

Faire battre son coeur et celui des autres en même temps Entretien avec Pascale Montpetit

Solange Lévesque

Number 60, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27584ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lévesque, S. (1991). Faire battre son coeur et celui des autres en même temps :
entretien avec Pascale Montpetit. *Jeu*, (60), 83–92.

faire battre son cœur et celui des autres en même temps

entretien avec pascale montpetit

la formation

Comment vous êtes-vous intéressée au théâtre?

Pascale Montpetit — Rien ne me prédestinait à devenir comédienne; ma famille n'est pas liée au milieu théâtral, et je suis une grande timide. Secrètement, j'ai toujours voulu surmonter ma timidité, mais je n'aurais jamais pensé que je puisse le faire en jouant. Je suis entrée au conservatoire à vingt-deux ans, sans aucune expérience et un peu par hasard; Isabelle Miquelon, qui y étudiait depuis un an, m'avait suggéré d'aller passer l'entrevue d'admission; j'ai bondi sur l'occasion en me disant que je tenterais ma chance. J'ai présenté un extrait de *la Sauvage* d'Anouilh, et un extrait de commedia dell'arte. À ma grande surprise, j'ai été acceptée! Un jour, avec les camarades, nous avons réussi à mettre la main sur la clé des archives. J'ai vu mon dossier, avec les documents de l'audition : huit professeurs sur dix avaient d'abord écrit *non*, puis certains *non* avaient été effacés et remplacés par un *oui*. Je l'ai échappé belle! Mon premier choix avait été l'École nationale, mais on m'y avait refusée; j'étais attirée par l'École parce que les professeurs qui y enseignaient étaient plus actifs dans la profession que ceux du conservatoire, à ce moment-là. Forcément, je m'identifiais aux comédiens que je connaissais le plus!

Pascale Montpetit, dans le rôle de Benita (*Des restes humains non identifiés...* de Brad Fraser).



Maintenant que vous êtes vous-même plongée dans la pratique du jeu, qu'est-ce qui vous apparaît le plus utile dans la formation que vous avez reçue?

P. M. — Les soirs de première, ce sont les paroles de Louis Spritzer qui me reviennent à l'esprit; il a été mon professeur de voix et m'a beaucoup marquée. Mais il y a eu aussi des gens avec qui j'ai travaillé qui m'ont apporté beaucoup : Paul Buissonneau, Robert Gravel, André Brassard, entre autres.

Que retenez-vous de l'enseignement de Spritzer?

P. M. — Principalement, il nous enseignait comment relaxer, comment revenir à soi, au *privé*. C'est le plus difficile, quand on a le trac : rester en contact avec soi et avec le *privé*. Il y a des façons d'y arriver et de surmonter la peur; c'est une question de respiration et de concentration. Je retiens aussi de son enseignement qu'il faut cultiver et chérir la santé physique et mentale pour «bien faire».

Vous souvenez-vous de la première pièce que vous avez vue?

P. M. — Je dirais que *la Boîte à surprises*, à la télé de Radio-Canada, a été très importante pour moi : Fanfreluche, Sol et Gobelet... Toute petite, je me rappelle avoir goûté la nature étrange de ces univers «faux» mais parfaitement «réels», et m'en être régalée. C'est ça, le théâtre, ce n'est pas «vrai», mais c'est «réel». La première pièce que j'ai vue au théâtre, c'était *Love*, de Murry Schisgal, à Percé dans un théâtre d'été, avec Luc Durand, Marc Favreau et Michelle Rossignol. J'avais quatre ans. Mes parents m'y avaient emmenée parce que ma sœur aînée, à qui le billet était destiné, avait été malade. La voix des acteurs m'avait beaucoup impressionnée... Je me rappelle celle de Luc Durand, en particulier; une voix riche, terrible! Je bégayais quand j'étais petite (ça m'arrive encore, à l'occasion), et j'avais un filet de voix; je rêvais de pouvoir ouvrir ma cage thoracique pour libérer ma voix! D'ailleurs, je pense que c'est la voix qui me touche le plus chez un acteur. Plus tard, il y a eu *Damnée Manon Sacrée Sandra*, qui m'a jetée par terre! C'est le premier spectacle que j'ai décidé d'aller voir de ma propre initiative.

La voix est donc un instrument que vous avez beaucoup travaillé ?

P. M. — Oui, et ça demeure une préoccupation pour moi d'améliorer ma voix et ma diction.

premières expériences

Quand vous avez fini vos études en théâtre, qu'est-ce qui s'est passé? Est-ce que le téléphone a sonné, comme on dit?

P. M. — D'abord, c'est Jean-Louis Millette qui m'a engagée pour sa première mise en scène professionnelle, au théâtre d'Eastman; on y jouait une comédie italienne revue et corrigée par Marcel Dubé, à partir du *Légataire universel* de Regnard. L'action transposée et adaptée se passait à Québec dans les années trente. Guy Nadon jouait le meneur; moi, je le regardais bouche bée, impressionnée par son travail. Ensuite, c'est François Barbeau qui a pensé à moi; il cherchait une comédienne qui puisse jouer l'enfant de douze ans dans *Chandeleur*. Il m'a prise sans même me faire passer d'audition; j'ai été très touchée de la confiance que lui et l'auteur, Francine Noël, m'ont accordée.

Chandeleur a donc été votre deuxième engagement. Comment cela s'est-il déroulé pour vous?

P. M. — Ça a été une expérience formidable. La distribution comprenait Amulette Garneau, Marie Tifo, Hubert Loiselle... Amulette Garneau a dit qu'elle n'avait jamais vu une ambiance aussi familiale... Chacun avait vraiment fait son nid au sein de la production, et l'ambiance de travail y était excellente. Je prenais ça très au sérieux, c'était un beau rôle pour moi!

Vous avez souvent joué des petites filles, des très jeunes femmes; vous ne trouvez pas lassant d'être toujours distribuée dans ce genre de rôle? Auriez-vous envie de faire autre chose?

P. M. — Au conservatoire, je jouais des vieilles, des «bibittes»... Au théâtre, c'est aussi un avantage d'avoir un emploi «incertain»... Mais pour en revenir aux petites, dans *les Sorcières de Salem*, je faisais

une adolescente, dans *Richard III*, un petit garçon. J'ai très envie de faire autre chose, mais ça ne me surprend pas que les gens m'offrent ces rôles, à cause de mon physique, peut-être à cause de ma tournure d'esprit, ou même à cause de mon nom?! Je ne sais pas exactement.

Peut-être à cause de la qualité de votre énergie?

P. M. — Ça se peut. À un certain moment, ça m'a inquiétée; je me suis dit : entre trente et soixante-quinze ans, il va y avoir un trou béant où je ne vais plus rien jouer, jusqu'à ce que j'aie les cheveux blancs et un sourire de citrouille! Mais je pense que je suis en train de négocier le virage.

...Et il semble que ça se négocie assez bien, si l'on considère tous les rôles que vous avez tenus pendant la saison 1990-1991 : on vous a vue dans des classiques, des créations, des œuvres contemporaines... J'aimerais qu'on parle de cette saison, comment a-t-elle commencé pour vous?

P. M. — Avec *la Déprime*, une pièce maintenant très connue qui se jouait sur un bateau de croisière, sur le Saint-Laurent. Une folle équipée! Nous étions quatre. Julie Vincent, qui avait participé à la

création et joué le spectacle je ne sais combien de fois, était responsable de la mise en scène. Chacun jouait sept ou huit personnages, pour la plupart des rôles de composition. J'ai joué un syndicaliste, une petite vieille, une enfant de trois ans qui mange un cornet de crème glacée, une fille du Lac-Saint-Jean qui parle avec l'accent... C'était complètement délirant et burlesque, dans une ambiance foraine... Nous attendions le signal de départ du régisseur en regardant le fleuve illuminé à travers les hublots. J'ai adoré cette expérience et j'y ai pris beaucoup de plaisir. Ensuite, il y a eu *Cantate grise*, les *dramaticules de Beckett mis en scène par Denis Marleau*. J'avais vu *Cœur à gaz*, *Oulipo Show*, *Mertz Opéra*, *Picasso Théâtre*, mis en scène par Denis Marleau, et je rêvais de travailler avec lui et de jouer Beckett. Avec Beckett, on va vraiment à la rencontre d'un auteur, on s'enfonce dans sa pensée. — Avez-vous vu la tête de cet homme-là?! — Denis Marleau s'était entouré de collaborateurs qui avaient chacun des idées très fortes, et il a réussi une espèce d'orchestration qui a fait, je pense, la réussite de ce spectacle. Denis est un formaliste et, curieusement, on dirait que le fait d'être contraint à une forme donne à l'acteur une liberté d'interprétation. C'est assez étrange. Nous portions une espèce de tige qui annulait le corps, une perruque, nous étions enfarinés : on ne pouvait

Alain Zouvi (Peer Gynt) et Pascale Montpetit (La femme en vert) dans *Peer Gynt* (T.N.M. 1991, mise en scène de Jean-Pierre Ronfard).



plus distinguer les traits de nos visages; il y avait seulement la bouche qui parlait, le texte qui sortait. Et ce n'était pas un exploit, comme le sont parfois les pièces jouées par Ubu... rien d'une performance; c'était un véritable plaisir de travailler vraiment avec la matière théâtrale : la voix, les rythmes... Ensuite, il y a eu *Peer Gynt*, une aventure sous le signe du plaisir de travailler en groupe; Jean-Pierre Ronfard a un talent formidable pour créer une équipe; c'est un animateur au sens noble du terme : il «donne la vie». Lors de cette production, j'ai beaucoup appris en regardant travailler Alain Zouvi qui a fait la Ligue Nationale d'Improvisation; Alain n'impose rien, il est complètement ouvert et il crée «à deux»; il répond en fonction de ce que l'autre apporte. Ça demande beaucoup de courage; il avait une tâche écrasante sur les épaules. Il y a une souplesse chez lui, qui tient peut-être à cette formation en improvisation. C'est vers ça que j'aimerais aller, le courage de m'abandonner, et c'est difficile pour moi parce que j'ai tendance à contrôler. Parfois, j'ai peur que le public s'ennuie devant moi, alors je rajoute des effets, des trucs... Si je veux avancer, je suis condamnée à épurer... Condamnée au bonheur!

Est-ce votre timidité qui revient?

P. M. — Oui, c'est ça. Je n'ai pas toujours le courage de lâcher prise... Bien sûr, il faut avoir une idée claire de ce que la scène veut dire, et de ses enjeux dramatiques, mais une fois qu'ils sont établis, il faut surmonter la peur de ne pas savoir et seulement se laisser aller. Quand cela arrive, c'est extraordinaire; les gens sentent l'espèce de fluide qui est là. On ne peut pas nommer exactement ce qui se passe, mais on sent que la salle le sent avec nous. Ce courage-là est toujours récompensé.

Peer Gynt n'était pas votre première expérience avec Jean-Pierre Ronfard...

P. M. — Non, j'avais déjà travaillé avec lui l'an passé au Nouveau Théâtre Expérimental, où nous avons présenté *Variations 6 objets expérimentaux* et *l'Apocalypse de Jean*. Pour en revenir à la saison dernière, au printemps, j'ai joué Benita dans *Des restes humains non identifiés...* de Brad Fraser, mis en scène par André Brassard; une pièce très «théâtrale», bien qu'à première vue, elle ressemble à un scénario de film. Benita est un drôle d'animal, un personnage mystérieux qui se délecte dans une sorte de morbidité, mais qui peut lire dans le regard ce qui se passe à l'intérieur des gens.

le travail de comédienne

Comment abordez-vous un rôle? Quelle est votre méthode de travail?

P. M. — Pour moi, le texte demeure très important. Si je ne l'aime pas, et si je ne me sens pas stimulée à la première lecture, c'est mauvais signe. Mais jusqu'à maintenant, j'ai eu seulement des cadeaux dans mon bas de Noël; on ne m'a pas encore proposé un texte que j'aurais été dans l'obligation de refuser; j'ai toujours fait des choses que j'ai aimées. Lors de la première lecture, déjà, il y a des idées qui viennent; quelque chose à l'intérieur de moi, comme une voix qui commence à s'identifier, à prendre une certaine direction. Je suis une ruminante; je rumine les mots, les phrases, les situations. J'essaie de me préparer intérieurement, et extérieurement aussi; c'est difficile à expliquer : si c'est un personnage de composition (en fait, je crois que tous les personnages sont de composition!), je me demande : «Qu'est-ce que ce personnage a de différent des autres?» Je m'intéresse d'abord à ses particularités comme un ornithologue devant un oiseau : quand il voit l'oiseau, il ne pense pas : «Bof, encore un oiseau»; il est curieux de tout : sa couleur, ses manières, son chant. Il finit par bien le connaître et l'aimer pour ce qu'il est : unique. Je suis sûre qu'on peut s'amuser à jouer un hallebardier immobile et muet, si on en fait une créature unique.

Votre première démarche serait donc de différencier le personnage?

P. M. — Je ne suis pas sûre que ce soit exactement ce que je veux dire... Mais, grosso modo, je pense que oui.

Y a-t-il un moment où vous avez l'impression que votre personnage est devenu vivant, où il commence à exister vraiment? Y a-t-il des signes qui vous font constater, un matin : «Ça y est, je suis dans sa peau»?

P. M. — Non, pas en dehors des répétitions. C'est vraiment important de ne pas avoir d'idées préconçues; on n'est jamais assez préparé, jamais trop préparé, mais en même temps il ne faut pas «figer», cristalliser trop vite dans ce travail. Il faut rester souple, ne pas tout savoir, et endurer ça! J'aime quand les contours du sens sont nets, mais qu'il reste du «mou» à l'intérieur. Comme un coquillage dur qui abrite la chair palpitante d'une petite bête.

Procédez-vous de la même façon pour une pièce de répertoire et pour une création?

P. M. — Je travaille chacun des personnages de la même façon.

Vous avez déjà parlé de Luc Durand; quels sont les autres acteurs et actrices qui ont été des phares pour vous?

P. M. — Il y en a plusieurs au Québec : Juliette Huot, Kim Yaroshevskaya, Robert Gravel... En les nommant, j'ai peur d'en oublier. Ailleurs, il y a Anna Magnani, Gena Rowland, Giulietta Masina, entre autres. J'aime les acteurs qui savent faire rire.

Dans quel sens les réactions du public sont-elles importantes pour vous? Est-ce que vous en tenez compte pendant que vous jouez?

P. M. — On ne peut pas faire autrement. Le théâtre est vraiment un acte de communication; on ne le fait pas pour des archives mais pour des personnes présentes. Cet aspect est d'ailleurs assez troublant : au moment d'une production, on sent que toute notre vie est en jeu, et six mois après, c'est fini, on est ailleurs. Les «familles» qui se forment ont une vie très éphémère. C'est difficile parce que la vie passe; on essaie d'avoir une prise dessus, mais jouer est un acte de performance. On ne peut pas inscrire le jeu comme, par exemple, l'écrivain qui écrit; l'interprétation est quelque chose de très fugitif... comme l'eau qu'on verse dans un seau percé. La vie ne s'accumule pas, le théâtre non plus. Mais pour en revenir à la question du public : s'il ne réagit pas, c'est que «ça ne s'est pas passé»; et ça ne se passera pas demain ou plus tard : ça ne s'est pas passé à ce moment-là! C'est ça, la fragilité du théâtre! On le sent, quand «ça ne se passe pas...»

Pourriez-vous parler de l'évolution de votre jeu?

P. M. — Je suis plus consciente qu'avant de la présence du public. Ce qu'il reçoit a donc plus d'importance. J'aime de plus en plus à voir le spectacle dans son ensemble plutôt que de m'attacher seulement à mon affaire. Je pense que c'est plutôt bon signe! Sur le plan de l'interprétation, ce que je sais pour le moment, c'est ce vers quoi je tends, et qui est encore assez éloigné de moi, bien trop à mon goût, qui est ce dont j'ai parlé tout à l'heure, à savoir plus d'abandon sur scène... et dans la vie aussi.

L'espèce de liberté à laquelle vous faisiez allusion?

P. M. — Oui, exactement. Je me rends compte que c'est une impasse que de vouloir essayer de contrôler. Évidemment, on veut toucher les gens, créer des impressions chez eux; mais le summum

serait d'oublier tout mon savoir-faire, de me libérer du piège de vouloir prouver que je suis capable et seulement *d'y aller!* C'est ce qui me frappe chez les acteurs que j'admire.

Avez-vous le trac?

P. M. — Oh! Oui! Beaucoup. J'ai un trac terrible; j'ai peur d'ennuyer les gens, d'être moche. Par exemple, l'hiver dernier, lors de l'hommage à Gratien Gélinas, je lisais un extrait de *Tit-Coq* avec Martin Drainville, je jouais Marie-Ange; Gratien Gélinas était dans la salle, il y avait aussi Huguette Oigny et Olivette Thibault, qui ont joué le rôle. Nous étions trois Marie-Ange dans la salle; je me sentais vraiment impressionnée. Les soirs de première ne sont pas des bons soirs pour moi. Le trac m'aide en répétition, mais devant le public, il me nuit; il me rend trop volontaire. L'insécurité prend le dessus et diminue la qualité de présence.

C'est ce que vous appelez le trac?

P. M. — Oui, et curieusement ce phénomène touche à la conception que j'ai de la vie. Sans vouloir me perdre en considérations philosophiques, je pourrais dire qu'il rejoint l'idée que je me fais de la réalité et des choses. Par exemple, parfois, je me rends compte que j'ai envie du pouvoir, c'est-à-dire du pouvoir de séduire, de conquérir; c'est une sorte d'ivresse mentale! Quand je dis que je veux cesser de contrôler, c'est à ça que je fais allusion. Ce contrôle n'est pas indispensable; je veux croire qu'on peut arriver à changer le monde, à créer des impressions ou à faire plaisir sans imposer quoi que ce soit. La scène tient toujours ses promesses; c'est un lieu où tout est possible, où tout est permis. En un sens, on y trouve ce qu'on y apporte: qu'on décide d'y surmonter nos «blessures narcissiques», ou d'en faire un lieu de partage et de communication, la scène peut devenir un cadre pour tout.

Vous voyez la scène comme un lieu très polyvalent... Qu'est-ce que vous y trouvez, vous?

P. M. — Énormément de choses. Je ne pourrais peut-être pas dire exactement tout ce que le théâtre m'apporte, mais je sais que c'est extrêmement important.

Sur quel plan?

P. M. — Je pourrais dire «ça remplace la vie», mais j'ajouterais tout de suite: «Non, qu'est-ce que je viens de dire?!» Je crois que la réalité, la vraie vie, comme on dit, est souveraine. Le théâtre est un refuge, en un sens; il permet d'exprimer des choses qu'on ne pourrait pas exprimer dans la vie de la même manière, mais c'est aussi une occasion d'exprimer sa vision du monde. Et ce n'est pas nécessaire que la pièce soit pamphlétaire pour cela; notre façon de jouer révèle toujours notre regard sur la vie. Il y a une grande part de travail d'équipe; c'est vraiment une entreprise de collaboration. Je suis interprète, pas auteure ni metteuse en scène, mais chacune de ces fonctions est vraiment déterminante, et elles sont interdépendantes.

Quels sont vos rêves, les personnages que vous aimeriez interpréter, les pièces dans lesquelles vous rêvez de jouer?

P. M. — J'aimerais jouer Tchekhov.

Quelqu'un en particulier, chez Tchekhov?

P. M. — Ah! N'importe qui!

Pascale Montpetit dans le rôle d'Ophélie dans *Hamlet-Machine* de Heiner Müller, mis en scène par Gilles Maheu (Carbone 14, automne 1987).



Pourquoi? Qu'est-ce qui vous attire dans son œuvre?

P. M. — D'abord, son écriture, qui permet de reproduire assez bien la nature des relations entre les êtres avec toutes leurs contradictions, avec tout le non-dit et ses jeux. Chez Tchekhov, le sous-texte est fort, lisible. Dans une entrevue, Kim Yaroshevskaya décrivait «l'âme russe»; elle disait que quand les Slaves sont extrêmement joyeux, il y a toujours un peu de tristesse, et que quand ils sont extrêmement tristes, il y a toujours un peu de joie mêlée à la tristesse. Je me sens très proche de cette «âme slave». D'ailleurs, j'aime les personnages tragi-comiques, comme ceux de Beckett, par exemple. J'aime l'humour dans le tragique et la tragédie dans l'humour. J'aimerais faire de la comédie; j'aimerais jouer encore avec Robert Gravel, avec Martin Drainville. J'aimerais jouer Ionesco, Marivaux, Shakespeare, Brecht, autant que des créations. Je suis curieuse de tout. J'aimerais aussi jouer Molière.

Quel personnage en particulier, chez Molière?

P. M. — Le misanthrope, tiens! Pas Célimène, Alceste en personne!

Sur le plan de la dramaturgie, qu'est-ce qui est important pour vous?

P. M. — Je pense que la vie n'est pas morale; en conséquence, je n'aime pas les pièces moralistes. La vie est ce qu'elle est : complexe (je ne dis pas compliquée), et mon plaisir de spectatrice n'est pas de voir un spectacle où on me dit quoi et comment penser. Le théâtre devrait refléter un univers en toute liberté, avec toutes les joies, les misères et les drames qui participent à cet univers. Cela dit, je pense que, dans la vie, il faut avoir le courage de ses opinions!

influences des metteurs en scène

Vous avez travaillé avec plusieurs metteurs en scène importants : André Brassard, Denis Marleau, Jean-Pierre Ronfard, Alice Ronfard et d'autres; pourriez-vous identifier ce que chacun vous a apporté?

P. M. — André Brassard est l'une des personnes les plus intelligentes que j'aie rencontrées dans ma vie. Il est très lucide, il va au-delà des apparences, toujours. Il est capable de saisir plusieurs dimensions à la fois. On n'arrive jamais à traduire sur scène tout ce qu'il peut nous raconter pendant les répétitions; c'est quelqu'un qui creuse, qui approfondit, qui considère toutes les facettes d'une situation et d'un personnage. Il donne du talent aux acteurs! Tout ça avec une sorte d'insouciance tranquille... et de l'humour! Ce qu'il m'a apporté, c'est la liberté de penser; la conscience que j'ai le privilège d'avoir une opinion sur ce que je suis en train de faire, que j'ai, d'une certaine manière, le choix absolu de la façon dont je joue. C'est quelqu'un qui prend grand soin de la distribution des rôles, au-delà des apparences, encore une fois. Il se fiche de la couleur des cheveux ou du poids; il choisit d'abord des tempéraments, des tournures d'esprit.

Comme s'il choisissait des «personnes intérieures»?

P. M. — Oui. Il est aussi très capable d'amalgamer l'humour et le tragique, et comme je l'ai dit, ça correspond à ma vision de la vie, cette espèce de miracle perpétuel. Brassard possède une grande culture. Sa culture n'est pas sèche ou académique; c'est une culture de vie, passée au crible de sa propre histoire, de sa propre sensibilité. Il a beaucoup de ressources sur plusieurs plans; il peut, dans une même proposition, parler du contexte historique, du contexte quotidien, etc. Il passe facilement d'un niveau à l'autre, d'un style à l'autre. Il possède une maîtrise sur le plan du style et aussi une grande intelligence du cœur. Mais d'autres personnalités ont été importantes; Alice Ronfard, par exemple, qui m'a permis de jouer pour la première fois une femme de trente-trois ans, dans *Billy*

Strauss de Lise Vaillancourt. J'ai envers elle une reconnaissance infinie pour la confiance qu'elle m'a accordée. Alice fait beaucoup confiance; c'est une espèce de cascadeuse! Elle n'a pas peur des accidents, des choses qu'on trouve par hasard. Parfois, elle s'occupe plus du contenu, du sens, d'autres fois, elle parle strictement rythme, esthétique; elle est à l'aise autant avec la forme qu'avec le contenu. C'est emballant. On peut lui proposer des choses par un biais ou par un autre, tout finit par trouver une porte d'entrée.

Et Jean-Pierre Ronfard, que vous avez déjà évoqué au début?

P. M. — Jean-Pierre est très attaché au sens; il s'attarde à clarifier la pensée de l'auteur. Ce travail accompli, il laisse une liberté absolue aux acteurs. Sa direction ne s'effectue pas sur le plan psychologique; il nous fait entièrement confiance quant au jeu. Pour lui, la voix et l'élocution sont importantes; ça m'a frappée, évidemment; je suis d'accord avec lui, car la voix est très importante pour moi, comme je le disais. Ronfard prend beaucoup de risques. Il n'a pas d'image personnelle à défendre, il n'est pas le moins du monde carriériste. Il va au bout d'une démarche tant que le sens lui apparaît clair. Il a autant de rigueur que de désinvolture, et il est à l'abri de tout, immunisé contre toutes les attaques. Pour lui, l'important est d'avoir mené son affaire jusqu'au bout, comme il l'entend. Cette attitude m'a beaucoup enrichie, sur le plan de l'intégrité artistique.

La Voyeuse, texte de Marie Cardinal mis en scène par Louise Laprade à l'Espace Libre en janvier 1987.



Pourrait-on dire que, pour lui, la démarche compte plus que le résultat?

P. M. — Je crois que oui. Ce n'est pas un être de compromission; c'est une sorte d'aventurier. Quand j'ai travaillé avec lui à des créations collectives, c'était emballant parce qu'on créait des histoires; on partait à l'aventure avec les moyens du bord, et si le résultat n'était pas toujours à la hauteur, la pensée et la démarche étaient toujours claires. Parfois, ça pouvait paraître invraisemblable, mais c'était toujours très articulé. Jean-Pierre célèbre l'imaginaire... il ne travaille pas pour obtenir du succès, et ça, ça me touche. C'est d'abord le travail qui compte; c'est un gros travailleur, pas un dandy.

Pouvez-vous maintenant nous parler de votre expérience avec Denis Marleau?

P. M. — Pour moi, Denis appartient à la même famille que Gilles Maheu. Comme Gilles, c'est un poète, ultrasensible à l'effet sensuel qu'un spectacle peut avoir sur le spectateur. Comme ils ont tous deux une maîtrise de cet aspect, ils peuvent le transmettre sur les plans gestuel, rythmique, visuel. C'est un plaisir que d'apprendre à maîtriser ça avec eux. Comme Gilles, Denis est un visionnaire; sans avoir une idée préconçue du spectacle, tous deux travaillent le texte comme une partition; ils créent des

machines géantes. Le sens ne vient pas nécessairement du jeu de l'acteur; le jeu est une composante de toute une orchestration.

le plaisir de jouer

En tant que comédienne, quel est le plus grand plaisir que vous offre le théâtre?

P. M. — C'est l'occasion de se transformer, de parler de tout ce qu'il y a en soi et dans le monde, de palpiter et que le corps, que le cœur batte; faire battre son cœur d'une façon ou d'une autre et celui des autres en même temps. Il y a toutes sortes de façons d'y arriver. J'aime les choses extrêmement fantaisistes, j'aime aussi le drame, la tragédie, le comique, le burlesque; et, surtout, j'aime circuler de l'un à l'autre. C'est mon idéal artistique. Il y a mille façons d'exprimer la vie, et l'émotion ne se résume pas dans des rires ou des pleurs. On peut éprouver une émotion en entendant une phrase, seulement un mot, un silence; en observant un geste, un déplacement. Ce qui est intéressant, c'est d'arriver à se rendre compte que la vie est simple. Le flot de la vie est simple, mais c'est amusant de discriminer les choses pour pouvoir en exprimer toutes les subtilités, les contradictions: un geste peut contredire la pensée, une phrase peut en contredire une autre qui paraît semblable... Il y a une espèce de mystère à préserver dans le théâtre, quelque chose du *strip-tease*, ça voile en même temps que ça dévoile et si on dévoile trop, c'est perdu.

À ce moment-ci de votre carrière, y a-t-il des choses qui vous apparaissent importantes pour votre métier?

P. M. — Je fais ce métier-là depuis cinq ans, je commence! Je pense que ça prend trente ans pour former un acteur! L'acteur se forme et se transforme dans la mesure où il accepte de se transformer dans sa vie, en même temps. Tout compte fait, je m'aperçois que mes souvenirs les plus vivants ne sont pas nécessairement liés au texte ou à l'auteur que j'ai joué; ce sont des souvenirs d'amitié, d'équipe; rien de tel qu'un bon trac pour créer des liens! Ce dont je me rappelle au théâtre, c'est de la vie qui est derrière. C'est pourquoi l'équipe est si importante. Parfois, j'ai un peu l'impression de ne pas avoir de «famille théâtrale», et c'est peut-être un avantage, mais peut-être aussi un peu embêtant.

Vous faites allusion au fait que vous n'êtes pas attachée à une troupe ou à un théâtre?

P. M. — Oui; je ne suis pas identifiée à une troupe, à un style ou à un théâtre.

Récemment, j'écoutais une entrevue donnée par Françoise Faucher; elle disait qu'il faut une vingtaine d'années pour former un acteur... pour que l'acteur commence à savoir ce qu'il fait...

P. M. — Et pour qu'il arrive à une certaine humilité. C'est le plus difficile. C'est relié au lâcher-prise dont je parlais. Pour être un bon acteur, il faut l'humilité, mais pas au sens de la vertu chrétienne; cela se rapproche davantage de l'état amoureux où l'on n'est pas centré sur soi mais sur l'autre. On parle peut-être de soi, mais ça va vers l'autre, et ce qui vient de l'autre arrive à nous aussi, dans un double mouvement. Autrement, l'amour ne passe pas. On peut avoir l'air de faire du théâtre, mais pour en faire vraiment, il faut de l'amour, de l'enthousiasme. Mais c'est truqué... parce que le théâtre peut marcher même sans ça. Ou plutôt: peut avoir l'air de marcher. Mais je parle, je parle... Je pourrais tout aussi bien me taire et dire ça dans le silence. Il ne faut pas parler d'art trop longtemps ni trop souvent. Le piège numéro un, c'est de se prendre au sérieux!...

propos recueillis par **solange lévesque**