

Jeu

Diderot chez les francs-maçons : Les Gymnastes de l'émotion. Ode au théâtre, sur fond de mauvaise critique

Benoît Melançon

L'acteur comique
Numéro 104, 2002

URI : id.erudit.org/iderudit/26390ac

[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

Melançon, B. (2002). Diderot chez les francs-maçons : Les Gymnastes de l'émotion. Ode au théâtre, sur fond de mauvaise critique. *Jeu*, (104), 12–17.

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/>]

érudit

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. www.erudit.org

BENOÎT MELANÇON

Diderot chez les francs-maçons

Comme souvent dans les productions du Nouveau Théâtre Expérimental, cela commençait avant même d'avoir commencé : par le choix du lieu. Pour cause de rénovation de ses locaux d'Espace Libre, le NTE s'est transformé au cours de la saison 2001-2002 en troupe itinérante, changeant de salle à chaque spectacle. Pour *les Gymnastes de l'émotion*, c'était au Temple maçonnique de Montréal que ça se passait. Dès l'arrivée des spectateurs, le dépaysement était garanti.

Qu'un temple maçonnique soit ouvert à tout un chacun avait déjà de quoi dérouter. Qu'il soit flanqué d'une garderie et de son parc n'étonnait pas moins, encore que l'esprit ludique soit la marque de commerce du NTE. Dedans, pas de déception. Pour qui dédaignait l'ascenseur pour atteindre la salle du septième et dernier étage, les escaliers permettaient de découvrir diverses facettes de l'activité maçonnique : maçons chargés des insignes de l'association entrant et sortant des salles de réunion (peu de jeunes, pas de femmes), symboles aux murs (compas, équerre, triangle), bibliothèques d'ouvrages plus ou moins ésotériques. Rien de secret.

La salle, rectangulaire, très grande, évoquait à la fois un lieu de culte et une grotte de conspirateurs. À un bout, à défaut de terme plus juste, un jubé avec son orgue, au-dessus de la porte d'entrée, avec deux échelles pour y grimper. À l'autre, une estrade masquée de velours rouge. Sur chaque côté, des rangées de banquettes trop molles, fort inconfortables, ce qui donne à penser que les francs-maçons tiennent de courtes réunions ou que la résistance à la douleur physique fait partie de leurs rites. Surplombant les banquettes, au plafond, des caissons décorés et, aux murs, quatre pseudo-échauguettes, illuminées de l'intérieur et séparées par des statues et des blasons. Le bois et le tissu dominaient, ainsi que la fumée des candélabres qui éclairaient les lieux. Le son était caverneux. Rien de discret.

Pour les besoins de la cause, au centre des rangées de banquettes latérales, on avait dressé une table luxueuse pour deux personnes : le couvert était mis, mais on y voyait aussi des livres, un encrier, une plume. La table était immense, posée sur un tapis rouge et encadrée de deux chaises majestueuses,

Les Gymnastes de l'émotion. Ode au théâtre, sur fond de mauvaise critique

TEXTE ET MISE EN SCÈNE : LOUIS CHAMPAGNE ET GABRIEL SABOURIN. SCÉNOGRAPHIE : ÉRIC CLÉMENT ; COSTUMES : CHARLOTTE ROULEAU ; ÉCLAIRAGES : ÉRIC CHAMPOUX ; MUSIQUE : SANDRA SIMARD ; CHANSON DE LA FIN : STÉPHANE BRULOTTE ; RÉGIE ET ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE : CLAUDINE PARADIS ; DIRECTION TECHNIQUE : MARIE-HÉLÈNE DUFORT ; MAQUILLAGES ET PERRUQUES : PIERRE LAFONTAINE ; ASSISTANCE À LA RECHERCHE DE COSTUMES : LUCIE TREMBLAY ; COUPE ET ASSISTANCE AUX COSTUMES : GILLES-FRANÇOIS. AVEC STÉPHANE BRULOTTE (LA TOURTERELLE D'ARGENT), LOUIS CHAMPAGNE (LE GARDEUR/DU MOUSSEUX), GENEVIÈVE RIOUX (CLARENCE ; REMPLACÉE PAR GUILLERMINA KERWIN LE 6 MARS), GABRIEL SABOURIN (SABRECOURT), ET CHAQUE SOIR UN COMÉDIEN INVITÉ (« L'ARTISTE ») : PIERRE COLLIN, BENOÎT GIRARD, JACQUES GODIN, ANDRÉE LACHAPPELLE, HÉLÈNE LOISELLE, ALBERT MILLAIRE, MARCEL SABOURIN OU PAUL SAVOIE. PRODUCTION DU NOUVEAU THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL, PRÉSENTÉE AU TEMPLE MAÇONNIQUE DE MONTRÉAL DU 19 FÉVRIER AU 9 MARS 2002.



Les Gymnastes de l'émotion
de Louis Champagne et
Gabriel Sabourin (NTE,
2002). Sur la photo :
Geneviève Rioux, Louis
Champagne et Gabriel
Sabourin. Photo: Gilbert
Duclos.

ossatures dorées, coussins également rouges. On allait y discuter de théâtre. Plus précisément, on allait s'y battre autour d'une question centrale : qu'est-ce qu'un acteur ?

Des bêtes de scène

La pénombre initiale levée, sur fond de glas et d'orgue, une voix *off* annonce ce qui sera un des enjeux du débat : un critique – la critique – peut assassiner une pièce. Puis les personnages apparaissent. Clarence (Geneviève Rioux) est la bonne à laquelle son maître, monsieur de Sabrecourt (Gabriel Sabourin), tente de dicter son jeu, même dans la vie quotidienne. On est le 13 juillet 1789, « grand soir » s'il en fut. Pendant que Clarence attend la Révolution (« Vivre libre ou mourir » est sa devise, périodiquement hurlée), le maître, critique célèbre cité par la voix *off*, se prépare à la « joute hebdomadaire » qui l'oppose à « l'Artiste », un comédien qui ne se présentera, ce soir-là, que très tardivement. Il incarne jusqu'à la caricature la fin de l'Ancien Régime : c'est poussiéreux chez lui ; il s'énerve facilement ; l'exercice du droit de vie ou de mort, au propre et au figuré, ne lui pèse pas un brin ; son *sabre est court* ; radin il est, radin il restera ; bonnet et robe de chambre puis perruque et foulard le désignent comme aristocrate (un « petit marquis de province », lui jetera Clarence). Au jubé, dans une cage pleine de foin, quelqu'un crie, incompréhensible, dont on ne voit que l'ombre (Stéphane Brulotte).

Arrive un homme pour le poste de cuisinier (Louis Champagne). Vêtu d'un imper noir, il dit s'appeler Le Gardeur, il est au bord du bégaiement et il compose des vers. Le spectateur doit rapidement comprendre que voici un dramaturge raté, un comédien frustré, un poète débile – et une victime écorchée par celui qui a commenté une de ses pièces avec férocité. (Le sous-titre de Champagne et Sabourin parle d'une « mauvaise critique », ce qui est abusif : on n'est jamais assez méchant avec un poëtereau capable d'écrire « mon âme amaigrie » et de s'en vanter.) Tel qu'il se doit, il s'agit aussi de l'amant éconduit de Clarence, qui prétend ne pas le reconnaître. Pourquoi ? Parce qu'elle ne l'aime plus et parce que Le Gardeur, dont on apprendra qu'il s'appelle véritablement Du Mousseux, n'a qu'un but ce soir-là : empoisonner celui qui lui a empoisonné l'existence littéraire. Le spectateur ne s'y trompe pas : le faux cuisinier lui montre une fiole ornée de la tête de mort de si sinistre augure.

Le Gardeur/Du Mousseux mettra du temps à parvenir à ses fins, et le chemin de son crime sera parsemé de duels en tous genres. De mots : faut-il dire « pacifique » ou « pacifiste » ? De talents : le cuisinier improvisé est-il ou non capable, dans son coin cuisine à roulettes, de cuire une omelette juste à point, épreuve ultime en matière culinaire ? (Oui, tranche Sabrecourt, qui la juge comme si c'était une pièce de théâtre.) Le critique sait-il devenir acteur pour jouer une vieille femme en larmes ? (Oui, s'il a

Les Gymnastes de l'émotion
de Louis Champagne et
Gabriel Sabourin (NTE,
2002). Photo : Gilbert Duclos.



un oignon à la main.) D'esthétiques : qui a raison, Le Gardeur/Du Mousseux, défenseur de l'âme et de la spontanéité, contempteur du classicisme et de la technique en art, ou Sabrecourt, qui vante les acteurs de tête, les comédiens froids, en fidèle lecteur du Diderot du *Paradoxe sur le comédien* ? De corps : qui triomphera à la lutte, du maigrelet Sabrecourt ou du rondouillard Le Gardeur/Du Mousseux, dans des costumes dignes de gens du cirque, qui s'affrontent cocassement sur l'estrade (le rideau rouge a révélé une salle de gymnastique matelassée, pas moins rouge) ?

Clarence n'a que faire de ces combats de coqs et de l'étalage des muscles dramatiques, elle qui chérit trois rêves : voir advenir un ordre politique nouveau à la suite de la Révolution ; s'enfuir avec l'homme qu'elle aime, celui qu'elle et son maître appellent la Tourterelle d'argent ; entendre cette Tourterelle lui dire des choses tendres. La Tourterelle d'argent ? C'est l'« œuvre » de Sabrecourt, l'homme de la cage, celui qui ne connaît, au désarroi de Clarence, que deux registres : soit il pousse des borbo-rygmes, soit il se lance dans des tirades théâtrales à l'emporte-pièce, venues de toutes les époques. Cela s'explique aisément : la Tourterelle d'argent est, littéralement, une « bête de scène », dressée par Sabrecourt à ne s'exprimer qu'avec des mots d'emprunt.

Son histoire est narrée par le marquis à l'aide d'une lanterne magique. Micro en main, celui-ci commente les principaux événements de la vie de cet enfant-loup pour expliquer comment « l'enfant devint bête », dans une trame où se bousculent Moïse et la fondation de Rome, avant le cousin du roi de France et des lutteurs québécois des années 70, Jos et Paul Leduc. Tel un animal savant (« sussucre », susurre ce sadique Sabrecourt), la Tourterelle d'argent a dû longtemps se consacrer uniquement à apprendre sous sa férule les rôles du répertoire (« Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? »). Il en est venu à une « maîtrise parfaite de l'art de l'acteur », voire du chanteur (opéra, opérette, chanson populaire), mais c'est du prix de sa liberté qu'il paie cette performance sans faille : il est fouetté, enchaîné, encagé, il doit répondre au doigt et à l'œil. À la manière d'un joueur de baseball bien entraîné, il réagit au quart de tour à la signalétique de son maître.

Cette « machine de théâtre redoutable » n'a pas de nom ; elle ne sert qu'à illustrer une théorie, celle qu'exposerait le personnage du « Premier » dans le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot et que Sabrecourt aimerait imposer dans les écoles de théâtre en matière de formation de l'acteur (« Le monde va changer grâce à moi », croit-il). Dans ce dialogue des années 1770, le théoricien du drame bourgeois s'interrogeait sur la nature des grands comédiens. Alors que le « Second » y endossait des positions proches de celles de Le Gardeur/Du Mousseux – le grand comédien est celui qui ressent grandement –, le « Premier » y prêchait le détachement : « La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie¹. » Pour le prouver, Sabrecourt a isolé son comédien savant – comme on dit puce savante –, pour ne lui laisser découvrir que le théâtre, mais tout le théâtre : ce juke-box vivant sait des milliers de textes, donc des milliers de rôles, y compris ceux de Le Gardeur/Du Mousseux ! Les concepteurs du spectacle baignent là en plein Siècle des lumières : par la référence à Diderot, évidemment, dont

1. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres esthétiques*, édition de Paul Vernière, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1968, p. 310.

des propos se retrouvent dans la bouche de Sabrecourt, mais encore par l'allusion à l'enfant-loup et par ce rêve de former des enfants à l'écart du monde, utopie commune à Marivaux (*la Dispute*) et à Rousseau (*Émile*).

En bout de piste, peu parviendront à leurs fins. La Révolution aura lieu – elle a métaphoriquement frappé à la porte la nuit durant –, mais la servante ne la verra pas. Clarence, par erreur, a bu le cognac empoisonné destiné à Sabrecourt, qui, lui, mourra victime de sa propre imagination, convaincu par Le Gardeur/Du Mousseux qu'il a bu lui aussi du poison – ce qui n'est pas vrai –, lequel Le Gardeur/Du Mousseux est assassiné par la Tourterelle – il meurt en arrachant sa fausse moustache et en criant « Tu es le couteau qui tranche la plaie de mon malheur » –, cette Tourterelle qui mourra dans les bras de son rival auprès de Clarence. Ouf.

Le rideau tiré, « l'Artiste » attendu depuis la scène initiale, paletot noir et foulard rouge, débarque enfin. Laissé seul à lui-même, il boit du cognac, de celui qui vient de tuer Clarence, et il rédige une lettre sur le théâtre, où, une fois de plus, les pouvoirs de l'illusion théâtrale sont étalés. « Caquetant », le petit Antoine, quatre ans, fait la poule devant quatre poussins, raconte la lettre; croyant à son jeu, ils le suivent, comme s'il était une vraie poule. C'est le « plus beau spectacle du monde », conclut « l'Artiste », qui signe de son vrai nom : Albert Millaire. (Le 5 mars, c'était lui, mais ç'aurait pu être Pierre Collin, Benoît Girard, Jacques Godin, Andrée Lachapelle, Hélène Loïselle, Marcel Sabourin ou Paul Savoie. À troupe itinérante, comédiens tournants.) Il boit de nouveau du cognac. Va-t-il mourir ? Bien sûr que non, malgré une feinte : on est au théâtre. Il sort en jouant à son tour la poule. Rideau.

Les neveux de Ronfard et de Gravel

Pour qui a fréquenté tant soit peu le NTE, pour qui est le moindrement familier des expériences de Jean-Pierre Ronfard et de Robert Gravel, malgré le déplacement de la rue Fullum à la rue Saint-Marc, de l'Est à l'Ouest, *les Gymnastes de l'émotion* balisaient un territoire connu. Occuper des lieux qui ne sont pas à l'origine destinés au théâtre, et par là tromper les attentes, ou s'appropriier les œuvres du passé, majeures ou mineures, est un geste récurrent chez les uns et les autres. L'empilement d'anachronismes de ces praticiens venus du Grand Théâtre Émotif du Québec n'avait rien à envier à celui qu'affectionne tant l'auteur du *Roi Boiteux*. Clarence, empoisonnée, délire sur l'air d'*À la claire fontaine* et de *Capri, c'est fini*, à quoi la Tourterelle lui répond par *Ne me quitte pas*. Les tentatives répétées de Le Gardeur/Du Mousseux pour empoisonner Sabrecourt sont encadrées par des projecteurs quasi cinématographiques, qui chargent ces scènes d'une forte dose d'expressionnisme emprunté aux (mauvais) films à suspense. Dans le gymnase, il y a une bicyclette stationnaire et les « athlètes² » se livrent à une séance de « stretching kurde ». La Tourterelle d'argent récite du Shakespeare (*Hamlet*, « p. 99 », ordonne Sabrecourt), du Molière, du Racine – ce qui est plausible pour une pièce supposée se passer en 1789 –, mais encore du Musset, du Rostand, du Ionesco, du Camus et du Marcel Dubé (ce qui est

2. Ce mot est emprunté à Diderot : « Qui est-ce qui remplira notre attente ? Sera-ce l'athlète que la douleur subjugué et que la sensibilité décompose ? Ou l'athlète académisé qui se possède et pratique les leçons de la gymnastique en rendant le dernier soupir ? » (*ibid.*, p. 318).

On doit beaucoup aimer le théâtre pour monter ce type de spectacle ; c'est, comme le dit le titre, une ode. Ce n'est pas la première du NTE.

un choix étonnant, et pas seulement par l'anachronisme). Même la déclamation de Stéphane Brulotte rappelle par sa vigueur, voire par une enflure toute volontaire, les tirades forcenées de Robert Gravel ou de Marthe Turgeon dans le cycle de Ronfard. On doit beaucoup aimer le théâtre pour monter ce type de spectacle ; c'est, comme le dit le titre, une ode. Ce n'est pas la première du NTE.

Est-ce à dire que cette pièce n'était que recette éprouvée d'un théâtre réputé d'avant-garde devenu objet de déférence ? La désinvolture envers la culture établie – malgré ce que dit à deux reprises le programme, Diderot n'a pas écrit un *Paradoxe du comédien*, mais un *Paradoxe* sur le *comédien* – est-elle devenue procédé ? Y avait-il là quelque parti pris esthétique distinguant cette création de ses modèles ? C'est peut-être dans le ridicule généralisé des caractères que réside la nouveauté de ce spectacle par rapport à d'autres de cette compagnie. Critique sévère, comédien truqueur, père de ce qui n'est qu'un robot, noble sur le déclin, Sabrecourt fait tout pour être détestable, et il y réussit indubitablement, mais, devant lui, Le Gardeur/Du Mousseux est sans talent, Clarence incarne l'aveuglement politique et artistique, et la Tourterelle, cette victime dont le sort devrait attendrir le spectateur, n'est parfois qu'une curiosité de cirque suscitant le rire. Après avoir longuement réfléchi à la nature du jeu, après avoir exploré sa dimension sportive (lutte, gymnastique, trapèze, baseball), après avoir souligné qu'il est fondamental chez les enfants, après avoir montré qu'il est une fête, le débat reste ouvert chez les auteurs : aucune position sur ce qu'il est ne triomphe.

À cause de cet équitable partage des ridicules – le mot *risible* a été prononcé toute la soirée –, l'impression d'ensemble que laissent ces *Gymnastes* est ambiguë. Il est vrai que le culte du sentimental chez Le Gardeur/Du Mousseux et, sur un plan différent, chez Clarence n'est pas plus valorisé que celui du cérébral chez Sabrecourt ; mais renvoyer dos à dos deux esthétiques n'est-il pas une solution de facilité ? Afin d'éviter ce travers, il aurait fallu conférer de la profondeur au personnage de la Tourterelle d'argent, et pour cela une lecture attentive de Diderot aurait été utile. Que préconise-t-il en matière de travail de l'acteur ? S'il en vient à louer le comédien de tête, le comédien froid, il n'en croit pas pour autant que celui-ci est une coquille vide, quelqu'un capable de jouer n'importe quel rôle à n'importe quel moment avec une semblable facilité, un être totalement dénué de sensibilité. Au contraire, affirme-t-il, « je lui veux beaucoup de jugement ; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille ; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles³ ». C'est par un effort de réflexion que les grands créateurs sont devenus grands ; ce n'est pas le cas de la Tourterelle d'argent, lui qui n'a jamais eu à réfléchir, lui qui n'a jamais pu réfléchir. Pour sortir de sa condition, il lui aurait été nécessaire d'accéder à une pensée et à une parole personnelles. Est-ce de cela qu'il s'agit quand il déclare, au sujet de Clarence, qui paraît le troubler : « C'est moi qu'elle aime » ? Rien n'autorise à le dire : la « bête de scène » ne fait peut-être là qu'un dernier tour de piste. Au lieu d'un paradoxe, il ne reste qu'une indécision. **J**

3. *Ibid.*, p. 306.