
LE THÉÂTRE DE COLLÈGE

PARTIR À

LA DÉCOUVERTE

DE

SA PROPRE NATURE

par Bruno Hébert

professeur de philosophie au Campus Notre-Dame-de-Foy

Cinq minutes avant la levée du rideau, la troupe s'affaire en coulisses et dans la salle d'habillage à mettre la dernière main aux préparatifs de la pièce. Chacun arrange comme il peut la tension qui l'habite. Le metteur en scène s'apprête à donner le signal de départ. À travers le labyrinthe des murs, des décors et des rideaux, on entend la rumeur de la foule qui prend place déjà dans la salle du collège. Le costumier et les maquilleuses plient bagage ; ils ont fini leur boulot et ne veulent rien manquer. « Tout le monde est prêt ? », s'enquiert le responsable. Dans un mouvement d'une gravité inaccoutumée, comédiens et mécanos rejoignent leur poste.

L'éclairagiste à sa console éteint les lampes une à une, jusqu'à la dernière veilleuse. Chacun se repère pour le grand rite d'ouverture, cependant que l'obscurité vient couvrir l'anxiété des comédiens en même temps que la rumeur du public. Un moment de recueillement avant que ne résonnent les trois coups de la masse de scène. Puis, inexorablement, la machine se met en marche. Deux mesures de musique d'entrée, comme prévu. Le rideau s'ouvre sur un premier jet de lumière qu'affronte tout à coup le plus compromis des acteurs. C'est l'instant de la première réplique — la terrible première réplique —, puis, avec l'échange des réparties, une assurance qui se bâtit petit à petit. Un soulagement traverse l'arrière-scène, aussi rassurant qu'une brise par temps de chaleur. Ça y est ! c'est parti ! On peut maintenant se fier à la mécanique théâtrale soigneusement huilée pendant des mois. Et si le public répond bien, la chose ira encore mieux.

Naturellement, le spectateur n'a pas idée de l'effort et du temps qu'il a fallu mettre à établir le moindre geste, la moindre réplique de ce jeu d'escrime verbale qu'est le théâtre. Il ne s' imagine pas ce qu'il en coûte pour créer avec un tant soit peu de vraisemblance cette illusion de la facilité. Depuis le temps qu'on prépare le « coup d'envoi » ! L'aventure a débuté fin octobre, et nous voici en mars. Quelques heures par semaine en dehors des tracés pédagogiques, le soir, à scruter Molière, Tchekhov ou Bergman — à réveiller une pensée endormie dans les livres. Ce qu'il faut de courage chez les moins tenaces, d'audace chez les plus timides, de renoncement chez les mieux doués pour traverser la cinquantaine d'heures de répétition et les séances intimes de mémorisation — périodes peuplées de rêves, bien sûr, comme de plaisir anticipé, mais aussi de craintes, de malentendus, parfois de lassitude. Oui, il coûte très cher ce feu d'artifice d'à peine trois quarts d'heure ! Mais c'est pour les acteurs de ce vécu de pointe, plus qu'un moment inoubliable, l'accomplissement qui donne sens et compréhension à tout ce qui a précédé.

Tout de même, le théâtre de collège, c'est bien autre chose que la foire aux vanités. C'est moins, du reste, le succès d'un spectacle bien rendu que l'expérience humaine impliquée dans le travail d'atelier. Pour un jeune de dix-sept ans, à la personnalité encore mal assurée, cette confrontation à un personnage autre que le sien constitue une mise en situation riche en possibilités et complications de toute sorte. Car il s'agit, en conjuguant le réel et l'imaginaire, de partir à la découverte de soi-même et des autres, par les rencontres d'un vécu de groupe, l'initiation aux techniques d'un art difficile et l'occasion qu'on se donne, grâce à l'admirable « mirum » fourni par le dramaturge, de jeter comme un second regard sur sa propre nature, qu'on ne connaît guère que pour l'avoir vécue, c'est-à-dire « à bâtons rompus », comme il arrive toujours au début.

Tout a commencé par cette idée de monter la pièce, l'invite du professeur-metteur en scène et le consentement donné — chez certains du bout des lèvres, avec crainte et tremblement ; chez d'autres avec empressement, tout espoir

étant permis. Puis il y a eu, chacun par devers soi, la prise de connaissance du texte, les doutes et les emballements du premier regard jeté sur le papier. Un bon soir a lieu la lancée du projet où chacun, attablé, participe à la lecture du texte selon une distribution fantôme, de manière à favoriser la compréhension de l'ensemble d'abord. Suivent les échanges d'impressions sur la pièce, sur l'auteur, le temps et le lieu, l'intention. On dégrossit ensemble le caractère des personnages ; l'un relèvera telle ou telle réussite de l'auteur, l'autre dira ses intuitions sur le décor ou la mise en scène. Bref, il est facile de rêver. Tout se passe comme si la première, c'était demain. La soirée se termine par la distribution des rôles et l'élaboration du calendrier des premières semaines. Il se trouvera, cette nuit-là, des imaginations bien fertiles, peut-être aussi des âmes déçues et peut-être, demain, quelque défection. Comme il n'y a pas plus libre au collège que ce genre d'engagement, il faudra trouver un remplaçant. Mais le bateau a déjà belle apparence et il ne prend pas l'eau — du moins sur papier.

Au théâtre comme en toute chose, pour faire un travail sérieux et efficace, il faut procéder avec ordre sans brûler les étapes, sans s'y brûler non plus. Il faut cultiver la méthode. Les cinq ou six premières lectures d'une scène, par exemple, ont ceci de spécial qu'elles doivent se faire « recto tono ». Il est alors interdit — et le metteur en scène y veille —, de faire le moindre effort d'expression, de suggérer le moindre rythme. Cette étrange mécanique, recommandée par Jean Renoir, trouve sa justification en ceci, qu'elle permet de ne rien précipiter et de « voir venir ». Il n'est surtout pas question d'imposer à son personnage les reliefs de son Moi. Il s'agit plutôt de faire en sorte que le personnage, insensiblement, s'impose de lui-même, avec sa richesse et ses subtilités. Cette obscure alliance exige une profonde complicité, qui peut être longue à venir. Voilà qui contrarie, bien sûr, la fougue naturelle de la jeunesse qui ne demande pas mieux que de donner, au plus tôt, des signes de sa capacité. Mais « ce temps perdu » est vite retrouvé quand on songe à l'immense avantage d'un bon aiguillage de départ.

PARTIR À LA DÉCOUVERTE

D'abord, le travail d'apprentissage d'un rôle n'est pas celui qu'on pense. Il ne s'agit pas, par une sorte de mimétisme, de copier des attitudes et des gestes observés chez les autres et de les amplifier pour la circonstance. Ce genre de « placage » abonde rarement dans le naturel. Il ne forme surtout pas la conscience de l'acteur. Le véritable travail d'intériorisation passe d'abord par la connaissance de soi. C'est qu'il y a en chacun de nous de l'orgueil qui sommeille, mais aussi de la simplicité ; de l'avarice, à certains égards, mais aussi de la générosité ; de la petitesse, mais aussi de la grandeur. Le fond de la psychologie humaine, si on y regarde de près, est grouillant de virtualités et de passions de toute sorte. Il y a de tout en chacun de nous et c'est ce qui est demandé à l'acteur, de fouiller au fond de son capharnaüm intérieur et d'isoler tel ou tel trait du personnage à jouer — d'oublier le reste. Si bien qu'on peut dire qu'il y a autant de Trissotin qu'il y a de comédiens jouant Trissotin —, ce qui n'enlève rien au génie de Molière ni à la nécessité, dans le choix de la distribution, de respecter les compatibilités physiques et les talents.

Ce premier regard sur le texte est suivi par l'opération du défrichage proprement dit. Par la méthode des essais et erreurs, chacun défend son rôle du mieux qu'il peut, sensible aux suggestions et corrections de l'équipe, ce premier public. Poussant plus loin, on en vient à vouloir verbaliser, à identifier les différents sentiments vécus, à accentuer les passages clés, à ménager les pauses et à soigner les silences, à atténuer ce qui gagne à l'être. C'est ce que le professeur appelle la méthode « radiophonique ». Dès lors, la mémorisation n'est pas la chose qui compte. À quoi servirait-il de fixer ce qui est encore mal établi ? Dans un souci de prendre les difficultés une à une, on prépare la pièce comme s'il s'agissait de jouer pour la radio —, sans la préoccupation des gestes et de la mise en scène. Cette méthode est peut-être discutable — de fait, elle ne s'avère pas heureuse pour tout le monde —, mais elle présente l'avantage d'établir des bases solides. On y consacre sans doute beaucoup de temps, mais voilà ordinairement qui protège les talents plus timides, assure une certaine homogénéité de la distribution et, surtout, permet d'aller beaucoup plus loin dans

la qualité de la démarche. Cette façon de procéder prépare, en outre, la mémorisation, attendu qu'un texte appris « avec son chant » offre plus de prise à l'imagination, donc permet de mieux retenir. Il faut voir, quand un impatient maîtrise son par-cœur avant d'en avoir fixé le ton, la difficulté qu'il trouve à désapprendre ce qu'il a appris et, pour ainsi dire, à « refaire peau neuve ».

L'acceptation en profondeur d'un rôle ne va pas toujours sans difficulté, particulièrement chez les débutants qui ne connaissent le théâtre que du dehors. Dans cette aventure à plusieurs, on comprend que personne ne veuille paraître à son désavantage. Or, il se trouve que le texte des grands auteurs n'offre pas que des occasions, comme on dit, « d'avoir le beau rôle ». Les Bob Morane s'y font rares. *George Dandin* de Molière, par exemple, offre toute une gamme de « beaux monstres » d'égoïsme, que ce soit dans le genre prétentieux, roublard ou vindicatif. Par chance qu'ils font rire ! Pour les comédiens déjà rompus au théâtre, la question est vite résolue. Ils acceptent de jouer le jeu parce qu'ils savent que c'est un jeu. Ils sont mis en confiance par des expériences antérieures. Mais pour les nouveaux-venus, il n'est pas rare de les voir s'engager, sourdement, dans une sorte de « combat avec l'ange ». Feignant le manque de dispositions, c'est comme s'ils se refusaient à l'odieux du personnage. Quand ils ne tentent pas, inconsciemment, de l'« améliorer », comme la chose se rencontre parfois.

Ce genre de pudeur s'explique aisément. Quand on est à l'âge de la recherche d'identité, revêtir la peau d'un salaud, d'un pédant ou d'un imbécile paraît d'emblée un saut périlleux. « Tout d'un coup que mes amis me prendraient pour ce que je ne suis pas ! » C'est le doute qui effleure, même les caractères les plus robustes. Comme on voit, le théâtre exige un don de soi hors de l'ordinaire. Pas étonnant, donc, que Rodrigue nourrisse des réticences. Mais à mesure qu'il maîtrise mieux ses moyens, à mesure que le masque gagne en conviction et que la réaction des coéquipiers rassure, les réticences s'estompent. C'est alors qu'on finit par trouver

DE SA PROPRE NATURE

son courage dans ses joies. Victoire de l'enfance sur l'adolescence, on en vient même à se complaire dans la peau du crapaud, tout simplement parce qu'on est suffisamment sûr de son rêve.

Un exercice important, plus intellectualisé celui-là, consiste à nommer, c'est-à-dire à identifier dans l'abstrait, les passions véhiculées par chaque réplique. Ce procédé appelle à la réflexion et se rapproche de la démarche scolaire. Il donne le sens de la distinction. Va toujours pour marquer les effets d'indignation, d'hilarité ou d'abattement ! Mais la différence entre la dureté et le cynisme, l'angoisse et l'anxiété, l'enchantement et l'ébahissement, pour une génération vieille de 17 ans, nourrie le plus souvent de « music-o-boutte » et de psychédélique, c'est une autre histoire ! Et le moindre passage d'une bonne pièce est tissé de ces subtilités. Sans compter que la compréhension d'un auteur puissamment accordé à la psychologie humaine, comme Tchekhov par exemple, fait qu'on s'applique à cultiver une manière d'infini. Le texte est donc hachuré, souligné, encerclé, annoté, si bien qu'au bout de l'aventure, les textes dûment brochés et cartonnés au départ finissent, plus souvent qu'autrement, en gloires chiffonnées. Mais on ne se taille pas un navire sans faire de copeaux.

À force de triturer la même scène pendant toute une soirée, il peut arriver qu'on tombe en panne d'imagination, qu'on ait l'impression de plafonner. Les résultats obtenus sont alors insatisfaisants sans qu'on arrive à en déterminer les causes. Comment sortir de cet univers embrouillé ? En brisant le rythme par quelque expédient, souvent en revenant aux choses simples. Certains procédés peuvent relancer l'esprit en permettant le recul nécessaire. Jouer le passage difficile, par exemple, sans les mots pour le dire, au seul moyen de la pantomime ; ou, encore, en remplaçant les mots par des nombres (« Je l'étranglerais de mes propres mains, s'il fallait... » remplacé par « 1-2-3-4-5/6-7-8-9-10, 11-12-13... »). Voilà qui, en sacrifiant le langage conceptuel, ramène aux émotions, principes de l'expression. Ou encore, jouer la scène avec les mots de son cru, en allant

droit aux idées. Exercice de « traduction simultanée » tout à fait exténuant mais combien fertile, qui ramène à l'intelligence du rôle et fait voir avec clarté des traits passés jusque-là inaperçus ! Autre procédé : trouver moyen d'objectiver son personnage en intervertissant les rôles, par exemple, ou en utilisant pour soi-même le magnétophone. Les impasses résistent mal à ces quelques moyens de rien du tout.

La mise en place « radiophonique », comme on voit, vise à la compréhension de la pièce et à l'approfondissement des personnages. Le temps vient où les nombreuses répétitions ont suffisamment familiarisé le comédien avec son rôle et celui des partenaires pour que la mémorisation vienne presque d'elle-même. Le par-cœur étant maîtrisé — et, à ce stade, il faut qu'il le soit —, on passe à la mise en scène proprement dite. Finies donc les longues séances d'étude de texte autour de la table, au grand soulagement des appétits moins intellectualisés. On pourra enfin se délier les muscles et davantage penser avec son corps — ce qui donne des ailes à quelques-uns et avantage à peu près tout le monde.

Il revient au metteur en scène de régler la mise en scène, au moins dans ses grandes lignes : la détermination des lieux et des cibles, par exemple, la composition visuelle des tableaux et leur mouvance générale. Quels sont les éléments de la scénographie ? Où est-ce qu'on place les lieux imaginaires ? Quel découpage fait-on de l'espace pour chacun des personnages ? Autant de questions qui s'imposent dès le commencement. Et puis d'autres qu'il faut décider à mesure que progresse l'entreprise : À qui telle tirade s'adresse-t-elle ? Quand convient-il d'interpeler le public pour le mettre davantage dans le coup ? Où diriger sa voix, dans telle passe difficile, pour qu'elle porte bien ? Quel usage fait-on des meubles et accessoires ? Quelles conventions théâtrales convient-il de respecter dans tel cas compliqué ? etc. Quant à la gestuelle et aux détails, ils se précisent à mesure que l'on avance, en tirant parti de l'improvisation de chacun et de la correction des erreurs. À l'intérieur des coordonnées déjà fixées, les suggestions peuvent

PARTIR À LA DÉCOUVERTE

venir de tout le monde. Chacun selon la conjoncture devient tour à tour acteur et public. Dans les cas de doute prolongé, le metteur en scène doit trancher.

Cette première mise en place ne laisse pas d'être assez préoccupante, mais le fruit en est bénéfique au moral de la troupe par ce qu'elle laisse entrevoir. Si, au début, certains sont trop proches de leur corps pour ajuster aisément le geste à la parole, la plupart s'y retrouvent sans trop de difficulté. Quelques-uns, même, se découvrent tout à coup un talent que les répétitions antérieures n'annonçaient pas —, à la plus grande satisfaction des membres de la compagnie.

L'une des difficultés à laquelle il faut s'attaquer tôt ou tard, c'est la maîtrise du débit, particulièrement chez celui qui, par nervosité de mémoire sans doute, peut facilement donner le spectacle d'un cavalier emporté par sa monture. Il « brûle » alors beaucoup de texte pour peu d'effet. C'est alors qu'à vouloir trop servir son public, on le perd. D'où l'importance, à ce moment-là, de parfaire le travail des premières semaines en sectionnant de façon plus radicale encore les éléments d'information qu'il faut « passer » au public comme goutte à goutte, en cultivant la capacité de supporter les silences, en enrichissant le texte et sa « chanson » des gains de la mise en scène et de l'occupation de l'espace.

Toujours est-il que, d'une répétition à l'autre, scène après scène, le « monstre » prend forme. Vient l'heureux moment de la synthèse, où il s'agit de rabouter les différentes scènes et de soigner les transitions. C'est alors que la troupe sort de sa nuit et s'émerveille : le bateau apparaît enfin dans son entier et il flotte ! Les exercices deviennent forcément plus longs, proprement exténuants, mais la proximité de ce qui va naître fouette le courage de tout le monde. C'est alors qu'on réalise que les efforts des premiers mois n'ont pas été vains. Le temps est venu de relier les différents moments de la pièce, d'accentuer, d'atténuer, de prendre du recul. Les équipiers, parce qu'ils comprennent mieux, progressent à pas de géant. Le passage

« crucial » d'il y a trois semaines prend soudainement figure de détail dans ce fleuve qu'est l'ensemble. C'est, comme on pourrait dire, le temps des retours d'amour, de la libération et de la joie anticipée. Il y a trop de labeur derrière cette soudaine facilité pour que l'orgueil songe à monter à la tête de quelqu'un. Mais il y a la fierté du défi relevé, la satisfaction intime d'une victoire sur soi-même et la conviction, « pour l'éternité », que finalement les belles choses sont difficiles. Les deux générales, avec décors, costumes et accessoires, ne viennent que renforcer la splendeur de la fête. De sorte que le soir du spectacle, quand le rideau vient couvrir la dernière réplique de la dernière scène, tout le monde est satisfait, quoi qu'il arrive. À cette joie intime, le plus souvent, vient s'ajouter la « reconnaissance » du public — ce qui, bien entendu, ne décourage personne.

Ainsi donc, le théâtre tel qu'il est ici présenté, est-il du théâtre *amateur* au meilleur sens du mot, c'est-à-dire au sens de *celui qui aime*. C'est une expérience un peu démesurée par le bénévolat qu'elle exige de la part du professeur et des étudiants. Il faut être un peu fou pour « s'embarquer » dans pareille aventure, mais d'une saine folie, constructive, libératrice. L'opération, on l'a vu, ne vise pas à former des professionnels, pas tellement, non plus, à favoriser l'éclosion de magiciens d'un soir. Non ! Il s'agit d'un projet vécu en équipe, initiant à la pratique d'un art — c'est le prétexte, dans une perspective de croissance personnelle —, c'est l'essentiel.

En tant qu'il implique une mise en situation, le théâtre ne diffère pas d'autres activités parascolaires comme, par exemple, organiser une saison sportive, monter un laboratoire d'astronomie, animer un studio de photographie. Dans chaque cas, on trouve un défi à relever, ensemble, dans un même climat de liberté —, liberté de manoeuvre, certes, mais aussi liberté à construire. Dans chaque cas, il y a démarche d'appropriation à une certaine objectivité, donc promesse de maturité.

DE SA PROPRE NATURE

Si le théâtre diffère en quelque chose, c'est par son objet qui n'est autre que l'homme lui-même, à connaître à partir d'archétypes plantureux — ceux qui sont fournis par le dramaturge —, par le moyen des possibilités d'expression de son propre corps. L'entreprise pousse à une pensée suffisamment sûre d'elle-même pour être, comme on pourrait dire, « prête à porter ». Faire du théâtre c'est, en outre, jouer sur les sentiments, mais avec recul, par personnages interposés —, comme si on vivait les choses de l'extérieur. Le théâtre, c'est de l'humain travaillant sur de l'humain en vue de découvrir l'homme. Pourquoi ceux que le virus a piqués sont-ils si épris de cet exercice éreintant ? Par recherche de la gloriole ? On le dit parfois. Ce peut être aussi, quand l'affaire est bien engagée, pour le plaisir souverain d'habiter une autre peau que la sienne, « juste pour voir ». Même dans le tragique, l'acteur est dit « comédien », et c'est là bien nommer les choses. Ne s'amuse-t-il pas à jouer — fût-ce les barbons et les pimbêches ? Mais il y a plus. Il y a la joie de connaître, l'émerveillement de s'apercevoir soi-même sous un angle nouveau après de multiples tâtonnements. Le jeune comédien ne prend-il pas plaisir à explorer les dédales de son royaume intérieur ? Fabuleux exercice de connaissance de soi, on ne peut traverser cette expérience sans apprendre beaucoup sur

soi-même : son corps, sa voix, son geste, sa physionomie, son fond intérieur. Un tas d'indices de rien du tout qui, se conjuguant, renseignent sur l'image projetée, les effets, les causes, les virtualités. Bien sûr, les sentiments vécus par la personne sont alors graves et mêlés : de l'inquiétude en premier, et de la déception de seulement constater qu'on n'a pas le corps qu'on croyait avoir, ni la voix, ni le maintien, etc. Confrontation, donc, aux limites de son corps (le corps limite toujours). Puis, devant le regard appréciatif, la lente acceptation de soi dans cette attitude pleine d'humour qui revient à se dire : « Mon verre n'est peut-être pas celui que je croyais, mais je suis bien décidé à boire dans mon verre ! » L'étonnement d'être soi, autrement que les autres, autrement qu'on ne sait quel modèle sorti d'on ne sait quelle culture. L'occasion, aussi, de sonder son talent en une matière où le talent fait toute la différence.

Quant au choix de la pièce, le maître n'a pas à faire le difficile. Parce qu'il s'agit de former des hommes et qu'on passe des mois à habiter un texte, il peut se contenter de ce qu'il y a de mieux.

Le présent article sera prochainement publié dans LES CAHIERS DE CAP-ROUGE, 1982.

Samson Bélair

Comptables agréés

Québec	Montréal	Ottawa
Toronto	Calgary	Edmonton
Vancouver	Rimouski	Trois-Rivières
Sherbrooke	Saint-Hyacinthe	Gatineau
Kitchener	Sept-Îles	Matane
Gaspé	Coaticook	Amos
Hinton		

Affiliation internationale
Moore, Stephens & Co.