Document généré le 6 juil. 2025 14:29

Jeu
Revue de théâtre

L'acteur du burlesque et le jeu comique
Le savoir-faire d'Olivier Guimond fils

Chantal Hébert

Numéro 104 (3), 2002

L'acteur comique

URI : https://id.erudit.org/iderudit/26409ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Hébert, C. (2002). L'acteur du burlesque et le jeu comique : le savoir-faire d'Olivier Guimond fils. *Jeu*, (104), 99–108.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2002

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

CHANTAL HÉBERT

L'acteur du burlesque et le jeu comique

Le savoir-faire d'Olivier Guimond fils

Olivier Guimond fils en 1950.

> Charlie Chaplin mis à part, vous [Olivier Guimond fils] êtes le plus grand clown qui existe à l'heure actuelle. Clown dans le sens noble : celui qui fait rire, celui qui fait pleurer. Et pourtant vous aviez, ou vous avez eu en tout cas, des handicaps terribles. Par exemple, les gens qui se piquaient de bien parler disaient qu'Olivier Guimond avait un accent anglais.
>
> Fernand Seguin, *le Sel de la semaine*, Radio-Canada, 8 novembre 1966.

> Les héros comiques de la *slapstick comedy* sont de toute évidence ceux qui reçoivent les coups de pied au cul, les coups de bâton, les tartes à la crème plus qu'ils n'en distribuent : ce sont essentiellement des persécutés. [...] Le héros comique vit toujours les mêmes situations et assume toujours les mêmes rôles. Dans ce sens il est encore très proche des fous, bouffons, clowns dont il est l'héritier. [...] On ne l'aime pas seulement parce qu'il nous fait rire. Il nous fait rire pour qu'on l'aime.
>
> On comprend dès lors que le comique soit une des voies qui mènent au ciel des stars. Mais la starité comique a ses caractères propres, déterminés par l'ambivalence du profane et du sacré, du ridicule et du pathétique, du mépris et de l'amour.
>
> Edgar Morin, *les Stars*, Paris, Éditions Galilée, 1984, p. 222-227.

Héritier du clown, du fou et du bouffon, ignorant les censures, Olivier Guimond fils (Tizoune – du même nom de scène que son père), figure emblématique du burlesque québécois[1], a bâti sa carrière, à l'instar de la plupart des acteurs comiques,

1. Pour une histoire du burlesque québécois, voir : Chantal Hébert, *le Burlesque au Québec. Un divertissement populaire*, Montréal, Hurtubise HMH, 1981. Pour une étude de la thématique des canevas, voir : Chantal Hébert, *le Burlesque québécois et américain : textes inédits*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989. Pour une étude de la question de la théâtralité de la langue du burlesque, voir : Chantal Hébert, « De la rue à la scène : la langue que nous habitons », *Présence francophone*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1988, n° 32, p. 45-58.

par la réitération de numéros à succès et l'incarnation des mêmes rôles : l'innocent (au sens de naïf), l'entêté, le cocu, etc., qu'il a su rendre dans un style personnel déclenchant à tous coups des rafales de rire. Mais c'est tout particulièrement dans ses compositions d'homme ivre et l'éternelle reprise de gestes fétiches parfaitement intégrés à son jeu qu'il a su s'imposer comme acteur comique[2]. Des rôles, des gestes, que l'amateur de burlesque aura revus plus d'une fois, donnant à penser que la répétition est loin de perdre ses vertus comiques, mais surtout témoignant d'un savoir-faire révélateur d'un extraordinaire degré de virtuosité. Ces « tics » propres à Guimond, ces gags, sorte d'images de marque de la personnalité du comique, de son style, surgissaient au milieu des improvisations les plus libres, le distinguant pour ainsi dire de ses « concurrents » : une manière toute personnelle de tenir sa cigarette entre le pouce et l'index ; d'exhaler la fumée par le nez ; de casser sa cigarette en deux en tombant, ou en se frappant le visage contre un mur sans jamais pour autant la sectionner complètement ; d'enlever et de renifler ses chaussures ; de jongler avec un objet qui lui échappe ; de replacer son chapeau sur sa tête en esquissant un sourire espiègle ou un roulement d'yeux ou, encore, de le lancer sur une patère tantôt de manière désinvolte, tantôt se surprenant lui-même d'avoir atteint sa cible ; de chercher ses clés en tentant tant bien que mal, sous l'effet de l'alcool, de mettre sa main dans sa poche de pantalon ; de relever son pantalon en twistant le bassin ; de toussoter en se sortant le bout de la langue ; de tomber par terre et inlassablement, chaque fois, de garder les jambes en l'air quelques secondes ; d'absorber une réplique en bombant légèrement le torse, comme dans un léger sursaut imprimant un faible mouvement de recul, et parfois d'étonnement, avant que de grimacer en souriant et d'afficher des yeux rieurs ; de rire en enfilant les oh ! oh ! oh !, ah ! ah ! ah ! qu'il adressait à son partenaire ; d'afficher une mimique interrogative en dessinant un accent circonflexe avec son sourcil gauche ; de sourire souvent, voire de rire de bon cœur, cherchant à jeter un pont vers l'autre (cet autre étant tout à la fois son partenaire et le spectateur[3]) ; etc.

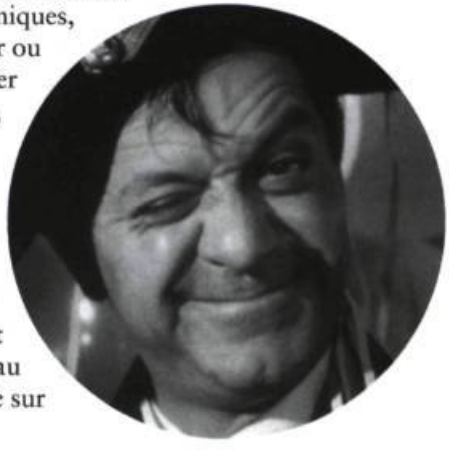
Je pourrais poursuivre cette énumération caractéristique d'une séquence d'actions, de mimiques ou de gestes comiques distinctifs, véritables locutions corporelles personnelles,

2. Quiconque n'a pas vu Olivier Guimond fils sur les planches et voudrait se faire une idée de son jeu comique, ou repérer des traces de son savoir-faire, pourrait visionner *Olivier*, réalisation de Pierre Brochu, Poly-Productions, cassette vidéo, VHS, 113 min, 1989.

3. Soulignons au passage que cette attention à l'autre, qui apparaît comme une sorte de code perdu avec lequel l'acteur occidental semble vouloir renouer depuis les années 60 – pensons au théâtre du corps et de l'environnement, par exemple, quoique d'une autre manière –, était en quelque sorte spontanée chez l'acteur de burlesque puisqu'elle était issue de l'improvisation et de la nécessité d'être aux aguets.

témoignant d'un puissant savoir-faire qu'a développé Olivier Guimond fils au fil des années, lui qui sortit enfin le burlesque de son anonymat. Mais, à ce stade-ci, il importe de dire que c'est sur les planches et au contact de son père, lui-même acteur comique du burlesque, que Guimond fils a puisé les rudiments de son art, d'un style de jeu lui permettant de construire sa *présence* scénique et d'inventer ce qu'on aimerait pouvoir considérer aujourd'hui comme sa *technique pré-expressive* personnelle, selon l'expression de Ferdinando Taviani[4]. À Fernand Seguin qui l'interviewait, en novembre 1966, et qui lui rappelait les épreuves qu'il avait dû affronter avant d'être reconnu, il confiait : « J'avais un handicap terrible : papa était ce qu'il y avait de mieux comme *comic* [...] » Tizoune junior devait être sinon meilleur, en tout cas aussi bon que son père, son mentor, son modèle. C'est sur le souvenir de la *présence* scénique de son père, sur la « mémoire empirique » donc, que s'est construit le comportement – ou *bios* – scénique d'Olivier Guimond fils (Tizoune). Si bien que l'apprentissage de celui qu'on considère aujourd'hui comme le plus grand des acteurs comiques que le Québec ait produit – et au comportement scénique duquel on s'intéresse – s'est donc fait de façon informelle, « [l]' agent principal [en ayant été] un *modèle* utilisé en vue d'une imitation ». Et Edward T. Hall de poursuivre : « Des systèmes de comportement composés de milliers de détails sont [ainsi] transmis dans leur totalité de génération en génération sans que personne puisse énoncer les lois qui [les] régissent[5] [...] »

Ce savoir-faire, qu'Olivier Guimond tenait de son père, n'avait rien à voir avec le fameux « vivre » ou revivre à la base du théâtre naturaliste et des interprétations psychologisantes. Ici, pas de texte, mais des sketches, des gags, des numéros à succès, bref des rituels burlesques qui gardaient leur efficacité malgré la fréquence des reprises et en dépit de leur simplicité, de leur banalité. Fréquemment, Olivier Guimond fils, comme bon nombre de comiques, reprendra des situations dans leur intégralité (monter ou descendre un escabeau ou un escalier, danser, entrer en scène en simulant l'ivresse, manger une banane, passer le balai, faire une déclaration d'amour ou une demande en mariage, se livrer à une scène de poursuite, etc.). Pour primaires qu'elles parussent, ces scènes étaient l'occasion pour l'acteur de faire montre de son talent, soit de sa connaissance – informelle peut-être, mais non moins efficace pour autant – des lois du mouvement et de la présence, et ce à une époque où la société québécoise était, au même titre que d'autres sociétés occidentales, fondée sur un effacement du corps.



4. Ferdinando Taviani, « Le langage énergétique », dans Eugenio Barba et Nicola Savarese, *l'Énergie qui danse, l'art secret de l'acteur*, Lectoure (France)/Holstebro (Danemark), Bouffonneries/ISTA, 1995, p. 104-108.
5. Edward T. Hall, *le Langage silencieux*, Paris, Seuil, 1984, p. 88-89.

Olivier Guimond, père et fils.

Corps en jeu

S'il est un grand principe au fondement du jeu comique (ou de l'art) de l'acteur du burlesque et, plus particulièrement, du savoir-faire d'Olivier Guimond fils, ce serait celui de l'apprentissage, du développement et de la maîtrise du « langage énergique », pour reprendre encore les mots de Taviani, désignant le « savoir de l'acteur qui sert à le rendre *vivant* sur la scène, autrement dit qui construit sa *présence* extra-quotidienne, dans une situation de représentation[6] ». Bien qu'acquis par imitation, ce savoir-faire ne relève, dans le burlesque, d'aucun procédé illusionniste. S'opposant à la méthode introspective, celle des émotions intérieures authentiques, il repose en priorité sur le jeu physique, sur l'intuition de l'acteur et sur la rapidité de ses réactions (*timing*) face à son partenaire et à celles de la salle, en d'autres mots sur sa capacité à réagir à l'imprévisibilité du déroulement du spectacle. Avant même qu'il n'ouvre la bouche et qu'il ne commence à parler, l'acteur comique apparaît *vivant*. Tout l'intérêt du savoir-faire de Guimond fils, comme des meilleurs acteurs du burlesque, tient de la stylisation[7], de la maîtrise des moyens expressifs du corps et de la recherche du contact entre

6. Eugenio Barba et Nicola Savarese, *op. cit.*, p. 104.

7. Stylisés, et bloqués en des emplois fixes à l'image des personnages de la commedia dell'arte, les personnages mis en scène par les acteurs du burlesque n'évoluaient pas, vu la brièveté du sketch ou de la comédie. Ces personnages dont les traits de caractère étaient simplifiés, réduits à l'essentiel, étaient entraînés, dans un rythme vif et efficace, dans une aventure où s'exprimaient les aspects fondamentaux des passions humaines.

la scène et la salle. En somme, il tient des lois fondamentales de la théâtralité qui ont longtemps échappé aux lettrés québécois qui manifestèrent un grand mépris pour ces acteurs populaires, avant que la libération du corps que la société québécoise connaîtra dans les années 60 n'ait provoqué un revirement des mentalités et, dans le domaine du théâtre, un revirement d'intérêt pour d'autres types d'apprentissage et de styles de jeu.

Avec la pauvreté ou la richesse de leurs moyens – tout dépend du point de vue –, les acteurs du burlesque devaient, en improvisant sur canevas, tirer le maximum d'effets. Pauvreté ou richesse ? C'est selon les valeurs de l'artiste, du spectateur ou du critique... Mais il est tentant de dire que la richesse du langage corporel de l'acteur du burlesque était inversement proportionnelle à la pauvreté du texte, qui se résumait en une situation élémentaire faisant référence à un fonds commun : les ennuis qui se dressent quotidiennement. Le burlesque renoue ici avec la farce médiévale, la tradition italienne de la commedia dell'arte (le « langage énergique » d'Arlequin, ou de Pantalon que le Québec a découvert dans les années 60), ou encore – et peut-être n'avons-nous pas insisté suffisamment sur cet aspect – avec la « dépense » gestuelle ou corporelle des acteurs du cinéma burlesque américain (Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel et Hardy, etc.). En effet, acteurs du *slapstick* (ou burlesque américain) et acteurs du burlesque québécois partagent des modes de composition ou des comportements scéniques dont les ressorts comiques gros, forts et brutaux, par contraste avec le monde réel, visent à l'effet immédiat maximum (déclencher le rire), et ce par la brièveté des effets enchaînés (les gags), en évitant toute finesse psychologique. Au théâtre comme au cinéma muet s'impose dès lors un univers spatial où gestes et mouvements vont prendre un sens nouveau, un univers en folie où tout est possible.

Tension et élasticité

Slapstick, commedia dell'arte, farce, burlesque, autant de formes spectaculaires qui tout en ayant ouvert la voie à la liberté de l'acteur participent d'une même filiation comique. Un mode de jeu où l'agilité du corps semble le plus souvent, ou du moins à première vue, l'emporter sur celle de l'esprit. Aurions-nous oublié que « [l]e corps est un tout, physique, mental, émotionnel [et que le] corps de l'acteur doit toujours fonctionner selon ces trois aspects [...] [s]inon il est incomplet[8] » ? Ne serait-ce pas à ces trois aspects auxquels pouvait entre autres faire allusion Edward T. Hall en parlant de « milliers de détails [...] transmis dans leur totalité de génération en génération », rejoignant ainsi par ces propos Peter Brook et Henri Bergson ? Bergson, qui reste encore celui à qui la recherche contemporaine sur le comique se réfère largement, écrit : « Ce que la vie et la société exigent de chacun de nous, c'est une attention constamment en éveil, [...] c'est aussi une *élasticité du corps et de l'esprit*, qui nous mette à même de nous adapter. Tension et élasticité, voilà deux forces complémentaires l'une de l'autre que la vie met en jeu[9]. » Il semble bien que ce soient ces mêmes forces complémentaires qui s'offrent comme qualités constitutives du jeu comique d'Olivier Guimond fils.

8. Peter Brook, « À la source du jeu », dans Odette Aslan, *le Corps en jeu*, Paris, Éditions du CNRS, 1994, p. 301.
9. Henri Bergson, *le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 14. Je souligne.

Olivier Guimond dans *Trois Heures du matin* (Photo : Robert/ Collection Théâtre des Variétés) et Billy Bevan dans *A Small Town Idol* de Mack Sennett (1921).

Cependant, sur le plan pratique, par son savoir-faire, Guimond ne vient-il pas inverser la théorie générale comique bergsonnienne ? Le jeu comique de l'acteur du burlesque n'est-il pas, en effet, moins « provoqué par du mécanique plaqué sur du vivant », selon la célèbre théorie, que par du vivant (le gag, le langage énergique) injecté dans la mécanique (l'ordre des choses, le déroulement de l'histoire) ? Et le jeu de l'acteur du burlesque, par sa débauche d'énergie et d'effets visuels venant submerger le scénario ou la trame du canevas, ne tient-il jamais que sur les marges faciles et comiques ? De cette exaltation visuelle et sonore ne peut-il pas sourdre une quelconque inquiétude ? Pour tenter de répondre à ces questions, revenons un moment à ces rôles d'ivrogne que Guimond fils a si souvent interprétés, afin d'en comprendre le secret. La clé, on s'en doute, ne tient pas dans le texte car, comme le souligne Gilles Latulippe, « [j]'ai déjà dit que j'écrivais pour Olivier Guimond ; c'est vite dit. On écrivait : Olivier entre dans la pièce avec un escabeau, trois rouleaux de tapisserie et un quarante onces [d'alcool], et on venait d'écrire vingt minutes[10]. » Moins de trois lignes de texte dans lesquelles Guimond trouvait les bases d'une partition qui se déployait dans l'espace.

10. Gilles Latulippe dans *Olivier* (cf. note 2).

Dans *Trois Heures du matin*[11], Olivier rentre chez lui visiblement éméché ; il a oublié ses clés, il est trois heures du matin, sa femme l'attend avec un rouleau à pâte. Ce sketch est un classique du burlesque qu'ont joué tour à tour le père et le fils Guimond. Sa trame reprend le thème de la farce du *Cuvier* qui se retrouve également dans un film de Max Linder, réalisé dans les années 10. Avant même le thème du pouvoir (qui commande ? qui domine ? qui, de l'homme ou de la femme, persécute l'autre ?), nous frappe d'abord la manière de marcher de Guimond fils coiffé de son éternel petit chapeau, comme son père, son guide, son maître. Sa façon de tituber, l'écartement des jambes, comme chacun de ses pas, de ses gestes, semblent relever d'une sorte de « danse occulte[12] ». Le jeu physique repose sur des rapports d'équilibre et de déséquilibre, signature de Guimond fils. Avant même que d'affronter sa femme – qu'il réussira à déjouer par un tour de passe-passe –, c'est lui-même, son propre corps, qu'Olivier semble devoir affronter. À chaque pas ou presque Olivier, qui avance avec la nonchalance de l'homme ivre, risque la chute ; puis il se rattrape, plus d'une fois, et feint de tomber dans le puits. L'ensemble donne l'impression d'une grande souplesse, d'une non moins grande agilité. S'appuyant tantôt contre le mur, tantôt contre le puits, tantôt encore tournant sur lui-même ou pivotant sur un pied avant que de dessiner quelques pas en boucle ou de tendre un moment ses jambes comme s'il dépliait ses genoux et sursautait, il adopte une démarche qui est un langage à part entière. L'action, on le voit, n'a à peu près plus besoin de rebondissement ; le moteur du sketch – et sa chute ou finale comique – est fondé sur la bouffonnerie, un jeu comique presque purement physique. Le déroulement du sketch tient donc non pas du texte, mais du « montage de micro-actions physiques dont chacune a un début précis et une fin tout aussi précise qui la relie à la micro-action suivante[13] ».

L'espace imparti ne permet pas de faire l'analyse détaillée de chacune de ces micro-actions (entrer en scène ; chercher sa clé ; se frapper contre le mur ; pivoter sur lui-même ; se rendre au puits ; enlever ses chaussures ; les échapper ; se cacher derrière le mur ; s'adresser une première fois à sa femme, puis une deuxième ;

11. On aura tout intérêt à visionner ce sketch, en consultant notamment la vidéocassette *Olivier* (cf. note 2).
12. Eugenio Barba et Nicola Savarese, *op. cit.*, p. 106.
13. *Ibid.*

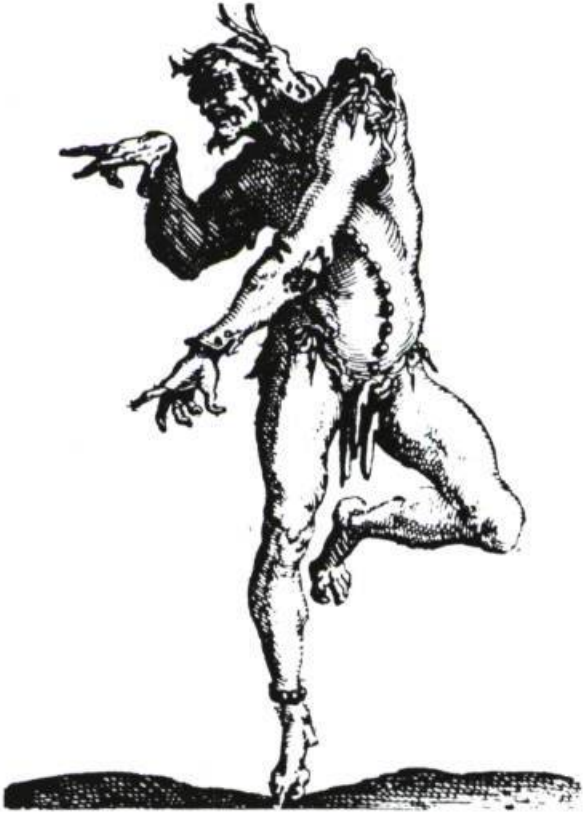
l'embrasser ; entrer chez lui ; refermer la porte derrière lui ; ouvrir la fenêtre ; paraître à la fenêtre ; etc.), ni, bien sûr, de tous les mouvements des différentes parties du corps mises à contribution (pieds, jambes, cuisses, bassin, buste, poitrine, épaules, bras, mains, cou, tête, yeux, sourcils, bouche, etc.), ni même d'ailleurs de la manière de prononcer certains mots (articulation pâteuse), de recourir à des onomatopées (telle « Oh my ! oh my ! oh my ! »), ou encore de l'accent anglais de Guimond, dont Fernand Seguin lui rappelait qu'il avait été un handicap. Je viens de dire que l'espace imparti ne permet pas de faire l'analyse détaillée des micro-actions ; mais même si l'espace le permettait, je m'interrogerais sur la portée d'une telle étude. Le corps en mouvement se laisse difficilement cartographier. Il me semble que nous n'avons pas encore trouvé de réponse satisfaisante à la question que posait Odette Aslan il y a bientôt dix ans : « [C]omment parler du corps en scène, quels instruments et quelles méthodes employer[14] ? » se demandait-elle. La découpe méticuleuse du comportement corporel de l'acteur ne risque-t-elle pas de rendre le corps insignifiant ? En voulant mettre à plat le moindre mouvement, la moindre expression, les fragments décrits ne risquent-ils pas de renvoyer l'image d'un corps désincarné ; d'un corps qui serait tout à l'opposé de celui de l'acteur du burlesque dont on cherche à approcher le savoir-faire physique, le savoir-faire comique ?

Intelligence physique

Je voudrais donner encore un exemple : celui d'un des sketches qui, bien que n'étant pas un classique du burlesque ou du *slapstick*, met en scène Olivier Guimond fils et son faire-valoir (ou *straight man*) Denis Drouin, dans un numéro clownesque empreint de la dialogique comique/pathétique qu'ont soulignée plus d'un auteur, dont Edgar Morin. Présenté dans l'émission de télévision *Bye Bye 1970*, diffusée à Radio-Canada, le sketch, qui fait référence à la Loi sur les mesures de guerre décrétée au Québec dans la foulée des événements d'octobre 1970, est en définitive une variante de la structure classique de plusieurs canevas du théâtre burlesque : les rapports dominé-dominant et le renversement des rôles dans une chute finale comique, la « fantaisie de triomphe[15] ». Olivier Guimond fait preuve d'une ingéniosité renouvelée en interprétant le rôle d'un soldat de l'armée canadienne (un Québécois francophone né à Saint-Henri, un quartier populaire de Montréal) qui monte la garde, le soir du 31 décembre, devant une résidence cossue de Westmount, celle de Mister Thompson où l'on fête le Nouvel An. Loin de se délester de ses qualités acrobatiques, Guimond en joue ici à fond de train. Une fois de plus, il joue

14. Odette Aslan, « Avant-propos », dans Odette Aslan, *le Corps en jeu*, *op. cit.*, p. 9.
15. Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Librairie José Corti, 1964, p. 130.

l'homme ivre ; une fois de plus, il s'adonne à une scène d'escalier. Après avoir hésité un court instant à l'invitation de Mr. Thompson, qui est sorti de chez lui quelque peu gris pour prendre une bouffée d'air frais et lui a offert un verre, Guimond cède à sa soif, à son penchant pour l'alcool. Après avoir accepté un verre, puis deux, porté un toast à la nouvelle année, un autre à Westmount, puis un autre encore à Saint-Henri, le caporal Olivier, éméché, ferme son walkie-talkie, coupe le contact avec son patron et enlève gentiment la bouteille des mains de Mr. Thompson. Parti d'un geste banal (boire un verre), l'acteur lui donne une impulsion nouvelle. La neige tombe, il sert



Équilibre et tension : Olivier Guimond fils dans *Agence matrimoniale* (Théâtre des Variétés, 1970. Photo : Robert/Collection Théâtre des Variétés), entre Arlequin (gravure de Giuseppe Maria Mitelli, XVIIe siècle) et Pantalon (eau-forte de Jacques Callot, 1616).

deux doigts d'alcool à Thompson et boit de plus en plus goulûment à même la bouteille qu'il vide et lance dans le décor. Guimond monte et descend à quelques reprises les quelques marches du petit escalier menant à la porte de la résidence. Glissant de tout son long dans l'escalier, il se relève, se débarrasse des lumières de Noël qui se sont enroulées à son cou alors qu'il a accroché l'arbre, et s'envoie une autre rasade d'alcool dont il essuie la gorgée dégoulinante du revers de la main. Tantôt vu de face, tantôt vu de dos, titubant, Guimond se tient en équilibre sur une marche où il n'a posé qu'une partie de la plante des pieds. Par son jeu physique, par ses postures acrobatiques, Guimond, à l'instar des acteurs de la commedia dell'arte, cherche un équilibre instable en poussant la tension à ses extrémités. Après s'être tenu

à bonne distance de Mr. Thompson, après s'être appuyé sur lui, après lui avoir tapé dans le dos, il le serre dans ses bras à la toute fin du sketch, avant que de tomber avec lui, de se relever, puis d'entrer dans la maison qu'il est chargé de surveiller, refermant la porte derrière lui.

Denis Drouin et Olivier Guimond dans le célèbre sketch du *Bye Bye 1970* à Radio-Canada.

Cette dernière image recèle toute l'ambivalence du maître du rire qu'est Guimond, comme du jeu des comiques. La prouesse burlesque consisterait-elle dans la mise en scène d'une proximité inattendue entre des situations ou des personnages que tout, dans la réalité, oppose ? C'est ce que portent à croire les rires qui résonnent. Il est tentant de rapprocher la réception de ce sketch burlesque de l'effet qu'a eu sur Antonin Artaud le premier film des Marx Brothers, *Animal Crackers*, dont il a écrit qu'on ne peut bien considérer que humoristiquement cette *chose extraordinaire*, mais « il y a là comme l'exercice d'une sorte de liberté intellectuelle où l'inconscient de chacun des personnages, comprimé par les conventions et les usages, se venge, et venge le nôtre en même temps[16] ». Les pirouettes, les chutes de Guimond ne tiendraient-elles pas d'une sorte d'ébriété intellectuelle qui pourrait susciter l'inquiétude en même temps que le rire ? Le sketch, par les micro-actions dont il est composé, met sous les yeux du spectateur le savoir-faire de l'acteur, mais dévoile aussi le gouffre – pathétique et comique – qui sépare les pauvres et les nantis, les francophones et les anglophones, les dominés et les dominants, « inventant » *visuellement* une proximité entre le bon diable ou le pauvre gars et le gentleman. Si Guimond met en place une gestuelle d'interaction dont l'ensemble donne l'image d'une grande liberté, d'une grande souplesse, ses partenaires de jeu soutiennent que tous ses mouvements étaient réglés comme un mouvement d'horlogerie. Serait-ce là le secret de sa *présence* ? Tension et élasticité du corps et de l'esprit. Une chose est sûre : c'est que par-delà l'enchaînement des micro-actions physiques réalisées par Guimond, se dégage de son comportement scénique, de son intelligence physique et du « langage énergique » qui est le sien « une forme (*pattern*) d'énergie qui tantôt se dilate ou se rétrécit dans l'espace[17] », mais qui toujours rend vivante la présence de l'acteur comique dans un univers en folie. **j**

16. Antonin Artaud, *le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 211.
17. Eugenio Barba et Nicola Savarese, *op. cit.*, p. 106.