

## Décoller du réalisme Entrevue avec Lorraine Pintal

Lise Armstrong and Diane Miljours

---

Number 25 (4), 1982

Questions de mise en scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28275ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

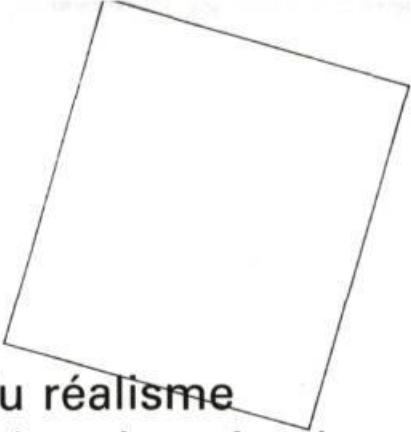
1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this document

Armstrong, L. & Miljours, D. (1982). Décoller du réalisme : entrevue avec Lorraine Pintal. *Jeu*, (25), 173–185.



décoller du réalisme  
entrevue avec lorraine pinal



Dessin de Daniel Rochette.

Au début des années soixante-dix, après des études au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, Lorraine Pintal entreprend une carrière de comédienne et de metteuse en scène. Sur les scènes du théâtre institutionnel (T.N.M., Rideau Vert, N.C.T., Quat'Sous, etc.), elle joue sous la direction, notamment, d'André Brassard, de Roland Laroche et d'Olivier Reichenbach; à l'été 1972, avec des comédiens de sa classe du Conservatoire, elle participe à la mise sur pied d'un groupe de jeune théâtre, La Braoule, qui deviendra La Rallonge. C'est dans le cadre des activités de la troupe que s'affirme peu à peu sa carrière de metteuse en scène. Les années 1981 et 1982 sont des plus productives pour Lorraine Pintal qui signe des mises en scène en imposant de plus en plus la marque de son style dans le paysage du théâtre québécois.

Signalons, parmi la quinzaine de mises en scène qu'elle a réalisées: *la Grande Envolée* de René Marcotte (Quat'Sous, été 1975), *Têtes rondes et têtes pointues* de Bertolt Brecht (Centre d'essai de l'Université de Montréal, 1976), *Ma Corriveau* de Victor-Lévy Beaulieu (L'Atrium, septembre 1978), *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* de Marie Laberge (salle Fred-Barry, janvier 1981, et Compagnie Jean Duceppe, septembre 1981), *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht (salle la Polonoise, octobre 1981), *les Trois Grâces* de Francine Ruel (Quat'Sous, janvier 1982), *les Petits Pouvoirs* de Suzanne Lebeau (Le Carrousel, mai 1982).

d.m.

*Ton cheminement comme metteuse en scène s'est dessiné sur la toile de fond de la création collective qui a marqué au Québec le théâtre du début des années soixante-dix. Quelle est la genèse de ce cheminement?*

**Lorraine Pintal.** — Effectivement, je pense être de la génération de la création collective même si je suis arrivée au milieu du mouvement: il y avait, entre autres, le Grand Cirque Ordinaire qui fonctionnait déjà depuis un certain temps. Comme c'était aussi l'époque où les portes s'ouvraient toutes grandes aux projets Perspectives-Jeunesse et Initiatives locales, on a poursuivi, avec des gens de ma classe, le travail fait au Conservatoire. On a décidé de s'occuper, durant l'été 1972, à faire des productions au Théâtre National. Notre esprit de solidarité était très fort et on avait conscience du mouvement de renouveau qui marquait alors la réalité théâtrale québécoise.

J'écrivais à ce moment-là. Un jour, je suis arrivée avec le canevas de *Super Drugstore et le miroir diabolique*. Cela allait de soi que j'en fasse la mise en scène. C'était du théâtre pour enfants à une époque où il n'y en avait pas à Montréal. On a fait un spectacle un peu *weird*, vraiment conçu pour les enfants du quartier. L'idée que j'avais alors de la mise en scène, c'était d'être très directive, de savoir exactement ce que je voulais longtemps d'avance afin de ne pas perdre de temps. Les déplacements que j'indiquais devaient être notés à mesure et j'agissais vraiment en petit boss. D'une certaine façon, je reproduisais ce qu'on avait fait avec moi. Comme on était un groupe issu d'une classe composée d'individus à forte personnalité, j'ai eu des problèmes parce que mes contacts avec les gens étaient difficiles. Mais ce fut quand même un bon show et ça a effacé un peu les problèmes. Notre spectacle ressemblait à ceux du Grand Magic Circus même si nous ne connaissions pas vraiment cette troupe. Habillés de costumes empruntés au Conservatoire, nous nous promenions partout, utilisant tous les lieux. C'était anarchique. On a joué *Super Drugstore et le miroir diabolique* à Mégantic, pendant le festival et, parmi les spectateurs, il y avait André Brassard, Olivier Reichenbach, Jean-Luc Bastien et

*Vas-y mon bébé*, une des premières mises en scène de Lorraine Pintal. Production de La Rallonge présentée au Centre d'essai de l'Université de Montréal à l'été 1974. Photo: Clément Demers.



20

22

19

20

36  
37  
38  
39  
41  
42  
43



plâtre



Alloué

DÉPART

1 2 3 4 5 6 7

Roland Laroche. Ils sont tous venus me voir après pour me dire que c'était intéressant que je fasse de la mise en scène. Pour moi, c'était quelque chose de naturel; c'était arrivé comme une expérience parmi d'autres. Je ne me posais pas de questions: c'était toujours clair que je voulais être comédienne, je ne pensais pas à être uniquement metteuse en scène.

Une autre étape a été importante dans mon cheminement de metteuse en scène. Le scénographe Michel Demers, alors directeur du service d'animation culturelle de l'Université de Montréal, m'a téléphoné pour que je remplace un metteur en scène qui venait de se désister. Il m'a fallu trouver un texte — ce fut une création de Robert Lalonde, *C'est toi mon soleil* —, et utiliser les comédiens qui étaient déjà là pour faire un show. Cela a donc prolongé l'expérience que j'avais eue avec *Super Drugstore*. Il y avait aussi La Rallonge, née de nos activités au Théâtre National, où nous présentions des projets Perspectives-Jeunesse. Encore là, celui ou celle qui proposait un projet en faisait la mise en scène. Je n'étais pas encore piquée par la mise en scène, je ne me posais pas de questions sur ce sujet-là. Enfin, il y a eu un moment très important: *la Grande Envolée* de René Marcotte, pièce produite par La Rallonge au Quat'Sous durant l'été 1975. Je jouais dans le spectacle tout en assumant la mise en scène. Cela a été une révélation parce que dans mes rapports avec les comédiens, c'était très difficile, surtout parce que c'était des amis. J'étais encore très directive, je savais ce que je voulais.

*Ce moment a marqué un tournant dans ton apprentissage de la direction de comédiens...*

**L.P.** — C'est là que j'ai compris que ce n'était pas ainsi qu'il fallait faire de la mise en scène. C'est un moment de grand bouleversement dans mon attitude face au métier. Je dirais qu'entre vingt-quatre et trente ans, j'ai énormément changé quant à mes prises de conscience du travail collectif au théâtre. Ce n'est pas l'école qui te l'apprend, c'est toi, au fur et à mesure. Bien qu'on parle de créations collectives, il reste qu'il y avait toujours quelqu'un qui dirigeait, qui prenait la tête de toute l'entreprise quand nous montions un spectacle. Si cela n'était pas arrivé, je ne sais pas comment se serait passé mon apprentissage en tant que metteuse en scène. Ensuite, en 1976, j'ai monté à l'Université de Montréal *Têtes rondes et têtes pointues* qui m'a aussi marquée parce que j'abordais Brecht et qu'il y avait vingt personnes dans le spectacle. Ces étudiants n'avaient jamais joué. Ce fut un énorme travail de quatre mois, mais j'ai alors commencé à comprendre comment il fallait fonctionner, quels rapports il fallait établir avec le comédien. Cela a été une aventure humaine très intéressante, car il fallait que j'arrive à les diriger même si je gardais des liens très forts avec eux. J'ai commencé à faire la relation: moi, comme comédienne, comment j'aimais me faire diriger. J'ai beaucoup changé mes positions, j'ai même arrêté un bout de temps de faire de la mise en scène. Je jouais et j'observais beaucoup. Je travaillais avec des metteurs en scène intéressants, Brassard, Reichenbach, Ronfard. Ce sont des gens qui m'ont influencée, Brassard en particulier, parce que j'avais des contacts amicaux avec lui. Je trouve qu'il a une bonne méthode avec les comédiens: il laisse aller les comédiens tout en leur donnant beaucoup d'informations en partant. Après, il utilise ce que les comédiens ont amené dans une vision globale du spectacle. Sa technique pour diriger les comédiens est très intéressante. Comme comédienne, j'observais beaucoup et je me suis dit que je devrais peut-être continuer à faire de la mise en scène. Cette prise



Une étape importante pour Lorraine Pintal dans son rôle de metteuse en scène: *La Grande Envolée* de René Marcotte, production de La Rallonge au Quat'Sous, été 1975. Avec Daniel Simard, Lorraine Pintal, René Gagnon, Yves Labbé, Louise Saint-Pierre et Marie-Josée Labossière.

de conscience est justement arrivée au moment où j'en faisais beaucoup moins. J'en faisais peut-être une fois par année quand des jeunes troupes me demandaient, voulaient travailler avec moi et que ça me tentait... Dans tout cela, c'est La Rallonge qui faisait que j'avais une continuité.

En 1978, je suis allée passer une année complète en Europe. J'ai joué dans *Quatre à quatre* de Michel Garneau au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Cela a été une grosse révélation. C'était la première fois depuis un bon bout de temps que je jouais un rôle consistant. Avec le personnage de Pauline, j'ai exploré. C'était la liberté parce que j'étais loin de Montréal et d'un milieu ami. J'étais au meilleur de ma forme. Je travaillais sous la direction de Gabriel Garran. On a aussi fait de la tournée: Lyon, la Bretagne, etc. Et j'ai rencontré beaucoup de gens de théâtre, j'ai vu aussi beaucoup de spectacles de théâtre. C'était une ouverture sur le monde et un recul par rapport au Québec. Ensuite, je suis allée en Grèce et en Italie et j'en ai profité pour me resituer comme comédienne et comme metteuse en scène. Je suis revenue complètement changée. Au retour, j'ai joué dans *Sainte Carmen de la Main* sous la direction de Brassard au T.N.M. J'ai commencé à avoir plus de projets à long terme, des perspectives d'avenir. Je sentais que j'avais beaucoup de choses à dire. C'est pourquoi j'ai voulu refaire de la mise en scène.

*Quand tu dis que tu avais des projets, est-ce que c'était précis?*

L.P. — Oui, entre autres, j'ai fait un travail personnel sur Brecht qui est un auteur qui me fascine beaucoup. J'ai commencé à lire toutes ses pièces et tous ses écrits, en



*Pourquoi s'mett'tout nus*, une pièce de Lorraine Pintal, Louise Saint-Pierre et Daniel Simard, mise en scène par Marie-Louise Dion. Production de La Rallonge, printemps 1980 (à l'E.N.T.) et hiver 1981 (au Théâtre d'Aujourd'hui). Décors: Claude Goyette. Costumes: Lyse Bédard. Avec Lorraine Pintal (sur la photo), Louise Saint-Pierre et Daniel Simard. Photo: Normand Rajotte.

me disant que je le monterais sûrement plus tard. Puis j'ai fait partie du comité de lecture du Centre d'essai. Pendant quatre ans, j'ai enseigné l'improvisation aux étudiants de l'option-théâtre du cégep Lionel-Groulx à Sainte-Thérèse. Enfin, j'ai animé un atelier pendant un an dans une entreprise qui s'appelait les Ateliers M.C.C.M. où travaillaient des gens qui ne faisaient pas de théâtre, mais qui auraient peut-être voulu en faire. L'improvisation m'a beaucoup servie. J'ai commencé à penser qu'elle avait toujours été mal exploitée au théâtre. Il y avait peu de gens qui faisaient le lien entre l'improvisation et l'application directe qu'on pouvait en faire avec un personnage dans une pièce, dans une situation bien déterminée. Ces deux choses restaient souvent séparées et moi je trouvais qu'il fallait les unir. Alors, je me suis fait un plan de cours en relation avec cela. C'est là que s'est dessiné pour moi le rapport comédien/metteur en scène.

*C'est en quelque sorte ta façon de travailler...*

**L.P.** — Oui beaucoup. À moins d'arriver avec un projet bien précis où tous les patterns sont dessinés à l'avance. La méthode la plus usuelle pour moi, lorsque je sais que je monte un texte, c'est de le lire beaucoup. Si c'est un texte classique, inscrit dans l'histoire, je me tape toute la documentation. Si l'auteur est vivant, j'ai beaucoup de conversations avec lui. Mais je ne fais rien d'autre, pour que, lorsqu'arrivent les premières lectures, ce soit vraiment l'équipe qui me donne des idées, qui m'amène un peu vers la ligne directrice à prendre. Quand on a le temps, je fonctionne par improvisations aussi. On fait des réchauffements par improvisations à partir des personnages. La première fois qu'on bouge, on ne tient pas compte du texte, on improvise le canevas. C'est un peu la technique qu'on a prise pour *C'était*

*avant la guerre à l'Anse à Gilles* et cela a été extraordinaire. Je n'aime pas quand les décors et les costumes sont faits longtemps d'avance. Si beaucoup de facteurs sont décidés d'avance, c'est gênant pour le travail de création. Je suis très consciente que c'est surtout possible dans des théâtres plus marginaux, parce que dans les théâtres institutionnels, normalement, quand on commence les répétitions, tout est décidé: décors, costumes, etc.

*Tu crois à la création personnelle, à l'apport de chacun tout au long du processus?*

**L.P.** — Oui, je crois à l'approbation des comédiens de leurs costumes et de l'univers dans lequel on va travailler. Une fois que celui-ci est esquissé, on part avec des exercices de concentration, de réchauffement, de rapports de force. Souvent quand on improvise dans un décor, il ne se passe rien. Alors, il faut se donner d'autres règles. Par exemple, pour *Dans la jungle des villes*, j'ai travaillé beaucoup en fonction de tous les comédiens devenant un seul personnage afin d'en exploiter toutes les facettes. On faisait le même travail, à tour de rôle, pour tous les personnages. Il y a un genre de connaissance réciproque qui s'installe. Une fois tout cela établi, on peut revenir à une mise en scène plus conventionnelle. Mais la base demeure très souple. Je crois beaucoup au long travail de lecture de la pièce. On peut discuter des heures et des heures sur une phrase.

*Est-ce que c'est différent dans une création?*

**L.P.** — Oh oui! Mais, entre parenthèses, je me dis que le travail sur un texte de répertoire devrait être le même. Du moins, c'est ce que je vise présentement. C'est certain que l'approche est différente... Dans une création, on ne peut se baser sur rien, tout est nouveau. On travaille avec une oeuvre qui n'a jamais été jouée, sans tradition. Si je prends *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*, par exemple, on partait dans le vide complet; tout était possible au fond. Comme tout est possible, il faut parler longtemps pour décider vers quoi tout le monde tend. Pour cette production, il y a eu beaucoup de rencontres avec l'auteure, Marie Laberge, deux semaines de lecture en sa présence pour qu'elle nous explique le pourquoi, le comment des personnages, des réunions de production avec elle pour qu'on décide d'une voie à prendre, des réunions aussi avec les comédiens pour qu'on accepte le plus possible, tout le monde ensemble, la vision qu'on avait de ce spectacle. Ensuite, j'étais effectivement le seul maître à bord.

*Il y a une forme de solidarité qui s'établit au plan du travail. Est-ce toujours compatible avec la rigueur dans le travail?*

**L.P.** — C'est le danger des créations où on est très engagé émotivement; on veut changer le monde... On ne peut pas perdre de vue le propos ou ce qu'on veut vraiment dire avec un texte. À mon avis, le premier jet de production est toujours à retravailler. Il est important de prendre un recul et ensuite d'installer une certaine rigueur dans le travail, ou dans l'expression même du propos de la pièce. J'ai pu vérifier cela avec *les Trois Grâces* où ce fut une aventure émotive très forte. Et aussi avec *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* où on se comprenait bien; il n'y avait pas besoin d'explications. Cette production a vraiment évolué de façon magnifique quand on l'a transportée au théâtre Port-Royal. On a pris du recul face à la première version, celle jouée à la salle Fred-Barry, et on a pu décoller de l'émotion pour arriver





Un drame urbain qui relance notre questionnement et un « théâtre compliqué » : *Dans la jungle des villes*, de Bertolt Brecht, mise en scène de Lorraine Pintal, production de La Rallonge, à la salle La Polonoise, octobre 1981. Scénographie: Michel Demers. Avec, au premier plan: Pierre Chagnon, Jean-Luc Denis et Alain Fournier et, à l'arrière, Denis Roy, René Gingras et Patrice L'Écuyer. Photo: Jean-Guy Thibodeau.

à la réflexion. Si on avait continué à la jouer, *les Trois Grâces* aurait sûrement suivi le même cheminement. Il y a de grandes qualités dans un premier jet de travail parce que, parfois, on atteint des buts sans même y penser. Mais c'est intéressant de retravailler et là, d'imprimer sa marque, de préciser ce qu'on veut dire, de viser, par exemple, l'identification ou la non-identification, la dénonciation ou la non-dénonciation.

*Peux-tu maintenant préciser tes choix esthétiques et comment tu te définis par rapport à ces choix?*

**L.P.** — Je suis plus impressionniste qu'expressionniste, c'est-à-dire que j'aime aller vers l'impression et non vers le tout donné d'avance. J'ai des visions très stylisées, très transposées de la réalité. Même si je monte une pièce très réaliste comme *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*, je n'aime pas beaucoup le traitement super-réaliste où, tout à coup, l'imagination du spectateur est complètement abolie parce que tout est là, comme au cinéma au fond. Alors, je travaille beaucoup à ce niveau-là. Ainsi, pour *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*, cela a donné quelque chose de réaliste et en même temps d'un peu transposé, particulièrement au Port-Royal. Sur la grande scène complètement ouverte, un grand cyclo de toile beige sur lequel l'éclairagiste dessinait toutes les saisons, constituait le décor. Ça pouvait représenter l'immensité du pays avec la petite maison au milieu.

J'ai une approche symbolique. Je n'aime pas les choses platement réalistes, j'aime le sous-texte, ce qui n'est pas dit. Avec *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*, cela a été extraordinaire. Mes visions esthétiques sont des approches transposées, tout le temps. Tout à coup, les images deviennent aussi claires que ce qui est dit, quitte à aller parfois vers des symboles un peu forts. La musique aussi a été importante dans *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles*. Au début, on n'en avait pas prévu. C'est moi qui l'ai suggérée en pensant à un certain travail que Louise Saint-Pierre et Pierre Moreau faisaient et que je savais très « flyé », en dehors de tout réalisme, de tout quotidien. On est parti de la voix intérieure de Marianna, de Marianna qui s'ennuie, qui veut partir, qui regarde le fleuve. Ensuite les saisons se sont profilées dans les chants. Marianna parlait tout le temps et tout l'ennui qu'elle ressentait, il fallait le créer, et c'est là que sont arrivées les mises en scène silencieuses: tous les passages des saisons, les moments où elle change les meubles de place, etc. Ce sont toutes des voies que j'ai empruntées grâce au travail qu'on avait fait d'une façon bien spontanée. C'est la ligne que, moi, j'ai donnée au spectacle. En dehors de cela, tous les petits rapports quotidiens, la façon de dire les choses, de se regarder, les silences, c'est l'apport des comédiens à cent pour cent. Il y a même des scènes où je n'avais rien à dire, comme la scène finale par exemple. Les comédiens l'ont trouvée par improvisations et je l'ai gardée telle quelle.

*Si on prend les Trois Grâces, peut-on parler aussi d'une aventure de création?*

L.P. — Pour *les Trois Grâces*, cela a été très différent. Comme cela arrive maintenant dans le métier, et c'est nouveau, c'est l'équipe qui m'a choisie comme metteuse en scène. C'est alors un tout autre rapport qui s'installe dans les relations de travail. Francine Ruel, Mireille Thibault, France Arbour et Manon Gauthier m'ont demandée. C'est une réalité que peu de metteurs en scène connaissent, mais ceux de ma génération la connaissent. Et il y a des metteurs en scène qui n'acceptent pas de travailler avec des gens qu'ils n'ont pas choisis. Personnellement, je trouve ça fascinant. Avec *les Trois Grâces*, j'ai été prise dès le début. En n'allant pas chercher quelqu'un qu'on a déjà vu travailler, il faut s'habituer au style des comédiens qui sont là.

*Est-ce qu'il te faut être plus à l'écoute?*

L.P. — C'est une écoute différente quand le groupe est déjà formé. Ainsi, l'auteure, Francine Ruel, est comédienne et elle a beaucoup de flashes pour la mise en scène. Comme son texte offrait beaucoup de matériel, je me suis mise à son service. Je ne suis pas sûre que j'aurais fait les mêmes choix si j'étais partie à vide. J'ai, par exemple, longtemps contesté l'utilisation de la tente comme décor. Je n'étais pas sûre que ce serait à la hauteur de l'imagination du public, car la scène du Quat'Sous étant ce qu'elle est, c'est-à-dire très petite, il était impossible de la grossir pour donner l'impression que ce serait la plus grande tente du monde. Claude Goyette, le scénographe, a fait un travail extraordinaire. Je me suis rendu compte qu'il fallait que je me mette au service de l'équipe. C'est ce que j'ai fait.

*Je voudrais que tu me parles de la production Dans la jungle des villes.*

L.P. — Ce qui me souriait beaucoup dans cette pièce, c'était qu'il s'agissait d'un drame urbain et qu'on est en plein dans ce questionnement-là. C'est un sujet qui me

touche. De plus, c'est un théâtre compliqué et j'adore les choses compliquées. Au plan de la recherche esthétique, cette pièce me permettait beaucoup de choses. Une sorte d'image de marque de La Rallonge, puisqu'on se préoccupe beaucoup de la gestuelle, de la façon de dire un texte, du travail physique, de l'occupation de l'espace, etc. Cela me séduisait parce que je savais qu'on jouerait à La Polonaise, ce lieu si ouvert, plein de possibilités. Michel Demers, qui est un scénographe très intéressant, a fait ce qu'il fait de plus en plus, c'est-à-dire toute la conception scénique du spectacle: décor, costumes, éclairages. Huit mois à l'avance, on se voyait et on se lisait la pièce toutes les semaines, on se dessinait des bouts de décor, des costumes, des éclairages. C'était un travail de collaboration extraordinaire. J'avais fait au préalable un travail avec Pierre Voyer pour une adaptation québécoise, pendant environ six mois. Avec les comédiens, on a commencé à se voir quatre mois avant la première, on a fait des lectures tout l'été. Quand on lisait la pièce, je comprenais plein de choses que je n'avais pas encore saisies. C'est un texte tellement dense. Mais, même si en tant que femme metteuse en scène, j'ai besoin de faire travailler d'autres femmes, dans Brecht, ce n'est pas possible. Il y a un problème en ce qui concerne les personnages féminins.

*Dans quel sens as-tu alors travaillé les personnages de femmes, notamment celui de Mary?*

**L.P.** — Mary, c'est vraiment le personnage vulnérable de la pièce et, au départ, elle est exploitée au maximum par les hommes, bafouée. Je trouvais que ce n'était pas intéressant de ne jouer que cet aspect-là. Le message de la pièce de Brecht est un appel à la sensibilité face à une société en pleine décadence. Je pense que lorsque Brecht fait dire à Schlink qu'il a la peau épaisse, ce n'est pas une glorification de la peau épaisse, il glorifie la peau mince de Mary qui, vulnérable, peut trouver en elle la façon de s'en sortir et devenir plus forte qu'un homme. Le personnage de Mary, c'est une glorification de l'émotivité féminine. C'est là qu'on se rend compte qu'on peut faire dire à un auteur ce qu'on veut bien qu'il dise. Les femmes, dans la pièce, sont d'abord des êtres inférieurs. Les hommes ne sont pas mieux mais, à la fin, ce sont les femmes qui s'en sortent.

*Est-ce important pour toi de proposer une image positive des femmes?*

**L.P.** — Cela devient de plus en plus une priorité, mais au début ça l'était moins. Les beaux rôles de femmes ont toujours été importants pour moi, mais je ne choisisais pas de monter des textes écrits par des femmes. Quand cela arrivait, tant mieux, sinon tant pis. Depuis deux, trois ans, cela devient essentiel. Dans ce sens-là, *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* a été une pièce très séduisante parce qu'on y trouve trois rôles de femmes magnifiques et, aussi, un rôle d'homme extraordinaire. D'une certaine façon, c'est une approche qui dépasse le féminisme et qui va vers l'universel. Dans *les Trois Grâces* aussi, on avait des personnages intéressants qui, en plus d'avoir les préoccupations habituelles des femmes, devaient affronter la réalité des grosses.

« Une aventure émotive très forte »: *Les Trois Grâces*, texte de Francine Ruel mis en scène par Lorraine Pintal et présenté au Quat'Sous en janvier 1982. « Des personnages intéressants qui, en plus d'avoir les préoccupations habituelles des femmes, devaient affronter la réalité des grosses », interprétés par France Arbour, Manon Gauthier et Mireille Thibault. Photo: Francisco.



*Parlons de Lorraine Pintal, femme très en demande dans le milieu théâtral. Est-ce que tu attribues cela à ta façon de travailler et au fait que les gens aiment travailler avec des femmes?*

**L.P.** — Oui, travailler avec une femme amène une autre vision, c'est ce que j'ai cru comprendre. Il y a un net besoin de metteurs en scène féminins. Il y a un déblocage qui se fait. Ça fait du bien parce qu'il y a du sang neuf. C'est vrai qu'on ne travaille pas de la même façon. J'irais peut-être jusqu'à dire que c'est une approche plus émo-tive, même s'il y a certains hommes qui ont cette approche. Il y a justement le désir de faire ressortir davantage la pensée féminine de certains personnages au lieu de les annihiler en les comparant à la masse d'hommes qui les entoure. Cette autre approche, au lieu d'être complètement cérébrale et intellectuelle, est plus détendue, plus ouverte. J'avoue que j'ai de la difficulté à cerner la chose. Ce que je sais, c'est que c'est différent parce que beaucoup de gens me le disent.

*Qu'est-ce qui t'intéresse le plus dans le travail que tu fais?*

**L.P.** — C'est la direction des comédiens, nettement.

*Quelle serait ta marque, ton style?*

**L.P.** — C'est le non-dit, la notion de mensonge, les doubles sens à chaque mot. C'est un travail délicat parce qu'on peut se leurrer complètement. Il ne faut pas en user à outrance, mais dans un travail de comédien, c'est fantastique. Les comédiens sont des créateurs à part entière. La plus belle qualité que je veux développer, c'est d'être à leur écoute quand ils abordent un rôle. La première lecture n'est jamais intéressante, mais après, on peut voir la complexité du cerveau humain dans un texte dramatique. Il faut être très à l'écoute de ce qu'on est et des gens. Ce qui aide, c'est l'observation, et je me rends compte que je suis une grande observatrice. Dans le théâtre réaliste, c'est cette direction qu'il faut prendre.

*Est-ce à dire que le théâtre réaliste t'intéresse davantage?*

**L.P.** — Non. C'est le décollage sur le plan de l'imaginaire qui me plaît le plus. Comme le défi que Marie Laberge a relevé avec *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* où, à partir d'un théâtre réaliste, elle a suggéré des images magnifiques, juste par le langage. Après la direction des comédiens, ce qui m'intéresse, c'est certainement la recherche esthétique. J'ai toujours comme défi de faire des choses qui n'ont jamais été faites. Pour cela, il faut voir beaucoup de théâtre, c'est important. Voir les courants qui se dessinent. Et ne plus travailler dans ce sens-là. Cela guide toute la pensée pour une mise en scène. Il faut chercher ailleurs, ne jamais faire les choses pareilles. Par exemple, se dégager des lieux, du jeu classique, à l'italienne, sauf quand cela s'impose. Il y a toujours un désir de faire des choses qui n'ont jamais été faites, même si je sais que ce n'est pas vrai: tout a été fait.

*Est-ce qu'il y a des metteurs en scène qui t'intéressent?*

**L.P.** — Oui, ici au Québec, je trouve qu'on a de bons metteurs en scène: Brassard, Reichenbach, Ronfard, Bastien. En Europe, Peter Brook m'a fascinée. Je suis absolument en accord avec lui quand il parle de donner un rôle au public, ce qui n'est pas

toujours du théâtre de participation. *Dans la jungle des villes* obligeait le public à travailler fort et cela me passionnait... J'aime suggérer, donner l'impression, rendre les rapports des gens complexes, de façon que le public trouve la ligne qu'il veut bien trouver. C'est difficile parce que, parfois, on prend parti dans une pièce. Peter Brook dit encore une chose intéressante: « ouvrir les écluses de l'imagination et, en même temps, avoir le courage de remettre tout en question, tous les jours... Le metteur en scène et les comédiens devraient remettre en question ce qu'ils ont fait la veille. » Je l'ai expérimenté et c'est fantastique parce qu'à ce moment-là, quand le comédien joue, il ne peut pas penser à son marché, à son lavage. Il s'est tellement posé de questions pendant la période de travail et de réflexion préparatoire que lorsqu'il arrive sur scène, c'est tout cela qu'il veut mettre. Je crois beaucoup au renouvellement de texte tous les jours, c'est-à-dire qu'on donne une ligne tellement précise à son personnage que, chaque soir, on peut jouer quelque chose de complètement différent avec d'autres intonations de voix, mais parce que le personnage est précis, cela va toujours donner ce que l'on veut.

*Tu donnes ainsi au comédien le loisir de s'exprimer...*

L.P. — Il faut donner à un comédien le loisir de créer; il peut le faire, c'est son métier. Il faut éviter de se buter en tant que metteur en scène, sinon cela fait des relations de travail difficiles, alors que c'est tellement simple de s'asseoir et de parler...

**propos recueillis par lise armstrong  
et mis en forme par diane miljours**