

Un métier fait de choix et de paradoxes Réflexions d'une ex-zorro

Lorraine Côté

Number 52, 1989

Vous avez dit expérimental?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26693ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Côté, L. (1989). Un métier fait de choix et de paradoxes : réflexions d'une ex-zorro. *Jeu*, (52), 132–138.

un métier fait de choix et de paradoxes

réflexions d'une ex-zorro

Le métier de comédien est très fragmenté. Il implique de passer d'un rôle à l'autre et de changer constamment de style de théâtre, de metteur en scène et d'équipe de travail, à un rythme effréné. Il n'est donc pas facile de cerner le parcours que j'ai fait depuis mon entrée au Conservatoire de Québec en 1978. De traces de ce parcours, il ne reste que des dates, des noms, des lieux, des articles et des photos: série de signes désincarnés qui rassurent ou désespèrent selon les hauts et les bas de mon état d'esprit face à ce métier fait de choix et de paradoxes.

Tout au long de sa carrière, le comédien est subordonné à des choix. Les choix des autres: producteurs, directeurs artistiques, metteurs en scène, réalisateurs, costumiers, scénographes, qui décident s'il sera de la distribution, quel rôle on lui attribuera, quelle interprétation il



Lorraine Côté dans
*Calamity Jane ou
l'Éloge de la solitude*,
création du Théâtre
Blanc (1985), mise en
scène de Denis
Bernard. Photo :
Benoît Cayouette.

devra en faire, sous quelle apparence et dans quel espace il évoluera. Et sa carrière dépend aussi de ses propres choix. En effet, c'est à lui qu'il incombe de décider jusqu'où il subira les choix des autres et dans quelle mesure il s'en affranchira. De plus, du désir de créer au désir d'interpréter, du partage entre rigueur et spontanéité, le comédien est continuellement tiraillé entre des inclinations contradictoires qui l'obligent à choisir entre ses propres antagonismes.

Me penchant sur ma carrière, je constate que celle-ci se caractérise par une surprenante absence de choix. Je ne me souviens pas avoir choisi d'être comédienne. Il me semble que je suis entrée au Conservatoire de Québec comme un grand malade accepte le seul traitement qui lui sauvera la vie. Par contre, j'ai choisi cette école plutôt qu'une autre, parce qu'en plus d'y recevoir une formation classique, on y apprenait de nombreuses techniques comme la pantomime, le mime, le masque, l'acrobatie et la jonglerie, l'objet mime, en plus d'y travailler le bouffon, le clown, la commedia dell'arte, l'écriture dramatique et la création de personnages. Nos professeurs ne nous poussaient pas à trouver notre style ou notre emploi, mal qui sévit dans plusieurs écoles d'ici ou d'ailleurs, mais à nous en libérer afin d'élargir notre éventail d'interprétation. On sortait alors de cette école avec une formation assez diversifiée pour affronter un milieu théâtral où les compagnies survivaient difficilement, mais d'où émergeait un nouveau théâtre.

Comme il se fait très peu de cinéma, de télévision, de radio et de publicité à Québec, y faire carrière équivaut à choisir le théâtre. Pour une comédienne qui se prétend incapable de choisir, cela constitue un paradoxe amusant. Cependant, je constate que depuis ma sortie du Conservatoire, je n'ai donné priorité à aucun type de théâtre, ce qui m'a permis de travailler avec la plupart des compagnies existant à Québec, tant en théâtre de répertoire et en théâtre pour l'enfance, qu'en théâtre d'expérimentation et de création, que ce soit à titre d'interprète, de conceptrice ou d'auteure.

Travailler dans toutes ces directions me permet de satisfaire certains désirs paradoxaux: par exemple celui de servir les idées d'un auteur et d'un metteur en scène et ainsi de laisser les autres faire les choix; et d'un autre côté, celui de servir mes propres idées à travers la conception et l'écriture d'un spectacle, ce qui me permet alors de collaborer à toutes les prises de décision. Participer à la création d'un spectacle comme *la Trilogie des dragons*, en vivre pendant plus de deux ans toutes les étapes, depuis l'étincelle des premières idées jusqu'à la décharge électrique qui soude comédiens et spectateurs, constitue une aventure passionnante et émouvante. Mais je ne pourrais me passer également de jouer dans un texte traditionnel, monté par un metteur en scène qui ne me connaît pas et exigera de moi des choses que je ne soupçonne pas pouvoir offrir.

Cependant, bien que l'abandon de l'acteur à son metteur en scène



«Participer à la création d'un spectacle comme *la Trilogie des dragons* [...] constitue une aventure passionnante et émouvante.»
Lorraine Côté dans le rôle de Stella. Photo: Michel Boulianne.

soit primordial, il faut que le comédien conserve un certain contrôle sur ce qu'il fait. Par exemple, que je sois supervisée par un seul metteur en scène ou par toute une équipe de création, je ferai toujours en sorte qu'une part de mon interprétation n'appartienne qu'à moi. Cette part prendra plus ou moins d'importance, selon que la direction d'acteur sera souple ou rigide, mais toujours, elle me sera nécessaire. Madame Denise Gagnon, une des grandes comédiennes que connaisse le Québec, nous expliquait lors d'un de ses cours au Conservatoire que l'acteur, lorsqu'il est en répétition, doit conserver un secret pour lui seul concernant son personnage. Ce secret crée, de façon très subtile, une impression de mystère autour de son personnage, mystère que les autres comédiens, et plus tard le public, chercheront à percer. À mon avis, ce secret peut aussi devenir une source d'inspiration infinie pour l'interprète lui-même, qui s'ingéniera à approfondir ce mystère dont les frontières reculeront à mesure qu'il en devinera quelque chose.

Les Japonais, eux, parlent d'un phénomène analogue: le jeu contenu. Les acteurs de kabuki professent qu'ils doivent ressentir pleinement ce qu'ils ont à exprimer, c'est-à-dire les dix dixièmes, mais n'en exprimer qu'une partie, c'est-à-dire les sept dixièmes. Le public peut alors ressentir toute la profondeur de l'interprétation de l'acteur, par ce qu'il distingue de la perspective s'étendant derrière le personnage et dont il ne perçoit que les contours et imagine les détails.

Un autre principe paradoxal se rencontre dans toute forme de théâtre: l'interprétation exige autant de précision et de rationalité qu'elle

«Dans le processus de création, on se permet souvent, en période d'exploration, de laisser d'abord parler le corps et l'inconscient puisque ceux-ci s'expriment plus directement, plus spontanément et avec plus de richesse que le conscient. Ce n'est qu'après cela que la raison prend la relève et organise les signes et les symboles proposés par l'inconscient.»

nécessite d'irrationalité et même parfois de confusion pour s'épanouir. Il est important de ménager des moments où l'inconscient puisse s'exprimer librement, surprendre et mener alors à l'éclosion d'émotions, autant chez l'acteur que chez le spectateur. Dans le processus de création, on se permet souvent, en période d'exploration, de laisser d'abord parler le corps et l'inconscient puisque ceux-ci s'expriment plus directement, plus spontanément et avec plus de richesse que le conscient. Ce n'est qu'après cela que la raison prend la relève et organise les signes et les symboles proposés par l'inconscient.

En plus d'exiger de l'acteur qu'il se débarrasse de ses inhibitions, l'interprétation, surtout dans le contexte d'une création, requiert le sens de l'humour. En plus de favoriser la complicité entre les membres de l'équipe, l'humour permet d'évacuer une bonne partie du trac et de la présomption qui peuvent se manifester. Sans humour, il ne peut y avoir de véritable autocritique, ni de véritable ancrage dans la réalité; avec lui, on évite de se prendre trop au sérieux et de se perdre dans de hautes sphères symboliques qui ne seraient comprises que par nous-mêmes. Comme le dit Niels Arestrup: «On ne peut pas rentrer devant 800 personnes, maquillé, déguisé, avec des plumes et puis faire le malin si on n'a pas l'humour de l'enfance¹». Mais à cette capacité de rire de soi, le comédien doit en opposer une autre: il ne peut pas «rentrer devant 800 personnes, maquillé, déguisé» s'il ne se prend pas au sérieux. Savoir bien doser humour et discipline fait partie de cette négociation permanente qui se déroule à l'intérieur même de l'acteur.

Le comédien doit également subir le difficile et incessant aller-retour entre le doute et la confiance en soi et en les autres, doute qui le ronge et s'empare d'une portion trop importante de son énergie et de son attention. Quoiqu'il m'arrive fréquemment de douter de moi, il est rare que je doute de mes personnages. Non pas de l'interprétation que j'en fais, mais de ce qu'ils sont. Leur existence me paraît souvent plus intéressante que la mienne et, grâce à eux, j'ai la possibilité de goûter plusieurs vies. Je m'amuse parfois à penser que tous ces personnages composent un étrange album de famille, une série «d'incarnations» grâce auxquelles la comédienne et la femme que je suis deviendront meilleures. Certains des personnages que je crée me ressemblent alors que d'autres sont de purs étrangers.

1. Niels Arestrup, dans «Acteurs — des héros fragiles», *Autrement*, n° 70, Paris, mai 1985, p. 92.

Certains me sont très chers, d'autres, plus rares, ne représentent qu'un mauvais souvenir. D'aucuns me collent à la peau et empiètent sur ma vie, alors que d'autres ne s'imposent pas assez. Il arrive même que l'un d'eux me surprenne à parler ou à marcher comme lui et me demande alors qui, de nous deux, influence l'autre. Même si l'acteur s'efface pour laisser la place à ses personnages, ceux-ci lui révèlent beaucoup de lui-même puisqu'ils se nourrissent à même sa chair. Et lorsqu'il monte sur scène pour être vu, c'est derrière eux qu'il le fait. Que dire de ce paradoxe: souhaiter la présence réelle de sa personne sur scène, mais l'absence de sa personnalité propre. Ce plaisir d'être sur scène tout en n'y étant pas rejoint l'enfantin plaisir du voyeurisme: voir sans être vu. Prendre le public à son jeu.

Autant à travers les personnages créés par un auteur et en lesquels je tente de me fondre, qu'à travers ceux qui surgissent de mon imagination et auxquels je permets de prendre possession de mon corps, le but que je veux atteindre est de donner vie à un être auquel le spectateur pourra croire sans réserve. Le théâtre est bien le seul endroit où nous puissions être «possédés» sans que personne n'ait l'idée d'appeler un prêtre pour nous exorciser ou un psychanalyste pour nous soigner. Et ce phénomène de possession s'étend parfois à toute la salle. Le public souhaite d'ailleurs se laisser prendre au jeu des comédiens, être envahi d'émotions et d'images qui ne sont pas les siennes et qu'il s'approprie avec délice. C'est pour cette raison qu'il vient au théâtre. Et le comédien ne doit pas le décevoir: il lui faut se livrer au public, mais aussi être actif et savoir le «prendre». C'est un acte extrêmement sensuel. Une sorte de pacte amoureux, qui satisfera tout le monde s'il est bien accompli.

Lorsque j'étais au Conservatoire et pendant les deux années qui ont suivi ma sortie de l'école (de 1979 à 1983), je me suis intéressée à chercher où se trouvaient les limites de ce jeu, c'est-à-dire les bornes de la théâtralité. C'est par la performance que j'ai tenté de les trouver. J'aimais la saveur provocatrice et événementielle de ce moyen d'expression, mais je visais cependant une théâtralisation plus grande de mes performances, par rapport à celles, désincarnées, des artistes en arts visuels. En plus de cela, je voulais chercher le seuil de tolérance du public, en présentant des performances dramatiquement éprouvantes ou encore périlleuses pour l'exécutant. Jusqu'où le public me suivrait-il? À quel moment tenterait-il de départager théâtre et réalité? C'était pour moi un moyen de découvrir comment je voulais user de mon nouveau pouvoir de persuasion qu'était le théâtre. J'ai donc réalisé plusieurs performances qui ont évolué de plus en plus vers la dramatisation pour devenir peu à peu de courtes pièces. Mais toujours je ne les présentais qu'une seule fois, afin d'en préserver le caractère événementiel.

J'ai poursuivi cette démarche lorsqu'elle pouvait s'inscrire dans une création; par exemple, certains personnages que j'interprète peuvent être difficiles à tolérer pour bien des spectateurs. Non pas que je

Les Plaques tectoniques, première étape, présentée au Du Maurier World Stage Festival, à Toronto, en 1988.
Photo : André Morency.



tienne spécialement à «faire peur au monde», mais je veux toucher le public par des images qui ne soient pas nécessairement esthétiques ou engageantes. Il est extrêmement intéressant de trouver la valeur poétique d'une réalité qui est rébarbative au départ. C'est une entreprise risquée, mais j'aime jouer avec le risque. Intriguer ou inquiéter le public, sans toutefois le terroriser. Un peu comme au cirque, où l'on assiste à quelque chose d'unique et de circonstanciel, et où les artistes doivent braver leur peur et la dépasser. Ce péril physique devient l'illustration du péril dans lequel l'acteur se plonge lorsqu'il joue «avec ses tripes», lorsqu'il s'investit sur le plan émotif. C'est ainsi que par un équilibre fragile il suscite de puissantes émotions. Et c'est là que l'acteur risque quelque chose: sa peau, son intégrité, son image ou sa réputation. Il fait un acte créateur non seulement pour atteindre son but mais aussi pour la beauté de l'acte lui-même. Je réalise cependant que là encore je vis un déchirant paradoxe. Tirailée entre raison et sensibilité, je désire chercher de nouvelles avenues pour mes interprétations, provoquer et me démarquer, et en même temps je crains d'aller trop loin et de perdre la sympathie du public. La seule façon de me soustraire à ce dilemme est de me concentrer sur les objectifs de la production, en y subordonnant les miens.

«Le théâtre est bien le seul endroit où nous puissions être «possédés» sans que personne n'ait l'idée d'appeler un prêtre pour nous exorciser ou un psychanalyste pour nous soigner.»

Lorsqu'on fait du théâtre de création, les objectifs ne sont pas les mêmes que dans le théâtre traditionnel. Dans ce dernier, tout dans la production doit mener à la représentation devant le public, but ultime. Cependant en création, avant qu'on en arrive à un spectacle achevé, il peut s'écouler des mois et des années. Ainsi, chaque étape du *work in progress* devient un but en soi, alors que la représentation finale se transforme en un but secondaire, parce que plus lointain. Je disais un jour à Robert Lepage, lorsque nous élaborions *les Plaques tectoniques* pour le Festival de Théâtre des Amériques, en mai dernier, que j'éprouvais un plaisir tel à travailler ainsi, que je ne ressentais pas le besoin de présenter le spectacle au public. Mon objectif se situait beaucoup plus dans la création du spectacle que dans sa représentation. Cependant, lorsque nous avons décidé d'annuler le spectacle, je me suis rendu compte qu'il était absurde de penser se satisfaire de «créer» sans pouvoir communiquer. Il est évident que l'acteur a besoin de monter sur scène afin de communiquer son imaginaire à d'autres êtres et, par la même occasion, de se faire accepter et apprécier d'eux. Et c'est peut-être là que se situe le paradoxe le plus troublant parmi ceux qu'on rencontre dans le métier de comédien: souhaiter qu'à travers le théâtre son existence soit reconnue par ses semblables, mais chercher aussi à sublimer cette même existence, toujours par le biais du théâtre. Vouloir que ce dernier devienne une expérience mystique comme il arrive parfois lorsque l'état de grâce nous foudroie, et nous donne la sensation aiguë d'être entièrement fondus à ce qui nous entoure.

C'est certainement là ce qui me comble le plus dans ce métier. À travers les choix que je fais ou ne fais pas, à travers les paradoxes qui me font obstacle ou se transforment en ressources créatrices, le théâtre est finalement pour moi le meilleur moyen de retrouver cette joie profonde qui m'habitait, petite, lorsque je me couvrais d'une couverture de laine et que je devenais aussitôt Zorro. C'était alors un état de foi immense où le doute n'avait pas sa place. Du moins jusqu'à ce que je me prenne les pieds dans ma cape et qu'elle redevienne une couverture. Qu'à cela ne tienne! Je n'avais qu'à la repasser sur mes épaules, et du coup tous les brigands mexicains se remettaient à trembler!

Lorraine côté*

* Lorraine Côté est originaire de l'Isle Maligne au Lac Saint-Jean. Diplômée du Conservatoire d'art dramatique de Québec en 1981, elle a joué dans plusieurs productions dont *la Trilogie des dragons* du théâtre Repère; elle est de la distribution des *Plaques tectoniques*, présentées par cette compagnie en novembre 1989, et sera de celle des *Dialogues des Carmélites* au Trident en 1990. Elle est membre fondatrice du Théâtre Niveau-Parking, théâtre de recherche créé à Québec en 1986. N.d.l.r.