

« Gratién Gélinas. La Ferveur et le Doute »

Jean Cléo Godin

Number 81, 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25373ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Godin, J. C. (1996). Review of [« Gratién Gélinas. La Ferveur et le Doute »]. *Jeu*, (81), 195–199.

« Gratién Gélinas. La Ferveur et le Doute »

Ouvrage d'Anne-Marie Sicotte, Montréal, Québec/Amérique, 2 tomes ; tome I (1909-1956) : 1995, 334 p. ; tome II (après 1956), 1996, 296 p.

L'homme derrière le monument

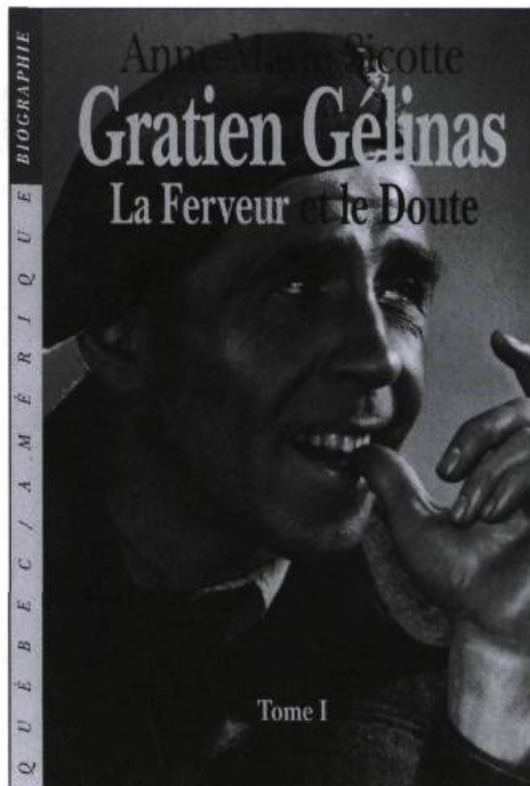
Anne-Marie Sicotte est la petite-fille de Gratién Gélinas, ce qui présente d'évidents avantages : elle connaît intimement toute la famille, qu'elle a pu interroger à loisir pour préparer cette biographie de son célèbre grand-père, atteint depuis quelques années d'un « syndrome cérébral organique de type dégénératif » (II, 281) qui le rend désormais incapable de gérer sa vie et ses affaires (lesquelles ont été prises en charge par son fils Michel), voire de communiquer avec ses proches. Ces circonstances ont surtout permis à l'auteure de consulter les précieuses archives conservées dans une voûte à la grande maison d'Oka, archives dont les historiens de théâtre connaissaient l'existence – Gélinas m'en avait parlé lorsque je l'ai interviewé en 1969 –, mais auxquelles presque personne n'avait eu accès. Cette biographie nous apprend en outre que ces archives contenant « une soixantaine de caisses de documents écrits et audiovisuels, et de photographies, évaluées à plus de

300 000 \$ » (II, 278) ont été classées récemment par une archiviste professionnelle qui est aussi une belle-sœur de l'auteur : la tradition se perpétue donc, dans la famille Gélinas, de gérer professionnellement tout ce qui concerne la famille !

Mais une telle intimité entre la biographe et son sujet présente aussi des inconvénients, le principal étant le risque de partialité entraînant soit des omissions, soit des distorsions. Diplômée en histoire et en anthropologie, Anne-Marie Sicotte se garde bien, à travers ce long parcours de la vie et de la carrière de Gratién Gélinas, de l'éloge excessif ou du panégyrique. C'est même un certain excès contraire qu'on peut lui reprocher, et c'est dans le ton utilisé que le lecteur sent que la petite-fille a des comptes à régler avec son grand-père, qu'elle nomme tout au long de l'ouvrage simplement « Gratién », ce qui m'a semblé légèrement inconvenant. On apprend sans étonnement que la vie familiale de cet homme si préoccupé de sa carrière et de sa gloire n'a pas été idyllique, et que tous les enfants ont souffert de la difficulté de Gélinas à exprimer ses émotions, de ses absences trop prolongées, comme de ses relations conjugales souvent orageuses et de ses infidélités. Le chapitre 8 du deuxième tome révèle bien les tensions et rancœurs familiales, à l'occasion de la mort de Simone Lalonde, première épouse de Gélinas et mère de ses enfants. Elle meurt le 27 février 1967, alors que la carrière de Gélinas amorce

une remontée importante et qu'il est très pris par la gestion de sa Comédie-Canadienne. Or, comme par hasard, c'est dans ce chapitre que l'auteure insiste plus qu'ailleurs sur la dureté du grand homme envers sa femme, citant même l'un des fils qui dit n'avoir pu s'empêcher de penser qu'il l'avait tuée plus vite » (II, 142) et faisant état de l'« identité vacillante » (II, 144) de sa mère Sylvie, la fille aînée des Gélinas dont les recueils de poème ne semblaient pas valorisés par son père. Sylvie mourra elle-même en 1989. Gélinas épouse en 1973 Huguette Oigny, qu'il aime depuis 1945, mais il admettra bientôt que « son mariage avec Huguette était une erreur » (II, 235) : les querelles sont fréquentes et les rapports entre la nouvelle épouse et les enfants de son mari sont orageux. « Tous deux prennent soin de perpétuer la légende du couple uni » (II, 273), écrit l'auteur, mais la vie du couple n'est qu'une « discorde permanente » – c'est le titre du chapitre 12 du second tome –, si bien qu'après quelques années ils ne se voient plus que pour des raisons professionnelles.

L'entreprise de retrouver « l'homme derrière le monument » (II, 272) – ce que tente en vain de faire le fils Alain, avant que son père ne sombre dans son apparente inconscience – ne saurait donc aboutir qu'à une démythification du personnage public, chose qui passionne toujours le public-lecteur, mais en éclaboussant au passage certains proches qui auraient préféré, sans doute, que le linge sale se lave en famille. Quant à nous, c'est le monument Gélinas qui nous intéresse et, si la biographie écrite par la petite-fille ne nous apporte pas de révélations absolument troublantes, elles jettent sur l'œuvre des éclairages nouveaux et significatifs ; ils transforment, en tout cas, certaines lectures qu'on peut faire de cette œuvre.



Ma propre lecture, certes, car Gélinas n'est pas, comme je le croyais, un campagnard un peu nostalgique de sa Mauricie natale venu à Montréal à l'âge des études et du travail : il n'avait qu'un an lorsque sa famille déménage à Montréal. De plus, l'enfance que j'imaginai heureuse et bucolique a été marquée par une grande instabilité familiale, qui va entraîner de fréquents déménagements, et par d'interminables querelles conjugales, qui vont aboutir, en 1925 (né en 1909, Gélinas a alors 16 ans), à la séparation des parents. Toute sa vie, le dramaturge fera le pitre pour donner le change, mais les traumatismes de l'enfance ont dessiné pour toujours une profonde amertume et un sens tragique qui ne s'affirmeront véritablement qu'avec *Bousille et les justes* ; mais on comprend mieux, désormais, que l'histoire de *Tit-Coq* n'est pas totalement inventée : « le statut d'enfant

illégitime du conscrit a une filiation certaine avec celui de fils de parents séparés » (I, 224). Et le dramaturge en retiendra un acharnement qui ressemble à la détermination de sa mère Genève Davidson à réussir avec éclat, comme pour bien se prouver qu'il ne reproduira jamais les comportements d'échec de son père. Mais sa petite-fille a bien démontré, je crois, que cette farouche détermination qui fera de Gélinas un négociateur exigeant, un dramaturge et un homme d'affaires dont les ambitions semblent illimitées, et aussi redoutables que ses sautes d'humeur, cache « l'insidieuse dépression qu'il porte en lui » (II, 270) et qui explique par exemple le sentiment insupportable de *honte* que provoquera, chez lui, l'échec de *Ti-Coq*¹ sur Broadway. Il faut reconnaître que Gélinas tombait alors de haut puisque toute l'élite québécoise, premier ministre du Québec et archevêque de Montréal en tête², avait célébré en grande pompe la 101^e représentation de *Ti-Coq* à Montréal et que, deux jours plus tard, la vénérable Université de Montréal lui avait décerné un doctorat honorifique⁴. C'est donc chargé de tous ces honneurs que « Fridolin » – car ce personnage lui colle à la peau, surtout aux États-Unis – part à New York, convaincu que l'hon-

neur du Québec tout entier est en jeu ; à cause de son échec, il se convainc donc « qu'il allait faire l'objet d'un mépris profond de la part des Québécois » (I, 289). L'humiliation est si profonde qu'il cherche en vain une nouvelle source d'inspiration, pour une seconde pièce : « un seul échec après quinze ans de succès a complètement tari la source qui permettait à Gratien d'écrire » (I, 293).

Pourtant, l'écrivain Gélinas a moins d'expérience qu'il ne veut le laisser croire, puisque les *Fridolinades* ont profité de l'aide de « nègres » dont Gélinas réclamait la discrétion absolue. Discrétion que son collaborateur Louis Pelland n'observera pas, ce qui lui vaudra des poursuites de la part de Gélinas, en 1946 (voir I, 207-208) ; il y eut aussi Claude Robillard et le fidèle Louis Morisset, dont les contributions importantes aux premiers succès de Gélinas n'ont jamais été reconnues et identifiées. Gélinas s'approprie même les traductions de ses œuvres, dont les crédits ne sont pas donnés au programme. Il veut également contrôler tous les revenus, ce qui semble avoir contribué à l'échec de New York : « quand le producteur a vu que Gratien voulait garder la mainmise sur toutes les recettes, il a débarqué au plus vite pour faire de l'argent avec une autre affaire » (I, 282), retirant son soutien à *Ti-Coq*.

Comme le succès phénoménal de *Ti-Coq* a confirmé son talent de dramaturge, et non plus seulement de revuiste, Gélinas doit continuer sur cette lancée. Mais comment ? L'analyse proposée par la biographe est ici fascinante, car elle permet d'établir la genèse en quelque sorte commune de toutes les pièces, à l'exception de *Hier, les enfants dansaient*. Cherchant un nouveau sujet de pièce, le dramaturge songe d'abord à « *La Passion*

1. En passant du français à l'anglais, *Ti-Coq* est en effet devenu *Ti-Coq*.

2. Il est regrettable que l'auteure n'ait pas reproduit la photo bien connue où l'on voit tous ces notables, plutôt que celle où Gélinas et sa femme sont en compagnie de ses amis.

3. Ou la 100^e, comme on le disait jusqu'ici. Il se peut que, le 29 janvier 1949, on en fût à la 101^e ; mais il semble évident qu'on voulait célébrer la centième.

4. Nous apprenons aussi, détail intéressant, que ce doctorat aurait été accordé à la demande des étudiants (I, 243). Et au grand scandale de certains intellectuels dont Jean Desprez et François Hertel ; mais ce dernier n'était pas français, comme le croit Anne-Marie Sicotte (voir I, 244). Autre erreur à signaler : Pierre Dagenais n'est pas « le fondateur du Théâtre-Club » (II, 70), mais de l'Équipe.

de *Blaise Mondoux*, un titre qui l'obsède » (I, 294). Dans *Blaise*, il y a donc l'origine lointaine de *Bousille*, mais ce premier titre l'obsédera si bien qu'il en tirera plus tard sa dernière pièce, *la Passion de Narcisse Mondoux*. C'est en retournant à des pages de son journal écrites en 1947 (donc contemporaines de *Tit-Coq*) et intitulées *le Procès* que le projet de *Bousille et les justes* commence à se préciser, dix ans plus tard. Et il se souvient alors d'une expression apprise durant les années de collège, alors qu'il y avait « corvée de bousille » : après avoir posé les bandes de la patinoire, il fallait « boucher le joint entre la terre et le bas des bandes avec de la *slush* qui gelait ». C'est ainsi, commentera Gélinas, que « le nom [de *Bousille*] s'est dessiné avec sa personnalité » (II, 56) ! J'ai appris par ailleurs que, après la première série de 121 représentations à Montréal et à la suggestion d'un journaliste d'Ottawa, la finale de la pièce avait été changée : la première montrait « un *Bousille* ivre et épuisé » mourant « sur scène foudroyé par une crise cardiaque » (II, 63).

Dans l'avant-propos du second tome, la biographe écrit que « les passions et les angoisses de Gratien Gélinas éclairent le XX^e siècle ». Il ne faudrait pas exagérer cet éclairage, mais il est vrai que, depuis 1956 notamment, le parcours de Gélinas est en quelque sorte exemplaire. La création de *Bousille et les justes* est à peu près contemporaine de l'aventure de la Comédie-Canadienne, inaugurée en 1958. Aventures démesurées, souvent rocambolesque, mais qui témoignent bien de cette époque où le théâtre québécois cherchait par tous les moyens à s'installer enfin dans ses meubles. C'est grâce à une secrétaire de direction rencontrée par hasard que Gélinas établit le contact avec la brasserie Dow, mais cette alliance ne

l'empêchera pas de commencer « sa première saison avec une dette totale de 724 000 \$ » (II, 31) : même si l'aide gouvernementale s'est considérablement accrue, si le TNM a remplacé la Comédie-Canadienne et Hydro-Québec pris la relève de Dow, cette longue saga se poursuit...

La carrière de Gélinas se poursuit aussi, avec des hauts et des bas. S'il est vrai que, vers la fin de sa vie et grâce aux reprises récentes des *Fridolinades* (en 1987), de *Bousille et les justes* (en 1991 et 1996) aussi bien que de *Tit-Coq* (en 1993), Gélinas « s'est refait une gloire toute neuve, alimentée par les applaudissements d'une nouvelle génération de Québécois » (II, 269), le dramaturge a mal pris le tournant capital de 1968 – il crée *Hier, les enfants dansaient* en 1967, mais la pièce ne connaîtra le succès que dans sa version anglaise, pour des raisons politiques –, et son malaise vis-à-vis des tendances nouvelles est profond. Il le reconnaîtra avec une évidente amertume en 1969, regrettant que « la chose dramatique d'hier [ne soit] pas celle de demain, qu'elle n'est qu'à grand-peine celle d'aujourd'hui » (II, 165). Cette biographie m'a appris une chose qui confirme trop clairement l'incapacité de Gélinas à reconnaître les mérites de la dramaturgie nouvelle, puisque *les Belles-Sœurs*, d'abord offertes à la Comédie-Canadienne, se sont heurtées au refus de Gélinas : « Il trouvait ça vulgaire. Les femmes sacraient ! » (II, 157).

Il convenait sans doute que la carrière de ce « monument » se terminât sur scène avec *la Passion de Narcisse Mondoux*, pièce de la fidélité s'il en est et qui témoigne autant du narcissisme de son auteur-interprète que de sa capacité très limitée à s'adapter aux changements qui

bouleversent la société. La pièce, reconnaissons-le, a connu un succès considérable : avec ses 500 représentations, elle n'est devancée que par *Bousille et les justes* (560 représentations avant les récentes reprises) et devance même le célèbre *Tit-Coq*. C'est pourtant au succès de cette première pièce que Gélinas doit tous les autres. La biographe nous apprend que les manuscrits de *Tit-Coq*, introuvables dans les archives du dramaturge, auraient peut-être été vendus « à un collectionneur dont une lettre a été retrouvée dans le fonds » (II, 278), mais qui n'est pas identifié. Beau sujet de recherche, en vue d'une éventuelle édition critique. On sait en effet que cette pièce a également subi des modifications au cours des premières représentations et que l'édition de 1950 ne reproduit pas exactement le texte joué ; on sait aussi que le dramaturge a plusieurs fois jonglé avec de possibles changements à la finale, mais nous savons aussi – c'est à New York surtout qu'il en a identifié les faiblesses – que le deuxième acte ne le satisfaisait pas entièrement. Seul un examen des manuscrits pourrait nous éclairer vraiment là-dessus et permettre de réaliser une étude génétique de l'œuvre. Une telle étude « éclairerait » le théâtre québécois contemporain plus que « les passions et les angoisses » de son auteur !

Jean Cléo Godin

« Travailler avec Grotowski sur les actions physiques »

Ouvrage de Thomas Richards, traduit de l'anglais par Michel A. Moos, Arles, Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, coll. « Le temps du théâtre », 1995, 201 p.

Le vrai secret a été de sortir de la peur, du refus de soi-même, de sortir de cela, d'entrer dans un grand espace libre où l'on peut n'avoir aucune peur et ne rien cacher.

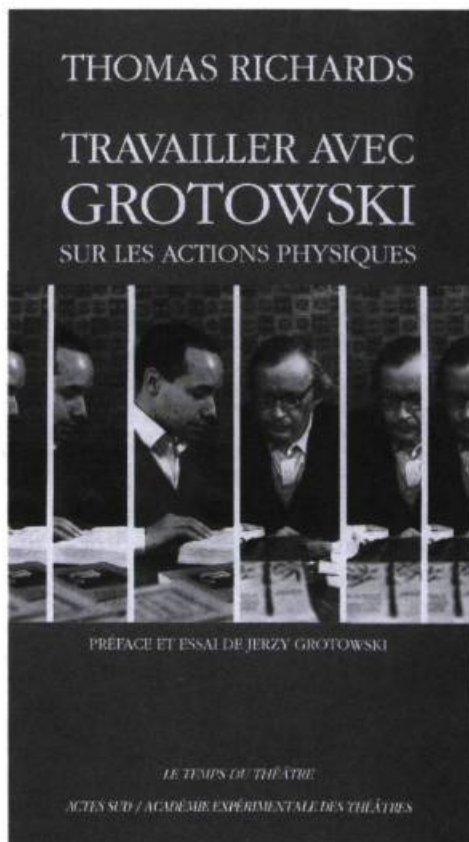
Jerzy Grotowski

L'art comme véhicule

Dirigée par Georges Banu, la collection « Le temps du théâtre » nous avait déjà donné à lire dans *l'Acteur flottant*, du Japonais Yoshi Oida, les réflexions d'un acteur qui a eu le privilège d'entrer en contact avec une des figures les plus importantes du paysage théâtral mondial, Peter Brook. Les Éditions Actes Sud ont déjà publié aussi, en collaboration avec l'Académie expérimentale des théâtres, un ouvrage consacré à Ryszard Cieslak, un des membres principaux du Théâtre Laboratoire de Wrocław, fondé par l'homme de théâtre polonais Jerzy Grotowski, considéré comme l'« acteur emblème des années soixante ». Dans cette publication-ci, nous retrouvons la filiation entre l'apprenti et le maître

avec, cette fois, Grotowski et un de ses collaborateurs américains, Thomas Richards. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques* se penche surtout sur la matière enseignée pendant des stages donnés par Grotowski aux États-Unis au cours des années quatre-vingt, avant qu'il fonde son Workcenter à Pontedera, en Italie. Aujourd'hui, dans ce petit village toscan, le maître s'est retiré de la pratique théâtrale pour se concentrer sur ce qu'il appelle « l'art comme véhicule ». Les dernières pages du livre, signées par Grotowski, composent un essai où l'homme de théâtre tire les grandes lignes d'une pensée qui se situe en marge des arts de la scène.

On peut se demander en quoi l'itinéraire de Thomas Richards est exemplaire. Contrairement aux attentes possibles du lecteur, l'auteur de *Travailler avec Grotowski...* est un homme tout ce qu'il y a de plus ordinaire ; son parcours ressemble même à celui de ces anti-héros que l'on suit à travers les tâtonnements, les angoisses et, surtout, les échecs. En concordance avec la « via negativa », concept élaboré par Grotowski selon lequel l'acteur ne doit pas acquérir des techniques au cours de sa formation mais plutôt se débarrasser de tout ce qui peut entraver l'expression artistique, l'itinéraire de Thomas Richards est jonché de problèmes à résoudre. Il est donc la personne tout indiquée pour signer un ouvrage en partie destiné aux acteurs en formation à la recherche de balises et d'appuis, parce que l'« acteur occidental moyen » (dans l'hypothèse où ce type existe) pourra s'y reconnaître aisément. Thomas Richards avoue n'avoir reçu aucun héritage culturel solide et n'avoir appris aucune technique de jeu particulière avant sa rencontre avec Grotowski. Auparavant, il se faisait une idée très



académique et cérébrale du travail de l'acteur et, comme les Occidentaux, il séparait d'emblée le corps et l'esprit. Pour refléter sa fragilité et la maladresse de ses nombreux essais avortés, pour éviter tout « excès d'intellectualisme » ou de rigidité, l'auteur a adopté un style d'écriture très proche de la langue parlée. Dans une optique d'accessibilité aussi, sans doute, il voulait rapprocher le lecteur de l'expérience immédiate.

Ce livre suit un parcours chronologique d'à peu près trois ans, de 1984 à 1986, itinéraire qui commence par les premiers stages que Thomas Richards a suivis d'abord avec Ryszard Cieslak à Yale, puis avec Grotowski lui-même à Irvine, en Californie, où le maître était l'invité de l'Objective Drama Program, au Hunter

College de New York, à Botinaccio en Italie et, finalement, à Pontedera. Ces stages portaient sur les « actions physiques ». Ils comportaient un travail fait à partir d'improvisations individuelles appelées *mystery plays*, ou de chants et de danses traditionnels haïtiens. Thomas Richards tâche de décrire un savoir qui a été transmis du maître à l'élève, mais qui, dans ce passage, a forcément subi une certaine dilution. Le lecteur doit accepter de suivre l'auteur dans ses détours, dans ses ellipses anecdotiques qui ne sont pas toujours utiles à la compréhension de la matière première du livre. La forme adoptée est celle du témoignage, et on cherche laborieusement à mettre le doigt sur les principes d'une technique précise ou sur des concentrés de vérité.

Thomas Richards est néanmoins fidèle à l'esprit de son maître, parce qu'à travers son écriture transperce l'intransigeance de Grotowski. L'homme de théâtre a toujours exigé de l'acteur qu'il se questionne constamment sur les raisons fondamentales qui le poussent à faire du théâtre, qu'il cherche à servir l'art et non à se servir de l'art, et qu'il place l'art au-dessus de lui-même comme un idéal de vie. En poussant l'acteur jusqu'au bout de ses limites personnelles, Grotowski enseigne à l'être dans sa totalité. Les premières réactions de Thomas Richards au contact de Cieslak et de Grotowski étaient d'abord teintées de fascination. « Leur présence, dit-il, transformait l'espace autour d'eux. » Ces deux hommes ont commencé doucement à agir sur son comportement de tous les jours, et bientôt jusque dans ses rêves, de sorte qu'il en vint rapidement à ne plus pouvoir se passer d'une discipline qui l'entraînait de plus en plus à pénétrer au fond de lui-même. C'est ainsi que l'acteur débutant, après de nombreux efforts, en est arrivé à

vaincre ses peurs, à combattre ses résistances.

Travailler avec Grotowski... a aussi le mérite de rappeler que Grotowski a été l'héritier direct de Stanislavski. En fait, il a poursuivi le travail sur les actions physiques là où Stanislavski l'avait laissé à la fin de sa vie. La différence entre les deux hommes demeure néanmoins claire. « Stanislavski centrait sa recherche sur la *construction d'un personnage* à l'intérieur d'une histoire et de circonstances données par un texte théâtral », explique Richards, alors que dans le travail de Grotowski « les acteurs ne *cherchaient* pas des personnages. Les personnages apparaissaient dans le mental du spectateur à cause du montage (dans le spectacle et dans le rôle). » Mais les deux hommes de théâtre se rejoignent lorsqu'on considère la distinction qu'ils font entre une activité et une action. Une activité est un geste simplement exécuté, alors qu'une action est un geste exécuté avec une intention précise ou dans une direction claire. Comme Stanislavski, Grotowski a toujours exigé de ses acteurs qu'ils puissent accomplir la même suite d'actions (la partition physique) de nombreuses fois par une mémorisation précise. La maîtrise de l'acteur, par opposition à la superficialité du dilettante au théâtre, vient de ce qu'il travaille toujours plus en profondeur et dans le détail. Après ce long travail sur lui-même, en suivant un entraînement continu qui le dépouille de ses vieilles habitudes, l'acteur ne cherche plus l'état émotionnel qui convient à chaque situation, mais doit laisser son corps se souvenir et agir par lui-même. « Il ne faut pas se mêler des émotions, il faut faire les actions physiques dont la clef se trouve dans le processus du corps. » On touche alors au cœur des préoccupations de Grotowski et de ce

qu'il a défini comme étant l'« organicité » de l'acteur.

La dernière partie du livre, intitulée « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », est la transcription de deux conférences que Grotowski a données, une à Pontedera en 1989 et l'autre à l'Université de Californie, à Irvine, en 1990. Ici, dans une écriture qui conserve la spontanéité – et parfois la confusion – du langage parlé, Grotowski décrit une recherche qui est l'aboutissement du travail artistique de toute une vie. Il place cette recherche dans une chaîne qui comporte plusieurs sections : « le maillon-spectacle, le maillon-répétitions pour le spectacle, le maillon-répétition non exactement pour le spectacle » appartient au domaine de l'« art comme présentation ». L'« art comme véhicule », un terme utilisé par Peter Brook pour définir le travail actuel de Grotowski, se retrouverait à l'autre extrémité de cette chaîne. Dans cette approche se retrouvent les mêmes éléments que dans les arts théâtraux – le chant, le mouvement et parfois le texte –, mais on ne s'adresse pas au spectateur. À la manière du rituel (la comparaison exige beaucoup de précautions), l'art comme véhicule a un effet sur ceux qui y participent, ceux que Grotowski appelle les « actuels » et qui sont les principaux responsables de la construction (« le montage ») de cet art dont les sources remontent à l'Antiquité. Si on essaye de vulgariser, l'art comme véhicule et le théâtre cherchent ultimement à diriger l'énergie de l'acteur (de son corps, de son cœur et de son esprit) vers la *présence* et l'*organicité pure*. Dans le premier cas, cette action sert la sublimation de l'être qui agit, alors que dans le second elle sert la sublimation du spectateur qui participe à la représentation théâtrale mais qui, la plupart du

temps, n'agit pas. L'art comme véhicule se retrouve donc à l'extérieur des frontières des arts de la scène, mais encore tout près d'elles.

Travailler avec Grotowski..., il va sans dire, ne se lit pas facilement. Il faut être initié au travail et aux écrits du maître polonais et à un certain jargon de la pratique théâtrale ; Thomas Richards autant que Grotowski, qui est largement cité dans ce livre, s'expriment avec des images, on pourrait presque dire des paraboles, qui conservent leur part de mystère. C'est au lecteur avide et clairvoyant que revient la tâche de découvrir le sens qui se cache derrière les mots. Ou peut-être faudrait-il dire au-dessus des mots.

Philip Wickham