

Entretien avec Gabriel Arcand

Guy Corneau

Numéro 24 (3), 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29474ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

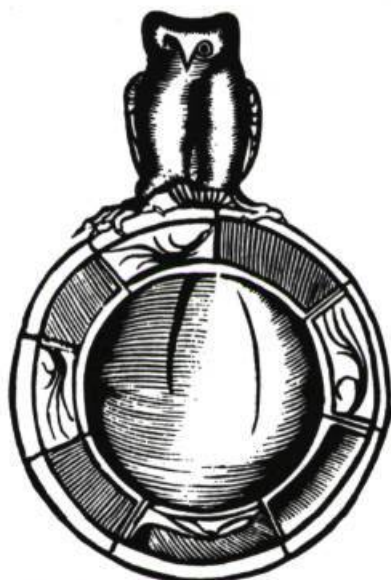
[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Corneau, G. (1982). Entretien avec Gabriel Arcand. *Jeu*, (24), 94–103.

le groupe de la veillée

gabriel arcand



till l'espiègle

d'après vaslaw nijinsky

du 6 au 30 mai
à 21:00 heures
au 550, atwater (métro l-groulx)

réservations 935 3951

7\$

entretien avec gabriel arcand

À propos de *Till l'Espiègle*, présenté en mai 1982 au théâtre-atelier du Groupe de la Veillée. *Till l'Espiègle* est le nom même du dernier ballet créé par le danseur Nijinski avant qu'il ne soit confiné à une longue série de séjours en maison de santé. Le spectacle est élaboré à partir des textes de son journal.

Pourquoi t'être inspiré du journal du danseur Nijinski pour élaborer ton dernier spectacle?

Gabriel Arcand — J'ai pris connaissance de ce document, il y a environ deux ans. J'ai été très touché par ce qu'il disait et par la manière dont il disait les choses. Le livre est divisé en trois chapitres: la vie, la mort et les sentiments, et se termine par un épilogue de deux pages. C'était la première fois que j'entrais en contact avec un texte qui avait ce type d'approche de la réalité. Indépendamment du fait que ce soit autobiographique, cela m'a touché et j'ai eu envie de chercher des manières de m'approcher de ces paroles-là. Je connaissais Nijinski de réputation, comme un danseur dont la carrière avait été très brève mais fulgurante, un danseur qui avait la capacité de défier la gravité, un homme en qui l'énergie était incarnée. Le fait de savoir cela, ajouté à la lecture de son journal, m'a donné envie d'essayer de m'approcher de cette présence, sans qu'il s'agisse pour moi de la nostalgie d'avoir voulu être danseur. Ce n'était pas du tout à ce niveau que ça jouait. J'ai lu plusieurs fois le journal, j'y ai réfléchi et j'ai commencé à faire un montage du texte, des passages qui étaient signifiants pour moi, en mettant de côté des choses, d'une part, parce que le journal est écrit et, d'autre part, parce qu'il est un peu symptomatique du début de son malaise. Il est construit d'une manière très fragmentée et très changeante. Alors, il a fallu faire un énorme travail de montage, pour essayer de lui donner une certaine cohérence. J'ai commencé à le faire seul et lorsque Théo Spychalsky est arrivé, nous avons travaillé ensemble, jusqu'à la fin. Le travail de Théo a été très déterminant. Il a été le guide, aussi essentiel que le texte de Nijinski lui-même. Cela doit être dit. Au théâtre, conventionnellement, le metteur en scène assiste aux deux ou trois premières représentations pour savoir si tout va bien; ici, ça a été très différent. Théo a assisté à toutes les représentations. Autant que le public, il a été mon barème d'évaluation sur la qualité de présence que je manifestais à chaque représentation. On a vraiment fait ce travail ensemble.

Est-ce qu'il y avait une intention derrière ce découpage?

G.A. — Il y a des propos que Nijinski a écrits dont je me sens proche; par exemple,

quand il parle de l'énergie, de l'importance de l'énergie dans la présence humaine, quand il dit que sans cette énergie la vie reste quelque chose d'un peu fragmentée et qu'il en faut une certaine quantité pour donner à la vie son sens. Et aussi quand il parle de la mort. La mort est quelque chose de toujours présent dans son journal, comme une ombre qui nous suit tout le temps, à laquelle nous sommes confrontés. J'ai eu envie d'emprunter ces paroles-là, ces pensées-là. Ce sont des questions qui sont réelles pour moi.

Est-ce que tu reconnais un itinéraire personnel à travers la démarche de Nijinski? Où le rejoins-tu?

G.A. — Si je le rejoins, c'est peut-être par le biais de l'enfance, c'est-à-dire que je veux arriver à pouvoir reconnaître et acquérir en moi cette espèce de pureté, de transparence et de grâce. Tant par sa vie que par son journal, il est la manifestation



Nijinsky dans « Pétrouchka » en 1911. Photo: Bert.

de tout cela à mes yeux. C'est à ce niveau-là que je voudrais le rejoindre, que je voudrais marcher à côté de lui.

Tu parles de la transparence de l'acteur. Penses-tu qu'il est possible, au théâtre, de donner à voir l'intérieur du personnage?

G.A. — Je pense que c'est possible. Cela exige une espèce d'état d'abandon. Mais cela demande une mobilisation de la personne, il faut que tu sois très concentré, très mobilisé et, une fois que cela est installé en toi, il faut une structure, un propos, un processus qui contribuent à t'amener à cet abandon. C'est une sorte de don de soi. Je pense que cela s'est déjà fait, que c'est réel, que ce n'est pas seulement un rêve ou un désir. Je pense que c'est un processus qui peut s'accomplir réellement.

J'ai l'impression qu'il y a ici recherche d'une certaine globalité, c'est-à-dire que l'acteur qui travaille sur cette transparence, cette clarté, cherche du même coup à créer un événement total qui va inclure le public...

G.A. — Sinon à l'inclure ou à créer un événement total, du moins à entrer en contact et en communication avec lui par le biais d'un autre type de présence que celle à laquelle on est habitué au théâtre, en général. C'est-à-dire qu'habituellement, le rapport se fait à un niveau assez intellectuel, au niveau des propos et des pensées. Ici, je pense qu'il y a quête d'un rapport entre, d'une part, des gens présents, en chair et en os, qui sont assis, qui ont leur bagage de vie et, d'autre part, quelqu'un qui est dans un processus, qui a aussi un bagage de vie et qui essaie de le faire partager. Le rapport qui s'établit ici est à un autre niveau. Est-ce que cela est plus global ou plus intuitif? Ou plus charnel? Ou plus immédiat? Je ne sais pas quel est le mot le plus juste. En tout cas, cela vise un autre type de rencontre que celle permise par le théâtre conventionnel; sans que les règles du théâtre soient faussées, sans que le spectateur ait à intervenir dans l'action, sans que l'acteur ait à bousculer les gens pour faire ce qu'il a à faire. Ce rapport autre s'établit par la structure, et la nature du processus, par les propos, la qualité de la présence, la manière dont on dispose les spectateurs dans l'espace et le nombre de spectateurs admis. Tout cela afin de privilégier un autre type de présence, d'échange et, conséquemment, un autre type d'attention de l'un à l'autre.

Mais Grotowski a abandonné l'idée de représentation...

G.A. — Grotowski fait sa route. Il a arrêté de faire du théâtre parce que, pour lui, il était allé jusqu'où il pouvait aller à l'intérieur de cette structure. Et quand cette structure n'a plus été suffisante pour continuer la quête qu'il avait entreprise, il a cherché autre chose. Le théâtre, en soi, n'est pas quelque chose de sacré, c'est quelque chose qu'on peut respecter parce que cela existe, que c'est réel, mais cela ne veut pas dire qu'on ne peut pas s'en détacher.

Pourquoi avoir fait appel à un mythe étranger pour monter ton spectacle?

G.A. — C'est une question que je ne me suis jamais posée. J'ai lu ce livre-là par hasard, cela m'a touché; donc si cela m'a touché, ce n'est pas si étranger, cela signifie quelque chose. Qu'est-ce que cela veut dire? Je ne le sais pas, je n'ai pas analysé la chose et je n'ai pas l'intention de le faire. S'il y a des gens qui sentent le

besoin de comprendre et d'expliquer pourquoi un Québécois peut subitement s'intéresser au témoignage d'un homme appartenant à une culture et à un temps aussi différents, je n'y peux rien. Je pense que c'est un faux problème. Qu'est-ce que la culture? Quelles sont les limites de nos affinités? Beaucoup de gens font des associations entre l'état d'âme québécois et l'état d'âme slave sans y voir ou y chercher la nostalgie, la passion et le côté un peu visionnaire. Mais ce sont des associations que je fais maintenant et qui n'ont rien à voir avec les propos du journal.

Alors, de quoi Nijinski te permet-il de parler?

G.A. — Je ne poserais pas la question comme cela. Je dirais plutôt que ses propos me permettent d'approcher certains états et une certaine qualité. On parlait tantôt de légèreté, de transparence, de grâce. Les propos, comme la structure de la partition, de l'action, sont les rouages qui mènent dans cette direction, qui portent cette intention. Les propos du journal m'ont atteint, comme m'ont atteint *Une saison en enfer* de Rimbaud, ou des passages des *Frères Karamazov*. Tu te demandes quelle est la force qui nourrit de telles paroles.

En faisant le spectacle, est-ce que tu touches à ces états?

G.A. — Parfois oui, parfois non. Cela dépend en général de mon attitude. Si je trouve la bonne attitude, ils existeront réellement; si je n'y arrive pas, non seulement ils n'existeront pas mais mon travail transmettra l'opposé de ce que je cherche. Dans un tel cas, ça devient lourd, triste, douloureux, ce que ça ne devrait jamais être; et, ici, cette partition doit être transparente, légère, presque insouciante.

La bonne attitude, est-ce cette constance dans la mobilisation, dans la disponibilité?

G.A. — Oui, toujours. Ce sont les prérequis de ce travail qui est un processus. Mais cette constance est plus difficile parce que je joue seul. Je veux dire que, dans un spectacle réalisé par plusieurs acteurs, s'il arrive que l'un d'eux soit moins mobilisé, disponible, il pourra être nourri par la présence des autres, alors qu'avec *Till*, je ne peux compter que sur moi-même.

Que fais-tu quand, au cours du jeu, tu te rends compte d'une certaine lourdeur?

G.A. — Je force. Si, au milieu du travail, je me rends compte que c'est lourd et triste, je m'efforce de me défaire de cette lourdeur. Mais, en réalité, la clarté de la présence est quelque chose qu'il faut avoir a priori.

Finalement, ne cherches-tu pas à toucher, en ce lieu privilégié qu'est le théâtre, à quelque chose d'essentiel, qui se situe au niveau de l'être?

G.A. — C'est un peu normal, si on tient compte des conditions dans lesquelles nous vivons. Pour certains individus, il est important de privilégier un temps et un lieu où ils peuvent essayer de mettre de côté certaines valeurs qui les font agir dans leur vie quotidienne. Dans ce sens-là, c'est comme quelqu'un qui se lave les mains, se nettoie, et qui retourne ensuite dans le monde.

Dans le spectacle, tu déploies beaucoup d'activité physique. Est-ce que, pour toi, la notion de présence, ou qualité de la présence, s'appuie nécessairement sur le travail physique?

G.A. — Il y a deux choses. D'une part, j'ai envie de dire que c'est dommage que tu remarques cela, parce que si tu le remarques c'est que tu perçois encore le spectacle d'une manière découpée, cela veut dire que moi, je m'efforce encore trop. L'effort physique ne devrait même pas être visible. D'autre part (et, de cela, je ne suis pas totalement responsable), nos habitudes culturelles ne nous ont pas formés à ce genre de rencontre théâtrale. Si nous voyons quelqu'un qui s'active avec une certaine « densité », on dit: « il fait beaucoup de travail physique! » alors qu'en fait ce n'est pas du travail, c'est une façon d'être présent aux autres.

Pour moi, il est clair que la Veillée attaque nos habitudes de spectateurs en raison même de ce travail sur la présence physique.

G.A. — Oui, mais elle ne les attaque pas agressivement!

Non, elle les bouscule plutôt.

G.A. — Oui, mais c'est aussi dans le sens où nous essayons d'ouvrir une autre porte, de proposer autre chose.

Quand tu parles d'ouvrir une porte, tu en parles de façon très gaie. Mais n'y a-t-il pas



Gabriel Arcand dans *Till l'espiègle*. Photo: Documa/Marc Cramer.

dans ton spectacle quelque chose de très lourd, ou du moins, de très dramatique?

G.A. — Essentiellement, non, je ne suis pas d'accord. Ce qu'on appelle lourd, ce sont les choses que, culturellement, on détermine comme étant les choses graves, les choses difficiles de la vie. J'ai presque envie de dire que c'est quelque chose d'un



Nijinsky, le premier, a transcrit des chorégraphies sur des partitions musicales.

peu abstrait pour moi, de la même manière que les choses comiques sont des choses abstraites pour moi. Je pense qu'il y a la vie, qu'il y a une pulsion à la vie; cela peut être manifeste, manifesté. Tout ce qu'il y a autour de cela, ce qui est lourd ou comique, ce sont seulement des teintes qui ne sont pas déterminantes. L'espiègle, c'est l'espiègle, ce n'est ni triste, ni comique.

Est-ce que tu essaies de rendre dans le spectacle cette notion d'espiègle?

G.A. — Parfois, en regardant l'affiche du spectacle, je me demande ce que « espiègle » veut réellement dire. Certains passages du journal de Nijinski me font penser au clown, cet être qui est tout en légèreté, très aérien, pas douloureux du tout, qui peut faire des choses qui apparaissent à d'autres comme douloureuses mais qui ne peuvent être douloureuses pour lui, à cause même de son essence. C'est au-dessus des masques tragiques et comiques qui représentent le théâtre. Le spectateur, dépendant de sa situation, sera peut-être porté à rire ou à pleurer, mais cela ne relève pas vraiment de moi, c'est-à-dire que, dans mon jeu, j'évite d'amplifier tel ou tel aspect.

Il s'agit d'un spectacle de théâtre. Tu es donc protégé par une structure, par une représentation, par des gestes qui sont mis en scène. Mais n'as-tu pas l'impression d'exposer quelque chose de très intime?

G.A. — Si je suis prêt, mobilisé, si j'ai la bonne attitude, avec cette partition, avec ces propos-là, je ne peux pas ne pas donner tout. Si c'est intime, c'est intime comme le jeu d'un enfant. Ce n'est pas plus grave que cela. Un enfant irradie quelque chose de lumineux. Il est entier avec lui-même et avec la vie; il est ouvert. En contact et ouvert.

Tu veux dire que, lorsque tu atteins l'état juste, la notion d'intimité est fausse?

G.A. — On l'appelle « intimité » parce qu'on est à l'extérieur. Moi, je ne pense pas à cela. Ma crainte est plutôt de manquer de clarté parce que, lorsque je pense à moi comme un adulte important, comme un acteur célèbre, je perds la luminosité de l'enfance.

Justement, comment fais-tu la relation entre Ovide Plouffe que tu interprètes au cinéma et Nijinski?

G.A. — Disons d'abord que les deux relèvent de mon travail d'acteur. Mais l'avantage du cinéma sur d'autres gagne-pain, c'est que le travail s'accomplit sur une période de temps restreinte, que ça rémunère bien et que cela reste une forme minimale du travail d'acteur. Pour certains films, c'est plus que ça. C'est le cas des *Plouffe*, entre autres, qui a été plus qu'un gagne-pain. À un certain niveau, j'y voyais une sorte de défi comme acteur, que j'ai d'ailleurs eu du plaisir à relever et qui impliquait une autre route que les routes que j'explore à l'atelier. Même si des expériences que j'ai faites à l'atelier peuvent me servir quand je travaille au cinéma, il me faut, là, remonter aux techniques de Stanislavski. Il n'y a pas d'autres trucs, je pense, pour un acteur de cinéma, que de se ressourcer chez Stanislavski. Donc, c'est aussi un champ de travail, mais d'un autre ordre complètement. C'est un travail plus conventionnel, qui fait appel à d'autres sources, alors que le travail au sein de la Veillée, est un travail exploratoire, de recherche, qui m'est plus personnel. Au



cinéma, je travaille plus en rapport avec d'autres personnes, ce n'est pas vraiment moi le créateur. Comme au théâtre traditionnel où l'acteur est plus un instrument.

En effet, pourquoi ne joues-tu pas au théâtre en dehors de la Veillée?

G.A. — Pourquoi je ne fais pas de théâtre traditionnel? À cause de la disponibilité que cela exige au profit d'un type de manifestation que j'ai toujours essayé de remettre en question à l'intérieur du groupe dans lequel je travaille. Alors, ma situation serait très paradoxale, si j'allais jouer dans un théâtre institutionnalisé. On m'a déjà proposé de le faire. À chaque fois, j'étais mal à l'aise, à cause de l'itinéraire que j'ai entrepris à l'intérieur du groupe qu'on a fondé en 1973, qui est réel, et qui touche beaucoup au théâtre comme processus.

Est-ce que le fait d'être reconnu maintenant à cause, entre autres, d'Ovide Plouffe, est une chose qui t'aide ou qui te nuit, quand tu abordes, par exemple, Nijinski?

G.A. — Cela ne me nuit pas, et ne m'aide pas.

Revenons au spectacle, j'aimerais entendre quelque chose de Nijinski, quelque chose que tu aimes beaucoup, que tu trouves essentiel. Par rapport à la notion de présence, au travail que tu fais, par rapport à ce que tu recherches dans ta vie, au théâtre, au cinéma, dans les choix que tu fais.

G.A. — Je pense à cette histoire quand il raconte: « Je n'étais encore qu'un enfant quand mon père pour m'apprendre à nager me jeta à l'eau. Comme je me débattais et que j'allais couler, j'ai fermé ma bouche pour garder le peu d'air qui me restait dans les poumons. Comment je suis parvenu à marcher au fond de l'eau et comment je me suis retrouvé dans la lumière, je l'ignore. Mais en marchant vers des eaux moins profondes, je réussis en me hâtant à atteindre le mur droit. Je ne voyais pas le ciel, rien que l'eau au-dessus de ma tête et soudain une force surgit en moi qui me fit faire un saut jusqu'à une corde à laquelle j'ai pu m'agripper et ce fut mon salut. »

Mais, en général, dans le spectacle, tu élabores plutôt le moment où Nijinski perd cette force, où il devient fou. On sent ce glissement-là...

G.A. — On le sent, on sent qu'il est en train de changer, que sa conscience est en train de balancer. On ne sait pas encore de quel côté il va tomber, mais il est tout près de tomber, c'est évident. Ce qui en fait un témoignage assez unique à ce niveau.

Avant que je voie le spectacle, tu m'avais dit: « Je suis d'accord avec Nijinski! » Qu'est-ce que tu voulais dire?

G.A. — Cela voulait dire que je suis d'accord avec lui quand il dit: « La vie, dont les hommes sont loin de connaître l'importance, est difficile, courte, et, sans énergie, il n'y a pas de vie. Je sais qu'on finit par s'habituer à la tristesse, mais je crains de me conformer à cette habitude qui entraîne la mort. »

propos recueillis par guy corneau

Nijinsky dans *Till l'espiègle* à New York, en 1916.