

Les vertus de l'abandon Entretien avec Paul Savoie

Diane Godin

Number 91 (2), 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25760ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Godin, D. (1999). Les vertus de l'abandon : entretien avec Paul Savoie. *Jeu*, (91), 150-162.



PRATIQUES

Paul Savoie dans *le Temps*
et *la Chambre de Botho*
Strauss, mis en scène par
Serge Denoncourt au
TNM en 1995.
Photo : Yves Renaud.

Les vertus de l'abandon

Entretien avec Paul Savoie

Paul Savoie exerce son métier depuis presque trente ans déjà. Il a joué dans une quinzaine de films et participé à quelques séries télévisées, mais c'est surtout au théâtre qu'on a pu le voir évoluer, et c'est là, plus qu'ailleurs, qu'il a conquis ses lettres de noblesse. Avec la troupe des Jeunes Comédiens du TNM, sa carrière débute par des tournées de spectacles dirigés par Jean-Pierre Ronfard. Dès 1981 et 1982, il est de la grande aventure de *Vie et mort du Roi Boiteux* du Nouveau Théâtre Expérimental. Dernièrement, on a eu l'occasion d'apprécier à nouveau son talent dans *Urfaust*, du Théâtre UBU, où il campait un Méphisto peu orthodoxe et tout à fait savoureux. Je lui ai demandé de me parler de sa pratique, de ce qu'elle lui a appris et des rencontres qui l'ont marqué. Il a accepté de répondre à mes questions avec chaleur et générosité.

Ce qui était frappant dans les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa, c'était la diction impeccable, la rythmique. Le travail avec Denis Marleau avait-il porté essentiellement sur la voix ?

Paul Savoie – Denis Marleau a une formation musicale, alors il a une oreille très développée et il sait exactement ce qu'il ne veut pas entendre dans le spectacle. Comme il déteste les conventions de jeu, lorsqu'il entend des notes d'habitude, surtout celles qui ont rapport à la voix, à l'intonation, il les décèle immédiatement et il les abolit, c'est-à-dire qu'il peut faire reprendre une phrase à un comédien pendant des heures jusqu'à ce qu'elle ne donne que l'intelligence du texte ; c'est un défaiseur d'habitudes. Dans notre métier, on est souvent obligé de travailler vite, alors on développe des manies qui consistent à sortir certains mots de la phrase, leur donner un accent plus fort, ce qui donne une apparence de naturel. Mais ce sont des tics nous éloignant d'une pureté de la phrase, qui ne serait que de l'intelligence et du sens. En fait, lors de mon travail sur le Pessoa, je me suis souvenu d'un de mes professeurs à l'École nationale, Pierre Boucher, un homme d'une intelligence extraordinaire, aujourd'hui décédé. Quand on est jeune acteur, on n'arrive pas à enchaîner trois vers de suite parce que le point est au bout du troisième vers ; on a tous ce problème-là au départ et on croit que c'est une question de souffle. Pierre Boucher nous disait : « Ce n'est pas du souffle qui manque pour aller au bout des phrases, c'est du cœur. » Cela avait l'air d'une boutade, mais ça n'en était pas une. Si on est porté par le sens, par l'intention de la phrase, il y a une économie qui se fait et on va jusqu'au bout. Denis travaille beaucoup comme ça.

Est-ce à dire que l'acteur doit avoir un sens musical, ou à tout le moins une sensibilité à la musique ?

P. S. – Je crois que ça fait partie des choses qui peuvent être inconscientes. Il faut une sensibilité et une intelligence des mots, se mettre au service de l'auteur, aller avec humilité et abandon jusqu'au bout de sa musique pour arriver à ne pas laisser sa propre volonté et ses manies interférer entre les phrases et le spectateur. Dans le cas des *Trois Derniers Jours...*, c'était assez difficile parce que, au début, j'avais l'impression qu'il y avait des ponctuations étranges, que les phrases de Tabucchi étaient bizarrement écrites, et je résistais à cette écriture-là. Je pensais que c'était des fautes de traduction. Alors j'ai demandé à voir le texte en italien et j'ai comparé (même si je ne connais pas l'italien assez pour le parler, je le comprends quand je l'entends). Je me suis rendu compte que le texte français était totalement fidèle au texte italien et que la musique de Tabucchi est particulière, c'est-à-dire qu'il crée une rythmique. À partir de ce moment-là, ça m'a aidé à m'abandonner au texte et à le livrer tel quel.

Le fait de jouer presque totalement immobile tout le temps d'un spectacle demande-t-il un effort physique particulier, malgré l'apparence du contraire ?

P. S. – Encore une fois, c'est une question de manies à défaire. On a toute une gamme de gestes au théâtre, des gestes de tricherie, pour aider à faire des signes au public. Alors on double la signification, on dit aux gens : « Je suis en train d'affirmer ceci, donc je fais cela avec mon corps pour que vous compreniez bien. » Denis Marleau m'a fait comprendre que souvent ce sont des pléonasmes et que, donc, on rend le spectateur paresseux en l'amputant de sa capacité d'imaginer ; alors il dépouille beaucoup. Il y avait aussi une raison technique : la moitié du spectacle était enregistré et je dialoguais avec une projection. Comme elle était fixe, pour lui donner de la réalité, j'étais obligé de faire preuve d'une économie de gestes aussi grande. Si je m'étais mis à gesticuler, cela aurait enlevé de la crédibilité à l'image projetée. Voilà pour la raison technique. Mais c'était aussi pour que chaque geste ait une valeur très forte, parce qu'ils étaient rares. Tu bougeais une main, et ça devenait un événement. Il y avait des gestes un peu ésotériques, comme des signes secrets, parce que Pessoa était fasciné par l'ésotérisme et les sectes. Alors que dans un téléroman, par exemple, où on gesticule comme on veut, les gestes n'ont pas d'importance, il s'agit seulement d'essayer de donner une espèce de fluidité, de pseudo-naturel. Or Marleau ne prétend jamais au



Paul Savoie dans *les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa* (Théâtre UBU, 1997).
Photo : Richard-Max Tremblay.

naturel ; il prétend à une vérité qui est celle de l'écriture. Le texte commande chaque fois un type différent de gestuelle. Dans le cas du Pessoa, il y avait quelque chose d'un peu hiératique, alors il a commandé une gestuelle en conséquence.

Cela vous a-t-il appris des choses particulières sur vous-même, en tant qu'acteur ?

P. S. – Oui. D'abord, le travail a été difficile sur le plan humain. Contrairement à *Urfaust*, où Marleau utilise beaucoup nos connaissances, *les Trois Derniers Jours...* n'a pas été un spectacle harmonieux à monter. Il a beaucoup d'autorité, et le travail a été assez humiliant, dans le sens où il a vraiment pris comme des défauts tout ce que je savais faire. C'était plus que déstabilisant ; en fait, j'ai envisagé que ce serait mon dernier spectacle. Je me suis dit que j'irais jusqu'au bout parce que ma parole était donnée, mais que c'était fini, que j'avais découvert que je n'étais pas un acteur, que tous mes instincts étaient faux et que ça ne servait à rien. Alors il y a eu beaucoup de résistance de ma part. Mais à un certain moment, je me suis abandonné, et le résultat de cet abandon a été un tel bonheur que ça m'a fait complètement changer d'avis. Je me suis dit qu'il fallait absolument passer par l'abandon, presque par la destruction de l'ego pour arriver à quelque chose de neuf. La déception là-dedans, c'est que les metteurs en scène n'ont pas tous des propositions aussi claires. La plupart d'entre eux se contentent de ce que tu sais faire, et cela les rassure. Denis Marleau a une exigence telle qu'il m'a fait faire des choses dont je ne me savais pas capable. Je m'étais toujours considéré davantage comme un acteur d'instinct que de discipline ; je pensais que mon instinct était assez juste, mais que je ne pouvais pas reproduire tous les soirs exactement la même chose. J'ai découvert dans le Pessoa que je pouvais être précis à mort. La vertu de l'abandon à l'idée d'un autre reste, je pense, l'essence de notre métier. Être un outil le plus parfait possible entre les mains de quelqu'un qui va en faire quelque chose. On est des interprètes, mais on est des instruments d'interprétation aussi. À la limite, je pense qu'on est plus le violon que le violoniste ; si on est un assez bon violon, les notes graves, les aiguës vont sortir et les vibrations seront fortes. Mais je pense qu'on est plutôt un outil...

Comment Denis Marleau choisit-il ses acteurs et que leur demande-t-il au départ ?

P. S. – Je ne sais pas comment il les choisit, comment il procède. En ce qui me concerne, je l'ai croisé après une représentation de

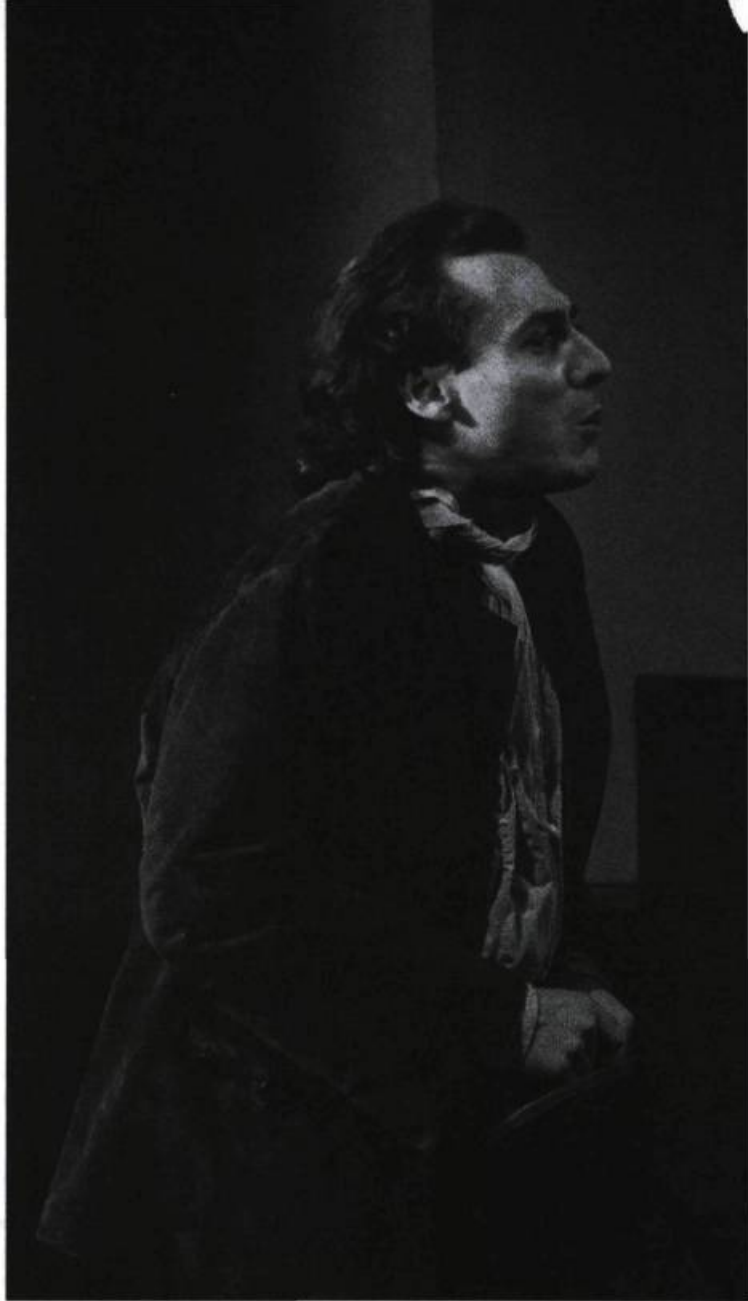
Paul Savoie (Méphisto)
et Albert Millaire (Faust)
dans *Urfaust*, spectacle
de Denis Marleau (Théâtre
UBU, 1999). Photo :
Richard-Max Tremblay.



Maîtres anciens et je lui ai dit que je voulais jouer dans ses spectacles. Et il m'a téléphoné pour le Pessoa. La raison principale, c'était que je pouvais ressembler à Pessoa : la silhouette. Mais j'imagine qu'il m'avait vu jouer et qu'il avait décidé que j'avais ce qu'il fallait pour travailler avec lui. Par contre, une fois que j'ai commencé le travail, il a écarté tout ce que je savais faire ! Ce n'est pas quelqu'un de facile, mais il se met autant en danger que ceux à qui il demande de le faire. C'est un vrai créateur, dans le sens où il part avec des intuitions puissantes, sans toujours savoir d'avance. Ça n'avait jamais été fait, un acteur qui dialogue avec une machine pendant tout un spectacle ; il savait que c'était un défi extraordinaire de faire vivre des fantômes ; il avait l'intuition que ça pouvait marcher, mais toute la façon de fabriquer ce spectacle, il a fallu l'inventer à mesure. Il avait des engagements un peu partout, le spectacle était vendu, et il ne savait pas ce que serait le *show* ! Il mettait vraiment sa réputation en danger. Ce n'est pas quelqu'un qui sait faire des choses et qui les reproduit ; c'est quelqu'un qui plonge avec des intuitions artistiques très puissantes et qui s'entoure, il faut le dire, de collaborateurs très forts : John Rea à la musique, Nancy Tobin au son, qui a conçu qu'une voix acoustique devait se marier avec une voix enregistrée et avoir l'air de dialoguer avec elle. La difficulté que ça représentait ! C'était tellement bien fait que les gens ne se rendaient même pas compte que ma voix passait par des haut-parleurs.

Que représente pour vous la notion de présence ?

P. S. – C'est la chose la plus mystérieuse. Je me souviens d'avoir lu un entretien avec Marc Béland, c'était peut-être dans *Jeu*, où il disait que la présence est un muscle qu'on développe. Mais je ne sais pas ce que c'est. Je sais seulement que ça s'explique mal et que c'est injuste. Je trouve que cela a peu à voir avec le travail. C'est une sorte de grâce, une qualité essentielle. Je ne suis pas sûr qu'on en soit toujours conscient ou que ça se développe ; Pol Pelletier prétend que si, certaines personnes disent que le travail peut arriver à augmenter la présence. Moi j'ai vraiment l'impression que c'est complètement injuste et indéfinissable.





Luc Picard (Arlequin) et
Paul Savoie (Frédéric)
dans *le Prince travesti*, de
Marivaux, mis en scène par
Claude Poissant au TNM en
1992. Photo : Yves Renaud.

Cela dépend peut-être de la façon de travailler ? Dans les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa, vous aviez une présence incroyable...

P. S. – Ce cas-là est un peu particulier, à cause de tout le dépouillement, de la lumière, etc. Il y avait tellement d'éléments qui faisaient que, si on acceptait d'entrer là-dedans, on était happé ; il y avait comme une bulle, et rien d'autre pour distraire le spectateur. Mais dans un spectacle où il y aurait, disons, vingt acteurs sur scène, c'est vrai que certains ont de la présence et d'autres pas. Au fond, ce serait plus là qu'on devrait chercher à comprendre ce que c'est, plutôt que dans un spectacle comme le Pessoa, où tout était fait pour que les regards convergent vers un seul personnage. Mais sur une scène où il y a dix personnes, pourquoi certains ont tant de présence et d'autres pas ? C'est mystérieux. Le talent, c'est une forme d'injustice, un supplément d'âme, une sorte d'harmonie. J'ai vu des acteurs se préparer longuement avant un spectacle ; ils arrivent sur scène et il ne se passe rien ! À l'inverse, j'ai vu des acteurs ne pas se préparer du tout, aucune espèce de discipline ; ils entrent en scène et ce sont des diamants ! Pour ma part, j'ai besoin d'une certaine préparation, dans la mesure où, si je joue à huit heures, à partir de quatre heures il y a une partie de moi qui est préoccupée de ce qui s'en vient et je suis une éponge, j'absorbe des sensations qui vont s'en aller dans ce que je vais faire. Mais je n'ai pas une préparation formelle d'exercices physiques ou d'exercices de voix.

C'est comme ça pour tous les rôles ?

P. S. – Peut-être pas toujours. Quand j'ai interprété des personnages dont je n'étais pas content ou des spectacles dont j'avais l'impression qu'ils fonctionnaient mal, cela m'est arrivé d'essayer par tous les moyens possibles... Mais ça ne changeait pas grand-chose, le problème datait du moment de la préparation, d'une mauvaise rencontre entre le metteur en scène et l'acteur ou entre l'acteur et le personnage. Je ne pense pas qu'on puisse faire autre chose qu'être en continuelle disponibilité et

généreux dans ces cas-là. Il n'y a guère de réparation possible à un spectacle qui ne marche pas.

Y a-t-il des personnages ou des auteurs qui vous ont marqué davantage que d'autres ?

P. S. – Il y a des pièces que j'ai jouées avec plus de bonheur que d'autres, des moments forts. Je pense, par exemple, à *Cendres de cailloux* de Daniel Danis, qui a été pour moi une aventure fantastique. Quelle écriture ! Et quelle mise en scène ! On peut aborder ce texte à partir de plusieurs angles ; on ne sait pas quand la pièce se passe, si les personnages sont morts ou vivants, qui est le personnage central, dans la mémoire de qui on est ; c'est vraiment une œuvre très riche. D'ailleurs, tout le monde s'est emparé de cette pièce à peu près en même temps : elle était montée à Montréal, Québec, Jonquière, et je sais que Daniel Danis travaillait à un projet pour qu'elle soit présentée à Paris. Je crois qu'il était très content de la diversité des approches. Les gens de Jonquière, par exemple, la jouaient dans le noir complet. Il y avait des déplacements sur des rails, au-dessus de nos têtes, et on n'entendait que le texte. Leur point de vue, ou plutôt leur point d'ouïe, était très intéressant.

Il y a eu aussi *Ines Pérée et Inat Tendu*, mis en scène par Lorraine Pintal au TNM. Je campais le personnage de Mario Escalope, le psychiatre fou. C'est une pièce que je connaissais bien parce que j'avais joué le rôle d'Inat en 1976. Jouer dans la même pièce un personnage différent, c'est un grand privilège. Mais ce qui était merveilleux aussi, c'était le décor de Danièle Lévesque, qui aurait pu, je crois, intéresser tous les artistes et les étudiants en arts visuels ; on avait l'impression d'être dans une sculpture de lumière et de sensations, parce qu'on jouait dans l'eau. C'était une expérience sensorielle fantastique, en plus du jeu et du sens, bien sûr. Je garde aussi un très grand souvenir de *la Musica deuxième*, d'abord à cause du dépouillement de la langue de Duras, mais aussi parce qu'on a osé ce même dépouillement sur scène. C'était risqué, cette expression réelle d'un rythme, avec des silences immenses, presque insupportablement longs. Et puis nous étions très proches des spectateurs, Patricia Nolin et moi ; nous avions l'impression que les gens nous voyaient derrière les personnages.



Paul Savoie (Clermont) et Stéphane Simard (Coco) dans *Cendres de cailloux*, de Daniel Danis, mis en scène par Louise Laprade à l'Espace GO en 1993. Photo : Yves Renaud.

Mais si je regarde tout ce que j'ai fait, l'auteur qui me semble capital, ça reste Shakespeare, c'est-à-dire que pour moi tout le reste est légèrement en dessous. Il y a des éclats de génie chez d'autres auteurs mais, pour moi, le grand étalon, c'est Shakespeare. On rame autour depuis ce temps-là, on n'en est pas encore revenus, et je ne vois pas vraiment comment on en reviendrait parce qu'il a le mérite d'être le premier à avoir parlé de beaucoup de choses. Bien sûr, Tchekhov a dépassé Shakespeare sur certains plans, Marguerite Duras, Botho Strauss, etc. Il y a beaucoup d'auteurs immenses mais, de cette ampleur-là, je pense qu'il n'y en a pas. Au fond, si j'étais un acteur anglais, je serais très heureux de travailler uniquement Shakespeare, parce que c'est une œuvre inépuisable. J'ai vu beaucoup de productions d'*Hamlet*, au cinéma et sur scène, adaptées à toutes les époques, jouées par toutes sortes d'acteurs, j'ai vu la pièce en français et en anglais, mais je n'ai jamais eu l'impression de l'avoir vue, finalement, d'avoir fini d'essayer de comprendre ce que c'est. Je sais que je ne jouerai jamais Hamlet, parce que je suis déjà trop vieux et que je ne me vois pas le jouer, mais en même temps je me vois essayer de diriger un acteur dans ce rôle, de tourner autour, de faire travailler la pièce à des gens, même éventuellement d'en tenter une mise en scène. Par contre, je n'ai pas envie de signer une production dans un grand théâtre,

Paul Savoie (Mario Escalope) dans *Ines Pérée* et *Inat Tendu*, de Réjean Ducharme, mis en scène par Lorraine Pintal au TNM en 1991.
Photo : Yves Renaud.



d'abord parce que, ici, à partir du moment où quelqu'un commence à faire de la mise en scène, on dit : « Ah... il est devenu metteur en scène, il ne travaille plus comme acteur. » Et puis je n'ai pas envie d'être obligé de monter quatre spectacles par année pour gagner ma vie : je ferais une mise en scène tous les cinq ans et j'en serais très heureux. Alors, si un jour ça arrive, je choisirai une formule qui n'est pas celle des salles ordinaires ; ou je pense à ce que Brigitte Haentjens fait si brillamment : fonder sa compagnie et se donner le mode de production, le temps et l'acteur qu'elle veut. Je crois que c'est la façon intelligente de faire les choses. Mais si diriger devient un esclavage qui limite le don de créer, c'est inutile.

Quelle pièce de Shakespeare monteriez-vous ?

P. S. – C'est vraiment *Hamlet* qui me tente le plus, depuis toujours, parce que c'est un mystère complet et qu'en même temps je sais que c'est un personnage merveilleux, terriblement actuel. C'est drôle parce que, tout le temps que j'ai lu Pessoa pendant qu'on préparait le spectacle, je me suis rendu compte qu'il était complètement fasciné par Shakespeare et que le personnage d'Hamlet revient souvent dans son œuvre. Les monologues mystérieux d'Hamlet, sa crise ontologique, son vertige devant la réalité, tout ça est au cœur de ce que Pessoa dit dans toute sa poésie. Alors je suis convaincu qu'une façon de monter la pièce serait de mettre Pessoa dedans...

Croyez-vous que l'acteur soit un créateur ?

P. S. – Lorsque j'étais au début de ma carrière, je trouvais que les acteurs vieillissaient très mal, que ça faisait des êtres plutôt tristes. Un vieil ouvrier ou un menuisier porte les marques de son travail ; tous les métiers marquent les gens, et je trouve ça assez noble et beau. Je trouvais, par exemple, que les écrivains, en vieillissant, devenaient souvent des êtres très sages, qui économisaient les mots et s'en servaient avec une grande justesse, et que les derniers tableaux des vieux peintres étaient souvent les plus beaux. Dans les derniers Matisse, par exemple, il y a une folie, une espèce de liberté après laquelle il a toujours couru et qui lui arrive à la fin comme un cadeau. Mais j'avais l'impression qu'il ne restait aux vieux acteurs que le goût de l'anecdote, du « Moi, moi, moi, ça me rappelle en 1937 quand j'ai joué à Berlin », etc. Je trouvais ça d'une insignifiance et d'une tristesse ! On aurait dit des gens qui n'avaient aucune preuve, aucun apaisement ; ils





n'avaient pas entre les mains les objets qu'ils avaient faits ; ils avaient fabriqué des tas d'objets éphémères dont personne ne se souvenait, parce que tout le monde s'en foutait que vous ayez joué à Berlin en 1937 ou que vous ayez joué dans *Vie et mort du Roi Boiteux* ! Alors, je trouvais qu'il ne restait aux vieux acteurs qu'une sorte d'amertume de ne pas avoir de preuves. Et ça m'angoissait, je me disais que c'est un métier qui finit en queue de poisson. Mais depuis quelque temps, je commence à avoir l'intuition que les acteurs sont des espèces de héros légers. Les hommes et les femmes qui font ce métier depuis longtemps trouvent une sorte de détachement que je trouve très beau. J'ai travaillé récemment avec Gérard Poirier, dans *Une visite inopportune* de Copi à l'Espace GO, et avec Benoît Girard dans *Des souris et des hommes* à la NCT. Ces gens-là ont une grande finesse, beaucoup de culture, et ils réussissent à se détacher de ce qu'ils font d'une façon merveilleuse. Les jeunes acteurs ont peur de tout, de manquer de travail, etc. ; c'est très essoufflant. Les acteurs plus vieux ne courent plus ; ils développent une sorte de philosophie légère qui est le résultat d'une vie à céder aux autres. Parce que lorsqu'on est acteur, on passe son temps à céder : le choix des pièces qu'on va faire, avec qui on va travailler, on cède au metteur en scène la décision de nos gestes, à ceux qui nous habillent le choix de nos vêtements, etc. On finit par être de plus en plus léger, on devient une espèce de héros léger, un être détaché, enfantin, irresponsable d'une certaine façon. Mais cette irresponsabilité a quelque chose de merveilleux.

Avec Patricia Nollin dans
la Musica deuxième, de
Marguerite Duras, mise en
scène par Daniel Roussel
au Café de la Place en 1988.
Photo : André Le Coz.

Mais après avoir joué autant de personnages, certaines choses doivent rester, des choses que vous prenez, que vous recevez...

P. S. – Bien sûr, c'est un métier qui cultive. Ça dégrossit quelqu'un de passer entre les mains de Tchekhov ou de Shakespeare. Cela hausse ton niveau d'exigence aussi. Je marche moins que bien des gens, par exemple, aux téléromans ou aux films « tapons » ; je juge assez vite quand les choses sont bêtes. La fréquentation de gens articulés et forts me fait goûter les choses belles et m'évite de perdre du temps à aller voir des niaiseries. C'est une fréquentation qui grandit...



Pour en revenir à l'irresponsabilité que vous évoquiez, ce sont tout de même les acteurs qui portent le spectacle.

P. S. – C'est vrai qu'on a de très grandes responsabilités une fois qu'on est sur scène et qu'on refait le spectacle soir après soir... Surtout que, lorsqu'une production dure un mois et demi, il y a des creux, des moments où on vérifie le travail qu'on a fait depuis tout ce temps devant le public. Il y a une usure du moteur en cours de route, l'habitude s'installe, et on ne sait plus comment réinventer, comment jouer. Parfois, ça marche quand même, c'est-à-dire que le public continue de trouver ça bon ; sauf que toi, tu ne sais plus comment ni pourquoi tu le fais. À ce moment-là, il faut une drôle de chimie interne pour retrouver les bonnes motivations et se remettre en selle. Mais à la fin, ça revient, peut-être parce qu'on a peur que ça s'en aille... C'est effrayant le nombre de divorces qu'on accumule dans ce métier-là ! Les histoires finissent, on ferme un livre qu'on n'ouvrira plus avant longtemps, ce sont des mots qu'on

Paul Savoie (Filippo Ragone)
dans *Vie et mort du Roi*
Boiteux de Jean-Pierre
Ronfard (NTE, 1981).
Photo : Hubert Fielden.

ne dira plus, des relations humaines qui se défont à toute vitesse. On accumule toutes sortes d'expériences humaines qui sont rares dans la vie courante. Des divorces dans la vie, ça arrive deux ou trois fois, divorce au sens de perte d'une relation, rupture. Les acteurs vivent cela tous les deux mois et demi ! Parfois, c'est épuisant ; on est obligés d'endormir des sentiments, d'anesthésier tout ça.

Vous n'avez jamais eu envie de travailler davantage avec une compagnie, je pense au Nouveau Théâtre Expérimental, par exemple ?

P. S. – Je suis toujours resté en relation avec eux après *Vie et mort du Roi Boiteux*. Peut-être que ça pourrait m'arriver de me sentir parfaitement à l'aise avec une seule compagnie, mais le métier ne se fait tellement pas comme ça ici. Les tentatives de troupes permanentes n'ont jamais vraiment fonctionné. Vers les années 1975, on a essayé de fonder une troupe permanente à Ottawa, au CNA. Mais c'était impossible, notamment parce qu'il aurait fallu s'exiler là-bas et ne vivre que de ce que cette troupe faisait. Cela a échoué au bout de deux ou trois ans. L'éphémère, c'est la qualité et le défaut de ce métier-là. On est toujours dans le geste généreux, gratuit. Et, en même temps, on construit sur cet éphémère : des réputations, des noms, une vie d'acteur. Mais il reste peu de tangible. Bien sûr, je me perfectionne, je suis un meilleur ouvrier, je connais mieux le travail de fabrication d'un personnage.

Est-ce que vous apprenez votre texte avant de commencer les répétitions ?

P. S. – Non. Il a fallu que ce soit comme ça pour le Pessoa, parce qu'on devait travailler avec les enregistrements, mais c'est d'un pénible ! La mémoire est une mémoire associative des mots et des gestes. Souvent, le schéma de travail se ressemble d'une production à l'autre : il y a une période de travail à table où tous ensemble on questionne le sens du texte, les rapports entre les personnages, etc. C'est un premier niveau d'association, entre les mots et la signification. Et puis il y a une deuxième étape, la mise en place, au cours de laquelle il faut trouver où le personnage sera situé et comment il va bouger. Alors tout à coup cette mémoire associative fait que le corps se rappelle. On sait son texte sans avoir à passer des heures chez soi à l'étudier. Mais quand il faut apprendre tout seul un texte, je trouve cela très dur, même si j'y arrive. Bien sûr, si les acteurs savent déjà leur rôle, j'imagine que le travail va plus vite. Par contre, il y a un danger là-dedans, qui est d'enfermer le texte dans une signification dès le départ. Lorsque j'étais très jeune acteur, il m'est arrivé de travailler dans une pièce où le comédien principal est arrivé le jour de la première répétition en sachant tout son texte. Alors qu'à la première lecture nous y allions tous prudemment, lui, c'était extraordinaire. Or, pendant les répétitions, nous avons progressé et lui pas : il a fait exactement la même chose lors de la première représentation que ce qu'il avait fait à la première lecture. Il a perdu un mois et demi de sa vie à nous donner la réplique, sans progresser d'un iota. Évidemment, c'est un peu particulier, c'est un cas extrême, mais ça arrive.

Dans le Pessoa, je ne sais pas jusqu'à quel point la mémorisation préalable a joué. Peut-être que Denis Marleau et moi aurions eu moins de mal à inventer le personnage si j'avais appris le texte à mesure. Techniquement, ce n'était pas possible à cause des

enregistrements qu'il fallait faire, mais peut-être que je m'étais déjà enfermé, sans m'en rendre compte, dans des tas de tics. Par contre, je suis tombé sur le bon metteur en scène pour me les arracher de la gorge ! Dans le cas de *Urfaust*, il y a eu beaucoup de mémorisation à faire, mais on était déjà d'accord sur le sens, sur les relations entre les personnages. Alors quand j'ai appris mon texte, la mémoire associative fonctionnait déjà, parce que je savais dans quel contexte je dirais ces mots-là. C'est bizarre, toute cette question de la mémoire des acteurs. Les gens nous admirent beaucoup pour ça. Ce sont souvent les premières questions que les étudiants nous posent dans les colloques : ils veulent savoir si c'est difficile d'apprendre le texte. On essaie de leur expliquer que ce n'est pas ça, qu'être acteur ce n'est pas seulement une question de mémoire. Mais au fond les gens ont raison, c'est impressionnant que quelqu'un retienne autant de choses. La mémoire est un organe étrange ; par exemple, je suis capable de retenir des textes, mais il m'arrive parfois de ne pas pouvoir me rappeler mon adresse ! **■**