

« Si ce n'est pas physique, ce n'est pas du théâtre » Entretien avec Robert Dion

Alexandre Cadieux

Number 137 (4), 2010

Impro

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63221ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

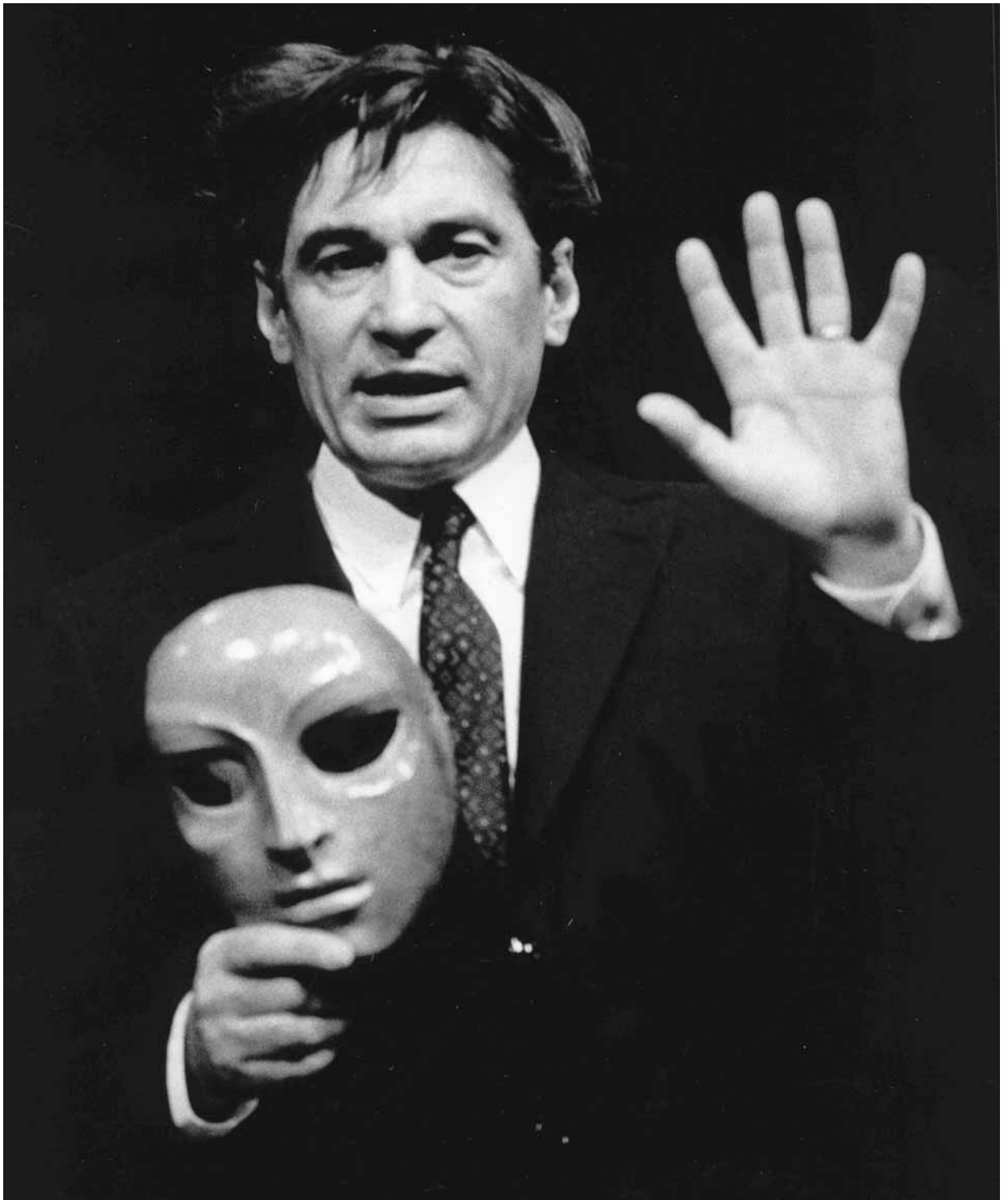
Cadieux, A. (2010). « Si ce n'est pas physique, ce n'est pas du théâtre » :
entretien avec Robert Dion. *Jeu*, (137), 72–79.

ALEXANDRE CADIEUX « SI CE N'EST PAS PHYSIQUE,
CE N'EST PAS DU THÉÂTRE »
Entretien avec Robert Dion

Actif au sein de la compagnie DynamO Théâtre durant plus de 25 ans à titre de codirecteur artistique et de metteur en scène, Robert Dion a perfectionné, à travers des créations comme *Mur-Mur*, *Déséquilibre - le Défi* et *Moi moi moi...*, un théâtre de mouvement acrobatique. Ses spectacles ont tourné partout sur la planète en plus de remporter plusieurs prix, au Québec comme ailleurs dans le monde. Robert Dion enseigne également le jeu à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM depuis 1974 ; il fut coréceptiendaire en 2009 du Prix en enseignement de l'UQAM, une distinction qui souligne « l'esprit d'innovation des professeurs et des chargés de cours, et les retombées positives de leur pratique pédagogique ».

Lors des États généraux de l'improvisation théâtrale organisés par la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI) en collaboration avec l'UQAM, vous nous présentiez en mars dernier une conférence-démonstration intitulée « Si ce n'est pas physique, ce n'est pas du théâtre ». Quels furent vos premiers contacts avec l'improvisation ?

Robert Dion – À Québec, au milieu des années 60, je m'étais joint à une troupe de danse folklorique. J'y avais rencontré un ami qui m'a un jour invité à participer aux ateliers d'improvisation que donnait Marc Doré. Ses cours étaient directement inspirés de ce qu'il avait reçu chez Jacques Lecoq. Je me souviens par exemple d'un exercice que Doré nous faisait faire et que j'ai vu ensuite à Paris. On doit incarner un patient qui attend son tour chez le dentiste et qui, pour se désennuyer, ouvre un magazine de sport ; s'abandonnant à la lecture,



Jacques Lecoq : une révélation pour plusieurs comédiens et metteurs en scène québécois. © École Jacques Lecoq.



Moi moi moi...,
mis en scène par Robert Dion
(DynamO Théâtre, 2004).
Sur la photo : Searth Boun,
Steeve Munger, Peggy Allen,
Lynne Cooper et Francis
Néron. © Robert Etchevery.

le personnage se met à imiter les gestes d'un athlète. Pris en flagrant délit par quelqu'un qui entre, il nous faut justifier la position gênante dans laquelle nous nous trouvons. Vivre le moment présent, sans se préparer, puis réagir à l'inconnu. Marc disait que le jeu était plus intelligent que le joueur et qu'il fallait lui faire confiance. Je le crois aussi.

En 1967, je suis venu à Montréal pour participer aux spectacles des Feux Follets, avec l'intention de rentrer ensuite à Québec. C'était le centenaire de la Confédération, l'Expo 67, l'effervescence de l'époque... J'ai donc décidé de rester quelque temps, pour voir. J'ai fait un peu de mime avec Claude St-Denis, mais ça ne me parlait pas vraiment. J'ai alors décidé d'aller voir par moi-même chez Lecoq, qui donnait un stage d'un mois durant l'été. Ce fut une révélation. Quand on croise des gens qui nous ouvrent des portes, qui nous parlent intimement, il faut savoir les reconnaître. Pour moi, comme pour Marc Doré et plusieurs autres Québécois, ce fut Lecoq. Il donnait une grande place au corps. Avec lui, c'était l'ouverture : tout bouge, on peut se servir de tout ce qui nous entoure.

Lorsqu'on voit tous les gens qui sont passés chez lui, on comprend l'influence qu'il a eue sur bon nombre de praticiens. Quand on écoute Ariane Mnouchkine parler, quand on lit ses textes ou qu'on regarde ses spectacles, on sent cette ouverture qui lui vient de Lecoq, une filiation qu'elle reconnaît d'ailleurs. Dans mes cours de méditation, j'avais appris que dire merci, c'est reconnaître qu'on a reçu. Ça m'a fait penser que je n'avais jamais écrit à Lecoq pour le remercier de ce qu'il m'avait apporté. Alors je lui ai écrit une lettre pour le remercier et lui dire aussi ce que j'étais devenu. Je crois qu'il est mort environ un an ou deux après. Si je n'avais pas été chez Lecoq, je ne sais pas ce que j'aurais fait dans la vie.

ENSEIGNER

Comment en êtes-vous venu vous-même à l'enseignement ?

R. D. – En 1972, Danièle De Bellefeuille, qui enseignait au Département de kinanthropologie de l'UQAM, s'intéressait au mouvement créatif et expressif ; elle m'avait demandé d'animer le tiers d'une charge de cours en m'inspirant de ce que j'avais reçu chez Lecoq. Je partageais entre autres cette tâche avec Ludmilla Chiriaeff des Grands Ballets Canadiens, et nous enseignions aux futurs professeurs d'éducation physique ! André Bédard, qui participait à la mise sur pied du Département de théâtre, m'a vu enseigner et m'a offert de donner des cours de mime aux aspirants comédiens. Ça m'a permis de gagner ma vie tout en poursuivant ma pratique.

Plusieurs comédiens formés à l'UQAM se souviennent des notions-clés de votre enseignement : l'importance de choisir la vitesse de son mouvement avant de bouger, qu'un geste lent ou rapide est plus signifiant qu'une vitesse moyenne ou encore qu'il faut s'échanger les rôles majeur et mineur entre partenaires. À vos débuts, quels principes vous guidaient ?

R. D. – Ce fut très long avant de développer mon propre langage. Au début, on ne fait que répéter ce qu'on a expérimenté ailleurs. Par exemple, c'est chez Philippe Gaulier, au début des années 80, que j'ai appris et récupéré le concept de majeur et de mineur ; ça reste dans la famille, Gaulier ayant étudié et enseigné chez Lecoq avant de fonder sa propre école. Plus tard, lors d'un stage avec le Volcano Theatre, une troupe britannique, on faisait des impros très simples : A a besoin de B, B n'a pas besoin de A. Je retiens toujours des petites notions, de petits exercices qui viennent se greffer à ce que je fais déjà, j'en explore ensuite toutes les déclinaisons, je tente des croisements.



Mur-Mur,
 mis en scène par Robert Dion
 (DynamO Théâtre, 1987).
 Sur la photo (2010) :
 Mélanie Raymond, Jod Léveillé,
 Laurianne Brabant, Steeve Munger
 et Hugues Sarra-Bournet.
 © Robert Etcheverry.

Chez Alain Knapp, j'ai appris que le théâtre reposait sur une mauvaise évaluation que quelqu'un fait de la situation. Germaine Lauzon croit que c'est une bonne idée d'inviter ses amies à venir coller des timbres chez elle en leur faisant miroiter sa richesse nouvelle. Elle en subit les conséquences, et ce, surtout parce qu'elle s'entête dans sa lecture erronée de la situation. *Le Tartuffe* reste un autre exemple extraordinaire de ce principe : Orgon s'entête à considérer Tartuffe comme une bonne personne, et il faudra que, caché sous la table, il réalise que l'autre est en train de séduire sa femme pour constater ce que tout le monde savait déjà.

Cette notion d'entêtement aussi, ça m'a parlé, et je l'ai appliquée dans mes exercices de majeur-lent, de vite-lent. Si A veut donner la main à B et que celui-ci refuse pendant trois secondes avant de céder, ça ne donne pas une grande pièce de théâtre. Par contre, si ça dure cinq minutes, là on va peut-être commencer à comprendre ce qui se joue entre les deux protagonistes.

Est-ce que dès le début vous avez senti que l'enseignement était votre voie, ou l'une de vos voies ?

R. D. – C'est justement en découvrant mes propres outils et en arrêtant de copier ce que j'avais reçu que j'ai pu me sentir à l'aise. Évidemment, le fait d'avoir une pratique m'a sauvé, sinon on se sclérose, on devient un fonctionnaire de l'enseignement. Ce fut un grand bonheur dans

ma vie que d'enseigner, ce fut facile pour moi que de saisir le sens de cet engagement, de ne pas tout dire mais de laisser les aspirants comédiens s'imprégner et découvrir des choses par eux-mêmes. Je disais : « Lorsque tu es sur scène, tu es tout seul, le prof n'est pas là pour te dire quoi faire. Tu dois donc découvrir par toi-même. »

Dans un reportage que j'ai vu à la télévision, Alice Ronfard disait du comédien et danseur Francis Ducharme : « Il a des secrets. » J'ai trouvé ça beau, et ça rejoint une chose à laquelle je crois : cette nécessité pour l'acteur de porter quelque chose qui n'appartient qu'à lui, qui agit en lui. C'est à chaque acteur qui s'en donne la peine de saisir et d'appliquer les notions qui l'interpellent. Gabriel Arcand constitue pour moi un acteur d'exception, comme Marc Béland par exemple. Pourquoi ? Je pense qu'ils ont à la fois du talent et une réflexion sur le jeu. Arcand s'est enfermé dans une forêt pendant six mois avec Grotowski pour creuser un art de l'acteur sans ego.

On est dans une société où les gens rêvent plus de reconnaissance que d'accomplissement. Lorsque nous avons monté *Moi moi moi...* à DynamO Théâtre, avec comme personnage principal une fillette qui rêvait de devenir danseuse, je faisais des entrevues avec des élèves de 4^e année afin de savoir si eux-mêmes avaient des rêves, des espoirs. Le tiers de la classe répondait toujours : « Moi, je veux être connu. » Pas médecin ou joueur de hockey, mais connu. Un acteur qui rêve surtout d'être connu, pour le théâtre, c'est foutu : il n'en a rien à faire des secrets ou des retraites de réflexion.

CRÉER

Comment l'improvisation intervient-elle dans le processus de création de DynamO ?

R. D. – Tous les spectacles que j'ai faits avec DynamO ont été écrits à base d'impros. *Mur-Mur*, qu'on joue depuis quinze ans, a été créé grâce à la méthode Repère, en compagnie de Jacques Lessard. Les acteurs doivent donc d'abord être capables de proposer de nouveaux éléments à partir de la consigne de départ. Je les encourage, je les invite à exploiter une trouvaille, à pousser plus loin. Il faut que mon comédien puisse s'investir dans l'improvisation, qu'il ait un certain talent pour ça, qu'il se lance, même si parfois le résultat est sans intérêt. C'est souvent ce qui est ennuyant qui, parce qu'on s'interroge sur ce qu'il faut éviter, va nous diriger vers ce qu'il faut faire. Improviser pour donner, pour nourrir la recherche, ça demande une très grande disponibilité.

En voyage, je me trompe toujours de direction, je n'ai pas un bon sens de l'orientation, mais je finis par arriver à destination. Je pense que j'ai toujours été un chercheur. Lors d'un cours de méditation, une personne qui ne me connaissait presque pas m'avait dit : « Toi, tu es sur la terre pour chercher, alors cherche ! »

Diriez-vous que l'évolution de la compagnie repose davantage sur les capacités physiques toujours grandissantes des comédiens-acrobates que sur le renouvellement constant de ce que j'appellerais les champs d'application dramaturgique du mouvement acrobatique ?

R. D. – Le mouvement acrobatique et le jeu clownesque, qui est davantage le terrain de jeu de ma collègue Jacqueline Gosselin, sont nos deux axes principaux de recherche. L'évolution de DynamO se construit sur l'exploration de l'inconnu, de ce que nous n'avons jamais fait ; elle est en ce sens tributaire de la capacité des interprètes à répondre physiquement aux questions qu'on se pose. Évidemment, il me faut des acteurs qui sont presque des athlètes, avec une formation acrobatique préalable. J'imagine des mouvements sans savoir si le corps humain sera apte à les faire ; je passe donc des commandes auprès des comédiens qui tentent de recréer

avec leur corps ce que j'ai dans la tête. Par contre, aller plus loin ne signifie pas pour nous des mouvements toujours plus impressionnants. Il s'agit davantage d'une recherche d'abord intellectuelle : un nouveau lieu à habiter, une nouvelle thématique à développer.

Pensons à *Moi moi moi...* : si l'action se passe dans une classe de 4^e année, il y aura des pupitres, des chaises, des fenêtres, un plafond... Cet environnement conditionnera notre recherche de nouveaux mouvements. Pour mon prochain spectacle, je veux mettre en scène les ruelles de mon enfance à Québec. J'ai vu récemment un reportage sur le « parkour », une discipline de sport extrême où les athlètes grimpent et sautent dans les éléments du paysage urbain. Voilà une avenue à exploiter.

Vous nous expliquiez, lors des États généraux de l'improvisation théâtrale, qu'il vous avait fallu 25 ans pour comprendre que tout ce que vous aviez développé pour le jeu physique pouvait également fort bien s'appliquer à un travail sur le texte.

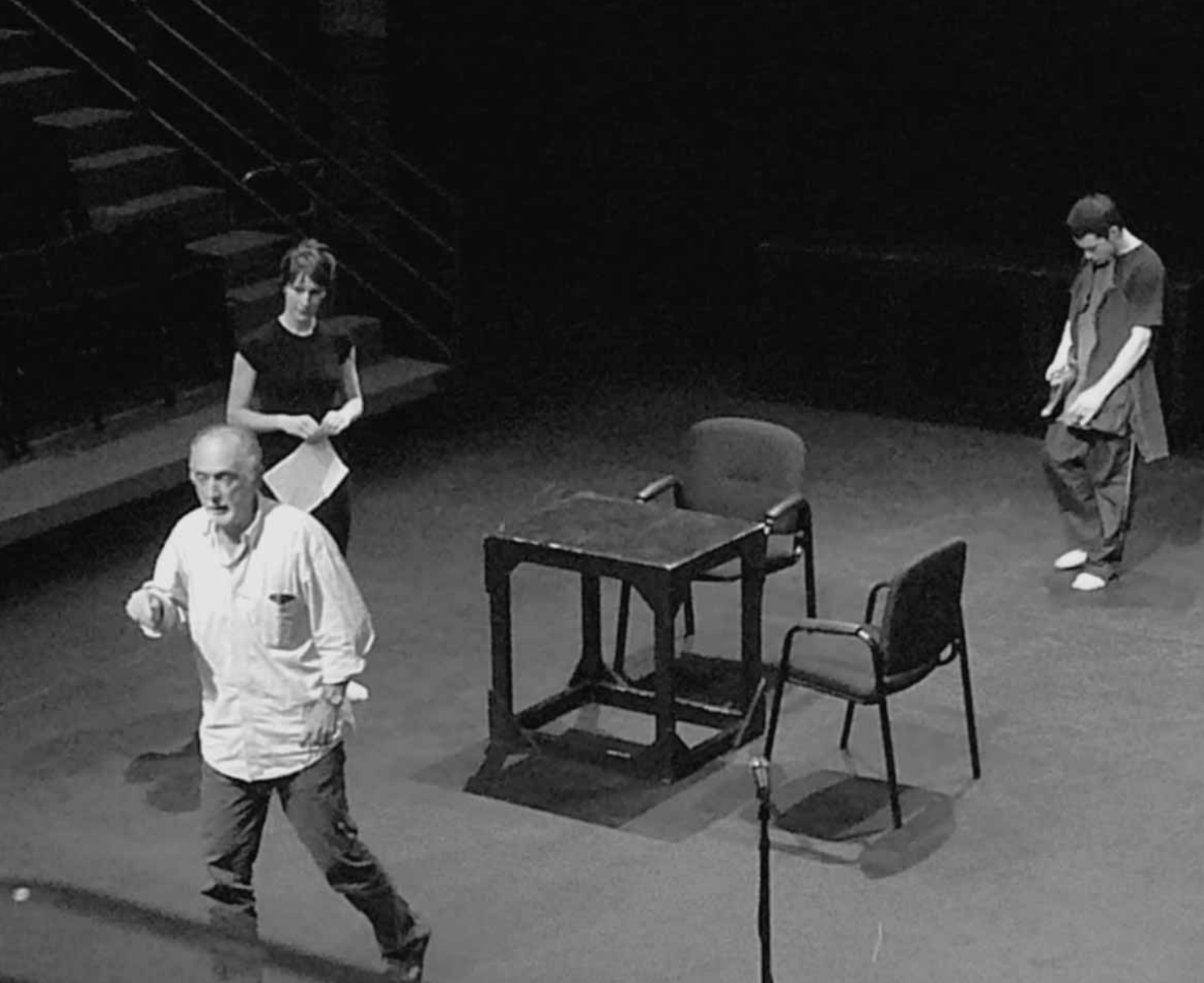
R. D. – Ça a été long, j'ignore pourquoi. Encore ici, c'est en côtoyant Mnouchkine que j'ai réalisé ce constat essentiel. Quand j'ai visionné *Au soleil même la nuit*, le documentaire sur le processus de création de son *Tartuffe*, je l'ai entendue dire que si ce n'était pas physique, ce ne serait pas du théâtre, une maxime que j'ai faite mienne. Ses acteurs entrent en scène texte en main – un texte en alexandrins de l'époque classique –, ils commencent par se regarder sans rien dire, simplement en cherchant l'état du personnage. Quand on reste engoncé dans le jeu psychologique, le personnage n'agit, ne vit que lorsqu'il parle. Je me suis mis alors à chercher dans le corps les déclencheurs de la parole. Je force aussi mes comédiens à continuer cet élan au-delà de la réplique lorsqu'ils sont en majeure. Qu'est-ce qui vient après ta réplique « Je t'haïs » ? Une claque ? Une fuite ? Qu'est-ce qui vient après « Je t'aime » ? Ensuite, comment dire simultanément « Je t'haïs » avec la voix et « Je t'aime » avec le corps ? Ça relève nécessairement de l'improvisation, car l'auteur nous donne rarement ces clés-là.

Vous avez donné un atelier aux joueurs de la LNI en avril dernier. Que retenez-vous de cette expérience ?

R. D. – Je retiens une rencontre avec des gens prêts à réfléchir, à ouvrir leurs horizons, à chercher. L'objectif de François-Étienne Paré, le directeur artistique de la Ligue, était de convoquer des pédagogues qui allaient pousser les joueurs à se remettre en question. Plusieurs étaient prêts à le faire, et j'ai trouvé ça le *fun*. Réal Bossé – à qui je suis à l'aise de dire que ce qu'il vient de faire n'est pas terrible parce que je le connais depuis longtemps – racontait, lors de l'atelier : « Dans un match, quand je regarde une impro alors que je suis assis sur le banc, la plupart du temps je sais d'avance comment ça va finir. » Ça veut dire qu'il y a des petites zones de confort, qu'on ne prend pas beaucoup de risques sur la scène. L'image que peut dégager la LNI, c'est la bande d'acteurs narcissiques qui veulent gagner des points en ramassant des votes et des applaudissements. Je suis allé voir un match la saison dernière : c'était très clair pour moi qu'il y avait des acteurs qui étaient là pour se faire voir, alors que certains étaient là pour créer, pour explorer. Évidemment, chez la plupart des joueurs, on sent ces deux tendances, mais certains penchants s'avèrent plus affichés chez quelques-uns. J'ai par contre rencontré lors de l'entraînement des gens qui voulaient encore progresser.

Vous n'avez jamais senti, malgré votre nature de chercheur, un épuisement ?

R. D. – Je compte me retirer dans deux ans, même si je pense sincèrement avoir toujours eu trop de plaisir pour m'épuiser. Ce fut toujours une joie immense que d'être dans une salle de répétition comme dans une salle de cours. À 68 ans, je peux affirmer que j'ai fait ce que j'aimais



dans la vie, et ça c'est énorme. Je ne sais pas si c'est rare, mais je me considère privilégié. Bien sûr, c'est une chance qu'on se crée soi-même, personne ne nous la donne : c'est une réalisation qui m'appartient, j'y ai cru et j'ai travaillé pour cela.

J'ai toujours été poussé par l'idée que l'art réussissait à ouvrir notre esprit. C'est le cadeau de l'artiste à la société. Je reviens du Cambodge, et je pense que c'est cette faculté que Pol Pot tâchait d'éliminer chez les gens, alors que c'est impossible. J'imaginai les travailleurs qui, confinés à leurs machines dix heures par jour, rentraient le soir chez eux pour chanter ou se raconter des histoires en cachette. On ne peut pas se passer de l'art, sinon on devient des automates. Quand on est placé devant des réussites artistiques exceptionnelles – les Shakespeare de Mnouchkine, le *Concerto* numéro 21 de Mozart, les chansons de Félix Leclerc –, ça nous réconcilie avec la vie. ■

Atelier donné par Robert Dion
aux joueurs de la LNI en 2010,
au studio-théâtre Alfred-Laliberté
de l'UQAM.

© Catherine Mathieu-Vignola.