

Il était une fois... l'acteur

Lucie Robert

Volume 21, Number 2 (62), Winter 1996

Suzanne Jacob

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201251ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201251ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robert, L. (1996). Il était une fois... l'acteur. *Voix et Images*, 21(2), 391–399.
<https://doi.org/10.7202/201251ar>

Dramaturgie

Il était une fois... l'acteur

Lucie Robert, Université du Québec à Montréal

Il est des arts sans autre mémoire que cette mémoire vive qu'est la tradition. Or, la mémoire historique passe par l'écrit. Si l'on a trop longtemps réduit le théâtre au texte, c'est que celui-ci constitue la seule partie durable du travail théâtral, dont il représente à certains égards la forme réifiée. Quel souvenir aurions-nous de Molière sans son œuvre écrite? Pourtant, Molière fut aussi un grand comédien, un directeur de troupe et un metteur en scène de premier plan, ce que nous rappelait heureusement le film d'Ariane Mnouchkine. Cependant, la part non textuelle du théâtre est généralement reléguée au magasin des accessoires. On peut bien entreposer les costumes sagement, en rangée, sur des cintres, conserver les carnets à dessin, les maquettes de décor, les cahiers de régie, les photographies de scène, la mémoire du spectacle vivant nous échappe. Entre tous, nous échappe le travail de l'acteur et, avec lui, les grandes traditions théâtrales fondées davantage sur ce travail que sur le texte mis en scène : la *commedia dell'arte*, le burlesque, l'improvisation, la création collective, le théâtre de recherche.

Depuis longtemps, le Québec produit de grands acteurs généreux, inventifs, imaginatifs et qui, encore plus que la dizaine de dramaturges vraiment intéressants qu'il compte, y ont fondé la pratique d'un art théâtral original. Mais ici comme ailleurs, faute de traces, on ignore leur importance. La mémoire des acteurs ne dure que celle de leur public et elle s'éteint avec lui. Qui se souvient encore de Juliette Béliveau, surnommée «la petite Sarah», des Julien Daoust, Albert Duquesne, Fred Barry, Jeanne Maubourg, Marthe Thiéry, Ovila Légaré, Jean Gascon, Robert Gadouas, des sœurs Giroux, Antoinette et Germaine, du couple Pétrie, Arthur et Juliette, des deux Olivier Guimond, père et fils? Quel âge faut-il avoir pour les avoir vus, vieillissants, en fin de carrière, dans quelque série télévisée? Que nous est-il réellement parvenu de leur art à travers ce médium d'une nature entièrement différente de celui qui les avait rendus

célèbres? La télévision n'offre guère ce rapport particulier au temps et à l'espace qui est le caractère même du théâtre. La caméra fixe en durée ce qui était un instantané; elle s'interpose entre l'acteur et son public, élimine l'effet de profondeur scénique pour cadrer le mouvement de manière plus étroite. En outre, la série télévisée impose un rôle unique, répété chaque semaine, là où le théâtre offre une plus grande variété textuelle et permet à l'acteur de composer, chaque fois, un nouveau personnage.

Qui vraiment est sensible à la nécessité de conserver la mémoire du travail de l'acteur sinon l'acteur lui-même? Comment assurer cette mémoire sinon en prenant la plume, pour écrire? L'acteur devient alors, du même coup, un personnage de théâtre, à la fois pour figurer le lieu même de la création théâtrale, dans une forte résistance à la domination du texte et du dramaturge, en tant que lieu d'unité de cette pratique artistique, et pour rappeler à la mémoire le travail de création scénique. Mais comment parler de l'acteur? Comment rendre compte de son art, de son projet créateur? Depuis les *Six Personnages en quête d'auteur*, de Luigi Pirandello, où la réalité des acteurs était confrontée à celle des personnages, mais de manière à conforter la domination du dramaturge, les personnages d'acteurs se multiplient, déployant les diverses facettes de leur travail pour en montrer, au contraire, le caractère essentiel. On citera pour mémoire *La Répétition*¹, de Dominic Champagne, dont l'action, en cela caractéristique du genre, se situait dans cette dimension frontalière où le théâtre et la vie réelle, le «jouer» et l'«être», se confondent: la comédienne, mettant en scène *En attendant Godot*, de Samuel Beckett, embauchait deux clochards pour tenir les rôles principaux, espérant par là atteindre la réalité vécue des personnes plutôt que la réalité fictive des personnages. *La Répétition* demeure toutefois un texte d'auteur (même si cet auteur est aussi comédien à ses heures), destiné à des mises en scène multiples et à des interprétations diversifiées.

*
**

Ramener l'acteur à l'avant-plan de l'histoire du théâtre, rétablir des filiations méconnues ou oubliées paraît être ainsi le projet de Raymond Pollander, dans *Tizoune, Montréal et les autres*², pièce créée par le théâtre Le Petit Chaplin et jouée au Cabaret du Musée juste pour rire, à Montréal, en mars 1995, dans une mise en scène de l'auteur. Comédien lui-même, de ceux qui, à la manière du Paul Buissonneau de La Roulotte, ont beaucoup arpenté les parcs de la Ville de Montréal à la recherche des jeunes publics, Pollander écrit des pièces didactiques, non pas pour tenter d'inculquer des idées politiques ou de susciter la prise de conscience chez son public, mais bien «didactiques» au sens d'enseigner, de dissémi-

ner une information vulgarisée, sous une forme dramatisée. Sa première pièce, *Le Cadeau d'Isaac*, avait d'ailleurs obtenu le prix Michael-Smith de vulgarisation scientifique, ce qui avait valu, en retour, à son auteur, d'être nommé « Personnalité de la semaine » par le journal *La Presse*.

Tizoune, Montréal et les autres reprend elle aussi cette intention didactique pour mettre en lumière l'origine de la grande tradition du théâtre comique au Québec. La pièce est conçue comme une pièce d'époque avec des décors en trompe-l'œil, créés par les toiles peintes qu'on change à vue, des costumes « caricaturaux » et « pastichant » les artistes du burlesque du début du siècle. Un personnage agit comme maître de cérémonie ou comme narrateur, c'est selon : « Je vais vous raconter une histoire. L'histoire d'une ville et de sa manière de rire. Je vais vous raconter l'histoire de *Tizoune, Montréal et les autres*. » (p. 17) Il part du vécu du public puis remonte dans le temps : « Les gens de la ville n'ont pas attendu le Festival juste pour rire pour commencer à se moquer d'eux-mêmes par le truchement des clowneries de leurs comiques préférés. » (p. 16) Les définitions sont établies sur le mode de la comparaison : « Ils font aussi du burlesque, un spectacle improvisé où les personnages, un peu comme dans une ligue d'impro, inventent à partir d'un canevas les histoires dans lesquelles on les voit. » (p. 19) Telle est, pourrait-on dire, la manière de susciter la curiosité et l'intérêt, seule manière, en réalité, de répondre à des questions que personnes n'a posées.

Contrairement à ce que le titre pourrait laisser croire, la pièce n'est pas de nature biographique. Si elle met en scène des personnages aux noms connus — Tizoune, Arthur Pétrie, Manda Parent, Jean Grimaldi, Paul Desmarteaux, illustres comédiens du burlesque —, c'est davantage pour associer leurs noms aux rôles types qui les ont définis, rappelant les grands canevas de la commedia dell'arte. De sorte que Tizoune est le « comic », Arthur le « straight », Manda, la jeune première, Paul, le père, et Jean, le meneur de jeu. L'anecdote est elle-même empruntée à la tradition du burlesque : Paul, un riche ferronnier nostalgique de sa campagne natale, veut marier sa fille Manda à un campagnard et refuse donc à Arthur, le commis citadin, la main de sa fille. Le scénario est conventionnel et, comme le veut la tradition burlesque, il emprunte abondamment à la comédie classique. Dans le déroulement de l'anecdote, le quiproquo initial et la tromperie engagée, on reconnaît aisément un joyeux mélange moliéresque qui conjugue *Le Bourgeois gentilhomme* et *le Tartuffe*. L'ensemble est divisé en sept tableaux, entrecoupés des traditionnels numéros : la ligne de danseuses, le chanteur de charme, le numéro de magie, le drame intercalé et le grand final chanté.

Pastiche donc, plutôt qu'histoire. Le procédé est assez habile, il faut bien l'avouer, puisqu'il permet de saisir le genre et le rôle. Toutefois, le travail de l'acteur continue de nous échapper, puisque le texte reproduit, sans analyser, un style de jeu parfaitement stéréotypé, dans un texte écrit

plutôt qu'improvisé. La question «En quoi Tizoune, Pétrie, Manda et autres ont-ils été de grands comédiens du burlesque?» demeure encore sans réponse, puisque la particularité de leur travail (notamment leur rôle dans la francisation du genre) n'est aucunement abordée, autrement que par de rapides allusions à ce que conserve d'eux la mémoire populaire. Et encore ces allusions sont-elles largement anachroniques : l'inévitable «Qu'o qu'a fait là?» appartient à Tizoune junior, c'est-à-dire Guimond fils, dont on retrouve par ailleurs un racoleur portrait en page couverture, alors que la pièce prétend traiter de Tizoune senior, c'est-à-dire de Guimond père.

Il en résulte un texte ambivalent, didactique dans son intention, efficace dans l'utilisation du pastiche, plutôt réussi, mais largement folklorisant par son aspect racoleur et le constant rappel à une mémoire collective largement postérieure à l'époque envisagée. La perspective du début, où Tizoune est comparé aux grands acteurs comiques contemporains, Chaplin, Keaton, Lloyd, se perd peu à peu dans le cabotinage, constitutif du genre, je veux bien, mais qui ici nous détourne trop souvent de l'objet premier. L'acteur devient personnage, la distance historique se dissout, la vie réelle se confond au théâtre.

*
**

D'un tout autre genre est *Joie*³, texte écrit et joué par cette grande comédienne qu'est Pol Pelletier, où le *je* de l'écriture et celui de l'interprétation se confondent. Il s'agit alors plus d'un spectacle solo, d'un récit vécu, que d'un monologue classique ou d'une pièce à un seul personnage, telles *La Duchesse de Langeais*, de Michel Tremblay, ou *Leçon d'anatomie*, de Larry Tremblay, où la relation d'énonciation engage un personnage, c'est-à-dire une construction fictive, et un destinataire lui-même plus ou moins fictionnalisé. Dans *Joie*, l'énonciation sert à établir une relation intime entre Pol Pelletier et son public. Dans la tradition du théâtre au féminin, à laquelle il appartient, le texte construit non pas une fiction, une anecdote, mais un récit de nature réflexive à forte dimension autobiographique ; le public est convoqué à titre de témoin, dans sa mémoire propre des événements racontés.

Le texte de *Joie* fut conçu d'abord à partir d'un thème proposé par Brio Mackay et présenté en 1990 sous le titre «Les femmes, l'art et la joie», une coproduction de la galerie Dare-Dare et de la Maison de la culture Côte-des-Neiges. Sous le titre de «Joie, elle chantera, elle dansera et elle rira beaucoup», la pièce connaît sa deuxième version, présentée au Théâtre d'Aujourd'hui, en 1992. Deux autres versions du texte ont été présentées sous le présent titre : la première en 1993 au Festival des Amé-

riques, et cette quatrième reprise par la compagnie Pol Pelletier l'année suivante et publiée ici. Toutefois, on peut faire remonter la genèse du texte bien avant, à cette «Petite histoire du théâtre de femmes», publiée en 1979 dans la revue *Possibles*, ce qui permet à la fois de mettre en évidence la remarquable continuité du travail de Pol Pelletier et de mesurer la distance franchie au cours de ce travail dans la pensée de l'auteure-comédienne.

«Comment ça se fait que l'histoire que je vous raconte est tombée dans l'oubli? Comment ça se fait que c'est moi qui dois raconter cette histoire?» (p. 90), demande Pelletier. Là se trouve l'objet même du texte, car c'est de cette histoire, de la «petite histoire du théâtre de femmes» qu'il s'agit, une histoire récente, étalée sur une «décennie qui correspond curieusement à la Décennie internationale des femmes, de mil neuf cent soixante-quinze à mil neuf cent quatre-vingt-cinq» (p. 14-15), et racontée par une comédienne qui en fut une des actrices principales, depuis ses débuts dans le métier, avec la création d'une cellule autonome au Théâtre expérimental de Montréal, jusqu'à la dissolution du Théâtre expérimental des femmes et sa transformation dans ce qui est devenu depuis l'Espace Go, et à son départ pour l'Inde aux fins d'un ressourcement personnel. La genèse de *Joie*, racontée ici dès l'entrée de jeu, apparaît ainsi comme une suite, comme un prolongement, comme l'aboutissement d'une démarche de recherche qui questionne aussi bien la structure traditionnelle du travail théâtral que la spécificité d'un théâtre au féminin.

Le texte se divise en deux parties qui correspondent à deux périodes de cette histoire: la première, euphorique, et la seconde, dysphorique. Sont ainsi rappelés à la mémoire, dans un premier temps, les grands moments qu'ont représentés successivement la création d'une cellule autonome au Théâtre expérimental de Montréal (1975); la création au Théâtre du Nouveau Monde de *La Nef des sorcières* (1976); la première grande création collective du groupe, *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* (1978); la rupture avec Jean-Pierre Ronfard (1978) et la fondation subséquente avec Louise Laprade et Nicole Lecavalier du Théâtre expérimental des femmes (1979); le spectacle *Célébrations*, organisé en 1979 par Nicole Brossard (1979), et en particulier le texte de Jovette Marchessault, *Les Vaches de nuit*, qui fait découvrir à la comédienne ce qu'elle a depuis nommé l'«état de jeu» et la création. La première partie se termine avec la création de sa pièce, *La Peur surtout* (1984), qui confirme la fin du travail d'écriture collective qui avait toujours dominé jusque-là au TEF.

La seconde partie est moins joyeuse que la première, qui conservait une sorte de dimension épique, portée par la volonté de transformer le théâtre. Si le Théâtre expérimental des femmes rencontre encore certains succès, notamment par l'organisation de sa série de conférences sur l'histoire et la situation des femmes en 1980, Pelletier découvre et décrit la lente dissolution des projets qui avaient présidé à la fondation. Conflits

personnels, difficultés financières, fatigue collective entraînent les animatrices à recourir aux modalités plus traditionnelles du travail théâtral, dominées par le recours au texte et à la division du travail scénique. Sont ainsi convoquées les grandes pièces qui marquent l'histoire du Théâtre expérimental des femmes: *La Lumière blanche* (1981), puis *La terre est trop courte*, *Violette Leduc*, de Jovette Marchessault (1981) où, pour la première fois, des hommes jouent dans une production du TEF. Sont également rappelés les textes de Lise Vaillancourt, *Ballade pour trois baleines* (1982), *Martha Jenkins* (1982) et *Marie-Antoine. Opus I* (1984) de même que l'adaptation que Pelletier elle-même signe en 1983 du texte de France Théoret, *Une voix pour Odile*. «Et nous voici, à peine quelques années plus tard, avec des textes remplis de références culturelles qui empruntent ou qui parodient des formes traditionnelles: les comédies de Molière, la tragédie grecque, le vaudeville, le dialogue philosophique...» (p. 80) On comprend ainsi que ce qui gêne Pelletier, dans cette résurgence du texte au théâtre, concerne bien plus la rupture entre la vie réelle et la scène, par l'intercession d'une troisième instance, celle de l'auteur, fût-elle une auteure, entre la comédienne et le personnage. «Pour la première fois, le texte *commandait*. Avant, au TEF, les êtres humaines *précédaient* et généraient les textes.» (p. 64. Les italiques sont de l'auteure.)

Le constat est douloureux: il ne suffit pas de confier à certaines femmes les tâches de direction traditionnellement occupées par les hommes pour créer une parole spécifiquement féminine. Au moment où Pelletier quitte le Théâtre expérimental des femmes, en effet, sa recherche est dans un cul-de-sac: «Je m'étais embarquée pour une exploration du continent noir — les femmes, l'inconnu — et me voilà faisant les mêmes choses exactement comme tout le monde.» (p. 94) Il en est de même pour toutes les autres femmes qui, dans ces années, sont devenues administratrices, metteuses en scène ou directrices artistiques des grandes maisons de théâtre. «La rapidité des changements au Québec est renversante» (p. 80), mais elle reste superficielle. De son séjour en Inde, on apprendra peu de choses ici, puisque la période subséquente de la vie de Pelletier fait l'objet d'une seconde pièce, *Océan*, encore inédite. Mais elle clôt néanmoins ce texte-ci par un énoncé de principe qui explique plus avant la démarche qu'elle a entreprise: «Je suis revenue pour les acteurs. Pour marcher avec les acteurs sur le chemin qui mène jusqu'à... vous. (Elle indique le public.)» (p. 99) Vraisemblablement, elle en a fini avec les compromis, avec la structure traditionnelle du théâtre et avec le répertoire dramaturgique. L'on saisit, dans la forme même de son texte, qu'elle mise désormais sur la tradition orale, que son ressourcement emprunte aux formes diverses du rituel présentes dans le théâtre africain, les danses et les chants sud-américains, la musique des esclaves noirs et qui s'ajoutent aux traditions des griots, troubadours, chamans-conteurs-guérisseurs, «ancêtres des acteurs» du temps d'avant l'invention des livres» (p. 48).



Créer «un carrefour d'acteurs-créateurs, pas seulement d'acteurs» semble également être le projet principal de Robert Lepage, à qui le journaliste Rémy Charest, critique dramatique du *Devoir* pour la région de Québec, donne la parole dans un nouvel essai, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*⁴. Ces propos sur l'acteur constituent l'essentiel des nombreux commentaires que livre ici l'enfant chéri du théâtre québécois (devenu aussi un enfant chéri du cinéma) qui, à trente-huit ans, a déjà dans ses poches le prix du Gouverneur général pour les arts d'interprétation, le prix Claude-Jutra et la Légion d'honneur. Une carrière aussi fulgurante que celle-ci — après tout, Lepage n'est sorti du Conservatoire de Québec qu'en 1978 — n'est pas sans soulever quelque intérêt. Avait déjà offert une première approche au travail de Lepage l'ouvrage d'Irène Roy, *Le Théâtre Repère*⁵, mais il est toujours utile de rappeler que, s'il en fut un membre actif pendant quatre ans (de 1982 à 1986) et si le Repère reste le principal creuset de sa démarche, Lepage n'est ni le fondateur, ni le concepteur, ni le principal animateur de cette troupe qu'il a néanmoins promue à une notoriété remarquable et qui lui survit encore quoique plus difficilement ces temps-ci, faute de subventions. De sorte que le livre de Rémy Charest est le premier à présenter une vue d'ensemble de la carrière de Robert Lepage, depuis le Théâtre Hummm... jusqu'à Ex Machina.

Curieux livre que celui-ci. On notera, en tout premier lieu, l'effet de mimétisme entre l'auteur et son sujet, un mimétisme reconnu, revendiqué même. La forme du livre a, en effet, été non pas dictée, mais dirigée par Lepage lui-même qui, dès le début, recommandait à Charest de visionner le film du réalisateur allemand Ray Müller, *The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl*, parce que «pour libérer son propos, le réalisateur en a libéré la forme» (p. 11). De cette «remarquable leçon de cinéma» (p. 11), le journaliste a tiré les conséquences et il propose non un essai biographique, non un livre d'entretiens, mais un «carnet de route, dressé à un moment précis dans la carrière d'un créateur, et de surcroît en un seul lieu, Stockholm, situé en périphérie de ses territoires habituels de travail» (p. 12). Ne laissant rien au hasard, mais travaillant selon les règles de la création collective, Lepage utilise Charest comme il le ferait d'un comédien, en faisant confiance à sa compétence propre, mais le dirigeant néanmoins, de sorte que le résultat final du livre est bien plus son œuvre à lui que celle du journaliste qui le signe et qui, candidement, le note : «J'ai très sincèrement eu le sentiment, par moments, d'être dépassé par un ouvrage qui semblait souvent prendre forme de son propre chef.» (p. 17)

Des acteurs, Lepage dira encore : «Il faut interroger les acteurs plutôt que répondre à leurs questions.» (p. 168) Et c'est exactement ce qu'il a fait avec Rémy Charest, qui s'est trouvé confronté à ses propres questions,

à sa propre écriture, dans une forme en mouvement. Mais telle est l'admiration que Charest voue à Lepage qu'il choisit ainsi de laisser la parole à l'Autre, à l'homme de théâtre et de s'effacer derrière son propos. Les questions et commentaires du journaliste ne sont là que pour combler les vides du dialogue, à la manière d'un sous-titre, quand il faut relancer la parole. L'on se doute qu'il a dû y en avoir plus, beaucoup plus. Et l'on finit par comprendre également que le journaliste a «fait parler» son sujet. Beaucoup. Le livre apparaît ainsi semblable à toutes les productions théâtrales de Lepage, un travail collectif où, de l'acteur, jaillit l'essence du spectacle et où le metteur en scène agit comme un coordonnateur, libérant la forme pour libérer le propos.

Peut-on se fier à quelqu'un qui commence une série d'entretiens en affirmant que «[l]a véracité des histoires de pêche n'a pas d'importance; ce qui compte, c'est le passage des événements par le filtre déformant de la mémoire» (p. 20) et qui poursuit en disant que «[d]ans nos entretiens, il y a probablement des faits qui pourraient être rapportés plus précisément, mais ce côté documentaire n'est pas ce qui m'intéresse. C'est le souvenir qui domine et qui a toute l'importance»? (p. 20) Aussi la prudence commande-t-elle de suivre ici à la lettre l'appel de Lepage, c'est-à-dire de lire ces souvenirs non pour la réalité qu'ils rappellent, mais pour le souvenir lui-même, comme une fiction peut-être, mais aussi comme un commentaire esthétique puisque ce souvenir est la fondation même de tous ses spectacles, du moins dans la mesure où ils commandent une fiction, un récit, un référent. Et on se rappellera du même coup que l'esthétique de Lepage concerne bien plus le processus de création que le produit fini (c'est pourquoi ses spectacles sont conçus par étapes et qu'ils présentent des variations constantes d'une représentation à l'autre) et que, par conséquent, le discours de Lepage, représenté par Rémy Charest, s'inscrit plus dans un processus de réflexion qu'il ne présente un programme définitif.

C'est dire que, malgré les pièges qu'il renferme quant à la véracité des faits, la précision historique ou même l'énoncé de l'esthétique de Lepage, le livre de Charest est d'un intérêt certain, à lire comme on voit les spectacles de Robert Lepage, c'est-à-dire comme une pensée créative en mouvement, qui reconnaît ses sources et influences (sa sœur Lynda, Michel Tremblay, André Brassard, Marc Doré, Alain Knapp), prend ses distances face à ses maîtres et concurrents (Peter Brook, Robert Wilson, Ariane Mnouchkine, Ingmar Bergmann, Gilles Maheu), se confronte à d'autres artistes dont il interprète les œuvres (Jean Cocteau, Michel Tournier, Leonard de Vinci, William Shakespeare, Alfred Hitchcock, et même Peter Gabriel). Il en ressort l'image d'un homme réservé, amoureux du théâtre et fasciné par l'acteur, modeste dans son rôle mais ambitieux dans sa carrière, jeune encore dans sa soif d'apprendre de tous et de partout et dans la conviction qui le pousse à accomplir la mission esthétique qu'il s'est donnée.

1. Dominic Champagne, *La Répétition. Théâtre*, Montréal, VLB éditeur, 1990, 149 p.
2. Raymond Pollender, *Tizoune, Montréal et les autres. Théâtre*, Montréal, VLB éditeur, 1995, 115 p.
3. Pol Pelletier, *Joie*, Montréal, les Éditions du Remue-Ménage, 1995, 103 p.
4. Rémy Charest, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*, Québec, L'Instant même/Ex Machina, 1995, 223 p. La citation au début du paragraphe se trouve à la page 166.
5. Irène Roy, *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, préface de Jacques Lessard, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. «Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise», 1993, 97 p.