Document generated on 04/24/2024 11:57 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Trois fois passera et le mythe restera...
Entretiens avec Luce Guilbeault, Luc Morissette et Ginette Paris

Diane Miljours

Number 22 (1), 1982

URI: https://id.erudit.org/iderudit/29219ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

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

Explore this journal

Cite this document

Miljours, D. (1982). Trois fois passera et le mythe restera... Entretiens avec Luce Guilbeault, Luc Morissette et Ginette Paris. *Jeu*, (22), 84–100.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1982

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/

érudit

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/

trois fois passera et le mythe restera...

entretiens avec luce guilbeault, luc morissette et ginette paris*

au commencement, il y eut la mythologie

Ginette, avant que tes recherches ne s'orientent vers le théâtre, que faisais-tu?

Ginette Paris — J'étais en écologie. J'ai été la première à donner un cours d'écologie humaine à l'U.Q.A.M. Le lien entre l'écologie et la psychomythologie, aussi appelée psychologie archétypale par Jung, c'est le polythéisme. L'écologie, c'est la fin des modèles monovalents, le pluralisme.

Comment t'es-tu intéressée au théâtre?

G.P. — D'abord, dans mon travail, je théâtralisais déjà. Je travaillais avec des gens qui n'étaient pas du milieu théâtral. Je leur faisais faire beaucoup d'exercices de théâtre pour les aider à travailler leur mythe personnel, à partir des grands mythes universels. Théâtraliser, c'est aller chercher ce qui est déjà là. De toute façon, le théâtre est né du culte de Dionysos. C'est incroyable que les gens de théâtre n'aillent pas davantage voir qui était Dionysos. Les dionysies étaient une grande folie collective où chacun jouait son psychodrame en prenant un personnage. Nous, on a la fête de l'*Halloween* mais elle a perdu son véritable sens. C'est devenu une mode alors que cela pourrait être tellement plus: la représentation, par le costume, d'un personnage qui nous habite intérieurement. Quand on retourne aux dionysies et à leur fonction sociale, on comprend le lien avec le théâtre. Car le théâtre, c'est aussi la représentation des conflits. Il y a, par exemple, dans *le Roi boiteux*[1], un côté très dionysiaque. Ainsi, quand les acteurs arrivent avec le chariot de la naissance, tous ensemble, on a envie de les joindre. J'ai donc étudié le mythe de Dionysos et les autres mythes qui y sont associés. On se rend compte que le théâtre qui, au début, en était un de participation, est devenu un théâtre de représentation, sauf dans les années de la contre-culture où il est descendu dans la rue.

* En décembre 1981, je rencontrais, d'abord, Ginette Paris, professeur de psychosociologie à l'U.Q.A.M. puis, Luce Guilbeault, comédienne, et Luc Morissette, comédien et bioénergéticien. Notre propos: l'atelier de théâtre né de leur collaboration. Comme, souvent, leurs réponses à mes questions se recoupaient ou se complétaient, j'ai fondu les deux entrevues en une seule. Tous les trois ont pu lire et approuver la version publiée.

1. Texte de Jean-Pierre Ronfard, produit par le Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal, en 1981-1982.

L'Éducation de Marie de Médicis de Rubens. Athéna, Apollon et Hermès apprennent à Marie la musique, la littérature et l'éloquence, tandis que les Trois Grâces lui offrent la beauté.

Pourquoi avoir choisi de fouiller la mythologie grecque?

G.P. — D'abord, parce que c'est un système organisé et structuré. C'est intéressant de voir les interactions à l'intérieur d'un même système. Ainsi, Athéna, la déesse guerrière, a un rapport avec Aphrodite, la déesse de l'amour. C'est passionnant de regarder leur opposition. C'est la même chose que de regarder les personnages de Molière ou ceux de Shakespeare, mais ceux-ci ont été créés par un seul homme; tandis que, dans la mythologie grecque, il s'agit d'un système créé par des milliers de cervelles. De plus, nous sommes gréco-chrétiens autant que judéo-chrétiens. On peut bien regarder ce qui arrive chez les Amérindiens, pour notre culture, mais notre passé, notre histoire psychique et notre inconscient collectif viennent des Grecs. C'est tout bonnement absurde d'être très informé sur la culture bouddhiste et d'ignorer nos propres sagesses antiques. C'est comme être déraciné.

Luc Morissette — Il y a eu une importance considérable accordée aux techniques de relaxation issues de la civilisation orientale. Elles sont extrêmement valables mais, en même temps, elles s'abouchent à une culture tellement différente de la nôtre. Les Orientaux ont 5 000 ans d'avance sur nous, en termes de jonction de la vie affective et de la vie physique. On peut facilement s'égarer là-dedans. Bien souvent, on va essayer d'emprunter aux cultures orientales leurs capacités, méditative ou super-combative et, alors, on perd tout ce qui peut concerner notre vie quotidienne. D'autre part, si on explore seulement la mythologie occidentale, on risque de se refermer.

G.P. — Il y en a qui ont étudié les Grecs au collège classique. Souvent, c'est plus destructeur qu'autre chose. Ce qu'on y enseignait n'était finalement qu'une parcelle de la culture grecque: le côté très rationnel, les philosophes, Aristote, Platon... La Grèce des philosophes ne m'intéresse pas du tout. C'est celle où la misogynie est la plus grande, où l'apport des périodes antérieures est le plus limité. C'est la période qu'on a le plus retenue alors que, moi, je pige beaucoup plus dans la période archaïque et hellénistique. En tant que féministe et psychologue, je trouve ça beaucoup plus intéressant. C'est un peu l'équivalent du Moyen Âge, cette époque chez les Grecs. Elle a été moins étudiée et, pourtant, c'est de là que sont nés tous les mythes.

Justement, quels sont-ils ces mythes?

G.P. — Après m'être intéressée à Dionysos, j'ai étudié les figures d'Apollon et de Zeus qui sont, en fait, les seules permises par notre culture. Apollon, c'est la logique, la linéarité, la rigueur scientifique. Zeus, c'est la figure du pouvoir. Dans la mythologie, Zeus, le père, le patriarche, est responsable et se donne complètement à sa famille. Quand on parle du patriarcat, maintenant, il faudrait dire le patriarcat décadent, car le pouvoir est dégénéré et dissocié de toute responsabilité. D'accord, nous les femmes, nous avons eu le besoin de débarquer cela, d'être responsables pour nous-mêmes. Mais il y a encore des hommes qui veulent garder le pouvoir sans en assumer la responsabilité; il y a, alors, une contradiction avec le mythe. Si les femmes, de leur côté, veulent le pouvoir de Zeus, elles doivent également en assumer le poids et c'est lourd. J'ai essayé de voir les rapports des dieux aux déesses. Dionysos et Hermès sont très près de celles-ci, tandis que Zeus est toujours en chicane avec sa femme, Héra: il la restreint trop. Quant à Apollon, lui, il est très

Le Marissette dans le rôle de François premier. Photo

loin. L'intérêt de tout ça, c'est de reconnaître dans quel mythe chacun joue sa vie. Par exemple, quelqu'un qui identifie ses énergies comme étant celles d'Aphrodite s'aperçoit, en étudiant les mythes associés à cette déesse, qu'il y a une logique non linéaire. Moi, j'appelle cela la rigueur mythique. Les Aphrodites sont séductrices, même avec leur fils. Elles sont infidèles, pas mariables et possèdent l'amour des toilettes et des bijoux. Très intelligentes, elles ont du liant et savent mettre ensemble les gens, comme dans les salons du XVIIIe siècle. Les Aphrodites qu'on nous présente actuellement sont *beautiful but dumb*. Les vieux mythes sont beaucoup plus riches que ce qu'on nous offre. On est réducteur. Les grandes Aphrodites de l'histoire n'étaient pas nécessairement belles: Sapho était petite, noire, et Julie de Lespinasse, brillante et séduisante, était vérolée, courbée et asthmatique. Les mythes ne sont pas le fait d'une seule personne qui pense l'histoire, mais le résultat de milliers d'années de culture. Ce réservoir immense qu'on a mis de côté, c'est notre vieux fonds païen datant d'avant le monothéisme chrétien. Il y a encore le mythe d'Hermès, le menteur, l'infidèle, l'instable, celui d'Athéna, la combative, la femme dans un monde d'hommes, celui d'Artémis, la sauvageonne, celui de Déméter... Il y a douze dieux et déesses dans l'Olympe, mais il y a des milliers de figures dans le système: dieux, déesses, nymphes, nymphettes, demi-dieux, demi-déesses, héroïnes... C'est infini; chacun représente une nuance.

Toutes ces figures servent donc de modèles?

G.P. — Non, ce sont de grands types universels et non des modèles. Dans mon travail, c'est la confusion majeure: les gens pensent que je propose d'autres modèles. Ça, c'est le propre du monothéisme. Moi, je propose seulement qu'on se

Déméter, Triptolème et Coré. Relief, Eleusis, 450 avant Jésus-Christ.

Déesse de l'amour: Aphrodite sur un cygne. Art attique, vers 475.

nourrisse de cette immense richesse que sont les mythes, associés aux champs d'énergie. Il ne faut pas prendre les archétypes comme modèles, mais partir de soi. On doit reconnaître en soi les énergies présentes. L'idée de l'écologie, c'est qu'on n'est pas qu'une seule figure, mais plusieurs.

Luce Guilbeault — On ne peut pas non plus pousser l'énergie d'un mythe complètement. Il faut la lier avec d'autres; autrement, c'est invivable. Une femme qui n'est qu'Athéna n'a pas de chaleur, que Déméter (figure imposée à nos mères), devient fatiguée, irascible, qu'Artémis, devient tout à fait isolée. On vit dans une société où les Apollons et les Zeus sont très présents. C'est insupportable: ils n'ont pas de chaleur.

G.P. — Dans notre religion, les possibilités sont extrêmement réduites. À l'homme, on offre l'image de Dieu le père ou Dieu le fils; tout le reste est satanique, diabolique. La femme, c'est bien connu, c'est la sainte Vierge ou la putain. Lorsqu'on est identifiée comme putain, on perd son énergie spirituelle parce qu'il n'y en a pas là. Il faut donc retourner à notre passé païen pour sortir du carcan de la normalité imposée par le monothéisme. Une fois qu'on a identifié son mythe dominant, on devient conscient de la logique qui s'y trouve, on comprend. Et c'est toujours satisfaisant de comprendre! D'ailleurs, le seul principe important de toute la psychologie, c'est que la conscience en elle-même est curative. Dès qu'on a pris conscience, on peut changer, si on le désire. On peut, alors, passer à un autre champ d'énergie. La religion grecque — en fait, c'est plutôt une psychologie sociale — me fascine parce qu'elle n'est pas dogmatique. Le mythe nous appartient, il peut évoluer. Dans une religion païenne en évolution, saint Joseph aurait perdu sa

Luce Guilbeault dans *La terre est trop courte, Violette Leduc* de Jovette Marchessault. Photo: Anne De Guise.

« josephté », Marie aurait retrouvé sa sexualité, le Christ aurait eu de l'humour...

où le chiffre trois s'avère fructueux

Comment s'est établie votre collaboration?

L.G. — J'ai toujours aimé observer le jeu des comédiens et des comédiennes. Leurs performances me plaisaient ou ne me plaisaient pas. Je n'aimais pas le jeu plaqué, factice, dissocié de l'être qui en est le moteur. J'étais, par contre, fascinée par l'intelligence — on doit comprendre ce qu'on joue — par le sens de la situation, de la repartie, par l'imagination de la gestuelle, par le sens du risque aussi. J'aimais sentir l'être libre sous le personnage, non asservi au texte et à la mise en scène, tout en les respectant. Puis, petit à petit, je me suis mise à détailler le jeu. J'ai observé et retenu, avec patience. En plus de l'observation des comédiens et des comédiennes, il y avait aussi la pratique de mon métier, nourri par des expériences de *workshops*, et le contact vivifiant avec de bons textes dramatiques et de bons metteurs en scène. Mais je ne parvenais pas à saisir l'aspect global de toutes ces expériences. Où trouverais-je le lien qui m'aiderait à établir des rapports entre mes observations, les différentes disciplines et ma pratique? Comment pourrais-je, finalement, y trouver mon compte, en tant que personne et artiste? J'étais attirée vers d'autres emplois. Comment m'y rendre? En 1979, j'ai rencontré Ginette qui m'a introduite aux archétypes de la mythologie. Elle m'a demandé, dans le cadre d'un cours à l'U.Q.A.M., de venir présenter à ses élèves une sorte de grille que nous avions d'abord développée entre nous et qui mettait en relation ma vie privée et les rôles qu'on m'avait fait jouer jusque-là. Quelles énergies avais-je développées en tant que femme, amoureuse, féministe, mère, artiste et quelles énergies avait-on encouragées dans mes rôles? Quelles énergies avaient été laissées en friche? Je sentais, à cause de notre littéra-

Dionysos sur une panthère. Mosaïque, 100 ans avant Jésus-Christ.

ture dramatique, qu'on nous confinait dans certains rôles. Par exemple, il y a très peu d'Athénas, très peu de femmes de tête, de femmes d'affaires. Je me sentais isolée. C'est peut-être parce que je le veux, parce que c'est un besoin chez moi, mais je me suis toujours sentie marginale. Peut-être aussi à cause de mes études aux États-Unis où j'ai également travaillé. Ma formation échappe un peu au type habituel de formation des gens de ma génération. Et, aussi, à cause de mon physique. On m'a toujours fait jouer les femmes de milieu populaire (je viens d'un milieu populaire, mais où il y a de l'argent). J'ai joué beaucoup et, par moments, on m'a fait doubler les personnages que j'avais faits. On partait sur un filon, un type de film, un type de personnage, et on ne s'arrêtait pas. On ne mettait pas trop d'imagination dans la recherche de personnages. C'est grâce à la perspicacité de Ginette que j'ai pu conjuguer mes deux histoires, celle de ma vie et celle de mes personnages. « Quand l'élève est prêt, le maître apparaît », dit le dicton. Je me suis plongée dans l'histoire des dieux et des déesses. Nous avons longuement discuté des personnages de notre dramaturgie, nous servant des archétypes de la mythologie. Mon travail de comédienne trouva un support nouveau. J'avais apprivoisé et développé des techniques, je pouvais nourrir mon imaginaire en m'identifiant à des énergies que nous avons tous, plus ou moins, et qui sont inscrites dans l'histoire bien avant l'arrivée du monothéisme. Le bon et le méchant étaient dépassés. Une gamme plus large et plus féconde, parce que moins entachée de la morale judéo-chrétienne, m'était offerte. Une nouvelle approche s'imposait, qui aurait comme appuis un vécu et un imaginaire collectifs. À partir de septembre 1979, j'ai été chargée de cours à l'U.Q.A.M. au module de théâtre. En mai 1980, Ginette et moi avons proposé une série d'ateliers de trois fins de semaine, à vingt étudiants, dix du module de psychosociologie (département de communications), où enseigne Ginette. Celle-ci a alors présenté les figures mythologiques.

G.P. — Au début d'un atelier, je raconte toujours les histoires des mythes. Cela fait partie de ma technique. C'est de la psychologie par le *Story Telling*, comme cela existe aux États-Unis. Cela se fait en groupe. Ce n'est pas tout de conter une histoire, il faut encore en comprendre le sens psychique et ésotérique pour chacun. Je raconte donc à partir de ce que les gens me disent être leurs conflits. Comme ces grandes figures mythologiques font partie de scénarios archétypaux universels, cela parle à beaucoup de gens. Ainsi, je commence à raconter un mythe et tout le monde peut deviner le reste. Dans un atelier, par exemple, les participants ont compris intuitivement les animaux et symboles associés à Aphrodite: la colombe, les oiseaux, le poisson, la couleur rose, la coquille qui représente le sexe féminin... Il y a donc une initiation par l'histoire, puis on entre dans la pensée mythique qui est la même que celle des poètes.

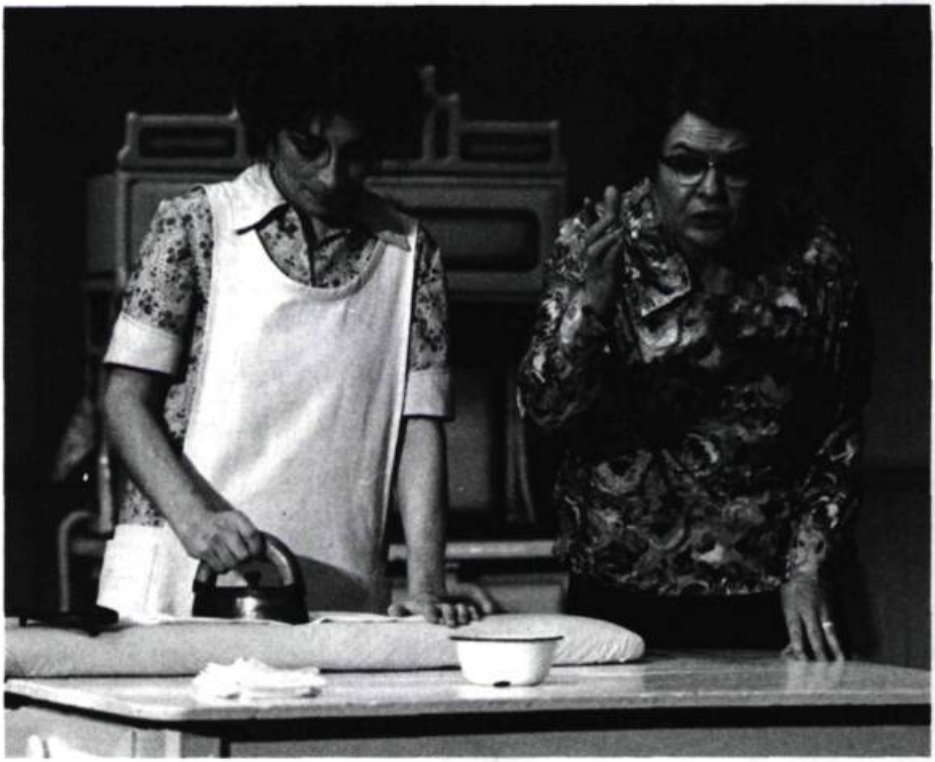
L.G. — Chaque participant devait identifier une ou deux figures dominantes chez lui et ensuite de nouvelles figures qu'il aimerait développer. Nous avons utilisé le psychodrame pour débloquer les gens au niveau de leur vécu. Mon apport a été de joindre un texte dramatique (quelques scènes de Molière, de Racine, etc.) qui permettait de prolonger théâtralement l'action du psychodrame. Par exemple, une jeune personne avait, depuis toujours, des conflits d'amour et de haine avec son père. Celui-ci avait un langage très ordurier à son égard. Elle n'osait jamais lui répondre de la même façon. En atelier, je lui ai fait apprendre une phrase de Racine qu'elle devait utiliser à l'intérieur d'un dialogue.

G.P. — En s'adressant à celui qui tenait le rôle de son père, elle parlait d'abord très québécois. Tout d'un coup, elle sortait sa tirade classique, dans le style: « Non, je ne cèderai pas à vos chantages ». Cela lui faisait un bien énorme de tirer d'elle la théâtralisation personnelle et d'y joindre la tirade classique.

L.G. — Elle se servait de cette langue somptueuse pour pouvoir engueuler son père. L'effet a été extraordinaire. Elle se sentait libérée à cause d'un texte. C'est cela qu'on fait: jouer Racine, c'est, entre autres, identifier ses conflits et pouvoir se servir de cette langue pour les distancer. La réaction à la présentation des archétypes a été unanime. Il y avait à manger pour tout le monde et tout le monde était assis à la même table. Personne ne peut rester insensible à l'histoire de Déméter et Perséphone, à la fluidité d'Hermès, au charme d'Aphrodite, à la détermination d'Hécate, à la sauvagerie d'Artémis, à l'autorité de Zeus, à la clarté d'Apollon, à l'intensité de Dionysos, au sens de la justice d'Athéna. La dernière journée des ateliers fut consacrée à neuf heures de représentations. Ces petits spectacles avaient comme objet l'illustration de l'archétype choisi ou d'une situation mettant en scène une énergie à développer.

Comment se déroulaient ces spectacles?

G.P. — Par exemple, il y avait une fille, très bâtie, très grande, qui disait: « Mon



Christiane Raymond (Marianna) et Luce Guilbeault (tante Mina) dans *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*, de Marie Laberge. Photo: André Panneton.

problème majeur c'est que je suis toujours très émotive; je voudrais être forte ». Elle voulait développer l'énergie d'Athéna. Elle mesurait six pieds. Elle agissait toujours pour plaire. Elle portait des souliers plats, marchait sur le bout des pieds pour ne pas trop imposer sa grande taille. Et elle découvrait comment, dans sa vie, le mythe d'Athéna était fondamental. Pour elle, la théâtralisation a consisté à nous faire une présentation dans l'énergie d'Athéna. Comme ce qu'elle voulait contrôler, c'était son émotivité — beaucoup plus près du mythe d'Aphrodite — on lui a demandé ce qui était, pour elle, le contenu le plus chaud, le plus émotif. Elle a dit que ce serait de raconter son accouchement qui avait été une boucherie, un ratage incroyable. Sa colère contre les médecins faisait que, chaque fois qu'elle voulait raconter cela, elle éclatait en émotivité; sa rage débordait, elle perdait le contrôle, la voix lui manquait. On a imaginé qu'elle donnerait une conférence. On a fait une mise en scène: elle devait se tenir très droite, porter des bottes noires à talons hauts, être habillée en pantalon. Elle a pris tout le texte qu'elle avait elle-même écrit pour raconter son accouchement. C'était très militaire, ça tombait comme des couteaux. Elle dominait son émotivité. Ce qu'on voulait est arrivé: tout le monde dans l'auditoire pleurait, était ému. Elle a terminé en remettant son discours dans sa serviette et elle est sortie. En coulisse seulement, elle s'est mise à pleurer. Cela a été pour elle: « Voilà, je suis forte, je suis grande et j'impressionne. Il faut que j'arrête de ravaler cette énergie et que je la lance sur les autres au lieu de me détruire avec. » Une autre jeune fille disait: « Moi, j'ai peur des garçons. » C'était une Artémis qui ne voulait pas entrer dans le monde de la séduction. On l'a fait, elle aussi, théâtraliser cette énergie-là. Elle portait toujours une chemise à carreaux, avec jeans et bottillons, et marchait lourdement. On l'a fait pénétrer dans l'énergie d'Aphrodite. On lui a dit: « Tu vas choisir un vêtement qui exprime le plus possible, selon toi, l'audace de la séduction. » Alors, elle s'est mise une robe noire décolletée, des talons hauts, qu'elle n'avait jamais portés, et elle a chanté et dansé quelque chose qui était dans son fantasme depuis très longtemps. C'était très séducteur parce que cela partait d'elle-même et qu'elle ne jouait pas un rôle. On a théâtralisé à partir de ses imageries. Elle avait les yeux allumés, c'était fantastique.

Est-ce que ce n'est pas un cliché que la séduction, ce soit la robe noire?

G.P. — Non, ça c'est le costume. Cela aurait été un cliché si, nous, on l'avait habillée comme cela. En fait, c'est culturel, elle aurait pu choisir n'importe quoi; ce qu'elle a choisi, ça a été de décorer son front parce que, pour elle, c'était là qu'était sa beauté. Il y avait aussi une fille qui était toujours dans la séduction. On lui a dit: « Arrête de sourire. » Elle, ses fantasmes étaient dans le mythe Artémis. Or, Artémis porte des sandales plates et une tunique courte. Elle n'est pas dans le jeu de la séduction. Cette déesse-là est belle, mais n'est pas séduisante; elle est plutôt athlétique. Diane-Artémis, c'est la sauvageonne, l'indomestiquable. Je pense que nous, les Québécoises, nous avons un vieux fonds de sauvageonne qui va toujours rester. Comme on a du Déméter: on est des filles de paysannes, alors que les Canadiennes anglaises n'ont presque pas de Déméter. Regarde seulement la place qui est réservée à la cuisine dans les maisons construites par les Anglais...

L.G. — Ensuite, en septembre 1980, j'ai monté, à l'U.Q.A.M., pour une trentaine d'étudiants en théâtre, *les Thesmophories* d'Aristophane. Louky Bersianik a adapté le texte en fonction des archétypes. Chaque personnage personnifiait une énergie. L'aventure était plus ambitieuse. Les étudiants, nombreux, et la plupart, sans back-

ground des pratiques théâtrales, auraient eu besoin de beaucoup plus de temps en atelier afin d'intégrer autant de nouveauté, avant de passer à la production d'un spectacle. L'expérience était quand même concluante: nous allions poursuivre notre recherche.

Finalement, comment Luc s'est-il joint à vous deux?

L.G. — Ginette et moi avions vu travailler Luc. Son intérêt pour le théâtre et la mythologie en faisait l'associé idéal dans le développement de notre travail, en l'axant plus directement sur les corps: où situer telle ou telle énergie? dans quelle partie du corps? comment la faire circuler? À l'hiver 1980, toujours à l'U.Q.A.M., pendant trois mois, à raison de trois heures par semaine (ce qui est trop peu surtout avec un groupe de trente élèves), Luc et moi avons exploré les mythes de Déméter (les forces de la vie) et d'Hécate (les forces destructrices). Le cours était ouvert à des apprentis comédiens, des étudiants en lettres, en art, en psycho, en philo, etc. La croissance personnelle et les exercices bioénergétiques furent les principaux points d'intérêt. Mais, avec un groupe de provenance aussi hétéroclite, nous n'avons pas atteint, de façon satisfaisante, l'objectif de théâtralisation. Luc et moi avons donc décidé d'offrir un atelier extra-muros, cette fois exclusivement réservé à des gens de théâtre ayant tous une certaine expérience. Nous voulions, avec eux, pousser plus loin le travail sur les corps afin de mieux intégrer les apports psychomythologiques.

L.M. — À l'été 1981, nous avons proposé à des comédiens et des comédiennes professionnels un atelier de six jours.

L.G. — Cet atelier durait six heures par jour. Il était composé de huit participants. La première journée, Ginette a présenté les archétypes par une série de diapositives préparées par Sylvie Marceau, historienne de l'art.

L.M. — Tout ça, pour familiariser les gens avec l'histoire et un certain nombre de caractéristiques des personnages. Luce est partie, elle, de l'histoire des rôles et emplois déjà tenus au théâtre, et de l'histoire individuelle des participants pour cerner de nouveaux champs d'énergie utilisables dans le jeu. De mon côté, j'ai mis à profit mes connaissances de la logique du geste et du mouvement. Les résultats ont été plus intéressants que nous ne l'avions espéré. Les participants ont assimilé rapidement les caractéristiques essentielles de Zeus, Hécate, Hermès, etc. qu'ils reconnaissaient dans leur histoire personnelle et dans le répertoire théâtral.

L.G. — Quand chaque personne a vraiment su dans quel champ d'énergie elle était et quel autre champ elle voulait aborder, Luc a fait explorer les mythes au moyen d'exercices. Je me souviens de l'un d'entre eux, que j'appelle le transformateur d'énergie. Une jeune Déméter, fatiguée d'être la mère de tous, voulait développer son Aphrodite. Nous lui avons demandé de choisir, dans le groupe, une femme qui, à son avis, avait beaucoup d'Aphrodite. Elles ont commencé à danser, l'une devant l'autre. Stimulée, la jeune Déméter dont les yeux étaient sans éclat, dont le corps manquait de souplesse, lourde, mais pas pleine, a trouvé, grâce à l'abondance d'énergie Aphrodite de sa partenaire, des images propres à elle-même. On a vu apparaître alors une Aphrodite très petite, très jeune, à la mesure de l'énergie qui

Inspirée d'Artémis, la sauvageonne: *Diane Chasseresse*. Renoir, 1867.

l'habitait. Il aurait été intéressant de poursuivre avec elle le travail et de voir comment, en elle, la petite Aphrodite négocie sa place avec Déméter. La partenaire, elle, a agi comme transformateur d'énergie. À la fin de l'exercice, chacune avait respecté sa propre énergie, sans la gonfler. Souvent, on voit, au théâtre, des acteurs qui, en jouant, forcent la note. On dit alors qu'il ne sont pas dans leur emploi. Il faut partir de ce qu'on est et le faire grandir.

L.M. — Tous se sont prêtés de bonne grâce et avec enthousiasme aux exercices. Ils devaient donner le texte d'un personnage déjà joué à la scène, identifier le champ d'énergie dominant d'après la grille mythologique, puis choisir un champ d'énergie moins familier que ce personnage pourrait incarner. Ensuite, ils devaient tenter de reconnaître physiquement l'endroit dans leur corps où ce champ d'énergie se manifestait. Souvent, il s'agissait d'un faible signal; par exemple, une légère excitation dans le ventre ou dans la cuisse. Ils laissaient ce filet d'excitation prendre forme, dans un son, apparemment incohérent, ou dans une posture, souvent grotesque, et enfin dans un mouvement. Ils reprenaient alors le texte en se centrant exclusivement sur ce nouveau circuit pour alimenter la respiration (par exemple, ils respiraient *par* la cuisse ou *par* le ventre), la voix, le geste et la contenance du personnage. Le plus souvent, c'est là qu'apparaissait la magie du travail: le personnage changeait de forme, sa démarche se transformait, un nouveau rapport entre l'acteur et son personnage s'installait. Cette façon de travailler pourrait être utilisée par tous les comédiens. Une fois qu'ils ont des connaissances, relativement sommaires, mais avec des points de repère sensoriels, pas seulement une connaissance rationnelle de la mythologie, ils sont capables de commencer à travailler, d'une part, comme acteurs sur des personnages et, d'autre part, sur eux, comme porteurs d'un certain nombre de champs d'énergie. Cela leur fournit un tremplin, une grille, qui leur permet de travailler le personnage, la façon de le jouer, leurs rapports à l'ensemble des personnages et la façon de jouer avec l'énergie des autres comédiens.

G.P. — Ce serait très intéressant au niveau de la formation de l'acteur. On peut passer toute une vie sans travailler certains types d'énergie parce que les pièces de théâtre ne sont pas des systèmes complexes. Une actrice peut faire dix rôles de bonne de la même façon, dans la même énergie. C'est pour cela que j'ai développé une typologie, un système, pour travailler plusieurs de ces mythes et donc travailler dans plusieurs sortes d'énergie. En résumé, à travers les deux années qu'a duré notre collaboration, incluant la présence de Luc, nous avons été amenés à effectuer 113 heures d'ateliers, dix-sept heures de conférences, rejoignant ainsi une centaine de participants ou d'auditeurs.

Luc et Luce, vous avez tous les deux joué dans La terre est trop courte, Violette Leduc[2]. *Avez-vous mis en pratique cette façon de travailler?*

L.G. — Avant de commencer à jouer, on faisait quelques petits exercices afin de faire passer l'énergie. J'ai travaillé aussi sur les archétypes de la mythologie en essayant de voir dans quelles scènes Violette est Athéna, ou Déméter, ou Aphrodite, etc. J'essayais d'identifier cela dans mon corps, mais sur la scène, parce que c'est là que cela se passe. Quand je voyais une tension, j'essayais de la déplacer. Je prenais

2. Texte de Jovette Marchessault, joué au Théâtre Expérimental des Femmes, en 1981.

appui sur mes jambes, j'élargissais la plante de mes pieds. Je faisais ce travail tout en essayant de suivre les indications du metteur en scène.

L.M. — À partir du moment où le metteur en scène m'indique une mise en place et une façon de jouer le personnage, mon travail consiste à essayer de trouver, chez moi, le champ d'énergie qu'on me demande d'explorer. Je dois aussi trouver des exercices de réchauffement et une façon de travailler qui va me permettre de vaincre les embûches. Le rôle de Jean Genet m'a permis de développer, dans le haut du corps, une suffisance que je n'avais pas. Dans le cadre du rôle, cela voulait dire explorer de nouvelles façons d'utiliser mon énergie d'indépendance et d'autosuffisance. Il fallait que je nourrisse le haut de mon corps à partir de ce qu'il y avait dans le bas. Tous ces champs d'énergie, qu'on définit par des figures mythologiques, on pourrait les définir par d'autres grilles. On les a tous quelque part. Il s'agit de trouver le moyen de les laisser émerger.

L.G. — Les exercices qu'on a faits à deux m'ont beaucoup aidée. Quand même, les bras sont faits pour prendre ou rejeter et j'ai de la difficulté avec cela. La pièce commençait par un cri qui, au départ, n'était pas le mien, mais qui le devenait de plus en plus. Ce n'est pas facile de crier, de pleurer et que ce soit vrai et théâtral. Les exercices m'ont permis d'être plus près de mes pulsions et de ne pas en avoir peur.

L.M. — Supposons qu'une comédienne ait de la difficulté à entrer dans l'archétype de Déméter qui entoure, qui prend, et qu'elle laisse ainsi difficilement passer l'énergie au bout de ses bras. On peut lui demander de se forcer à faire cela, parce que c'est son métier ou que la mise en scène ou le personnage l'exige. On aura alors une utilisation assez peu économique de son énergie. Elle poussera, par exemple, toute

La terre est trop courte, Violette Leduc. Luc Morissette (Jean Genet) et Luce Guilbeault (Violette Leduc). Photo: Anne De Guise.

l'énergie dans la nuque ou dans la colonne vertébrale pour un geste qui, naturellement, ne va pas là. Elle va donc organiser sa respiration et sa musculature en conséquence et garder toutes ses tensions. Par les exercices, elle peut, au contraire, arriver à reconnaître où se situe exactement, chez elle, tel mouvement excitatoire capable d'animer le geste. Ainsi, si c'est dans le dos, elle laissera monter la charge d'excitation qui s'y trouve, jusqu'au bout des bras, tranquillement, sans la forcer.

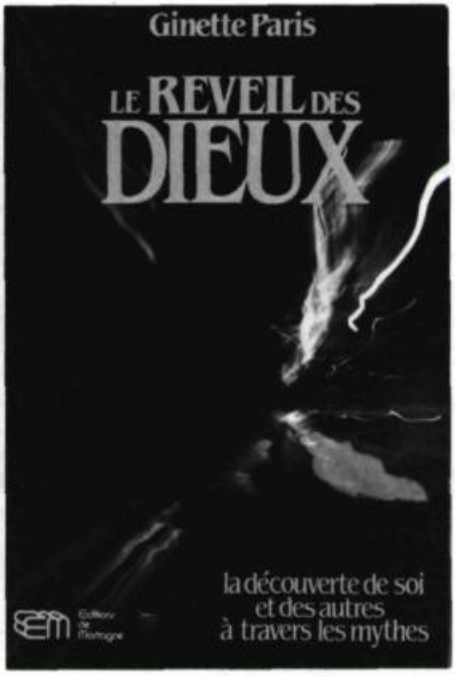
L.G. — Quand j'ai joué *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*[3], je me suis aussi servie de cette grille. J'ai essayé de jouer Mina en développant beaucoup d'autorité, ce qui m'est très difficile dans la vie privée. J'ai tendance à être cassante ou muette. J'ai pensé à mon front. Les lunettes m'ont aidée à stabiliser mon regard. Je sentais vraiment quelque chose de très fort là, dans le visage. Je me *groundais* beaucoup. Je prenais appui sur mes jambes, mon bassin, pour me sentir enracinée. Ça me redonnait mon poids en le répartissant sur tout mon corps. D'ailleurs, quand j'ai commencé à travailler comme comédienne, je faisais ces gestes naturellement, je pliais les genoux naturellement. On m'a appris à faire le contraire mais, malgré tout, je suis revenue à cela. Pour Violette, dans ma scène de folie, il ne fallait pas que je pense à avoir peur, mais plutôt que je pense à ma chaise et à ma table, à qui je parlais. C'était épeurant de n'avoir que ça comme partenaires, alors, il fallait que j'aie les deux pieds sur terre. Il faut être solide pour jouer la folie. Dans *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles,* j'ai aussi nuancé le personnage de Mina avec des moments de tendresse vis-à-vis de ma nièce; l'énergie d'Hermès était très présente à ce moment-là. Présente avec mes partenaires mais aussi avec le public, ce que je n'avais jamais fait à ce point. En général, les comédiens, nous sommes curieux, mais peureux. Il y a une question que je me poserai toujours, c'est comment explorer d'autres emplois. Il va y en avoir de plus en plus à mesure que mon âge va me le permettre. Depuis quatre ans, j'ai pris des risques dans ma vie: j'ai vendu ma maison, je suis partie en Europe... Le fait de prendre des risques dans ma vie privée m'a permis de prendre des risques sur scène. J'ai toujours peur, mais les deux se nourrissent. J'ai aussi commencé à développer l'Athéna en moi, même si j'ai beaucoup de difficulté. J'aimerais, à un moment donné, jouer un rôle Athéna, une Indira Gandhi, un type de femme comme cela. Ce sera peut-être une prochaine étape.

Il me semble qu'on t'a fait jouer beaucoup de putains, de femmes aguichantes.

G.P. — Luce racontait comment on lui a souvent fait jouer les « grosses torches » et les putains. De cette façon, elle était toujours dans l'aspect négatif du mythe d'Aphrodite. En même temps, elle avait envie de jouer une ourse et d'être sauvage. Elle a appris, par hasard, que l'ourse, c'était l'animal d'Artémis et que beaucoup de ses fantasmes personnels correspondaient au mythe d'Artémis. Comprenant où elle en était dans sa vie, elle pouvait compenser et ne pas être détruite par le fait de toujours jouer des rôles contraires à son énergie.

L.G. — La façon dont je jouais, ce n'était pas comme, moi, je sentais l'Aphrodite. Je trouve qu'Aphrodite est liante, pas nécessairement cochonne. J'aimerais bien jouer des Aphrodites qui donnent et qui reçoivent, qui séduisent au niveau de l'intuition, de la pensée, qui transforment les hommes. J'ai souffert aussi de la façon dont on

3. Texte de Marie Laberge, joué à la salle Fred-Barry et au théâtre Port-Royal, en 1981.



Ginette Paris.

nous catalogue: il y a les hommes et les femmes. Pourtant, il y a des hommes qui sont féminins, qui pleurent, qui sont tendres, très maternels, et il y a des femmes qui sont viriles, qui ont une sexualité très dionysiaque ou, au contraire, qui sont très Apollons. Cela, je ne l'ai pas toujours compris dans ces termes-là mais, parfois, quand je faisais des films, par exemple *OK Laliberté,* j'imaginais le personnage de Jacques Godin joué par une femme, une femme sur le bien-être social, qui quitte son travail, son mari, s'installe dans une petite maison de chambres, rencontre un homme; en fait, le contraire. Je trouvais cela *le fun* parce que ça me forçait à développer des façons d'être différentes des clichés d'hommes, des clichés de femmes. Avant de jouer Tremblay, j'ai joué *le Cid maghané* de Ducharme. Il y a beaucoup d'Hermès là-dedans, beaucoup de jeux de mots; la langue est un peu distorsionnée. Avec la télévision, dans notre dramaturgie, il y a eu des Déméters fatiguées, des jeunes filles à qui on n'a pas permis d'être Artémis. C'est très symptomatique de notre temps. On ne permet pas aux filles d'être garçonnes, on les envoie tout de suite à la chasse aux garçons. Il y a beaucoup d'Artémis qui sont des féministes. On ne les voit jamais celles-là. Dans *les Belles-Soeurs,* il y a le personnage de Linda qui est une petite Artémis qui « tripe entre filles » et qui est enceinte. La dramaturgie de Tremblay rejoint les grands thèmes mythologiques. Mais on n'a qu'un Tremblay. Dans *l'Anse à Gilles,* Marie Laberge a su développer, avec Marianna, une Athéna; créer, avec Honoré, un personnage d'homme qui a du Déméter, qui est bon au lieu d'être une brute. Et j'ai lu, récemment, à la radio, un texte d'un jeune auteur de Sherbrooke, qui est extraordinaire. C'était l'histoire d'une petite Artémis qui tue ses parents. Les voies s'élargissent, mais il y aurait une étude intéressante à entreprendre là-dessus et que j'aimerais bien faire.

Maintenant, quels sont vos projets?

G.P. — J'ai écrit *le Réveil des dieux*[4] et là, je suis en train d'écrire un autre livre, mais sur les déesses. Présentement, je travaille le mythe d'Aphrodite. Parfois, je suis déconcertée de découvrir à quel point notre civilisation a remplacé la figure d'Aphrodite, qui est toute la beauté et l'intelligence des relations humaines, par des beautés stupides, à la Bo Derek.

L.G. — Le travail sur les archétypes m'a permis d'identifier chez nous, comédiens, le divin, c'est-à-dire cette parcelle plus grande que nous-mêmes. Nous sommes le matériau vivant, palpable, la chair, le sang, les larmes, le poids, l'éclat, le chaud. Nous sommes ce qui se passe sur scène. Travailler sur les archétypes, c'est retourner en arrière pour dénouer le noeud de nos connaissances, de nos cultures. L'information est abondante quand on s'intéresse à la mythologie. Il faut donc essayer de saisir l'essentiel, le nécessaire. Le travail sur le corps permet de le digérer, de l'intégrer. Nous ne sommes pas que des diseurs de textes, si beaux soient-ils. Je serai toujours à l'écoute de mon corps, de mes fantasmes, de mon désir de développer d'autres aspects de moi-même. Au service des auteurs, oui, mais vivante. C'est peut-être à cause de toute cette façon de voir que Ginette, Luc et moi nous sommes rejoints. Il y a des rencontres qui ne sont pas forcées. C'est en cela que je trouve notre aventure intéressante. Je suis certaine que, pour Luc, c'est la même chose. Il revient au théâtre après de nombreuses années d'absence. Ginette, elle, veut élargir son champ de recherche. À un certain âge, on quitte le domaine de la compétition. On voit cela d'une autre façon. On sent qu'il y a une petite place pour chacun. À quarante-six ans, c'est moi qui prends l'initiative de donner ce que j'ai appris. Finalement, on apprend ensemble. C'est pourquoi, en avril, nous avons l'intention de proposer un autre atelier à des comédiens et des comédiennes.

propos recueillis par diane miljours

4. Publié aux Éditions de Mortagne, Montréal, 1981, 332 p.