

L'acteur au centre de la création

Raymond Bertin

Number 129 (4), 2008

Jouer autrement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23530ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bertin, R. (2008). L'acteur au centre de la création. *Jeu*, (129), 108–114.

L'acteur au centre de la création

Nous les voyons sur toutes sortes de scènes depuis quinze, vingt, vingt-cinq ans. Gaétan Nadeau, Christophe Rapin et Suzanne Lemoine ont des trajectoires théâtrales disparates, marquées par la création, le désir avouable de faire éclater les conventions, et de riches collaborations s'étendant parfois sur plusieurs années. Tous les trois vivent de rencontres, et pas d'eau fraîche ! Sur leurs routes, ils ont croisé parfois les mêmes formateurs ou metteurs en scène : Pol Pelletier, Brigitte Haentjens, Oleg Kisseliov, Jean-Marie Papapietro, Carole Nadeau... Les voici, chacun, chacune, à un tournant. Portraits.

Gaétan Nadeau : les états du corps en mouvement

Lorsque je l'ai rencontré, fin septembre, il était encore sous le choc : revenu d'un séjour de six mois au Studio du Québec à Rome, Gaétan Nadeau y a vécu une suite de révélations esthétiques qui l'ont confronté à sa propre pratique artistique. Ma proposition d'entretien lui donnant l'occasion de faire un bilan tombait donc à point nommé. Issu de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), où il complète un baccalauréat en art dramatique dans les années 80, il garde le souvenir d'un bouillonnement créatif, de rencontres déterminantes pour la suite : de Gilles Maheu, qui le lançait dans des improvisations orales et gestuelles de vingt minutes, à Sylvie Laliberté et Nathalie Derome, qui formaient alors un joyeux duo de performeuses, en passant par Dena Davida, qui lui ouvre encore aujourd'hui les portes de Tangente, et Josette Féral, qui lui enseigne Bob Wilson, Meredith Monk, « des gens qui questionnaient la forme ».

Il explique, deux décennies après : « Ça m'a ouvert un champ d'exploration beaucoup plus large que juste le théâtre *straight*, qui ne me parlait pas tant que ça, même à l'époque. J'ai fait des cours de danse, et c'est ce qui m'intéresse encore : les états du corps, le corps en mouvement. » Il ajoute : « L'UQAM était un gros *centre d'achats* : on pouvait choisir les cours qui nous intéressaient, bâtir notre propre formation. Il y avait les productions dirigées par des metteurs en scène, c'était fantastique, et les productions libres, autogérées par les étudiants. C'est là que j'ai connu Luc Dansereau, dont la rencontre fut aussi déterminante. » Avec le spectacle *Armand*, ils s'envolent en 1987 pour un festival de théâtre universitaire en France, jouent au Bataclan à Paris, puis à Reims, et se retrouvent, au retour, à l'affiche au Musée d'art contemporain de Montréal. Dansereau, Nadeau et Ginette Martel fondent la compagnie Mécanique Générale – « pièces neuves et usagées » précise la pub – et créent quelques productions *trash* bien accueillies (*Michel hurlait* et *le Garage de Sam*, 1991) : « C'était *hot* ! Je n'ai aucune nostalgie, mais quand je regarde ce qui se fait aujourd'hui en



Gaétan Nadeau et Nathalie Derome dans *Zap! le réel* (Productions Nathalie Derome, 2005). Photo : Luc Senécal.

théâtre et ce que nous faisons avec Mécanique Générale, je trouve que ça « torchait » autrement plus ! Il y avait sur scène un batteur, une moto, un kit de soudure, on faisait des danses à genoux ; il y avait aussi du contenu, une recherche sur le texte », affirme le comédien.

Entre la *drag queen* et le bûcheron

Avec Nathalie Derome, il est de l'aventure de *Canada errant, performance-fleuve* (de 1987 à 1989) et de *la Petite Tombola* (de 1995 à 2000), où il crée un inoubliable animateur à la logorrhée poético-politico-philosophique délirante. De la haute voltige, improvisée à partir de grandes lignes d'intervention. Le verbe rejoint un jeu physique et performatif : « C'est un style de jeu où il n'y a pas d'artifice, ni de composition de personnage, on vient livrer une parole sur scène, en tenue de ville ou affublé de n'importe quoi. Dans mon cas, ça débordait souvent sur des personnages outranciers, entre la *drag queen* et le bûcheron. J'ai toujours aimé me situer dans ces zones-là. » Des années effervescentes plutôt chiches sur le plan financier : « On montait des performances pour un ou deux soirs, on y travaillait longtemps, à « lé-

cher » le plancher d'un local poussiéreux du boulevard Saint-Laurent, à se changer dans les toilettes parce qu'il n'y avait pas de loges. J'ai connu ça pendant des années. Je me suis laissé balloter beaucoup par le vent du désir des autres. Je croyais à Mécanique Générale : j'ai fait des demandes de subventions, j'ai vécu de projets gouvernementaux et d'assurance-chômage, en alternance. On louait des locaux là où logeaient des organismes communautaires, on faisait des *shows* bénévolement pour tel ou tel groupe. C'était une époque dorée malgré la pauvreté. »

Mine de rien, en multipliant expériences et complicités, Gaétan Nadeau a su durer, faisant même quelques apparitions dans des théâtres institutionnels. « Tout ce passé de création *underground* m'a formé, dit-il ; quand j'arrive dans le milieu institutionnel, les enjeux ne sont pas les mêmes. Ça vient moins chercher en moi des ressources de création. Je reste un interprète, j'entre dans le regard, la vision et le désir d'un metteur en scène et il faut que je me moule, que je joue le jeu de façon honnête. » Il avoue que certaines rencontres, avec Brigitte Haentjens¹, Jean-Marie Papapietro² ou Céline Bonnier³, par exemple, l'ont réconcilié avec un certain théâtre, car ces gens ont une réelle démarche de création qui sollicite la participation de l'acteur créateur. Parmi

1. Brigitte Haentjens fait appel à lui pour *Malina* (FTA, 2000), *Hamlet-machine* (Sibyllines, 2001), *Médée-Matériau* (Sibyllines/Usine C, 2004) et pour sa prochaine création, *Woyzeck*, présentée à l'Usine C à compter du 17 mars 2009.

2. Jean-Marie Papapietro le dirige dans *Abel et Bela* (Théâtre de Fortune, 2002).

3. Céline Bonnier signe le texte et la mise en scène du *Chant des Gaston* (Momentum, 2007).

ceux-là, il y a le metteur en scène Oleg Kisseliou, pour qui il a notamment joué dans *la Leçon* d'Ionesco⁴, et dont il dit : « Très cohérent dans sa démarche, ce “fou” a une vision d'artiste et va à fond là-dedans. Je l'aime beaucoup, j'ai du respect pour lui, même s'il est incapable de travailler avec la plupart des acteurs de Montréal. Il faut mettre son *ego* de côté avec lui, se plier à une certaine discipline. Il y a tout un entraînement physique et vocal qu'il a développé avec les années. On ne bouge plus de la même façon quand on travaille ces systèmes d'isolation du corps : Kisseliou divise le corps en sept parties, fait un mélange d'arts martiaux, de katas, une routine avec des exercices acrobatiques. Même sur le plan des sonorités de la voix, ça change. Ce type d'aventure théâtrale permet de se dépasser, chose rare de nos jours, je trouve. »

De son périple italien, Gaétan Nadeau a rapporté un journal de voyage à la manière de Chateaubriand et souhaite en faire un solo, *Personal Jesus*, inspiré du choc culturel ressenti devant les œuvres d'art et l'architecture de Rome, Venise et Florence. Dans ce spectacle, il souhaite explorer les liens entre l'extase mystique et la sexualité...

Christophe Rapin : amour du texte et jeu physique

Originaire de France, il fut initié au théâtre classique au Conservatoire du Mans où il développa le goût des textes et des techniques comme la lecture à vue. Christophe Rapin fit ensuite un passage au cours Florent, à Paris, « une école, dit-il, qui prépare les jeunes petites stars du cinéma français », où il ne se sentit pas vraiment à sa place. Puis, enfin, à l'École du Passage, l'enseignement de Jean-Marie Binoche lui fit découvrir ses véritables outils de création, « les histoires en dedans de moi », confie-t-il. Arrivé à Montréal à 23 ans, il a tout de suite le coup de foudre pour la vie d'ici, et ne repartira pas. Il s'inscrit au Dojo de l'acteur de Pol Pelletier, une révélation : « Ce fut d'abord une belle rencontre avec un personnage fantastique, lance-t-il, puis j'ai eu la chance qu'il y ait une entente, une complicité, ce qui n'était pas le cas avec tout le monde. Je me suis senti bien à travailler à ses côtés, soutenu, épaulé : même si elle était très exigeante, extrêmement rigoureuse, dure par moments, je sentais malgré tout qu'elle me mettait une main entre les deux omoplates pour me dire : « Allez, vas-y ! » On faisait un travail très spontané sur l'impulsion. J'ai retrouvé ça avec d'autres gens, exploité différemment : se mettre dans l'état favorable pour utiliser l'impulsion qui est là, générée soit par les mots à dire, soit par un rapport avec un autre personnage. »

Il croise ensuite Carbone 14, participe à plusieurs ateliers de recherche avec Rodrigue Proteau et Johanne Madore : « Avec eux, j'explorais un autre pan : le travail physique, la résistance, l'endurance, la capacité d'effectuer des gestes risqués, dangereux, tout en les comprenant, car il n'y avait pas de hasard : on ne grimait pas à vingt pieds dans les airs sans y être préparé. Ce monde d'imagerie m'a beaucoup plu. » Un soir, il découvre le Groupe de Poésie Moderne (GPM) lors d'un cabaret à l'Espace Libre. « À l'époque, note-t-il, le GPM ne bougeait pas ou à peine et lisait ses textes. Quand je les ai entendus et que j'ai reçu cet espèce d'humour, de ton décalé qui, en

Christophe Rapin dans *la Leçon* d'Ionesco, mise en scène par Oleg Kisseliou (Créations Diving Horse, 2003). Photo : Créations Diving Horse.

4. Une production des Créations Diving Horse, 2003. Gaétan Nadeau joue aussi sous la direction de Kisseliou dans *Élizaviéta Bam* (Créations Diving Horse, 2002), puis dans *la Métamorphose* (Groupe de la Veillée, 2007).

même temps, se prend très au sérieux, j'ai trouvé ça magnifique. J'ai joint les rangs du GPM, et ça fait maintenant douze ans que je travaille avec le Groupe. C'est un peu comme mon chez-moi, une super rencontre! » Qui les a vus en scène dans *la Centième Fois du silence* (1999), *le Boson de Higgs* (2002) ou *le Voyage d'Amundsen* (2005) sait la virtuosité verbale et gestuelle qui se déploie dans les spectacles du Groupe.

Biomécanique et impulsion créatrice

« Dans la pratique du GPM, explique Christophe Rapin, il y a tout l'aspect biomécanique, une grammaire physique dont on se sert pour soutenir les mots et créer le rythme. Cette technique de travail physique pour la scène, mise en place

par Meyerhold dans les années 20, est basée sur la stylisation d'un mouvement. On fait des déplacements, on fouille la gestuelle en improvisant, puis on relève un moment qu'on juge intéressant; on le refait, on prend un mouvement et on va le séquencer, détailler chaque geste pour que tout soit parfaitement calibré. Ce travail physique est le pendant exact de celui qu'on fait sur le texte: les mots sont choisis, stylisés, mis en forme d'une façon très précise⁵. »

Comme Gaétan Nadeau pour la reprise, l'acteur fut de la création de *la Leçon* sous la direction d'Oleg Kisseliov⁶: « Ça a été fantastique, le travail avec Oleg, parce que c'était le risque total. D'abord j'ai été choisi sans comprendre pourquoi, et après, en atelier, j'ai eu l'impression de devoir défaire tout ce que je croyais savoir faire: il m'a emmené dans une pratique totalement nouvelle faite d'arts martiaux, d'improvisation tant vocale que physique, de musique – beaucoup de jazz –, vraiment en dehors de tout psychologisme. Oleg est un vrai magicien de la scène. Il est très dur avec ses acteurs, il faut être solide, mais quand le *show* est monté, c'est un bonheur immense: on a le droit de tout faire, du moment que c'est logique dans la construction du spectacle, que ça ne brise pas l'harmonie. Cette façon de travailler, l'impulsion créatrice,



5. Le GPM présentera un nouveau spectacle, *De l'impossible retour de Léontine en brassière*, où il sera question de peinture et de Paul-Émile Borduas (*sic*), en avant-première dans les maisons de la culture en février-mars 2009. Outre le metteur en scène Robert Reed, on y retrouve Bernard Dion, Benoît Paiement et Félix Ross.

6. Ce metteur en scène le dirige aussi dans *Camera obscura* (Groupe de la Veillée, 2001).

rejoint ce que j'avais découvert avec Pol Pelletier : le côté pulsionnel du jeu, et ce double regard de l'acteur qui fait que dès l'instant où cette pulsion est là, on a la capacité de la mettre en forme. C'est là, je pense, où on devient de plus en plus fin et intéressant comme artiste. »

Son travail avec Stéphane Hogue⁷ et Carole Nadeau⁸ lui a permis de tenir des premiers rôles dans des œuvres insolites, aux textes poétiques, où il partageait la scène avec Félix Ross, sa camarade du GPM, dont il dit : « On a une efficacité incroyable ensemble, basée sur l'instinct et la complicité : on se sent beaucoup, on sait comment l'autre va réagir. » Toujours allumé par un bon texte – « Je garde un petit fond d'amour pour les classiques : j'ai le fantasme de jouer Scapin un jour ! » –, Christophe Rapin trouve aussi un complice en Jean-Marie Papapietro⁹ pour lequel il reprendra bientôt du service, dans *Théo* de Robert Pinget : « Je viens d'avoir 40 ans, et je vais jouer un enfant de 10 ans... Je n'ai pas peur du tout ! » lance-t-il en riant. S'il souhaite s'essayer un jour à la mise en scène, il rêve surtout de réunir une équipe autour d'un projet. « Le rêve absolu, le plus fou, serait un centre de création, de répétition, de représentation, où je pourrais réunir le Théâtre de Fortune, le GPM, faire venir des gens qui travaillent en musique, en peinture. Un genre de mécénat à la Phoebe Greenberg¹⁰ ! » conclut-il.

Suzanne Lemoine : hors la télé, point de salut ?

Tout de suite, à l'énoncé d'une question sur le jeu réaliste, elle s'est sentie happée : « Ces questions me hantent parce que dans les années 50, c'était un événement, le jeu réaliste : on sortait du jeu ampoulé, c'était une grande évolution, c'est historique ! Mais là, on est *stické* là-dessus ! Et la télévision a pris le dessus ; c'est sûr, c'est un médium avec un rayonnement exponentiel. Cela dit, il y a quelques séries qui s'aventurent en dehors du réalisme, je pense à *Grande Ourse*, par exemple. Il reste qu'à cause de l'impact du cinéma et de la télé, le théâtre apparaît comme le parent pauvre de ces médias et essaie, en quelque sorte, de les imiter, plutôt que de s'en affranchir. Mais c'est difficile, et on éduque le public en fonction de ça. Il y a comme une phobie du théâtre expérimental, même chez ceux qui réfléchissent et se questionnent. On est tous un peu victimes de ce phénomène. Comme si on n'osait pas déborder du jeu réaliste par peur d'avoir l'air *flyé* ; on doit se justifier. On est facilement catalogué, moi je suis étiquetée « underground », on a décidé ça un jour et ça me colle à la peau... juste parce que je ne suis pas devenue une actrice de télé. Ce n'est pas que je ne voulais pas, on ne choisit pas vraiment. J'aurais aimé gagné ma vie comme tout le monde. »

Née à Sorel dans un milieu modeste, Suzanne Lemoine dit avoir trouvé sa première inspiration théâtrale en écoutant *la Ribouldingue* : « On en revient à la télé ! Mais c'était très théâtral, les émissions pour enfants, à l'époque, proche de la commedia dell'arte. Je pense à *la Souris verte*, à *Sol et Gobelet*, c'était subversif, c'était les

7. Auteur et metteur en scène de *Ceci n'est pas une pipe* (FTA, 2001).

8. Qui l'engage pour *les Bonobos* (Théâtre la Chapelle, 2005).

9. Avec le Théâtre de Fortune, il joue pour ce metteur en scène dans *le Château* (2006) et *Beckett* (2007).

10. M^{me} Greenberg fut la génèreuse initiatrice des Créations Diving Horse, aujourd'hui défunt.

Suzanne Lemoine et
Marcel Pomerlo dans
Ervart ou les Derniers
Jours de Frédéric
Nietzsche d'Hervé Blutsch,
mis en scène par Michel
Bérubé (Compagnie à
Numéro, 2002). Photo:
Michel Audet.



années 60 ! Il y avait beaucoup de téléthéâtres aussi. Moi, je reprenais ces personnages et les jouais dans le garage. À l'école primaire, je disais des poèmes devant la classe. À 4 ans, je savais que je voulais faire du théâtre, mais tout m'intéressait : la mise en scène, l'écriture, tous les aspects créatifs. »

Création et théâtre jeunesse

Formée à l'UQAM de 1979 à 1983, la comédienne se dit heureuse de ce choix : « Avec de l'initiative, on pouvait grandir dans ce milieu, mais je prenais aussi des cours privés de chant et de danse. Dès l'adolescence, j'ai fait de la danse : ballet classique, moderne, danse africaine, baladi. J'ai suivi des stages d'acteur durant et après ma formation, pendant dix ans. Pour moi, la recherche et l'entraînement font partie du métier. C'est un peu la notion que Pol Pelletier, avec qui j'ai travaillé, essaie de communiquer aux acteurs. Donc, j'ai pris ma formation en main. » Associée au Théâtre Expérimental des Femmes¹¹ au début des années 80, elle travaille aussi avec Dennis O'Sullivan¹² (*Zoopsie*), puis avec René Richard Cyr¹³, Robert Lepage¹⁴, notamment à la création de spectacles destinés aux adolescents, en vogue à l'époque : « J'ai fait partie de ce courant. Je danse, j'aime chanter, c'est sûr que jouer ces personnages d'ados, qui n'étaient pas si loin de moi – je suis une éternelle ado, même aujourd'hui, d'autant plus à 25, 28 ans –, ça me rejoignait beaucoup. C'est une

11. Elle y joue sous la direction de Pol Pelletier dans *Ballade pour trois baleines* (1982), *Marie-Antoine Opus 1* (1984), *la Peur surtout* (1984) et *la Lumière blanche* (1985).

12. Elle est de *\$motte \$mash Green* (1983).

13. Cyr la dirige, outre les spectacles pour ados, dans *Un simple soldat* et *l'Éveil du printemps* (1989), puis dans *Là* (2007).

14. Lepage dirige alors *la Chambre bleue* du Théâtre de l'Atrium.

excellente école pour un acteur, parce que ce n'est pas facile, c'est un public très direct, il ne faut pas les perdre, mais quand ils sont là, ils sont entièrement là. »

Des rencontres marquantes qui ont suivi, une constante se dégage : le travail de création sur une longue période. D'À *quelle heure on meurt ?*, premier projet personnel de Martin Faucher, elle dit : « On a passé un an à lire toute l'œuvre de Réjean Ducharme, on a travaillé en local très longtemps. C'est très rare qu'on puisse faire ça. Brigitte Haentjens le fait. Avec Dominic Champagne, pour *Cabaret Neiges Noires*, là aussi, on a été en création en local pendant trois mois. C'est difficile, car le marché est petit. Le TNM ne peut pas se permettre ça. C'est un grand bienfait, comme artiste, de l'avoir vécu. » Retrouvant René Richard Cyr chez Duceppe pour *Là* de Serge Boucher, elle ajoute : « Même si c'est un univers plus réaliste, c'est de la création, quelque chose de vivant. René Richard est un grand metteur en scène, qui s'approprie l'œuvre qu'il monte, qui a une grande conscience du public à qui il s'adresse. » En 2006, elle était de l'aventure de *Tout comme elle* avec Brigitte Haentjens : « J'ai aussi fait un travail en atelier avec un groupe d'actrices pour *Je ne sais plus qui je suis* même si je ne pouvais être de la distribution finale ; Brigitte cherche autour du thème, on a des conversations, on fait des impros avec le chorégraphe, c'est très intéressant. Elle apportait des textes, de Sylvia Plath et d'autres, sur le thème de la colère. C'est sûr, quand on peut se payer ça, c'est extraordinaire. Mais le métier, ce n'est pas que ça et c'est correct aussi, ce serait toutefois un beau grand luxe ! »

Faire éclater les conventions

Elle qui s'intéresse de plus en plus à la mise en scène compte parmi ses expériences réussies deux spectacles au style de jeu éclaté, montés par Michel Bérubé : une adaptation « très intelligente et audacieuse » du *Macbeth* de Shakespeare, dans lequel elle incarnait Lady Macbeth, et *Ervart ou les Derniers Jours de Frédéric Nietzsche* d'Hervé Blutsch, une production passée un peu inaperçue. Fougueuse de tempérament, Suzanne Lemoine reconnaît avoir un parcours aussi intense, avec de grandes rencontres mais aussi de grandes frictions. « Mon parcours est coloré, des fois dans le sens lumineux, des fois avec un côté plus sombre. Quand on a une certaine énergie, il faut accepter les deux côtés de la médaille », admet-elle. Rompue à plusieurs styles de jeu – elle se passionne pour le bouffon, plus méconnu chez nous, pour le cabaret (l'aventure des Secrétaïres Percutantes lui manque) –, elle penche à présent vers l'interdisciplinarité et le multimédia, notamment dans le cadre de la maîtrise qu'elle complète à l'UQAM. L'omniprésence du jeu réaliste sur nos scènes l'interpelle : « Ce n'est pas qu'il ne doit plus y en avoir, du réalisme, mais je trouve qu'en 2008, avec tout ce qui s'est passé en art actuel, depuis le début du XX^e siècle, avec les surréalistes, et jusqu'au début des années 60, avec l'éclatement des arts médiatiques, des arts visuels, l'hybridation de tous ces médiums, le théâtre est un peu à la remorque. Où est la poésie ? On tient souvent à nous raconter une histoire de façon réaliste. J'aime les histoires, mais peut-on en sortir ? Il faut ouvrir ses œillères ! C'est vrai qu'ici, au Québec, si un comédien ne joue pas à la télé, il ne gagne pas sa vie. Donc, il faut être à l'affût du jeu réaliste, qui est une pratique très précise à la télé, que je respecte énormément, c'est le style de jeu dominant. Je ne suis pas entrée dans ce circuit. Je serai peut-être la prochaine maman Bougon, mais ça on ne peut pas le prévoir ! » ■