

Frank Coppieters

Number 14 (1), 1980

URI: https://id.erudit.org/iderudit/28921ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Coppieters, F. (1980). Atelier de Saskia Noordhoek Hegt. *Jeu*, (14), 26–29.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1980

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

atelier de 'saskia' noordhoek hegt

En juin 1979, pour la quatrième année consécutive, Saskia Noordhoek Hegt, que l'on connaît entre autres pour sa participation au *Alice in Wonderland* du Manhattan Project, donnait un atelier de théâtre à Montréal. C'est un participant de l'atelier précédent qui avait pris l'initiative de réinviter Saskia et de former un nouveau groupe de travail composé de jeunes comédiens et comédiennes formés au théâtre conventionnel et en quête d'un approfondissement de leur formation.

Avant le début de l'atelier, Saskia demandait à chacun d'apporter plusieurs vêtements (ce seraient les seuls accessoires) et d'apprendre par coeur un texte particulièrement aimé ou un texte à explorer. Quant à moi, mon travail consistait à observer et évaluer ce qui allait se passer, à en discuter avec Saskia, à aider quotidiennement à la préparation de la séance suivante et, à la fin, à participer à l'élaboration de «la pièce». Plutôt que de raconter le déroulement anecdotique de cet atelier, je vais m'attarder aux techniques de travail utilisées. Elles proviennent de sources différentes, la plus évidente étant le Théâtre-Laboratoire de Jerzy Grotowski[1].

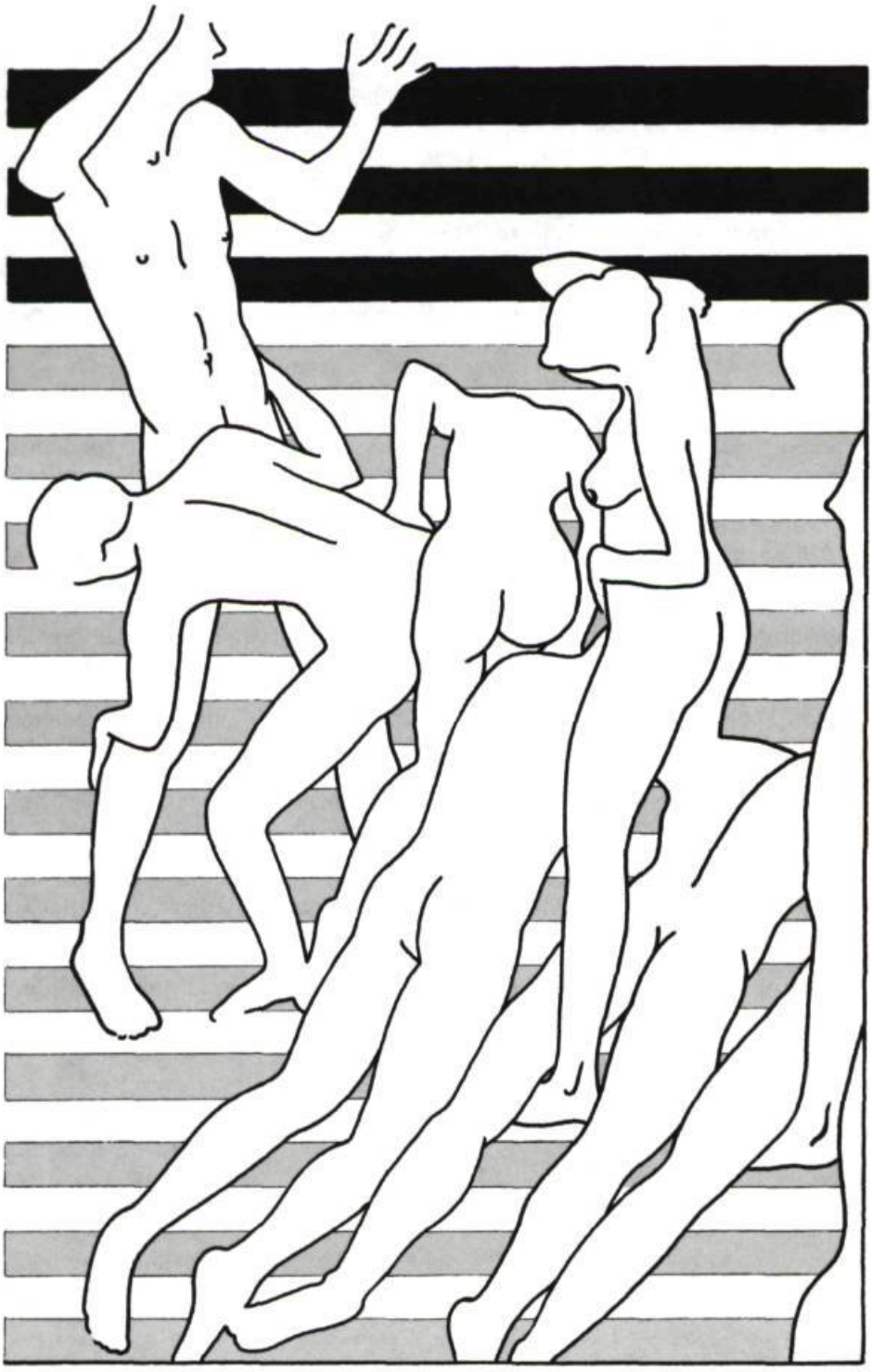
Le lieu de travail était situé au deuxième étage du Théâtre Expérimental et prêté par le groupe des femmes qui y travaillent. La plupart d'entre elles sont d'ailleurs familières avec les ateliers de Saskia. Le lavage du plancher de bois, tout blanc, constituait la première étape du travail de la journée. Tâche banale, mais esprit de discipline; réaction aussi, comme d'ailleurs tout au long de l'atelier, contre la complaisance de l'«acteur-star». Ce geste est devenu très vite une espèce de méditation matinale. Le but précis était surtout d'aimer et de s'approprier l'espace, de ne plus regarder le sol comme un ennemi à abattre.

briser les styles arbitraires

Le réchauffement psycho-physique comprenait bien des choses familières: les exercices vocaux et corporels développés par le Théâtre-Laboratoire de Jerzy Grotowski, du yoga, des jeux, le *contact improvisation*, très en vogue aux États-Unis. L'intérêt tient au fait qu'il n'y avait pas vraiment de rupture entre le réchauffement et le travail sur le texte. Ici, l'intention était surtout de prendre conscience et de se défaire des styles arbitraires, des habitudes de débit dites «théâtrales». Problème pour tout comédien, mais plus grave encore, j'en ai l'impression, pour le comédien de culture française qui a tendance à percevoir comme naturel le style arbitraire de la tradition. Certains des textes choisis provenaient d'ailleurs du répertoire dramatique et quelqu'un avait même eu l'audace de reprendre le texte de son audition à l'École Nationale. Comment briser tout cela et qu'y a-t-il à y gagner?

1. Voir: Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité, 1971; Richard Schechner, *Environmental Theatre*, New York, Hawthorn Books, 1973; et *Alice in Wonderland. The Forming of a Company and the Making of a Play*, New York, Dutton, 1973, qui contient des reproductions photographiques des exercices corporels. Ou mieux encore: l'émission de télévision réalisée par C.B.S., New York, 1975.

(Illustration: Alain Leblond).



Il est essentiel de bien savoir son texte par coeur de sorte qu'il soit toujours là quand on en a besoin. Un bon exercice utilisé par Peter Brook et adopté par le Performance Group consiste à prononcer les mots dans un débit si rapide qu'il est impossible de penser à ce qu'on dit. Saskia insistait pour éliminer des improvisations la censure intellectuelle afin d'éviter le délai perceptible entre l'idée et son exécution par le corps. Je reviendrai là-dessus. Une autre excellente façon d'aborder un texte sans préjugés est de le dire sur un ton neutre, sans se laisser aller pour autant à une monotonie mécanique ou automatique. Ce n'est pas aussi facile que ç'en a l'air.

L'exercice suivant, que Saskia a appris d'Élizabeth Swados, est encore plus difficile. Avec un partenaire, on s'entend sur le choix d'une chanson courte et simple. L'un la chante, l'autre la dit, et on essaie de terminer en même temps. Tout ça, sans penser à la signification des mots, mais avec une intention très précise. Par exemple: vouloir déchirer en deux une chemise qui se trouve devant soi; on pourra ressentir alors l'impression d'un couteau qui surgit du corps. Mais on ne doit pas «jouer» cela. L'effet de cet exercice est de briser les rythmes ordinaires d'un texte. De la même façon, on crée souvent des ouvertures inattendues si, par exemple, on se concentre sur la simple action de s'habiller ou de se déshabiller tout en disant son texte. Ou encore: provoquer une lutte entre les mains et les pieds, ou entre son côté gauche et son côté droit qui se battent pour dire le même texte. Voilà quelques procédés pour éviter de tomber dans des clichés pétrifiants. Il est aussi très amusant de magnifier consciemment les clichés, de cabotiner de façon grotesque. Cette recherche est valable en soi, mais c'est une voie négative. Quand on a rejeté ce qu'on considère comme des obstacles, encore faut-il trouver autre chose.

«des corps qui parlent»

Pour employer le slogan du Polish Lab, il faut voir «des corps qui parlent». Pour cela, on doit connaître son corps. Les exercices corporels ont précisément pour objectif de développer cette connaissance. Le travail sur la voix est aussi primordial. Par exemple: s'imaginer qu'on est un foetus, en prendre la posture, et commencer le travail, très long et laborieux, de sortir du ventre de la mère. Comme un enfant crie avec tout son corps, de même la voix doit tout faire vibrer, y compris les doigts et les orteils. Parfois, quand on est tout à fait épuisés, la tête oublie complètement qu'elle existe et on réagit seulement par impulsion. *Impulsion* et *désir*. Voilà les mots-clés de toute la démarche de Saskia. Ce ne sont pas là des concepts abstraits mais des pratiques concrètes. L'impulsion part toujours d'une partie spécifique du corps. Il est donc essentiel d'avoir une connaissance organique de son corps, pour trouver la source de ses impulsions. C'est le corps lui-même qui décide. Par exemple: courir à travers l'espace et *suivre* le mouvement d'un bras, d'une épaule, etc. Ou être par terre et *se donner* complètement à un mot (cravate, jupe, soutien-gorge...). La difficulté est de ne pas partir d'idées préconçues. Comme un enfant qui crie, on ne doit pas chercher l'image; elle doit se présenter elle-même comme un *résultat*.

Il y a des moyens pour faciliter ce processus, pour le provoquer en quelque sorte. Quand rien ne se présente, on répète un geste particulier trouvé dans une improvisation et on l'exécute ensuite consciemment, comme un cliché. Ou bien on fait les exercices corporels d'une façon précise, de telle sorte que le corps ne soit pas «mort»,

mais tout à fait prêt à attaquer à la moindre impulsion qui se présente. Aussi, et ceci est un travail de longue haleine, chacun doit découvrir le désir ou l'obsession personnelle qui se cachent derrière son texte. Pourquoi a-t-on choisi précisément ce texte? Qu'est-ce qu'on veut y explorer? Souvent, les désirs étaient assez confus. Alors Saskia et l'intéressé(e) cherchaient un mot actif propre à être utilisé de façon concrète pendant les interactions avec les autres comédiens. Par exemple, quelqu'un qui voulait explorer la rigidité (surtout dans les habitudes), recevait comme concept actif de libérer le monstre dans chacun des autres. Il est donc important de passer d'une consigne encore abstraite à une démarche très concrète. Un mot qui convient parfaitement à quelqu'un peut très bien ne pas fonctionner pour un autre. C'est un peu comme le *mantra* donné à chacun comme véhicule de méditation: il arrive parfois que l'initié en reçoive ou en réclame un nouveau. Un participant, qui essayait de travailler avec «couper», «bouleverser», «briser», tous des mots «négatifs», n'a commencé vraiment son exploration qu'en recevant le mot «danser». Ces mots, comme toute règle d'ailleurs, sont des points d'appui pour concentrer l'énergie. Quand on avait une impulsion quelconque, (sauf celle de heurter physiquement quelqu'un), on pouvait toujours la suivre. C'est en suivant ses impulsions qu'on a une chance de satisfaire son désir.

une approche élémentaire

Tout ce que j'ai rapporté ici peut sembler élémentaire, c'est vrai. Il n'y a rien là de très élaboré ou de très sophistiqué. Mais, si on y plonge vraiment — et là, l'énergie stimulante de Saskia est énorme — beaucoup de choses peuvent arriver. La beauté d'une impulsion suivie, d'un désir réalisé, est quelque chose qu'on ne peut manquer de reconnaître. Il s'agit donc de s'ouvrir, de sorte que les impulsions naissent et que le corps les suive sans tarder. C'est là que je considère le travail, l'oeil, l'empathie de Saskia comme très précieux. Elle possède la capacité de s'intégrer au travail de l'acteur. C'est ainsi qu'elle *sait* quand on bloque. Alors, elle crie, en français ou en anglais: «Don't sit on your impulse». Travail très dur, parfois même exaspérant, mais non sans récompense: découvrir le *plaisir* de débloquer, de vraiment jouer.

À la fin de l'atelier, il y eut deux représentations d'une pièce pour un public restreint. La première fois, pour les femmes du T.E.F., la seconde pour l'ami d'un des comédiens. «Pièce» est un bien grand mot, puisqu'il n'y avait qu'une liste très courte d'instructions à suivre qui permettaient le développement de quelques situations, chaque fois improvisées, bien entendu. Bien qu'on n'ait pas travaillé sur la fonction du spectateur, ces représentations ont été un encouragement considérable. On avait apparemment développé quelque chose de présentable. Mais, tous étaient conscients de la nécessité d'un travail plus élaboré et plus long (l'atelier avait duré quinze jours) pour approfondir cette recherche de base. Dans ce genre de travail, c'est la *voie* ou la *manière* de chercher qui est importante. On peut penser qu'après beaucoup de travail, le comédien peut devenir un fleuve d'impulsions qui utilise son propre corps comme tremplin dans sa relation à autrui (acteur ou spectateur).

frank coppieters*

* René Gingras a participé à l'écriture de ce compte rendu. N.D.L.R.