

L'acteur-créateur Entretien avec Marc Béland et Denis Bernard

Diane Godin

Numéro 102 (1), 2002

Hamlet-Machine et *(Oncle) Vania*

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26341ac>

[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

Godin, D. (2002). L'acteur-créateur : entretien avec Marc Béland et Denis Bernard. *Jeu*, (102), 83–91.

L'acteur-créateur

Entretien avec Marc Béland et Denis Bernard

Camus disait de l'acteur qu'il est le mime du périssable. *Hamlet-machine* et (*Oncle) Vania* logent désormais quelque part dans le flot de nos souvenirs, comme dans la mémoire des interprètes qui ont joué ces deux personnages revisités par Heiner Müller et Howard Barker. Pour ce dossier, nous avons voulu entendre Marc Béland et Denis Bernard témoigner de cette expérience privilégiée dans leur parcours d'acteur et de la complicité qui les lie, respectivement, à Brigitte Haentjens – qui a dirigé Béland dans *Caligula*, *Quartett*, *Électre* et *Hamlet-machine* – et à Serge Denoncourt, avec lequel Denis Bernard s'est engagé dans le « Cycle Tchekhov ». Chemin faisant, ils nous dévoilent aussi leur conception du jeu et parlent des libertés et des contraintes du théâtre.



Denis Bernard et Marc Béland en entretien avec Diane Godin aux Gâteries, rue Saint-Denis. Photo : Serge Langlois.

Les acteurs ne se réclament plus guère aujourd'hui de tel ou tel enseignement en ce qui a trait au jeu. Par contre, ils peuvent cheminer quelque temps avec un metteur en scène et trouver dans cette complicité un espace de création et de liberté qui leur permet d'évoluer. En ce sens, comment voyez-vous votre rapport avec Serge Denoncourt et Brigitte Haentjens ?

Denis Bernard – On peut devenir l'acteur ou l'actrice d'un metteur en scène, mais on n'est pas obligé non plus. Pour ma part, j'étais de l'aventure du « Cycle Tchekhov » depuis le début, alors mon rapport avec Denoncourt était évidemment marqué par une grande complicité et, surtout, une liberté. Un peu

comme Brigitte, Serge est un metteur en scène qui cherche le créateur dans l'acteur, il pousse la machine et nous donne des permissions. Je ne peux pas travailler si je sens que je suis là pour servir le concept de quelqu'un. *Comédie russe*, en 1993, a constitué un tournant pour moi : cela a fait surgir une sorte de rage, j'avais vraiment envie de passer à un autre emploi. Le « Cycle Tchekhov » m'aura permis de trouver mon espace.

Marc Béland – En fait, ça nous rend responsable de notre création. *Hamlet-machine* de Müller a ceci de particulier qu'elle laisse beaucoup de place à l'acteur qui joue

Hamlet : tout à coup, j'avais la possibilité d'exprimer quelque chose derrière les mots de l'auteur, et c'est ce que je trouvais beau. Et puis, à force de travailler avec un metteur en scène, on finit par savoir ce qui va lui sembler juste ou non, il s'établit une sorte d'intuition par rapport au « comment », à la source des choses. Avec *Hamlet-machine*, j'ai eu l'impression de savoir d'où parlait Müller, peut-être parce que j'avais joué dans *Quartett* il y a quelques années, toujours sous la direction de Brigitte Haentjens. J'avais donc déjà fait un certain cheminement.

(Oncle) Vania et *Hamlet-machine* sont en quelque sorte deux relectures de personnages presque mythiques. Avez-vous pris en compte le personnage d'origine dans votre travail préparatoire ? Comment celui-ci s'est-il déroulé ?



D. B. – Je me consacre à l'univers de Tchekhov depuis huit ans. Il y avait donc déjà un travail de fait. J'ai épluché ses pièces, ses nouvelles, etc. Dans le texte de Barker, l'auteur fait mourir Tchekhov, et il nous semblait intéressant de pouvoir boucler la boucle de cette façon. J'ai évidemment relu *Oncle Vania*, mais en sachant très bien que, si on m'offrait un jour un rôle dans cette pièce, ce serait probablement celui d'Astrov, et non de Vania, peut-être à cause du tempérament. Je me sentais donc provoqué et je voulais jouer un rôle qu'on ne m'aurait peut-être pas confié à l'évidence. Alors

j'ai fait mes devoirs en cherchant ce que représentait le personnage de Vania pour moi, son côté dépressif, etc. Nous avons ensuite plongé dans le texte de Barker, qui est très elliptique et demande une certaine virtuosité. J'ai essayé de le sentir de l'intérieur, de le faire passer par le canal émotif. Mais j'avais d'abord besoin de me l'approprier techniquement et, pour la première fois de ma vie, j'ai mémorisé un texte avant la mise en place. C'est en expérimentant lors des répétitions que les choses se sont placées et que le corps a découvert le reste.

M. B. – Pour *Hamlet-machine*, nous avons fait un atelier de six semaines pendant lesquelles nous avons rêvé, discuté de la pièce, parlé de nous, fait quelques expérimentations physiques, proposé des images, etc. Brigitte Haentjens travaille beaucoup à partir de petites choses, de l'inconscient, de l'homme, de la femme, de ces deux forces mises ensemble. Après cet atelier exploratoire, nous avons répété pendant près de deux cents heures. Brigitte laissait pousser tranquillement les fleurs, elle me regardait travailler et a donné libre cours à mon désir de danser, d'improviser, de prendre des risques.

Dans les deux pièces, et plus particulièrement dans Hamlet-machine, vous regardiez les spectateurs dans les yeux. Cela a-t-il changé quelque chose à votre jeu ?

Marc Béland et Anne-Marie Cadieux dans *Quartett* de Heiner Müller, mis en scène par Brigitte Haentjens (Espace GO, 1996). Photo : André Panneton.

Denis Bernard dans (*Oncle*) *Vania*, mis en scène par Serge Denoncourt. Photo : Maxime Côté.



M. B. – Dans la pièce de Müller, il n'y a pas de scène à deux, le personnage de Hamlet s'adresse donc directement au public. L'éclairage était aux néons, cru. Nous nous attendions d'ailleurs à plus de réactions de la part des spectateurs, même si notre intention n'était pas de les agresser ou de les incommoder. Pour nous, le fait de les regarder dans les yeux voulait simplement dire que nous étions tous dans le même temps. Cela permettait aussi, implicitement, de leur poser un certain nombre de questions, du genre « Qu'en pensez-vous ? » ou « Qu'est-ce que ça vous fait ? ». Lorsqu'un acteur regarde un spectateur, celui-ci n'est plus à l'abri dans la pénombre. En général, le public réagit bien et se prête au jeu. C'est un regard de convention qui s'installe, une connivence.

D. B. – Jouer, c'est donner une certaine trajectoire aux choses. Dans ce type d'échange, la ligne est claire et, lorsque je regardais un spectateur dans les yeux en le pointant avec mon revolver, je savais que c'était provocateur. Denoncourt a fait évoluer les personnages d'*(Oncle) Vania* dans un théâtre désert. Le public était assis dans le décor du spectacle qui nous avait précédés, et nous jouions dans les gradins.

Lorsque je fixais mon regard sur un spectateur, je transgressais la convention puisque toute l'action se passe dans un univers onirique, dans un livre ou dans un théâtre.

La gestuelle était très explicite dans (Oncle) Vania. On voyait tout de suite les pulsions du personnage alors que, dans Hamlet-machine, nous étions plus près de la danse. Comment en êtes-vous arrivés à ces deux approches ?

D. B. – Si Marc est un acteur qui a beaucoup travaillé physiquement, on ne peut pas en dire autant de moi. Je suis plutôt intuitif. Parfois, on voudrait être un type d'acteur qu'on n'est pas, mais, à un certain moment, il faut accepter l'acteur qu'on est. J'ai toujours intégré des choses sur le plan physique, bien sûr, mais pas avec la précision d'un danseur. Pour cette pièce, je suis parti d'une pulsion et je me suis permis une intensité qui m'est naturelle mais que je dois réfréner souvent. Il y avait aussi beaucoup de ludisme dans ce personnage. Avec ma voix, je m'amusais à aller



dans les hautes pour finir dans mon ventre. Je suis terriblement, c'était dégoûtant, mais le simple fait de l'assumer rendait la chose possible. Je me souviens que, dans *Combat de nègre et de chiens*, Brigitte Haentjens m'avait dit : « Sers-toi de ce que tu as. » Tous les metteurs en scène nous disent ça, mais il arrive un moment où on l'entend vraiment. C'est à ce moment-là que j'ai découvert mon ventre ; j'ai découvert que j'étais « plein ».

M. B. – L'émotion est dans le corps. Toujours. Il se produit une fréquence, un état où, sans que la tête intervienne, le corps sait des choses par rapport au texte. Brigitte m'accorde beaucoup de liberté. Elle me dit souvent que j'ai rarement une mauvaise intuition. Au début, je refusais de l'assumer. Je me disais : « Non ! Il faut travailler encore plus, c'est difficile, c'est souffrant cette affaire-là ! » Mais j'ai compris par la suite que ce qu'elle voulait dire, c'est que je devais me faire confiance. Alors j'ai fini par accepter que j'avais un certain pouvoir. C'est peut-être, d'ailleurs, ce que Serge et Brigitte nous apportent : la confiance.



Denis Bernard dans *Combat de nègre et de chiens* de Koltès, mis en scène par Brigitte Haentjens (TNM, 1998). Photo : André Cornellier.

Il y a toujours des variations d'un soir à l'autre. Comment vous préparez-vous avant d'entrer en scène ?

M. B. – Il y a beaucoup de mystifications par rapport à la préparation des acteurs, beaucoup de légendes. En fait, la détente est la clé de tout ; c'est ce qui permet l'abandon. Lorsqu'on danse, il n'y a rien d'acquis, il faut refaire, encore et encore. Alors pour se sécuriser, on a parfois tendance à dire une réplique cinquante fois plutôt qu'une. J'essaie de plus en plus de me débarrasser de ça. Ce n'est pas parce qu'on rate une réplique que la représentation sera mauvaise. L'important, c'est de travailler dans l'instant où on est sur scène : être là. Ce n'est pas avant que ça se passe.

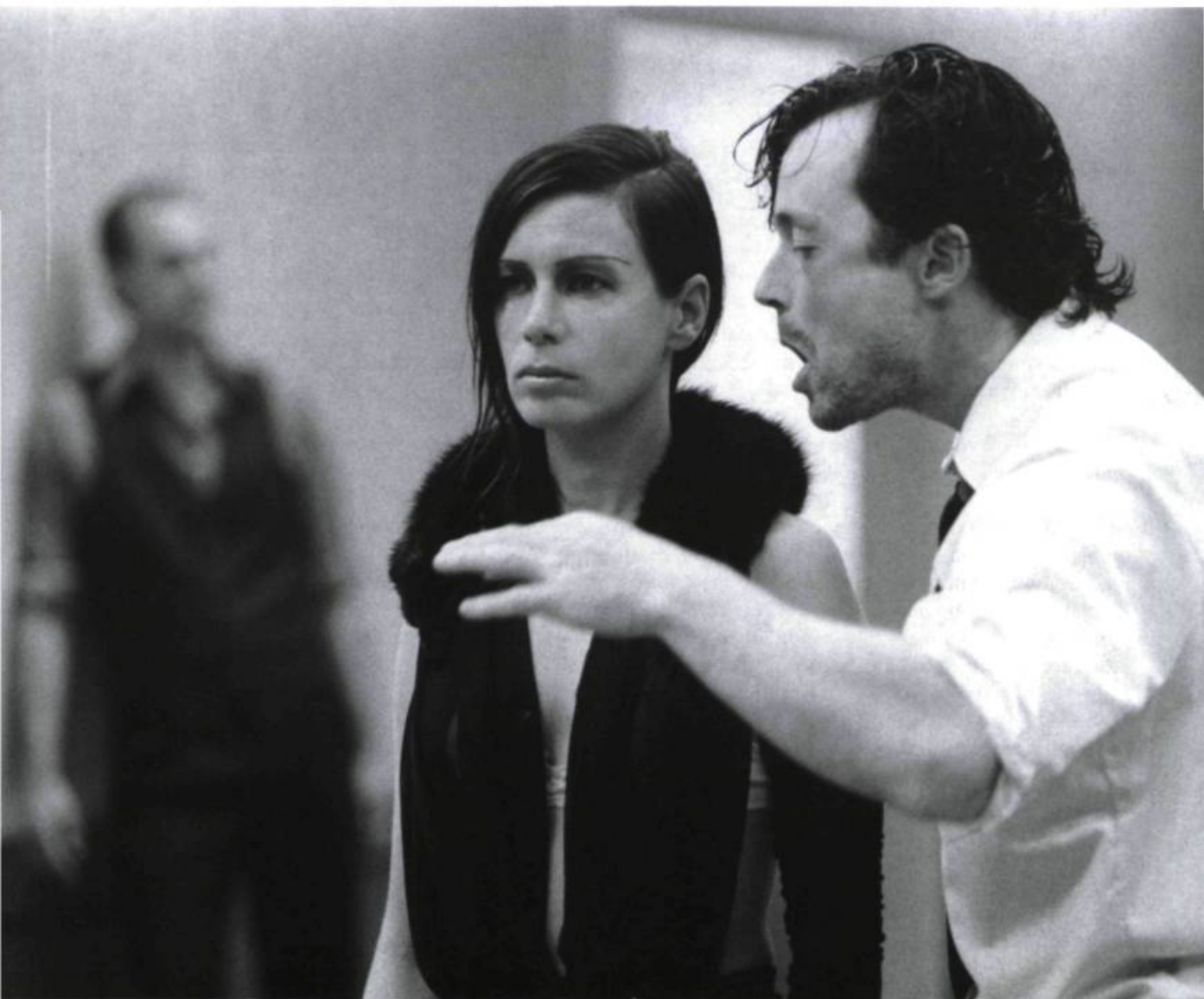
D. B. – J'ai de plus en plus besoin de prendre mes distances avant un spectacle, de me détendre. On peut donner une prestation magnifique, ça arrive ; mais, en fait, que s'est-il passé ce soir-là ? C'est très subtil : tous les soirs, on passe par les mêmes inflexions, les mêmes parcours, qui sont des repères d'ailleurs nécessaires, mais à l'intérieur, quelque chose demeurera toujours du ressort du système nerveux, et on ne peut pas contrôler ça.

Comment voyez-vous la dimension politique ou existentielle dans ces pièces ?

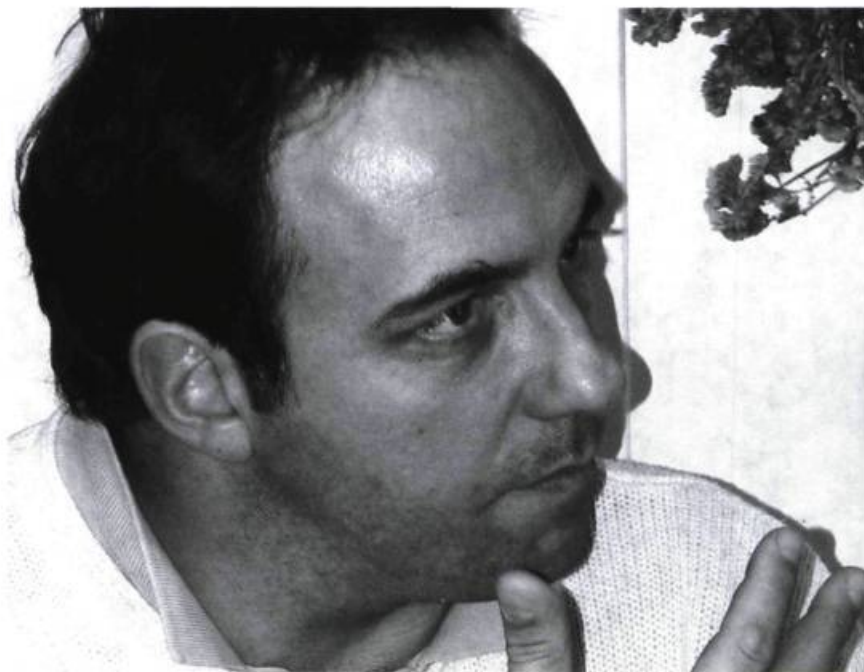
D. B. – Il est clair que Barker n'aime pas la civilisation dans laquelle il vit ; c'est un auteur désespéré. Ces auteurs-là sont de grands déchirés, mais ils nous lancent leur amour en plein visage : leur amour de l'homme, des personnages, de la vie, du théâtre. Ils sont pleins de vie et mus par une grande soif de vérité. Dans la pièce,

Tchkehov dit à Vania qu'il est son personnage préféré, ce qu'il a fait de plus beau ; il dit à peu près ceci : « Je croyais que la perfection, c'était de s'investir totalement dans un personnage, mais plus j'essayais de l'investir totalement, moins j'y arrivais. C'est le jour où j'ai relâché que tu es arrivé. Alors il faut accepter que tu ne sois pas parfait. » En tant qu'acteur, c'est ce legs que j'ai reçu, et c'est là que la force d'évocation du théâtre est fascinante : l'acteur comprend quelque chose pour lui-même et le public comprend quelque chose pour sa vie. Le théâtre, dans ces moments-là, éclabousse tout autour. L'œuvre atteint un but et tout le monde est libre : celui qui a écrit la pièce, ceux qui la jouent, et le spectateur aussi.

Marc Béland dans *Hamlet-machine*, avec Céline Bonnier (Sibyllines inc, 2001). Photo : Lydia Pawelak.



M. B. – Müller écrit avec une telle lucidité l'échec de nos idéologies, et sa souffrance par rapport à ce qu'on a fait du monde ! Ce que j'entendais derrière le texte, c'est : « Vous voulez aller dans cette direction, eh bien on y va ! » Pour lui, c'était une façon d'amener une sorte de lumière noire à la conscience. Mais c'est parce qu'il avait une grande capacité d'amour qu'il a écrit des choses pareilles. La pièce comporte aussi un questionnement par rapport au théâtre, à la pertinence de la représentation : a-t-on besoin du théâtre ? Müller est extrêmement lucide, et il est sans merci. Ce qui me fascine chez un artiste, c'est sa liberté. C'est de pouvoir reconnaître que je suis en face d'un être humain qui prend son espace, qui risque. En tant qu'acteur et en tant qu'être humain, c'est la même chose : à quoi travaille-t-on toute sa vie, si ce n'est à être, à reconnaître sa force, son pouvoir d'évocation ?



Denis Bernard.

Photo : Serge Langlois.

Les acteurs, en général, ont du mal à reconnaître qu'ils sont des créateurs. Est-ce par pudeur ?

M. B. – Oui. C'est impossible pour un acteur de ne pas être un créateur. Chaque soir, on arrive avec son lot de joies, de peines, etc., et on recrée. Avec les années, je commence à comprendre que les acteurs sont là pour témoigner de la nature humaine. Pour y arriver, il ne faut pas juger. C'est très difficile, parce qu'on a tous un *ego* qui voudrait être vu sous ses plus beaux angles et défendant les plus nobles causes. Mais la nature humaine contient beaucoup d'autres choses...

D. B. – On a besoin de l'*ego* pour pouvoir assumer le geste de jouer, mais il faut rester très vigilant parce qu'il est à la fois le meilleur allié et le pire ennemi de l'acteur : il peut nous faire grandir, nous donner une liberté, un espace, etc. Mais si un acteur pense qu'il va améliorer le personnage au lieu de le jouer, il se trompe.

M. B. – Un acteur qui joue à ça prive le public de l'humanité du personnage. S'il ne va pas au bout, s'il trouve que son personnage est fou de penser ou d'agir comme il le fait, s'il a peur de montrer ses propres démons et d'assumer sa vulnérabilité, il se limite lui-même et les spectateurs aussi. Certains acteurs, comme certains metteurs en scène, ne veulent tout simplement pas prendre ce risque, comme s'ils avaient peur de ce que la pièce peut contenir. Mais les grands auteurs, eux, sont totalement

impudiques, ils sont allés jusqu'au bout et témoignent de ce qu'on est, alors il faut les écouter. C'est juste ça qu'on a à faire, mais c'est *tout* ça.

La liberté comporte des risques...

D. B. – On la paie parfois cher. Souvent, on fait son métier d'une certaine façon parce qu'il faut vivre, tout simplement. Dieu merci, on trouve aussi sur sa route des petites parcelles de liberté, comme dans le ... *Vania*. Je peux atteindre une certaine liberté en jouant dans une pièce plus conventionnelle, où je vais trouver d'autres motivations. N'empêche que, lorsque certaines occasions passent, on les prend.

M. B. – Ces expériences ont été vécues, ressenties. Donc, elles ne sont pas perdues, et on sait où elles logent, à l'intérieur...

D. B. – On peut toujours y retourner et, de là, on peut aussi passer à autre chose. À un certain moment, je jouais beaucoup dans les théâtres dits institutionnels, et je n'en pouvais plus. Quand l'Opsis est arrivé avec le « Cycle Tchekhov », j'ai respiré de nouveau. Quand on a refait le plein d'oxygène, on peut ensuite retourner dans les théâtres institutionnels et y trouver quelque chose. Parce que la reconnaissance de soi, c'est aussi la reconnaissance de divers publics.

M. B. – Müller ne croyait plus au théâtre pour la masse, mais il croyait à certains lieux où le public peut entrer en contact avec un imaginaire, une pensée libre. Brigitte

Marc Béland.

Photo : Serge Langlois.



aussi possède cette liberté, elle n'a personne derrière son épaule dans sa compagnie. Oui, bien sûr, tout cela se paie cher : on ne joue que quinze représentations, pour à peine 2 000 spectateurs... Aussi parce que, en tant que comédien, c'est assez terrifiant de dire « je » : « Je danse comme ça, je bouge comme ça, c'est une partie de moi, qu'en pensez-vous ? » Les acteurs ont plutôt l'habitude de se cacher derrière un personnage alors que, dans *Hamlet-machine*, la pièce est écrite de telle sorte que l'acteur et le personnage se superposent. Pour Müller, cette liberté-là est essentielle ; la sincérité, l'authenticité représentent des îlots à protéger.

D. B. – Pour ma part, j'aime ce que nous avons fait dans (*Oncle*) *Vania*, mais je ne pourrais pas vivre que de cela.

M. B. – On en mourrait !

D. B. – J'ai aussi besoin d'aller vers la culture de masse. Vania, j'en suis content parce que je l'ai vraiment incarné, je lui ai donné chair et os, et c'est ce que j'aime au théâtre. C'est un lieu où on parle des humains aux humains. Mais un bon spectacle, c'est un bon spectacle, et le théâtre m'énerve parfois lorsqu'il oublie de raconter une histoire et se coupe de son interlocuteur. Pour moi, peu importe où je joue, mon but premier est d'incarner. Que l'on monte une pièce n'importe où, n'importe comment, il y a toujours un risque. Cela dit, c'est vrai que cette liberté est fascinante. Je regarde les théâtres qui sont pris avec des mandats et je trouve que cette situation est en train de tuer le théâtre. Pourquoi doit-on monter certaines pièces dans certains théâtres et pas ailleurs ?

M. B. – Ce sont les intérêts de chacun, et c'est malheureux. L'œuvre, le théâtre, la pièce arrivent à un niveau de perversion pour satisfaire toutes sortes de fins, économiques ou autres. Si, dans certains théâtres institutionnels, on prenait le temps de monter les pièces comme il faut, sans les pervertir en jugeant les personnages et les pièces elles-mêmes, sans essayer de mastiquer le propos, de faire manger le public à la petite cuillère pour lui expliquer parce qu'on croit que c'est trop difficile, je suis sûr qu'il y aurait davantage de monde au théâtre et que les spectateurs se sentiraient plus privilégiés.

Marc Béland.

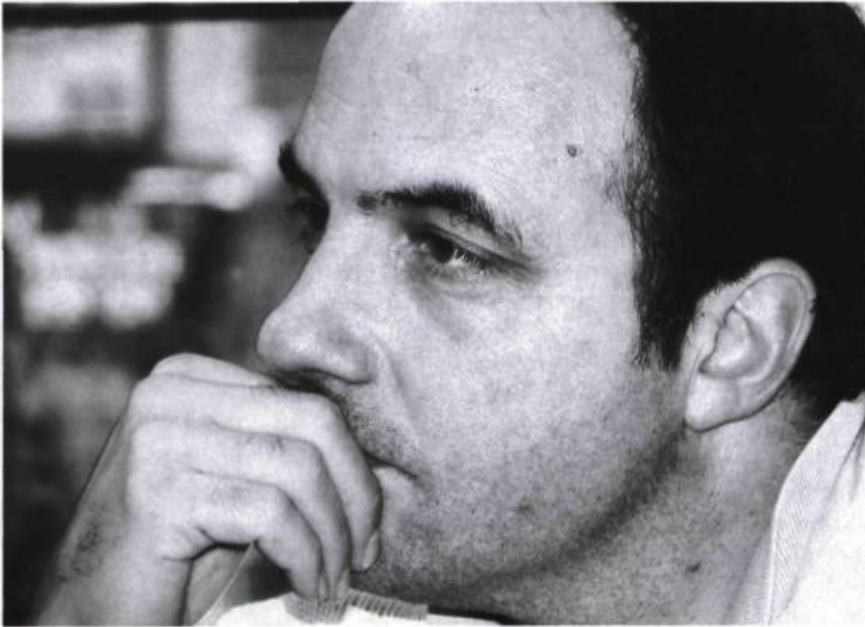
Photo : Serge Langlois.

D. B. – Avant, j'avais peur de dire non, comme si le théâtre représentait un véhicule dans lequel je devais accumuler le plus de bagages possibles. Maintenant, je refuse de plus en plus d'offres et je fuis un certain théâtre. En même temps, force est d'admettre que tout a une pertinence, comme tout a un public. Je crois qu'il ne faut pas balayer ça du revers de la main. C'est délicat. Oui, on peut monter les pièces comme elles méritent de l'être, mais, parfois, on fait du théâtre en se moquant de l'interlocuteur. On ne doit jamais perdre de vue qu'on s'adresse à un spectateur et que ce serait bien qu'il comprenne.

Certains prétendent que le théâtre est l'un des derniers lieux où on peut encore avoir accès à une parole authentique...

M. B. – C'est un lieu où il y a moins d'argent, moins d'intérêts. Les rapports sont peut-être plus authentiques entre nous, dans le travail, parce que tout se fait





Denis Bernard.

Photo : Serge Langlois.

collectivement, en respectant les limites de chacun. Dans ces conditions, chacun est responsable et personne n'obéit. Mais je trouve qu'il y a de plus en plus de produits de consommation et qu'on a de moins en moins accès à une parole authentique. Autant on est envahi par une culture que je qualifierais de perversie, autant j'ai envie d'aller à contre-courant. Je fais souvent la comparaison avec la musique contemporaine, c'est-à-dire que mon oreille a besoin, tout à coup, d'entendre quelque chose que j'ai du mal à entendre, que je ne sais pas trop où loger dans mon oreille, dans mon cœur, dans ma tête : quelque chose d'inouï. J'ai besoin, comme artiste et

comme être humain, d'entendre ça. Pas nécessairement tous les jours, mais de temps à autre, je me dis : « Ah ! ça me ferait du bien de me faire brasser l'oreille un peu ! » C'est la même chose en ce qui concerne les écritures contemporaines. Elles sont difficiles, elles semblent opaques à première vue, comme *Hamlet-machine* ; mais lorsqu'on se met à travailler le texte, on se rend compte à quel point la souffrance, l'intimité, le parcours de l'auteur sont présents derrière cette écriture hachurée et dite politique.

D. B. – Le théâtre est l'un des derniers lieux où on n'est pas morcelé, où on peut raconter une histoire de manière continue. On y trouve aussi quelque chose de sacré, une énergie, du temps pour chercher. Lorsqu'il y a peu de budget, on retrouve parfois une forme baroque qui me plaît bien. J'ai souvent l'impression que le théâtre est devenu comme un écrin ; les salles qu'on rénove sont d'ailleurs toutes pareilles. J'aime bien l'idée de pouvoir improviser un lieu et de ne pas m'engager dans une approche trop esthétisante. Je n'ai rien contre l'esthétique, mais je trouve que, parfois, même le niveau de jeu s'en ressent. J'ai un problème avec ça en tant que spectateur, mais pas en tant qu'interprète parce que, lorsqu'on y participe, on ne voit pas l'ensemble. Par contre, je m'y ennue assez vite lorsque je suis assis dans la salle... **J**