

Ça commence par un dialogue

Guy Nadon

Numéro 161 (4), 2016

Paradoxes du comédien

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84074ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nadon, G. (2016). Ça commence par un dialogue. *Jeu*, (161), 14–19.

Pour bien des comédiens, lorsqu'il est question de leur pratique, savoir et connaître, ce n'est pas la même chose. Certains acteurs diront que, plus ils connaissent leur métier, moins il en savent sur lui.

ÇA COMMENCE PAR UN DIALOGUE

Guy Nadon,
qui nous livre ici le superbe récit
d'un parcours de comédien,
nous dirait peut-être que
pour raconter des histoires,
il faut en avoir une...

Guy Nadon

CONVERSATION TÉLÉPHONIQUE ENTRE LA REVUE JEU (GILBERT TURP) ET LUI (MOI)

JEU : L'art de l'acteur ?

LUI : Plus je vieillis, plus je comprends rien à ça.

JEU : T'es le premier à nous dire ça. Ça nous intéresse. On peut faire une entrevue ? Ou veux-tu nous faire un papier ? Ton choix.

LUI : Je vais écrire. C'est pour quand ?

(Pause. Temps. Silence.)

Dès ce moment-là, je me suis senti mal. Un genre de trac.

La page blanche. La scène vide. Ou la première lecture. C'est du pareil au même et c'est toujours pareil. Ça me fout le trac.

C'est une manie chez moi. Depuis 42 ans, c'est toujours la même histoire. Et elle recommence tout le temps : dire oui au désir de l'Autre, rencontrer des inconnus et travailler avec eux dans le but de m'adresser à d'autres inconnus à telle heure, à telle date, à tel endroit.

Dans quel but ? Quel que soit le projet, il s'agit de passer un bon moment ensemble. Parfois, quand les meilleures conditions sont réunies, j'ai l'occasion d'entrer dans le cœur et l'esprit de mes contemporains, je leur pince le nerf ou je les fais rire ou je leur arrache le cœur. Peu importe comment la rencontre se fait entre l'acteur et le spectateur (au théâtre, à la télé, au cinéma, sur iPad ou autour d'un feu dans la grotte de Lascaux), celui-ci dit toujours la même chose : « Je t'écoute, mais ne m'ennuie pas. Fais-moi passer un bon moment. J'ai ma journée dans le corps. »



Guy Nadon et Johanne-Marie Tremblay dans *Tu te souviendras de moi* de François Archambault, mis en scène par Fernand Rainville (Théâtre de la Manufacture, 2014). © Suzane O'Neill



Les débuts : Guy Nadon dans *Strauss et Pesant* de Michel Garneau, mis en scène par André Pagé (Théâtre d'Aujourd'hui, 1974). © François Rivard

Quand je dis que je ne comprends rien à ce métier, je ne dis pas la vérité. Enfin, pas toute la vérité. Pourquoi ? Je ne sais pas trop. Déformation professionnelle, vice de métier, défaut personnel ou instinct de survie ? Un mélange de tout ça, probablement. Mais ça me permet de rester libre par rapport aux attentes : les miennes, celles de la revue *Jeu*, celles du lecteur. L'angoisse de ne pas être à la hauteur, c'est ça, le trac.

Depuis longtemps, quand un ami, un camarade ou un étudiant m'accroche pour me dire qu'il est venu voir le spectacle dans lequel je joue, j'ai une espèce de réflexe de gêne et je dis inmanquablement : « Et puis ? Tu ne rougis pas de me connaître, donc ? Tout va bien ? » On rit, on parle un peu du spectacle. On passe à autre chose, et chacun va de son côté. Mais, derrière la légèreté apparente de l'échange il y a cette incertitude, ce besoin d'approbation, cette recherche de validation qui est à la base même du métier.

À 22 ans, quand je commence dans le métier, je ne sais rien de tout ça. À 19 ans, quand j'entre à l'École nationale, encore moins. À 18 ans, quand j'abandonne mes études et fais momentanément le désespoir de mon père, je baigne dans l'inconscience, et c'est l'instinct qui me guide. Je joue mon avenir sur un coup de cœur. En rétrospective, c'était pas mal. Mais aujourd'hui, à 64 ans, je peux comprendre mon père.

La première fois que je suis monté sur scène, j'avais 17 ans. À l'automne 1969, *Le Devoir* annonçait que le Théâtre de Quat'Sous faisait passer des auditions pour un spectacle qui allait être joué au printemps suivant. On était à la recherche d'un acteur pour jouer le rôle de Mona, le plus jeune des prisonniers, dans *Aux yeux des hommes*. Je suis allé chercher le texte de la scène au Quat'Sous. Je l'ai appris et je me suis rendu au théâtre à telle heure, à telle date. André Brassard est dans la salle. Il me demande si j'ai quelqu'un pour me donner la réplique. Je n'en ai pas. Brassard demande donc à quelqu'un qui

passé l'audition comme moi de me donner la réplique. Je fais la scène. Je ne me souviens de rien sinon de deux choses : les chaises dont on se servait pour jouer étaient inconfortables – ce sont les mêmes que l'on peut voir encore aujourd'hui dans le bar du Quat'Sous –, et aussi de Brassard qui me dit : « Je te prendrai pas mais t'as quelque chose. » C'était comme si je venais de gagner un oscar. Je venais de me faire valider d'aplomb. C'est dans ma recherche de validation que j'avais trouvé le courage de faire ce que je venais de faire. Je n'avais parlé de ça à personne de ma famille ni à aucun de mes amis. Je me souviens du soleil en sortant sur l'avenue des Pins. Je suis allé chez Eaton m'acheter des verres fumés. Je savais maintenant ce que je voulais faire et je savais de quoi avait l'air un acteur. J'avais une mythologie américaine. « *Oh oh, yes, I'm the great pretender.* » (The Platters, 1956)

Mais ça allait se passer en français en Amérique.

DEVENIR QUI J'ÉTAIS

Que ce soit sur un plan personnel ou collectif, on fait ce que l'on peut avec qui on est et avec ce que l'on a fait de nous. Personne ne choisit son lieu de naissance, ni son époque, ni ses parents. Ni son héritage génétique, culturel ou social. La vie nous impose un cadre qui définit beaucoup de choses avant même que l'on naisse. La seule vraie liberté que l'on a, c'est de se rendre responsable de sa vie. D'en devenir le plus possible l'auteur. C'est seulement là qu'est la liberté. Il faut en arriver à dire que l'on choisit ce que l'on a afin d'en faire quelque chose qui soit à la hauteur de notre désir.

Essentiellement, je voulais ce que tout le monde désire : devenir qui j'étais. Ou du moins celui que je croyais être. En décidant de devenir acteur, je faisais le curieux pari que je « deviendrais moi-même » en passant la plus grande partie de mes journées à être quelqu'un d'autre que moi-même, à construire des personnages, à me laisser

habiter par des univers qui n'étaient pas les miens, à me laisser ressentir ce que je n'aurais pas senti en faisant un autre métier. (Si j'avais vendu des fleurs comme mon papa, par exemple.)

Attiré par le chimérique, je désirais gagner ma vie en faisant semblant. Papa trouvait ça imprudent. Ma mère, plutôt sympa. Je dois beaucoup à mes parents. Le sens du travail et un goût pour la fiction, entre autres. Je dois beaucoup à mes frères, aussi. J'étais le plus jeune de trois ; je leur dois un goût pour la compétition et une aisance avec les sentiments mitigés. Naturellement, étant le benjamin, j'écoutais beaucoup, je regardais aller tout ce monde-là. J'ai donc commencé ma vie dans le rôle du spectateur. Avec les années, je suis devenu leur critique à temps plein. Comme le font tous les acteurs.

Un acteur est fondamentalement un ancien spectateur qui quitte son siège et traverse la salle, puis monte sur scène, fait face à la salle et raconte quelque chose à propos de cette salle. Il s'inscrit forcément dans la marge. Tout individu change beaucoup jusqu'à 35 ans, et c'est souvent durant ces années de « *work in progress* » qu'on devient acteur. Ce n'est pas idéal, mais c'est comme ça. Il faut préciser à nos propres yeux qui on est, ce qu'on porte dans le cœur, ce qu'on a à dire. Il faut être patient, concentré et discipliné. Il faut se concevoir à la fois comme un piano et un pianiste. Le piano aura besoin d'un seul pianiste et vice versa. Mais on ne choisira pas le piano. Et la musique que l'on jouera sera toujours une gracieuseté de la salle. Comment se rend-on à Carnegie Hall ? En travaillant fort. Dans ce métier-là, il n'y a pas de prix de présence. Le travail triomphe de tout, mais n'assure pas d'être rembauché. Matière à méditer, mais c'est mieux que de dire que c'est le plus beau métier du monde.

Comment faire semblant sans s'en faire accroire ? « *That is the question.* » (Will, 1599)

**À 18 ans, quand
j'abandonne mes études
et fais momentanément
le désespoir de mon
père, je baigne dans
l'inconscience, et c'est
l'instinct qui me guide.
Je joue mon avenir
sur un coup de cœur.**

**Être un acteur, c'est absorber son pays, son époque.
C'est connaître une foule de choses inutiles
parce qu'on ne sait jamais, ça pourrait toujours servir.**

PRENDRE LE LARGE

Né à Montréal dans les années 50 de parents qui avaient grandi à New York, dans le cas de mon père, et été éduquée en anglais à Pointe-aux-Trembles, dans le cas de ma mère, j'ai grandi dans un univers linguistiquement ambigu, pour ne pas dire schizophrène. J'ai été éduqué en français dans de très bonnes écoles, mais je revenais le soir dans une maison où quotidiennement l'acculturation était tangible. La « fatigue culturelle » dont parlait Hubert Aquin, ça existe. J'ai vu ça de près.

J'ai décidé de prendre le large en 1971. Je savais d'où je venais, je ne savais pas quelle sorte d'avenir j'aurais, mais j'étais rendu à l'École nationale de théâtre du Canada. J'y ai rencontré des gens qui, eux, n'étaient pas culturellement fatigués. Mes pères et mères se sont multipliés. Ils avaient à peine 15-20 ans de plus que nous, mais ils étaient des encyclopédies sur deux pieds. Ils avaient beaucoup fréquenté la culture de la mère patrie, aussi celle des États-Unis; ils connaissaient le théâtre classique et contemporain anglais, français, américain, allemand, etc., mais ils se concevaient depuis un bon moment comme des orphelins. Ils s'appelaient Jean-Claude Germain, André Pagé, Michelle Rossignol, Gaston Miron, Victor-Lévy Beaulieu, Pierre Boucher, et j'en passe. Ces gens-là se levaient chaque jour pour construire une fois pour toutes une culture et un théâtre national, le nôtre. Personne ne pouvait le faire à notre place: il fallait compter sur nos propres moyens. On descendait de la France, mais on appartenait à l'Amérique. On ne venait pas de la gavotte ni du baisemain, mais d'un continent qu'on avait arpenté avec des bottines de bœufs en croyant que l'on n'avait pas de frontières. (Ça vaut la peine d'avoir de la mémoire, ça donne un point de vue.) On avait le sentiment que le culturel précédait le politique. Comme en Irlande en 1916. En voulant être acteur, je m'étais dit que je « deviendrais ». Je me rendais compte que plusieurs avant moi avaient réfléchi et ouvert le chemin pour me le permettre. Dans ma famille, j'avais pris l'habitude d'écouter. Ça m'a servi.

De plus, je suis arrivé dans le métier à une époque de guerre culturelle. Pour paraphraser André Belleau, on n'avait plus besoin de parler comme un Français pour monter sur scène, mais on avait très certainement besoin du français pour parler sur scène. Que ce soit celui de la classe ouvrière, celui du trottoir ou celui de la ruelle, il était urgent de faire entendre ce qui ne s'exprimait jamais au théâtre, et que l'on entendait partout. J'avais connu de près dans ma famille une langue très drôle, très irrévérencieuse, très verte mais souvent incertaine, hésitante, indigente à nommer le réel. Par égard pour tout le monde que j'avais aimé, il m'apparaissait plutôt digne d'apporter ma petite contribution au démantèlement de la gêne personnelle, de la domination politique et du silence.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, je me suis mis à vouloir maîtriser le français. Non pas par souci de correction, mais pour être compétent quand viendrait le temps de jouer. Peu importe que le matériel soit français ou non. Faire Cyrano, mais le faire mieux. Mieux qu'eux ? Peut-être. Baveux ? Très certainement. « Délinéariser » le vers parce que le jazz existe et qu'on ne peut pas continuer à faire 6-6 dans un alexandrin. Si je conçois l'acteur que je suis comme un piano, il fallait l'accorder, mettre des marteaux neufs, retendre les cordes, faire le nécessaire pour que la musique apparaisse. La patience, la concentration et la discipline me devenaient indispensables si je voulais varier ma vitesse de débit comme je le souhaitais. Je me suis mis à faire des gammes, à muscler l'instrument. Je fais ça encore aujourd'hui: 200-300 vers par jour. Je m'isole dans un coin de la maison et je fais ça en surarticulant. J'ai parfois l'impression de faire partie de l'Union des artistes ou de réciter un chapelet, mais ça m'a permis de gagner ma vie dans les cavernes des studios d'enregistrement. Méphisto n'arrive pas toujours avec une Marguerite. Parfois, c'est sous la forme d'une contradiction spectaculaire. Mais ça m'a permis de m'offrir une vie sur scène.

L'art de l'acteur ? Pas sûr que ce soit un art. Le théâtre, oui. Mais l'acteur ? Il est une composante du théâtre, lequel est un Bel Art. Mais le « métier » d'acteur existe pour sûr. Je le sais à cause du trac, à cause des mauvais rêves, à cause de l'anxiété, à cause de la pression, à cause du découragement. Et aussi à cause du plaisir, de la camaraderie, de l'élan, du figolage incessant, de l'obsession caractéristique à propos des détails.

Être un acteur, c'est absorber son pays, son époque. C'est connaître une foule de choses inutiles parce qu'on ne sait jamais, ça pourrait toujours servir. C'est additionner tout ce de quoi notre vie a été faite, c'est recycler nos expériences, c'est apprivoiser ce qui a fait mal, c'est vouloir s'affranchir de ce qui entrave. C'est entrer en scène accompagné de figures invisibles à qui on demande en sortant : « Et alors ? J'étais à la hauteur ? » •

Né à Montréal le 28 août 1952, **Guy Nadon** est comédien depuis 1974. Formé à l'École nationale de théâtre, il a défendu, seulement au théâtre, plus d'une cinquantaine de rôles. Parmi les spectacles les plus marquants, mentionnons *Richard III* de Shakespeare (1989), *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (1995), *La Chèvre* d'Edward Albee (2004), *Equus* de Peter Shaffer (2007), *L'École des femmes* de Molière (2011) et *Tu te souviendras de moi* de François Archambault (2014).



Guy Nadon dans le rôle-titre de *Cyrano de Bergerac* de Rostand, mis en scène par Alice Ronfard (CNA/TNM, 1996). À l'arrière-plan : Sophie Prigent (Roxane).
© Yves Renaud