

Numéro quatre

04

Été 2007

Entr'Acte



Édition spéciale : métier comédien

La revue du théâtre franco-ontarien

Sommaire

- 4 **Jouer au théâtre, un avenir ou un passe-temps?**
Réflexions d'une artiste-enseignante sur
le théâtre scolaire et communautaire
Hélène Dallaire
- 12 **Une autre quête identitaire**
Une Franco-Ontarienne confrontée aux choix
et défis du métier de comédien
Manon St-Jules
- 18 **Une passion; trois parcours**
Portrait de trois carrières de comédiens
Rachel Desaulniers
- 26 **Brûler nos planches**
Petite histoire d'un sentiment d'appartenance
Marie-Thé Morin
- 34 **La formation : une question pratique ou théorique?**
Une praticienne pédagogue se penche sur les conditions
d'apprentissage des comédiens franco-ontariens
Annick Léger

Page couverture :

Claire Faubert dans le rôle de Mlle Marguerite dans, *Mlle Marguerite* de Robert Athayde. Traduction de Michel Tremblay.
Mise en scène de Jean-Claude Marcus, 1991, Théâtre du Trillium. Photo © François Dufresne.

Métier comédien... en Ontario français

Le fil conducteur de ce numéro spécial? La conjugaison de vouloir, être et savoir avec le métier de comédien. C'est-à-dire, vouloir être comédien, être comédien et savoir être comédien. Voilà autant d'étapes qui balisent le métier de comédien et qui font l'objet de la réflexion à laquelle vous êtes conviés dans ce numéro spécial sur le plus vieux sinon le plus beau métier du monde. La « conjugaison » que nous vous proposons pour ce quatrième numéro d'*Entr'Acte* s'exprime sur cinq perspectives et cinq modes de réflexion.

Réflexion certes, la plus lucide et la plus objective possible. Cependant, j'ai aussi choisi de garder le cap sur la voix/voie sur laquelle nous nous sommes trouvée avec la troisième édition d'*Entr'Acte* afin d'offrir la même pluralité que l'an dernier. C'est pourquoi vous trouverez dans les pages qui suivent des analyses, des opinions, des témoignages et des comptes rendus basés sur la pratique, l'expérience et quelques interviews.

Cette réflexion s'articulera donc non seulement sur les choix souvent difficiles auxquels font face les Franco-Ontariennes et les Franco-Ontariens qui ambitionnent de mener une carrière professionnelle de comédien(ne). C'est dans ce cadre que seront abordés les choix professionnels et personnels difficiles qui attendent toute personne qui veut entreprendre une carrière dans cette profession – et ce, d'autant plus lorsqu'on est Franco-Ontarien.

D'ailleurs, avant même de parvenir à l'étape où l'on doit faire ces choix cruciaux, il faut se laisser tenter, oser fouler les planches pour avoir vraiment la proverbiale piquûre et considérer sérieusement faire carrière comme comédien. Ce stade préliminaire est d'autant plus important qu'il peut susciter l'effet contraire à la piquûre du théâtre et en détourner pour toujours certains jeunes s'ils ne sont pas bien encadrés. C'est de l'intérieur, du point de vue d'un de ces passeurs de flambeau, que vous découvrirez ou redécouvrirez comment de jeunes étudiants du secondaire ou même de moins jeunes adultes du communautaire accèdent au rêve de jouer, et de brûler

les planches, et quel outil merveilleux l'aventure du théâtre peut devenir dans le processus d'émancipation de la relève franco-ontarienne.

À l'autre extrémité de la gamme, si je puis dire, vous êtes conviés à un triple portrait d'artistes de chez nous qui ont embrassé la carrière de comédien et y consacrent leur vie. Un portrait empreint de fantaisie et qui donnera à voir les hauts et les bas de la vie d'histrion. Il s'agit en quelque sorte d'un hommage à trois carrières, chacune à son stade de développement, tout en permettant de tracer les parallèles et les différences qui touchent le métier de comédien en Ontario français depuis une quarantaine d'années.

Jouer au théâtre, c'est aussi rêver, créer, bâtir. Jouer exige un terrain de jeu, un espace. Cet espace est le complément du comédien, son environnement, sa patrie. C'est pourquoi ce numéro fera place, également, à une réflexion sur la place qu'occupe cet espace vital où tous les comédiens voudraient pouvoir jouer.

Évidemment, il ne saurait être question du métier de comédien sans se pencher candidement sur la formation que nécessite un tel engagement artistique surtout dans un environnement linguistique et culturel qui doit sans cesse se renouveler et combattre pour ne pas être noyé dans l'omniprésente culture populaire anglo-américaine. Offrir une formation compétitive en français à nos comédiens et comédiennes afin de leur garantir toutes les chances de s'épanouir professionnellement en nous assurant, du coup, de garder les fleurons de notre expression culturelle ici, chez nous, est une question incontournable qu'il est temps de se poser collectivement. C'est pourquoi nous clôturons cette édition spéciale avec une analyse de nos moyens de formation professionnelle, en espérant qu'elle soit un point de départ stimulant pour la grande réflexion à laquelle seront convoqués tous les artistes et artisans du théâtre de l'Ontario français lors des États généraux du théâtre franco-ontarien, dont la première phase débute le 21 juin 2007 à Ottawa.



Originaire du Nord de l'Ontario, Richard Léger œuvre dans le domaine du théâtre à titre de comédien, animateur et dramaturge. On l'a vu récemment dans *Iphigénie en trichromie* de Michel Ouellette au Théâtre du Nouvel Ontario et dans la reprise de *15 secondes* au Théâtre du Trillium. Il a été finaliste au prix Trillium 2001 pour sa pièce *Faust chroniques de la démesure* produit par le Théâtre la Catapulte. En 2004, il écrivait le conte *Tout feu tout flamme* pour la radio de Radio-Canada et a livré un texte pour la L'édition 2006 de *Libérés sur parole* du Théâtre du Trillium.



Élèves de l'École secondaire publique De La Salle, d'Ottawa, en répétition pour le spectacle *La combine de Colombine* de Marc Favreau. Mise en scène de Maxine Turcotte, 2007. Photo © Dominic Noël.

Jouer au théâtre, un avenir ou un passe-temps ?

PAR HÉLÈNE DALLAIRE

Créer un monde auquel ils veulent appartenir

- « Quand je serai grande je serai comédienne! »
- « Si je n'avais pas eu le théâtre dans ma vie, je ferais aujourd'hui partie des statistiques du ministère de l'Éducation sur le décrochage scolaire. »
- « C'est grâce au théâtre que je suis qui je suis, même si c'est devenu pour moi un passe-temps. »

Voilà des témoignages d'élèves avec qui j'ai pratiqué mon métier d'enseignante de théâtre. Quelle est donc cette chose que l'on nomme jeu de l'acteur, qui soulève l'enthousiasme et crée chez les adeptes un attachement durable? Cette chose s'appelle la passion.

Éblouissant et séducteur, le théâtre apparaît, vu de l'extérieur, comme un ensemble construit de façon à ce qu'on en retienne surtout les composantes les plus évidentes : le jeu de l'acteur, les personnages, l'histoire et la présentation visuelle qui comprend le décor, les costumes,

les éclairages. Loin de l'œil du spectateur, le processus qui mène à cette représentation : les exercices de voix, le travail corporel, les rencontres de création, les moments de doute, les crises d'angoisse. C'est dans ces étapes du processus que se développe chez la personne impliquée le désir de continuer ou au contraire d'abandonner la pratique du théâtre. Les longues heures de travail que nécessitent un tel engagement, l'euphorie ou le trac du spectacle devant public, font en sorte que l'expérience s'imprime de façon positive – ou non – dans les souvenirs de ceux qui l'ont vécu. Plusieurs anciens comédiens de troupes scolaires affirment que l'expérience théâtrale vécue avec le groupe est inscrite dans leur mémoire de façon tellement significative qu'il est difficile de recréer cet état de bien-être dans les expériences adultes. L'admiration dans l'œil des parents, des amis, des spectateurs est un catalyseur d'énergie positive extraordinaire quand on est adolescent. Cependant, rien n'est jamais acquis. Pour assurer une certaine pérennité chez l'apprenti-acteur, il faut que son expérience soit porteuse de réalisations personnelles et de succès. La meilleure façon d'attirer les jeunes à faire partie d'un groupe, c'est en créant

un monde auquel ils veulent appartenir. Même si le succès ne change pas la personne, faire partie d'un groupe qui a du succès aide au recrutement et à la rétention.

La troupe Les Draveurs de l'École secondaire Macdonald-Cartier de Sudbury est un exemple de cet énoncé. Depuis bientôt quarante ans, cette troupe a vu défiler sur ses planches, (qui soit dit en passant sont des planches de gymnase), des centaines de jeunes dont certains ont choisi d'en faire une carrière, tandis que les autres ont rangé ces expériences parmi leurs plus précieux souvenirs. C'est en travaillant avec Hélène Gravel que j'ai appris certains fondements qui me servent toujours aujourd'hui.

Fondatrice de la troupe Les Draveurs, Hélène savait reconnaître et encourager le talent de chacun des membres de la troupe. Elle exigeait le dépassement et elle savait donner l'exemple. Les longues heures de travail, les vacances scolaires

passées en répétition, l'implication de toute l'école, le grand dérangement et l'engagement des jeunes, ont motivé les Robert Marinier, Linda Sorgini, Sylvie Ferlatte, Manon St-Jules, Henry Gauthier à se lancer dans la grande aventure du métier d'acteur. Encore aujourd'hui, la même philosophie sous-tend les actions de la troupe; faire du théâtre de création en français, donner aux jeunes les moyens

« Cette acceptation de l'autre, ce pas vers la découverte de son identité, ce cheminement dont on est témoin et qui teinte le jeu de chacun quand on le reconnaît comme geste authentique devient alors un moment de franche vérité. »

de se dire, de raconter des histoires en français, de connaître et de faire partie du monde culturel de l'Ontario et d'ailleurs, présenter des spectacles de qualité dans notre communauté et participer à des festivals qui repoussent toujours plus loin les limites de la création.

Enseigner le jeu, former ou transmettre la passion?

Est-il possible d'enseigner le jeu de l'acteur à des élèves du secondaire? Cette question est débattue par de nombreux praticiens et pédagogues. Au-delà de la diction, de la création de personnages, de la recherche de l'émotion, du mouvement, du rythme, du débit, bien au-delà des techniques de jeu, il existe un moment privilégié, celui de la rencontre entre l'enseignant et l'élève. Cette acceptation de l'autre, ce pas vers la découverte de son identité, ce cheminement dont on est témoin et qui teinte le jeu de chacun quand on le reconnaît comme geste authentique devient alors un moment de franche vérité.

L'objectif visé à court terme est évidemment d'outiller le comédien-apprenti pour interpréter un rôle spécifique, mais le jeu naît plus souvent de l'ensemble des stratégies qui ont été mises en place au fil du processus que d'une formation en jeu de l'acteur. Mais il faut tout de même fournir des outils de base pour interpréter un rôle. Le travail s'accomplit sur tous

Élèves de l'École secondaire publique Macdonald-Cartier, de Sudbury, dans *Mille mots* de Manon St-Jules. Mise en scène d'Hélène Dallaire, 2005. Photo © Dan Lalonde.





Élèves de l'École secondaire publique Macdonald-Cartier, de Sudbury, dans *Mille mots* de Manon St-Jules. Mise en scène d'Hélène Dallaire, 2005. Photo © Dan Lalande.

les fronts : physique, intellectuel, psychologique, affectif, émotif. Le comédien-apprenti doit tout réapprendre : à marcher, à parler,

Il faut garder en tête que l'élève est là d'abord et avant tout pour apprendre à apprendre. Au début, il voudra prendre le chemin le plus court pour arriver à ses fins, il voudrait qu'il existe une baguette magique qui donnerait les résultats attendus. On dit souvent que les adolescents sont paresseux et qu'ils ont peur de l'effort, mais quand on réussit à faire comprendre l'enjeu et

l'engagement face au projet, le processus prend le dessus sur le résultat. Bien sûr les débuts sont difficiles et l'élève a tendance à imiter ce qu'il connaît. Les mimiques, les imitations de héros, de personnages de télévision. Il part de son vécu, de ce qu'il sait pour aller vers l'inconnu. Le chemin parcouru est proportionnel à l'engagement de l'enseignant et de l'élève dans une vision commune du projet de création. Quand l'élève cherche ses repères, le metteur en scène ou l'enseignant est la source la plus évidente à laquelle il peut puiser. Son intervention consiste à nourrir à partir d'exemples ou de démonstrations, pousser toujours plus loin, ne pas se satisfaire de clichés, ne pas avoir peur de

« Le chemin parcouru est proportionnel à l'engagement de l'enseignant et de l'élève dans une vision commune du projet de création. »

à respirer, à comprendre, à donner la réplique, à reconnaître ses émotions et celles du personnage, à faire confiance. Le processus d'apprentissage se met en branle et comme dans toute autre discipline, si l'enseignant-artiste est compétent-e, il ou elle sera en mesure de bien transmettre la matière, et l'élève de la faire sienne.

Le problème cependant réside dans le manque de ressources et le manque de formation de l'enseignant. L'art dramatique, ou le théâtre, est plus souvent qu'autrement relégué à la bonne volonté d'un individu qui accepte de s'occuper d'un groupe par défaut plutôt que par passion. L'enseignant ne peut donner ce qu'il ne possède pas et l'élève n'est pas dupe.





Élèves de l'École secondaire publique Macdonald-Cartier, de Sudbury, dans *Mille mots* de Manon St-Jules. Mise en scène d'Hélène Dallaire, 2005. Photo © Dan Lalonde.

dire non à certaines idées et pouvoir admettre que l'on s'est trompé. Les jeunes avec qui je travaille ont compris qu'une idée est bonne lorsqu'elle peut encore être améliorée et amenée plus loin.

Une partie du travail de metteur en scène réside dans la capacité de faire des choix éclairés à partir des propositions des créateurs. Dans le monde professionnel, les concepteurs proposent leurs idées, les comédiens explorent le jeu, les musiciens apportent leur expertise et le metteur en scène fait en sorte que sa vision du spectacle soit reflétée dans tous ces éléments. Dans le théâtre amateur, compte tenu du manque d'expérience des participants, le metteur en scène cumule plusieurs fonctions. Il doit être à la fois concepteur, animateur, modérateur, stimulateur d'idées. Quand l'enseignant travaille avec de gros groupes, il doit apprendre à choisir sur-le-champ parmi plusieurs suggestions. Il doit avoir une vision claire du projet et proposer plusieurs pistes de recherche afin de permettre à chacun de se lancer à fond dans

l'exploration. Si l'acteur est en confiance et que la relation est bien établie, le jeu est nourri par cette connexion comme un cordon ombilical.

On peut enseigner des techniques de jeu qui permettent de comprendre les éléments tels que le personnage, la situation, le lieu, l'espace, le temps et les émotions, mais selon moi, le rôle de l'enseignant réside dans la transmission de certaines valeurs, surtout celle de l'engagement face au groupe, face au projet et face au théâtre. L'enseignant-artiste ne peut s'engager à la place de l'apprenti. L'appartenance à un groupe est l'élément essentiel qui permet de construire sur des bases solides. Par conséquent, il sera plus facile de transmettre à la personne les qualités nécessaires à sa formation : la discipline, la rigueur et le plaisir.

La discipline, la rigueur...

Malgré que je sois de nature indisciplinée, je suis tout de même persuadée que le succès passe par la discipline. Celle qui n'enfreint pas la liberté, mais qui englobe plusieurs aspects tels le respect de l'acte créateur, le respect de l'autre, le respect du temps, le rituel dans la préparation et dans l'exécution.

L'adolescent a besoin de structures, de balises claires pour lui permettre de bien fonctionner en situation de stress et

« Les jeunes avec qui je travaille ont compris qu'une idée est bonne lorsqu'elle peut encore être améliorée et amenée plus loin. »

d'être en mesure de repousser ses limites. Le rituel et la répétition offrent ces repères. De la mise en train jusqu'au cercle d'énergie, en passant par les italiennes, les heures déterminées pour le maquillage et la visualisation, chacune des actions posées contribue à créer cette bulle de sécurité avant le grand plongeon devant public.

Le festival de théâtre Sears auquel la troupe Les Draveurs participe depuis 1969 est une école en soi. Que nous soyons en accord ou non avec l'aspect compétitif de cette activité, il n'en reste pas moins qu'étant donné les contraintes

et les exigences de ce festival, les jeunes qui ont vécu cette expérience ont su développer une rigueur dans le travail et une discipline personnelle digne d'un athlète olympique. Plus l'élève s'investit dans le projet et envers les autres membres, plus il devient capable de développer une discipline personnelle.

Les méthodes employées par l'enseignant pour développer chez l'apprenti cette rigueur dans le travail dépendent de chaque individu et là encore l'enseignant devient un modèle. Toutefois, le participant doit être convaincu que son travail est essentiel au projet de groupe et la valorisation doit être honnête et véridique. Le comédien amateur devra apprendre à reconnaître l'apport de sa contribution et à jauger si celle-ci est en accord avec l'ensemble du projet.

L'apprenti doit connaître ses droits d'apprenti : le droit de pouvoir apprendre, celui de se tromper, de recommencer, d'expérimenter, de recevoir le renforcement positif lui permettant de progresser dans sa démarche. Cette rétroaction essentielle au cheminement de l'acteur doit se faire dans le respect. Le *coaching* individuel,



les notes de mise en scène, les séances de rétroaction lors des festivals ne doivent pas être pris à la légère. Combien de fois ai-je entendu dire que l'encouragement de tel ou tel adulte avait modifié sensiblement un choix de vie! Malheureusement, le contraire est aussi vrai. L'enseignant doit être juste avec tous ses apprentis, ne pas entretenir l'illusion, donner l'heure juste et encourager le dépassement chez tous ses élèves. Il doit apprendre à reconnaître le talent dans chacun et surtout à le développer. Mandat difficile s'il en est un.

Le talent, d'après Jean-Pierre Leclercq, « est une conjonction de qualités diverses

« 10 % de talent et 90 % de travail : voilà une recette qui a fait ses preuves. »

qui allierait le génie de la simplicité, la sortie des sentiers battus, la recherche innovante d'une nouvelle forme de langage, la maîtrise des outils techniques, le refus des schémas établis, la capacité à produire du nouveau avec les codes anciens, la force de l'imagination... la définition est infinie à l'image sans doute du talent que l'on découvre et redécouvre toujours avec le même plaisir! En face du talent... n'est-on pas ébahi? »

Combien de fois suis-je restée bouche bée devant telle ou telle performance d'élèves doués. Des diamants bruts qui ne demandent qu'à être polis. Combien de fois ai-je constaté avec grand étonnement des performances bien au-delà des attentes et qui relevaient des défis qui au départ semblaient insurmontables?

Le naturel et le plaisir de jouer sont les deux éléments essentiels que je recherche chez l'élève lors d'une audition. Le reste est le produit du travail et de l'effort. Si le *casting* est ce qui préoccupe le metteur en scène professionnel, chez l'amateur qui est en situation d'apprentissage, tout est à faire, peu importe la distribution. Au-delà du physique de l'emploi, si on garde en tête que l'élève est là pour apprendre, c'est à force de travail qu'il ou elle saura développer le personnage. C'est avec mon instinct que je procède lors d'une audition et c'est avec mon instinct que je travaille à



¹ WEBZINE
MAKER -
LE FORUM,
Jean-Pierre
Leclercq
[www.webzine-maker.com/
admi/mon_
forum/read_
mess.php3](http://www.webzine-maker.com/admi/mon_forum/read_mess.php3)



développer le personnage avec l'interprète; 10 % de talent et 90 % de travail : voilà une recette qui a fait ses preuves.

Pour un adolescent, l'art du jeu de l'acteur reste quelque chose de mystérieux et parfois difficile à saisir dans son ensemble. Par contre, si l'espace théâtral se transforme en une rencontre de la parole, de la prise de conscience de ses émotions et de celles des autres, le spectacle devient la somme de l'effort de chacun de ses membres et l'adolescent se sent en confiance dans cet environnement. Si on ajoute à ce mélange explosif une communication efficace, il est possible de rejoindre

« Vient alors le temps où ils doivent choisir si la formation se poursuivra au-delà des études secondaires pour s'inscrire dans un avenir professionnel ou si elle deviendra un passe-temps. »

l'élève dans son monde, de respecter la discipline et la rigueur nécessaire à la mise en œuvre du projet.

Le plaisir

La notion de plaisir implicite dans le mot jeu, incite et motive l'élève à s'engager dans cette grande aventure. Quand la discipline et la rigueur sont au rendez-vous dans le travail de groupe, le plaisir naît du désir de réussir, du désir de jouer ensemble sur une scène dans le contexte propre au spectacle. Quel plaisir de surmonter des obstacles, quel plaisir de voir quelqu'un se dépasser et de voir l'admiration dans l'œil de l'autre! Si l'humour est aussi au rendez-vous, les répétitions sont alors un milieu de travail sain et agréable. L'humour permet de désamorcer des situations délicates qui pourraient avoir des conséquences désastreuses.

Que dire du plaisir de jouer au théâtre, lors de la représentation? Quel bonheur de voir la lumière dans les yeux des jeunes qui prennent la parole devant leurs pairs, leurs amis, leurs parents et qui réussissent à provoquer le rire ou les larmes! Quelle fierté on ressent quand on

est une témoin privilégiée de cet acte d'affirmation de soi, d'expression de son point de vue ou de son opinion par le biais d'un texte et d'une représentation sur une scène de théâtre! Quelle belle occasion pour un enseignant de faire du renforcement positif, d'injecter une bonne dose d'estime de soi chez celui ou celle responsable d'un tel exploit! Quel plaisir de voir tel ou tel élève sortir de sa coquille pour devenir le héros, plus grand que nature, de l'histoire qu'ils ont contribué à raconter. Il n'y a pas de plus grande satisfaction pour moi que de voir un élève surmonter ses difficultés pour réussir un tel exploit. Comment ne pas récidiver?

Quitter le nid

Les jeunes avec qui je partage une passion depuis assez longtemps sont des élèves en situation d'apprentissage de la vie et de cette fascinante pratique qui se nomme le théâtre.

Ils développent leur esprit critique face à leur travail et à celui des autres. En assistant à une trentaine de spectacles

Élèves de l'École secondaire publique De La Salle, d'Ottawa, dans *La combrine de Colombine* de Marc Favreau. Mise en scène de Maxine Turcotte, 2007. Photo © Dominic Noël.





Élève de l'École secondaire publique De La Salle, d'Ottawa, travaillant aux costumes de *La combine de Colombine* de Marc Favreau. Mise en scène de Maxine Turcotte, 2007. Photo © Dominic Noël.

par année, ils entrent en communication avec d'autres jeunes qui ont les mêmes intérêts et en viennent à développer leur goût pour tel ou tel style de représentation. Les Draveurs font partie d'un groupe très privilégié. Ils ont la chance d'avoir un passé glorieux et un avenir qui promet. Ils vivent dans un milieu stimulant et énergisant. Vient alors le temps où ils doivent choisir si la formation se poursuivra au delà des études secondaires pour s'inscrire dans un avenir professionnel ou si elle deviendra un passe-temps.

Tout au long du processus de formation, je tente de créer ce sentiment d'appartenance à la troupe, pourtant, il faut bien qu'un jour, il ou elle puisse mettre à profit les expériences acquises lors de cette formation. Qu'il ou elle se destine vers une carrière professionnelle en théâtre ou autre, je reste confiante et convaincue que cette rigueur, cette discipline, cette connaissance de soi et des autres, ces longues heures employées à apprendre des textes ou à comprendre le travail scénique s'inscriront comme des connaissances transversales qui leur serviront de point d'ancrage, leur vie durant.

Hélène Dallaire

Hélène Dallaire enseigne à l'École secondaire Macdonald-Cartier à Sudbury où elle est enseignante de théâtre, auteure, metteuse en scène et directrice artistique de la troupe de théâtre étudiante Les Draveurs. Au Théâtre du Nouvel-Ontario, elle a mis en scène les pièces suivantes :

La noce, La déprime, La petite poule d'eau, Le malade imaginaire, L'île Noire et *Alice au pays des merveilles, Don Quichotte* et *Je veux voir Mioussov*.

Plusieurs se souviennent de ses productions étudiantes avec Les Draveurs: *Par Osmose* (co-auteure), *Les Neiges 1 et 2* (pour le Festival national Sears à Vancouver), *Eurythmie, Zone, La luna, Comme un roman, Mémoire* (auteure), *Pinocchio, L'effet domino* (auteure), *Roses et sclérose, L'école des jeunes, Raconte-moi z'en une autre* et *Lilian Ryerson* (auteure) *Mille mots, Les bessons* et *Viadox*. Depuis 19 ans avec la troupe étudiante, elle a participé 17 fois au festival provincial de théâtre Sears. Son travail a particulièrement été reconnu en 2003 lorsqu'on lui a décerné le prestigieux prix Michael Spence pour ses réalisations dans le domaine théâtral. Elle a aussi reçu le prix d'excellence de Théâtre Action et le prix Hélène Gravel. En 2003, elle remportait le prix de leadership communautaire Marcel-Lanoue. Hélène a étudié le théâtre à l'Université d'Ottawa et à l'Université du Québec à Montréal.





Une autre quête identitaire

PAR MANON ST-JULES

Ce qu'on choisit de faire dans la vie est intimement lié à notre identité. Dans une certaine mesure, notre métier nous définit. Ma décision d'envisager sérieusement le métier de comédien s'est prise progressivement puis inexorablement, à partir du moment où j'ai été admise à l'École nationale de théâtre. Une fois sortie, j'ai vite réalisé, par contre, qu'il existe mille et une

une seule question maîtresse : comment fait-on pour gagner sa vie comme comédienne à temps plein en faisant le moins de concessions possible, qu'elles soient d'ordre artistique, financier, personnel ou autres? Cette question constituait, en fait, mon aspiration professionnelle ultime et avait comme but le maintien d'une position cohérente face aux nombreux choix et défis auxquels je serais confrontée. Mais en tentant de trouver mon chemin à travers une foule de facteurs extérieurs, cette question ne faisait qu'ouvrir la boîte de Pandore d'une foule de préoccupations intérieures. J'avais entrepris malgré moi une espèce de quête identitaire.

Le mot *identité*, du latin *idem*, comporte la même racine que le mot *identique*. Il n'y a donc rien de surprenant qu'on associe l'identité à ce désir de vouloir appartenir, à cette volonté de côtoyer des gens

qui partagent un quelconque élément commun. L'appartenance à une langue, à une culture, à un lieu, ou à une communauté : ce sont toutes des questions auxquelles j'ai dû réfléchir dans mon parcours professionnel qui s'est doublé d'un parcours profondément personnel.

« Que sais-je de ce que je serai, moi qui ne sais pas ce que je suis ? Être ce que je pense ? Mais je crois être tant et tant ! Et il y en a tant qui se croient la même chose qu'il ne saurait y en avoir tant! »

tiré de *Bureau de tabac*, Fernando Pessoa

façons d'être comédienne. Mon métier déterminait une part de mon identité, mais mon identité allait déterminer comment j'entendais pratiquer mon métier. À la base, toutes mes réflexions portant sur les divers aspects de la pratique du métier étaient orientées vers



La quête d'une langue : apprivoiser l'accent

L'identité, c'est d'abord une langue. L'appartenance à une langue est parmi les plus importants des facteurs de l'identité. Qui plus est, la langue est un instrument de communication, un outil que l'on manie à notre manière, façonné par ceux qui la manient autour de nous. L'accent, c'est la façon de manier la langue. Mais, il ne se manifeste que lorsqu'il œuvre à côté d'un autre qui ne manie pas son outil de la même manière. En effet, ce n'est que lorsque je suis partie de Sudbury, ma ville natale, que mon accent s'est révélé à moi. Avant cette période, je n'étais pas du tout consciente qu'il existait.

Ma première année à l'Université d'Ottawa a été une année de profondes révélations. Souvent, le fait d'acquérir un certain savoir ne fait que mettre en lumière l'ampleur de notre ignorance. Tel fut le cas pour ma langue. J'ai en tête un

« La langue est un instrument de communication,
un outil que l'on manie à notre manière,
façonné par ceux qui la manient autour de nous.
L'accent, c'est la façon de manier la langue. »

incident où une étudiante en mise en scène m'avait refusé une audition pour un rôle qui nécessitait un français international parce qu'elle avait entendu mon accent. Et du même coup, mon identité a été remise en cause parce que je sentais qu'on doutait de mon appartenance à la langue française. Et j'ai eu honte. Une profonde insécurité était née.

Qu'on ait eu raison ou non de critiquer mon accent n'est, au bout du compte, que secondaire. Le simple fait de le souligner m'amenait à croire qu'on doutait de mes compétences de comédienne. Tout métier qui utilise la parole comme véhicule principal – tant l'acteur que le professeur, le journaliste ou l'annonceur de radio – doit faire preuve d'une rigueur particulière dans tout ce qui touche la langue. Une connaissance approfondie de son outil est obligatoire.

Tout comme le musicien qui n'a jamais suivi de leçons de solfège, il est difficile d'être considéré comme professionnel si un minimum de notions théoriques n'a pas été assimilé. Un entraînement sur la langue était donc la mesure à prendre. Mon intention n'était pas d'arriver à éliminer mon accent, il s'agissait plutôt d'éliminer le doute qu'on pouvait avoir vis-à-vis mes compétences.

L'accent est loin d'être une chose fixe. Il comporte bien sûr certaines caractéristiques générales rattachées principalement à un fait géographique, mais, indépendamment de cette variable, il reste toutefois une entité parfaitement personnelle, qui varie d'une bouche à l'autre. Dans le contexte de cours de diction et de grammaire, d'abord à l'université, ensuite à l'école de théâtre, on m'a présenté notamment le concept du phonème, et comment il pouvait se manifester différemment à l'intérieur d'une même langue. On m'a aussi parlé de diphtongues, d'accents toniques, de résonateurs et de structures de phrases correctes. Cet apprentissage a été essentiel pour apprendre à faire la différence entre les caractéristiques de mon accent et les erreurs de français qui, elles, devaient être éliminées.

C'est aussi grâce aux connaissances que j'ai acquises sur mon outil de travail que j'ai développé la capacité d'adapter ma façon de le manier en fonction d'un rôle, d'un auteur, d'un style ou d'un public, élargissant mon registre d'activités professionnelles et améliorant ainsi mes possibilités de travail.

Mais ce travail d'approfondissement de la langue, qui reste un élément fondamental de la formation de l'acteur – quelle que soit son origine – n'est que la première étape. L'étape ultime est la confiance qui doit accompagner cet entraînement. L'accent varie d'une bouche à l'autre, oui, mais il varie également d'une oreille à l'autre. En effet, ce n'est pas tout le monde qui sait percevoir l'accent. Et lorsqu'il est perçu, on ne le perçoit pas nécessairement de la même façon. Il peut arriver que l'accent

franco-ontarien soit perçu comme un « dialecte » trop truffé d'expressions et de musicalité anglophone pour être beau; on ne contrôle malheureusement pas les goûts et les perceptions d'autrui. Le danger chez moi a été de présumer que toutes les remarques portant sur l'accent constituaient nécessairement des critiques. Autrement dit, le plus grand défi – du moins pour ma part – a été (et demeure toujours) d'éviter de succomber à cette insécurité; c'est elle seule qui remet en cause notre appartenance à la langue.

La quête d'un lieu : Montréal ou Toronto

Après quatre années d'université et quatre années d'école de théâtre, j'étais prête, pour ne pas dire impatiente, à me lancer corps et âme dans la pratique du métier pour lequel j'avais investi tant de temps et d'argent. Mon envie la plus pressante, de côtoyer des professionnels d'expérience, m'a entraînée à rechercher activement les moindres possibilités de projets intéressants, peu importe la langue, qu'il s'agisse de théâtre, de cinéma ou de télévision. Je dépensais des sommes incroyables en frais de transport à courir les auditions entre Montréal et Toronto. Et heureusement, les contrats ont suivi beaucoup plus régulièrement que je ne l'avais espéré. Je travaillais en français, en anglais, à Toronto comme à Montréal; j'étais bien partie. Mais bientôt, la lune de miel d'une carrière bien amorcée a été confrontée au quotidien et aux labeurs de nourrir une carrière à long terme. Le sprint a laissé place à l'essoufflement. Je vivais perpétuellement dans mes valises et toujours on me servait cette même question à laquelle, tranquillement, je ne connaissais plus la réponse : « Où es-tu? ». J'ai tranquillement constaté qu'en étant partout, j'ai fini par me retrouver nulle part. Les invitations aux auditions se faisaient de plus en plus rares parce que, toujours, on présumait – non sans raison – que je me trouvais dans cet « ailleurs ». J'avais donc besoin de me choisir un « ici ». Peut-être m'était-il possible de travailler

dans les deux milieux, mais tel l'arbre dont les branches et les racines peuvent s'étendre en poussant, il doit d'abord être planté. À ce « Où es-tu? » pourtant si simple, je n'entendais que « Qui es-tu? ». L'identité, c'est aussi une géographie.

Il n'est pas surprenant que le mot « franco-ontarien » soit épelé avec un trait d'union pour réunir deux entités; le Franco-Ontarien, du moins celui de ma génération, se tient généralement avec un pied dans chaque univers. Je suis ce trait d'union. Une grande part de mon identité est rattachée au fait que je puisse naviguer aussi aisément tant dans l'univers francophone qu'anglophone. Je n'avais pas nécessairement prévu mener une carrière bilingue, elle m'était en quelque sorte tombée dessus, tout naturellement. Mais, le fait de devoir choisir entre l'une et l'autre de ces entités me confrontait au plus profond de mon identité.

« Je ne suis pas la réponse.
Je suis la question.
Je suis le coup de poing d'interrogation. »
L'Homme invisible/The Invisible Man,
Patrice Desbiens

Tenter d'expliquer les étapes de ma prise de décision quant à un lieu où m'établir est, encore aujourd'hui, un exercice complexe et bourré de mille et une contradictions. D'une part, le questionnaire était issu uniquement de préoccupations professionnelles. Mais d'autre part, il m'incitait à tenir compte d'importantes considérations personnelles. D'un côté, Toronto faisait le contrepoids à toutes les frustrations que je vivais à Montréal. Rebutée par l'hermétisme du milieu artistique montréalais, j'étais séduite par l'ouverture que semblait offrir Toronto. D'abord, les auditions y sont largement plus fréquentes. Les compagnies de théâtre anglophones, par exemple, tiennent annuellement des auditions générales tandis que les compagnies montréalaises n'en tiennent que pour les artistes dont elles connaissent déjà le travail. Ensuite, Toronto est nettement plus cosmopolite;





une importante proportion de sa population vient d'ailleurs – soit d'autres provinces ou d'autres pays – et il semble donc exister une plus grande acceptation des différences. Se présenter comme Franco-Ontarien ne suscite généralement pas, à Toronto, des regards perplexes devant lesquels on doit pondre une explication, voire une justification. Par contre, Montréal représentait une qualité de vie à laquelle je tenais, ainsi qu'une présence réconfortante de ma langue maternelle acquise et vécue sans permission ni bataille. Ce dernier point semblait peser plus que les autres... même au risque de ne jamais réussir à percer l'hermétisme de son milieu artistique.

Certaines décisions sont prises et nous procurent, après un difficile accouchement, un soulagement et une libération. La sensation est rassurante et immédiate. D'autres, cependant, sont prises à tâtons, comme l'aveugle qui traverse la rue : un pas à la fois. La sécurité n'est pas dans l'immédiat; c'est vers un avenir quelconque que l'on tend et que l'on espère. La décision de m'installer à Montréal était de cet ordre; j'espérais que les sacrifices à court terme finiraient par en valoir le coup.

De m'établir à Ottawa aurait pu être un choix cohérent face à cette volonté de vivre une espèce d'existence biculturelle, c'est-à-dire, une qui répondrait à cette impulsion première de vouloir transiger dans deux univers différents. Je presentais bien, toutefois, qu'en quittant Ottawa pour poursuivre mes études à Montréal, je n'y retournerais pas pour m'installer de façon définitive. Mon raisonnement tournait autour d'une seule constatation : même dans les meilleurs scénarios, je ne pourrais exister comme comédienne à Ottawa qu'à temps partiel.

La quête d'une communauté professionnelle: les défis de l'exil

Comme partout et dans tous les milieux — et surtout en tant que travailleur autonome — le développement d'un réseau détermine en grande partie la fréquence du travail. C'est donc une préoccupation centrale quand vient le temps d'élire domicile quelque part. Le

défi particulier de celui qui choisit de quitter son lieu d'origine se trouve dans l'ampleur du travail à faire pour développer son réseau. Tout est à bâtir. On aimerait donc pouvoir pallier ce néant d'un milieu inconnu en faisant appel à un milieu qui nous est plus familier. Malheureusement, on constate que ce n'est pas toujours possible. Depuis mon départ pour le Québec, les liens qui m'unissaient à ma communauté d'origine se sont fragilisés, non par manque de volonté ou de complicités artistiques, mais bien pour des questions d'ordre financier, et tout simplement, d'éloignement. Autrement dit, le Franco-ontarien qui a quitté l'Ontario — pour, disons-le, travailler davantage dans sa langue maternelle — devient souvent comme un exilé.

En tant que résidente du Québec, j'accepte en quelque sorte l'appartenance

« L'identité d'une personne n'est pas une juxtaposition d'appartenances autonomes, ce n'est pas un « patchwork », c'est un dessin sur une peau tendue; qu'une seule appartenance soit touchée, et c'est toute la personne qui vibre. »

Les identités meurtrières, Amin Maalouf

à la communauté québécoise. Par contre, mon appartenance à la communauté franco-ontarienne n'est pas éliminée pour autant, ni est-elle secondaire à une quelconque appartenance « dominante ». L'identité est construite d'appartenances qui ont toutes le même poids, telle mon appartenance à mon pays, à mon métier, ou à la gent féminine. Le fonctionnement actuel des organismes subventionneurs et des organismes culturels ne prend malheureusement pas en considération cet aspect de l'identité — un aspect fort complexe, j'en conviens. Les évaluations des compagnies de théâtre par le Conseil des arts de l'Ontario tiennent compte du lieu de résidence des artistes, avec un parti pris pour les gens qui paient leurs impôts en Ontario; un résident de l'Outaouais québécois — qui maintient son implication dans le milieu ontarien — constitue, depuis peu, la seule exception

à cette règle. Parallèlement, les compagnies de théâtre fonctionnant déjà avec des budgets très serrés sont beaucoup moins portées à embaucher des artistes de l'extérieur à qui elles doivent déboursier, en plus des cachets de base, des *per diem* et des remboursements de frais de transport. Ces surplus peuvent facilement représenter quelques milliers de dollars par comédien. Par ailleurs, l'industrie de la télévision de l'Ontario français, qui est plus en mesure d'offrir des salaires intéressants aux comédiens francophones, tient, elle aussi, à embaucher des résidents de l'Ontario afin de recevoir des crédits d'impôt dont les producteurs dépendent pour financer des projets de plus en plus ambitieux. Finalement, il faut également ajouter que, malgré tout le dévouement dont fait preuve l'Union des artistes à défendre les artistes francophones sur plusieurs questions importantes, elle comprend mal les défis particuliers des producteurs établis à l'extérieur de Montréal, c'est-à-dire en région, et elle ignore presque complètement les réalités des artistes issus de la francophonie hors Québec.

Les structures de financement en place existent certes pour de très bonnes raisons;

outre les justifications sur le plan de l'impôt, elles contribuent à faire travailler sa propre communauté et à maintenir une vie culturelle dynamique. Toutefois, elles appuient difficilement les artistes exilés – particulièrement les acteurs – qui ne demandent rien de plus que de pouvoir côtoyer les professionnels de leur communauté d'origine. Bref, les routes que constitue leur réseau professionnel sont à construire dans l'espace de l'exil, mais sont semées de nids-de-poule importants dans l'espace d'origine.

Les artistes sont généralement à l'avant-plan du rayonnement d'une culture. Et l'attachement à la culture est un élément fondamental de l'identité. De nombreux artistes franco-ontariens avant moi ont eu à envisager des choix semblables aux miens. Ma quête n'a donc rien d'original. Au fait, ce questionnement identitaire constitue-t-il peut-être un des facteurs principaux de l'identité franco-ontarienne? Sa poésie, sa dramaturgie, sa musique en témoignent. La dualité présente à même le nom qui l'identifie peut sembler contradictoire. Toutefois, aucune appartenance ne peut en authentifier ou en contredire une autre.

Identité et *identique* ont la même racine. Mais c'est dans la négative que le lien entre les deux se manifeste : l'identité, c'est ce qui fait qu'on n'est identique à aucune autre personne.

Manon St-Jules

Manon St-Jules mène une carrière bilingue depuis sa sortie de l'École nationale de théâtre en 2000. Elle a travaillé à Toronto — *Much Ado About Nothing* (Fest. of Classics), *The Tempest* (CanStage), *Not Quite The Same* (Theatre Direct) et *The Seven Days of Simon Labrosse* (Pleades / MYC) – et à Montréal – *Undiscovered Country* et *After the Dance* (MYC), *Past Perfect* (Centaur), *Les Trois Mousquetaires* (Denise Pelletier), et *Ervart* (Comp. à Numéro/usine C). Ailleurs, elle a interprété le rôle-titre dans *Transit of Venus* (STC) et a participé à des lectures et laboratoires du TNO, du Trillium et du CNA.

Au cinéma, on l'a vu dans *20h17, rue Darling* (Cannes 2003). Parmi ses apparitions au petit écran, nommons *Les deux pieds dans la marge* (SRC), *Les Bougons* (SRC), *2 Frères II* (TVA), *Le Plaisir croît avec l'usage* (TQ) et *Exils* (SRC/ARTV). Manon manie également la plume; elle a traduit *Noémie dans la salle de séjour* (C. Durang), et écrit *Le vrai clown*. Elle a signé *Mille mots* (Summerworks) et a traduit, pour la Catapulte, *L'Hôtel* (A. Poch-Goldin), *Ceci est une pièce* (D. MacIvor) et *Les vilains garçons sous la pluie* (G. Garratt).

Au cours de la saison 2006-07, elle aura été de *Iphigénie en trichromie* (TNO/Catapulte), *The Ark* (CNA) et *The Snow Show* (CNA).





Claire Faubert dans le rôle de Philaminte dans *Les femmes savantes* de Molière en 1979. Mise en scène de Jean Herbiet. Photo © Fernand R. Leclair.

Une passion; trois parcours

PAR RACHEL DESAULNIERS

Le théâtre est rassembleur : c'est la rencontre du public et des artisans des arts de la scène qui se partagent un instant d'imaginaire le temps d'un texte dramatique.

C'est en plus la passion que partagent Marc Bélanger, Claire Faubert et Annick Léger.

Ce sont aussi trois passionnés du théâtre que je n'ai malheureusement pas eu la chance de rencontrer en tête-à-tête pour les besoins de cet article. Nous nous sommes parlés au téléphone. Habituellement dans ce genre de rencontres avec des artistes, le ou la journaliste peut livrer ses impressions de la démarche de son sujet, l'éclat du regard, l'énergie qui émane de leurs mouvements... Rien de tout cela pour moi. Non, moi j'avais la voix.

Une voix et un souffle

J'ai donc imaginé comment les voix et les paroles de Marc Bélanger, Claire Faubert et Annick Léger pouvaient m'aider à tracer le portrait de leur personnalité.

D'abord le voilier de velours. Marc Bélanger a une voix basse très coulante. Il prend son temps pour parler, fait des pauses, pour reprendre de plus belle. Les phrases glissaient lentement, prenaient

une tournure soudaine, changeaient de cap pour finalement se laisser aller sans effort jusqu'au bout du propos.

Marc Bélanger se partage entre le théâtre, le cinéma et la télévision. C'est lui qui jouait le rôle de Luc Francœur dans la première télé-série dramatique de l'Ontario français *Francœur*. Il était de la distribution de *Lance et Compte : La Reconquête*. Au théâtre, il a joué en Ontario pour le Théâtre la Catapulte et pour le Théâtre du Trillium tandis qu'au Québec, c'est au Théâtre Denise-Pelletier et à La Licorne qu'il évolue. À 32 ans, il rêve de jouer du Jean Marc Dalpé et a récemment tourné dans un film de Jim Donovan intitulé *Trois Saisons*. Récemment, il a mis sur pied une série d'ateliers de cinéma dans les écoles de l'Est-ontarien. Cinécole encourage les jeunes à réaliser des courts métrages qui seront projetés dans le cadre d'un festival de cinéma en milieu scolaire. Selon lui, la technologie est accessible et simplifiée : « C'est un moyen tellement facile d'expression puis c'est vraiment une bonne façon de leur donner des outils pour le marché du travail : l'organisation, l'autonomie, la responsabilité et le travail d'équipe. »

Ensuite, le cerf-volant splendide. Claire Faubert a de la fierté dans la voix, de la coquetterie aussi. Il y a quelque

chose de très féminin dans le parler de Madame Faubert, celui d'une grande dame. J'ai l'impression d'assister à la montée graduelle et spectaculaire d'idées et de mots qui s'élèvent jusqu'au firmament.

Pour Claire Faubert, se sera bientôt un retour à ses premières amours. Elle prévoit quitter le domaine de l'enseignement pour reprendre le jeu et l'interprétation. Tout au long de sa carrière, qui s'étend sur une trentaine d'années, Claire Faubert a été comédienne professionnelle au Théâtre français du Centre national des Arts et metteuse en scène au Théâtre de l'Île à Hull, au Québec. Elle a fait de la radio et l'animation à la télévision. Claire Faubert a été directrice artistique du Théâtre du Trillium à Ottawa. Elle a été au nombre de ceux qui ont travaillé à l'obtention d'une salle de spectacle et d'un lieu de création pour regrouper les troupes régionales: La Nouvelle Scène a ouvert ses portes en 1999... mission accomplie.

Son occupation principale demeure toutefois son travail au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa, où elle enseigne le jeu et l'histoire du théâtre pour quelque temps encore. Claire Faubert prépare son départ de l'Université d'Ottawa et de la région de la capitale nationale : « À 60 ans, c'est pas comme quand on a 20 ans. À 20 ans, j'avais le stress de me dire : 'Il faut que je gagne ma vie, il faut que je devienne une vedette, je dois être star dans l'année.' À 60 ans, je veux jouir du bon temps et faire que les choses qui me tentent. » C'est une nouvelle aventure qui redémarre, la suite d'une carrière menée avec vision, passion et détermination.

Enfin, un drapeau noble sur un mat majestueux. Avec Annick Léger, le parler est franc et le débit garde un rythme constant. Ce qu'elle dit résonne de confiance et de conviction. Entendre la voix d'Annick Léger est un délice qui chatouille l'oreille et l'esprit.

Ce qui l'occupe ces temps-ci, c'est la rédaction de son mémoire de maîtrise théorique en théâtre à l'Université du Québec à Montréal. Elle anticipe cette année un retour vers le jeu. « Pendant *Le Testament*, qui prenait beaucoup de mon



Claire Faubert dans le rôle de Elle, dans *L'air du large* de René de Obaldia en 1967. Mise en scène de Georges-André Prud'homme. Présenté à l'Arlequin, théâtre de poche de Hull.

temps, qui a duré un peu plus de quatre ans, je n'ai pas eu vraiment d'appel par rapport au théâtre. J'ai fait de la publicité beaucoup et quelques apparitions à la télévision. » explique-t-elle.

Le testament?... C'est *Le Testament du couturier* de Michel Ouellette, monté par Joël Beddows au Théâtre la Catapulte. Annick Léger s'y retrouve seule en scène à interpréter tous les personnages. En 2003,

« À 20 ans, j'avais le stress de me dire : 'Il faut que je gagne ma vie, il faut que je devienne une vedette, je dois être star dans l'année.' »

elle remporte la Palme de la meilleure interprétation et la pièce remporte le Masque de la meilleure production pan-canadienne de l'Académie du théâtre du Québec.

En quinze ans de métier, Annick Léger a tenu des rôles dans la plupart des théâtres de l'Ontario français : Théâtre du Nouvel-Ontario, de la Catapulte, du Trillium et du Centre national des Arts.



Elle a joué entre autres des textes de Michel Ouellette, Michel Marc Bouchard, Jean Marc Dalpé, Richard J. Léger, Robert Marinier, Michel Tremblay en plus des Racine, Corneille et Sophocle. Sylvie Dufour, André Perrier, Joël Beddows et Geneviève Pineault ont été tour à tour metteurs en scène.

Un vent de l'Ontario français

Originnaire d'Ottawa, Claire Faubert a fait son chemin malgré le fait qu'il n'y avait à peu près pas de sentiers. Cette

aura eu la chance d'assister aux pièces montées par Jean Herbiet, fondateur de la troupe de la Comédie des Deux Rives qui a précédé la création du Département de théâtre. C'est en 1975 qu'elle devient comédienne au sein de la compagnie du Centre national des Arts. Son métier, elle l'a appris en le faisant et en observant ce qui se faisait autour d'elle.

En 1981, Claire Faubert est allée étudier trois ans à Paris où elle a obtenu une maîtrise à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne. De retour au pays, elle devient professeure au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa.

« Quand j'ai foulé les planches pour la première fois de la salle académique, c'était en 1963. Les bonnes sœurs avaient monté un

mélodrame français, j'y jouais. Au couvent, il n'y avait pas un vrai théâtre, alors elles avaient loué la salle. C'est ici qu'on a joué. Quarante quelques années plus tard, c'est moi qui monte des spectacles. C'est ça la filiation, c'est ça la transmission, c'est ça la tradition. » Claire Faubert a contribué à la formation de plusieurs générations de gens de théâtre en Ontario français, défi qu'elle a relevé avec énergie et enthousiasme. « J'ai trouvé ça passionnant, enseigner le jeu, la mise en scène, l'histoire.

« À l'époque, il n'y avait pas d'école. On ne savait pas que ça existait l'École nationale. »

pionnière du domaine du théâtre a fait ses classes chez les religieuses du Couvent de la rue Rideau qui avaient l'habitude de monter des pièces de théâtre et d'inviter des troupes parisiennes à l'école. Elle a voulu, elle aussi, monter sur les planches, mais il n'y avait pas de programme de formation: « À l'époque, il n'y avait pas d'école. On ne savait pas que ça existait, l'École nationale. »

Elle a donc fait des études en lettres françaises à l'Université d'Ottawa. Elle

Marc Bélanger dans le rôle de Carl, avec Vincent Leclerc dans le rôle d'Ambroise et Richard Bénard dans celui de Victor dans *Le chemin des passes-dangereuses* de Michel Marc Bouchard, Théâtre du Trillium. Mise en scène de Sylvie Dufour, 2002. Photo © François Dufresne.



J'ai beaucoup appris. C'est ce que je dis à mes étudiants, et maintenant que je sais tout, je m'en vais ! » lance-t-elle en riant. Claire Faubert reprendra sa carrière de comédienne en allant s'établir prochainement à Montréal.

Originaire de l'Est-ontarien, Marc Bélanger est arrivé au théâtre de façon accidentelle: « J'ai commencé à faire du théâtre parce que je me suis brisé la clavicule au hockey, puis à Hawkesbury, y'avait pas grand chose à faire. Je ne pouvais plus jouer au hockey, ... je suis allé auditionner. » avoue-t-il. Il a fait ses débuts au théâtre communautaire en tant que membre de la troupe le Cercle Gascon II. À 17 ans, il se dirige vers Ste-Thérèse au Québec, à l'école de théâtre du Collège Lionel-Groulx. Il ajoute « Une chance que ça marché parce que j'avais pas vraiment de plan B. J'avais mis tous mes œufs dans le même panier. » Depuis 10 ans, Marc fait du théâtre, de la télévision et du cinéma. Il a récemment complété une formation au Réseau Canadien d'Ateliers Cinématographiques. Il habite à Montréal et revient souvent travailler en Ontario.

Originaire d'Elliot Lake, Annick Léger a eu la piqûre du théâtre à l'adolescence. Elle était fascinée de voir son grand frère Richard jouer dans les pièces montées à l'école secondaire de la ville : « J'ai vu ce que c'était de voir quelqu'un qu'on connaît avoir le droit de passer pour un autre et de vivre des émotions qui ne lui appartiennent pas au quotidien » confie-t-elle. Arrivée au secondaire, c'est elle qui monte sur les planches : « Je trouvais que c'était une façon intéressante de faire partie d'une équipe, parce que j'étais pas une sportive d'équipe et le théâtre répondait à ce besoin-là. Petit à petit, c'était la curiosité et la beauté du langage qui a fait que j'ai voulu faire des études en théâtre, puis c'est la vie qui m'a menée à cette carrière-là. »

Annick Léger a complété un baccalauréat avec spécialisation en interprétation à l'Université d'Ottawa en 1990. Elle a ensuite déniché un emploi au Musée canadien des civilisations où il y avait une troupe permanente qui présentait de courtes pièces à



Annick Léger dans le rôle de Clytemnestre dans *Iphigénie en trichromie* de Michel Duellatte. Mise en scène de Geneviève Pineault, 2006. Coproduction du Théâtre du Nouvel Ontario et du Théâtre la Catapulte avec le soutien du Théâtre français du CNA. Photo © Dan Lalonde.

caractère historique. « Pour moi, ça été une autre école parce que c'était de la pratique à tous les jours...jouer bien souvent de 5 à 6 personnages différents appartenant à différentes époques. Donc, le costume, le port, les mœurs, tout ça. J'avais besoin d'apprendre à connaître tout ça pour

« J'ai trouvé ça extraordinaire, pour compléter ma formation académique de l'Université, pour développer ma concentration, ma capacité de lecture, travailler avec plusieurs personnes parce qu'on faisait appel à différents auteurs et à différents metteurs en scène au sein de l'équipe du musée. »

développer des personnages vraiment distincts les uns des autres et qui soient propre à leur époque. J'ai trouvé ça extraordinaire, pour compléter ma formation académique de l'Université, pour développer ma concentration, ma capacité de lecture, travailler avec plusieurs personnes parce qu'on faisait appel à différents auteurs et à différents metteurs en scène au sein de l'équipe du musée. » explique-t-elle. En quinze ans de métier, Annick Léger a tenu des rôles importants dans plusieurs productions franco-ontariennes. En quête de nouveaux défis, elle habite maintenant à Montréal.



Une bourrasque qui porte ailleurs

La métropole demeure un pôle d'attraction pour les artisans du théâtre de l'Ontario français. Pour Annick Léger, ce n'est pas pour autant un vote de non-confiance pour ce qui se fait en Ontario. Selon elle, la dramaturgie ontarienne est en explosion. Côté créativité, les choses se portent bien, côté financier, c'est moins fort. « Pour continuer à évoluer dans ma veine artistique, j'avais besoin de rencontrer d'autres gens, de voir ce qui se faisait ailleurs, de participer aussi à ce qui se faisait ailleurs, c'est ce qui m'a mené en partie à Montréal. Ça et le besoin

Pour sa part, Claire Faubert est d'avis que le théâtre franco-ontarien traverse une période d'effervescence et de bouillonnement, sauf qu'il y a certaines conditions qui briment sa pleine éclosion : « Il a des ambitions, mais il n'a pas les moyens de ses ambitions. » Lorsqu'elle parle de moyens, ce ne sont pas uniquement que les piètres moyens de financement qu'elle dénonce. Il y a aussi la formation des comédiens qui n'est pas tout à fait adéquate, selon elle. « Ça ne suffit pas de passer par l'Université d'Ottawa. Je suis bien placée pour en parler, je parle de l'intérieur. Nos étudiants ne sont pas complètement formés quand ils sortent d'ici. » Claire Faubert croit qu'il serait nécessaire de mettre sur pied une école de formation en jeu pour les comédiens de la région.

Il y a aussi la course à la création et le rythme effréné de production qui nuisent à la maturation de l'art : « On est à la course à la pièce géniale. Y'a pas des Shakespeare à tous les coins de rue. (...) On est un peu prisonnier d'une structure qu'on s'est donnée. On ne peut pas produire en six semaines, c'est pas vrai. Il faut mettre du temps. Donnons-nous les moyens de nos ambitions, » implore-t-elle. Claire Faubert se méfie aussi d'une certaine suffisance qui rôde dans le milieu théâtral : « C'est le danger du repli sur soi, si on reste entre nous. Il faut essayer de se mesurer à plus grand que soi, je pense. »

« On voit Montréal des régions ou d'Ottawa comme si c'était Hollywood » du dire de Marc Bélanger. « Quand tu es Franco-Ontarien, puisque tu es à Montréal, t'es vu comme le Franco-Ontarien. Quand

Marc Bélanger dans le rôle de Luc Francœur, dans la série télévisuelle *Francœur*, des Productions Charbonneau sur TFO. Photo © Mike Tien.

purement financier. Le théâtre parfois nourrit mal son homme ou sa femme. Il faut trouver à mettre plusieurs cordes à son arc. » poursuit-elle. Avec le temps, le processus de création d'Annick Léger a évolué : « Il faut apprendre à se redéfinir autrement par moment. C'est déstabilisant mais y'a rien comme être déstabilisée, de perdre l'équilibre pour être créateur. (...) J'aime ça de plus en plus en vieillissant, d'avoir peur au cours du processus des répétitions, parce que je sais que ça va m'obliger de faire appel à de nouveaux outils et donc je risque moins de me répéter. »

« On est un peu prisonnier d'une structure qu'on s'est donnée. On ne peut pas produire en six semaines, c'est pas vrai. »

t'es en Ontario, t'es le gars de Montréal. C'est un peu bizarre. » Mais il ne s'en fait pas pour autant. Il cherche à être ouvert et polyvalent. Il est bien accepté dans les deux provinces : « Y'a pas de jugement, puis ça sert aussi. Si tu roules au boutte à Montréal puis tu es un peu plus connu,



quand tu reviens dans ta région, les gens sont fiers et ils croient que ça peut marcher. » Il avoue que les deux milieux sont bien différents : « Francœur comme tournage, c'était tellement relaxe, tellement juste simple. Y'a pas le stress de Montréal. C'est comme avoir un chalet en campagne puis un condo au centre-ville. Aller travailler en Ontario, c'est un peu la campagne... beaucoup plus détendu. » Mais tout n'est pas gagné d'avance, ni en Ontario, ni au Québec. Il faut tout de même faire sa place : « Le public veut un certain genre ou style puis ils vont l'adopter. Ils dérogeront pas de ça, ils vont juste voir ça. À Montréal,

« Il faut embrasser le dépassement, franchir les limites qui nous sont imposées et repousser les barrières que l'on s'impose soi-même »

y'a des saveurs du mois, c'est le même monde qu'on voit. Ils vont les brûler, puis après ça, ils vont les jeter aux poubelles. » constate-t-il.

Il ne faut pas avoir froid aux yeux pour se lancer dans ce métier, où la témérité est une arme qui peut s'avérer très utile. Marc Bélanger s'est fié à son instinct pour poursuivre et percer. Il se considère chanceux de pouvoir faire le métier qu'il fait. Il dit que sa carrière n'est jamais partie en flèche mais il est content de « surfer, de toujours avoir quelque chose, de beaux projets puis de belles équipes ».

Cependant, il reconnaît qu'il était un peu jeune à 17 ans pour se lancer en théâtre. Il aurait dû voyager, voir le monde, vivre d'autres expériences : « J'ai trouvé ça difficile aller à l'école de théâtre à 17 ans. J'étais avec des gens qui avait des bacs, 24-25-26 ans. C'est pas la même expérience que tu partages. En fait de culture, je connaissais Tremblay puis Molière, c'était à peu près tout. Sinon, je connaissais tous les joueurs du Canadien de Montréal. J'étais curieux, puis je voulais apprendre, puis j'avais un bon instinct. » confie-t-il.

Un conseil de grande sœur de la part d'Annick Léger : il faut embrasser le dépassement, franchir les limites qui nous sont imposées et repousser les barrières que l'on s'impose soi-même. Elle enseigne un

cours de jeu au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa. Le message qu'elle souhaite transmettre à ses étudiants : « Que ce soit dans leur production actuelle, que ce soit au secondaire ou des projet autogérés... ou même dans leur propre rêve... c'est qu'ils se donnent le droit à la recherche. Pas de reproduire les autres, mais d'affirmer leur propre passion telle qu'il la voit et de chercher les meilleurs moyens parmi tout ce dont ils disposent pour continuer cette quête-là. C'est la recherche qui va nous permettre de continuer d'évoluer au théâtre et je dirais aussi comme humain. » affirme-t-elle.

Ce que Claire Faubert aimait moins du métier de comédienne, c'était de ne pas avoir d'emprise sur son propre destin, ce qui la laissait à la merci des metteurs en scène et des directeurs de théâtre : « On va vous offrir tel rôle que l'on aime moins dans une pièce qui nous dit rien, mais on va l'accepter parce qu'il faut vivre, parce qu'il faut manger. On dépend des autres. » dit-elle. Pour le reste, c'est la passion qui la porte, elle et ses étudiants du département. « Il

Annick Léger dans *À la recherche de signes d'intelligence dans l'univers* Jane Wagner (traduction, Annick Léger). Mise en scène de Sylvie Dufour 1998. Théâtre du Trillium. Photo © François Duchesne.





Claire Faubert (extrême g.) dans le rôle de Thérèse dans *Tu faisais comme un appel* de Marthe Mercure, avec (de g. à d.) Lucie Vigneault, Micheline Marin et Lyette Goyette. Mise en scène d'Hedwige Herbiet, 1994. Théâtre du Trillium. Photo © François Dufresne.

faut aimer ça plus que passionnément, c'est une histoire d'amour. Il faut se passionner. Pas pour les honneurs, pas pour les bonnes critiques dans les journaux. Se passionner pour la vraie chose en soi qui s'appelle le jeu théâtral. Il faut aimer défendre un personnage, aimer un texte, le porter, se dépasser soi-même. Au fond, s'ennuyer avec soi-même, ne pas sentir qu'on est suffisamment complet, suffisamment intéressant d'une certaine manière, mais sentir, de façon très instinctive plutôt qu'intellectuelle, qu'une fois sur scène, nous devenons plus grand que nous-mêmes. Nous devenons des portes-paroles. »

Le vent : énergie renouvelable

Une fois les trois appels terminés, je me retrouve face au silence et à mes notes.

Je m'amuse à imaginer vers quelle destination Marc Bélanger va mener son voilier et quels seront ses projets à venir. Va-t-il pouvoir enfin jouer du Dalpé?

Je pense aux prochains voyages célestes de Claire Faubert qui prépare son baluchon pour s'envoler vers Montréal reprendre son métier de comédienne. La professeure saura-t-elle redevenir élève?

Enfin, je me demande comment Annick Léger va nous surprendre dans ses prochains rôles, ses prochaines rencontres avec ses

étudiants, et ses étoffes vibrantes d'émotions qu'elle affiche fièrement. De quelle couleur le prochain numéro?

Trois personnes; une passion. Trois voix différentes; un même souffle, celui de l'acteur qui s'anime sur une scène devant un public. Il est après tout l'étincelle qui provoque une réaction en chaîne dynamique et énergisante. Il est vital, il inspire, il soulève... l'acteur, c'est le théâtre.

Rachel Desaulniers

Rachel Desaulniers travaille dans le domaine des médias et des communications en Ontario français depuis plus de 20 ans. C'est à la radio de Radio-Canada qu'elle a fait ses débuts en production et réalisation, à Ottawa et à Sudbury.

Elle a collaboré à la revue d'actualité pan-canadienne *Infomag* en plus de signer des billets d'humeur pour le journal *Le Voyageur* de Sudbury.

À la télé, elle a été journaliste à l'émission d'information *Panorama* sur les ondes de Tfo, a réalisé deux documentaires [*Les 25 ans de la Nuit sur l'Étang*, et *Monfort, la chronologie d'une lutte*.]

Son premier livre pour enfants intitulé *La Laineuse* a été publié au Centre Fora de Sudbury en mai 2006.

Rachel Desaulniers est journaliste à la revue de presse régionale et aux dossiers socio-communautaires à l'émission du matin à la radio de Radio-Canada, CBON dans le Nord de l'Ontario.





Équipe du *Cabano* (Vox Théâtre). En haut : Louis Robillard et Luc Dorion. En avant : Lucie Desjars, Marie-Thé Morin et Pier Rodier.
Photo prise au 425-B McArthur [1981]. Photo © Hélène Brassard.

Brûler nos planches

PAR MARIE-THÉ MORIN

Rockland, Ontario, décembre 2006.

Je suis de mauvaise humeur ces temps-ci. Je n'aime pas la marche du monde. Ni même celle de mon petit monde. Les idéalistes ont la vie dure de nos jours dans la soi-disant droiture d'un monde enclin aux politiques de droite. Il faut, paraît-il, être impitoyable, ne pas faire dans le sentiment, avoir le sens des affaires, délaisser les impulsions et les élans qui peuvent passer pour des signes de faiblesse, savoir flairer la piste de ceux qui ont le pouvoir et ne pas la lâcher pour être là quand le train passe... C'est désespérant. Je suis vraiment de mauvaise humeur. En plus, il pleut tout le temps, à cause du réchauffement climatique, et le gouvernement ne fait absolument rien pour y changer quoique ce soit. Mais bon, je n'attends plus grand-chose des gouvernements, je crois de plus en plus aux actions citoyennes... De mon côté, comme je n'en pouvais plus, j'ai déjà décidé de changer de voiture et me voici en Tercel. Et j'ai hâte qu'on trouve des hybrides sur le marché des voitures d'occasion...

Dans un monde où les choses n'évoluent pas assez vite à mon goût, heureusement qu'il y a la création et le jeu qui ouvrent les portes des mondes parallèles et des réalités possibles. De tout temps, ce furent pour moi des planches de salut et je ne me suis jamais sentie

aussi bien dans ma peau que lorsque j'explorais d'autres vies que la mienne.

Aujourd'hui, j'écris de Rockland, mais je suis une fille d'Ottawa. Enfin, j'y suis née. Je n'y habite plus depuis 7 ans mais je vis tout près quand même, à 30 minutes. Être née à Ottawa, c'est un peu être née nulle part, ni en Ontario français, ni au Québec, ni même au Canada. Ottawa est une capitale nationale, un mal nécessaire, un mot lancé aux nouvelles quand il y a des coupures à faire, des subventions à distribuer et des scandales à dévoiler. On s'imagine souvent que, même si on peut y travailler, on ne peut pas y vivre. Mais pour moi, Ottawa a toujours été une communauté, ma communauté, celle où j'ai choisi de travailler et où je me suis attachée à faire avancer les choses... Bien souvent, bien mal m'en prit, car nul n'est prophète en son propre pays...

Des images bien réelles – ou le sont-elles vraiment, la mémoire étant une faculté qui a tellement de facilité à oublier, à se tromper, à inventer et réinventer – me restent en mémoire, comme des étapes importantes de mon envie de pratiquer le métier d'interprète, peu importe qu'il ait pris forme dans le jeu théâtral, la chanson, le clown, l'art de la rue ou, depuis peu, la marionnette et même la danse.

Un théâtre, comme toutes choses terrestres, né de la boue...

Ottawa, octobre 1970. J'ai neuf ans. Le CNA est bien plus jeune que moi, il



n'a ouvert ses portes qu'un an auparavant. Nous sommes en pleine crise d'octobre. Sur le boulevard St-Laurent près du chemin Walkley, à un jet de pierre de chez moi, je vois passer des camions ouverts remplis de soldats armés de mitraillettes ou de carabines – je ne sais pas faire la différence. C'est impressionnant, voire irréel. Théâtre que tout ça, pour l'enfant que je suis. Ma

« Je vois passer des camions ouverts remplis de soldats armés de mitraillettes ou de carabines – je ne sais pas faire la différence. C'est impressionnant, voire irréel. Théâtre que tout ça, pour l'enfant que je suis. »

ville est-elle donc menacée? On voudrait bien nous le faire croire. Théâtre, vous dis-je, théâtre...

Mes parents s'endimanchent pour sortir au CNA. Il faut être sur son 36 pour aller voir l'art. Je ne sais pas trop pourquoi. Même nouveau-né, le CNA est une institution – mot très âgé – nationale. C'est peut-être pour ça qu'on s'habille pour aller voir l'art venu d'ailleurs. Il faut savoir bien paraître quand on y va. Comme pour les soldats, théâtre... On se costume pour aller au spectacle.

Rockland, juin 1979. Sixième Festival provincial de Théâtre Action. C'est mon premier festival. La troupe de mon école secondaire a été invitée à y présenter son spectacle. Dominique Martel, une ancienne de mon école qui participe à l'effervescence du théâtre en Ontario français, m'a convaincue de m'inscrire et d'y passer toute la semaine.

Il y a tant d'activités de formation et de spectacles qu'on en vient presque à oublier la pluie qui tombe sans cesse et qui rend invivables les portatives où nous dormons tous sur des lits de camp inconfortables. Il y a de la boue partout et nous ne quittons jamais nos bottes de caoutchouc. Je revois Dominique vêtue d'un imper jaune et de ses sempiternelles bottes, et qui me souriait toujours, comme à sa petite sœur. C'est d'ailleurs l'image que je garde d'elle puisque, trois mois plus tard, elle sera victime d'un

accident de voiture. À sa mort, je me sens investie d'une mission. Plus que jamais, je veux faire ce métier.

Autre image qui me reste de ce festival dans la boue : l'effervescence entourant la présentation du spectacle pour enfants *1, 2, 3, Go!*, du Théâtre d'la Corvée (le Trillium). Le décor au milieu de la foule nombreuse composée d'adultes et d'enfants, une salle bondée, une pièce aux propos intelligents et socialement engagés, qui portent sur l'effet domino du manque de respect et de la violence... La discussion après la représentation est des plus animées : le spectacle suscite une foule de réactions, tant chez les adultes que chez les enfants. Ce théâtre terrestre, près du monde, semblait être tiré de la boue même. Il avait la qualité de vouloir

Les spectacles pour la jeunesse ne seront victimes d'aucun clivage par rapport aux spectacles grand public dans les années 1980. Dans la culture naissante des subventions, ils auront droit au même respect et sensiblement au même appui financier. Puis, tout ça s'est perdu. Pourtant, ce sont les spectacles les plus joués, devant le plus grand des publics. Ils sont souvent parmi les spectacles les plus inventifs et imaginatifs, qui repoussent les limites de notre moyen d'expression et forment les nouvelles générations de spectateurs. Il est grand temps qu'on redonne au théâtre pour la jeunesse le respect qu'il mérite amplement. Et qu'il ait aussi droit aux prix et à la pleine reconnaissance du milieu. Du bon théâtre, c'est du bon théâtre, un point c'est tout.



Francine Côté, Madeleine Leguerrier et Daniel Chartrand dans *1, 2, 3 Go!* Présenté en mars 1980, reprise en février-mars 1982. Mise en scène de Claude Poissant, Théâtre d'la Corvée.

exprimer simplement les choses, sans arrière-pensée de récompense, et il tentait de faire évoluer les pensées, de faire avancer le monde.¹

De l'errance au rêve d'un chez-soi...

Après avoir essayé d'apprendre sans succès le théâtre à l'université (j'ai vite compris que ce n'était pas ma voie), toute la décennie 1980 est comme une fabuleuse expérimentation théâtrale, faite d'apprentissage sur le tas par l'expérience, les tournées et les stages reçus d'artistes aux horizons élargis qui m'enseignent, ainsi

qu'à mes camarades de Vox Théâtre, des techniques de clown, de voix et de chant, entre autres. Nous voulons intégrer d'autres pratiques artistiques à celle du théâtre, nous allons voir des spectacles différents aux univers particuliers au CNA (en jeans, SVP!), dont un spectacle sans paroles venu de Belgique (vers 1984). Tout le jeu d'acteur est basé sur une gestuelle d'une précision qui mène à des actions théâtrales d'une humanité saisissante. De scène en scène, les comédiens transforment un espace à la *Sol et Gobelet*, où l'on ne trouve que quelques éléments, des casiers, un drap.

Je vous le décris mal mais c'était extraordinaire. Un vrai coup de foudre. Une claque en pleine face. Je veux qu'il y ait un peu de ça dans mon théâtre : c'est une façon extraordinaire d'écrire les silences au théâtre pour donner à l'acteur la place qu'il a besoin pour jouer. Jouer comme un enfant qui joue dehors, en y mettant tout son corps, au-delà des mots des dialogues qui veulent trop tout dire.

Entre deux tournées, nous aimerions bâtir une salle pour faire des spectacles en ville, et aussi pour avoir un lieu propice à l'expérimentation scénique. Nous parlons souvent de ce que nous aimerions faire dans nos carrières, mais aussi pour notre communauté d'Ottawa. Pour nous, la pratique du métier doit s'inscrire dans un

mouvement d'ensemble, faire avancer les choses dans notre petit monde, prendre la forme d'un engagement réel et sincère. L'itinérance du théâtre nous plaît, elle nous permet de rejoindre bien des publics, mais nous aimerions aussi créer un lieu de rassemblement pour les gens d'Ottawa qui aiment le théâtre de création qui sort des sentiers battus.

En mai 1981, on trouve au 425-B (« B » pour « Basement ») de la rue McArthur à Ottawa, aux portes de la ville de Vanier, un local de 650 pieds carrés que nous transformons en théâtre de

« Toute la décennie 1980 est comme une fabuleuse expérimentation théâtrale, faite d'apprentissage sur le tas par l'expérience, les tournées et les stages. »

poche, en achetant chez l'entreprise de démolition Cohen & Cohen une trentaine de vieux bancs du cinéma Rideau que nous rénovons. Puis nous fabriquons un système d'éclairage avec de grosses boîtes de jus de tomates. En quelques semaines seulement, nous sommes en voiture et notre salle de 30 places qui sert aussi d'espace de création ouvre ses portes. Le seul inconvénient, c'est qu'il n'y a pas de salle de bains. Qu'à cela ne tienne, il y a celles du Fat Albert's en face.

Très vite, la salle devient le lieu de prédilection des étudiants des écoles secondaires, particulièrement celles de Belcourt et d'André-Laurendeau, à proximité. Quand nous ne sommes pas en tournée, toutes les deux semaines, des soirées Café-Cabano débutent à 20 h et se terminent rarement avant minuit. Les jeunes talents peuvent spontanément se produire sur la scène ouverte de ce lieu *underground* où l'audace, la liberté et l'intimité sont de mise.

Malheureusement, en octobre 1982, le proprio du 425-B, jusque-là sympathique à notre cause et qui acceptait de nous louer le local en deçà de la valeur du marché, cède à de solides impératifs commerciaux et accepte l'offre de l'épicier Ayoub, logé au rez-de-chaussée, qui veut se servir du

de du Impro-*Cabano*, 1982. Production de Vox Théâtre. Avec Lucie Desjars, Pier Rodier, Marie-Thé Morin et Luc Dorion. Photo : archive de Vox Théâtre.





Pinocchio, Compagnie Vox Théâtre, 2001 avec Maude St-Denis, Dino Gonçalves et Pierre Simpson. Photo © Étienne Morin.

sous-sol comme entrepôt. D'un coup, le loyer double. Impossible de continuer. À regret, nous détruisons notre théâtre de poche, notre lieu de rassemblement. Ça fait mal au cœur mais on continue. L'itinérance reprend de l'ampleur et, même si on aime les tournées, on ne peut plus rentrer au bercail.

De 1983 à 1985, nous travaillons à Orléans avec le MIFO (Mouvement d'implication francophone d'Orléans) aux étapes qui mènent à la construction du centre culturel et pendant un temps nous sommes en quelque sorte la troupe en résidence de la place. Nous créons des spectacles d'intervention, nous animons des parades dans les rues d'Orléans pour recueillir des fonds, nous appuyons sans réserve le projet. Mais à l'ouverture du centre en 1985, il n'y a pas de place pour nous. « Je reprends ma valise... »

À l'automne 1985, nous en arrivons à une entente avec le conseil scolaire et nous nous installons à l'école Routhier, sur la rue Guigues, au marché By. L'école, toujours ouverte, n'est qu'à moitié remplie. Nous avons droit à deux grandes salles de classe au troisième, l'une pour l'administration, l'autre pour la création, et c'est gratuit, en échange de la présentation sans frais de nos spectacles et de quelques

ateliers de théâtre pour les élèves de l'école. C'est peut-être le paradis. Côté studio de création, la vue est imprenable sur les montagnes de la Gatineau, le ciel changeant se crée une nouvelle personnalité chaque jour. Les jours et les nuits d'orage sont dramatiques. Tout concourt à nous inspirer et ce n'est donc pas étonnant que notre pratique s'affirme là avec autant de cohérence et de force : c'est là que nous écrivons nos meilleurs spectacles pour enfants (*Le Tambour*, *Jungle*, *Pinocchio*) et créons certaines de nos meilleures musiques pour le théâtre.

Mais en 1988, la fermeture prochaine de l'école vient encore une fois mettre en péril notre petit monde. Sans ménagement, le conseil scolaire nous donne quelques semaines pour plier bagage. Ah! Y a-t-il quelque part une place qui nous ressemble et qui serait chez nous et où l'on pourrait créer en toute liberté?

Nous nous relogeons à la Cour des arts en décembre. C'est la première fois que nous sommes entourés d'autres artistes issus de toutes pratiques et de tous moyens d'expression artistiques, et des deux langues officielles. C'est vraiment à l'image d'Ottawa au fond. Ça nous res-

« Ah! Y a-t-il quelque part une place qui nous ressemble et qui serait chez nous et où l'on pourrait créer en toute liberté? »

semble, en tant que citoyens d'Ottawa, mais c'est très différent de nous, en tant qu'artistes de théâtre franco-ontariens. On y est bien quand même. La Cour des arts, c'est assez grand pour que tout le monde puisse faire sa petite affaire sans déranger les autres. Évidemment, ce n'est pas toujours facile de réserver les dates du théâtre, il faut jouer du coude parfois pour avoir à peu près ce qu'on veut. Et puis aussi, les choses se passent plus souvent qu'autrement en anglais. Sauf bien sûr quand on rencontre des artistes comme Harold Rhéaume, danseur et chorégraphe du Groupe Lab de danse. Il vient assouvir une autre de ses passions à Vox Théâtre en devenant comédien-chanteur. Pier Rodier et moi,

nous finissons même par partager un grand appartement avec lui où l'on prépare de bonnes bouffes qui servent à alimenter les discussions sur les projets de création les plus éclatés. Entre autres, Harold (qui aime ma façon de bouger, ce qui me fait un petit velours puisque mes camarades me taquinent souvent en m'appelant la danseuse anarchique) voudrait me « mettre en scène » dans une chorégraphie théâtrale en solo. Faute de temps, le projet ne voit jamais le jour. C'est dommage parce que cela aurait été une autre façon d'explorer l'écriture scénique du silence par le jeu corporel.



les théâtres professionnels francophones et pour les artistes de la relève du théâtre, avec une vitrine occasionnelle pour les autres formes d'arts de la scène et les arts visuels. À la salle de spectacle et ses dépendances (loges, salon vert), s'ajouteraient deux salles de répétition, un atelier de construction de décor, une salle de confection de costumes, un entrepôt... Ah! C'est bon de rêver même si c'est cruel quand on se relit...

Entre études de faisabilité et recherche de financement, il y a la quête de l'emplacement du

lieu mythique où l'on pourra réaliser tout cela. Le processus est long, le financement difficile à trouver, nos carrières d'artistes parfois mises en veilleuse pour nous consacrer à ce projet qui exige beaucoup de travail. En 1997, un peu à contrecœur, le choix s'arrête sur l'atelier du CNA, qui est à vendre. Selon les consultants, il faut bâtir un 2^e étage pour avoir tout l'espace nécessaire pour réaliser le rêve. Mais le financement n'est pas là et c'est une bataille de tous les instants pour s'offrir un strict minimum difficile à définir.

Bien vite après que le rêve ait été couché sur papier, La Nouvelle Scène a perdu des plumes à coups de compromis pour pallier le manque de financement qui a handicapé à peu près toutes les étapes du projet.

C'est en grande partie à cause du manque de financement que trois des quatre théâtres ont pris une décision qui a des conséquences aujourd'hui : celle d'installer les bureaux des compagnies à La Nouvelle Scène, dans un geste de solidarité qui devait convaincre la communauté du sérieux de notre démarche. Il y a eu quelques conséquences à cette décision : d'abord, il n'y a plus de présence francophone à la Cour des arts, qui aurait pu être une alliée, voire

« Un petit groupe dont je fais partie parle d'un centre de création, de production, de diffusion pour les théâtres professionnels francophones et pour les artistes de la relève du théâtre... »

En 1991, les choses se bousculent. Suite aux États généraux du théâtre franco-ontarien, qui ont identifié comme priorité la mise sur pied de centres de théâtre à Ottawa, Sudbury et Toronto, une première réunion a lieu pour jeter les bases du rêve d'Ottawa. Un petit groupe dont je fais partie parle d'un centre de création, de production, de diffusion pour

Duos pour voix humaines, avec Harold Rhéaume et Pier Rodier. Drame musical de Pier Rodier et Marie-Thé Morin. Mise en scène de Pier Rodier, 1994. Vox Théâtre. Photo © Claude Hurtubise.





une partenaire de LNS. Ensuite, les bureaux des compagnies ont pris la place de salles qui nous font cruellement défaut (surtout une deuxième salle de répétition!); enfin, le loyer et les autres frais de service sont très élevés, bien plus qu'à la Cour des arts qui, elle, peut compter sur des fonds d'opération provenant de la ville. Nous cessons donc de profiter de ces subventions indirectes.

C'est donc devenu un exercice périlleux d'exercer mon métier, plus difficile en fait qu'il ne l'a été dans toute ma carrière. J'ai l'impression que les entraves se multiplient, alors que j'avais rêvé d'un lieu qui donnerait aux créateurs plus de liberté.

Une pratique qui doit se nourrir de risques et de manifestations spontanées...

Rockland, janvier 2007 – Le bien-paître est devenu force de loi : il faut désormais mettre l'accent sur la transparence, la culture corporative, les indicateurs de rendement, bien avant, semble-t-il, les visions artistiques. Héritage sans doute des scandales de coulisses comme on en voit parfois dans ma ville natale... C'est désolant. Les lourdes conditions imposées en retour des maigres dollars investis dans ma petite industrie artistique me font rire noir. J'ai l'impression de passer

*La Nouvelle Scène en devenir, en 1998-1999.
Photo © Marie-Thé Morin.*



plus de temps à justifier ma pratique artistique qu'à la faire. Et je suis trop fatiguée pour jouer ce jeu-là, je n'en ai pas envie, je n'y suis pas très douée. Aussi quand je ne joue pas au seul et vrai jeu qui compte pour moi, celui de la scène, je me retire dans mes terres à Rockland pour faire ce que j'ai toujours aimé, écrire en solitaire et me salir les mains pour faire sortir la création du néant et de la boue.

Signe des temps, on m'appelle de plus en plus souvent « madame », moi qui veux rester simplement une travailleuse

« J'ai l'impression que les entraves se multiplient, alors que j'avais rêvé d'un lieu qui donnerait aux créateurs plus de liberté. »

honnête, qui peut tout bonnement réussir ou se tromper, mais toujours dans l'accomplissement d'une démarche artistique lente et patiente, dont les objectifs ne doivent surtout pas! entrer dans les petites cases à cocher des indicateurs de rendement.

Ce qui m'attriste, c'est que j'espérais que La Nouvelle Scène facilite la pratique du métier, encourage les démarches créatrices diversifiées, fasse place aux nouveaux talents, mais ça n'a pas été le cas. C'est peut-être parce que nous n'avons jamais eu les moyens de nos ambitions. Depuis l'ouverture en avril 1999, le projet s'est embourbé dans une voie de stabilité à tout prix, avec une programmation annuelle difficile à changer si jamais une création devait prendre plus de temps à naître, avec un abonnement à partir des projets des quatre compagnies résidentes, avec un édifice qui n'arrive pas à satisfaire aux besoins des pratiques artistiques des jeunes talents parce qu'il manque toujours d'espace. Puis les budgets des compagnies n'ont pas été augmentés en conséquence pour suivre la cadence imposée par une telle « machine ». Car il s'agit bien de cela, d'une machine impitoyable qui ne songe pas qu'il y a derrière nos gestes d'artistes une humanité aussi nécessaire que l'air, qu'il faut laisser vivre tout doucement en paix. Peut-être parce que je joue souvent les petites filles, on m'a souvent



Joël Beddows, Robert Bellefeuille, Pier Rodier et Sylvie Dufour, les directeurs artistiques des compagnies membres de La Nouvelle Scène, en 1999. Photo © Marie-Thé Morin.

demandé, et même encore récemment : « Qu'est-ce que tu veux faire quand tu vas être grande? » J'ai quelques idées, pas de certitudes, mais pourtant, j'ai envie de rêver encore, et sans doute de rêver mieux parce que, sans rêves, il ne peut y avoir de projets de société durables.

Peut-être qu'il en va de même pour La Nouvelle Scène. Qu'est-ce que tu veux faire quand tu vas être un peu plus vieille, ma grande? As-tu envie d'être un vrai terrain de jeu pour les grands enfants du théâtre ou plutôt une sorte d'institution inachevée où traînent davantage dans tes couloirs les études de rentabilité et les conseils d'administration que les projets de création? Pour contrer l'effet des lendemains qui déchantent, je pense qu'il est temps de t'aider à rêver mieux.

Mon souhait, ce serait qu'on retrouve un peu de la folie, de la simplicité, de l'audace, de la spontanéité et du risque du 425-B McArthur dans tes murs et dans ton âme. Par exemple, pourquoi ne pas offrir de temps en temps une scène ouverte à la présentation d'œuvres en cours de création, que ce soit théâtre, chanson, musique, danse? Le cadre de présentation pourrait varier : au bistro tous les premiers lundis du mois; au théâtre comme un rappel après le spectacle en vedette ce soir-là; en plein air sur le toit même, pourquoi pas, tant qu'à ne pas avoir de deuxième étage? Après tout, faut bien faire avec le réchauffement climatique... Et que dire de la place que l'on fait au

théâtre pour enfants, ce plus grand des publics. Bien sûr, il n'y a pas qu'à La Nouvelle Scène qu'on le néglige mais si on lui faisait une plus grande place, ce serait assurer la pérennité de notre scène quand elle sera plus vieille. Parce que le goût du jeu et du théâtre, ça doit se cultiver très tôt.

Après tout, nous nous sommes donné des planches. La façon de les occuper et de les faire vibrer, de nous les approprier et d'y créer des moments inoubliables doit revenir aux créateurs avec le souci de faire plus de place aux projets des artistes du théâtre d'ici, les jeunes comme les plus vieux. Tout le monde a besoin d'un terrain de jeu pour faire des erreurs, tomber, se relever et recommencer... Faisons vivre une pluralité de démarches et de vérités qui feront que notre théâtre produira, non pas une sauce, mais des sauces auxquelles on ne pourra s'empêcher de revenir.

Marie-Thé Morin

Cofondatrice de la Compagnie Vox Théâtre, Marie-Thé Morin a écrit ou coécrit depuis plus de 25 ans plusieurs spectacles, notamment *La Miss et la Madame*, *Pinocchio*, *Duos pour voix humaines* et *Oz*. Elle planche présentement sur une appropriation de l'œuvre d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*. C'est aussi une comédienne et chanteuse de grand talent comme en fait foi son interprétation de Dorothee dans *Oz*. Depuis 2000, elle joue le rôle de Maïta, dans le spectacle écrit par Esther Beauchemin, production du Théâtre de la Vieille 17 (Ottawa) et du Théâtre de Sable (Québec). Elle a été finaliste au prix Théâtre *LeDroit* pour l'interprétation de son spectacle solo produit par Vox Théâtre, *La Miss et la Madame* (2003), et a remporté le prix d'excellence pour un artiste de Théâtre Action en 1998. Elle a publié un roman, *Gustave* (1994); un deuxième, *La plume de l'enfant sauvage*, est en cours d'écriture.





Étudiants du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa dans *Pippin* de Stephen Schwartz et Roger Ohirson.
Mise en scène : Amanda Kellock. Mars 2007. Photo © Aaron McKenzie Fraser.

La formation : une question pratique ou théorique?

PAR ANNICK LÉGER

Lorsqu'il est question de formation de l'acteur, la pratique vient d'abord à l'esprit. On songe à un enseignement composé majoritairement des multiples techniques que l'acteur doit assimiler, soit les techniques vocales et corporelles complétées par toutes celles qui relèvent du jeu. La formation de l'acteur doit effectivement participer au développement de multiples qualités physiques et mener à la maîtrise de méthodes de travail et plusieurs styles de jeu, mais pour produire un véritable acteur-créateur, il faut veiller à développer d'autres aptitudes, toutes aussi importantes. Car on peut dire juste, savoir projeter et se mouvoir de façon à bien habiter la scène sans toutefois faire preuve de créativité, même lorsqu'on possède un certain talent.

Or, parce que l'on associe étroitement la formation de l'acteur à cet aspect pratique, bon nombre de gens perçoivent l'École nationale de théâtre (l'ÉNT) à Montréal comme le meilleur endroit pour préparer la personne de talent à ce métier. Son programme de formation d'acteur priorise la pratique et se spécialise dans l'enseignement de ces techniques que dispensent des praticiens acclamés par la communauté artistique et les publics francophones et anglophones. Au Québec, pour répondre à l'intérêt considérable¹ pour ce type de formation, les conservatoires de Montréal et de Québec offrent des programmes

similaires à celui de l'École, à l'aide de son propre lot de praticiens connus. Du côté anglophone, les fervents du théâtre que la National Theatre School (le pendant anglophone de l'ÉNT) n'a pas retenus, faute de place, se rabattent sur les nombreux programmes universitaires du pays qui ont une excellente réputation en la matière : Ryerson, Queen's, York, Concordia, UTM², pour n'en nommer que quelques-uns.

Nos Franco-Ontariens, qui désirent apprendre le métier dans leur langue maternelle à l'intérieur de la province, doivent choisir entre deux options³. Établi depuis plusieurs décennies, le Département de théâtre de l'Université d'Ottawa offre un baccalauréat riche du point de vue théorique, et qui comprend quelques heures de cours pratiques hebdomadaires offerts à partir de la deuxième année. La région de Sudbury, pour sa part, s'est munie récemment d'un programme à caractère pratique axé sur la créativité, soit le programme Arts d'expression de l'Université Laurentienne. Deux approches qui présentent des avantages différents non négligeables, mais qui, selon plusieurs (étudiants, professeurs et artistes), n'offrent pas une formation d'acteur comparable à celles des institutions mentionnées plus haut.

Doit-on se munir d'une formation d'acteur de base solide? En tant qu'artiste, professeure et spectatrice, permettez-moi de crier haut et fort, oui! Reste à évaluer ce que nous avons déjà et ce qui manque, pour ensuite déterminer la formule à

¹ Des centaines de jeunes amateurs de partout au pays s'inscrivent annuellement aux auditions générales de l'ÉNT et du NTS.

² University of Toronto in Mississauga.

³ Certains établissements proposent quelques cours en langue française dans le cadre de leur programme, dont le collège Glendon à Toronto. Ils n'offrent cependant pas de programme complet en français.

adopter. Examinons donc brièvement ce qui se fait ailleurs et ici pour trouver la meilleure recette qui soit.

Les écoles de formation au Québec datent des années cinquante. L'ÉNT et les conservatoires jouissent d'une excellente réputation sur le plan de la formation d'acteur. Les nombreux cours de mouvements, de voix, de diction, de styles de jeu, de danse et de combats de scène, correspondent en effet à l'image qu'on se fait d'une formation d'acteur. Leurs programmes pratiques exigent discipline et rigueur (qualités essentielles) en aiguisant les outils de base de l'artiste de scène. Pourtant, plusieurs formateurs qui y ont enseigné, de même que quelques finissants qui en sont issus, reconnaissent des failles à ces programmes.

En 1984, la revue de théâtre *Jeu* se penchait sur l'acteur et la formation alors disponible au Québec. Par curiosité, je me suis attardée sur quelques articles de ce numéro de *Jeu*, dont l'un, intitulé « *Les écoles de théâtre au Québec; mûres pour une réforme?* » qui rassemblaient les opinions de divers formateurs des institutions

« Doit-on se munir d'une formation d'acteur de base solide? En tant qu'artiste, professeure et spectatrice, permettez-moi de crier haut et fort, oui! »

spécialisées dans la formation de l'acteur.

Dans cet article, Gilbert Lepage, qui travaillait alors à l'École nationale, décrivait les finissants des diverses écoles comme suit :

« Ceux qui ont fait l'école jouent tous pareil ou à peu près. Les autres, même s'ils n'ont pas le même contrôle technique, ont une sorte de conviction, d'énergie qui fait que tout le monde les écoute. C'est comme si de passer par une école professionnelle te faisait perdre cette énergie-là.⁴ »

Une opinion partagée par l'ensemble des participants à cette table ronde et qui s'expliquait selon eux, par le peu de temps consacré à la théorie. Ces formateurs revendiquaient le besoin de développer davantage l'intelligence et la réflexion

théâtrale des étudiants. Afin de pallier ces carences, plusieurs des intervenants proposaient que les candidats retenus par les écoles de formation se soumettent d'abord à des études universitaires en théâtre, en précisant toutefois que l'enseignement



Étudiants du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa dans *Pippin*, de Stephen Schwartz et Roger Ohirson. Mise en scène : Amanda Kellock. Mars 2007. Photo © Aaron McKenzie Fra

académique qu'ils y obtiendraient ne pourrait aucunement suppléer la formation technique. Un domaine dans lequel les écoles se spécialisent.

Vingt ans plus tard, une comédienne fort talentueuse me confirme que ce problème persiste toujours. Finissante de la cohorte de l'an 2000 de l'ÉNT, elle se réjouit d'avoir préalablement complété son baccalauréat au Département de théâtre de l'Université

d'Ottawa, où elle a lu les grandes œuvres et maîtrisé les théories théâtrales. Aussi précieuse qu'elle considère sa formation pratique obtenue à l'École nationale, elle estime que les quelques cours théoriques qu'on y retrouve ne lui auraient jamais suffi pour survivre dans le milieu compétitif.

Viennent ensuite les programmes universitaires anglophones qui s'inspirent de la formule des écoles de formation mais en tenant davantage compte de l'aspect théorique. Dans ces établissements, les programmes rivalisent assez efficacement avec la formule des écoles. On y forme des acteurs avec une abondance d'heures de travail pratique qui développent les aptitudes physiques de l'acteur tout en prenant soin cependant, de bien situer ces techniques dans leur contexte théorique. Si la moitié de la semaine, en moyenne, sert aux cours

⁴ HÉBERT, Lorraine. 1984. « Les écoles de théâtre au Québec; mûres pour une réforme? – Table ronde avec des formateurs ». *Jeu : Au tour de l'acteur, au tour de l'actrice*, n° 33, p. 176.



pratiques, l'autre moitié du temps est consacrée à des cours portant sur l'histoire, le contexte social, l'évènement théâtral, la dramaturgie, etc. Enfin, si leur programme aborde surtout le théâtre, on y fait généralement un peu de place aux techniques propres au jeu pour la caméra et à la gestion de carrière de l'acteur.

Permettez maintenant que je vous fasse part de mes réflexions sur ce dont nous disposons, en commençant par le programme Arts d'expression de la Laurentienne.

S'inspirant des écoles spécialisées du Québec, sa formule mise sur une approche axée davantage sur la pratique. Une part importante du programme se compose d'ateliers donnés par des praticiens d'origine franco-ontarienne. Ainsi, les étudiants profitent de l'expérience et des connaissances d'artistes variés, chevronnés dans leur domaine respectif.

J'ai moi-même eu le privilège d'y donner quelques ateliers de jeu et d'y signer une mise en scène. Mon bref passage m'a permis de constater qu'on y accorde beaucoup de temps à la pratique, en abordant de multiples disciplines artistiques. Cependant, tout y est traité sur de très courtes périodes intensives qui laissent peu de temps d'assimilation et de réflexion aux étudiants. Les invités y sont généralement de passage, à raison de quelques jours par semaine. Le suivi échelonné sur une longue période, de même que le développement d'une discipline et d'une pratique régulière et

continue, qui favorisent tous deux une meilleure évolution et une réelle maîtrise des techniques, s'avèrent donc difficiles. Y réussissent surtout ceux qui s'imposent une discipline personnelle rigoureuse.

Dans ces conditions, ces étudiants ont peine à développer une pensée théâtrale qui leur permette de tisser les liens entre les multiples composantes du théâtre. De plus, si l'étudiant est appelé à toucher à tous les aspects d'un spectacle, il m'a semblé

« On y forme des acteurs avec une abondance d'heures de travail pratique qui développent les aptitudes physiques de l'acteur tout en prenant soin cependant, de bien situer ces techniques dans leur contexte théorique. »

qu'il lui faut toutefois le faire en cumulant différentes tâches simultanément, ce qui va à l'encontre d'une recherche de fond bien structurée. Si l'on parvient à y présenter diverses techniques et à permettre une grande part de travail pratique, l'aspect théorique n'obtient pas le même traitement. Ce manque s'explique en partie par le nombre restreint de professeurs permanents jumelé à la jeunesse du programme. Bref, on y observe un problème similaire à celui que dénonçait l'article de *Jeu* à l'égard de l'ÉNT et des conservatoires : l'absence d'une réflexion théâtrale en raison d'un manque de théorie.

Ceci étant dit, il m'importe de souligner l'importance de ce programme pour le Nord de l'Ontario et le mieux-être du théâtre franco-ontarien en général. D'une part, il indique que la maîtrise technique de l'acteur se fait de plus en plus pressante. De plus, si le berceau de notre tradition théâtrale professionnelle, le TNO, se maintient relativement bien, il le fait avec des liens de plus en plus ténus dans sa communauté d'attache. Alors que jadis, il relevait à presque tous les égards d'artistes originaires de la région, on ne dénombre plus que quelques artistes locaux dans ses productions actuelles.⁵ Si l'on veut gagner du terrain, il importe de développer et de soutenir les bastions de nos origines théâtrales et franco-ontariennes. À l'aide de plusieurs centres nous pourrions échanger et

⁵ La production d'*Iphigénie en trichromie* à l'automne 2006 faisait quelque peu exception à la règle par volonté de souligner les origines locales du TNO qui célébrait ses 35 ans la saison dernière. Sur une distribution de sept comédiens, quatre étaient du « coin », dont une seule de Sudbury. Il s'agit de Céleste Dubé, l'une des premières à avoir complété le Programme Arts d'expression de la Laurentienne.

Étudiants du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa dans *Pippin* de Stephen Schwartz et Roger Ohirson. Mise en scène d'Amanda Kellock. Mars 2007. Photo © Aaron McKenzie Fraser.



nous inspirer mutuellement. Mais pour y parvenir, évitons les formules trop rapides – la potion magique ne s’est avérée efficace que dans les bandes dessinées. Munissons-nous des outils de production essentiels sans négliger la rigueur et la réflexion qui alimentent les vrais progrès artistiques.

Une précision : je ne prétends pas que le théâtre doive strictement se faire par et pour les gens de l’endroit où il se crée, ou encore que les artistes se limitent à un seul lieu de production sur la planète. Mais si l’on souhaite l’épanouissement de l’ensemble de notre théâtre, il faut veiller à munir toutes nos régions des ressources dont elles ont besoin pour se dire, se créer et se gérer. Sans compter que les Sudburois n’ont certainement pas investi dans une boîte noire pour s’en tenir au rôle d’hôteliers auprès du reste de la communauté! En formant mieux nos artistes dans toutes les régions, notre théâtre ne s’en portera que mieux, et nous trouverons là un des meilleurs moyens de développement de notre art comme de notre public franco-ontarien sur tout le territoire.

À preuve, le dynamisme théâtral dont jouit l’Outaouais, où plusieurs finissants du Département de théâtre de l’Université d’Ottawa font carrière. Faut-il rappeler

Étudiants du Département de Théâtre de l’Université d’Ottawa dans *L’illusion comique* de Corneille Mise en scène de Dominique Lafon. Février 2007. Photo © Aaron McKenzie Fraser.



Étudiants du Département de théâtre de l’Université d’Ottawa dans *L’illusion comique* de Corneille. Mise en scène de Dominique Lafon. Février 2007. Photo © Aaron McKenzie Fraser.

« Si l’on souhaite l’épanouissement de l’ensemble de notre théâtre, il faut veiller à munir toutes nos régions des ressources dont elles ont besoin pour se dire, se créer et se gérer. »

que la Catapulte a vu le jour grâce à d’anciens étudiants du Département; que Joël Beddows qui en assume la direction depuis plusieurs années a fait ses premières armes au même endroit, et que ce théâtre s’est toujours efforcé d’embaucher des Franco-Ontariens, dont la majorité est issue du Département? Que Sylvie Dufour, qui est aussi passée par là, dirige le Théâtre du

Trillium? Que des anciens de l’Université d’Ottawa œuvrent sur les scènes et en coulisses de pratiquement tous nos théâtres à un moment ou à un autre! Et qu’enfin, de nombreux spectateurs avertis, que forme annuellement le Département, invitent leur entourage à s’y déplacer pour découvrir et soutenir notre théâtre?

Si le Département de théâtre n’offre pas de formation d’acteur comme tel, en revanche, il en ressort des dizaines de jeunes hommes et femmes de théâtre annuellement qui enrichissent le milieu d’une façon ou d’une autre. Dans ce vaste marché qu’est la formation théâtrale, le Département a bâti sa réputation en misant sur la mise en scène. Et il y a quelques années, il a mis en place son programme de maîtrise dans ce domaine. Mais de tout temps, le Département a aussi puisé ses forces dans la qualité de son enseignement théorique jumelé à une mise en contexte pratique remarquable.

Comme plusieurs, j’ai fait mes études à ce même Département. Le corps professoral, composé de théoriciens et de gens d’expérience provenant de différentes disciplines du milieu, m’a munie des rudiments des diverses techniques tout en cultivant chez moi la réflexion. Si j’ai toujours souhaité

que la pratique y soit plus approfondie et qu'il s'y donne plus de cours de jeu, de diction, de voix et de mouvement offerts par des gens de connaissance et d'expérience, j'ai cependant tiré parti des cours théoriques qui stimulaient mon intellect et des innombrables productions qui permettaient l'application de l'ensemble des notions et techniques enseignées. Car l'un des avantages du Département consiste à offrir aux étudiants l'occasion de toucher à tous les aspects du théâtre, mais de façon structurée.

La multitude de productions en cours, dirigées tantôt par des professionnels locaux, tantôt par des étudiants, nécessite que tous participent aux différentes composantes de chaque spectacle. Ainsi, j'ai mieux compris les règles et les codes de l'éclairage, du décor, des costumes, de la régie et de la mise en scène parce que j'ai dû toucher à tout ça, de façon consécutive et complémentaire. Sans compter qu'à maintes reprises, il m'a aussi été donné de mettre en pratique les enseignements techniques d'interprétation et de vérifier mes propres réflexions sur le théâtre en général, et le jeu en particulier. Et chacune de ces expériences a permis à ma réflexion théâtrale d'expérimenter et d'évoluer dans un contexte qui pardonne. Je m'explique...

« Qui dit recherche, dit aussi droit à l'erreur; impossible d'effectuer une véritable exploration sans possibilité de se tromper. »

Perçus comme des cases de départ pour le « réseautage » essentiel au lancement d'une carrière, l'École et les conservatoires (selon les dires de divers finissants qui m'en ont parlé) favorisent une compétitivité pernicieuse. Au Département, on encourage la recherche. Or, qui dit recherche, dit aussi droit à l'erreur; impossible d'effectuer une véritable exploration sans possibilité de se tromper. Mais seul ce risque peut ouvrir la voie à la créativité et, par ricochet, à l'évolution. Si l'on doit sans cesse réussir, on tend à se rabattre sur les acquis (auxquels appartiennent les techniques), ce qui tend à limiter le progrès d'un talent. Pour ma part, au Département, j'ai cherché



Étudiants du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa dans *L'illusion comique* de Corneille. Mise en scène de Dominique Lafon. Février 2007. Photo © Aaron McKenzie Fraser.

non pas à produire mais à comprendre, à vérifier et à construire.

Il m'était important de profiter du cadre structuré (qui permet la recherche logique) – et du filet de sécurité qu'offre le contexte universitaire – on n'y joue pas sa vie ou sa carrière : on s'y retrouve en période d'apprentissage, d'assimilation et de réflexion. Au cours de mes études, j'ai appris à soulever des questions et j'ai compris qu'en posant les bonnes questions, on découvre que les bonnes réponses s'avèrent nombreuses au théâtre.

L'art du comédien repose sur cette abondance de bonnes réponses possibles selon les codes que l'on repère et que l'on choisit d'approfondir et de traduire; autrement, comment expliquer qu'on continue de monter les grandes œuvres? Pour trouver le code approprié au personnage et à l'histoire qu'on raconte, il faut savoir chercher, et pour savoir chercher, il faut apprendre d'abord à reconnaître les pistes qui complètent et respectent les codes de l'événement théâtral, bref à réfléchir, puis à puiser dans toutes nos ressources, tant intellectuelles que pratiques, pour les traduire dans toutes leurs dimensions.

Si je tiens en haute estime la formation que j'ai reçue au Département, la communauté francophone de la province gagnerait



Étudiants du programme Arts d'expression de l'Université Laurentienne dans *Va-temps*. Mise en scène de Madeleine Azzola, 2007. Photo © Brian Côté.

beaucoup à ce qu'un programme de formation d'acteur y soit développé. Maintenant que la maîtrise en mise en scène y est bien implantée, et de façon à mettre à la disposition des étudiants qui y sont inscrits tous les outils nécessaires au metteur en scène, le Département envisage peut-être de répondre à ce besoin avec l'éventuelle mise sur pied d'une formation d'acteur inspirée de celui des universités anglophones du pays?

Bref, ni l'une ni l'autre des deux options présentement offertes, malgré leur bonne volonté et leurs avantages respectifs, ne comblent toutes les exigences d'une formation d'acteur. Alors que notre théâtre commence à jouir d'une certaine reconnaissance au pays, il s'avère urgent de

« L'art du comédien repose sur cette abondance de bonnes réponses possibles selon les codes que l'on repère et que l'on choisit d'approfondir et de traduire. »

bien former nos artistes de scène. Ces programmes doivent veiller à développer la capacité de réflexion des acteurs, comme leurs aptitudes corporelles et vocales. Car réfléchir efficacement constitue le fondement du travail de l'acteur.

À l'aide de la réflexion et de son bagage théorique, l'acteur peut ensuite déterminer quelle est, pour lui, la prochaine étape logique de sa formation. Car celle-ci ne peut se résumer à un programme de trois ans, qu'il soit complet ou non. Peu importe le chemin emprunté par la suite, l'acteur ne pourra véritablement poursuivre sa formation que s'il est en mesure de savoir ce qu'il veut créer, dans quel style il choisit de le faire et comment il doit s'y prendre pour y parvenir. La réflexion permet de reconnaître les outils pertinents à chaque étape de la construction d'un personnage, comme elle permet également de reconnaître la nécessité de poursuivre la formation initiale.

Visons donc à former des êtres doués en techniques qui soient à la fois aptes à veiller ensuite à la continuité de leur propre développement et à nourrir nos metteurs en scène et nos auteurs. Une grande part de notre théâtre repose sur la création, et ce type de production exige des acteurs qui



réfléchissent et comprennent les codes employés par l'auteur pour l'appuyer constructivement dans son processus et être en mesure de traduire ces codes intelligemment. Enfin – et n'en déplaise aux puristes – puisque notre théâtre ne parvient pas à les nourrir adéquatement, la formation de nos acteurs se doit aussi de tenir compte de tout le marché qui s'offre à eux en incluant l'enseignement des rudiments des techniques propres au jeu à l'écran et au micro, comme le font les programmes universitaires anglophones.

Sans prétendre que le problème de l'exil de l'acteur franco-ontarien repose strictement sur cette question, il faut toutefois admettre que l'absence actuelle d'un tel programme de formation nous fait perdre chaque année de jeunes et moins jeunes acteurs. Nombreux sont ceux qui s'inscrivent à l'École ou aux conservatoires, et ce, depuis longtemps. Et ces personnes ont plutôt tendance à demeurer

au Québec pour y faire carrière. Les possibilités d'emploi y sont non seulement plus abondantes mais également plus alléchantes. Enfin, à Montréal, l'acteur professionnel peut, de plus, suivre une multitude de cours d'appoint et continuer à se perfectionner.

Pour retenir nos acteurs et mieux les nourrir, la question de la formation continue est, selon moi, tout aussi urgente que celle de la formation de base en Ontario français. Alors que notre dramaturgie s'exporte et que

Étudiants du programme Arts d'expression de l'Université Laurentienne dans *Va-temps*. Mise en scène de Madeleine Azzola, 2007. Photo © Brian Côté.





diant du programme Arts d'expression de l'Université Laurentienne dans *temps*. Mise en scène de Madeleine Azzola, 2007. Photo © Brian Côté.

certain metteurs en scène se démarquent par la qualité et l'exigence artistiques de leur travail, on n'offre que peu de moyens (et ce, de façon sporadique) à nos acteurs pour qu'ils participent activement à cette quête d'excellence. Si les ateliers de perfectionnement en tout genre foisonnent à Montréal, la formation continue pour nos professionnels demeure quasi inexistante malgré les efforts de différents intervenants.

« L'acteur ne pourra véritablement poursuivre sa formation que s'il est en mesure de savoir ce qu'il veut créer, dans quel style il choisit de le faire et comment il doit s'y prendre pour y parvenir. »

Depuis quelques années, le Théâtre français du CNA offre des ateliers spécialisés sous la gouverne de maîtres-penseurs de renommée internationale⁶. Mais à cette importante initiative, il faut apporter deux bémols. D'une part, ces ateliers ne s'adressaient pas uniquement aux acteurs : certains desservaient davantage les auteurs, les traducteurs et les metteurs en scène. D'autre part, tous les francophones du pays pouvaient s'y inscrire, limitant ainsi le nombre de participants franco-ontariens.

Par ailleurs, certains individus du milieu ont souhaité partager des connaissances et des techniques acquises ailleurs avec leurs collègues d'ici, en offrant des ateliers pratiques variés. En questionnant des artistes du milieu de façon informelle, j'ai appris que certains ont décliné ces invitations pour diverses raisons. La formation offerte ne répondait pas à leurs ambitions ou à leurs besoins; elle n'était pas donnée par un praticien « reconnu »; le coût s'avérait trop élevé pour les maigres budgets de nos acteurs professionnels franco-ontariens.

Tout récemment, le CRCO⁷ (en collaboration avec l'UDA) offrait un atelier de jeu

à la caméra à ses membres de l'Outaouais. Malgré le coût relativement élevé de cet atelier, l'enthousiasme avec lequel on a accueilli cette invitation ne se compare pas à celui qu'on a réservé à certains ateliers de théâtre offerts par le passé. Est-ce à dire que la difficulté d'obtenir une formation théâtrale continue en Ontario français ne découle pas seulement d'un manque d'offre, mais aussi d'un manque d'intérêt chez nos acteurs? Ou est-ce plutôt que l'acteur franco-ontarien a besoin d'augmenter ses possibilités d'emploi pour survivre, et que pour cela il doit se munir des techniques propres à l'écran et au micro bien avant de perfectionner ses outils scéniques?

Avec la croissance de la production télévisuelle en Ontario français, il importe en effet pour nous tous, que nos acteurs répondent aux besoins spécifiques de ce milieu. Sinon, la qualité de nos émissions en souffrira et nous perdrons cet autre outil, durement acquis, de promotion de notre culture, et par le fait même, nous

diminuerons nos chances de reconnaissance à l'extérieur et les possibilités d'emplois locaux pour bon nombre de nos artistes. De plus, étant donné la réalité financière de nos théâtres, il devient de plus en plus urgent de veiller à nourrir nos artistes pour être en mesure de conserver nos acquis. Pour toutes ces raisons, la formation de l'acteur doit donc tenir compte des techniques de jeu spécifiques au micro et à la caméra, pour le bien de tous. Et puisque l'acteur franco-ontarien paie chèrement sa cotisation annuelle obligatoire à l'UDA comme tous les autres membres québécois, qui eux bénéficient régulièrement de formations variées, pourquoi ne pas revendiquer que l'UDA tienne davantage compte de ses membres à l'extérieur du Québec pour ces formations spécialisées?

Par contre, l'artiste franco-ontarien paie aussi une autre cotisation annuelle (bien moindre, j'en conviens) à un organisme voué à la promotion du théâtre franco-ontarien. Théâtre Action dessert le milieu depuis 35 ans déjà, avec une foule d'activités, son festival annuel, ses revues et son bottin des professionnels du milieu. Ses réalisations



⁶ Ils ont accueilli entre autres, André Markowicz, Stuart Seide et Wajdi Mouawad, et en 2007 Brigitte Haentjens.

⁷ Le CRCO, c'est le Centre régional de la culture de l'Outaouais situé à Gatineau, au Québec.



Étudiants du programme Arts d'expression de l'Université Laurentienne dans *Anima*. Mise en scène de Sandy Fortier, 2007. Photo © Brian Côté.

sont nombreuses et essentielles pour tous. Toutefois, sur le plan de la formation, il favorise davantage les milieux étudiant et communautaire. Puisque cet organisme nous ressemble et nous appartient, n'est-il pas concevable qu'il participe également à nous assurer une formation continue? Si les budgets sont restreints, pourquoi ne pas mettre sur pied un partenariat entre les universités, Théâtre-Action, l'UDA et nos théâtres? Après tout, ces derniers en tireront des bénéfices puisqu'ils pourront ainsi veiller eux-mêmes à ce que leurs artistes répondent mieux à toutes leurs attentes artistiques.

À ce sujet, je me dois de mentionner que certaines compagnies de théâtre ont déjà fait des efforts en ce sens. Tout récemment, la Catapulte chapeautait un atelier d'exploration corporelle donné par un professeur du Département, Daniel Mroz. André Perrier et son Triangle vital a permis à bon nombre d'acteurs de s'initier à différentes techniques, dont le bouffon, la danse, le chant et j'en passe, lors de diverses productions que sa compagnie a montées avant qu'il ne prenne la direction du TNO. Vox Théâtre donne régulièrement des ateliers d'exploration vocale aux artistes qu'il emploie.

Depuis leur fondation, nos compagnies ont appuyé nos auteurs en produisant leurs œuvres à la scène. Nous avons mis sur pied un programme de maîtrise afin de produire des metteurs en scène innovateurs. N'est-il pas logique maintenant de munir nos acteurs d'une formation solide dans leur langue maternelle? Ou doit-on déduire de ce manque que nos exigences artistiques sont inférieures à la moyenne pour certaines choses? Que parce que notre théâtre a fait ses premiers pas en tant qu'autodidacte, nous croyons que la passion et le talent naturel suppléent suffisamment à ce manque? Ou est-ce qu'une fois de plus, les ressources dont disposent les francophones ne sont pas à la hauteur de leurs ambitions et de leur potentiel en raison du nombre restreint des intéressés?

Comment fait-on pour percer dans ce métier? À l'instar de la vieille farce américaine « How do you get to Carnegie Hall ? », j'ai le goût de répondre avec le plus grand sérieux : « Avec de la pratique! » La « pratique » de son art et des techniques maîtrisées bien sûr, mais aussi l'application des principes et des règles qui composent l'art de l'acteur, dont fait partie l'exercice de la rigueur que requiert ce métier. La rigueur de la discipline physique et vocale, comme celle de la réflexion et de la recherche. La créativité s'obtient de l'équilibre et de la gestion de toutes ses composantes, selon moi.

Et le talent? N'y a-t-il pas sa place? Cela va de soi! Mais sans pratique, sans recherche, sans remise en question et sans défi à relever, le talent n'évolue pas; il stagne. Et s'il est vrai qu'on perce par son talent, on persiste par ce qui nous démarque, c'est-à-dire, notre pratique, et donc notre rigueur, qui prend racine dans notre réflexion et notre cheminement. Si elle se précise avec le temps et l'expérience, cette fameuse pratique se dessine d'abord dans la formation.

Annick Léger

Annick Léger fait carrière comme actrice, tant à l'écran que sur les planches, depuis près de 20 ans. Elle a donné de nombreux cours d'interprétation à l'Université d'Ottawa et l'Université Laurentienne, ainsi que de multiples *coaching* privés pour débutants et professionnels du métier dans l'Outaouais et à Montréal. Elle terminera sous peu une maîtrise théorique en jeu à l'UQAM.



Théâtre Action

CONSEIL D'ADMINISTRATION 2006-2007

Richard J. Léger
Président

Hélène Dallaire
Vice-présidente du secteur amateur

Carole Myre
Représentante des troupes scolaires

Élise Berthiaume
Représentante des troupes communautaires

Marc LeMyre
Représentant des artistes-pigistes

Marc-André Boyes-Manseau
Représentant des compagnies
professionnelles et des centres de théâtre

L'ÉQUIPE 2006-2007

Robert Corbeil
Directeur général
Tél. : (613) 745-2322, poste 25
Télec. : (613) 745-1733
rcorbeil@theatreaction.on.ca

Yves Turbide
Chef de projet
Tél. : (613) 745-2322, poste 23
Télec. : (613) 745-1733
yturbide@theatreaction.on.ca

Marie Ève Chassé
Adjoint à la direction générale
Tél. : (613) 745-2322, poste 24
Télec. : (613) 745-1733
mechasse@theatreaction.on.ca

Mérim Bougrassa
Coordonnatrice des événements spéciaux
Tél. : (613) 745-2322, poste 22
Télec. : (613) 745-1733
mbougrassa@theatreaction.on.ca

Ève Cardinal
Responsable des communications
Tél. : (613) 745-2322, poste 21
Télec. : (613) 745-1733
ecardinal@theatreaction.on.ca

ENTR'ACTE NUMÉRO QUATRE

Rédacteur en chef : Richard J. Léger
Design : Llama Communications
Imprimeur : Imprimerie Vincent



T H É Â T R E



A C T I O N

255, chemin Montréal, bureau 203, Ottawa ON K1L 6C4
Tél. : (613) 745-2322 Téléc. : (613) 745-1733
www.theatreaction.on.ca