

Interaction acteur/public au sein d'un groupe de théâtre libre dans les années soixante-dix et quatre-vingt

Sarah Granath

Number 18, Fall 1995

Le regard du spectateur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041262ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041262ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Granath, S. (1995). Interaction acteur/public au sein d'un groupe de théâtre libre dans les années soixante-dix et quatre-vingt. *L'Annuaire théâtral*, (18), 75–92. <https://doi.org/10.7202/041262ar>

Tous droits réservés © Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1995

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Interaction acteur/public au sein d'un groupe de théâtre libre dans les années soixante-dix et quatre-vingt

Dans le présent document, il est question d'un groupe de théâtre soi-disant libre qui a existé de 1965 à 1988, alors qu'il est devenu une institution, savoir l'un des nombreux théâtres régionaux de la Suède. La période d'existence du groupe recoupe un époque de grande expansion du théâtre, qui vit théâtres et groupes pulluler et couvrir une plus grande superficie de la Suède, vaste pays de forme oblongue où la population est clairsemée.

Le groupe, d'abord connu sous le nom de *Proteus* jusqu'en 1981, puis de *Mercurius* à partir de 1982, eut pour point de départ le théâtre étudiant de Lund, dans le sud de la Suède. La raison évoquée pour quitter les murs étroits du théâtre étudiant et du milieu étudiant tenait au désir de rencontrer de nouveaux auditoires en explorant des voies différentes. Voici d'ailleurs la déclaration insérée au procès-verbal de la première réunion du groupe:

Proteus entend faire un genre de théâtre et emprunter une voie axés sur les possibilités d'une influence plus directe sur l'auditoire, d'un contact plus intime avec celui-ci, d'une «activation» de ce dernier plus grande qu'il n'est possible de le faire par le biais des formes de théâtre conventionnelles¹.

Je me propose d'examiner, dans le présent article, les divers moyens mis en œuvre par le groupe pour respecter cette déclaration dans les années à venir. Outre la présentation de différents exemples, j'entends discuter de ce qu'exigent

¹ Réunion tenue le 1^{er} septembre 1966.

les diverses formes de contact avec le public, tant de la part des acteurs que des spectateurs. J'ai fait partie du groupe de 1970 à 1974. Entre autres sources, outre mes souvenirs personnels d'actrice et de spectatrice, j'ai puisé aux propres archives du groupe, y compris tous les comptes rendus rédigés au fil des années. J'ai également ménagé des entrevues au directeur du groupe et à quelques autres de ses anciens membres.

L'expérience que j'ai vécue avec le groupe a probablement beaucoup à voir avec la position théorique à laquelle je souscris concernant l'interprétation théâtrale: j'y vois un événement unique dans le temps et l'espace, une rencontre entre des acteurs et un public. De ce point de vue, il est impossible de procéder à une analyse d'interprétation sans tenir compte du public. Je n'entends pas faire ici l'analyse de quelque interprétation en particulier, mais examiner dans leurs grandes lignes les aspects tangibles des rapports entre la scène et le public, en m'appuyant sur quelques exemples concrets.

Les tentatives déployées au fil des ans par le groupe pour rendre plus étroit le contact avec le public s'avèrent plus ou moins en accord avec les époques. On les tenait pour novatrices et audacieuses au milieu des années soixante. C'était particulièrement le cas dans les petites agglomérations rurales. Tout au long de ses années d'existence, la compagnie parcourut le pays et ne se produisit jamais sur une scène lui appartenant en propre.

Quelques années plus tard, la provocation du public était monnaie courante dans le théâtre suédois — mais la réaction à son égard était, bien sûr, fonction du lieu où elle se produisait. Je conserve, par exemple, un très vif souvenir du Théâtre de la ville de Malmö, où l'on monta une pièce de Fernando Arrabal intitulée *Et ils passèrent des menottes aux fleurs...* La grande sensation tenait au fait que plusieurs des acteurs y figuraient nus. La pièce, cependant, avait trait à la torture dans une prison espagnole et le public était censé vivre quelques-unes des tensions créées par la vie carcérale. À leur arrivée au théâtre, les gens étaient séparés de leur compagnie et dirigés de façon quelque peu brutale vers leur siège par les acteurs. Mais puisqu'il ne s'agissait pas d'un théâtre d'avant-garde, la note brutale fut suivie d'excuses chuchotées par les acteurs pour la sorte de

traitement infligée au public. C'était plutôt émouvant. Cela se passait au tout début des années soixante-dix alors que le mouvement du théâtre libre connaissait un plein essor en Suède, grâce surtout aux généreuses subventions de l'État. Et probablement aussi au fait qu'une cohorte exceptionnellement forte de jeunes gens arrivaient à l'âge adulte et sur le marché de l'emploi dans une conjoncture économique des plus favorables².

Mais revenons à Proteus! Le groupe quitta le théâtre étudiant et commença à faire des tournées, d'abord dans une zone plutôt restreinte du sud de la Suède, si l'on excepte les deux séjours à l'étranger, l'un au Danemark et l'autre en Allemagne. Ses membres demeuraient des amateurs, un mélange de gens en instance d'embrasser d'autres professions — professeur, médecin, etc. — et de gens déterminés à devenir acteurs. Ce dernier groupe se partageait lui-même entre ceux qui envisageaient de faire de Proteus un groupe professionnel permanent, et ceux qui voyaient dans cette formation préliminaire un tremplin pour rejoindre ultérieurement les rangs des écoles gouvernementales d'interprétation, qui avaient récemment été créées dans trois villes du pays.

Dans les débuts, l'objectif principal était d'ordre expérimental. Le groupe n'était pas encore refréné par la nécessité économique et les exigences du public, même si ces facteurs ne tardèrent pas à prendre de plus en plus d'importance. L'expérience la plus notoire fut la tentative de jouer du théâtre en rond. Le directeur et chef de groupe, Ulf Gran, avait pu voir des expériences menées avec ce type d'aménagement scénique lors de festivals d'amateurs, mais ne s'y était pas essayé lui-même auparavant. Bien sûr, il ne s'agissait pas là d'une nouvelle invention, mais on y avait très rarement eu recours en Suède avant les années 1960. Jouer en rond ouvrait la possibilité de se produire presque n'importe où, dans des salles ordinaires, sans tréteaux surélevés. La forme de l'aire de jeu et la disposition des sièges — n'importe quelles chaises pouvaient servir — conti-

² Voir également Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, 1984, p. 224-226, où il discute de ce fait comme d'une des conditions préalables à Mai 1968. En Suède, Mats Ödeen exprime des opinions analogues dans son *När skqdespelarna tog makten*, 1993, p. 14.

tuaient une double manière de se rapprocher du public. Premièrement, le groupe pouvait jouer là où on n'avait pas l'habitude de présenter du théâtre, notamment dans les musées, les bibliothèques et les parcs. Deuxièmement, ils pourraient nouer un très étroit contact avec le public, regarder les spectateurs dans les yeux, leur parler directement, voire les toucher. Les spectateurs pouvaient également se voir les uns les autres. Les réactions des autres spectateurs devinrent un élément incontournable dans l'expérience de l'interprétation. Ce qui était facilité par un éclairage simple, ne cherchant pas à séparer acteurs et spectateurs. À l'intérieur, le groupe avait généralement recours à l'éclairage ordinairement utilisé dans la pièce; à l'extérieur, le groupe jouait à la lumière du jour, se contentant d'ajouter quelques projecteurs à la tombée du jour.

Jouer n'importe où et jouer en rond: tels furent les aspects les plus remarquables par la presse dans les commentaires adressés au nouveau groupe. C'est aussi, bien sûr, ce que faisait ressortir le groupe lui-même, qui souhaitait se voir demander de jouer en toutes circonstances.

Au cours des cinq premières années, le contact étroit avec le public fut surtout perçu comme une intéressante technique utilisée par de jeunes comédiens amateurs. L'intimité devint la marque de commerce du groupe. Le contact direct avec le public, dans les débuts, avait un caractère le plus souvent anodin, comme le fait de s'adresser directement à des spectateurs en particulier, de réagir à leurs réponses ou à l'expression de leur visage. Dans la production de *George Dandin* de Molière, présentée en tenue vestimentaire moderne, les parents hautains de l'épouse, Monsieur et Madame de Sotenville, entrèrent à plusieurs reprises dans l'aire de jeu comme s'ils arrivaient d'un cocktail, serrant les mains à quelques membres de l'auditoire — les amenant par là à leur propre niveau, savoir celui d'opresseurs. Mais on y vit surtout une manière amusante d'établir des rapports avec le public.

Dans deux productions de la pièce *Les Bacchantes* d'Euripide — en 1969 et 1971 — le contact fut plus marqué, et davantage dans la dernière production. Ici, le chœur était formé de femmes et d'hommes jeunes faisant graduellement leur entrée dans le champ plein de magnétisme de Dionysos. Simplement en lui

emboîtant le pas, sans nourrir quelque dessein politique qui leur fût propre, ils aidèrent à tuer le roi Penthée, et furent consternés d'apprendre les conséquences de leurs actes. Dans les premières représentations, les acteurs dansaient innocemment, mais d'un air engageant, face au public. Il advint que quelqu'un se leva, entra dans l'aire de jeu et se mit à danser avec eux, ce à quoi, bien sûr, il fallut s'ajuster au fil du déroulement de l'intrigue. Les choristes apportaient également avec eux de la nourriture et en offraient aux spectateurs, qui à l'occasion l'acceptaient. Je faisais partie de cette production et je me rappelle particulièrement avoir joué dans une prison à sécurité maximum. Quelques-uns des prisonniers acceptèrent de partager nos boissons (au soda) et nous rendirent les bouteilles. Nous continuâmes à boire, et nous vîmes plus tard reprocher par les gardiens de prison d'avoir encouru le risque d'attraper la jaunisse! Danse et partage de nourriture constituaient un moyen de créer une atmosphère amicale entre auditoire et choristes, de manière à amener le public à se sentir en partie responsable dans ce qui intervenait à la fin de la pièce lorsque Agave, l'actrice qui incarnait la Reine, venait danser en brandissant au bout d'une pique la tête de son fils, pensant avoir tué un lion.

Dans certaines productions présentées au cours des années soixante-dix, l'intervention des spectateurs était réellement nécessaire à l'interprétation de la pièce. Certains membres du public étaient en fait invités à monter sur scène pour tenir de petits rôles. Dès lors, cette façon de traiter le public devint plus fréquente chez plusieurs groupes de théâtre libre, et la manière adoptée par Proteus n'était pas toujours la plus provocatrice. Mais, bien sûr, les gens des petits villages méridionaux de la Suède, venant assister en été à des représentations à l'extérieur, savaient peu ou prou de ce qui était à la mode à Stockholm ou dans les autres grandes villes. Dans plusieurs comptes rendus de journaux, la figuration sur scène de gens du pays était réputée être un événement d'importance, et les personnes en question étaient interviewées au sujet de leur expérience.

Une production estivale de 1978, le *Talisman*, du dramaturge autrichien du XIX^e siècle Johann Nestroy, en était une où différents «trous» dans la représentation étaient remplis différemment chaque soir. Elle était jouée à l'extérieur, et le décor était fonction du lieu choisi par le directeur local de l'événement. Le

groupe ne traînait avec soi qu'une couple de tabourets et de chaises et trois paravents verts, utilisés pour les entrées et sorties et les nécessaires changements de costumes — la plupart des acteurs jouaient plus d'un rôle. Les acteurs devaient se tenir prêts à toute éventualité. Tout reposait sur le degré de préparation. Et la scène ne comportait aucun endroit où se cacher; le public les entourait de tous côtés. Sur un terrain raboteux, il arrivait qu'un ou deux paravents soient renversés par soir de grand vent, et il fallait les relever sans interrompre la représentation. Aucun espace restreint n'était prévu sur la «scène». Les représentations étaient vendues à forfait et il n'y avait pas de prix d'admission. Les gens pouvaient aller et venir comme il leur plaisait; un enfant ou un spectateur pris de boisson pouvait, soudainement, traverser l'aire de jeu et devait être pris en compte, préférablement dans le cadre de la fiction. Mais la plupart du temps, il y avait un noyau de gens qui étaient fin prêts pour une soirée au théâtre et restaient sans bouger jusqu'à la fin.

Le personnage principal, Titus Feuerfuchs, avait à réciter plusieurs monologues, et ils étaient toujours adressés directement au public, le comédien cherchant à lui faire partager ses doléances et ses vues sur la société humaine. De même, les autres acteurs adressaient leurs apartés à des membres sélectionnés du public. Lorsque l'épouse du jardinier, Flora Baumscheer, était soudainement effrayée, elle allait chercher refuge auprès d'un homme dans la salle, cherchant protection dans ses bras.

Un thé chez la comtesse Frau von Zypressenberg fut l'occasion pour lancer une invitation au public. Faute de figurants, les membres d'une paire d'acteurs masculins invitèrent chacun une dame à monter sur scène pour se joindre à la réception. Les dames n'étaient pas censées faire autre chose que de boire du thé, et peut-être d'entretenir avec leur cavalier une conversation silencieuse. Bien sûr, quelques personnes y prirent plaisir, tandis que d'autres trouvèrent cela embarrassant. À plusieurs reprises, les acteurs masculins essuyèrent un assez grand nombre de refus avant de pouvoir convaincre quelque dame de se joindre à eux. Pendant que se poursuivait la production, l'un des acteurs en eut assez du manège et exerça un peu de pression en tendant le bras à une dame, la retenant

fermement jusqu'à ce qu'elle soit hissée sur la scène. Il arriva parfois que les acteurs durent se rabattre sur un homme à défaut d'une femme.

Même si ce contact embarrassait parfois le public et constituait réellement une attaque, étant donné que les acteurs étaient en fait protégés par leurs rôles et que le public ne l'était pas, on considérait la chose, dans la plupart des cas, comme une plaisanterie entre amis. Cette production contenait également certains passages où les acteurs improvisaient chaque soir de courts bouts de texte. Tout le monde devait rester vigilant face à ces changements, qui apportaient probablement une pointe de spontanéité dans les représentations, qui étaient toujours légèrement différentes. Les gens qui revenaient assister aux représentations du groupe apprirent à se prêter aux exigences spéciales imposées au public.

Mais le public avait atteint son seuil de tolérance, et dans la production d'une pièce traitant du colonialisme écrite par Axel, neveu d'Auguste Strinberg, le traitement réservé au public était plus rude et risquait de se heurter à une plus forte résistance. La pièce, intitulée *Ett skepp kommer lastat (les Mandarins)* mettait en cause un missionnaire et son épouse ainsi qu'un commerçant débarquant en Afrique pour mettre sur pied une mission et faire des affaires. Dans une scène, le baptême des indigènes se conjugait à un engagement à travailler dans les mines. Le commerçant choisit des gens dans le public pour compléter la distribution. C'était une façon d'amener les spectateurs à s'identifier aux indigènes, en plus de les utiliser comme figurants. La perception des Européens comme étant des étrangers, des intrus, se trouvait accentuée par leurs grands masques auxquels était fixée une chevelure bleue. Dans le cas des écoliers, le recrutement de mineurs allait généralement bien, particulièrement en raison du fait qu'il entraînait réellement dans le personnage des indigènes d'élever des protestations contre le traitement.

Mais à la suite d'une réaction très agressive survenue à Göteborg, le groupe dut reconsidérer ce genre d'utilisation du public. Cela se produisit au cours d'une représentation dans une maison où un autre groupe de théâtre libre avait ses quartiers, à une époque où les divergences, surtout d'ordre idéologique, entre les groupes de théâtre étaient monnaie courante. En raison du fait que les membres

du Proteus avaient oublié de faire suivre leurs très importants masques, on dut repousser de plus d'une heure la représentation. D'entrée de jeu, l'irritation du public était presque palpable. Je faisais aussi partie de cette production en tant qu'épouse du missionnaire, le seul rôle féminin de la pièce. À un moment donné, je m'apprêtais à faire mon entrée à un bout de l'aire de jeu — qui était aménagée plus ou moins en rond, avec un rideau peint à une extrémité pour les entrées et les sorties de scène. Tous les autres acteurs étaient sur la scène à l'autre extrémité. J'attendais interminablement le signal pour donner ma réplique, et je ne pouvais comprendre ce qui se passait. Je ne disposais également pas du moindre moyen de me renseigner.

On me raconta par la suite qu'un des spectateurs masculins avait été sélectionné par le marchand d'esclaves pour aller travailler dans sa mine. Cet homme entra dans une colère telle qu'il agrippa l'acteur par la tête et la retint fermement, refusant de lâcher prise pendant un quart d'heure au moins! Réagissait-il en tant que personnage fictif ou en tant que spectateur, je n'en sais trop rien, mais sa vigoureuse contre-attaque fit en sorte de rendre impossible la poursuite du spectacle pendant un bon bout de temps.

Je pense qu'il s'agit là de la dernière production où le groupe eut recours à cette façon de choisir des figurants dans le public. Par la suite, la participation du public se fit surtout sur une base volontaire, et il fut procédé de manière à ce que les acteurs et le public se retrouvent plus ou moins au même niveau, l'une et l'autre parties étant appelées à improviser et à prendre des risques.

Dans les années qui suivirent, soit vers la fin des années soixante-dix et quatre-vingt, la participation du public avait cessé d'être en vogue. Les groupes de théâtre libre dont la fondation était liée à la promotion de différents idéaux d'ordre politique — appui à la cause des travailleurs ou à la révolution socialiste — ou qui étaient tout simplement désireux de mettre le théâtre à la portée des «deshérités de la culture» étaient devenus tellement nombreux et tellement à court d'argent, qu'ils avaient commencé à se quereller entre eux à coups d'arguments de nature artistique. Les groupes, qui naguère se targuaient d'être des communautés démocratiques où tout le monde exerçait la même influence et procédait

collégalement à toutes les décisions et au partage des tâches créatives, procédaient maintenant ouvertement à l'élection des directeurs artistiques et à la spécialisation de toutes les fonctions au sein du groupe.

Le stratagème pour attirer l'attention, particulièrement pour les groupes passablement éloignés de Stockholm, la capitale et le centre incontesté du théâtre suédois, consistait à mettre sur pied de gigantesques productions. Les tournées de petits spectacles avec théâtre de poche avaient cessé d'être à la mode. Sans doute conservaient-elles encore la faveur d'une partie du public, mais ces spectacles arrivaient rarement à défrayer la chronique dans les journaux, un passage obligé, après tout, pour atteindre à la célébrité. Autre motif militant en faveur des grands spectacles installés à demeure: en prenant de l'âge, les membres des groupes commençaient à en avoir assez de vivre constamment dans leurs valises. Ils s'offrirent leurs propres tréteaux. Dès qu'ils cessèrent de courtiser le public, la «montagne» n'eut plus le choix que de devenir énorme pour attirer les foules.

Proteus tenta à une ou deux reprises de monter d'énormes productions pour un vaste public, joua sur une scène ordinaire, mais parvint rarement à faire impression tant sur les critiques que sur le public. Aussi ses membres poursuivirent-ils, année après année, de monter des productions pouvant prendre l'affiche presque n'importe où. La scénographie, l'éclairage et les costumes firent l'objet d'une plus grande attention, mais n'arrivèrent jamais à devenir une caractéristique marquante des productions. Un des signes distinctifs du groupe fut le port de masques qui, de par leur nature, commandaient une qualité spéciale de jeu, marquée au coin de la transparence sur le plan physique. Le recours aux masques dénotait un intérêt pour la *commedia dell'arte* et l'interprétation de pièces *post-commedia dell'arte* écrites par Gozzi, Goldoni, Marivaux et Saint-Vincent Millay. L'intérêt pour un jeu qui pouvait être compris presque sans saisir le sens des mots trouva une autre façon de se conforter dans une collaboration avec des enfants et des adultes intellectuellement déficients pour monter *Winnie-the-Pooh*. Le groupe peaufina son style de jeu en l'infléchissant vers ce qu'il nommait des «pièces élémentaires», tout indiquées pour un public d'enfants et d'adultes affligés de troubles mentaux.

Autre marque de commerce du groupe: les productions estivales de comédies classiques, en passe de devenir une tradition en de nombreux endroits en Suède. Ainsi que je l'ai déjà mentionné, elles étaient jouées à l'extérieur, dans des espaces ouverts, dans une sorte d'intimité spéciale et de liberté d'improvisation partagée avec le public. La facilité d'accès aux spectacles était un clin d'œil aux publics qui n'avaient jamais mis le pied dans un théâtre ordinaire. Même après que les acteurs eurent cessé d'inviter le public à monter sur la scène en cours de représentation, ils continuèrent à lui adresser la parole et à entretenir avec lui un contact très étroit. Ceci dans la mesure où le permettait la configuration des tréteaux. Car, à mesure qu'augmentait le degré de professionnalisme, le besoin de jouer pour de plus grandes foules se fit de plus en plus évident. Les acheteurs désiraient en avoir le plus possible pour leur argent. Aussi arrivait-il souvent que les productions estivales soient jouées soit en rond, soit sur une scène dressée face au public.

Une production du genre fut *La Double Inconstance* de Marivaux. Elle fut jouée aussi bien au milieu qu'autour de l'auditoire, mais également sur les planches, à l'intérieur, en automne. Dans le premier cas, l'intimité avec les spectateurs était du genre bien établi, sans la participation active de ces derniers, toutefois. Mais lorsque la pièce, qui traite de manipulation amoureuse, approchait de la fin, des spectateurs se voyaient inviter par le directeur à monter sur la scène et à joindre les mains des interprètes qu'ils jugeaient aller ensemble. C'était une façon de conscientiser le public à ses propres réactions face aux conflits représentés sur scène. Il y avait un paquet de solutions au problème interprétées par les spectateurs. Et l'on pouvait entendre, de la part de personnes qui n'étaient pas montées sur scène, des grommellements ou des objections à l'encontre de suggestions présentées par quelqu'un d'autre. Ce dénouement était souvent passé en revue par les critiques qui, à l'occasion, ne se faisaient pas faute de mentionner le nom des gens qui avaient en fait osé s'ingérer dans le dénouement de la pièce. Quelques-uns d'entre eux se voyaient ménager des interviews avec les journaux locaux, comme ce fut le cas lors des représentations du *Talisman* au début des années soixante-dix. Ce genre de dénouement permettait aux acteurs d'obtenir du public d'intéressantes réponses. Ils en vinrent finalement à ne plus

faire autre chose que de jouer les marionnettes pour satisfaire aux désirs des spectateurs.

Un spectacle estival qui connut une grande popularité fut *Les Jumeaux de Venise* de Goldoni. Pour une large part, cette popularité tenait à l'interprétation de l'acteur vedette Olle Lind, qui fit en sorte de représenter les deux jumeaux en portant les mêmes vêtements tout le temps, mais de façon différente, et en utilisant un langage corporel et un discours contrastés. Il s'agissait d'une étude sur les différences de classes au sein d'une même famille.

Aucune forme extraordinaire de contact avec le public n'était prise en compte dans la mise en scène, si l'on excepte les passages s'adressant aux spectateurs, mais Olle Lind ne laissa jamais passer une occasion d'improviser un contact avec quelqu'un dans la salle. Un petit garçon criant après son père fut immédiatement «annexé» au monde fictif de la représentation. Ceci se passait en 1984, alors que la plupart des théâtres étaient revenus à la «normale», savoir les rapports distants entre acteurs et public qui prévalent encore aujourd'hui. Aussi le public ne fut-il pas long à réagir à ces improvisations. Les spectateurs savaient qu'ils vivaient l'expérience de quelque chose d'unique, quelque chose qui se produisait *hic et nunc*. Et dans les jumeaux de Bergame, ils pouvaient reconnaître des gens de leur propre coin de pays. Ceci faisait également l'objet d'enthousiastes comptes rendus dans les journaux. Une feuille prestigieuse traita de la production à quatre reprises, sous diverses formes journalistiques, toujours avec une pointe d'enthousiasme.

Peut-être était-ce un signe des temps que de voir le contact avec le public tenir presque uniquement aux prestations d'un seul acteur vedette. Ce n'était pas le groupe qui intervenait, c'était lui. Le public en général ne demandait pas mieux, mais une certaine irritation perceait dans les comptes rendus concernant l'aspect narcissique de son jeu de scène secondaire. Les improvisations avaient parfois une touche trop personnelle, sans rapport réel à l'intrigue de la pièce.

C'est une façon entièrement différente d'interagir avec le public qui prévalait dans nombre de différents programmes de sketches avec improvisations présentés

par le groupe à l'intention de publics spéciaux, particulièrement les gens du milieu hospitalier comme les médecins, infirmiers etc.

Cela commença avec des représentations ouvertes au public dans la ville qui servait au groupe de port d'attache, la ville universitaire de Lund. Il s'agissait d'une des nombreuses tentatives du groupe pour s'établir là où il se sentait vraiment un sens d'appartenance, dans une ville qui par tradition s'était montrée très réfractaire au théâtre. Du moins à un théâtre qui lui appartient en propre. On invitait les spectateurs à se joindre à des improvisations sur différents thèmes, préparés par le groupe. Il était parfois difficile d'amener les gens à participer, puisqu'ils n'étaient pas absolument nécessaires. Les improvisations pouvaient être menées tout aussi bien par les seuls acteurs. Mais le fait d'œuvrer avec des auditoires spéciaux dans des secteurs spécifiques amena les acteurs à affiner leurs outils: à défaut de participation de la part du public, l'improvisation ne pouvait pas se poursuivre. On s'inspirait quelque peu, bien sûr, du forum d'Augusto Boal, mais on ne procédait pas de la même manière. Dans la pratique selon Boal, l'histoire se poursuit jusqu'à sa (malheureuse) fin si le public ne l'interrompt pas pour infléchir le cours des événements; ici, elle tournait court tout simplement.

Un exemple: Quelqu'un dans une maison de repos a frappé un patient. Un acteur joue le rôle. Quelqu'un dans le public (composé de professionnels) peut-il venir lui parler? Bien sûr, il fallait beaucoup de bravoure pour monter sur la scène, non pas à cause de la difficulté d'interpréter un rôle, mais en raison de la difficulté à faire valoir sa propre compétence professionnelle. Encore qu'ici il y avait une sorte d'égalité puisque les deux parties agissaient l'une et l'autre en leur qualité de professionnels.

Un autre exemple. Quatre personnes (des acteurs) posent leur candidature à un poste. Un jury d'examen (acteurs et public) sélectionne l'un d'entre eux. Leur choix est discuté par le public.

Ces exemples illustrent une façon d'utiliser des moyens théâtraux dans de nouveaux environnements. Le public n'a ni participé à la pièce ni fait de

commentaires à son sujet, il a pris part à des improvisations d'une manière qui était claire d'entrée de jeu.

Ce genre de «théâtre» était en grande demande et le groupe travaillait beaucoup par le biais de ces sortes d'improvisations, sketches, discussions. Mais dans le «domaine du théâtre», pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu, le domaine compétitif où l'on statuait sur ce qu'était le théâtre vrai, le théâtre «sérieux», ce genre de travail n'était pas tenu en haute estime. Il était aux antipodes des spectacles à grand déploiement pour auditoires monstres, qui faisaient la manchette des journaux de Stockholm.

Ainsi, l'intérêt soutenu dans la recherche de nouvelles avenues pour rejoindre le public a fait l'objet de perceptions différentes concernant la réputation du groupe et sa position dans le domaine du théâtre au fil des ans. Dans les débuts, il a été le fer de lance de l'avant-garde, représentant quelque chose de novateur et d'intéressant par opposition aux «théâtres institutionnels guindés» poursuivant leurs *peep-shows* dans les mêmes vieilles maisons de théâtre. Vers la fin, multipliant les tournées, rencontrant les publics sur leur propre terrain, il passa aux yeux des groupes de théâtres plus «sérieux» comme étant désormais passé de mode. On le tenait pour un théâtre «utile» par opposition au théâtre «artistique», ce qui donna lieu à de vifs débats quand la compétition devint plus rude.

Le médium, le message et les moyens

Je pense que l'incessant travail du Proteus/Mercurius sur l'interaction avec le public était basé sur l'intérêt qu'avait suscité l'idée de Brecht d'amener le public à penser par lui-même. La différence entre une représentation proposant un solide exposé depuis une avant-scène et une représentation où le public est laissé à mettre de l'ordre dans ses sentiments et ses pensées à la suite d'une expérience quelque peu déconcertante est comme la différence entre un brillant cours magistral et un séminaire où les participants se voient poser de vraies questions et doivent y réfléchir par eux-mêmes. Ce n'est pas tout le monde qui est friand de la dernière sorte d'expérience d'apprentissage évoquée plus haut.

C'est plus astreignant, plus déroutant, et on ne sait pas trop bien ce qu'on a appris, ou encore à quelle enseigne loge réellement la vérité. Le chef et directeur du groupe Ulf Gran, qui fut pendant plusieurs années professeur d'université en théâtre et en art dramatique était un professeur acquis aux idées socratiques. Il posait des questions aux élèves et il attendait leur réponse, et ce faisant, il les obligeait à penser par eux-mêmes. Lorsqu'il se posait une question à lui-même, il pouvait rester deux minutes à garder le silence avant de proposer une réponse. Mais il avait alors fait le tour de la question. Je peux en témoigner pour en avoir personnellement fait l'expérience.

En sa qualité de directeur, il travaillait plus ou moins de la même manière. C'est-à-dire que ses productions n'étaient jamais terminées. Elles avaient besoin du public, d'une manière ou de l'autre. Ce qui voulait dire prendre un risque. Faute de collaboration de la part du public, il y avait un vide dans l'interprétation. En principe, le directeur assistait à toutes les représentations et faisait des observations aux acteurs par la suite. Des répétitions surprises avaient également lieu continuellement. Les circonstances entourant la représentation prirent beaucoup d'importance. Mais le groupe ne fit jamais rien pour contrôler les circonstances jusque dans le moindre détail. Dans les années qui suivirent, bien sûr, le besoin se fit sentir de certaines sortes d'appareillage électrique, et ainsi de suite. Mais on ne faisait pas suivre tout le fourniment. Les sièges, par exemple, étaient fournis par les acheteurs, tandis que nombre d'autres groupes faisaient suivre leurs gradins. Et quand la scénographie ne couvrait pas l'aire de jeu, même pas à l'arrière, la «réalité» transparaissait. À travers les années, Ulf Gran, dans l'ensemble, demeura fidèle au *théâtre pauvre* de Grotowski³. Les effets visuels ne l'ont jamais réellement intéressé. Et c'est à cet égard qu'est survenu le changement le plus évident au théâtre. En 1995, on semble souvent attacher plus d'importance à l'éclairagiste qu'aux acteurs. On voit rarement aujourd'hui les projecteurs du théâtre de Brecht, ayant besoin de rendre tout

³ Essai de Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, traitant de l'interaction acteur/auditoire, première publication en 1965, l'année même où fut fondé le groupe *Proteus*.

visible. Aujourd'hui, la scène est plongée dans l'obscurité ou dans le demi-jour. Gordon Craig l'a emporté sur Bertolt Brecht. Pour le moment.

La formation du groupe, bien sûr, a varié avec les époques. Au cours des cinq premières années, il ne fut tenu aucune séance de formation régulière, en dehors des répétitions. Mais dès les débuts, les acteurs prirent des leçons de danse et de chant. Ulf Gran s'inspira beaucoup d'une couple de rencontres qu'il eut au Danemark avec Jerzy Grotowski⁴, vers la fin des années 1960, et il démarra des séances d'improvisation et de formation avec le groupe tous les dimanches (la journée entière). La formation était physique, à la Grotovski, et l'objectif avait nom courage. Aucune formation physique n'était entreprise sans s'accompagner de quelque autre but, d'ordre psychologique. Les acteurs étaient entraînés à faire face aux obstacles. Il n'y avait pas de premier contact en douceur avec le groupe, pas d'exercices de relaxation de groupe. On devait monter sur le «plateau» et improviser. Les autres tenaient parfois le rôle d'un auditoire négatif, et l'un d'eux devait essayer de les rejoindre d'une manière ou de l'autre. Il n'y avait rien de «sacré» au sujet des séances de formation — les acteurs devaient apprendre à faire face à toutes sortes de dérangements, se préparer à jouer sur fond de vrombissement d'avion ou entassés dans un couloir de prison, dans un constant va-et-vient de prisonniers. Il s'agit là d'habiletés que tous les acteurs jouant à l'extérieur ont dû acquérir à travers les âges, sans égard aux modifications survenues dans la nature de ces dérangements entre temps. Et le public bien élevé du théâtre suédois du XX^e siècle n'est somme toute qu'une parenthèse dans l'histoire du théâtre.

Il y avait également beaucoup d'exercices à partir de textes. (Dans les années soixante et soixante-dix, c'était quelque chose de plutôt inhabituel dans un groupe de théâtre libre suédois. Nombre d'autres groupes improvisaient leurs propres pièces et n'avaient pas à se coller avec un texte «étranger»). Chacun apprenait un bout de texte par cœur et se voyait ultérieurement enjoindre de l'utiliser de diverses manières, comme s'il s'agissait d'une recette, d'une déclaration

⁴ Grotowski, invité par Eugenio Barba, tint des séminaires au *Odin Teatret*.

d'amour, et que sais-je encore. C'était là un moyen d'apprendre à improviser la signification sans changer réellement le texte. Cette habileté était utilisée dans les programmes scolaires, où les acteurs avaient préparé une courte scène tirée d'une pièce. Les élèves avaient étudié la même pièce avec leur professeur. Rencontrant les acteurs, ils pouvaient souhaiter voir diverses manières de jouer la scène, apprenant de cette façon quelque chose du rapport entre un texte et son interprétation. Dans les meilleures interprétations de *Proteus/Mercurius*, les acteurs se prêtaient réellement l'oreille les uns aux autres, prêts à saisir toute nouvelle signification ou nuance dans les passages, tout en demeurant attentifs aux réactions du public.

Les improvisations visaient à approfondir la compréhension des pièces présentées, parfois à la manière des scènes de figurants de Brecht, où il met à l'avant-plan la base essentielle des relations humaines⁵. Les méthodes d'improvisation de Viola Spolin servaient aussi comme outils de formation des acteurs: concentration, coopération, la clarification des rapports, etc. Son système d'évaluation ne portant pas de jugement était une façon de laisser entière liberté à l'acteur. Elle ne demandait pas si c'était bon ou mauvais, mais si le problème était résolu ou non⁶.

Les séances de formation en dehors des répétitions se firent plus rares lorsque le groupe en vint à réunir presque uniquement des professionnels à temps plein. La formation régulière fit place à des cours intermittents, sous la direction de professeurs invités, souvent d'anciens membres du groupe revenant avec un nouveau bagage de connaissances. Les séances d'improvisation se tenaient maintenant devant ou de concert avec un public (payant). Bien sûr, ces improvisations étaient préparées par les acteurs, mais le développement intervenait en étroite interaction avec le public. Dans des situations idéales, les

⁵ Le groupe avait un programme Brecht, où les scènes de *Roméo et Juliette* étaient jouées concurremment avec des scènes de Brecht, dans lesquelles Roméo et Juliette interagissaient avec leurs domestiques respectifs.

⁶ Tel que décrit dans *Improvisation for the Theatre*, Northwestern University Press, 1963.

représentations se traduisaient en expériences d'apprentissage pour toutes les personnes en cause.

Le groupe et ses méthodes évoluèrent au même rythme que le théâtre en général. Dans les années quatre-vingt — comme aujourd'hui — le théâtre n'était plus l'important moyen d'expression artistique qu'il avait été dans les années soixante et soixante-dix, alors que les productions théâtrales occupaient une part considérable du dialogue public. Le théâtre était le moyen d'expression des rébellions et des styles de vie alternatifs de ces décennies. Ceci a changé. La société a évolué. Les vieux groupes de théâtre étaient en mutation et moribonds, et le contexte n'était plus tellement favorable à l'éclosion de nouveaux groupes.

Mais il arrive encore de temps à autre que soient menées des expériences en matière d'interaction avec le public. Ma plus mémorable expérience théâtrale des dernières années est une visite de Volksbühne de Frank Castorf, de Berlin, avec une production de *La Dame de la mer* d'Ibsen⁷. On put y voir un autre exemple du théâtre du directeur allemand, mais vers la fin, la représentation devint une interminable et — à mon sens — significative provocation du public. Après une représentation étalée sur quatre heures, en langue allemande — le texte était donné en suédois sur un téléscripteur — l'acteur jouant le rôle du professeur, Arnholm, commença à faire une proposition à l'une des jeunes filles nommée Bolette. Il avait appris ce discours en suédois. Il parla avec une extrême lenteur, faisant de longues pauses après chaque mot. Au bout d'un certain temps, des spectateurs se mirent à lui souffler les mots. Ce qui l'incita à parler encore plus lentement, ou à entamer avec un spectateur qui l'interrompait une conversation, dictionnaire à la main. La tension montait dans le public. Quelques personnes dirent en élevant la voix: «Je ne peux supporter ça», mais restèrent sur place. D'autres partirent, quelques-uns en furie, d'autres de façon amicale, alléguant qu'ils avaient un autobus à prendre ou leur *baby-sitter* à relayer. L'acteur quitta

⁷ Elle fut jouée au Théâtre de la ville de Stockholm les 16 et 17 décembre 1994. Les comptes rendus rédigés à la suite de la première représentation n'étaient pas favorables. J'ai assisté à la première représentation.

l'endroit où il se tenait sur scène, marcha vers eux et leur fit un au revoir alors qu'ils défilaient vers la sortie. Je me sentis à la fois impatiente et transportée de joie, même si je tombais de fatigue après une pénible journée de travail. «Arrêtez ça, c'est assommant!», cria un spectateur. Et l'acteur, plus lentement que jamais, lui rétorqua: «C'est — votre — problème. — J'ai — un — tas — de —». À ce moment, je me levai et criai: «Intermission», et il ne s'agissait pas du tout d'un acte extraordinaire dans les circonstances. Un bon bout de temps plus tard, l'acteur dit à son tour: «Intermission».

Était-ce une coïncidence, toujours est-il que tout au long de la dernière demi-heure, le téléscripateur afficha le fin d'une phrase: «*eget ansvar*», qui signifie «votre propre responsabilité». Cette version de *La Dame de la mer* parlait d'assumer la responsabilité de votre propre vie, et elle nous était si clairement explicitée dans la provocation finale des membres de l'auditoire. C'est à nous-mêmes qu'il incombait de décider si nous voulions rester ou non. Le tumulte régnait dans le public, qui était réellement partagé. Une telle chose ne se produit pas souvent. Quand tout fut terminé, je quittai le théâtre en poussant des cris de joie!

(Traduction: Jean-Guy Laurin)