

L'Odin au féminin Entretien avec Julia Varley

Josette Féral and Patricia Belzil

Number 70, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29012ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Féral, J. & Belzil, P. (1994). L'Odin au féminin : entretien avec Julia Varley. *Jeu*, (70), 54–66.

L'Odin au féminin

Entretien avec Julia Varley *

Avant que nous abordions votre travail à l'Odin Teatret, j'aimerais que vous nous parliez du Magdalena Project, ce groupe de femmes dont vous faites partie.

Julia Varley — Ce projet a été lancé par Jill Greenhalgh, qui était, à l'époque, actrice au Cardiff Laboratory Theater (rebaptisé CPR, Centre for Performance Research). Nous avons participé toutes deux à un festival en Italie, où plusieurs groupes travaillaient ensemble à l'élaboration d'un spectacle. Nous rêvions d'une autre rencontre qui réunirait uniquement les femmes de ces groupes, car nous avons constaté que c'était avec elles que nous souhaitions travailler encore. C'est ainsi que Jill a organisé à Cardiff, en 1986, le Festival Magdalena. Nous présentions des spectacles, participions à des stages et, ensuite, nous avions deux semaines pour créer conjointement un spectacle. Après cette expérience fort stimulante pour toutes, nous avons décidé de constituer, avec le Magdalena Project, un réseau de personnes de différents pays, appartenant à différents groupes théâtraux ; nous organisons des rencontres, des stages, des festivals, montions des spectacles. Nous travaillons beaucoup la voix, qui intéressait plusieurs d'entre nous. Au début, la majorité des participantes étaient actrices et elles tiraient de ces échanges une force individuelle pour retourner travailler dans leur groupe respectif. Nous venions là animées par des questions, pour faire des découvertes et non pour défendre un point de vue arrêté. Il en est résulté une extraordinaire solidarité. Aujourd'hui, plusieurs de ces femmes sont devenues metteuses en scène, ce qui ouvre une nouvelle perspective : il y a davantage d'intellectualisation dans notre démarche. À cause de cette intellectualisation accrue, la communication se brisait parfois, au début. Maintenant, nous avons réussi à dépasser ce stade. Quand nous voyons à présent les spectacles de ces participantes, nous constatons le chemin parcouru au fil des ans.

Combien de personnes le Magdalena Project regroupe-t-il ?

J. V. — Il y a eu environ cinq cents participantes aux stages et aux festivals. Nous tenons des rencontres aux États-Unis, en Italie, au Danemark, en Norvège, mais la cellule organisatrice est établie à Cardiff, sous la direction de Jill Greenhalgh, qui est aujourd'hui

* Membre de l'Odin Teatret, Julia Varley a dirigé un stage avec Eugenio Barba à l'UQAM, en novembre 1993.

d'hui metteure en scène. Par ailleurs, un groupe international dont je fais partie, qui se nomme The International Advisory Group, se réunit pour discuter du travail accompli, des problèmes et des propositions futures. En font aussi partie une Italienne, une Belge, deux Françaises, une Allemande, une Péruvienne et six Britanniques. La rencontre officielle a lieu une fois par an, mais il arrive que certaines se rencontrent à l'occasion d'un stage ou d'un festival.

Le Magdalena Project avait-il pour but de travailler le jeu de l'actrice et de souligner des particularités propres au jeu des femmes ?

J. V. — Au début, il s'agissait de voir ce qui se passerait si nous réunissions nos forces. Nous ne voulions pas arriver à quelque chose de défini ; il nous importait plutôt d'être patientes, à l'écoute. Il ne s'agissait pas de tendre au résultat, mais de se concentrer sur le processus. Nous nous demandions si cette façon de travailler était propre aux femmes... J'ai écrit plusieurs articles sur le sujet. Cette réflexion est reliée également à mon expérience à l'Odin Teatret, où j'ai noté que ce sont les femmes qui poursuivent l'entraînement. Au début, hommes et femmes s'entraînent pour apprendre leur métier, développer leur présence comme acteur. Or les femmes, quand elles ont dépassé ce stade d'apprentissage, poursuivent l'entraînement pour découvrir leur langage. Les hommes, bien souvent, continuent l'entraînement pour confirmer ce qu'ils ont appris.

Cette différence d'attitude est intéressante.

Démonstration de Julia Varley à l'UQAM en novembre 1993. Photo tirée d'une bande vidéo réalisée par Yves Racicot.



J. V. — Pour accomplir simultanément toutes les tâches qui lui incombent, une femme utilise une intelligence particulière, qui ne respecte pas les stades logiques, une intelligence qui doit aller plus vite que la logique rationnelle. Elle doit prendre des décisions sans suivre un chemin rationnel. Et cela, c'est très utile pour un acteur. Il s'agit d'une manière de penser très liée aux actions. Avec le métier d'actrice, la femme a la possibilité de déployer sa force et de développer un langage bien à elle.

Les hommes, les femmes et le maître

Quelle est la part d'hommes et de femmes à l'Odin ?

J. V. — Cinq femmes, dont deux jeunes de la relève, et autant d'hommes, je crois, mais un seul des anciens y est toujours. Les nouveaux sont musiciens.

Comment expliquez-vous que les femmes restent et non les hommes ? Chez Mnouchkine, au Théâtre du Soleil, c'est un peu la même chose. Elle a eu beaucoup d'acteurs, mais ils sont partis aussi après un certain temps.

J. V. — Les femmes sont motivées par la découverte ; elles ne sentent jamais qu'elles ont achevé quelque chose. Nous atteignons certes des objectifs, nous acquérons de l'expérience et comprenons mieux certains aspects de notre travail, mais nous sommes toujours en apprentissage. Nous adoptons une attitude différente de celle qui consiste à créer un personnage et à le considérer comme un produit fini. Les femmes, à mon avis, ont davantage tendance à décrire un cercle, à revenir toujours sur le travail accompli.

Croyez-vous que cela ait un rapport avec la personnalité d'Eugenio Barba ?

J. V. — Oui. Et peut-être aussi avec le fait que les femmes donnent leur pleine mesure comme actrices, et dans leur relation avec le metteur en scène. Nous savons que cette rencontre est très fructueuse. Nombre d'acteurs ont laissé l'Odin parce qu'ils voulaient devenir metteurs en scène, pour passer à un autre niveau de langage et de pouvoir.

Les femmes éprouveraient-elles moins le besoin de faire de la mise en scène que les hommes ?

J. V. — Elles peuvent aborder la mise en scène d'une autre façon. Quand, par exemple, j'en ai fait, il m'était très difficile d'accepter le fait de ne pas être aussi préparée que je l'aurais voulu, non pas en ce qui concerne la mise en scène proprement dite, mais pour ce qui est de la culture générale. On doit proposer des significations qui ne sont pas seulement subjectives, mais qui évoquent quelque chose pour le spectateur. Pour cela, il faut une grande étendue de connaissances historiques, sociologiques, etc. Pour combler certaines lacunes, je mettais à profit les connaissances des acteurs, afin de faire surgir ces significations. C'est une manière différente de procéder. Le travail intellectuel que requiert la mise en scène n'est pas toujours une nécessité absolue pour une femme, comme si celle-ci était plus attachée à la nécessité de l'action concrète. Dès lors, comment parvenir à un niveau intellectuel, objectif, de signification ? Je crois que l'on est en train d'y arriver.



Croyez-vous que des connaissances ou des lectures théoriques seraient bénéfiques, à la fois pour le metteur en scène et pour l'acteur ?

J. V. — Bien sûr. Mais ce recours doit être motivé par un besoin personnel. La théorie, distante de nous, doit être transformée de façon à nous rejoindre. Il est difficile pour un acteur d'expliquer son travail, mais quand il y parvient, cela signifie qu'il commence à en comprendre les ressorts.

Diriez-vous que les deux mises en scène que vous avez réalisées ont été influencées par votre travail à l'Odin, par la façon dont Barba élabore ses mises en scène ?

J. V. — Oui, toute mon expérience vient de là. Toutefois, sur un plan plus personnel, une distance se dessine. Les spectacles d'Eugenio comportent toujours une dimension cruelle, très noire. Mon univers va plutôt vers la lumière, la clarté, le soleil, l'ouverture.

C'est une tendance personnelle, pas forcément féminine. Les femmes peuvent aussi explorer des aspects sombres.

J. V. — Bien entendu...

On dit souvent que les femmes de l'Odin sont des femmes fortes. Pourtant, cette caractéristique ne se manifeste pas d'emblée quand on vous rencontre.

J. V. — Non. Cette force est celle dont on a besoin pour rester à l'Odin. Elle consiste à aller au fond des choses, à ne pas s'arrêter aux premiers résultats. C'est la volonté de donner un sens à tout ce que l'on fait. Dans un spectacle, la force personnelle de l'acteur se manifeste parce qu'il exécute une série d'actions très précises qui représentent une résistance. À l'Odin, le travail d'Eugenio établit des résistances très fortes : la discipline, les méthodes de travail et la force de caractère même d'Eugenio font contrepoids à ce que nous pouvons offrir. Comme metteur en scène, Eugenio offre une résistance aux acteurs, et cela fait de nous des êtres



L'entraînement à l'Odin Teatret. Eugenio Barba et l'acteur colombien Juan Monsalve à Bonn (ISTA, 1980). Photos tirées de *The Secret Art of the Performer*, Routledge, 1991, p. 255.

forts. Cette force est une énergie, elle irradie. L'énergie des femmes de l'Odin que vous sentez, je suppose que c'est comme quelque chose qui passe par le sol et vous surprend de dos, alors que vous ignoriez qu'elle se trouvait là ; cela ne vient pas de face.

C'est une bonne description, oui.

J. V. — Cette énergie émane de l'individualité, très valorisée à l'Odin. On ne cherche pas à aplanir les individus parce qu'on forme un groupe, mais au contraire à encourager chacun à développer son individualité, même son individualisme. C'est de là que vient notre force collective.

L'Odin existe depuis trente ans, ce qui est très rare. Comment y percevez-vous le rôle d'Eugenio Barba ? On a l'impression que l'Odin, c'est lui ; mais cette perception change quand on connaît les individus.

J. V. — Une année où Eugenio était en congé sabbatique, nous avons travaillé sans lui. Nous avons un spectacle déjà monté, et tout fonctionnait. Sans Eugenio, le problème qui se présente est celui des compétences pour la mise en scène. Si l'on a monté un spectacle, on peut continuer à le présenter. Mais s'il s'agissait d'en concevoir un tout nouveau, j'ignore à quoi nous aboutirions. Si chacun de nous est convaincu qu'en défendant le groupe il défend ce qu'il a envie de faire, le groupe va survivre. Mais le groupe n'existe plus à partir du moment où chacun croit que, s'il travaille seul, ce sera mieux. Ce principe vaut également pour Eugenio. S'il reste, c'est qu'il sait qu'il défend ses propres valeurs au sein du groupe. Quand ce ne sera plus le cas, il partira.

Ce qui tient le groupe en vie depuis trente ans, c'est le changement. Créer quelque chose qui vient détruire ce qui précède et qui sera détruit à son tour ; créer la vie, en somme : c'est la correspondance de la vie que l'on crée avec le groupe. Dans ce processus, le rôle d'Eugenio est important, car il refuse la facilité et recherche perpétuellement les difficultés. Quand l'Odin a connu un succès à Paris au Festival d'Automne de 1969 avec *Ferai*, Eugenio a dissous le groupe complètement ! Il nous a tous renvoyés à la maison. Il voyait le danger qu'il y avait pour l'Odin à être reconnu. Eugenio a poursuivi le travail avec ceux qui lui ont demandé de se joindre au groupe à nouveau, en acceptant certaines conditions. Ensuite, il y a eu de grands changements avec le nouveau spectacle, *Min Fars Hus* (1972), qui explorait une tout autre manière de travailler. Il y a eu des moments où le groupe était éclaté ; mais chacun revenait avec des propositions auxquelles les autres ne s'attendaient pas, et le travail continuait. La base de la survie du groupe, c'est le changement.

Vous avez déjà eu des moments de doute, vous remettiez en question les objectifs, l'orientation, l'avenir ?

J. V. — L'avenir, surtout. Notre existence est déterminée par une réalité socio-économique, et l'on doit garder cela à l'esprit. Mais il se peut aussi que le groupe disparaisse en raison de facteurs internes, si un jour, par exemple, notre travail perd son sens. Si Eugenio décide de partir, l'Odin deviendra plus vulnérable. Nous en sommes

bien conscients.

Quel est le moteur profond de Barba dans cette entreprise ? Est-ce de rendre vivant le théâtre, de faire un théâtre différent ?

J. V. — Par rapport au début, le moteur a changé. Aujourd'hui, Barba reste à l'Odin parce qu'il y a ces gens, cinq, six personnes qui ont parcouru tout le chemin avec lui, avec qui il veut continuer. Si ces gens-là s'en vont, il ne continuera pas. En ce sens, le moteur de l'Odin a partie liée avec l'expérience commune. Autour du groupe gravite une grande famille. Ses expériences, pas seulement avec l'Odin, mais avec l'ISTA, les tournées, les rencontres du Tiers Théâtre sont importantes. Nous avons une responsabilité, nous sommes une référence pour beaucoup de groupes qui œuvrent dans les endroits les plus incroyables du monde. Alors, il faut que cette référence persiste.

Pouvez-vous concevoir de vous accomplir ailleurs qu'à l'Odin ?

J. V. — Je dis souvent que, si je quitte l'Odin, j'irai travailler la terre, je deviendrai paysanne ! Peut-être pourrais-je travailler au sein d'un groupe d'Amérique latine. Pour moi, il est essentiel qu'un sens transcende mon travail comme actrice. Cela est très fort à l'Odin, le sens dépasse le moment présent ; au-delà du spectacle, ce qui importe, c'est ce qui reste dans la mémoire du spectateur. Or, cette dimension est présente chez certains groupes d'Amérique latine. Le sens de l'Histoire, de la continuité, pour moi, est primordial.

Action et signification

Vous avez donné à l'UQAM deux démonstrations, l'une sur la voix, l'autre sur le corps. Ce travail représente des années d'entraînement. Comment réussit-on à intégrer l'entraînement au jeu de l'acteur ? Comment passer de ces démonstrations aux spectacles ?

J. V. — Quand j'étais jeune, je faisais une séparation bien nette entre l'entraînement, l'improvisation et le spectacle. C'est par l'expérience qu'on apprend à créer le pont entre ces étapes. L'entraînement enseigne la présence, mais aussi la modulation de ses énergies, qui sont utilisées ensuite pour faire des compositions, des improvisations. Le passage n'est pas évident au début. Cela devient plus clair dans le spectacle. Le corps de l'entraînement et le corps de l'improvisation deviennent *un* au moment du spectacle. Il est possible d'expliquer ce processus, mais il faut des années de travail avant de le comprendre vraiment.

On a souvent l'impression que votre travail procède de l'extérieur pour aller vers l'intérieur. Vous disiez, en stage, que vous refusiez d'être ainsi divisée entre l'émotion et la technique, et vous parliez d'un concept qui est la sensation de cette dualité. Pouvez-vous expliquer votre position face à l'émotion ?

J. V. — C'est une question de point de départ. Je peux partir d'un mouvement qui semble extérieur. Par exemple, je décide de faire trois pas ; une fois que je les ai faits, ils se remplissent de signification.



Richard Fowler et Julia Varley dans *Talabot* (1988). Photo de Tony D'Urso, tirée de l'ouvrage de Ian Watson, *Towards a Third Theatre*, Routledge, 1993.

Automatiquement ?

J. V. — Oui, car l'action en soi est sous-tendue par une signification. Le spectateur voit une signification dans l'action de l'acteur, qui lui-même en voit une dans son action. On peut emprunter le chemin inverse, en prenant pour point de départ la signification, qui oriente vers une action. C'est à l'acteur de choisir le point de départ qui lui convient. Quand je dis que je ne peux pas me diviser, c'est que l'image que j'ai de l'action est une forme ronde, pleine. Dans cette plénitude, il y a la sensation, l'énergie, la direction, la décision, la signification..., nombre de significations ! Et, bien sûr, il y a une multitude d'états affectifs qui déterminent les émotions. Chaque élément de l'action implique tous ces aspects. Il est impossible de l'expliquer avec des mots, de dire : « L'émotion, c'est cela ! L'action, c'est ceci ! » Non, parce que tout est relié. Si je pouvais l'expliquer, on résoudrait tous les conflits politiques du monde ; le problème, c'est qu'on ne peut se mettre d'accord, parce qu'on se met d'accord sur les mots, alors que l'être est une autre chose. Comme acteurs de théâtre, nous, ce que l'on doit faire, c'est être, pour pouvoir représenter quelque chose pour le spectateur.

Mais vous avez quand même conscience que dans la formation traditionnelle, inspirée de Stanislavski, on dit aux acteurs que le point de départ, ce sont les émotions, qu'il faut les recréer sur scène ?

J. V. — Il y a une école qui encourage une manière de travailler à partir de ce qu'on

appelle les émotions ; celle-ci n'est pas tellement différente de la nôtre, si les acteurs vont dans le détail et que leur travail devient concret. À partir du moment où l'on doit transformer ce qu'on appelle une émotion en comportement scénique précis, l'émotion comme référence doit aussi être définie concrètement : par exemple, ce n'est pas l'amour en général, c'est le chat qui aime le chien qui l'accompagnait dans la vie et qui mangeait dans le même plat que lui. Voilà qui est concret. Beaucoup d'amateurs — au sens péjoratif du terme — en restent à l'émotion générale, et comme acteurs ils n'ont pas de point d'appui stable. S'ils ne savent pas reproduire l'émotion qu'ils sont censés ressentir, ils sont mal à l'aise ; ils commencent à jouer l'émotion pour parvenir à ce qu'on leur a demandé. La conséquence est que le spectateur n'est pas touché par l'acteur qui veut exprimer des émotions.

La base du théâtre est aussi de susciter un personnage. Si le travail à l'Odin commence toujours par les actions, à quel moment surgit le personnage ? Comment travaillez-vous le personnage, puisque vous n'explorez pas l'approche psychologique ?

J. V. — Il y a deux situations très différentes. L'acteur peut se dire au préalable : « Ça, c'est un personnage que je crée. » Je l'ai fait, par exemple, avec Jeanne d'Arc dans *Oxyrhincus Evangeliet* (1985). J'ai travaillé le personnage en utilisant des références historiques. Je pensais aussi à une jeune fille qui était comme un cheval. J'ai travaillé avec l'idée de construire un personnage. Dans *Talabot* (1988), où je tenais le rôle de Kirsten Hastrup, une anthropologue de quarante ans, je suis seulement partie des actions, et surtout des actions vocales. En fait, l'ensemble de mon comportement constituait le personnage. Ces deux approches sont fort différentes à mes yeux, car un personnage que j'ai construit en tant que tel peut continuer d'exister en dehors du contexte du spectacle. Mister Peanut est un autre exemple de personnage que j'ai créé et dont je sais comment il marche, s'assoit, parle, danse et réagit. Je peux l'utiliser dans une autre situation. Mais Kirsten Hastrup ne saurait exister ailleurs que dans le spectacle, car elle perdrait le contexte qui donne son sens au comportement que j'ai bâti.

Il y a donc différents personnages, un peu comme dans les romans. Il y en a qui existent en eux-mêmes, et d'autres qui sont pris dans le réseau.

J. V. — Oui, et il y a une façon différente de concevoir le personnage pour le spectateur et pour l'acteur. Le personnage existe toujours pour le premier, mais je ne crois pas qu'il existe toujours pour le second. Les gens qui assistaient à *Talabot* reconnaissaient un personnage, parce qu'il y avait un texte, une histoire. Mais moi, je ne pensais pas « je suis Kirsten Hastrup », car le résultat aurait été lamentable étant donné que je connaissais personnellement cette femme. Je ne pouvais pas me mettre à marcher comme elle, à l'imiter de quelque façon que ce soit.

La place du texte

Le travail de l'acteur, tel qu'il a été présenté dans le stage de Barba, semble toujours commencer par des actions, et non par le texte. Pourquoi choisir ce point de départ dans le travail de l'acteur ? À quel moment intervient le travail de la voix dans ce processus ?

J. V. — Le mot « action » ne signifie pas forcément une action physique, un mouvement ; le texte contient aussi des actions. Comment parvenir, à partir d'une action textuelle, à l'action de l'acteur dans l'espace ? C'est comme transformer la poésie écrite en une poésie dans l'espace. On peut le faire avec des actions qui ont un point de départ physique, comme on l'a fait dans le stage, mais on peut aussi trouver la signification d'un mot et partir de là, directement du texte. Il est possible aussi de partir d'une action vocale, qui n'implique pas nécessairement le recours au texte. Pour *Talabot*, par exemple, j'ai utilisé le *yodeling*, qui est une manière particulière d'utiliser la voix, et j'ai ajouté le texte ensuite. Il s'agissait de créer l'action vocale pour dire le texte. Il revient à l'acteur de choisir le texte ou l'action vocale comme point de départ, au lieu de l'action physique, selon qu'il veut travailler un aspect particulier ou briser des habitudes. Mais, ensuite, une action physique doit toujours accompagner l'action vocale.



Mais quelle est l'importance du texte ? Est-ce un prétexte ?

J. V. — Certains textes sont des prétextes, des points de départ pour trouver quelque chose qu'on ignore. Certains sont essentiels, ils portent un message ou un contexte qu'on doit rendre. Ce message peut également disparaître pendant l'élaboration du spectacle, et réapparaître sous une autre forme. Pour Eugenio, les textes sont toujours importants. Quant à moi, j'ai plus d'intérêt pour la musicalité des mots que pour leur signification. La première fois que j'ai vu une production de la Royal Shakespeare Company, j'avais de la difficulté à comprendre à cause de la langue, mais la musicalité, le rythme qu'il y avait dans le texte me transportaient. C'était fascinant ! Travailler le texte avec tout ce qu'il apporte d'impulsion, d'énergie, de rythme, cela m'intéresse beaucoup.

Peut-on dire que l'Odin travaille plutôt sur des textes poétiques que sur des dialogues ou des textes théâtraux traditionnels ?

J. V. — Au début, l'Odin a utilisé pendant plusieurs années des textes dramatiques d'auteurs scandinaves contemporains. Par la suite, nous avons utilisé souvent des textes poétiques, car ils ouvrent des possibilités, et nos spectacles, conçus ainsi, rendent possibles différentes pistes de lecture. Par ailleurs, il y a toujours dans nos spectacles des textes qui ne visent qu'à donner de l'information au spectateur. Dans *Talabot*, j'avais à dire beaucoup de texte du quotidien : le personnage dialoguait avec sa famille. Nous avons travaillé de vrais dialogues à deux personnages, en recréant la musicalité, le rythme, l'énergie. Mais dans un dialogue quotidien, on doit réduire la musicalité pour que ce soit crédible ; j'ai utilisé le *yodeling*, mais de façon très réduite. Par ailleurs, quand on travaille avec des dialogues, avec des textes où l'on veut que la signification prévale, il faut

Démonstration sur la voix de Julia Varley, à l'UQAM en novembre 1993. Photo tirée d'une bande vidéo réalisée par Yves Racicot.



Helene Weigel dans *Mère Courage* (Berliner Ensemble, 1949). Photo tirée de *The Secret Art of the Performer*, Routledge, 1991, p. 235.

diminuer l'importance de l'action physique.

Présence, énergie, jeu

Dans les stages, j'ai remarqué que Barba disait souvent que le plus important chez l'acteur, c'est d'être. Qu'est-ce que la présence ? et comment, en tant qu'actrice, la travaillez-vous ?

J. V. — L'être, pour un acteur, c'est un être qui est mis en vue. J'ai travaillé longtemps pour apprendre à être vue, pour que le spectateur puisse percevoir mon être. L'acteur travaille pour accomplir des choses qui sont plus grandes que la vie quotidienne ; il arrive à quelque chose de dilaté. Après dix ans de métier, on éprouve le besoin de cacher. Dans le dernier spectacle, j'ai exploré le fait de ne pas être. Bien sûr, j'étais vue par les spectateurs, mais je travaillais sur des perceptions tellement enfouies, qu'il s'agissait d'une tout autre présence. J'étais fascinée par la physique quantique, selon laquelle on est et on n'est pas, en même temps. Comment réaliser cela avec une action ? J'essayais de

faire en sorte de ne pas terminer les actions, pour qu'elles continuent, de ne pas être une présence forte, bien définie, mais quelque chose qui n'est pas défini, comme une ombre. Je crois qu'on ne peut arriver à faire cela qu'après avoir appris à être. Ainsi, être, cela ne veut pas dire la même chose en début de carrière qu'après plusieurs années de métier. Au début, il s'agit de modeler son énergie, le dessin de ses mouvements, son comportement dans l'espace pour être vu. Cela réclame plus d'énergie que ce qui est nécessaire dans la vie quotidienne. Après, cela devient presque automatique ; on engage tout de suite un autre type d'énergie, et on peut remplir l'espace de vibrations, et non plus de dessins de mouvements.

En fait, ne pas tout dire, laisser des choses implicites ?

J. V. — Oui, évoquer sans cesse. Je voudrais donner davantage au spectateur le loisir d'imaginer et de créer.

Ce qui caractérise votre travail, c'est la précision de vos gestes, de votre voix et la densité de vos actions. Comment construire cette présence et cette densité ?

J. V. — Au début, il m'a fallu apprendre la logique de l'action. Celle-ci peut prendre des significations ou des directions variées, voire contraires. Avec l'entraînement et l'improvisation, où l'on suit à la fois son corps et une image, on apprend que le corps avec l'action peut « penser » de façon différente de l'intellect. C'est à ce moment que l'action acquiert une densité, car elle peut prendre simultanément toutes les directions divergentes. On ne cesse jamais de lui découvrir de nouvelles significations. Il ne faut pas s'arrêter à la première chose qui vient, mais chercher plus loin, en allant plus lentement

ou plus vite, en changeant un peu l'énergie.

Comment définissez-vous l'énergie ? Est-ce une force ? un équilibre ? Est-ce scientifique ?

J. V. — Chez l'acteur, c'est quelque chose qui agit, ou qui peut être mis en action sans le mouvement. Dans le mouvement, l'énergie est plus facile à percevoir : si je fais le geste de pousser, l'énergie est mise en action. Mais même dans l'immobilité, je peux continuer à faire l'action de pousser et avoir une image de l'énergie.

Vous parliez, en atelier, de transformation du poids en mouvement.

J. V. — C'est un des principes, en effet, de transformer le poids en énergie : le poids est en repos et, au moment où l'on cherche à le lever, il y a transformation, passage d'un état à un autre, et donc création d'énergie.

L'énergie est-elle innée ou peut-on la développer ?

J. V. — Nous avons tous de l'énergie ; en revanche, tout le monde n'a pas la conscience de l'énergie. Ce que l'acteur travaille, c'est cette conscience ; en modelant l'énergie, il reconnaît qu'il utilise une énergie forte ou douce et la direction qu'elle prend dans l'espace. C'est par l'entraînement que l'acteur développe la conscience de l'énergie.

J'ai été très impressionnée par une performance solo que vous avez présentée, très exigeante du point de vue physique et vocal, et qui pourtant ne semblait pas vous essouffler. Est-ce que vous dissimulez votre fatigue, ou bien est-ce dû à l'énergie que vous avez canalisée ?

J. V. — Il s'agit de savoir utiliser l'essoufflement pour dire le texte d'une façon profonde, sans que ce soit un effort. On croit à tort que l'effort est l'équivalent de l'énergie.

Au cours du stage, Barba et vous affirmiez que l'acteur devait chercher le point zéro de la voix, d'où il peut monter et descendre, aller dans toutes les directions. De quoi s'agit-il au juste ?

J. V. — Cette notion est de Decroux. Je la mets en pratique pour contrer une habitude fréquente de l'acteur qui, lorsqu'il apprend un texte, commence immédiatement à l'interpréter. Je souhaite qu'on puisse apprendre un texte sans souligner un mot en particulier, sans établir tout de suite un rythme et une musicalité dont il est difficile de



Roberta Carreri et Julia Varley pendant une séance d'entraînement à l'Odin Teatret (1982-84). Photo tirée de *The Secret Art of the Performer*, Routledge, 1991, p. 245.

se départir ensuite. Il s'agit de travailler un texte en préservant la liberté de modifier l'interprétation en cours de route. Il y a des habitudes dans la façon de parler au théâtre. J'ai remarqué, au cours du stage, que quand les participants parlaient normalement ils avaient un accent québécois, et quand ils disaient un texte, ils avaient un accent français emprunté, des voix tout à fait fausses ! Dans les grandes salles de théâtre, il faut qu'on entende les acteurs de loin, et ces voix théâtrales semblent nécessaires. Or, elles aplatissent toutes les vibrations que possède la voix normale : l'acteur peut faire des aigus et des graves, mais pas les petites variations. J'ai besoin de retrouver la voix personnelle qui ne cherche pas à obtenir de grands résultats ou du volume, mais plutôt de la coloration. De la même façon, quand je travaille le chant, c'est pour parvenir à une voix qui s'apparente à la voix parlée, et non chantée selon des règles qui l'éloignent de la voix naturelle.

Vous avez dit que la voix crée l'espace. Comment cela s'opère-t-il ?

J. V. — Si je parle tout doucement, je crée un espace intime autour de moi ; si je dirige ma voix par là-bas, je crée plutôt un espace dans cette direction.

À l'Odin, vous accordez une certaine importance au torse. Pourquoi privilégier cette partie du corps au détriment des membres ?

J. V. — Quand je suis arrivée à l'Odin, nous parlions plutôt de l'épine dorsale, où se situait l'intelligence du corps. J'ai observé que quand une action vit, si minime soit-elle, on peut la voir dans le dos. Quand on pense aux sculptures de Rodin, on voit que l'essentiel est là, le reste est accessoire. Le torse contient tout le sens : le cœur, la respiration, la force des hanches, du bassin. C'est le centre, l'équilibre. Quand je travaille la voix, j'utilise beaucoup les pieds et le contact avec le sol ; mais c'est une image que je propose aux acteurs pour qu'ils sentent les racines, la voix qui vient du sol et non de soi, car, en réalité, le sol est dans notre ventre, c'est là que l'on s'appuie.

Barba a dit : « On ne doit pas jouer au théâtre. » Comment ne pas se laisser aller à cette tendance naturelle de l'acteur qui est de jouer ?

J. V. — En fait, nous jouons aussi, mais il y a deux façons de jouer. Il y a le jeu organique, présent dans l'action, et il y a la tendance à jouer l'action sans la faire. On dit aux élèves : « Ne joue pas l'action, fais-la », mais c'est une technique pédagogique, pour éliminer une tendance trop facile. Moi, je fais l'action, mais je la joue également : si je dois jouer que je pousse, je mets dans mes pieds une tension que je ne mettrais pas dans l'action quotidienne.

Le premier cours du stage démontrait que la technique commence par un comportement mental qui nous apprend à penser de manière paradoxale. Comment définissez-vous ce comportement paradoxal ?

J. V. — Il s'agit d'accepter que, dans notre pensée, deux choses opposées puissent coexister. La pensée paradoxale ne suit pas la logique normalement acceptée, mais une

logique « à côté », qui nous permet de découvrir ce qu'on ne savait pas avant.

Quel conseil donneriez-vous aux jeunes acteurs qui commencent dans le métier ?

J. V. — Habituellement, quand quelqu'un me dit : « Je veux être acteur », je rétorque : « Il y a bien d'autres choses à faire dans le monde, qui sont plus utiles et qui donnent plus de chances de gagner sa vie. » S'il insiste, je le préviens que le métier d'acteur nécessite beaucoup de travail. On doit chercher à obtenir des résultats, chercher un processus et, après, laisser venir. Ce n'est qu'au moment où l'on veut renoncer qu'arrivent les résultats.

Quelle est la qualité fondamentale de l'acteur ?

J. V. — C'est la capacité d'être entier, assurément. ♦

Mise en forme de l'entretien : **Patricia Belzil**