

Lettre à Jack Robitaille

Fragments

Philippe Beaufort

Numéro 86 (1), 1998

Le théâtre à Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25654ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beaufort, P. (1998). Lettre à Jack Robitaille : fragments. *Jeu*, (86), 117–121.

Lettre à Jack Robitaille

Fragments



Jack Robitaille dans
BUREAUtopsie, de Michel
Nadeau, spectacle du
Théâtre Niveau Parking.
Également sur la photo :
Yves Amyot, Josée
Deschênes et Diane
Lavallée. Photo : Louise
Leblanc.

Ligue Nationale d'Improvisation pendant toute une année ? Aimer improviser, c'est aimer prendre le risque d'être libre.

* * *

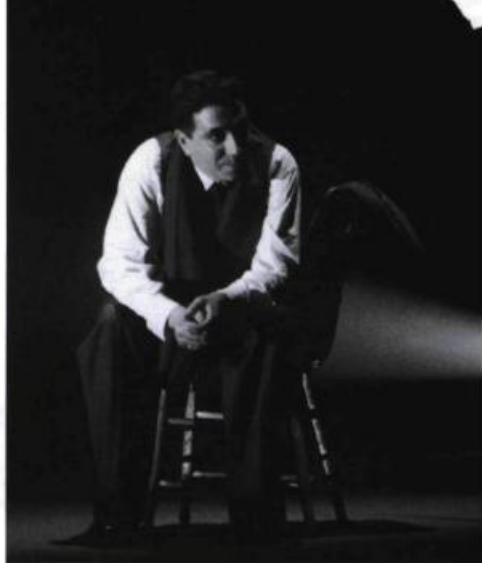
Tu regrettes le trop petit nombre d'espaces de création à Québec. Moi, je me demande pourquoi les scènes d'ici sont, dans leur très grande majorité, si sages, si conventionnelles. Non pas que le travail y soit mal fait mais, la plupart du temps, je m'ennuie dans mon fauteuil. Toi aussi, tu admets être devenu, peut-être par fatigue, un mauvais spectateur. Que se passe-t-il ?

* * *

Tu estimes que la formation à Québec s'est beaucoup améliorée : les comédiens manient mieux les textes et, somme toute, ils se placent bien dans les auditions comme celles du Quat'Sous à Montréal. Mais vois-tu, Stanislavski remarquait déjà en 1925

1. Il s'agit ici de fragments d'une lettre trop longue pour être publiée dans son intégralité.

à propos des écoles de Moscou : « On nous parlait de l'œuvre, du rôle, c'est-à-dire du résultat final de la création, mais on passait sous silence les moyens, la méthode pour arriver à ce résultat. On nous apprenait à jouer en général mais on ne nous enseignait pas notre art². » La situation a-t-elle réellement changé ? J'ai souvent le sentiment que l'interprétation des comédiens siège au niveau de la tête et des épaules, alors que le reste du corps est nié. Toi, lorsque tu joues, et c'est justement ce que j'apprécie, tu demeures un tout, comme avec ton Monsieur Anctil, dans *BUREAUtopsie*³. Avant même de connaître le texte, tu voyais ton personnage comme une barre de fer se déplaçant exclusivement en fonction des points cardinaux. Droit, tellement droit qu'il en devient douteux. Cette contrainte t'a permis d'avoir un point de référence dans les improvisations exploratoires les plus difficiles. Je trouve cette démarche intéressante, parce qu'avant tout tu l'as imaginée. Alors, le conservatoire apprend-il aux jeunes à construire *leurs* outils ? Te souviens-tu par exemple m'avoir dit ceci : « J'avais un défaut de crispation sur la scène. Or, le théâtre d'été est une détente obligée qui, dans mon cas, a été extrêmement formatrice » ? Pourquoi le procédé, appelons-le « décontraction », ne t'a-t-il pas été fourni lorsque tu étais étudiant, alors qu'il constitue une des premières étapes à franchir dans d'autres approches pédagogiques ? On ne peut pas tout demander à l'école ni au milieu, tu as raison, mais il me semble que, derrière la tenture dorée, c'est une certaine vision du théâtre qui se dévoile.



* * *

L'acteur doit gagner son espace de création, pour que l'*alchimie* – un autre terme qui t'appartient – trouve le terreau nécessaire à son expansion. Quand tu travailles un personnage, tu m'indiques qu'il faut s'abandonner et, en même temps, créer ce à quoi on s'abandonne. Ne pas répondre trop vite aux interrogations : « La création, c'est fait d'attente. Tu attends ton personnage, qu'il existe, qu'il se manifeste. Le personnage arrive comme un voleur mais il faut être là, disponible, pour l'attraper. L'alchimie, c'est l'attente, le guet. Je guette. Tout. » Évidemment, encore faut-il que le chef d'orchestre collabore à cette veille. « Pour certains metteurs en scène, le personnage, c'est "ça" et rien d'autre. Cela demande de l'abnégation, nécessaire d'ailleurs à toute création ; et puis, il faut aussi que quelqu'un dirige l'élaboration du spectacle. Mais, à la longue, cela devient abrutissant de toujours se conformer à la vision de quelqu'un d'autre. »

* * *

Déséquilibres, précision, énergie, tous les ingrédients sont là : tu danses quand tu joues, ton corps est vivant parce que tu l'utilises suivant un rythme personnel que tu as apprivoisé, seul. Le chemin de la redécouverte des principes scéniques, voilà ce qui me semblerait intéressant de transmettre aux jeunes acteurs et actrices, pour qu'ils orientent leur propre évolution dans le plaisir et non dans la souffrance.

2. *Ma vie dans l'art*, Paris, Librairie théâtrale, pour le texte français, 1950, p. 59.

3. *BUREAUtopsie*, mis en scène par Michel Nadeau, et présenté par le Théâtre Niveau Parking au Théâtre Périscope en 1993.



Jack Robitaille dans
Méphisto d'Ariane
Mnouchkine, mis en scène
par Serge Denoncourt au
Théâtre du Trident en 1996.
Photo : Daniel Mallard.

* * *

Jack, on te voit régulièrement sur les scènes de Québec. Tu as surtout une expérience de *gang*, celle qui entoure le rôle principal : « Cela demande parfois un esprit de sacrifice, de justesse et de bon goût [...] j'ai mis beaucoup de temps à comprendre qu'un acteur a un rôle à jouer autant sur la scène que dans l'équipe avec laquelle il travaille. Il y a des acteurs dont on ne parle pas mais qui ont à travailler avec des costumes ou des accessoires compliqués, qui font une brève apparition et qui, au maximum, ne peuvent espérer qu'un "ah ! oui... je ne me souviens plus très bien de ce qu'il faisait mais c'était correct.....", je les trouve héroïques ! » Entendons-nous bien, Jack, je ne dis pas que tu te cantonnes à la figuration, non ! Mais posons la question clairement : pourquoi, avec le parcours qui est le tien, ne te donne-t-on pas plus souvent de rôle central ? Est-ce par manque d'imagination des metteurs en scène et des directions artistiques ? Ont-ils peur de toi ? Pire, est-ce une question de *casting* ? Si c'est le cas, j'explose. N'est-ce pas là une des stupidités de ce métier que de distribuer les rôles sur la seule apparence physique d'un acteur ou d'une actrice ? Cela dit, je ne comprends pas pourquoi ton expérience est sous-employée de la sorte.

* * *

« Marc Doré, c'était mon maître au conservatoire », as-tu dit et puis, après un petit silence, « monsieur Paul Hébert [...] c'est une présence d'acteur dans la cité parce qu'il porte un idéal ; il est politique comme un artiste est politique. Il apporte un point de vue d'Artiste à la société. C'est important. » Et puis aussi, « lorsque je flotte dans mon travail, je m'interroge : "que ferait Paul Hébert s'il jouait cela ?" Je me pose la question pour trouver *ma* propre réponse. C'est un stimulus incarné. » La différence permet de progresser, pas la contemplation ! À quoi servent les modèles dans notre apprentissage si ce n'est à découvrir notre autonomie. Après tout, le chef-d'œuvre du maître est aussi la pierre de Rosette du jeune peintre.

* * *

J'aime bien ton refus de l'idolâtrie, la tienne et même celle que les jeunes professionnels pourraient ressentir à ton égard. « Pas de piédestal, ce n'est pas porteur ! » ironises-tu, « Hébert, Raimu ou Michel Simon ne te font pas admirer leur travail mais l'aimer. » Une bien belle révérence que tu leur fais là !

* * *

C'est vrai que l'acteur occidental n'a pas toujours conscience de la tradition qui l'alimente. Comme tu me l'as rappelé, les grands textes de la dramaturgie ont souvent été écrits par des acteurs : Eschyle, Sophocle, Molière, et tous les autres. Ne jamais oublier d'où l'on vient, murmurent les grands voyageurs ! Toi, tu l'avais un peu oublié, m'as-tu dit, et c'est en préparant tes enseignements que tu as redécouvert le texte de théâtre, à travers son chant. Quelle belle et franche reconquête !

* * *

Pour toi, l'acteur « joue avec des matières dangereuses, mais avec légèreté », il jongle avec le sacré que l'Homme a oublié au fond de lui. Voilà sans doute pourquoi la

société reste ambiguë à votre égard : si, au théâtre, « on tue, on aime, à s'en fendre l'âme », comme tu me le confies, en révélant l'image filigrane de notre visage, vous nous pointez aussi quelques boutons disgracieux. Le choc est parfois rude !

* * *

Pour en revenir à l'article que l'on m'a commandé, le mieux serait que tu l'écrives toi-même ! Très peu d'acteurs s'expriment sur les principes pragmatiques de leur métier. Au Québec, nous avons bien Pol Pelletier, par chance, mais à part elle, les autres « scripteurs » ne sont pas acteurs mais professeurs, critiques, metteurs en scène. Les rédactions de revues devraient vous solliciter davantage. Et puis, un autre joueur bénéficierait de ton expertise. Eh oui..., le metteur en scène ! Quand tu me parles de la présence scénique, du trac, de la façon dont tu appréhendes un rôle, je reconnais là des questions fondamentales. Par exemple, toi, tu cherches toujours à adapter ton jeu au degré de trac que tu ressens : « Si j'ai le trac, je me sers de ce flux-là pour le canaliser à l'intérieur du rôle et je me donne cette consigne juste avant de rentrer sur scène : "Fais ce que tu as à faire, rien de plus." Et en l'absence de trac, je me dis : "Ce soir, je vais travailler dans la précision." Le trac, c'est être ce qu'on est, c'est travailler avec ce qu'on a. Paul Hébert dit qu'un acteur joue avec ses défauts. Il a raison. » D'autres s'y prennent autrement. Pol, par exemple, fait l'exercice d'amour avant d'entrer en scène. Vos façons de procéder sont des réponses pratiques à des problèmes pratiques. Elles dissipent une partie de l'ombre portée sur l'invisible réel du *performer* – et – du metteur en scène. Qu'on le veuille ou non, ces deux-là apprennent ensemble.

* * *

Tu trouves les jeunes professionnels de la scène de Québec beaucoup plus sérieux – mieux outillés, même – que ne l'étaient ceux de ta génération, même si le contexte actuel ne leur laisse pas souvent la possibilité de se tromper. Pour reprendre ton expression, les jeunes vivent avec un certain « effroi » que tu ne trouves pas entièrement inintéressant puisqu'il provoque aussi une très grande urgence de jouer. Est-ce pour cela – tu reconnaîtras ici mon opinion – que le jeu de l'un ressemble au jeu de l'autre, qui ressemble au jeu des plus anciens, qui ressemble lui-même à la fameuse configuration-conservatoire ? – et je ne parle pas ici d'être bon ou mauvais, la notion de talent m'exaspère, elle pollue le théâtre – mais là, tu m'attendais au tournant : « On ne peut pas tout demander à l'école ou au milieu. Les finissants arrivent dans le milieu avec une formation, pas un métier. On leur demande de digérer beaucoup de choses en très peu de temps. Pour monter un spectacle qui sera joué quatre semaines, on travaille sept semaines. Voilà en gros la façon de fonctionner à Québec et probablement au Québec. Va-t-on risquer gros ou jouer *safe* ? Mais ce n'est pas une excuse pour autant. Le créateur a aussi une responsabilité. » Et pour m'illustrer ton propos, tu as pris l'exemple d'une actrice que j'apprécie beaucoup, Marie-Josée Bastien : « Elle ressemble un peu à ce qu'on était quand on est sortis du conservatoire, elle illustre, *a contrario*, ce qui se passe chez les autres. Voilà une fille libre à côté de gens qui le paraissent beaucoup moins. C'est une improvisatrice, une créatrice. »

* * *



Jack Robitaille et Lorraine Côté dans *Volpone* de Ben Jonson, mis en scène par Serge Denoncourt (Théâtre du Trident, 1994). Photo : Daniel Mallard.

« L'acteur est un créateur », dis-tu. Je sais combien tu tiens à cette idée et combien te fâchent ceux qui vous considèrent – ce sont tes mots – comme des « saboteurs-potentiels-d'une-idée-géniale-de-metteur-en-scène », voire des « remplisseurs de costumes ». Ainsi est né Monsieur Palmiro⁴, avec la complicité de Claude Poissant ! Fatigué d'être considéré comme un danger, ou comme un exécutant, le Sicilien a véhiculé tous les océans d'amour et de douleur que l'on efface d'un regard condescendant. Par bonheur, précises-tu – nous savons que tu n'es pas un pessimiste –, il existe quelques metteurs en scène qui vous font confiance. Je suis d'accord avec toi, on devrait laisser au comédien le même espace de création que celui que l'on accorde, par exemple, au scénographe. Cela dit, lorsqu'un metteur en scène est moins directif, tu observes souvent l'émergence de deux camps : dans l'un, les acteurs se sentent abandonnés – oui, la liberté effraie ; dans l'autre, ils se sentent choyés – et là, tu me donnes encore l'exemple de Marie-Josée.

* * *

Dans ton jeu scénique, le physique n'est jamais dissocié de la psyché du personnage. Tu tricotes serré et, chose rare chez les acteurs d'ici, tu laisses la place au spectateur. Ton Monsieur Palmiro, si méprisé, devenait pathétique à force de résignation et, en même temps, un monstre oublié criant à la lune l'immense vide d'amour qui le submergeait. Les épaules basses, la démarche en canard, la silhouette du bonhomme dépassait ton propre corps, révélant ici l'un des secrets de l'art théâtral que tu as redécouvert : le personnage doit être plus grand que l'acteur, sinon le spectateur est renvoyé à sa propre banalité.

* * *

Alimenter constamment la petite flamme qui pousse quelqu'un – l'admirable fou ! – à se rendre au milieu d'une scène. Tu l'as souligné, le feu s'entretient, avec des défis, des rencontres, mais davantage encore avec l'envie irréprensible de se diriger vers l'inconnu, en gardant ouverts et l'esprit et le cœur. Dans ces conditions – voilà comment je crois comprendre le sens de ce que tu vis –, le saut dans le vide peut aussi devenir un plaisir. Une relation amoureuse ne dure que si elle est réinventée, et je sens que tu protèges celle qui te lie à ton art.

* * *

Merci Jack, de ta disponibilité – je sais que tu as beaucoup de travail, tant mieux – et de la généreuse humanité qui se dégage de ton regard de créateur. ¶

4. *Ce soir, on improvise* de Luigi Pirandello, mis en scène par Claude Poissant, et présenté au Théâtre du Trident en 1995.

Philippe Beaufort donne des ateliers sur le travail physique et vocal de l'acteur (Rom Kata). Il a dernièrement mis en scène *la Visite guidée* de Michel Lee, pour le Théâtre les Micheleries, spectacle qui sera repris en mai 1998 à Québec.

Acteur important de la scène québécoise, Jack Robitaille est le directeur artistique du Théâtre de la Bordée depuis le printemps 1997. Depuis 1978, il enseigne la pratique théâtrale dans plusieurs universités québécoises.