

Devenir comédien dans une société plurielle

MARTIN DAVID-PETERS, *Clark ou la peau de l'ours*, Montréal, Leméac Éditeur, 2021, 120 pages

France Giroux

Volume 16, Number 1, Fall 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/97303ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Ligue d'action nationale

ISSN

1911-9372 (print)

1929-5561 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Giroux, F. (2021). Review of [Devenir comédien dans une société plurielle / MARTIN DAVID-PETERS, *Clark ou la peau de l'ours*, Montréal, Leméac Éditeur, 2021, 120 pages]. *Les Cahiers de lecture de L'Action nationale*, 16(1), 31–32.

Devenir comédien dans une société plurielle

France Giroux

Retraitée, philosophie, collègue Montmorency

MARTIN DAVID-PETERS

CLARK OU LA PEAU DE L'OURS

Montréal, Leméac Éditeur, 2021,
120 pages

Martin-David Peters cumule près de trente années d'expérience à la fois au théâtre et à la télévision (*Fragile, Série noire, Faits divers*). Ce qui le rend apte à témoigner, auprès de la relève, de la carrière diversifiée d'un comédien d'ici. Étant originaire du Québec, et ses parents également (il est le fils d'une mère abitibienne et d'un père montréalais aux racines antillaises), il est donc aussi un comédien de la diversité.

Sous le titre de *Clark ou la peau de l'ours*, l'auteur nous livre le témoignage – présenté comme semi-fictif – de l'un des CCID (selon l'acronyme suggéré: Comédiennes et comédiens issus de la diversité). Le protagoniste nommé Clark dédie le récit captivant de son parcours à l'ensemble des comédiens de la diversité qu'ils aient beaucoup voyagé ou non. Puisque – tels ceux de Peters – les parents de Clark sont nés dans notre pays, ce dernier dit qu'il n'avait pas de motif d'aller rendre visite à une parenté lointaine; ce à quoi il ajoute: «Et voyager pour voyager, ce n'est pas mon style. Tout mon vécu est enraciné ici et mon jeu de comédien s'en ressent». Toutefois, précise-t-il, il respecte les départs et les destinations de chacun. Puis, le protagoniste du récit énonce l'idée centrale de sa réflexion:

L'art n'a pas besoin de diversité;
l'art se suffit à lui-même;
et ne s'élève que par sa seule beauté
(p. 12).

Cela, en revanche, ne veut pas dire que la présence des CCID sur la scène et à la télévision est inutile. D'emblée, le comédien pourrait citer «Utile»:

Comme une langue ancienne
Qu'on voudrait massacrer,
Je veux être utile
À vivre et à rêver.

(«Utile», chanson sur la place de l'artiste dans la société, interprétée par Julien Clerc dès 1990. Paroles: Étienne Roda-Gil; musique: Julien Clerc).

De fait, qu'il soit de la diversité ou non, l'artiste joue un rôle utile dans notre nation puisque c'est précisément la culture qui

définit la nation. Selon la formule de l'intellectuelle Michèle Morosoli, «La culture, c'est la nation». Si nous visons à avoir de l'imagination (y compris de l'imagination politique), il est nécessaire de se référer aux œuvres des artistes sans négliger celles allant hors des sentiers battus; à travers le spectre de la culture, notre regard sur la nation est différent et précisé. Au sujet de son livre sur le jeu, le comédien-auteur indique ne pas vouloir qu'il «ne serve à rien ni à personne». Puisque l'art «ne s'élève que par sa seule beauté», l'universalité de surplomb évoquée ici montre-t-elle le souci que causeraient d'autres considérations de mise en scène? À la différence de la rhétorique de l'appropriation culturelle, faut-il conclure qu'il n'est pas question d'interdire à qui que ce soit d'interpréter un rôle pour le motif qu'il n'appartient pas à la diversité? Cela signifie-t-il alors qu'il faille se limiter à l'universalité et à l'universalisme? C'est plus nuancé que cela. Le comédien adhère à un énoncé similaire à celui de l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau: le besoin d'être en relation prime le besoin d'universel; dans la société, le sujet demeurerait un «je» absent s'il se privait du «nous» avec qui il est en relation.

Dès le commencement de l'échange respectueux engagé avec les interlocuteurs que nous sommes, le protagoniste du récit se concentre sur cette volonté: dans ce monde du théâtre où rien n'est jamais acquis, que les comédiens de la diversité aient accès à la scène! En critiquant les subventions à des productions où il y aurait des quotas, il laisse entendre qu'il serait illégitime que toutefois ses visées restreignent la liberté de création. Il faut donc voir à ne pas nuire à une partie du répertoire ni à la qualité esthétique et historique des œuvres. En somme, le mérite premier du livre de Peters est celui-ci: il met en évidence le nécessaire accès à la scène des comédiens de toutes origines et de toutes formations. Gardons à l'esprit que, de plus, l'auteur «appelle à rejeter toute forme de stéréotype et de cloisonnement» (v. le texte de l'éditeur en quatrième de couverture).

Revenons au point de départ de la réflexion du comédien soucieux de la relève. Sa phrase qui contient l'énoncé «l'art se suffit à lui-même» n'est pas présentée comme une vérité – encore moins un dogme. Elle permet de bien cerner l'enjeu quant à la mise en scène et aux interprétations de rôles dans le contexte de la diversité. Par exemple, ailleurs dans son témoignage, le protagoniste évoque l'avis de son père: les



jeunes garçons de la diversité ne doivent pas accepter, à la fête nationale de la Saint-Jean-Baptiste, de jouer les minoritaires de service. Clark aborde le fait d'être noir en ce propos conclusif d'un chapitre: «Une vocation prend naissance dans la fragilité». À la suite d'un échange avec son père (il ne se souvient plus quel âge il pouvait avoir), il lui reste, en effet, à l'esprit son propos: «Tu ne seras pas Sydney Poitier.» (p. 20). Le fils ne doit donc pas devenir le bon noir de la télévision québécoise. Devenu comédien, il s'est longtemps demandé si le fait d'être noir influençait son jeu d'acteur ou même l'essentialisait. Il écrit à l'intention de chaque membre des CCID prêt à examiner la question: «En jouant, tu rends visible tout ce qui te constitue; tu partages la texture de ta vie.» (p. 89).

C'est aussi sous un angle différent que, selon lui, il est éclairant d'envisager les choses: dans une société plurielle, est-il authentique de s'adresser à certains de ses membres seulement? De manière incidente, mentionnons que cela se produit lorsque nous empêchons certaines minorités ethniques de se voir représenter à la scène et à la télévision. Si l'on veut que la catharsis ou représentation dramatique (p. 50-51, p. 82) ait lieu dans une tragédie, cette identification – y inclus physique – n'est-elle pas nécessaire? Puisque Martin-David Peters admire Euripide, incidemment «moderne et souple» (p. 38), prenons un exemple de notre cru à partir de l'une de ses tragédies, *Les Troyennes*. Que dire de la difficulté à juger crédible une Hélène de Troie à la chevelure d'un blond hollywoodien? Et

De racines et de mots

suite de la page 30



n'est pas sans intérêt. Cela dit, un des textes du recueil laisse à penser qu'on a peut-être un peu trop étiré le proverbial élastique : « Adio Kerida », de l'écrivaine et professeure de philosophie d'origine bosniaque Maya Ombasic. Bien que le récit lui-même soit captivant et fort bien écrit (outre le serbo-croate, il y est entre autres question de la langue ladino, mélange d'ancien espagnol et d'hébreu), on ne peut s'empêcher de se questionner sur la place de ce texte dans la mosaïque du livre. Toutes les autres contributions concernent soit des langues autochtones, soit le français, autrement dit des langues implantées en Amérique du Nord depuis des siècles. La *persistance* des langues de communautés récemment arrivées sur ce continent est certes digne d'intérêt, mais on ne peut s'empêcher de penser qu'un texte sur ce thème jure avec le reste de l'ensemble, orienté vers les langues « historiques » du territoire.

Clarke

suite de la page 31



Euripide lui-même aurait-il regretté, devant une interprète avec une chevelure platine à la Jean Harlow, que le metteur en scène n'ait pas choisi – comme le fit le réalisateur Michael Cacoyannis en 1971 – la comédienne Irène Papas ? Dans le domaine des arts, ceux de la scène induisent des contraintes particulières que l'on ne rencontre pas dans les beaux-arts et la littérature.

En revanche, serait-il vraisemblable d'assigner le rôle d'Othello à un comédien qui ne soit pas un Maure ? Au théâtre, pour l'Othello de Shakespeare, ce semble être une difficulté supplémentaire au moment d'assigner le rôle (ce rôle dont Clark dit qu'avec le recul il aura été le rôle de sa vie [p. 11-13]). Toutefois, à l'opéra, c'est encore plus compliqué ; que faire en effet pour l'Otello de Verdi – l'art lyrique italien n'ayant pas d'équivalent dans le monde arabe ni africain ? Durant un siècle, le chanteur choisi s'est noirci le visage ; ce qui le rapprochait des pratiques racistes du « blackface ». Puis, nous avons abandonné cela. Et maintenant, il y a des noirs et des blancs et même des Asiatiques qui chantent Aïda, Carmen, Violetta, Desdémone, Otello, Cio-Cio-San, etc. Pensons à notre Marie-Josée Lord. Nous voyons bien que c'est dans le regard. De fait, notre perspective sur la représentation a évolué ; nous acceptons davantage des acteurs racisés pour jouer des personnages que nous affectionnons traditionnellement à des acteurs issus de la majorité. En somme, c'est là le second mérite du livre de Peters, il montre le nécessaire *aggiornamento* des arts de la scène : sans négliger les uns ou les autres, s'adresser à l'auditoire dans son ensemble.

Quand il nous entretient de la mission fondamentale du théâtre, l'auteur arrive à ceci : « C'EST L'ÉPREUVE DU RÉEL. Loin d'être un artifice, le théâtre est la vie » (p. 81). Peters a le sens de la complexité. Comme chez Laferrrière, il existe plusieurs couches de la conscience ; parmi celles-ci, il y en a une qui se réclame de l'universalité, mais sans pouvoir l'incarner avec une crédibilité parfaite, en effet. Éventuellement, remarque la philosophe Danièle Letocha, nous décrochons du monde familier pour « entrer dans une sorte de vérité de l'altérité ; Peters soutient que c'est la force de l'art : “Le théâtre, c'est l'épreuve du réel”. Oui, mais un réel canalisé par une parole, une couleur, une musique. Le talent et le génie s'inscrivent

Autre petit bémol à signaler, chacune des contributions à l'ouvrage est suivie d'une petite section « biographique » de deux pages. Rien de bien original ici, tous les ouvrages collectifs incluent quelques informations sur les auteurs et autrices des divers chapitres, mais fallait-il pour autant leur demander quel est leur personnage historique préféré ou « Le roman historique, ça sert à... » ? On comprend bien qu'il s'agissait ici d'« incarner » les auteurs en s'éloignant des biographies formelles des publications universitaires, mais le ton rappelle un peu trop celui qu'on retrouve dans les magazines populaires, ce qui, à la longue, devient quelque peu agaçant.

Ces quelques critiques ne doivent toutefois pas nous faire perdre de vue la qualité principale de ce livre : nous initier aux défis auxquels font face les langues minoritaires de ce continent, dans un format accessible. Notre époque en est une d'homogénéisation culturelle accélérée, où la question de la diversité linguistique se pose plus que jamais ; dans ce contexte, *De racines et de mots* vient apporter un éclairage original et inspirant.

là, non ? Ce qui me fait penser à ce que Dumont appelle “la transcendance horizontale” » (Danièle Letocha, *Cours sur la thématique de l'appropriation culturelle*, propos tenu en prévision de la reprise du cours de l'automne 2019 à l'Alliance culturelle).

En donnant le titre « L'adversaire » à l'un des chapitres de son livre, le comédien conçoit la fonction spécifique de ses partenaires seuls avec lui en scène :

IL N'Y A PAS DE PARTENAIRES DE JEU, IL N'Y A QUE DES ADVERSAIRES.

Repérer ses adversaires, dans la vie, est en général facile : « Ce sont des gens dont le regard te dit : Tu es ce que je pense de toi. Bien sûr comme tous les CCID, tu as croisé ce regard ». L'adversaire qui, lui, « se dresse face à toi sur scène est tout autre ; ... il te force à t'engager. Tu ne joues pas “contre” lui, mais “avec” lui. C'est un adversaire devant qui tu présentes une épée sans lame. C'est un jeu. Ça ne signifie pas pour autant que tu fais semblant ; le hockey aussi, c'est un jeu, mais les joueurs ne font pas semblant de patiner » (p. 85).

Sans doute, Martin-David Peters voit-il que la polémique suscitée par l'appropriation culturelle ne peut s'apaiser que par le dialogue et la concertation. Réitérons que Peters situe la question sous un angle bien mieux localisé que celui de cette polémique : l'accès des artistes à l'expression et à la création dans les institutions culturelles québécoises. Son récit contribue de manière remarquable à situer la difficulté et à réfléchir à la manière de la surmonter enfin. L'artiste est utile à la société par la « représentation », laquelle – mieux que le mot « imitation » – traduit la mimésis des Grecs anciens ; alors pourquoi maintenir des cloisons séparées de la vie et du naturel des jeux de scène ?

« Je te disais que le comédien est seul. Ce n'est pas tout à fait vrai, précise-t-il. Pareil au théâtre qui accueille le public, le comédien accueille le personnage. [...] Aussi différent de toi soit-il, le personnage est pareil à toi. » (p. 89) Selon Martin-David Peters, les comédiens de la diversité pourraient reprendre « cette très belle phrase » de Gilles Vigneault :

Quand on accueille des humains,
on [ne] sait pas qui on accueille.
Mais on sait qu'on accueille pareil à nous.