

Naviguer entre deux continents

Danielle Zana

Numéro 50, 1989

Le théâtre dans la cité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26603ac>

[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

Zana, D. (1989). Naviguer entre deux continents. *Jeu*, (50), 183–185.

naviguer entre deux continents

Quelle marge les grands textes laissent-ils à l'acteur?

Directrice du Théâtre du Soleil Levant, Danielle Zana, parallèlement à des charges de cours aux universités d'Ottawa et du Québec à Montréal, anime des ateliers de formation d'acteurs sur le théâtre de répertoire. Outre la *Médée* d'Euripide, qu'elle a mise en scène et dont elle a interprété le rôle-titre (Ottawa, 1984), elle a conçu et dirigé, au département de théâtre de l'Université d'Ottawa, *Voyage au pays des femmes*, fresque épique sur l'histoire des femmes en Occident qui comprenait *la Colonie*, pièce en un acte de Marivaux. Elle prépare actuellement *la Nuit des Rois*, de Shakespeare, dans une traduction d'Ariane Mnouchkine, pour l'été 1989.

Les grands «classiques». Les grands phares de la culture, que d'aucuns voudraient liquider. Pour moi, ils sont la continuité de la pensée humaine et de la problématique de l'homme qu'il faut à chaque fois et sans trêve redécouvrir, avec des mots d'aujourd'hui pour des hommes d'aujourd'hui. [...] Si le classique n'est que glorification, triomphe de l'immuable et de l'inchangé, du codifié, du stratifié, alors il est inutile, il est mort. Autrement, non. L'extrême difficulté est de mettre à jour ce rapport nouveau et de le vivre, de le représenter dans sa réalité.

Giorgio Strehler¹

Ainsi posée, la question semble laisser entendre que les classiques restreignent le champ des possibles de l'acteur dont le jeu serait réduit à une «marge».

Qu'entend-on opposer à l'oeuvre dramatique ancienne?

Le répertoire contemporain? L'absence de texte qui permet tous les mirages de l'improvisation devenue symbole de «liberté» et de création «authentique»?

Si l'on admet que la fonction de l'acteur est de représenter les comportements humains à travers différents types de mythologies anciennes et contemporaines, cet art procède déjà d'une contrainte, celle de construire des personnages définis par l'imaginaire et la sensibilité du poète.

1. Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, Fayard, 1980, p. 154.



Danielle Zana dans
Médée, 1984.

À cela s'ajoute la question de la théâtralité: quelle forme donner à cette représentation des hommes en société?

Dans le cadre d'une dramaturgie réaliste moderne, l'identification est plus aisée parce que plus proche de nous, et cette proximité limite précisément la représentation du personnage. Celui-ci coïncide avec des comportements familiers (mœurs, langage, émotions, mouvements du corps). Dès lors, la liberté de jeu se restreint puisqu'elle est captive d'un ensemble de codes connus, assignés par la modernité.

À l'inverse, les personnages du théâtre de répertoire entraînent vers des terres inconnues parce que lointaines dans le temps et l'espace.

L'acteur, nanti de son intelligence et de sa sensibilité *d'aujourd'hui*, entreprend alors un voyage et, tel un explorateur qui remonterait le grand fleuve du temps, découvre des mondes engloutis qu'il a pour mission de ressusciter. Mais toute reconnaissance origine d'un processus de transformation, processus dynamique qui se réalise au creux de deux temporalités: l'ancien et le nouveau. Ce constant va-et-vient du sens entre le passé et le présent qui instaure une continuité avec l'histoire de l'humanité ouvre des perspectives très larges pour l'interprétation. L'erreur serait d'aborder ces personnages comme des images constituées, consacrées par le style, intouchables, autrement dit mortes. S'il pèse autant d'interdits sur la réappropriation du rôle, le jeu de l'acteur est en effet confiné dans une marge étroite et le théâtre de répertoire devient un musée. Ces figures exemplaires parce que archétypales — et c'est là leur intérêt — ne doivent pas intimider l'acteur. Elles peuvent lui servir de tremplin aux niveaux intellectuel, sensible et physique. L'essentiel est de ne pas être tributaire des modèles.

Chaque acteur, à chaque époque, s'oppose à l'acteur précédent et le «réforme» sur la base de la «vérité». Ce qui était ou semblait simple vingt ans plus tôt devient rhétorique, emphatique vingt ans plus tard. La collectivité émet des jugements selon le critère de vérité de «son» moment historique. Celui qui se situe en dehors de ce moment joue mal².

Guidé par le metteur en scène qui se doit de posséder une vision forte de l'oeuvre — déterminée par le «moment historique» dans lequel il s'inscrit —, l'acteur navigue entre deux continents: l'architecture du personnage dont le dessin pourrait évoquer l'épure et sa nature dionysiaque. Celle-ci, loin de tout stéréotype, improvise, rêve, invente dans l'abandon total au plaisir du jeu.

Au sein d'un travail théâtral, il faut, je crois, retrouver cet état de grâce de l'enfance, cette part d'innocence qui nous libère de la pesanteur des modèles établis. Le retour aux origines constitue une source d'énergies neuves, lesquelles sont libératrices et non castrantes. Ainsi chargé, l'acteur peut déployer sa nature profonde, mais au service d'un art qui exige rigueur, maîtrise, incandescence de l'esprit, du coeur et du corps.

Dans une introduction rédigée en 1857 pour sa critique de l'économie politique, Karl Marx exprime la «séduction profonde» qu'exerce sur lui le théâtre grec:

Un homme ne peut redevenir enfant, sous peine de tomber dans la puérité. Mais ne prend-il pas plaisir à la naïveté de l'enfant et, ayant accédé à un niveau supérieur, ne doit-il pas aspirer lui-même à reproduire sa vérité? Dans la nature enfantine, chaque époque ne voit-elle pas revivre son propre caractère dans sa vérité naturelle? Pourquoi l'enfance historique de l'humanité, là où elle a atteint son plus bel épanouissement, pourquoi ce stade de développement révolu à jamais n'exercerait-il pas un charme éternel³?

Si la pureté de l'âme enfantine, la libération des pulsions sont impératives pour renouer avec le formidable jaillissement de la vie, la connaissance de la syntaxe théâtrale sur les plans éthique et esthétique s'impose avec autant de force. Là encore, le metteur en scène et l'acteur naviguent entre deux pôles: maturité, réflexion, vision de l'oeuvre, du personnage et du monde, et espace purement ludique où s'amuse des corps. C'est dans ce perpétuel jeu réciproque d'équilibre entre la liberté et la contrainte que le travail se fait.

Ni mélodrame ni vaudeville. Plutôt, un voyage initiatique au coeur de l'être et de l'humanité par l'entremise d'immenses paraboles dont la charge poétique est sans commune mesure. Cette puissance me paraît d'autant plus nécessaire pour l'acteur et le spectateur de la fin de ce siècle caractérisé par l'absence de valeurs et de passion. En travaillant les grands rôles du répertoire, l'acteur s'éprouve mais grandit, s'élève de la quotidienneté banale et morose et ce faisant, entraîne le spectateur sur d'autres galaxies humaines et poétiques. Non pour oublier, mais pour comprendre et sentir la marche ininterrompue de l'humanité. Qu'ils dessinent les contours d'une réalité tragique ou bouffonne, ces personnages sont dotés d'une force exemplaire, quasi mythique. Ils incarnent la démesure, le caractère dionysiaque de l'être humain. Maîtrisés par le génie du poète, ils font figure de sculptures incandescentes projetant sur la scène les défaites et les apothéoses de l'humanité en route vers son accomplissement.

danielle zana

2. *Ibid.*, p. 75.

3. Cité par Jean Duvignaud dans *Sociologie du théâtre*, P.U.F., 1965, p. 55.