

Au premier plan : l'acteur Table ronde avec des acteurs

Anne Dandurand and Diane Miljours

Number 33 (4), 1984

Au tour de l'acteur, au tour de l'actrice

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26770ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dandurand, A. & Miljours, D. (1984). Au premier plan : l'acteur : table ronde avec des acteurs. *Jeu*, (33), 16–34.

au premier plan: l'acteur

table ronde avec des acteurs

Je voudrais que vous nous parliez de votre formation et de votre expérience théâtrale.

Claude Laroche. — J'ai trente-huit ans. J'ai été formé de façon officielle à l'École nationale de théâtre, mais j'avais déjà commencé à m'autoformer bien avant, en faisant des spectacles dans les boîtes à chansons de Québec. Après deux ans à l'École nationale, je me suis rendu compte que ce que j'apprenais ne me convenait pas du tout. À cette époque, l'École avait un style différent de celui d'aujourd'hui. C'était l'enseignement de la tradition théâtrale et du répertoire; il n'était pas encore question d'enseigner le théâtre québécois. On a quitté l'École en bloc en 1968: je fais partie de ceux qu'on a appelés les dissidents de l'École nationale de théâtre. On voulait faire du théâtre de création, du théâtre québécois. Ce que j'aimais, c'était le théâtre d'avant-garde, les Saltimbanques, etc. Les autres troupes étaient surtout axées sur le répertoire. Moi, j'avais envie de faire autre chose. Finalement, j'ai laissé l'École pour faire de la création collective. Au début de ma carrière — quoique je n'aie jamais voulu « faire carrière », c'est un mot que j'emploie comme ça — j'ai travaillé en collectif avec le Grand Cirque Ordinaire pendant sept ans. Je pense que ma vraie formation se situe là. Tout comme il fallait inventer un théâtre, inventer les textes, il nous fallait inventer notre formation — je parle de ma génération —. Ensuite, pendant trois ans, j'ai complètement abandonné le théâtre, parce que je ne l'envisageais pas du tout comme carrière. L'expérience du Grand Cirque avait été très intense et très complète à tous points de vue: créativité, succès, relations humaines. J'étais complètement épuisé après ces sept années-là. Mais je suis quand même revenu, par hasard, faire de l'improvisation à la L.N.I.¹. Après, j'ai eu quelques engagements au théâtre, très très peu. En général, tous les spectacles que j'ai faits ont été des expériences d'autogestion et de création, même quand j'étais engagé. Je commence petit à petit à être engagé comme acteur tout simplement. Je suis engagé, mais je n'ai pas à *m'engager* totalement. C'est très récent et j'adore ça.

Nathalie Gascon. — J'ai vingt-huit ans. J'ai étudié pendant trois ans à l'École nationale de théâtre, où j'ai terminé en 1978. Avant d'y aller, j'avais suivi quelques cours privés. Depuis, j'ai joué au théâtre, surtout dans des spectacles en autogestion, et j'ai travaillé avec plusieurs metteurs en scène, surtout avec Brassard. Depuis

1. Ligue Nationale d'Improvisation.



ma sortie de l'École, j'ai toujours suivi des cours de formation, dont des cours de danse, mais surtout de musique, de chant, de solfège, de piano, et aussi des cours de psychologie, qui sont proches de mes intérêts personnels. J'ai aussi travaillé en atelier avec Brassard, et avec Eugene Lion chez qui se retrouvaient ensemble des danseurs, des comédiens et des chanteurs. Je voudrais ajouter qu'une des raisons pour lesquelles je fais du théâtre, c'est que j'ai vu le Grand Cirque. Ça a été déterminant.

Jack Robitaille. — Moi aussi. Quand j'ai vu le Grand Cirque, j'ai compris que le théâtre ça pouvait nous parler. Avant ça, je me souviens, on voyait Racine, et tout, mais tout à coup, il y avait du monde qui parlait comme nous. L'art, ça pouvait aussi être pour nous. . . . Comme formation, j'ai terminé au Conservatoire d'art dramatique de Québec en 1974. Un des professeurs qui m'ont marqué, c'est Marc Doré, qu'on a surnommé le père du jeune théâtre au Québec. Je ne sais pas si c'est un titre qui lui revient, mais c'est un homme qui a été très important pour le jeune théâtre. Il enseignait l'improvisation et il est à la source de beaucoup de choses qui se font à Québec. Il a poursuivi une carrière extrêmement marginale. Il a été un des premiers à faire du théâtre politique, à jouer en collants. . . . Je trouve cependant que la situation du théâtre à Québec n'est pas tout à fait normale: il n'y a qu'une compagnie institutionnelle, le Trident. Si tu veux jouer, il faut que tu produises tes propres spectacles. Il y a donc beaucoup de groupes qui se forment.

C. Laroche. — Moi aussi, mon apprentissage de l'improvisation vient en quelque sorte de Marc Doré, puisque Raymond Cloutier en passant par le Conservatoire de Québec y a découvert l'improvisation, ou l'amour de l'improvisation, qu'il a apporté au Grand Cirque.

J. Robitaille. — Après ma formation, j'ai participé à la fondation de la troupe du Parminou. Pendant quatre ans, j'y ai vécu tout le phénomène de l'autogestion. Je me suis alors rendu compte de tout ce qui me manquait. Je n'avais aucune notion de ce que pouvaient impliquer la gestion d'un organisme de théâtre, l'écriture ou la mise en scène. Je l'ai appris avec le Parminou. Ensuite, pour des raisons familiales — j'ai des enfants qui entrent souvent en ligne de compte dans ma carrière —, j'ai quitté la troupe et je suis devenu pigiste. À l'Université du Québec à Chicoutimi, j'ai enseigné le jeu pendant environ cinq ans, mais sans jamais avoir moi-même suivi de cours universitaire. Ça faisait curieux au début. J'ai aussi travaillé à la pige avec le Parminou, le Théâtre Sans Détour et d'autres troupes de Québec. Cette année, j'ai commencé à jouer davantage au théâtre qu'on pourrait appeler, sans aucune connotation péjorative, institutionnalisé. Ainsi, j'ai joué au Trident et dans l'équipe de la L.N.I. à Québec.

Avant d'entrer au Conservatoire, avais-tu une certaine formation?

J. Robitaille. — Oui, d'amateur. J'ai travaillé en 1970 avec Michel Morency, un disciple de Marc Doré. On a fait une création collective qui, pour l'époque et dans un contexte d'amateurs, était assez avancée. Ça m'a poussé à continuer. Je ne pensais pas entrer au Conservatoire. J'avais simplement donné la réplique à quelqu'un qui passait une audition et Paul Hébert m'a demandé d'y venir. Alors, j'ai dit: « J'y vais. »

Rita Lafontaine. — Moi, ça va être rapide, simple: je n'ai pas fait d'école. J'ai fait du

théâtre d'amateurs quand j'avais dix-sept ans, puis je suis venue à Montréal où j'ai commencé à étudier avec Paul Hébert. Dans des cours de groupe, on faisait de l'improvisation, de l'interprétation, etc. C'est un être qui m'a beaucoup appris et marquée. À cette époque-là, je ne pensais pas du tout à faire carrière. Il y avait bien l'école du Théâtre du Nouveau Monde, puis l'École nationale, mais ma vie était orientée autrement. J'étais mariée, secrétaire, et je n'avais pas cette ambition-là. Je laisse toujours aller le destin. Ensuite, j'ai étudié avec Paul Buissonneau, qui donnait un cours aux étudiants de l'Université de Montréal. Comme le personnel de l'Université avait été invité à y participer, j'y suis allée. Buissonneau, c'était l'opposé de Paul Hébert. À la fin du cours, Buissonneau a fait la mise en scène d'un Ghelderode où je jouais une patronne de bordel. J'avais l'air de peser trois cents livres. Brassard, qui avait dix-sept ans à l'époque et qui voulait faire du théâtre, m'avait vue jouer et pensait que c'était mon poids véritable. . . . On s'était donné rendez-vous par personne interposée; quand je suis arrivée avec ma taille à moi, il était très surpris, parce qu'il avait l'intention de me faire jouer la concierge dans la *Maison de Bernarda*. Ça a été le point de départ d'une amitié fructueuse, désintéressée de part et d'autre. C'est un grand ami de qui j'ai aussi beaucoup appris. Par la suite, j'ai rencontré Tremblay, qui écrivait *les Belles-Soeurs*, et j'ai fait partie de la première distribution. Et ça s'est enchaîné. C'est grâce à Brassard et à Tremblay si je fais ce métier-là aujourd'hui. J'ai aussi travaillé la voix avec Louis Spritzer.

Charlotte Boisjoli. — Je suis née à Québec, à l'endroit où se trouve aujourd'hui le Grand Théâtre. Je suis arrivée à Montréal à l'âge de quatre ans. Ma mère adorait le théâtre: elle faisait des mises en scène. La première fois que j'ai joué, j'avais cinq ans et c'était dans une pièce qu'elle avait montée. Je suis parfaitement autodidacte sur tous les plans. J'ai un peu plus de quarante ans de métier. Je n'ai rien inventé, malheureusement. J'ai fait du théâtre qui était écrit, assez bien d'ailleurs. J'ai fait de la mise en scène. J'écris depuis un certain nombre d'années. Chaque fois qu'il y avait, ici, un metteur en scène qui savait des choses que j'ignorais, j'allais le voir. C'est comme ça que j'ai pris des cours avec Jan Doat. C'est moi qui ai organisé le voyage de Doat pour qu'il puisse donner des ateliers ici avec Valcourt. Maintenant, je fais de l'animation en utilisant des techniques de théâtre. J'ai eu des élèves qui avaient cinq ans, d'autres qui en avaient cinquante. J'ai commencé à donner des cours à l'âge de douze ans; donc, ça fait plus de quarante ans, puisque je vais avoir soixante et un ans bientôt. J'ai colligé les exercices d'improvisation que j'ai imaginés et que je fais faire depuis une quarantaine d'années à mes élèves, et je vais les publier. Ces exercices que j'ai inventés sont assez proches de ce qu'a fait Moreno, un psychologue qui vit à Boston. Il a fait une analyse très poussée du comportement de l'élève qui se met en situation pour essayer de trouver, d'abord, la cohérence. Cette analyse psychologique du comportement peut être très longue. Ça peut parfois durer un an. Très souvent, un élève dit une chose, mais c'est autre chose qu'il voudrait dire. Alors, on essaie de savoir pourquoi. On fait beaucoup d'analyse du non-verbal. J'ai aussi fondé en 1970, avec Jean-Pierre Compain, mon ex-mari, un théâtre qui s'appelait le Théâtre des Travailleurs². On donnait des cours gratuits aux travailleurs qui apprenaient à se mettre en situation en improvisant. On a fait ça pendant trois ans. Puis, Jean-Pierre est parti en France. Je suis restée avec les élèves; j'ai donné des ateliers de formation d'animateurs et des ateliers à des détenus. Ce sont d'ailleurs des animatrices sorties de ces ateliers qui ont monté

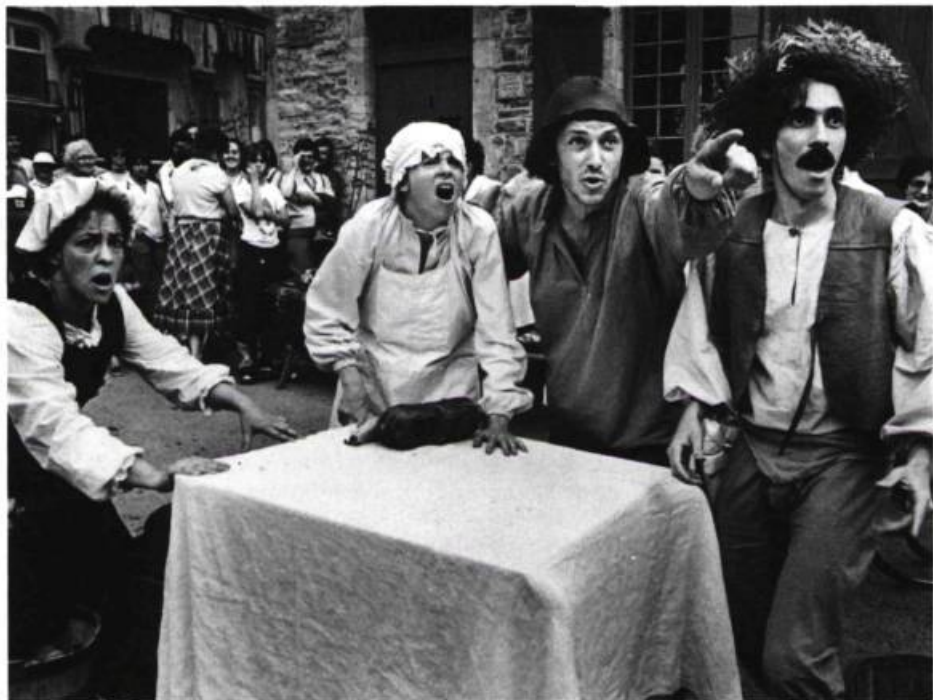
2. Voir « Le Théâtre des Travailleurs », dans *Jeu 7*, p. 38-42.

l'Attente, avec les détenus de Cowansville.

Christiane Raymond. — Je suis née à Verdun. Je suis sortie du Conservatoire en 1972. Avant, j'avais étudié au Collège Marguerite-Bourgeoys, où j'avais fait du théâtre d'amateurs. J'ai aussi pris des cours chez Sita Riddez, qui m'a aidée à préparer mon audition pour le Conservatoire. Après ma sortie du Conservatoire, j'ai suivi des cours de chant et de pose de voix. Ensuite, j'ai commencé dans le métier; j'ai joué à Montréal, puis à Ottawa, au Centre national des Arts. Puis, en janvier 1975, nous avons fondé à huit comédiens une compagnie, le Théâtre de la Manufacture. Il y a des choix que j'ai dû faire pour continuer à travailler avec cette compagnie. Par exemple, quand je suis allée à Paris jouer le rôle de la mère dans *Quatre à quatre*, j'aurais pu rester — il y avait une tournée — mais je suis revenue parce que je devais jouer dans *les Trois Soeurs*, produit par la Manufacture. Il y a un an, Olivier Reichenbach, le directeur artistique du Théâtre du Nouveau Monde, a décidé de former une compagnie permanente, dans l'espoir de développer une esthétique et une façon de travailler particulières. Il a donc engagé huit comédiens, dont je fais partie.

Quel rôle et quelles responsabilités attribuez-vous aux différents artisans de théâtre, en commençant par le metteur en scène?

C. Laroche. — Moi, j'ai peu travaillé avec des metteurs en scène. Je commence à le faire et je pense que mon plus grand désir se situe face au jeu. La conceptualisation du spectacle, ça m'intéresse plus ou moins. Ce qui m'intéresse, c'est comment les



Jack Robitaille (à l'extrême droite) sur la Place Royale, avec le Théâtre Parminou.

metteurs en scène m'aident à jouer, à être efficace. Il faut être capable de voir que, finalement, le théâtre se passe entre les acteurs et le public. Les autres intervenants doivent être des appuis à cette magie-là. C'est un peu la position de Grotowski. S'il n'y a pas de magie, d'étincelle, si les acteurs et les actrices ne sont pas habités, n'entrent pas en contact direct avec le public, le concept a beau être fantastique, le décor extraordinaire, le succès ne sera pas grand. Pour moi, le premier rôle du metteur en scène, c'est de s'occuper des acteurs, de leur faire confiance, de les aider à trouver en eux la part la plus communicable, la plus vraie, aussi. C'est ce qui fait qu'un spectacle est bon ou pas.

C. Boisjoli. — Moi, quand je fais de la mise en scène, j'exige de moi ce que j'aime trouver chez un metteur en scène. Évidemment, on ne se voit pas toujours, mais comme parfois on a affaire à des metteurs en scène qui ne savent pas quoi nous dire ni comment nous le dire, on finit par apprendre à se juger et à se diriger soi-même. C'est ce que j'enseigne à mes élèves. Je leur montre à s'analyser, à analyser leur travail, à en faire une critique assez constructive pour pouvoir corriger certains défauts et développer certaines qualités. Tout ça demande une très grande confiance en soi. Et on sait très bien que les comédiens, qui sont à la fois l'instrument et l'instrumentiste, sont par définition extrêmement sensibles. Il faut essayer de développer au maximum leur potentiel et, en même temps, le faire avec une très grande délicatesse. Je pense que le metteur en scène devrait avoir un immense respect envers les comédiens, les traiter comme des êtres humains et non pas comme des objets. Ça m'est arrivé une fois de travailler avec un metteur en scène qui profitait de sa position de force pour écraser, bafouer, blesser les autres. Je ne comprends pas que des metteurs en scène abusent de leur pouvoir. Je pense qu'il y en a qui choisissent une tête de Turc chaque fois qu'ils font une mise en scène. Ils se sentent obligés de se prouver qu'ils sont forts. Très souvent, ce sont les moins compétents qui agissent comme ça. Quand un comédien s'est fait traiter comme ça — pas un comédien, mais une comédienne, parce que les seules personnes que j'ai vu traiter de cette manière par des metteurs en scènes, c'étaient des femmes — je me suis dressée contre ça. La seule grande colère que j'ai faite dans ma vie, ça a été contre quelqu'un qui usait de mépris, et ce n'était pas contre moi; je ne supporte pas ça. Heureusement, il y a des gens qui travaillent avec une très grande ouverture d'esprit et avec qui on peut être de connivence. Je pense à *la Saga des poules mouillées*. Michelle Rossignol, la metteuse en scène, ne prenait jamais de décision sans qu'on soit toutes au courant. Le travail s'est fait dans un esprit de camaraderie extraordinaire. Les relations qu'elle avait avec l'auteure, Jovette Marchessault, c'était souvent à cause de nous, parce qu'on avait de la difficulté à faire passer certaines choses. Tout s'est fait dans une très grande complicité.

N. Gascon. — Un metteur en scène permet de s'ouvrir. Pour ça, il ne doit absolument pas user de pouvoir. Ou, en tout cas, pas avec moi: je ne peux pas. Il faut que j'établisse avec lui une relation de confiance, un rapport très intime, parce que, finalement, c'est une relation d'amour. On s'ouvre, on se met en état de vulnérabilité. On a notre part de responsabilité là-dedans, parce qu'on a un travail à faire, mais il faut que ce soit avec quelqu'un en qui on a confiance. C'est aussi plus intéressant de travailler avec quelqu'un qui fait sortir de nous des choses rarement exprimées, plutôt que de miser sur nos points forts. Parfois, il y en a qui sont trop rigides, qui n'adaptent pas leur idée de départ aux éléments qui s'offrent à eux. Les metteurs en scène devraient aussi penser que la mise en scène, ça s'apprend: ce n'est pas

uniquement une question de talent. C'est important que le metteur en scène puisse avoir une formation en jeu, en mise en scène et en scénographie. Un metteur en scène qui n'a jamais joué, ça m'apparaît impensable.

J. Robitaille. — Le metteur en scène doit composer avec trois éléments. Je ne parle pas des créations collectives, parce que c'est un peu différent. Il a d'abord le devoir, face à l'équipe, de proposer une lecture de la pièce, de donner une direction au texte, d'avoir une vision. Ensuite, il a à transposer ça dans un lieu, inspiré, bien sûr, par le scénographe, mais c'est quand même lui qui décide de quoi ça aura l'air. Enfin, le troisième élément est celui du travail avec les acteurs. Il lui faut impliquer son équipe d'acteurs et d'actrices dans son projet et expliquer la vision qu'il a des personnages. C'est un peu comme un chef d'orchestre, puisqu'il travaille avec le scénographe, parfois aussi avec l'auteur, puis avec les acteurs et les actrices. Les plus habiles sont ceux qui parviennent à un compromis, à intégrer à leur vision celles de tout le monde. Quand les metteurs en scène n'ont pas de vision, c'est « platte », parce qu'on ne sait pas où on s'en va. Par contre, quand c'est trop rigide, on se dit qu'on n'a plus de place. Mais à choisir, j'aime encore mieux trop rigide que pas assez. Il y a dix ans, j'aurais pensé le contraire.

C. Raymond. — Je crois que le metteur en scène a d'abord et avant tout un rôle de *réalisateur*. J'emploie ce mot-là exprès, dans le sens de « faire se réaliser quelque chose ». Pour moi, c'est la responsabilité première du metteur en scène. Son rôle, évidemment, c'est de travailler le spectacle, d'avoir une image, un but; et sa responsabilité, c'est de faire en sorte que cette chose-là se réalise. Il a aussi une fonction de stimulateur au début, en rapport avec une idée précise; ensuite, il a une fonction de coordonnateur. C'est lui qui est responsable de la dynamique au sein de l'équipe. Il y a trois types de metteur en scène: celui qui abuse de son pouvoir, qui a son idée et n'en dérogera pas, qui va se servir des autres comme d'exécutants; celui qui tombe dans l'excès contraire, qui a peut-être une idée, mais qui se laisse balloter par les exécutants; enfin, il y a le troisième, l'idéal, qui a sa conception, mais qui la laisse se modifier en fonction des interactions.

Le metteur en scène est-il essentiel, selon vous, à la production d'une oeuvre écrite?

C. Laroche. — Je pense que ce serait possible de monter une oeuvre écrite sans metteur en scène. Très souvent, il y a des spectacles où le metteur en scène est inexistant. Pour moi, l'essentiel pour faire une représentation, c'est qu'il y ait des acteurs, des actrices et un public, c'est tout.

R. Lafontaine. — L'image est belle, mais mettre seulement quelqu'un sur scène et quelqu'un dans la salle, c'est dangereux. On peut bien dire que c'est ça, une représentation. Mais que peuvent faire des acteurs laissés à eux-mêmes? Ce que j'aime bien, d'ailleurs, à la télé, c'est que je peux voir ce que je fais et me corriger. J'aurais toujours aimé travailler avec une caméra au théâtre.

Iriez-vous jusqu'à dire que s'il y avait une caméra pour filmer vos répétitions, vous pourriez-vous passer de metteur en scène?

R. Lafontaine. — Il faudrait qu'il y ait aussi une grande cohésion entre les comédiens et un climat de confiance et d'amitié, pour qu'on puisse se dire que telle chose est

forte, que telle autre est à corriger. . .

C. Boisjoli. — Moi, je crois tout à fait nécessaire la présence d'un metteur en scène dans le cas d'une pièce écrite. Le metteur en scène choisit une pièce parce qu'il y croit, sans doute. Ça doit traduire pour lui une certaine philosophie, une certaine manière de penser. Il y en a même qui peuvent donner à certaines pièces qu'on a vu jouer d'une manière très anodine un sens que d'autres n'ont pas vu, et je pense que pour faire passer ça, c'est très important que quelqu'un ait un regard extérieur, un regard objectif. Quand les comédiens font ce qu'ils veulent, au moment où ils le veulent, le rythme peut ne pas être là, et l'accent ne pas être mis à l'endroit où le metteur en scène aurait pu le mettre. J'ajouterais qu'il y a des acteurs qui ont besoin de se faire diriger entièrement, qui n'ont pas le sens de l'invention, même s'ils sont d'excellents interprètes. Toutefois, de façon générale, les acteurs sont capables d'inventer, et ils devraient se mettre d'accord avec le metteur en scène quant à l'interprétation.

J. Robitaille. — On parle de présence ou non du metteur en scène. Mais une chose est certaine: c'est qu'on ne peut pas se passer de mise en scène. Une mise en scène collective, par exemple, peut être efficace si un groupe travaille de façon organique depuis un certain temps. Moi, j'ai fait beaucoup de spectacles où il n'y avait pas de metteur en scène.

C. Laroche. — À savoir si le metteur en scène est essentiel, moi, je réponds non. Je veux dire que pour un texte d'auteur, ce n'est pas nécessairement, en soi, la solution



Christiane Raymond et Raymond Bouchard dans *les Trois Sœurs* de Tchekhov, adaptation québécoise de Robert Lalonde. Une production du Théâtre de la Manufacture, 1977.

la plus efficace. La plus efficace, c'est qu'il y ait un metteur en scène qui travaille avec des acteurs, qui remplisse d'abord son rôle de comprendre le texte avec eux. Il y a des metteurs en scène qui se prennent pour Dieu le père, qui ont dans leur tête une vision du spectacle absolument impossible à communiquer aux acteurs. Il y en a qui vont même prétendre que ce n'est pas grave que l'acteur comprenne ou non. Pour faire du théâtre, il faut une scène, avec du monde qui joue, et du monde dans la salle qui regarde. À partir de là, on peut se poser toutes les questions sur la manière la plus efficace de le faire.

C. Raymond. — C'est vrai qu'à la base, le théâtre, c'est une relation entre l'acteur et le public, entre deux intervenants, pas plus. Mais si tu veux pousser ta création, la rendre sinon plus professionnelle, du moins plus intéressante, tu vas utiliser des scénographes, par exemple. Ils ont des compétences que tu n'as pas. Tu peux les acquérir mais, à mon avis, c'est une erreur. Ainsi, le metteur en scène a un rôle spécifique à jouer: il est responsable de l'échange entre tous les créateurs, et non seulement ça, mais aussi de la possibilité même de cet échange. Mais, en définitive, c'est lui qui décide de la façon dont le travail va se faire sur une oeuvre, ce qui ne veut pas dire que les autres intervenants ne peuvent pas en discuter. La chose la plus grave qu'un metteur en scène peut faire, c'est de ne pas tenir compte de la conception que l'acteur a de son rôle. Ça m'est arrivé régulièrement. C'est de l'abus de pouvoir. D'ailleurs, je crois à l'évolution de l'acteur tout le temps. Ce n'est pas parce qu'il a commencé à jouer qu'il n'évolue plus. Et le metteur en scène devrait souhaiter qu'il continue à travailler à partir du moment où le spectacle lui appartient. Pour sécuriser les metteurs en scène, je leur dirais que si, durant les répétitions, tout le monde s'entend sur une idée avec enthousiasme, il y a de bonnes chances pour que, fondamentalement, ça ne se «dérègle» pas en cours de représentation...

Et maintenant, quel rôle attribuez-vous à l'auteur?

N. Gascon. — Je demande que le propos de l'auteur soit pertinent, au départ. Aussi, que les dialogues soient justes et que les personnages aient du sens du début à la fin, qu'il y ait une continuité.

R. Lafontaine. — Souvent, les metteurs en scène ne convient pas les acteurs à un dialogue avec les auteurs et c'est déplorable. Évidemment, lorsqu'on ouvre une discussion à dix ou quinze personnes, même à cinq, il y a autant d'opinions que de personnes, et cela devient difficile. L'artiste a droit à sa parole. L'auteur a le droit de présenter sa pièce telle quelle, le metteur en scène a le droit de l'accepter ou non, les acteurs aussi ont le droit d'accepter d'y jouer ou non et, finalement, le public a le droit d'y aller ou non. Je préconise le respect entre les créateurs.

C. Boisjoli. — Moi, j'ai travaillé avec des auteurs. Personnellement, je pense que le rôle de l'auteur devrait être de faire avancer le public d'une certaine façon, le faire réfléchir. «Flatter le public en bas de la ceinture», ça ne m'a jamais plu. Nivelier le public par le bas, non plus. Je pense qu'il y a moyen d'écrire des choses nouvelles qui font avancer, sans faire des pièces à thèse. Ce que je demande à l'auteur, par rapport à moi, comédienne, c'est d'écrire des personnages, des rôles intéressants. Un rôle intéressant, c'est un rôle qui a du jus. Il y a aussi des auteurs qui se complaisent dans leur génie et dont on ne peut pas changer un mot, et certains metteurs en scène font le jeu de ces auteurs. Autre chose: il faut que nos auteurs

trouvent une langue « parlable ». Pour être naturel dans certains textes, il faut faire une gymnastique épouvantable, parce que jamais on ne parle comme ça dans la vie. Par exemple, jamais on ne commence une phrase par une négation dans la vie. Or, l'auteur le fait souvent; il se croit obligé de commencer ses phrases comme ça parce qu'il a le respect de la feuille blanche. Il écrit une pièce de théâtre, alors il faut que ce soit bien écrit. Un texte trop littéraire, il n'y a rien de pire. Autant on peut se sentir à l'aise dans un texte français, quand on a une seconde nature — c'est mon cas, parce que j'ai l'expérience du français — autant il est difficile d'être naturel dans un texte québécois trop bien écrit. C'est un travers qu'on trouve chez la plupart de nos écrivains. Le rôle de l'auteur et du metteur en scène, ça devrait être de rendre ce fruit-là mangeable pour des comédiens. C'est quand même nous qui sommes au blanc et qui devons donner ça au public.

N. Gascon. — Je trouve intéressant qu'il y ait une section d'écriture à l'École nationale de théâtre. C'est comme de dire que c'est une chose qui s'apprend.

J. Robitaille. — Le rôle d'un auteur, c'est bête à dire, mais c'est d'écrire une bonne pièce. Un auteur, c'est comme un acteur: il faut qu'il apprenne, qu'on le lui dise à lui aussi quand ce n'est pas bon. Je trouve intéressant que de plus en plus d'auteurs s'impliquent dans le théâtre. Beaucoup de grands auteurs sont aussi des femmes et des hommes de théâtre. Le problème de l'auteur de théâtre, c'est d'écrire sans faire de littérature. Je travaille actuellement un Dario Fo. Ça se voit que c'est un grand auteur; il ne fait pas de littérature. Quand je vais au théâtre, ce n'est plus un texte que j'écoute: c'est une parole incarnée.

C. Boisjoli. — Une parole incarnée, pour moi, ça peut être de très beaux textes.

J. Robitaille. — Oui, l'un n'exclut pas l'autre, Molière, Shakespeare. . . De plus en plus, au Québec, les auteurs assistent aux répétitions, font des corrections. C'est bien. Ça demande du courage, que de dire: « Je raye ça parce que ce n'est pas bon, c'est trop long. »

R. Lafontaine. — Je pense que c'est un travail collectif, mais je maintiens que l'auteur a le droit de dire ce qu'il a envie de dire. Si sa pièce n'est pas bonne, tant pis pour lui. Et moi, je suis libre de dire: « Non, ta pièce n'est pas bonne, je ne joue pas dedans. » Et si, par hasard, elle est montée quand même, le public est libre de dire que c'est « platte ».

Mais un auteur qui ne veut pas changer une ligne de son texte, est-ce qu'il accepte bien sa responsabilité d'auteur?

C. Raymond. — Outre le fait d'écrire son spectacle, la responsabilité principale de l'auteur, c'est d'avoir foi en l'équipe à laquelle il remet un texte. Je parle évidemment d'une création. Cette confiance-là, ça veut dire engager un dialogue qui soit extrêmement franc autant dans le refus que dans l'acceptation des changements. Et l'acteur aussi a ses responsabilités: si sa situation financière le lui permet entièrement, il se doit à lui-même de refuser de jouer dans une pièce qu'il ne trouve pas bonne. Mais si on a l'espoir d'amener l'auteur à changer son texte, on peut toujours accepter de le jouer. C'est pour ça que la responsabilité de l'auteur, c'est de permettre la discussion là-dessus. Au même titre que tous les autres artisans, la qualité

principale de l'auteur est justement la communication.

C. Boisjoli. — Cette attitude, trop généralisée, de ne pas vouloir communiquer, de ne pas vouloir demander l'avis des autres, c'est une réaction de colonisé. Évidemment, on manque de confiance en nous parce qu'on n'a rien inventé, qu'on ne se pense pas bon. Alors, quand on a une position de pouvoir, on en abuse, forcément, parce qu'on se sent fragile à l'intérieur, très vulnérable. Dans la mesure où on prendra confiance en nous, je ne vois pas pourquoi il faudrait continuer à assommer les autres pour leur faire comprendre quelque chose, ou se taire, ne rien dire et les prendre par



« Parfois, le costumier oublie totalement la notion de confort. » Illustration tirée de *Storia della Moda*, Istituto Geografico De Agostini.

surprise. Tout ça, c'est une question d'esprit. Je travaille actuellement avec une auteure qui a écrit un long poème merveilleux. On a l'intention de le porter à la scène. Toutes les personnes à qui j'en parle, pour les impliquer, trouvent ça merveilleux. Il y a une espèce de consensus. Les gens marchent quand ils se rendent compte qu'il y a quelque chose de merveilleux.

Enfin, quel rôle et quelle responsabilité attribuez-vous aux scénographes, aux costumiers, aux décorateurs, aux éclairagistes?

C. Raymond. — Pour moi, la responsabilité du scénographe, c'est de servir la production, de voir à ce que sa création soit au service de tous les aspects de la production. Son rôle est de créer, sa responsabilité est de servir. Mais la plupart des scénographes, presque tous, conçoivent leur oeuvre avec le metteur en scène et très peu avec l'acteur, et je dirais aussi très peu avec les autres artisans de la scène, costumiers, etc. Il arrive trop rarement que l'éclairagiste s'assoie avec le décorateur et participe à son travail de conception. Ce serait bien, aussi, qu'un acteur puisse inspirer l'éclairagiste. Les scénographes devraient être là au moins les deux premières semaines de répétitions, parce que c'est là que tout se décide. Il y a aussi la question des décors de tournée: c'est l'acteur qui est pris avec le problème d'un décor mal conçu. Les scénographes connaissent mal les salles de province et le métier d'acteur. Tout ça est une question de formation, je pense. Lorsque j'étais en première année au Conservatoire, j'ai fait des costumes et je me suis occupée de production pour les élèves de troisième qui présentaient un exercice public. À la Manufacture, j'ai touché à tous les aspects du métier. Donc, j'ai acquis au moins une certaine connaissance des autres métiers. Ce qui n'est pas le cas, je pense, des scénographes formés dans les écoles. Il faudrait les mettre en situation d'expérimenter les véritables conditions du métier.

C. Laroche. — J'aimerais que ces gens-là travaillent non pas en fonction de concepts, mais en fonction du spectacle. Quand ils le font et qu'ils ont du talent, c'est fantastique. Ce sont eux qui sont les plus proches de l'acteur, parce que ce sont eux qui donnent l'espace. S'ils tombent dans la conceptualisation, tu n'es plus un être humain dans l'espace, tu es une marionnette. C'est la même chose que pour un auteur: s'il arrive avec un concept et non pas avec un drame, tu es pris pour jouer un concept et ça se joue mal. Parfois, on fait de l'esthétisme.

N. Gascon. — Justement, c'est ce qui m'effraie le plus, cette tendance à faire de l'esthétisme, au détriment du jeu, de l'essentiel, sous prétexte de génie, ou de vouloir à tout prix être original, hors de ce qui se fait.

C. Laroche. — Idéalement, un bon éclairage, un bon décor, on ne les voit pas, ils ne dérangent pas. C'est la même chose pour les acteurs et pour les actrices. Si on regarde le spectacle et que tout ce qu'on voit, c'est l'habileté de l'acteur, on n'a pas vu le personnage.

C. Boisjoli. — On devrait retrouver chez le scénographe les mêmes qualités que chez l'auteur ou le metteur en scène. La plus grande qualité, ce serait la discrétion et la sobriété. Une fois, j'ai porté un casque qui me couvrait les oreilles. Je m'entendais parler très, très fort, mais les gens ne m'entendaient pas, même si j'étais convaincue d'avoir parlé très fort. C'est un détail, mais il y aurait dû y avoir quelqu'un pour me le

dire et, surtout, pour refuser ce genre d'accessoire. Parfois aussi, ce sont les éclairagistes et les décorateurs qui jouent la pièce. On regarde le décor et on a tout compris. Les acteurs n'ont pas besoin de jouer, ils sont écrasés par le décor ou par les costumes. Ça m'est arrivé de porter des costumes tellement beaux que c'étaient des œuvres d'art. Ceux qui m'ont fait de beaux costumes confortables sont des gens qui avaient un talent incontestable. Alors, on n'a rien à dire. Mais quand on nous demande de porter des choses qui ne se portent pas, c'est qu'en général, le costumier ou la costumière n'a pas le talent qu'il faut et répond à des concepts, comme disait Claude. Ils vivent dans un état d'insécurité épouvantable quand on leur dit que ce n'est pas beau. Ils se sentent menacés. S'ils ne l'ont pas trouvé du premier coup, c'est qu'ils ne le trouveront jamais. Chez les éclairagistes, ce qui est le pire, c'est le goût du pitonnage. Ça bouge tellement que le public est complètement distrait.

J. Robitaille. — Je pense que si on comprenait pourquoi on fait telle chose ou telle autre, il y aurait moins de problèmes.

C. Raymond. — Le premier qui sait si ça va ou non, c'est l'acteur. Si j'avais des doutes à propos d'un costume, je dirais: «Je vais l'essayer», mais l'acteur doit avoir le dernier mot. Après tout, c'est lui qui est pris avec ce costume de la première à la dernière représentation. Et le rôle du scénographe est d'aider et non pas de nuire.

C. Laroche. — La chose la plus terrible qui peut arriver, c'est que le costume cache complètement l'instrument, notre corps; c'est comme si on essayait de jouer du violon en le laissant dans son étui. Dans des productions plus institutionnelles, il est arrivé que les décors et les costumes soient conçus avant même que les comédiens ne soient engagés. Il faut qu'il y ait un contact étroit tout au long de la production entre les comédiens, le metteur en scène, le scénographe.

C. Raymond. — Parfois, le costumier oublie totalement la notion de confort. Je n'en reviens pas. Je l'ai vécu, pas seulement dans des grosses troupes, mais aussi dans des petites. Cet aspect-là est complètement oublié. Les opinions du scénographe passent par-dessus celles de l'acteur. En ce sens, je rejoins ce que Claude disait: c'est vraiment entre l'acteur et le public que se trouve la relation de base. Trop souvent, le rôle de l'acteur est considéré par le scénographe comme n'ayant absolument aucune importance. J'aimerais rencontrer le costumier et le scénographe avant ou pendant les répétitions afin de parler de la vision que j'ai de mon personnage. Mais ça n'arrive pas, sauf dans les jeunes compagnies. . . . Quand on connaît les conditions dans lesquelles on travaille (on ne peut pas nier que ça va vite, on prend environ six semaines pour monter un *show*), quand on reçoit les plans d'éclairage deux jours avant la première, on ne peut pas demander à un acteur de tout faire, de jouer, de tenir compte de l'éclairage, etc. J'en ai discuté avec des concepteurs. Le dialogue s'amorce, mais c'est long.

J. Robitaille. — Si on pouvait parler plus avec ces gens-là et participer à leur création, il y aurait moins de frictions. Parce que ce sont des créateurs, eux aussi.

R. Lafontaine. — Le problème, aussi, c'est que les costumes, les accessoires et les perruques arrivent toujours à la dernière minute. Alors, tout le monde est dans l'insécurité, à commencer par nous, puisqu'on doit les porter. C'est ce qui crée souvent la friction et l'agressivité. Si on pouvait avoir les costumes et les accessoires

un peu à l'avance, ça enlèverait beaucoup de stress, de malaise, à tout le monde.

C. Raymond. — On ne peut pas nier les conditions dans lesquelles on travaille. Au fond, c'est toujours ça le problème.

J. Robitaille. — Moi, je commence à travailler dans les compagnies institutionnelles. Tout est tellement divisé en secteurs que ça ne peut pas faire autrement qu'accrocher. On ne se voit pas. Après les deux productions que j'ai faites au Trident, voici l'image que j'ai du scénographe: on est en train de faire un enchaînement sur scène, le metteur en scène est au fond et on voit arriver le scénographe qui vient lui chuchoter des choses à l'oreille... Je me demande s'il n'y a pas un problème dans les compagnies institutionnelles, où le degré d'implication est pas mal plus bas.

C. Laroche. — En matière de budget, j'ai l'impression que les compagnies disent: «On a tant pour faire un spectacle, tant à tel secteur, tant à tel autre.» Personne n'a de pouvoir là-dessus. Pourquoi, quand une grosse compagnie monte un spectacle, faut-il absolument qu'il y ait tant d'argent consacré au décor parce que, si on ne le dépense pas, la prochaine fois les subventions vont baisser? Je pense qu'on serait surpris de voir où l'argent se dépense.

Que pensez-vous des possibilités de formation et de recyclage pour les auteurs, les metteurs en scène, les acteurs?

C. Raymond. — J'ai vu des stages de mise en scène offerts aux gens qui sortaient des écoles. La première chose à faire, avant de faire de la mise en scène, c'est de jouer. Parmi les grands metteurs en scène, beaucoup ont été des acteurs. Et les metteurs en scène-acteurs avec lesquels j'ai travaillé ont une qualité supplémen-



L'Opéra des pauvres du Grand Cirque Ordinaire: Gilbert Sicotte, Guy Thauvette, Paule Baillargeon et Pierre Curzi.

taire qui les rend meilleurs.

Est-ce qu'ils peuvent venir d'autres métiers, comme Reichenbach?

C. Raymond. — L'avantage d'avoir fait de la régie, c'est de connaître tous les aspects de la production. Celui qui n'a que joué ne connaît que cet aspect-là. Beaucoup de jeunes metteurs en scène peuvent concevoir des spectacles en fonction de petites salles. Il ne leur est jamais permis, pour une exploration, de travailler dans les grandes salles. Et ça, ce serait très important. Le metteur en scène doit être capable de s'adapter à n'importe quelle salle.

J. Robitaille. — Il y a des lacunes dans la formation. On fait notre métier de façon très éparpillée. On peut prendre des risques, à un moment donné, quand on est très sûr de son métier. Par exemple, on finit par tellement savoir son texte qu'on peut jongler avec. Mais si je ne prends presque jamais de risques, ce n'est pas parce que je suis assis. Au contraire, c'est que je suis tellement en danger que je me dis que je n'irai pas me jeter dans la gueule du loup, alors que mon personnage n'est qu'à peu près dessiné. On ne répète pas assez les spectacles, d'une part, mais on ne les joue pas beaucoup non plus, d'autre part.

N. Gascon. — Il y a dans ce qu'on fait, une notion de danger qu'il ne faut pas oublier. Parfois, on marche sur un fil. C'est important qu'on ne l'oublie pas.

J. Robitaille. — C'est important que la part de risque soit partagée par tout le monde.

N. Gascon. — En improvisation, on le voit, mais pourquoi oublie-t-on cette notion-là devant un texte écrit?

C. Boisjoli. — C'est drôle, ce que tu dis, parce que les plus belles réalisations que j'ai vues au théâtre se passaient dans les pays de l'Est, et pourtant, tout y est tellement structuré. Mais ils sont conscients de ce qu'ils doivent apporter à leur public.

N. Gascon. — Ce n'est pas en contradiction avec ce que je dis: le risque est dans la tête. C'est l'exigence que, tous les soirs, il faut recommencer et qu'il n'y a rien d'établi. C'est pour ça que les gens adorent l'impro. La notion de risque est là. Le risque, c'est un état d'esprit, une attitude. Je trouve aussi qu'on ne répète pas assez. Les risques, on ne peut les prendre que quand on sait où on s'en va.

R. Lafontaine. — Si on était mieux payé dans cette société capitaliste, si on était moins fatigué de courir à droite et à gauche, et si on se sentait un peu plus respecté dans ce métier-là, un peu plus aimé, désiré, nécessaire, ça aiderait. On pourrait se mettre en grève ou disparaître de la carte pendant dix ans, et personne ne viendrait nous chercher. C'est exagéré, mais pas loin de la réalité. J'ai l'impression qu'on n'est pas désiré, comme artiste, comme créateur.

À quoi est-ce dû?

R. Lafontaine. — Je ne sais pas. Je suis dans une période de remise en question, de transition. Je suis très triste devant ce métier-là. Ce n'est pas parce que je ne suis pas riche après vingt-cinq ans de métier. Je désire juste faire mon métier d'une façon

plus *relaxe*, juste être bien.

J. Robitaille. — Je suis très sensible à ce que Rita dit. Je lis Brassard, et je trouve que ce gars-là se pose des questions sur des choses qu'on sent. Une de ses grandes questions, c'est pourquoi faire du théâtre au Québec, pourquoi le faire de la façon dont on le fait? Il veut « se partir une gang » de comédiens et de comédiennes, et faire un atelier de recherche pendant deux ans pour arriver à sortir quelque chose. Le théâtre est un des arts les plus subventionnés et, malgré tout, je pense qu'il lui manque quelque chose, quelque chose qu'on trouve dans la musique, par exemple. Des fois, je trouve que le théâtre, c'est vieux.

R. Lafontaine. — La danse était dans cette impasse-là, il y a dix ans. À un moment donné, il y a eu un regain, une nouvelle vie, un besoin de création. La danse était sclérosée. On est rendu là dans le théâtre.

C. Raymond. — La rentabilité est devenue le mot clé qui gère tous les aspects d'une production. On arrive à un point de saturation. Il va falloir qu'il y ait une décision prise par les organismes publics. L'espoir que j'ai, c'est que ça change. Actuellement, avec les conditions économiques et de travail qu'on a, on ne peut pas beaucoup changer les choses.

Le fait qu'il y ait peu de public au théâtre vient-il de ce que les compagnies présentent des oeuvres qui ne touchent pas les gens?

C. Raymond. — Je me suis longtemps posé cette question. Je suis de moins en moins convaincue que ce soit le rôle de compagnies comme la Compagnie Jean Duceppe ou le T.N.M. de monter des créations. Ma révélation, cette année, c'a été le public du T.N.M. Je considère *la Passion de Juliette* de Michelle Allen comme une bonne pièce, qui a eu droit à une bonne production. Il y a eu une désaffectation du public parce que c'était une création, et que probablement les gens n'ont pas été gâtés dans le passé, de ce côté-là . . . Et on en revient aux subventions. Il faut que les gros théâtres aient la possibilité matérielle d'essayer, qu'ils aient le droit de prendre des risques. Dans ces conditions, ils pourraient monter des créations. En ce moment, aucune compagnie n'a ce droit. Les grandes troupes pourraient ainsi aider un jeune auteur à démarrer. Si on continue comme ça, à être obligé de faire un théâtre populaire, d'ici cinq ans, tous les théâtres qui vont marcher vont présenter exactement le même type de pièces. Et le public va s'habituer à ça. Ce n'est pas inintéressant en soi, mais ça va tout uniformiser, alors qu'il doit y avoir des compagnies qui font du grand répertoire, d'autres qui font des créations, etc. Évidemment, c'est un choix politique. Si on donne un mandat à une compagnie, on doit lui donner les moyens de le réaliser.

C. Laroche. — Je trouve que c'est aux artisans de théâtre de trouver ce que le public veut voir et entendre, ce qui ne veut pas dire aller vers le bas. En improvisation, si je reçois une claque, ce n'est pas la faute du public, c'est parce que je n'ai pas été à la hauteur.

R. Lafontaine. — Là-dessus, je vais te contester. Un acteur qui sort de scène et qui dit: « J'étais donc pourri », ou « Le public est pourri », c'est qu'il y a quelque chose là-dessous.

C. Laroche. — Le public ne peut pas être pourri. Nous, on est là pour créer la magie, pour communiquer avec le public. Si on manque notre coup, ça peut être pour toutes sortes de raisons.

N. Gascon. — C'est vrai qu'au Québec, il n'y a pas de tradition en théâtre, il faut aller chercher le public.

C. Laroche. — Si on commence à juger le public, c'est qu'on s'en éloigne.

C. Boisjoli. — Tu as raison, ce n'est pas le public qui a tort. Ce ne sont pas les comédiens non plus. Parfois, ce n'est même pas l'auteur. En fait, ça revient au directeur de la compagnie de créer le climat général.

C. Raymond. — On touche ici à un grave problème. S'il y avait davantage de publics, il y aurait plus de possibilités de tournée et, donc, on pourrait répéter plus longtemps. On est condamné à faire des spectacles moyens parce qu'il y a un bassin de population limité, un circuit de tournée limité. On est toujours pris avec la même masse d'argent.



Charlotte Boisjoli (Elmire) et Henri Norbert (Tartuffe) au T.N.M. en 1953. Photo tirée de *Dix ans de théâtre au Nouveau Monde*, éditions Leméac.

Le fait d'appartenir à une compagnie permanente t'amène-t-il à sentir des différences dans la façon de travailler?

C. Raymond. — Pas vraiment. Cette année, deux d'entre nous ont fait cinq spectacles. C'est absolument inhumain. C'est là qu'on touche au fond du problème, car ce qui pourrait être avantageux ne l'est pas encore vraiment. Jouer cinq spectacles d'affilée avec, entre chacun, un temps d'arrêt de trois ou quatre semaines, fait de toi une machine de production. Ça n'a pas de sens. Cette expérience-là était tentée pour la première fois et on va y apporter des corrections.

Est-ce que vous pourriez maintenant tracer le portrait de l'acteur idéal?

C. Boisjoli. — Mon portrait de l'acteur idéal suppose une très grande disponibilité et une grande humilité, ce que bien des comédiens sont capables d'avoir, mais il est absolument irréalisable dans les conditions actuelles, parce que, dans la pratique, on a souvent affaire à des gens qui veulent nous dominer et nous écraser. Comment un acteur peut-il donner raison à un autre s'il sent qu'il va être dépossédé de lui-même?

R. Lafontaine. — Moi, je ne sais pas ce que c'est, un acteur idéal. Je vis mon métier tous les jours, j'essaie de ne jamais m'asseoir sur rien. Demain, c'est loin. Aujourd'hui, il faut faire.

J. Robitaille. — Moi non plus, je ne le sais pas. Je pense à de grands acteurs, à de grandes actrices... C'est quoi leur dénominateur commun?

C. Boisjoli. — C'est la générosité de donner à peu près tout.

C. Raymond. — Pour moi, c'est une notion qui n'existe pas. Il n'y a pas d'acteur idéal. Il y a les qualités que ça prend pour être un bon acteur. À partir de ça, si les conditions sont là, il peut y avoir de grands acteurs. La qualité principale, c'est sûrement la disponibilité.

C. Laroche. — L'acteur ou l'actrice idéale, c'est celui ou celle qui a du plaisir à jouer et qui le fait partager aux autres.

C. Raymond. — C'est vrai. C'est plus qu'un acteur idéal, c'est un acteur heureux. Là on touche au fondement même de l'acteur et de l'être. L'ouverture, c'est la clé du bonheur. Le plaisir, c'est l'atout de l'acteur.

J. Robitaille. — L'acteur idéal, c'est peut-être quelqu'un qui est dévoué totalement à son art. C'est aussi quelqu'un qui a trouvé sa voie. Je ne suis pas sûr que tous les acteurs et actrices ont trouvé leur voie. De grandes actrices et de grands acteurs, il y en a partout: en burlesque, en tragédie, etc. Robert Lepage, à Québec, est génial parce qu'il a trouvé une voie, une façon de faire du théâtre.

N. Gascon. — C'est une question de responsabilité personnelle. Quand tu dis: «trouver ta voie», c'est que tu es en accord avec toi-même, tu vas au bout, tu es cohérent. C'est aussi une responsabilité collective car tu ne peux être bon, génial, que si les conditions dans lesquelles tu travailles te le permettent. Malheureuse-

ment, elles ne le permettent pas souvent. Pour arriver à des résultats qui dépassent la moyenne, il faut avoir les moyens et les conditions. Quand je regarde les résultats de *Pied de Poule*, je sais qu'ils viennent du travail qu'on y a mis pendant six mois.

C. Raymond. — L'acteur doit être aussi un penseur. Il doit avoir sa propre conception. Idéalement, il doit avoir une raison de jouer dans un spectacle, une raison de jouer tel rôle, une conception de l'ensemble du spectacle et de son personnage. Il doit aussi tenir compte de la création des autres intervenants. Mais, comme on ne vit pas dans l'idéal, il y a plus ou moins de compromis à faire, entre autres pour gagner sa vie. Mais jusqu'à quel point? Là aussi, les compromis doivent être pensés. Au pire, il y a toujours des choses que l'acteur peut faire passer, ne serait-ce que par sa personnalité.

C. Boisjoli. — J'aimerais insister sur le fait que pour moi, la qualité essentielle de l'acteur idéal ou de l'actrice idéale, c'est la générosité. Si on est généreux, on se fait plaisir en jouant, c'est évident.

N. Gascon. — Le plaisir, dont on ne parle pas assez souvent dans les écoles de théâtre.

C. Boisjoli. — Dont on ne parle pas assez, point.

C. Raymond. — Le plaisir, c'est ce qui permet la création, c'est l'adhésion à ce que l'on fait, c'est le jeu, l'immédiateté, l'imagination.

propos recueillis en mai 1984 par **anne dandurand**
mise en forme: **diane miljours**