

Janine Sutto-Deyglun Entretien

Michel Vaïs

Number 84 (3), September 1997

Portraits d'actrices

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25461ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Vaïs, M. (1997). Janine Sutto-Deyglun : entretien. *Jeu*, (84), 72–85.

MICHEL VAÏS

Janine Sutto-Deyglun

Entretien

C'est ainsi que son nom est inscrit devant sa sonnette, dans la liste des occupants accueillant les visiteurs au rez-de-chaussée de son immeuble. Janine Sutto-Deyglun. D'un coup, ce deuxième nom de famille, qu'elle n'utilise guère dans sa vie d'artiste, renvoie à toute une époque oubliée, celle des mélodrames populaires et des grandes tournées, du Théâtre Stella et des séries radiophoniques. Henry Deyglun (1903-1971) n'était plus au faite de sa popularité lorsque Janine Sutto l'épousa, en 1961. Acteur, metteur en scène, auteur et directeur de théâtre (il cofonda le Stella en 1930, avec Fred Barry et Albert Duquesne), puis journaliste, Deyglun eut deux filles avec Janine Sutto. Celle-ci, de son côté, commença sa carrière bien avant de le rencontrer, en fit un bout avec lui et, depuis un quart de siècle qu'il est parti, n'a peut-être jamais été aussi active, que ce soit sur les planches – été comme hiver – ou au petit écran. Surtout connue comme comédienne, elle a aussi signé quelques mises en scène et entraîné de jeunes acteurs, en vue d'une audition dans une école d'art dramatique. Ce qui ne l'empêche pas de fréquenter assidûment les théâtres comme simple spectatrice.

D'ailleurs, au moment de notre entretien, le 9 octobre 1997, le principal souci de Janine Sutto était que *le Procès* allait terminer ses supplémentaires à l'Espace la Veillée sans qu'elle l'ait vu ! Elle qui en avait entendu dire tellement de bien a constaté que les seules places encore disponibles étaient... sur une liste d'attente déjà substantielle. Le suspense aura duré tout l'après-midi, ponctuant notre conversation d'appels et de retours d'appels où se mêlaient préoccupation, espoir et désolation. Au personnel de la Veillée, elle donna bien son nom, qui doit sans doute lui ouvrir quelques portes à l'occasion, mais n'insista pas. Ce n'était ni nécessaire ni utile : « Si c'est complet, je comprends. » À un âge où bien de ses contemporains ne s'extirpent qu'avec difficulté de leurs pantoufles après 18 h, tout ce qu'elle demandait au cas où une place se libérerait pour cette ultime représentation du *Procès*, c'était « une petite demi-heure pour arriver ». Et j'ai l'impression que

...Et Laura ne répondait rien,
Théâtre de Quat'Sous, 1990.
Photo : Yves Renaud.

L'Abbé Constantin, Théâtre
Arcade, 1942. Sur la photo :
Henri Letondal, Germaine
Giroux et Janine Sutto.





cette drôle de femme, aussi menue que remplie de caractère, a mené toute sa carrière d'un pas aussi décidé, manœuvrant fermement entre les écueils de la vie sans perdre le nord, tendue par une grande passion pour la scène. Mais commençons par le commencement.

D'emblée, je la préviens que je ne connais rien de sa carrière télévisuelle, à laquelle elle doit pourtant son immense popularité. Nous nous limiterons donc au théâtre. Cela semble la ravir.

Une formation sur le tas

Janine Sutto – Je suis née à Paris en 1921, d'un père italien du Piémont et d'une mère d'ascendance alsacienne, ce qui donne un mélange explosif. Je suis arrivée au Québec à l'âge de neuf ans. Mon père, dont l'histoire serait passionnante à raconter, avait été en 1908 l'associé de Charles Pathé, le producteur de cinéma. (C'est d'ailleurs là qu'il a rencontré ma mère, qui avait été engagée comme secrétaire particulière de monsieur Pathé, car elle parlait l'allemand et l'anglais, en plus du français.) Puis, devenu distributeur de films après avoir fait de mauvaises affaires et connu la ruine par le jeu et le krach de 1929, mon père est parti pour les États-Unis, qu'il connaissait déjà très bien.

Ensuite, il me manque un chaînon : je n'ai jamais su pourquoi il a choisi de nous faire venir de Paris à Montréal, mon frère, ma mère et moi, et de nous y rejoindre un an plus tard, soit en 1930.

Comment s'est passée votre adaptation au Montréal de l'époque ?

J. S. – D'abord, j'ai été traumatisée par les religieuses qui me parlaient de péché parce que, par exemple, maman me mettait des manches courtes pour aller en classe ! Et comme on me changeait d'école tous les ans, j'ai connu toutes sortes de sœurs. Je dois dire cependant

que les quatre dernières années, avec les Mères de la Congrégation, je suis tombée sur deux sœurs extraordinaires. Elles habitaient la maison de la rue Stanley qui vient d'être acquise par l'Union des artistes. Cela m'a réconciliée avec les autres, qui n'étaient pas de mauvaises femmes, mais qui me parlaient de choses que j'ignorais complètement, comme le péché.

Nous habitons le carré Saint-Louis et, un jour où ma mère avait de la difficulté à se faire comprendre en réclamant un article quelconque à l'épicerie, une jeune fille nommée Mia Riddez lui est venue en aide. Elle demeurait tout près et nous a invitées chez elle. C'est là que j'ai rencontré une famille extraordinaire, qui a représenté pour moi le soleil. Neuf enfants, dont Mia était l'aînée, des chiens, des chats, et monsieur Jean Riddez, qui donnait des cours de chant et qui avait des malles pleines de costumes d'opéra. Ce qui a rendu extrêmement heureuses la fin de mon enfance et mon adolescence. Plus tard, j'ai d'ailleurs suivi des cours avec monsieur Riddez, en 1937-1938. Ce n'est pourtant pas là que j'ai pris le goût du théâtre.

Déjà, en France, je fréquentais les cinémas. Mais quand je suis arrivée à Montréal, c'était l'époque où les enfants ne pouvaient pas y aller avant seize ans, à cause d'un gros incendie dans une salle, qui avait fait beaucoup de victimes peu de temps auparavant. Je l'ai bien regretté. Le goût du théâtre m'est venu graduellement : j'avais beaucoup d'imagination, je rêvais beaucoup, j'avais besoin d'évasion et de jouer des personnages.

Mais comment est-ce que ces dispositions au rêve et vos cours de chant vous ont amenée au théâtre ?

J. S. — J'ai fini mes études vers 1938 et, même si j'avais le goût du théâtre, je me trouvais comme devant un trou. Le Théâtre Stella avait cessé ses activités¹, et les troupes françaises ne venaient plus en tournée comme auparavant, alors que j'étais trop jeune pour les voir. Je suis donc allée voir Mario Duliani qui animait le MRT² français, une troupe mi-amateur, mi-professionnelle. Il montait *l'Aiglon*, pièce dans laquelle j'ai fait mes débuts, avec trois ou quatre petits rôles. Si j'ai pu faire du théâtre, c'est un peu parce que la guerre avait commencé. Monsieur Alexandre De Sève, qui possédait l'Arcade, le National et le Saint-Denis, n'avait plus de films français à y présenter puisqu'il ne pouvait plus les faire venir. Il a donc décidé d'inviter des troupes de théâtre et des artistes qui se trouvaient bloqués à l'extérieur de la France.

1. Voir l'article de Joyce Cunningham, « L'ancien Théâtre Stella (1930-1936) » dans *Jeu* 6, été-automne 1977, p. 62-79. NDLR.

2. Mont-Royal Théâtre Français, ou section française du Montreal Repertory Theatre. NDLR.



Les Vignes du Seigneur,
Théâtre Saint-Denis, 1943.
Avec Janine Sutto apparaissent sur la photo, entre autres, François Rozet, Germaine Giroux, Henri Letondal, Roger Garceau et Marcel Chabrier.

C'est ce même monsieur De Sève, de France-Film, qui a offert à François Rozet un premier contrat de théâtre à Montréal, alors qu'il terminait une série de représentations au Brésil...

J. S. – Oui. Monsieur Rozet était en Amérique du Sud, avec Sita Riddez d'ailleurs, et Jaque Catelain, car ils faisaient partie de la troupe de René Rocher, qui effectuait une tournée hors de France. Mais François Rozet était déjà connu par le cinéma.



La Tentation, Théâtre
Arcade, 1944. Sur la photo, à
l'avant-plan : Janine Sutto,
Antoinette Giroux et
Jeanne Demons.

Donc, chaque fois que ces grandes vedettes de films s'en allaient à Hollywood – comme Victor Francen, Véra Korène, Jean-Pierre Aumont –, M. De Sève les invitait à jouer une pièce ou deux ici.

Où jouiez-vous ?

J. S. – Le MRT français donnait ses représentations dans la salle de la Bibliothèque Saint-Sulpice, l'actuelle Bibliothèque nationale ; quand j'étais engagée par monsieur De Sève, je jouais à l'Arcade ; le National était le domaine de madame Rose Ouellette (La Poune) ; enfin, le Saint-Denis accueillait les grandes productions comme *Cyrano de Bergerac* ou *la Dame aux camélias*. Ce qui fait que j'ai joué avec plusieurs de ces artistes, qui étaient des professionnels d'expérience, dans toutes ces salles.

Comme il n'y avait pas d'école de théâtre, c'est avec eux que j'ai appris mon métier, comme tous les gens de ma génération.

Il y avait pourtant des cours privés, comme ceux de madame Audet.

J. S. – Oui, elle a été extrêmement utile, mais moi, je n'avais pas d'accent particulier à perdre... Il y avait aussi le Conservatoire Lassalle, mais je ne l'ai pas fréquenté. J'ai appris à une dure école, mais je ne la regrette pas. L'Arcade était un théâtre très commercial, où l'on changeait de pièce toutes les semaines, pour donner quatorze représentations hebdomadaires ! C'était le répertoire du boulevard : du Henry Bernstein, du Henry Bataille, du Louis Verneuil (qui a écrit toutes les comédies que jouait Elvire Popesco à Paris), etc. Au Saint-Denis, j'ai joué dans le *Cyrano* monté par Francen, dans *la Dame aux camélias*, dans *la Tendresse* de Bernstein et dans d'autres comédies dramatiques. Je me souviens aussi de Charles Deschamps, un excellent acteur comique arrivé à Montréal en même temps que monsieur Rozet, qui jouait du de Flers et Caillavet, et qui nous a beaucoup montré de choses. D'ailleurs, je dois aussi beaucoup à monsieur Rozet. Qu'est-ce que vous voulez, ils étaient pris pour jouer avec nous, hein ?

Sur les metteurs en scène

C'était la grande tradition du théâtre du XIX^e siècle, où les acteurs de premier plan enseignaient le métier aux plus jeunes, jusqu'à ce que le metteur en scène vienne jouer ce rôle. À propos, avez-vous aussi travaillé avec les Compagnons de saint Laurent, sous la direction du père Émile Legault ?

J. S. – Pas du tout. Je suis anti-Compagnons ! (Rire.) Et je l'étais déjà à l'époque. Je ne comprenais pas qu'on puisse jouer comme ça. Je n'ai aucune honte à le dire et, d'ailleurs, je le disais au père Legault. Je n'étais pas attirée par cette communauté, où tout le monde vivait ensemble. Et je trouvais leur jeu « gros », énorme même. Amateur. Cela n'empêche qu'il en soit sorti des gens très bien.

Vous parlez des futurs fondateurs du TNM ?

J. S. – Oui, mais ils en sont sortis vite ; Jean Gascon, Jean-Louis Roux ne sont pas restés longtemps chez les Compagnons. Il y avait là aussi ce merveilleux comédien qu'était Paul Dupuis, et Pierre Dagenais qui en est sorti très vite aussi.

Est-ce que vous ne supportiez pas Émile Legault parce qu'il pratiquait un théâtre élitaire issu des collègues ? parce que c'était un religieux ?

J. S. – Pas du tout ; je suis catholique. Mais ce qu'il faisait ne me disait rien du tout : le répertoire d'Henri Ghéon, le « Jeu de celle, je sais pas qui, en dessous de l'escalier », tout ça.

Ça faisait boy-scout ?

J. S. – Beaucoup. Et puis, quand ils s'attaquaient aux classiques, je trouvais ça assez lamentable. Le père Legault, à mon avis, n'était pas du tout un directeur d'acteurs. Bon. On ne va pas s'étendre là-dessus...

Je voudrais que vous me parliez d'un autre metteur en scène, qui a été très important pour vous : Pierre Dagenais.

J. S. – Pierre jouait, quoique assez rarement, à l'Arcade. Mais ce qui nous faisait vivre, c'était surtout la radio, où Guy Mauffette m'a engagée pour la première fois. À l'Arcade, je ne gagnais que 25 \$ par semaine, et il fallait avec ça que je paie mes costumes. Bien sûr, je n'ai pas commencé par de grands rôles comme ceux des sœurs Antoinette et Germaine Giroux ou Andrée Basilières. Mais tout en jouant à l'Arcade, Pierre Dagenais et moi, nous avions envie de jouer autre chose que ce répertoire, et donc de fonder une nouvelle compagnie.





Deux mises en scène de Pierre Dagenais avec l'Équipe. *Tessa ou la Nymphé au cœur fidèle* de Giraudoux (1943). Sur la photo : Muriel Guillbault, Yvette Brind'amour et Janine Sutto. *Marius* de Pagnol (1944). Sur la photo, à droite : Janine Sutto et Ovíla Légaré.
Photos : Henri Paul.

L'Équipe

Il était très jeune quand il a fondé l'Équipe.

J. S. – Il l'a fondée en 1942, donc j'avais vingt et un ans et lui vingt. Louis Jouvet était notre dieu.

L'aviez-vous vu jouer ?

J. S. – Non, mais moi, j'étais très au courant de son répertoire, des pièces de Jean Giraudoux, de son décorateur Christian Bérard... Par les journaux, puisque je n'avais pas été en France à cette époque. À l'Équipe, nous avons donc présenté *Tessa*, un roman anglais que Giraudoux avait adapté. J'ai joué le rôle-titre, avec Muriel Guillbault, qui faisait ma petite sœur. Nous étions très jeunes, nous n'avions pas d'argent et, naturellement, nous avons choisi une pièce avec vingt personnages !

Et vous avez loué le Monument-National pour l'occasion.

J. S. – Voilà. Et ni l'un ni l'autre n'avions le sens de l'administration. Monsieur Gratien Gélinas nous a énormément aidés. Nous répétions dans son studio de la rue Saint-Denis, il nous a prêté son administrateur – qu'on aurait dû garder, d'ailleurs –, mais Pierre avait un caractère assez fantasque... Nous nous sommes donc endettés, même si le théâtre était plein (nous n'avons joué que six ou sept fois). Après, nous avons joué *l'Homme qui se donnait la comédie* de Emlyn Williams et, en mai 1944, *Marius*, une pièce fétiche qui fut un vrai cadeau, avec Ovíla Légaré, moi dans Fanny, et Pierre qui jouait Marius. Cela a été un tel succès qu'en décembre de la même année nous avons présenté *Fanny*. C'est cette année-là que je me suis mariée avec Pierre.

Avez-vous été de l'aventure de Huis clos, et de celle du Songe d'une nuit d'été ?

J. S. – Je n'ai pas joué dans *Huis clos*, dont François Bertrand nous avait apporté le texte d'Algérie, où il était correspondant. Nous avons trouvé très comique de présenter la pièce de Sartre chez les Jésuites, dans la crypte du Gesù, et ensuite, presque intégralement, à l'auteur lui-même, dans une chambre de l'hôtel Windsor à Montréal. Pour *le Songe...*, nous avons reconstitué une forêt dans les jardins de l'Ermitage : c'était très beau. Il faut dire aussi que, dans cette aventure de l'Équipe, nous avions Jacques Pelletier, le décorateur de Gratien Gélinas, et la conceptrice de costumes Marie-Laure Cabana, deux professionnels qui ont été d'un grand appui pour Pierre.

Que vous a apporté Pierre Dagenais comme metteur en scène ? Était-il d'abord un imagier ou un directeur d'acteurs comme Jouvet ? Est-ce qu'il donnait l'exemple d'un style de jeu aux autres acteurs, puisqu'il était lui-même comédien ?



Janine Sutto et Pierre
Dagenais dans *le Père
Chopin*, 1944.

J. S. – C'était surtout quelqu'un qui avait une vision très nette de ce qu'il voulait faire. C'était un visuel et aussi un excellent directeur d'acteurs.

Des talents innés chez lui ?

J. S. – Sûrement, parce qu'il n'avait jamais appris. Il n'avait même pas été à New York. Moi, j'y suis allée un peu plus tard, en 1945, pour voir Laurence Olivier jouer *Oncle Vania*, *Edipe*, et *César et Cléopâtre*. Mais Pierre n'avait jamais rien vu. Il avait un talent assez extraordinaire. Et ce n'est pas seulement un avis personnel, enjolivé par le passé. C'était un metteur en scène remarquable qui, sur ce plan, pouvait être comparé à Jean-Louis Barrault (que je connaissais en 1946, en allant à Paris). Question de vision des choses, d'intérêt pour le travail corporel. Pierre n'était pas un très grand acteur, comme Barrault, d'ailleurs. Je me souviens qu'à cette époque, en 1946 et 1947, c'était effrayant : les critiques tombaient sur Jean-Louis Barrault à bras raccourcis. Je me rappelle de titres comme « Barrault plus mauvais que jamais », alors qu'il jouait Hamlet et d'autres grands rôles. Pour Pierre, ça n'a pas été aussi catastrophique parce qu'il ne se donnait pas de tels rôles, mais entre les deux, il y avait une analogie certaine. Musicalement aussi. Pierre avait une très grande culture musicale, et une grande culture tout court. Il lisait tout. C'était quelqu'un d'un immense talent, avec des défauts énormes. Il manquait de jugement. Pas dans son travail, mais dans sa façon de voir les choses. Il accumulait les maladresses et avait un sens de la gaffe accentué.



François Rozet et Janine Sutto dans *la Reine morte*, de Montherlant, mise en scène par Loïc Le Gouriadec (Théâtre du Rideau Vert, 1958).

Ce voyage en France vous a-t-il permis de voir beaucoup de théâtre ? Y êtes-vous allée pour des raisons professionnelles ?

J. S. – Les deux ! J'avais envie de changer d'air. Je suis allée chez Charles Dullin et chez Maurice Escande. Je voulais en connaître davantage sur le métier, même si, ici, on m'avait refusé une bourse pour aller en France en me disant que j'étais déjà une grande vedette. Une grande vedette, oui, mais qui n'avait jamais rien appris ! Je voulais absolument étudier et voir du théâtre. J'ai donc vu des mises en scène de Jouvet, de Baty, de Dullin, de Barrault. J'ai aussi assisté à des cours donnés par Dullin. Je suis donc restée un an en France, où j'ai fréquenté Jean Gascon et Jean-Louis Roux, que je connaissais bien puisqu'ils avaient fait partie du MRT français et que j'aimais beaucoup. J'ai rapporté de mon séjour des pièces comme *les Parents terribles*, texte que Pierre a monté – très bien, d'ailleurs – au Monument-National. Puis il a monté une de ses pièces, *le Temps de vivre*, sur laquelle j'avais beaucoup de réticence, et qui a été une catastrophe.

Et Henry Deyglun, quels ont été vos liens professionnels avec lui ?

J. S. – Sur le plan professionnel, Henry avait déjà tout vu quand je l'ai connu, car il était beaucoup plus âgé que moi. Je l'ai connu à Paris en 1946-1947. (Avec Pierre, j'ai été mariée très peu de temps ; nous nous sommes vite séparés, tout en restant en bons termes.) Henry était arrivé au Québec en 1920 mais, même s'il avait déjà une carrière active derrière lui, je l'avais assez peu connu ici. C'était difficile avec lui, parce qu'il avait beaucoup d'admiration pour certaines idoles mais croyait peu en nous. Pas en moi particulièrement ; d'ailleurs, il était d'excellent conseil. Quand il me voyait jouer, j'étais sûre qu'il me disait la vérité, même si c'était dur parfois. Il avait beaucoup d'admiration pour Pierre. J'ai fait une tournée sous la direction d'Henry Deyglun, tout de suite après m'être mariée.



L'Avare, Théâtre du Nouveau Monde, 1951. Sur la photo : Gabriel Gascon (Cléante), Jean Gascon (Harpagon) et Janine Sutto (Élise). Photo : Henri Paul.

Le TNM

Vous avez été de la distribution de la pièce inaugurale du Théâtre du Nouveau Monde, l'Avare. Quel souvenir en avez-vous gardé ?

J. S. – Au TNM, au début, avec Jean Gascon, Jean-Louis Roux, Guy Hoffmann, Robert Gadouas, Georges Groulx..., cela faisait beaucoup trop de directeurs. Ça posait des problèmes. Un théâtre, ça dure quand il y a beaucoup d'amour et pas de compétition à la direction. Par exemple, chez Duceppe, c'est un clan qui dirige la compagnie : celui de la famille Duceppe, avec maintenant Michel Dumont. Au Rideau Vert, deux femmes ont dirigé depuis le début, sans compétition.

Trouviez-vous que le TNM était essentiellement un théâtre d'hommes ?

J. S. – Oui, mais Denise Pelletier et moi, qui étions là depuis le début, avons toujours été des femmes extrêmement libérées, bien avant le féminisme. Nous ne souffrions pas de cela. Nous étions consultées. Je me souviens de lectures de pièces où notre avis avait autant de valeur que celui des gars.

Quels metteurs en scène vous ont le plus appris ?

J. S. – Pierre m'a apporté beaucoup. Puis il y a eu Jean Gascon. C'était un animateur exceptionnel. Il savait nous communiquer son enthousiasme. C'était un être humain extrêmement chaleureux, près de nous, à notre écoute. Guy Hoffmann aussi, qui a monté toutes sortes de pièces, dont des Feydeau mémorables.

A-t-il révélé chez vous des dons de comique ?

J. S. – Hoffmann m'a beaucoup aidée, car il était un excellent directeur d'acteurs, et peut-être le plus grand acteur que j'aie connu à Montréal. J'ai aussi eu la chance de toujours





Deux rôles dans *les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, mises en scène par André Brassard : Lisette de Courval à la création, en 1968, et à la reprise de 1969 (notre photo) ; puis Des Neiges Verrette, en 1971. Photos : Guy Dubois et Daniel Kieffer.

jouer à la fois du répertoire comique et dramatique. À l'Arcade, j'avais déjà fait beaucoup de pièces comiques, avec Charles Deschamps. Comme tous les bons metteurs en scène, Hoffmann nous expliquait bien la pièce, nous disait ce qu'il fallait faire ou ne pas faire et, surtout, ce qu'il m'a appris par-dessus tout, c'est à écouter l'autre. À mon avis, c'est ça qui donne la présence à un acteur. Cela ne veut pas dire qu'il faut faire trente-six choses pour distraire le spectateur, au contraire. Le cabotinage, ce n'est pas la présence. Si vous ne savez pas écouter, vous ne pouvez pas continuer.

Un excellent directeur d'acteurs comme Gascon ou Hoffmann, vous savez, ça n'a pas d'époque. Quand je vois Serge Denoncourt ou René Richard Cyr, je me dis la même chose. C'est très précieux. Martine Beaulne aussi. Je n'ai jamais travaillé avec Claude Poissant, alors je n'ai pas d'expérience directe de sa façon de travailler. Comme spectatrice, il y a des pièces où je trouve qu'il dirige de manière excellente, mais pour d'autres, je ne comprends pas du tout. Ça ne fait rien. À chacun sa démarche.

Diriger des acteurs

Parlez-moi d'André Brassard.

J. S. – J'ai été une des premières à lire *les Belles-Sœurs*. Je ne connaissais ni Brassard ni Tremblay, et ils m'ont envoyé le texte à la maison. Je l'ai lu d'une seule traite et je les ai appelés tout de suite, sur le coup de l'enthousiasme. Après, nous avons fait une lecture publique de la pièce pour le Centre des auteurs dramatiques au Théâtre d'Aujourd'hui, sous la direction de Brassard, et le Rideau Vert l'a montée.

Est-ce que cela vous a paru étonnant que la pièce soit créée au Rideau Vert, dont le répertoire se situait assez loin de l'univers décrit par Tremblay ?

J. S. – Yvette Brind'Amour et Mercédès Palomino étaient mes amies, mais je peux quand même dire, objectivement, qu'elles étaient très fermées sur elles-mêmes à cette époque-là. Plus tard, ça s'est arrangé. Je dois dire cependant que madame Palomino a du pif. Même si cela leur déplaisait énormément, elles ont eu... elle a eu l'instinct de produire *les Belles-Sœurs*.

C'est elle qui a choisi, plutôt que la directrice artistique Yvette Brind'Amour ?

J. S. – Je le crois. Elles étaient ensemble, mais, à mon avis, c'est sûrement madame Palomino qui a décidé. Pour ce qui est de Brassard, je n'ai pas tellement travaillé avec lui. J'ai été de trois productions des *Belles-Sœurs*. Dans la première, j'ai partagé le rôle de Lisette de Courval avec Hélène Loiselle. Elle a commencé, et j'ai repris le rôle plus tard. À la reprise de la pièce, j'ai joué Des Neiges Verrette, rôle que j'ai préféré d'ailleurs. Mais je n'ai pas fait la tournée en France. Je devais rester au pays à cause de mes enfants.

Alors, Brassard, comment est-il comme metteur en scène ?

J. S. – Je dois dire que, dans *les Belles-Sœurs*, c'est Tremblay qui m'a le plus aidée. En me donnant des indications rapides, nettes et claires sur le personnage. Brassard, surtout au début, venait de loin. Par la suite, après avoir passé des moments difficiles, il s'est dégagé de beaucoup de choses, il a évolué. Au début de sa carrière, il avait un instinct incroyable. Il avait aussi besoin d'être entouré, d'avoir une cour autour de lui, davantage que Tremblay. Ce ne sont pas des reproches, je comprends très bien ça, mais dans la mise en scène des *Belles-Sœurs*, ce n'est pas lui qui m'a le plus dirigée. Cela dit, j'ai vu des spectacles très intéressants montés par Brassard, et d'autres moins. Quand il avait monté *Britannicus*, avec Luce Guilbeault, je me vois encore dans l'entrée de l'École nationale, lui demandant comment ça allait avec Luce. Il m'a répondu : « Viens pas, ma belle ! » Il n'était pas du tout content de son travail de mise en scène. J'y suis allée quand même. Il est très honnête, et souvent d'une grande lucidité. On est en très bons termes ensemble. On se dit trois phrases et on se comprend. Je crois aussi que c'est un très bon directeur d'école.

Construire un personnage

Pouvez-vous m'expliquer comment vous abordez la construction d'un personnage ?

J. S. – L'important, que vous jouiez dans n'importe quelle pièce, c'est le texte. Qu'est-ce que l'auteur a voulu dire ? Que veut-il apporter au public ? De même, quelle est la mission du metteur en scène ? Les bons metteurs en scène que je vous ai nommés ont pour principale préoccupation d'apporter au public le plus clairement possible le texte qu'ils ont entre les mains. Pour les acteurs, c'est la même chose. Quelle est la situation, d'où vient ce personnage, quel est-il, que fait-il, où va-t-il aboutir ? Là où on



Avec Yvette Brind'Amour et Marjolaine Hébert dans *les Dames du jeudi*, de Loleh Bellon, mises en scène par Danièle J. Suissa au Rideau Vert en 1978. Photo : Guy Dubois.

aboutit, c'est une indication pour le personnage. Quand on sait lire, on se rend compte que la réplique que l'on nous adresse est une indication et que celle que l'on répond en est une autre. Voilà tout ce qui nous permet de chercher un personnage. Ensuite, il faut se fondre dans l'ensemble. Et moi, j'ai très confiance dans les metteurs en scène que j'admire, et même dans ceux envers qui j'éprouve moins d'admiration, car c'est quand même eux qui doivent – même si ce n'est pas toujours le cas – avoir une vision de la pièce. Ils sont les patrons.

Suivez-vous toujours les directives de vos metteurs en scène ?

J. S. – On peut discuter. Mais je le fais assez peu, somme toute. Je ne suis presque jamais tombée sur des gens à l'opposé de ce que je pense. Peut-être suis-je docile ? René Richard Cyr est un très bon metteur en scène, intelligent, prenant chacun comme il sait qu'il doit le prendre. Un metteur en scène doit avoir beaucoup de psychologie. On n'aborde pas tous les acteurs de la même façon. Je suis aussi tombée sur Paul Buissonneau, dans *la Promenade du dimanche* au Quat'Sous, et du temps du théâtre d'été du TNM, à Repentigny. Je m'accommode très bien de Paul, parce que je me fiche éperdument qu'on m'engueule : ça me laisse complètement froide. Et j'ai beaucoup d'admiration pour Paul, même s'il s'agit d'une autre sorte d'admiration. Il peut prendre une pièce et la transformer complètement. Et j'admire ça parce que moi, je ne suis pas une vraie metteuse en scène. Pour les quelques pièces que j'ai montées, je pense que je suis une bonne directrice d'acteurs. En fait, je me considère comme une metteuse en scène « honnête ».

Vous n'êtes pas imaginative comme Paul Buissonneau ?

J. S. – Pas du tout. Des fois, il m'engueulait comme du poisson pourri, parce que je trouvais qu'il engueulait trop les autres et que j'osais le lui dire. Alors c'est moi qui prenais tout, mais ça ne me gênait pas ! Dans la pièce qu'il a montée à Repentigny, il fallait que je chante, ce qui me met généralement dans des transes terribles. Alors, il m'abreuvait d'injures. C'est un bon directeur, mais il a l'habitude de prendre une tête de turc dans le groupe, ce qui est un peu embêtant, surtout quand le groupe est petit (là, nous étions quatre) !

Où avez-vous fait de la mise en scène ?

J. S. – Au Rideau Vert, j'ai monté *Sonnez les matines* de Félix Leclerc, pièce que j'aime beaucoup. Ça a marché formidablement, même si j'ai été un peu échaudée pour une première mise en scène,

Gilles Pelletier et Janine Sutto dans *Encore un peu*, de Serge Mercier, mis en scène par Jean-Luc Bastien à la NCT en 1978. Photo : André Le Coz.



puisque la distribution comportait quatre enfants ! J'ai monté des spectacles au cégep de Saint-Hyacinthe, comme une soirée Feydeau et *les Femmes savantes*. À l'École nationale, il y a quatre ans, j'ai adoré monter, avec entre autres Serge Postigo comme élève, *le Legs* de Marivaux, *Dormez, je le veux* de Feydeau et *la Cantatrice chauve*. Pour le Théâtre Populaire du Québec, il y a eu aussi *Faisons un rêve* de Sacha Guitry, avec Gérard Poirier, Christiane Pasquier et François Cartier. Pour les deux pièces de Janette Bertrand, *Moi Tarzan, toi Jane* et *Dis-moi-le si je dérange*, avec Juliette Huot, ç'a été assez difficile, même si elles ont bien marché auprès du public. Je ne me suis pas trouvée assez efficace avec Janette vis-à-vis du texte. C'étaient ses premières pièces, et je n'ai pas été assez structurée pour l'aider à faire la différence entre une écriture destinée au théâtre et une à la télévision.

Former des jeunes

Que pensez-vous de la notion de maître, de transmission d'un savoir ou d'une expérience ? Vous appartenez à une génération qui a pu se frotter à ce qu'on appelait des grands maîtres. Comment voyez-vous la chose pour les jeunes, aujourd'hui ?

Avec Serge Denoncourt dans *Harold et Maude*, mis en scène par Jean-Luc Bastien à la NCT en 1984.
Photo : André Le Coz.





Avec Marc Béland dans
... Et Laura ne répondait rien,
mis en scène par Martin
Faucher au Théâtre de
Quat'Sous en 1990.
Photo : Yves Renaud.

avec ceux qui n'ont pas une grande motivation. On a tort, peut-être. J'ai vu des acteurs sur qui je n'aurais pas misé quand ils avaient vingt ans, et qui sont devenus excellents plus tard. On ne peut pas dire à quelqu'un qu'il n'a pas de talent. Même un élève renvoyé d'une école parce qu'il ne peut pas s'intégrer à un groupe ne devrait pas se décourager s'il a vraiment le théâtre en lui.

Moi, quand j'étais jeune, je ne demandais que ça, avoir des maîtres. Monsieur Rozet en a été un pour moi. À un moment donné, comme nous n'avions pas de bases, nous sommes quelques-uns à avoir pris une initiative. Notre groupe comprenait Gilles Pelletier, Denise Pelletier, Marjolaine Hébert, Monique Miller. Nous avons loué une salle rue de la Montagne, dans un couvent aujourd'hui disparu, et nous avons demandé à François Rozet de nous donner des cours de théâtre classique.

Aujourd'hui, les jeunes ont pour Serge Denoncourt un immense respect. Moi aussi, d'ailleurs. De lui, je n'ai jamais vu un spectacle qui soit mauvais. J'en ai vu qui me plaisaient plus ou moins, mais, avec Martine Beaulne, il est le metteur en scène qui a la vision la plus nette des pièces sur lesquelles il travaille. Serge m'a dirigée dans *le Pays dans la gorge*, présenté au TPQ et en tournée en province. Quant à Martine, je n'ai malheureusement pas encore travaillé avec elle, mais j'adore ce qu'elle fait. Elle est solide, équilibrée, je suis sûre qu'elle a un très bon jugement. Et tout le monde m'a dit comme il était agréable de jouer sous sa direction. Elle a un tel bagage, une telle intelligence et un tel instinct du théâtre ! Quelle chance nous avons d'avoir une telle relève ! Et dans toutes les disciplines de ce merveilleux métier. **J**

J. S. – Moi, quand j'ai osé donner quelques cours, je devais avoir plus de cinquante ans. J'admets mal qu'on puisse donner des cours dès sa sortie d'une école. Vous me direz qu'en général, c'est une question de « survie » pour la personne qui enseigne. Pourtant, l'expérience du métier est importante. Moi, j'ai attendu la cinquantaine pour oser *coacher*, c'est-à-dire préparer des jeunes pour des auditions. Et au moins, là, les jeunes avaient un but : entrer dans une école de théâtre. Pour donner des cours, il faut que les élèves soient motivés.

J'ai donc eu Normand Brathwaite comme élève. Je me rappellerai toute ma vie : quand je lui ai ouvert la porte, il avait l'air d'avoir douze ans ! Je lui ai fait jouer Arlequin du *Jeu de l'amour et du hasard*, et c'est comme ça qu'il est entré au cégep de Sainte-Thérèse. J'ai aussi eu Raymond Legault. Ça, ça m'intéressait. Il y a un tas de monde qui vous appelle pour suivre des cours, mais on ne peut pas perdre de temps