

## Bêtes de scène

Sara Dion

---

Paradoxes du comédien  
Number 161 (4), 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/84077ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN


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

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Dion, S. (2016). Bêtes de scène. *Jeu*, (161), 31–35.



Parce qu'ils nous surprennent et nous captivent plus souvent qu'à leur tour, nous avons demandé à Kathleen Fortin et à Emmanuel Schwartz de chercher leurs mots, de dire une chose et son contraire, de recourir au mime, s'il le fallait, pour tenter de nommer ce qui ne s'explique pas : comment jouent-ils ?

Sara Dion

# BÊTES DE SCÈNE

Kathleen Fortin dans *Le Brasier* de David Paquet, mis en scène par Philippe Cyr. Spectacle de l'Homme allumette, présenté à la salle Jean-Claude-Germain du Théâtre d'Aujourd'hui à l'automne 2016.  
© Julie Artacho

« C'est sur scène  
que ça se passe.  
Le temps, l'espace,  
la qualité, la densité  
de l'air, tout change.  
Et on ne peut pas  
être à demi  
là-dedans. »  
– Kathleen Fortin

Lorsqu'ils sont sur scène, nous assistons, l'esprit alerte et le corps réceptif, à leur performance avec une fascination et un plaisir qui persisteront longtemps après la représentation. Leur justesse, leur vérité, leur maîtrise, leur présence – enfin, ça – nous surprend et nous captive. Ça nous rappelle qu'il existe un véritable art de jouer. Qu'est-ce qui est à l'œuvre quand ils atteignent ce niveau de jeu, cet état ? À quels moments, sur quels choix, sur quels terrains se construit cette façon d'être entièrement et remarquablement acteur ? Kathleen Fortin et Emmanuel Schwartz y réfléchissent à haute voix et se risquent : termes balisant ce qu'ils font et ne font pas (ou plus), phrases-phares et sensations structurantes, vocabulaire intime cherchant à nommer l'indicible.

#### LE TEXTE

Je tâte d'abord du côté du texte, pour savoir si c'est là que commencent les choix, le jeu, l'ineffable. Que regardent-ils, que cherchent-ils lorsqu'ils lisent un texte pour la première fois ? Quelle est leur méthode en vue de l'apprendre ?

Kathleen est dotée d'une mémoire phénoménale et d'un chantier intérieur : « Je lis un texte trois ou quatre fois et je le sais. Il est là. Je l'apprends dans le rythme, dans la langue. Ensuite, je le laisse décanter. Je le joue dans la voiture ou dans ma tête, et il se dépose, graduellement, à l'intérieur. Des chemins se créent dans le corps ; ces passages qui s'ouvrent seront désormais ceux du texte. Ça sonne occulte, mais c'est physique ! Quand je vais jouer, je vais savoir où aller pour interpréter telle phrase, telle scène. Pour ce qui est de m'intéresser ou non à un texte, je suis très curieuse et réceptive : quelque chose doit vibrer. Ça peut être intellectuel ou émotif. J'ai un besoin viscéral de création. L'actrice en moi a besoin d'aller voir partout pour s'élargir, se surprendre. Par contre, il est arrivé que j'accepte un projet sans lire le texte, seulement en voyant qui s'y intéressait, qui formait l'équipe. Puis,

je fais le choix conscient de ne rien regretter : chaque projet clarifie ma ligne, ce que je peux et veux faire. »

Emmanuel, lui, note des changements dans ses façons de faire : « Pour être honnête, je dois dire que ma première lecture est hypocrite, que je saute des répliques parce que j'évalue l'envergure de mon personnage, ce que m'offre le metteur en scène ! Il y a de la séduction dans le processus, c'est une *date* ! Mais, en général, le texte est de plus en plus important pour moi : ses enjeux, ce qu'il fait ressentir, sa forme m'indiquent l'intérêt de faire ce spectacle, ici et maintenant, mais aussi l'ampleur du défi, du plaisir qu'on aura à le jouer. Pour apprendre le texte, je me fais un trajet mental, ça ne se passe pas dans le mouvement du corps, mais dans celui de la pensée. Par contre, savoir tout le texte avant même que l'espace existe dans l'esprit du metteur en scène – par exemple en prévision d'improvisations spatiales –, c'est de moins en moins inspirant pour moi. Peut-être à cause du nombre élevé de projets que je mène de front. Mais c'est aussi un reflet de mes attentes artistiques : j'aime quand un metteur en scène a rêvé le spectacle, qu'il fait de la réalisation. Ça peut être frustrant d'avoir à se soumettre à une vision conceptuelle dès le départ, mais, pour moi, c'est un gage de la qualité du processus de création, et du spectacle. »

Alors qu'ils me parlent de leur rapport au texte, mes interlocuteurs pointent des parties de leur corps. Là, le texte. Ici, la fatigue. Là, la curiosité. Ils esquissent les contours d'autres humains. Le metteur en scène. L'équipe. Leur personnage (si bien que leur regard change, s'amuse, lorsqu'ils l'évoquent). Et, en filigrane, déjà, le public.

#### LES HUMAINS

De l'idée originelle aux applaudissements se déploie la présence de l'autre – des autres –, qui conditionne le choix du texte, le processus de création, la qualité de la présence en scène, ce qui sera trouvé, accompli, ce qui restera, une fois le rideau tombé.

«Quand on m’approche pour un projet, je me demande ce que j’ai à accomplir avec cette personne, ce qu’elle peut m’apprendre,» explique Emmanuel. «Je travaille plus spontanément avec des personnes qui ont le goût du risque, comme moi, mais qui sont mes antagonistes, qui ont quelque chose que je n’ai pas ou alors une pensée artistique forte que je ne comprends pas tout à fait. Ces gens-là me tiennent éveillé. Je suis curieux de leur intérêt pour un sujet, de leur façon de penser le théâtre, de leur pratique. J’aime les collaborations qui font progresser mon jeu et l’art du metteur en scène, dans un échange d’expériences, d’idées, de compétences. J’aime aussi jouer avec quelqu’un que j’admire et tenter de saisir ce qui le rend si vibrant. Dans tous les cas, on dirait que je cherche, chaque fois, la personne qui me donnera la clé pour accéder à un état de grâce.»

Pour sa part, Kathleen carbure à la curiosité et à l’intuition : «Retravailler avec un metteur en scène permet de creuser un sillon à partir d’un vocabulaire commun. Avec un nouveau metteur en scène, je plonge dans la recherche, je mets mon expérience à son service, je me renouvelle. Quand je me sens confrontée par une vision artistique, j’essaie de rester ouverte, d’enlever toutes résistances mentales. Je me souviens d’une formation donnée par Pol Pelletier : nous étions trois ou quatre à ne pas accueillir son approche, à la trouver ésotérique. Quand Pol m’a demandée pourquoi, j’ai eu une réaction physique, je me suis mise à bouger malgré moi, dans un refus viscéral. Elle a dit : “Viens me dire que tu n’es pas quelqu’un de corporel.” J’ai appris avec elle, en 8 semaines, ce qui m’aurait pris 10 ans à apprendre sur la présence entière et véritable en scène.» Et l’équipe ? «C’est la famille», répond aussitôt la comédienne. «Quand je joue, c’est autant pour le public que pour mes partenaires. C’est une des raisons principales pour faire du théâtre : travailler avec eux. On tisse des liens, on donne beaucoup, et ça se sent dans le résultat. Même quand le public ne me voit pas – sur scène mais cachée, ou en répétitions – je suis dans une écoute vraie,

active, et je joue à fond!» Son de cloche similaire chez Emmanuel : «Un indice pour moi que le *show* commence à exister, c’est quand l’équipe développe une sémantique qui réfère uniquement au spectacle, qu’on nomme les tableaux : l’autobus, la danse, le volleyball (il n’y a pas d’autobus, mais des corps en rangées, il y a une musique dansante, mais pas de danse, et une scène où on se renvoie la balle). Autant les répétitions me font parfois sentir domestiqué, bête de foire, autant c’est là que se passe une grande partie de l’art de jouer. J’y trouve un immense plaisir et je ne m’économise jamais. De toute façon, si tu es à 75 % en répétitions, tu ne prendras pas le virage une fois sur scène.»

#### L’INDICIBLE

On y arrive. Jouer à fond. Une écoute vraie. Être à 100 %. Je leur pose la question de la présence et de la performativité, de la mise en œuvre et en danger de leur être. Kathleen est dans une authenticité et une disponibilité absolues. Emmanuel puise dans une énergie vitale, assure une présence entière. L’essence de leur réponse est la même : ils sont en état de performance, toujours. Leurs mots se superposent : «C’est sur scène que ça se passe. Le temps, l’espace, la qualité, la densité de l’air, tout change. Et on ne peut pas être à demi là-dedans.» À grands renforts de gestes, Kathleen explique cette énergie pure, cet engagement total. Emmanuel déboulonne des idées reçues : «Pas besoin d’ouvrir “le tiroir de l’abandon paternel” et de regarder son gouffre intérieur pour être vrai. Le vide de la scène, le besoin de jouer, c’est ça qui fait mettre la pédale au fond.»

Mais quand on roule à 220 km/h, comment on s’arrête ? Est-ce qu’il y a un danger à jouer comme ils le font ? La réponse est oui, de part et d’autre. «J’ai trouvé des façons de moins m’abîmer, précise Kathleen. Avant, c’était douloureux, ça me prenait du temps pour y entrer et en ressortir. Maintenant, les passages que je crée ont des portes que je n’ai pas besoin de forcer. Mais il faut avoir fait le chemin, il faut s’y

«Pas besoin d’ouvrir  
“le tiroir de l’abandon  
paternel” et de regarder  
son gouffre intérieur  
pour être vrai.  
Le vide de la scène,  
le besoin de jouer,  
c’est ça qui fait mettre  
la pédale au fond.»

– Emmanuel Schwartz

Voilà pour l'énergie.  
 La présence. Ça.  
 Ne reste plus qu'à leur  
 demander ce qu'ils  
 font, précisément.  
 Quand ils jouent.  
 Ce qu'ils cherchent  
 à faire.  
 Ce qui les obsède.

entraîner volontairement. Maintenant, je peux me brancher et me débrancher. Je sais où c'est, en moi. Quand j'ai eu mes enfants, je voulais être 100 % maman et 100 % comédienne. Tout le temps. Aujourd'hui, je sais comment me brancher sur le jeu au travail, m'en débrancher à la maison. Je sais où aller pour jouer Hermione sans me déchirer réellement. Je sais aussi que cesser de jouer ne signifierait pas mon arrêt de mort et que je peux obtenir la même qualité de jeu en préservant ce que j'ai de plus important.»

De son côté, Emmanuel en arrive à des constats paradoxaux : «Le talent est une blessure. Une imperfection qui brille. Je joue parce que je suis narcissique, que j'ai une curiosité malade, que je suis excessivement sensible, que je suis incapable d'arrêter de parler ! Parce que ça me réconcilie avec la vie, me permet de toucher aux limites dont on doit se tenir loin : celles de l'épuisement, de l'excès, de la passion. En même temps, j'ai peur de drainer l'énergie vitale sur laquelle je roule. Ou de rester bloqué, de développer un trouble. Il m'est arrivé d'être épuisé, de n'avoir plus rien à offrir, pas même un sourire. J'apprends à ne plus me retrouver dans cet état, sans compromettre mon jeu. On fait un métier d'incendiaires, mais on n'a pas à s'immoler. L'idée de l'artiste qui souffre et qui en est plus grand, c'est faux. Toucher le fond, se soumettre à une souffrance physique ou psychologique n'est pas formateur. C'est dangereux. C'est un mythe.»

Voilà pour l'énergie. La présence. Ça. Ne reste plus qu'à leur demander ce qu'ils font, précisément. Quand ils jouent. Ce qu'ils cherchent à faire. Ce qui les obsède.

« Je suis à la recherche de la perfection, et je sais que je n'y arriverai pas, énonce Kathleen, ravie. Mon plaisir, c'est d'essayer, soir après soir. Le souci d'atteindre l'inatteignable. Des fois on y arrive ! Et on se dit qu'on peut aller plus loin. Je vois l'art de jouer comme la capacité de remplir au maximum un carré délimité par le metteur en scène et l'équipe. Le remplissage de présence, de tons,

de rythme, de gestes finement choisis. Faire de la dentelle, avec précision, dans tous les coins, jusqu'aux bords du personnage, de la proposition. Jouer, c'est aller aux bouts des possibles. La paresse, la mollesse, c'est non ! Notre métier est un privilège et une responsabilité. C'est infiniment précieux ! »

À nouveau, la pensée en marche d'Emmanuel : « Pendant mes études en théâtre, j'ai découvert mes limites corporelles de force, de flexibilité, alors je me suis concentré sur ma diction. J'en faisais une obsession. Là, je suis habitué à mon appareil phonateur, à mes appuis vocaux, je sais qu'en un mois je peux tout me mettre en bouche. J'étais attaché à la virtuosité scénique. Maintenant, mon obsession, c'est : qu'est-ce que je transmets ? Est-ce clair ? Est-ce que ça a du sens ? Le moment où je me sens le plus près de l'art de jouer, c'est quand on y travaille : ce n'est pas encore trouvé, on cherche, l'autre perçoit ce que je fais, le nomme, on se rapproche, on précise l'interprétation et le sens, les intonations, les images corporelles. J'essaie de les définir, mais mes mécanismes de jeu sont aussi variés que les spectacles et les saisons qui se succèdent, que ma fonction au sein des projets – meneur de plateau, membre d'un chœur, soliste, « *comic relief* ». La nécessité de s'adapter est une autre des raisons qui font que j'adore mon métier. Et que mon discours est souvent en retard sur ma pratique ! »

Les entrevues se terminent avec des remerciements, de grands sourires. Et deux comédiens qui demandent s'ils ont réussi... à être clairs. •

Emmanuel Schwartz dans *Five Kings* d'Olivier Kemeid, d'après Shakespeare, mis en scène par Frédéric Dubois (Théâtre PAP/Théâtre des Fonds de Tiroirs/Trois Tristes Tigres, 2015). © Claude Gagnon

