

Lire « La grosse femme » avec Brassard

Entretien avec Jean Archambault, Anne Dandurand et Francine Ruel

Diane Miljours

Number 23 (2), 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29384ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Miljours, D. (1982). Lire « La grosse femme » avec Brassard : entretien avec Jean Archambault, Anne Dandurand et Francine Ruel. *Jeu*, (23), 27–44.

lire « la grosse femme » avec brassard

entretien avec jean archambault, anne dandurand et francine ruel

Depuis combien de temps, en incluant les années d'études, chacun d'entre vous exerce-t-il son métier?

Anne Dandurand — J'ai commencé mes études, à Sainte-Thérèse en 1970, et je les ai terminées en 1973. Avant, j'avais pris toutes sortes de cours, surtout des ateliers d'improvisation, et aussi des cours de mime et de diction.

Jean Archambault — Dès 1961, j'ai suivi des cours. J'ai toujours eu des professeurs privés, car je ne suis pas allé dans une école de théâtre, et j'ai commencé à jouer en 1966.

Francine Ruel — Je me suis inscrite au Conservatoire en 1966 et j'en suis sortie en 1969. Ensuite, j'ai étudié, pendant une année, en Europe, grâce à une bourse. Depuis, j'ai pris beaucoup de cours: improvisation, danse, etc. Cela fait donc seize ans.

Qu'est-ce qui fait qu'après douze, quinze ou vingt ans de métier, on sente le besoin de travailler en atelier?

A.D. — Pour moi, cela correspond à un besoin très personnel: me recycler continuellement, en voix, en mouvement, ou en jeu, mais les ateliers de jeu sont plus difficiles à dénicher. Je trouve qu'il n'y a pas, ici au Québec, d'école d'études supérieures pour les acteurs. Quant à l'atelier d'André Brassard, je ne pouvais pas dire, quand je suis allée à mon premier atelier, ce qui allait arriver, et je pense que Brassard lui-même ne le savait pas. Ça me tentait de travailler avec lui; il avait été mon professeur et j'aimais beaucoup ses mises en scène. Je voulais aussi savoir ce qu'il entendait par recherche. Cela a été la joie de découvrir qu'il cherchait une nouvelle forme de jeu pour les acteurs de théâtre du vingtième siècle. Et il cherchait autant que nous. C'est au moment où j'ai fait l'atelier que je m'en suis rendu compte.

F.R. — J'ai beaucoup d'admiration pour Brassard parce que c'est un homme qui est en recherche, en mouvement. Le peu d'ateliers qui nous sont offerts sont, en général, des ateliers d'amélioration de techniques. Des groupes qui se permettent le luxe, je dis bien le luxe, d'arrêter pendant plusieurs semaines, de fouiller en ne sachant même pas ce que cela va donner, s'ils vont en retirer quelque chose, c'est rare. Je trouve que c'est une chance inouïe de pouvoir faire cela. Brassard l'a fait une fois, donc ce type de recherche peut se refaire. La mentalité nord-américaine,

RUE FABRE



québécoise, veut qu'aussitôt qu'on sort d'une école, notre formation soit faite. On travaille à la télévision, au théâtre et on ne nous donne jamais de possibilité d'approfondir. C'est comme si l'école était une fin en soi.

A.D. — On nous demande d'être un peu des acteurs-robinets, c'est-à-dire d'ouvrir le robinet de l'émotion de jouer et de s'arranger avec la mise en scène. L'expérimentation sur le jeu même, sur l'essence du jeu, vraiment, cela n'existe pas.

F.R. — Il y a aussi la notion de performance qui est fatigante. On demande aux jeunes acteurs de donner tout leur jus et lorsqu'ils ne sont plus capables et qu'ils veulent se ressourcer, chercher, redéfinir des choses face au jeu, face à ce qu'ils sont, on ne veut pas. On dit qu'ils sont finis, qu'on va en choisir d'autres. C'est tellement plus simple que de se demander pourquoi tout d'un coup il y a une remise en question chez ces acteurs-là.

J.A. — Je connais Brassard depuis longtemps, je l'ai connu en 1964, mais j'ai été aussi très longtemps sans travailler avec lui — environ sept ans. J'avais fait une partie de mon chemin dans le métier très loin de Montréal et je ne connaissais plus les gens d'ici. C'est Brassard qui m'a demandé de faire l'atelier. Personnellement, je ne sentais pas que c'était ma place et je dois dire que j'y suis allé un peu à reculons. J'avais peur que cela soit un travail de scène, parce que je déteste ça. Connaissant Brassard, je me demande pourquoi j'ai pensé cela parce que je crois que, lui non plus, ça ne l'intéresse pas, il cherche autre chose. J'y suis allé parce que c'était lui.

F.R. — C'était bien entendu qu'avec l'atelier de Brassard, il n'était pas question de spectacle au bout; la porte restait ouverte mais c'était peu probable.

Donc, au printemps 1981, André Brassard a appris qu'il avait obtenu une bourse du Conseil des arts pour une recherche sur la mise en scène. Il a décidé de s'en servir pour offrir des ateliers aux gens de théâtre.

F.R. — Il a alors annoncé sa saison: un atelier sur Racine (été 1981), un sur *La grosse femme d'à côté est enceinte*, de Michel Tremblay (automne 1981) et un sur Tchekhov (printemps 1982). On avait la possibilité de s'inscrire aux trois ateliers, si on le voulait.

À l'été 1981, il y a eu l'atelier sur Racine, mais aucun de vous ne l'a suivi?

A.D. — Non, c'était un atelier de cinq semaines pleines et comme tout le monde ne pouvait se permettre cinq semaines sans travail, il y a eu une grosse désaffection. De plus, c'était l'été et beaucoup de gens travaillaient à l'extérieur. Quand Brassard a commencé l'atelier des jeunes acteurs, il était un peu insatisfait et il a changé la formule de cet atelier, en partie à cause de ça.

L'atelier que l'on appelle des jeunes acteurs n'était pas prévu au début. Il est venu à l'automne 1981, à la suite justement d'une grande demande des jeunes acteurs.

« 2 mai 1942, première belle journée qui annonce l'été. La rue Fabre, entre Gilford et Mont-Royal, sort tranquillement de son engourdissement. » Cette année-là, la grosse femme d'à côté est enceinte. Photo: Robert Barzel.



VOUS
ÊTES PAS
TANNÉ

A.D. — Ce que Brassard entendait par jeunes, c'était ceux qui avaient dix ans et moins de métier, les juniors, et les seniors étaient ceux qui travaillaient depuis dix ans et plus. Cet atelier des jeunes acteurs a commencé le 28 septembre 1981, à raison de cinq jours par semaine, et il s'est terminé le 16 octobre. Celui sur *la Grosse Femme* s'est déroulé entre le 9 novembre et le 12 décembre 1981.

Est-ce qu'il y a eu des différences entre ces deux ateliers?

A.D. — Au niveau de l'organisation temporelle, c'était très différent. Le premier se déroulait tous les après-midi durant quatre heures. Le second avait un horaire beaucoup plus compliqué: lundi après-midi et lundi soir, mardi après-midi, vendredi toute la journée et samedi matin. Dans celui-ci, on n'était pas tenu d'assister à toutes les séances. On devait y être trois ou quatre fois par semaine. Cela faisait un groupe beaucoup plus fluctuant, alors qu'au premier atelier, tout le monde était là, tout le temps.

Combien y avait-il de participants?

A.D. — Dans celui des jeunes acteurs on était une vingtaine au début et quatorze quand on a fini, pour le deuxième on est passé de trente-cinq à dix-sept, à la fin.

C'était réparti également entre les gars et les filles?

A.D. — Non, il y avait plus de filles mais, dans le premier, quand même plus de gars que dans l'atelier sur *la Grosse Femme*, où il y avait trois ou quatre gars. Moi, j'attribue cela au fait que les acteurs sont plus employés que les actrices. Celles-ci, étant plus en chômage, peuvent se permettre cette période d'atelier.

F.R. — Les gens qui ont travaillé avec Brassard étaient souvent des femmes, à cause des oeuvres qu'il a montées.

A.D. — L'atelier des jeunes était plus homogène quant à la participation mais plus hétéroclite quant au choix de textes. Chacun travaillait un monologue qu'il avait pris n'importe où dans la dramaturgie. C'était laissé à la discrétion de chaque participant. Ce qui fait qu'on s'est retrouvé quatre filles à faire *la Femme juive* de Brecht! Dans le deuxième atelier, on parlait d'un roman et non du théâtre. Je pense que notre recherche est allée plus loin à cause de ça. Certains exercices du premier atelier se sont retrouvés dans le deuxième, mais le gros du travail sur *la Grosse Femme* a été entièrement original.

Maintenant, il y a aussi un atelier sur Tchekhov en préparation pour le printemps 1982.

A.D. — Brassard a encore ajouté des ateliers à son programme. Il y a d'abord pour les acteurs d'Ottawa un atelier de trois semaines, en avril, et il y en a deux autres à Montréal, dont un pour les metteurs en scène, avec participation d'acteurs, et un sur Tchekhov.



« Une des dernières étapes de l'atelier consistait à travailler avec une photo de notre personnage. La petite fille de droite, c'est Thérèse. » Francine Ruel.



Thérèse (Luce Guilbeault), dans la version télévisée de *En pièces détachées*.

Puisque vous y avez tous les trois participé, je voudrais qu'on parle davantage de l'atelier sur La grosse femme d'à côté est enceinte.

J.A. — Brassard nous a dit au début qu'il ne savait pas ce que nous allions faire et où cela allait aboutir. Nous étions donc sur un même pied d'égalité. On avait le goût de chercher, pas nécessairement une méthode de travail parce que je ne crois pas que cela se trouve, mais une façon d'approcher les choses et éventuellement de travailler des rôles.

F.R. — Ce qu'il y avait d'étonnant au début, c'était de se retrouver non pas face à Brassard comme des acteurs qui disent : « Brassard va nous montrer », mais de se retrouver entre comédiens de tout âge et de milieux vraiment très différents. Il y avait des gens faisant de la recherche théâtrale, d'autres de la télévision, etc. On avait aussi un peu la trouille de travailler avec des gens qu'on ne connaissait pas.

A.D. — J'ai remarqué un taux d'anxiété beaucoup plus élevé dans cet atelier. Dans le premier, les jeunes étaient un peu moins peureux. Brassard disait deux ou trois phrases et on y allait. Tandis que dans le deuxième, je sentais qu'il expliquait les exercices pendant assez longtemps. J'avais plus de coups au coeur dans celui-ci parce que cela représentait une marque de courage beaucoup plus grande de la part des exécutants.

Parce que c'étaient des gens qui avaient plus de métier?

A.D. — Oui, et parce qu'on jouait devant des gens qu'on admirait depuis des années.

F.R. — D'habitude lorsque des acteurs se retrouvent ensemble, c'est pour jouer dans une même pièce où tous les rôles sont déjà distribués, et là, on a trois ou quatre semaines pour arriver à un résultat. Mais Brassard n'a fait aucune distribution. Enfin, l'acteur devenait responsable de lui-même et de ses choix. Parce que le travail devait se faire sur un roman et non sur une pièce écrite avec des rôles déterminés, il y avait quand même une liste de monologues et de scènes à deux suggérés.

En quoi consistaient les exercices?

F.R. — La vraie première rencontre qu'on a eue s'est passée à laver le plancher du local où on allait travailler!

A.D. — C'était un excellent exercice pour rendre tout le monde égal. Brassard nous donnait souvent des devoirs à faire. Un des premiers devoirs a été de calligraphier le texte comme si on s'écrivait une lettre, pour avoir une approche matérielle du travail. En fait, chaque atelier durait quatre heures et commençait toujours par des exercices de détente. Je faisais faire de l'antigymnastique aux participants. Mais il s'agissait surtout de mettre les gens ensemble et de les faire commencer tous en même temps.

F.R. — C'était une très bonne préparation. Ça permettait de faire le vide. C'était tellement centré sur soi qu'on était obligé de se mettre en état avant de travailler.

A.D. — C'étaient des exercices accessibles à tous: rythmique, Tai chi, massages, etc.

F.R. — Cela nous permettait des contacts très chaleureux avec les gens.

A.D. — Après ces exercices de réchauffement, ou de détente, on travaillait sur nos personnages. Ainsi, pendant deux semaines, on a fait le jeu de la caméra. C'était un jeu intérieur et intime qu'on jouait pour soi-même, sans jamais le communiquer aux autres.

F.R. — Cette première approche du personnage était comme une méthode de cinéma. On s'imaginait être une caméra. On se disait bonjour, on se racontait ce qui était arrivé durant la journée, comment on se sentait, où on se situait. Après, on se plaçait au centre d'une route et au loin on voyait son personnage arriver. On le laissait venir, sans forcer, jusqu'à la rencontre face à face, en gros plan. Une fois cela fait, on prenait les détails, on laissait venir toutes les choses qui surgissaient. Moi, j'ai pris tellement de choses étranges, j'ai ouvert la porte de mon personnage pour aller trouver dans son ventre un objet avec lequel je travaillais toute la journée. Une fois qu'on avait pris tout ce qu'on voulait, on regardait son personnage s'éloigner jusqu'à rien et on reprenait contact avec soi. Il était parti mais on avait pris le matériel avec lequel on pouvait travailler.

A.D. — Ensuite, on se levait et, là, Brassard expliquait l'exercice sur lequel on allait travailler. Par exemple, la deuxième journée, il fallait connaître les deux pôles du personnage et quelles étaient ses forces descendante et ascendante, quels étaient ses désirs dans la vie et quelles étaient les forces qui l'empêchaient de les réaliser, dans le cadre précis de l'événement qui arrivait au personnage. Un autre exercice était de trouver dans le texte qu'on travaillait les trois phrases essentielles du rôle.

Ça nous donnait une espèce de courbe du personnage.

F.R. — Il devait y avoir une entrée, une mise en situation et un retour, après. En une phrase qui, en fait, pouvait comprendre deux ou trois phrases réelles, il fallait travailler l'émotion, voir le personnage et sentir tout ce qu'il y avait dedans. Chacun choisissait ce qui lui paraissait le plus fort dans son texte. Comme d'autres participants travaillaient aussi le même personnage, il pouvait y avoir des choses très contradictoires. L'étape suivante a été le travail avec la cassette: on enregistrait son monologue en tant que narrateur. Cela a été une période obscure et mêlante.

J.A. — Il ne fallait pas interpréter mais faire une lecture recto tono.

A.D. — Quelqu'un mettait la cassette en marche. Pendant qu'elle filait, on ne jouait que les émotions. On n'avait pas le droit de jouer le côté physique du personnage. Tout à coup, la cassette s'arrêtait, et là on pouvait, pendant l'intervalle, jouer physiquement l'émotion mais pas de façon réaliste. On avait le droit de s'exprimer physiquement de n'importe quelle façon, pousser des cris, se rouler par terre, etc. Tout à coup, la cassette repartait et on avait à nouveau seulement le droit de sentir sans avoir le droit de bouger.

Qui décidait de la longueur de l'intervalle?

A.D. — Brassard. J'ai souvent servi d'appariteur parce que j'étais là tout le temps. Le travail de cassette a été astreignant, mais au bout de deux semaines, on avait tous le goût de s'ouvrir...

F.R. — L'envie de jouer que cela nous donnait! On a passé beaucoup de temps avec la cassette, mais à observer les autres. Parfois, Brassard disait: « Je pense qu'on s'est trompé, on a « acté » la scène, il ne faut pas le faire ». Alors on éliminait les erreurs à mesure. C'était de plus en plus clair, d'une fois à l'autre.

J.A. — On prenait aussi des gens qui n'avaient rien à voir avec la scène et on leur faisait faire ce que la cassette disait.

A.D. — Par exemple, on pouvait me choisir pour faire Richard, le personnage travaillé par Jean.

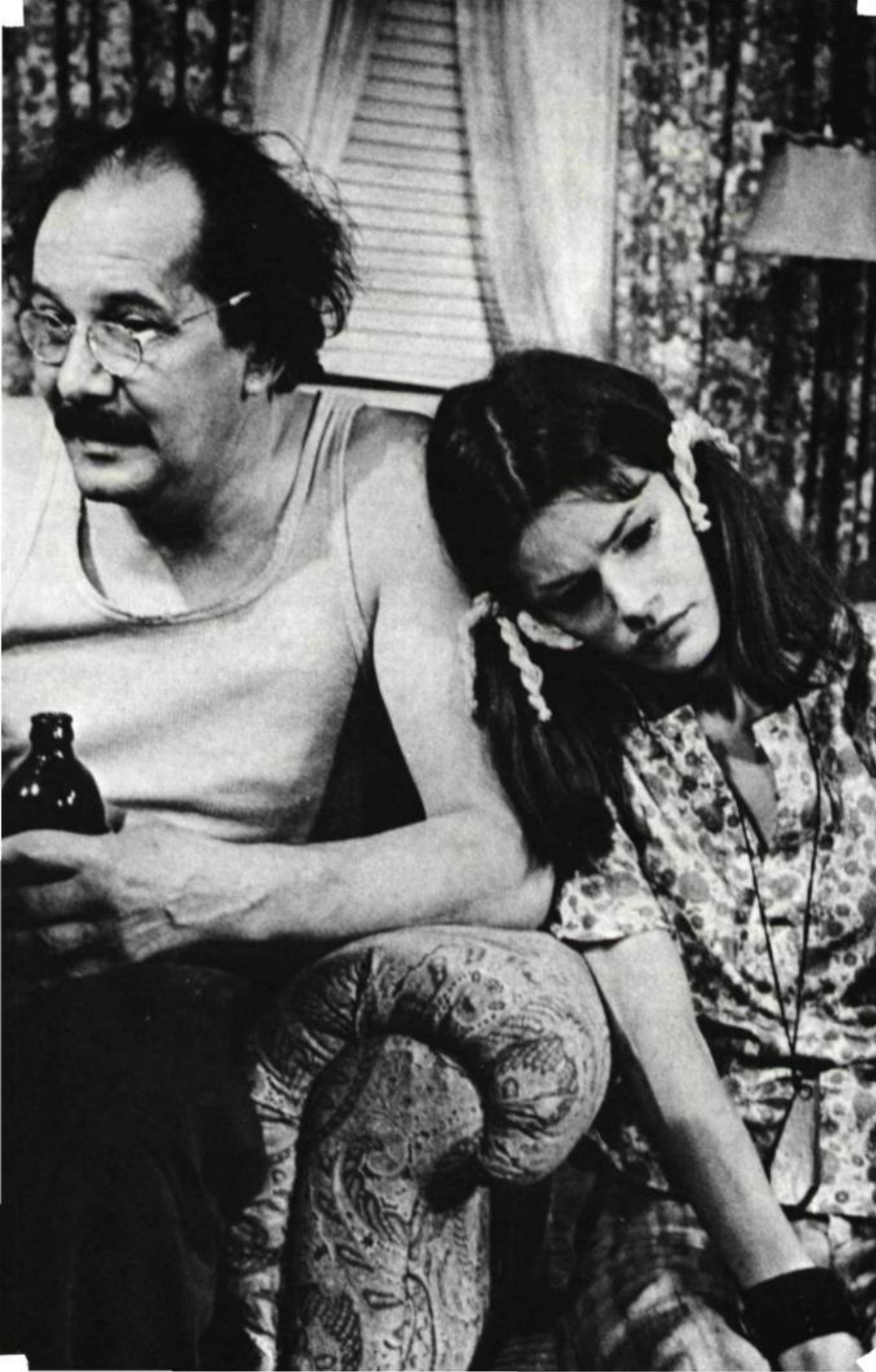
J.A. — Et c'était moi qui devais l'amener par l'émotion ou le regard, sans paroles, à faire et à réagir.

Excepté la cassette, personne ne parlait?

A.D. — Deux semaines et demie comme il faut où on n'a pas dit un mot! On ne s'est pas beaucoup parlé du problème de la cassette, mais je pense que cela a pesé très fort sur tout le monde.

F.R. — On ne voyait plus où on allait, on ne contrôlait plus rien. Il y avait une voix qui

Le « beau Gérard » de la petite Thérèse dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, c'est aussi le « flanc-mou » bienheureux, devant sa télé, dans *En pièces détachées*.



parlait qui était la mienne, par exemple, mais qui était en arrière de moi, et moi je ne pouvais pas jouer comme l'acteur est habitué de jouer, de bouger ou de nommer les choses, puisque c'était vraiment un travail intérieur d'émotions.

A.D. — C'est dans ce travail avec la cassette qu'on s'est tous aperçus que le personnage principal de *la Grosse Femme d'à côté*, c'est le narrateur. Cela ne paraissait pas évident dans le roman, mais si c'était monté au théâtre, la relation entre les personnages et le narrateur serait très importante. C'est étrange parce qu'à peu près à la même époque à l'émission de télévision française *Apostrophes*, Michel Tremblay a précisément dit qu'il avait écrit ce livre pour montrer qu'il avait de l'amour pour tous ses personnages. Cette relation d'amour, cela nous a pris le travail de cassette pour la découvrir.

Il y a aussi un exercice qu'on a fait dans les deux ateliers et qu'on appelait les forces de la nature. Tout le monde se mettait dans une position confortable, les yeux fermés, avec un papier et un crayon près de soi. Chaque personne choisissait une force de la nature qui, pour elle, représentait l'essentiel de son personnage. Par exemple, dans le rôle de Béatrice, l'image de la nature que je m'étais représentée était l'eau qui s'accumulait derrière un barrage et qui allait finir par faire céder celui-ci. Je disais mon texte, pas très fort, pour les autres, mais tout le monde avait les yeux fermés, j'essayais non pas de télégraphier, en faisant un bruit qui aurait représenté l'eau d'une façon trop claire, mais de faire passer cette force de la nature à travers mon texte. Chacun de ceux qui écoutaient notaient l'impression qui s'en dégageait. Quand c'était fini, tout le monde disait ce qu'il avait vu. Après ces commentaires, je dévoilais quelle était la force de la nature choisie. C'était surprenant de voir qu'une chose aussi peu en rapport réaliste avec la situation du personnage pouvait passer.

C'était clair?

F.R. — Ah oui, les gens avaient noté à peu près les mêmes éléments et tous étaient très proches.

A.D. — Par exemple, une des participantes a compris mon image comme étant la marée qui montait forcer une petite baie.

F.R. — C'est donc qu'on va au-delà des mots. On disait un texte, mais la seule émotion à passer était une image.

A.D. — C'était un exercice qui montrait qu'en tant qu'acteur, en partant d'une mise en scène et d'un personnage très précis, on pouvait encore passer ce qu'on voulait. Comme public, il fallait être extrêmement attentif et disponible mentalement pour se faire toucher par cette image.

F.R. — Cela donnait une autre force au travail de groupe. Habituellement, quand on monte une pièce, il y a un penseur, un metteur en scène, qui donne des éléments à chacun. Là on voyait nos rôles interprétés par d'autres, de façon souvent totalement différente, et tout le monde donnait des éléments sur le personnage. En voyant les autres travailler sur des moments du roman, on apprenait des choses.

A.D. — Ce qui arrivait aussi, c'est que trois acteurs pouvaient travailler le même personnage mais à des moments différents du roman.

J.A. — Ainsi, un acteur et une actrice ont travaillé une scène dans laquelle ils parlaient de Richard et qui était la continuation de ma scène, juste avant.

Vous auriez pu rebâtir tout le roman.

A.D. — Oui, l'aspect de continuité n'existait pas dans le premier atelier, alors que là, il y était.

F.R. — Il y avait aussi d'autres exercices: celui où, dos au public, face au mur, on traduisait l'essentiel de notre texte en sons, celui du téléphone où on communiquait des émotions à un voisin, celui du grossissement par le ridicule, etc.

Quel personnage aviez-vous choisi de travailler?

J.A. — Moi, c'était Richard, celui qui se sent incompris, mais qui ne comprend personne et qui essaie de s'éloigner de cette famille. C'est le fils aîné de la grosse femme, il a douze ans. Je me suis rendu compte, mais beaucoup plus tard, qu'il se sent supérieur à tous ces gens-là.

A.D. — Il y a une chose curieuse à signaler. Cela nous a pris une semaine de travail sur le roman pour nous apercevoir, tout le monde y compris Brassard, que tout le roman se passe la même journée. C'est vraiment classique du point de vue théâtral, cette unité de temps.



Rue Fabre, 1982. Photo: Robert Barzel.

J.A. — J'avais pris Richard aussi parce que j'étais comme ça quand j'étais jeune; c'était un personnage près de moi, il a réveillé des choses en moi. Je me suis découvert et je l'ai découvert en même temps.

Est-ce que vous deviez choisir un personnage qui soit ou près ou loin de vous?

F.R. — Non, pas du tout. Un acteur avait le choix de travailler ce qu'il voulait. Jamais on n'a pensé à l'âge des personnages. Il n'y a pas eu de travail de composition, jamais, ni pour les vieux ni pour les jeunes, ni pour les maigres ni pour les gros.

A.D. — On avait le choix, on pouvait faire un *anti-casting* ou un *pro-casting*. La seule chose qui était un peu interdite, c'était de prendre un personnage d'un autre sexe que le sien.

F.R. — Mon personnage était Thérèse, la fille aînée d'Albertine, belle-soeur de la grosse femme. C'est la cousine de Richard. C'est elle qu'on suit dans un second roman et dans d'autres pièces de Tremblay, sous un autre nom. C'est celle à qui on apprend très vite qu'elle est une petite fille et qu'il y a des choses qu'elle peut faire et d'autres pas. Elle a beaucoup de difficultés avec sa mère, la bagarre prend tout le temps. Celle-ci est une femme très aigrie qui chiâle et qui donne à Thérèse des responsabilités de mère. L'image que j'ai de ce personnage, c'est que Thérèse a un petit singe accroché à sa hanche, son petit frère Marcel. Elle prend donc la responsabilité affective d'Albertine. Cette journée-là, il lui arrive quelque chose: elle prend une décision de femme. Elle a vu dans le parc un gardien qu'elle trouve beau et elle veut l'embrasser. Sa vie de petite fille se termine là et elle s'en ira peut-être vers quelque chose de très grave. Il y a chez Thérèse une détermination qui me plaît beaucoup. Pour moi, c'est un peu toutes les femmes. On va lui taper sur la tête ou sur



Les enfants jouent toujours, sur le plateau Mont-Royal... Photo: Robert Barzel.

les doigts mais, au départ, elle sait qu'elle est forte et puissante. Je la trouvais pure et saine comme tous les personnages dans leur première étape. À la fin de l'atelier, on a beaucoup discuté. Tous les personnages étaient ensemble et on apprenait par d'autres des données sur le sien. Enfin, les acteurs pouvaient se permettre d'avoir des opinions, ce qu'en général on ne leur demande pas. Je me pose encore des questions parce que d'autres participants se demandaient si vraiment Thérèse était comme je la voyais.

A.D. — Quant à moi, je n'ai pas vraiment choisi le personnage de Béatrice. Comme je m'étais engagée à venir à tous les ateliers et que j'en avais fait souvent, je me suis dit que j'allais travailler le monologue d'un personnage que personne ne prendrait. Béatrice est d'abord ouvrière, elle vend des boutons dans une mercerie et elle est pauvre. Tout à coup, elle rencontre Mercedes, une prostituée. Elle aussi devient alors prostituée. Au moment où la journée se passe, cela fait déjà un an. Cette journée sera capitale pour elle, parce qu'elle va changer de vie. Plutôt que de rester prostituée, elle va devenir Betty Bird, maîtresse de bordel, et elle fera du cabaret plus tard. Ce même jour, elle perd son amie; elle a l'impression de tout perdre et elle réussit quand même. Béatrice a dix-neuf ans. C'est un personnage très coloré, elle s'affiche, elle n'a pas peur de provoquer des cancans et, même, elle aime ça. Elle a une tante, ancienne prostituée à Ottawa, et toute la part de rêve qu'elle a eue dans sa vie lui vient d'elle. Ce n'est pas étonnant qu'elle ait choisi ce métier-là. Pour elle, c'est ça ou se marier.

F.R. — Après le travail avec la cassette, on a travaillé sur deux plans. On travaillait son propre personnage et on travaillait beaucoup le narrateur: qui était-il? que voulait-il? est-ce que c'était un être pensant, intelligent? On a poussé très loin quand on essayait non plus d'être Richard, Thérèse ou Béatrice, mais d'être le narrateur qui dit au public ce qu'il pense, ce qu'il ressent des personnages. Ça fait beaucoup de monde: il y a toi, l'acteur, ton personnage, il y a ton personnage devant l'acteur, il y a ta position en tant qu'acteur...

A.D. — Je pense que le but de Brassard dans sa recherche est de donner à l'acteur une responsabilité face au personnage et à l'oeuvre pour que notre regard soit critique par rapport à ceux-ci. Il dit: « Qu'est-ce qu'un personnage sans un acteur derrière? Ce n'est rien qu'un peu d'encre sur quelques grammes de papier. » Il trouve que si on ne sent pas l'acteur, derrière, qui porte le commentaire sur le personnage et sur l'oeuvre, ce n'est rien. Cela nous a fait réaliser la place qu'on pouvait prendre comme acteur en parlant derrière le personnage.

J.A. — L'atelier est arrivé à cette question qu'on se pose souvent: pourquoi je fais telle chose, pourquoi je fais ce spectacle-là? Il faut qu'on se trouve une raison pour le faire, et l'atelier est arrivé à ça: notre implication à nous. C'était devenu très fort pour tout le monde.

F.R. — Qu'est-ce que j'ai à dire au monde? Thérèse, dans mon cas, avait des choses à dire, le narrateur lui en faisait dire et en même temps il émettait une opinion personnelle. Pour moi, actrice, même si je ne suis pas d'accord avec ce que mon personnage dit, il y a une façon de dire au public: « Regardez Thérèse, regardez ce qu'elle est en train de faire. »

Dans l'exercice qu'on appelait des quatre tons, le travail était le suivant: on disait d'abord son texte pour soi, on le disait à une seule personne, on le travaillait pour quelques personnes et après, on le travaillait pour une foule. À qui s'adresse ce que j'ai à dire?

A.D. — Et comment cela se transmet à différents milieux.

J.A. — En tant que participants à l'atelier, on n'allait pas là faire seulement notre petit bout. On était aussi public-spectateur. Il fallait aussi répondre à ce que Francine, Anne ou moi avions à faire; on avait une responsabilité en tant que spectateur, on avait des choses à leur donner en tant qu'assistant à cette chose-là.

F.R. — On insistait beaucoup là-dessus: qu'est-ce que je veux aller faire faire au public? Je veux le faire rire, le faire pleurer, lui faire prendre position? Est-ce que je veux qu'un membre du public se lève et aille empêcher Thérèse d'embrasser Gérard Bleau, le gardien du parc, ou, au contraire, qu'il la prenne dans ses bras et aille l'installer sur lui? Quelle est ma position? Alors, tout le monde est concerné.

J.A. — C'est certain qu'il n'y a personne dans le public qui va faire ça, mais si c'est notre but...

A.D. — Très rarement en tout cas, parce qu'on n'habitue pas les spectateurs à cela.

J.A. — Notre but, c'est d'amener les gens à voir du théâtre en vie.

A.D. — Autant Brassard demande aux acteurs d'avoir des responsabilités sur scène et de ne pas être des marionnettes, autant il aimerait que les acteurs amènent le public à ne plus être passif, mais actif. Dans ce sens-là, je trouve que cela rejoint un peu Brecht. C'est-à-dire que la recherche que Brassard fait n'est pas brechtienne mais c'est quand même une recherche où les responsabilités sont divisées autrement que dans le théâtre traditionnel où on est là, on absorbe une histoire et quand on sort, l'histoire ne concerne pas notre vie. Brassard veut faire l'inverse: amener les gens à aller au théâtre et à rester actifs, à se poser des questions et à changer de vie peut-être en sortant de la pièce, quelle que soit la pièce.

F.R. — Le théâtre en mouvement.

A.D. — Il ne s'agit pas d'un travail socio-politique au sens restrictif du terme. C'est dans un sens beaucoup plus large, philosophique et moral.

F.R. — On a été amené dans l'atelier à discuter beaucoup du rôle de l'acteur. Qu'est-ce qui fait que je suis actrice, que j'ai envie de dire des choses aux gens et comment je les dis. Jouvett a dit: « L'émotion est dans l'oblique ». On s'est rendu compte que souvent, on essayait de montrer, de donner quelque chose à la foule et on se mettait, presque tout le monde, dans une position très droite, très solide, comme si on était plus intelligent parce qu'on connaissait le personnage.

A.D. — Dans cette fermeture du corps, on avance vers le public comme une masse, et on est sûr de sa vérité. Brassard disait: « Vous ne devez pas transmettre *la* vérité, c'est votre vérité que vous devez transmettre, ce que vous pensez. » Personnaliser

son approche du personnage. Pas seulement jouer le personnage comme on nous le demande mais amener sa propre opinion et, à ce moment-là, c'est dans l'oblique qu'on la passe et non dans la rectitude du corps.

F.R. — Pour moi, cela a été une rencontre très intéressante et très importante que de retrouver l'humilité d'un acteur. On n'a pas cela au théâtre à cause de la performance qui joue plus fort que nous.

Mais n'est-ce pas une phrase qu'on entend souvent: « Être humble devant le rôle? »

A.D. — Il ne s'agit pas du même type d'humilité. Ce n'est pas l'humilité face au personnage, c'est celle de savoir où on est dans le monde. Si moi, j'ai vingt-huit ans, que je suis sur le bien-être social et que je joue une reine, qu'est-ce que je pense de cette attitude de reine? Où suis-je placée par rapport à mon personnage? Cette humilité fait partie de la recherche.



« Cette photo est tirée du *Nouvel Observateur* et illustre un film polonais. Elle représente pour moi toute la fragilité et le désarroi de Béatrice dans *la Grosse Femme*. » Anne Dandurand.



Béatrice se durcira pour devenir la « Betty Bird » de *Demain matin Montréal m'attend*. Photo: Ronald Labelle.

F.R. — Et elle nous amène à grandir en tant qu'acteurs. En général, quand on a fini un rôle, on laisse la pelure — le costume — ailleurs, et on ne change pas, on n'évolue pas, en tant que chercheur, créateur, acteur. C'est notre responsabilité, non pas de traîner tous nos rôles sur nos épaules, mais d'évoluer en tant qu'acteurs. L'acteur ne grandit pas souvent, il piétine parce qu'il n'a pas le temps de faire ce type de recherche.

A.D. — D'une certaine façon, on s'en contente. On gagne sa vie de façon satisfaisante, on joue assez bien. C'est là que se place l'humilité bien plus que d'être humble vis-à-vis du personnage.

F.R. — Humble pour dire: j'ai encore tellement de choses à apprendre, à trouver. Vouloir être toujours en mouvement.



Jean Archambault et Han Masson dans une scène du *Décaméron* de Hausvater, une production récente du Quat'Saouls Bar. Photo: Francisco.

Cela fait maintenant trois mois que l'atelier est terminé. Qu'est-ce qui en reste? Comment pouvez-vous appliquer cela? Est-ce que vous sentez une continuation?

J.A. — Moi, je finissais l'atelier et je commençais à répéter *le Décaméron*.¹ Cela a été très dur parce que je me suis embarqué dans un même genre de travail.

Alexandre Hausvater est un metteur en scène qui demande beaucoup de recherche?

J.A. — Il ne nous laisse pas tranquilles. Ce qui était merveilleux dans l'atelier, c'est qu'on n'avait pas de spectacle à produire. C'était une chance parce qu'on ne serait pas allés aussi loin, on aurait eu peur, on aurait pensé en fonction du spectacle. Tandis que là, il fallait que la pièce soit prête en cinq semaines. À un moment, j'ai paniqué. Je me disais: « Il faut que je continue, il faut que je m'implique. » Je ne voyais pas comment parce que cela semblait trop loin de moi, j'avais l'impression que je faisais partie du spectacle de Hausvater; lui voulait quelque chose, mais moi? Finalement, j'ai trouvé la force: il fallait que je fasse quelque chose, que je m'implique, mais il fallait qu'il me donne quelque chose, lui aussi.

Cette exigence face au metteur en scène, c'était nouveau pour toi?

1. Voir le dossier présenté dans ce numéro.



« Dans *Pontiac* (de Pierre Goulet), j'ai sept répliques dans deux heures de spectacle mais je suis toujours sur scène. Il y a moyen d'interpréter ces sept répliques de mille façons. » (Anne Dandurand). Anne Dandurand et Roger Blay. Photo: André LeCoz.



Francine Ruel pendant la tournée européenne de la L.N.I. en 1981.

J.A. — Oui, j'ai eu moins peur et je suis devenu conscient que j'avais une autre responsabilité envers moi.

A.D. — Avec ces deux ateliers de Brassard, j'ai l'impression, en tant qu'actrice, d'avoir mis le pied sur un nouveau continent. Je ne peux pas vraiment parler d'un rôle dans *Pontiac*², j'ai sept répliques dans deux heures de spectacle mais je suis toujours sur scène. Il y a moyen d'interpréter ces sept répliques de mille façons. J'ai décidé de jouer la révolte. Il y a trois personnages de femmes et ce sont toutes des braillardes, selon le texte. Avec les mêmes mots, j'ai décidé que je me révoltais. Je suis plus heureuse à cause de ça. De toute façon, le metteur en scène ne peut pas s'occuper que de moi, on est dix-huit. Mais je suis plus heureuse parce que je décide de ce que je veux faire, j'essaye et si je réussis, je suis fière de moi. Tandis qu'avant, toute ma formation à l'école m'indiquait d'être la super-marionnette, c'est-à-dire de composer un personnage le plus possible avec ses sources historiques, intellectuelles, émotives et, moi, de disparaître derrière ce personnage et surtout de ne pas donner mon opinion. On m'avait toujours fait comprendre que moi, en tant qu'indi-

2. Dernière production de la Nouvelle Compagnie Théâtrale pour la saison 1981-1982.

vidu, je n'avais pas à donner mon idée, je n'avais qu'à jouer le personnage le mieux possible. Maintenant, je me sens le droit et le devoir de dire mon opinion sur le personnage et cela ne gêne pas le jeu des autres. Cela me donne une responsabilité de plus mais je trouve cela fantastique. Je me sentais mal à l'aise comme femme de disparaître derrière mon rôle d'actrice. Ce n'est pas toujours des rôles qui nous conviennent et qu'on aime, et je ne me permettais pas autrefois de faire un commentaire. Depuis ces ateliers, pour la première fois, je me sens adulte.

F.R. — J'ai exactement la même sensation. J'enseigne l'improvisation en première année, à l'option-théâtre de Sainte-Thérèse. C'est une responsabilité que j'avais avant, mais qui est maintenant tellement grande et tellement bonne: celle d'aller chercher et d'aider chaque acteur à être un être humain qui va aborder des rôles, qui ne se cachera plus derrière et qui a sa part de responsabilité, face à tout ce qu'il fera. Je peux dire ce rôle-là est chiant, il est mal écrit, et je ne peux que prendre position face à cela en tant qu'être humain et y trouver quelque chose d'agréable, avoir du plaisir à le jouer. Je n'avais plus envie de jouer. On m'offrait des choses désagréables, à la télévision, où je n'avais rien à faire, rien à dire, sauf être une exécutante avec une image qu'on avait de moi, un cliché. Depuis l'atelier, je veux jouer, j'ai hâte d'avoir quatre mots à dire. J'ai maintenant une exigence encore plus forte face à moi, et je me permets d'avoir une exigence face aux autres. Autrement, on fait du théâtre, de la télévision, du cinéma qui sont morts.

A.D. — Sans une telle prise de conscience, comment un acteur peut-il s'exprimer sur scène? Il lui faut trouver un auteur qui écrive son texte ou faire de la création collective. Avant cet atelier, je n'avais jamais le sentiment que je pouvais m'exprimer et même, avec certains metteurs en scène, j'avais l'impression que si je me permettais de penser, je ne travaillerais plus jamais. Depuis l'atelier, j'ai l'impression que quel que soit le job que je fasse, je vais pouvoir en retirer une satisfaction philosophique et artistique. L'atelier m'a montré que je peux m'exprimer avec le metteur en scène, avec l'auteur, ou contre eux, et que c'est mon choix.

F.R. — Même dans n'importe quel télésavon on peut passer quelque chose et le téléspectateur va s'arrêter trois secondes pour se demander ce qui s'est passé tout à coup. Brassard disait souvent: « Je suis tanné de voir des acteurs se plaindre qu'ils haïssent ce qu'ils font et qu'ils sont obligés de le faire pour gagner leur vie. »

A.D. — Il est nécessaire de faire un travail de revalorisation du rôle de l'acteur dans la société et dans son métier et je pense que le message doit aller plus loin, vers les metteurs en scène. Il faut qu'il y ait un autre type de jeu qui se développe. Il y a aussi une situation de pouvoir. Souvent, les metteurs en scène ont conçu leur affaire d'en haut et on n'est là que pour exécuter. Dans la plupart des ateliers d'improvisation que j'ai faits, la personne qui dirigeait était incontestée et incontestable tandis qu'avec Brassard, on sentait très bien sa propre recherche à travers cela. Il n'était pas là pour transmettre des choses, mais pour apprendre en même temps que nous. C'était vraiment une attitude de respect qui nous aidait à chercher.

propos recueillis par diane miljours
mars 1982