

Il n'y a pas de mystère, il y a du travail Entretien avec Monique Miller

Solange Lévesque

Number 84 (3), September 1997

Portraits d'actrices

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25462ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lévesque, S. (1997). Il n'y a pas de mystère, il y a du travail : entretien avec Monique Miller. *Jeu*, (84), 86-102.

Il n'y a pas de mystère, il y a du travail

Entretien avec
Monique Miller

Le coup d'envoi

Du cinéma à la télévision, des théâtres de poche aux grandes scènes, vous êtes omniprésente. Comment tout cela a-t-il commencé ?

Monique Miller – Enfant, j'écoutais la radio, et cela m'a donné envie d'y jouer, peut-être dès sept ou huit ans déjà. C'est donc à la radio que j'ai commencé, à onze ans. La télévision est arrivée alors que j'étais encore adolescente.

Avez-vous grandi au sein d'une famille d'artistes ?

M. M. – Pas du tout, j'étais la deuxième de cinq enfants d'une famille ouvrière disposant de moyens modestes, et nous habitions Rosemont. J'écoutais donc la radio et je lisais les journaux assez jeune ; je voyais qu'il y avait des enfants qui jouaient et qui allaient chez madame Jean-Louis Audet. Je me suis dit que, moi aussi, j'irais chez madame Audet. En dépit du fait qu'ils n'étaient pas très fortunés, mes parents m'ont envoyée au premier cours. Madame Audet était tellement généreuse qu'un certain temps plusieurs élèves ne payaient pas. Rapidement, elle faisait auditionner ses petits élèves, et rapidement, donc, j'ai joué à la radio.

C'est donc elle qui vous a poussée vers le jeu ?

M. M. – Bien sûr. Le plus drôle, c'est qu'André Audet, son fils, qui est mort à trente-sept ans, écrivait *Madeleine et Pierre*, une émission de radio très écoutée des enfants ; nous rêvions tous d'y participer quand nous allions chez madame Audet mais,



Monique Miller et Jean Coutu dans *l'Amant*, de Pinter, téléthéâtre de Paul Blouin, présenté à Radio-Canada en 1966 (photo) et au Théâtre du Rideau Vert en 1968.
Photo : André Le Coz.



Création de *Zone*, de Marcel Dubé, au Théâtre des Compagnons par l'Équipe de la Jeune Scène en 1953.
Sur la photo : Monique Miller (Ciboulette) et Guy Godin (Tarzan).
Photo : Jean Valade.

malheureusement, l'émission s'est terminée juste au moment où je commençais à jouer. J'avais une amie qui avait commencé un petit peu avant moi : Lise Lasalle (morte très jeune elle aussi... Vous vous rappelez sans doute de *Tour de terre*, qu'elle animait à la télévision avec Jean Besré ?) ; elle avait joué dans *Madeleine et Pierre*. André Audet écrivait son texte pour la radio en québécois ; comme plus tard Marcel Dubé et Gratien Gélinas l'ont fait, avant le *joual*, bien sûr. Le *joual*, c'est très catégorisé, comme Michel Tremblay l'a souvent expliqué. Ce n'est pas le seul langage d'ici. Donc, André nous faisait jouer en québécois. Et sa mère, madame Audet, n'était pas le genre de professeur de diction comme il y en avait beaucoup, paraît-il – j'en ai connu après –, qui faisaient des enfants de petits singes qui parlaient « com-meu ça »... Son enseignement était vraiment professionnel. Elle m'a appris très jeune à travailler sérieusement les fables de La Fontaine. Je pensais à elle en regardant Fabrice Lucchini qui récite ces fables d'une façon merveilleuse... Elle nous a appris la phonétique, la diction et, instinctivement, la respiration. À l'adolescence, tout s'est enclenché pour moi avec *De l'autre côté du mur* et *Zone*, de Marcel Dubé. Puis j'ai auditionné pour le film *Tit-Coq* ; j'avais vu la pièce à douze ans, avec Muriel Guilbault dans le rôle de Marie-Ange ; c'est un cadeau que j'avais offert à ma mère, de l'amener au théâtre. Ensuite, l'école du TNM a ouvert, juste après le théâtre lui-même, et je l'ai fréquentée quelques mois, mais je n'avais pas le temps parce que je travaillais déjà trop. En fait, j'ai beaucoup appris sur le tas ; quand Ginette Letondal, qui jouait Marianne dans *l'Avare* au TNM, est partie vivre en Europe, on m'a invitée à la remplacer. C'est ainsi que cela s'est enchaîné.

Comment était-ce, jouer à la radio à onze ans ?

M. M. – Nous n'étions pas nombreux ; il y avait pourtant plusieurs belles émissions pour enfants, des adaptations faites par André Audet des plus beaux contes d'Andersen et d'autres, et des plus belles histoires du monde. Dans ces contes, nous pouvions jouer des fleurs ou des oiseaux, des animaux, des petits garçons ou des petites filles. Il y avait aussi énormément de radioromans dans lesquels j'ai également travaillé. On ne tenait pas compte du fait que les enfants, même comédiens, doivent aller à l'école ; il n'existait encore aucun règlement à ce sujet à l'époque ; il fallait être disponible quand les adultes travaillaient.



Maintenant, les enfants répètent après cinq heures et, pour le cinéma, ils tournent le samedi... J'ai donc dû abandonner l'école, que les horaires de travail ne me permettaient pas de fréquenter et, avec mes cachets, je me suis payé des cours privés rue Duluth, près du parc Lafontaine, chez un professeur privé que madame Audet avait trouvé pour moi. L'école, c'est abstrait pour moi ; je ne l'ai pas beaucoup connue.

Avez-vous l'impression que cela vous a manqué, enfant ?

M. M. – Je ne pense pas. À l'adolescence, j'ai beaucoup vécu avec des adultes.

Les phares

À part madame Audet, parmi toutes ces personnes que vous avez côtoyées à partir d'un âge assez précoce, quelles sont celles qui ont joué un rôle clé dans votre apprentissage et votre carrière ?

M. M. – D'abord André Audet, qui écrivait et réalisait à la radio, comme je l'ai mentionné ; et puis Noël Gauvin (à ne pas confondre avec le comédien Maurice Gauvin) qui a fait de grandes émissions musicales et de très belles émissions culturelles ; je me souviens d'une émission que Michelle Tisseyre animait avec lui à la radio. Il y a eu beaucoup de très bons réalisateurs à la radio, qu'on oublie, hélas ! Après, la télévision a commencé, et plusieurs jeunes de la radio, comme Louis-Georges Carrier, sont passés à la télévision, en même temps que les gens de théâtre comme Georges Groulx, qui est devenu réalisateur, puis coordonnateur des émissions dramatiques.

Et vous, comment êtes-vous aussi passée à la télévision ?

M. M. – Déjà, au début, il y a eu des téléromans, bien sûr. Le premier que j'ai fait, c'est celui de Guy Dufresne : *Cap-au-Sorcier*. Il y avait beaucoup de pièces de théâtre d'une heure, plusieurs téléthéâtres de deux heures aussi ; par exemple, Louis-Georges Carrier a réalisé *Moïra*, le roman de Julien Green, adapté par Hubert Aquin, et qui était assez osé pour l'époque. On m'en avait confié le rôle-titre. Georges Groulx, qui était coordonnateur, a dit : « Je n'en parle pas à Ottawa (où se trouvaient les grands patrons) ; vous le faites, tout simplement ! » Et comme nous travaillions en direct, personne ne pouvait demander de visionner les cassettes pour censurer, le cas échéant. Le lendemain de la diffusion : le tonnerre ! Dans *Moïra*, il n'y avait que des garçons, et la tante de Moïra, jouée par Germaine Giroux. C'était magnifique ! Nous l'avions fait parce que nous avions le goût de risquer, de créer des choses intéressantes ; il y avait beaucoup de création aussi à ce moment-là. Avant ça, quand nous avons créé *Zone* à Montréal et gagné plusieurs prix, nous étions allés à Victoria (Colombie-Britannique) en avion ; c'était plus long que d'aller à Paris, parce qu'on faisait escale



Tit-Coq (1953), film de Gratien Gélinas et René Delacroix. Sur la photo : Monique Miller, Denise Pelletier et Jean Duceppe.

dans toutes les capitales ; nous avons gagné des prix là-bas aussi, mais il n'y avait pas eu de subventions pour le voyage ; c'est avec les cachets reçus pour *Zone* joué en téléthéâtre que nous avons payé notre billet d'avion et nos frais de séjour. Tout cela commençait d'une façon effervescente.

Quel souvenir gardez-vous de l'aventure de Cap-au-Sorcier ?

M. M. – Très bon ! Comme cela se passait sur la Côte-Nord, nous avons été un peu dirigés pour arriver à rendre l'accent de ce coin de la province. Personnellement, je ne connaissais pas la région, mais j'étais allée avec Hélène Loïselle, Lionel Villeneuve et Monique Joly près des Éboulements. J'avais alors passé la remarque à Hélène : « Ils parlent comme nous ! » — « Mais non, c'est nous qui tentons de parler comme eux ! » m'a-t-elle répondu. C'était vrai. C'est à l'occasion de cette série que j'ai connu Jacques Blouin, qui a réalisé la première saison de l'émission ; dès la deuxième, c'est Paul Blouin qui l'a remplacé ; Jacques est resté du côté des variétés. Paul avait déjà commencé sa série jeunesse *Beau temps mauvais temps*, dans laquelle Louise Marleau

Monique Miller dans le rôle de Fabienne, dans *Cap-au-Sorcier*, de Guy Dufresne, émission réalisée par Paul Blouin et diffusée à la radio de Radio-Canada (saison 1956-1957). Photo : André Le Coz.



jouait déjà à dix ou onze ans. Puis il est passé à *Cap-au-Sorcier*, et presque tout de suite aux téléthéâtres. Après *Moïra*, Louis-Georges Carrier a fait l'autre pièce de Marcel Dubé : *Chambre à louer*, que nous sommes aussi allés jouer à Régina, au Dominion Drama Festival.

Y a-t-il une œuvre en particulier qui vous a lancée ?

M. M. – Il y en a deux : *Zone* et *Tit-Coq*, qui sont arrivés à peu près en même temps. Paul Langlais avait vu *Zone* et, fin renard, il l'avait produit. Le Dominion Drama, ce festival bilingue, avait lieu au théâtre des Compagnons de saint Laurent, situé à l'angle De Lorimier et Sherbrooke. Avec un beau succès, nous y avons joué *Zone* trois semaines, pendant lesquelles il y a eu une relâche de trois jours pour le lancement du film *Tit-Coq*. Un lancement était un événement rare à l'époque, et je me rappelle que c'était Judith Jasmin, qui était tellement grande, importante, intelligente, qui animait cette soirée radiodiffusée (on ne télévisait pas encore ce genre d'événements). Elle animait donc sur scène la présentation de tous les comédiens, de Gélinas et du réalisateur français René Delacroix, qui était venu coréaliser avec lui. *Septième Nord* est arrivé dix ans après. Comme *Zone* avait eu beaucoup de succès, le producteur Paul Langlais, qui

est devenu très important après à TVA et à la radio (c'est lui qui m'avait fait jouer, enfant, dans ses productions à la radio), m'avait envoyée auditionner chez monsieur Gélinas pour *Tit-Coq*. Avec De Sève, Langlais était producteur exécutif pour le film *Tit-Coq* ; il était dans son intérêt de faire un beau lancement, et c'est pourquoi il avait suspendu *Zone* trois jours pour le reprendre après.

C'était une époque très bouillonnante...

M. M. – Oui, et qui a duré presque jusqu'à la fin des années soixante-dix. Lors des tournages de *Montréal P.Q.*, j'ai parlé de cette époque et de celle qui a précédé avec les collègues, et j'en ai appris beaucoup. J'ai été mêlée au milieu très jeune, mais je ne fréquentais pas les cabarets. Claude Blanchard m'expliquait que le Bellevue Casino, par exemple, qui se trouvait entre Saint-Urbain et Bleury, était immense. Claude m'a appris que les



Avec Janine Sutto et Jean Duceppe dans *Bilan*, de Marcel Dubé, téléthéâtre de Paul Blouin, présenté à Radio-Canada en 1960. Photo : André Le Coz.



Monique Miller (Grouchenka) dans *les Frères Karamazov* de Dostoïevski, téléthéâtre de Jean Faucher, présenté à Radio-Canada en 1959. Photo : André Le Coz.



maisons très très cossues des gens fortunés (comme le personnage de Madame Félix dont s'est inspiré Victor-Lévy Beaulieu en y amalgamant son imaginaire) étaient situées rue Sherbrooke, dans ce coin-là. La femme dont il s'est inspiré faisait marcher ses bordels ailleurs, contrairement à la situation de *Montréal P.Q.*, où son commerce se trouvait dans la même maison. Mais le téléroman était une synthèse de deux ou trois femmes. Il y avait, entre autres, une Française et une madame Beauchamp, qui habitaient dans ce quartier. C'était un très beau personnage, cette femme avec son fils. Il y a toujours un élément œdipien chez Victor-Lévy. Dans un des épisodes, il avait signifié que Teoli rêvait à Madame Félix jeune ; Lorraine Pintal a eu l'idée d'illustrer ce rajeunissement dans les rêves du personnage de Jacques Godin, et elle nous avait fait des scènes très tendres, qui avaient inspiré Victor à écrire des scènes rétrospectives où j'apparaissais plus jeune. Dans ces scènes, son fils avait le même âge qu'elle ; c'était beau ; nous nous retrouvions dans les années vingt, jeunes tous les deux.

Vous avez joué beaucoup de très beaux rôles ! Quels sont les rôles et les personnes qui vous ont permis de perfectionner votre jeu ?

M. M. – Je repense à *Zone*, à ce que le metteur en scène Robert Rivard, mon aîné, m'a apporté... Et je pense à des gens comme Robert Gadouas, un ancien de chez madame Audet,

qui venait souvent répéter à son studio ; je l'écoutais, assise dans l'escalier. Gadouas, c'était notre Serge Reggiani à nous. Il avait un talent, une personnalité extraordinaires. Quand j'ai commencé à la radio, c'est une des personnes qui m'a beaucoup protégée ; un grand frère, en quelque sorte. Après les radioromans, j'ai joué plusieurs grandes choses à la radio : des Pirandello, *les Mouches* de Sartre, etc. Et quand Claude Dauphin est venu jouer *le Prix* au TNM avec nous à l'invitation de Jean-Louis Roux, en 1970, Gérard Poirier, Jacques Godin et moi avons eu le plaisir de jouer avec lui. Le séjour de Dauphin a été d'une grande richesse pour moi ; nous sortions tous les soirs et nous

Septième Nord (1963), de Guy Dufresne, série réalisée par André Bousquet à Radio-Canada. Sur la photo : Louise Rémy et Monique Miller. Photo : André Le Coz.





échangions beaucoup. Il était venu pour ça, jouer au théâtre avec nous. Il nous parlait de ce qu'il avait lu, joué, fait, etc. Je voudrais mentionner aussi Roger Citerne, un réalisateur qui m'a fait faire des choses absolument merveilleuses, dont le rôle-titre d'*Électre* de Sophocle à la radio, avec chœur et grand orchestre dirigés par Jean Vallerand, alors que je n'avais que dix-neuf ans, ainsi que *les Séquestrés d'Altona*, lors du séjour de Dauphin. À ce moment, plusieurs commençaient à réaliser ou à écrire. Quant à Louis-Georges Carrier, Hubert Aquin, Marcel Dubé, bien sûr, et Paul Blouin, ils étaient à l'apogée de leur carrière. C'est à cette époque que Paul m'a dirigée dans *Yerma* de Lorca à la télé – je l'ai aussi jouée au Rideau Vert avec Reichenbach – et *un Caprice* de Musset. C'est Paul Blouin qui a amené Pinter à Montréal ; nous avons d'abord fait *l'Amant* à la télé, puis au théâtre du Rideau Vert ; même chose avec *la Collection*. Puis Paul a fait *le Gardien*, à la télé et chez Duceppe. Plus tard, j'ai joué *les Infidèles* de Pinter, au TNM, mis en scène par Olivier Reichenbach. Pour moi, Paul Blouin demeure un personnage très important. Lorsqu'il est mort, nous lui avons rendu hommage à la télé, Marcel Dubé et moi ; je venais de voir le travail que Wim Wenders a eu beaucoup de mal à faire avec le vieil Antonioni qui est malade, qui ne parle pas beaucoup... Et ce document de Wenders m'a fait penser à Paul qui, à la fin de sa vie, était handicapé par l'emphysème et ne pouvait

Monique Miller, Janine Sutto et Nathalie Naubert dans *les Trois Sœurs* de Tchekhov, téléthéâtre de Paul Blouin, présenté à Radio-Canada en 1963. Photo : André Le Coz.

Monique Miller (Dona Prouhèze) dans *le Soulier de satin*, de Claudel, présenté au TNM en 1967, dans une mise en scène de Jean-Louis Roux. Photo : André Le Coz.

Un caprice, de Musset, téléthéâtre de Paul Blouin, présenté à Radio-Canada le 18 septembre 1966. Photo : André Le Coz.



malheureusement plus travailler. Dans l'émission spéciale sur Duceppe, où nous sommes interviewés à tour de rôle, je regardais les extraits de téléthéâtres, en particulier la création de *Bilan* en noir et blanc et en direct à la télé ; ce personnage étonnant de bourgeois pris dans une soucière, joué par Duceppe... Comment monter cela ? Paul l'a fait de façon inspirée. J'ai eu le bonheur de jouer avec lui *les Trois Sœurs* de Tchekhov, l'avant-dernier téléthéâtre en direct. Nous travaillions ! Nous travaillions tellement ! Et avec tellement de bonheur !... (Serge Denoncourt, d'ailleurs, me fait beaucoup penser à Paul Blouin qui a été tellement important pour moi. Dans sa pensée, dans sa curiosité, dans sa culture et son rapport avec les comédiens, sa gourmandise. Moi aussi, je suis très gourmande et très curieuse... Je peux parler de Serge comme d'une véritable rencontre.) Nous travaillons encore beaucoup, mais souvent, nous manquons de temps.

Je me rappelle, je jouais *le Pain dur* au TNM, et nous répétions à onze heures du soir à Radio-Canada. Dans *les Trois Sœurs*, Jean-Louis Roux jouait Verchinine, moi, Macha, et quelqu'un d'autre jouait ailleurs en même temps ! Pendant la journée, les camarades avaient des téléromans ou d'autres trucs à répéter ! Paul Blouin ne se contentait pas d'un deuxième ou troisième choix : il voulait *ceux-là*, alors les répétitions commençaient à onze heures du soir.

Après une journée remplie de travail...

M. M. – Oui. On l'a fait aussi pour *Bilan*. Je me souviens, j'ai participé à la création de *Florence* en téléthéâtre avec Jean-Paul Fugère à la réalisation, juste un peu avant *Un simple soldat*. Trois ans plus tard, nous l'avons repris au théâtre. À la télé, c'était Paul Guèvremont et Fernande Larivière, une très bonne actrice, morte assez jeune, qui faisaient mes parents ; à la Comédie-Canadienne, lorsque la pièce a été montée, par Louis-Georges Carrier, c'était Duceppe et Denise Pelletier. Plus que quiconque, Duceppe était pris toute la journée ; moi aussi, sûrement, mais pas autant que lui ! Nous partions tous les deux de *Florence* pour aller répéter *Bilan* à onze heures du soir avec Paul Blouin. Nous n'aurions plus le droit de faire cela maintenant, au théâtre non plus. Au moment où nous préparions la tournée avec le TNM pour faire *le Tartuffe* et *la Guerre, Yes Sir !*, je jouais au Rideau Vert avec Besré, un Shaffer, Denise Pelletier jouait au Centaur, d'autres jouaient au



TNM, d'autres ailleurs..., et nous répétions le soir. En mai, nous partions en tournée ; il n'y a plus maintenant de ces grandes tournées extraordinaires ; il y en a des belles, mais j'aimerais qu'elles jouent à Paris ! Quand voit-on le théâtre québécois à Paris ? Les spectacles de Robert Lepage et de Denis Marleau voyagent beaucoup maintenant ; nous c'était Paris. Nous avons joué *Une maison, un jour*, à l'Odéon. Après : Rennes, Reims, Bruxelles, Louvain, Liège, Lausanne, Genève... ce n'était pas la campagne ! Et après Brno, Prague, Leningrad, Moscou. Avec le TNM, nous avons joué aussi au Théâtre de la Musique, un théâtre du quartier Réaumur-Sébastopol où Trintignant avait joué *Hamlet*, quelques mois auparavant.

Maintenant et naguère

Vous, vous avez presque tout appris sur le tas, comme on dit.

M. M. – Pas mal ! À part quelques cours, à l'école du TNM, en pose de voix, et avec madame Audet, bien sûr. Si on apprend à *respirer* une fable de La Fontaine, cela va déjà assez bien pour la suite, hein ? Il n'y a pas de honte à se faire aider. À Londres, sur les programmes de théâtre, on voit toujours : « Speech coach ». Il arrive, ici, qu'un metteur en scène prenne quelqu'un pour unifier l'accent, le langage. Denoncourt, par exemple, a pris Huguette

Uguay pour *le Cid*. Je pense qu'elle avait un peu travaillé aussi sur le premier *Cyrano* du TNM, en 1996. Pierre Lebeau, qui jouait *Cyrano* à la reprise cet été, a fait tout son conservatoire. Une jeune comédienne que j'ai rencontrée et qui l'avait vu pour la première fois dans *Matroni et moi* n'en revenait pas : « Mais où est-ce qu'ils ont trouvé cet homme-là ? » demandait-elle ; elle le trouvait si extraordinaire qu'elle pensait qu'ils avaient pris un vrai truand dans la rue, tellement le comédien collait au personnage ! Quand elle l'a vu ensuite dans *Maîtres anciens*, elle était sur le dos ! Je lui ai dit : « C'est cela, un acteur. On doit comprendre chaque mot quand il parle ! » Il faut savoir parler chaque langue comme elle doit être parlée ! Lebeau, justement, après avoir fait des années d'études, travaille, travaille et travaille ! Il y a certains jeunes qui, après trois ans de conservatoire, ne peuvent pas se défaire de la musicalité québécoise quand ils jouent. C'est parfois la faute de certains metteurs en scène qui, même dans un texte traduit comme un Pinter ou un Tchekhov, demandent « une musicalité plus locale » ! Mais qu'est-ce que c'est que ça, « une musicalité plus locale » ? Je vais vous en donner une n'importe quand dans un texte écrit en québécois, moi, mais ne me



Jean-Louis Roux et Monique Miller dans *Pygmalion*, de George Bernard Shaw, présenté au TNM en 1968 dans une mise en scène de Jean-Louis Roux.
Photo : André Le Coz.

demandez pas de le faire dans un texte écrit en français ou traduit. Nous étions très contents, au Quat'Sous, de la traduction de Geneviève Lefebvre pour *Décadence*. C'est une pièce très compliquée à traduire ; les Français en avaient traduit une partie en argot, ce qui était un équivalent plausible du cockney, mais comme les personnages sont à Londres, on n'aurait pas pu parler québécois ; ou alors, il aurait fallu tout adapter pour le Québec. J'ai trouvé la traduction d'Yvan Bienvenue merveilleuse pour *Sexe, Drogue, Rock & Roll*. Ce n'était pas « montréalais » : c'est cela, une bonne traduction. Quand une pièce est européenne, ou américaine, ou anglaise, elle doit le demeurer, à mon avis. Je pense à une très bonne et grande adaptation de *Pygmalion* de George Bernard Shaw par Éloi de Grandmont pour le Québec contemporain et que nous avons jouée deux fois à dix années d'intervalle en 1968 et 1978 ; au lieu de passer du cockney à l'anglais pur, le personnage passait du joul au français pur.

L'Idiot, de Dostoïevski, mis

en scène par Roland

Laroche à la NCT en 1970.

Sur la photo : François Tassé,

Monique Miller, Jacques

Godin et Jacques Kanto.

Photo : André Le Coz.

Vous avez assisté à toute l'évolution qui a fait du théâtre d'ici ce qu'il est devenu aujourd'hui ; quand vous repensez à cette période si effervescente des années soixante, soixante-dix, avez-vous des regrets ? Ou une nostalgie de cette époque ?





Avec Michelle Rossignol
dans *Le Pain dur*, de Claudel,
mis en scène par Jean-Louis
Roux au TNM en 1973.
Photo : Henri Paul.

M. M. – J'ai un peu de nostalgie et je l'exprime quelquefois. Simone Signoret a écrit un très beau livre qui me touche beaucoup : *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*. Je me fais souvent taquiner ; on me dit : « Toi qui sais tout !... » Je ne sais pas tout, mais ce que je sais, je le sais ! Signoret se rappelait de tout, elle aussi, et elle se faisait beaucoup beaucoup taquiner à cause de cela. Je ne peux pas le nier ; j'ai parfois aussi une certaine nostalgie, mais mon choix, c'est : avancer ! À chaque époque, il y a de nouveaux artistes pleins de talent. J'en ai toujours rencontré.

Pourrait-on dire qu'à l'époque de vos débuts il y avait un aspect artisanal dans le théâtre et un engagement chez les artistes, metteurs en scène et concepteurs que rien ne venait freiner ou entraver ?

M. M. – Certainement. Une fièvre aussi, et pas l'attitude *politically correct* que je rencontre parfois chez des gens beaucoup plus jeunes que moi autant que chez des gens de mon âge ; par contre, il m'arrive de parler la même langue que des gens de moins de trente ans comme Stéphane Brûlotte et Suzanne Clément avec lesquels j'ai joué en 1996 à Eastman ; comme Marcel Pomerlo, à qui je suis restée très liée. Il y a des choses que Marcel n'a pas connues, mais il sait qu'elles ont existé, il a vu des vidéos, des films... Moi, je n'ai pas vécu l'époque où Barry et Duquesne ont fait le Stella, mais j'ai joué avec madame Thiéry ; quand j'ai débuté, c'était une femme de quarante-cinq ans ; j'ai dû la trouver vieille, mais je savais tout ce qu'elle avait fait, qu'elle avait

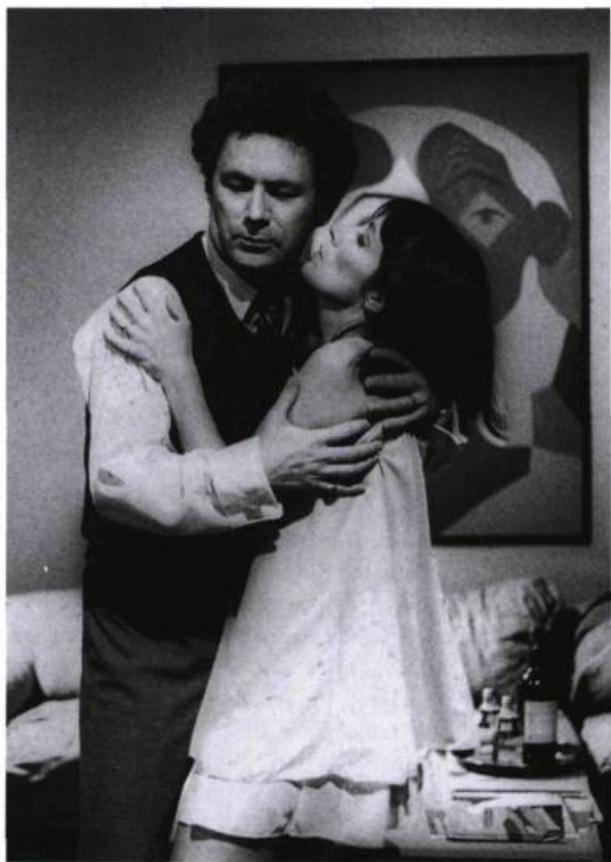
joué à vingt ans et accompli des choses extraordinaires. Je lui posais des questions ; la mémoire, ce n'est pas seulement tout se rappeler, c'est aussi conserver. C'est de cela qu'a parlé Scorsese quand l'American Film Institute l'a honoré. Il protège beaucoup les films ; il refuse que les films en noir et blanc soient colorés, retravaillés, etc. « Imaginez-vous ce qu'ils ont fait avant moi », disait-il de ses amis et collègues. « Les bons acteurs et les bons techniciens existent à toutes les époques : ils étaient très bons ! La technologie d'aujourd'hui n'est pas nécessairement *meilleure* ; il ne faut pas oublier ça ! »

...Un téléroman en couleurs aujourd'hui n'est pas nécessairement meilleur que Cap-au-Sorcier, il y a quarante ans !

M. M. – Non ! Justement, Marcel Pomerlo a vu des extraits de *la Côte-de-sable*, l'une des très belles œuvres de Marcel Dubé réalisée par Louis-Georges Carrier dont il ne subsiste que quelques documents. Il n'avait jamais vu jouer Nathalie Naubert ; en ce moment, elle ne joue pas beaucoup, malheureusement. Marcel Pomerlo a dit : « Mais qu'est-ce que c'est ! » Il était tout surpris. Cela l'intéresse. Quand les jeunes sont intéressés, ils se documentent. Entendre : « Je ne sais pas si je vais pouvoir répéter parce que je n'ai pas de gardienne », cela me tue ! Tous les jeunes parents ne sont pas comme ça. Et encore, quand je dis jeune, je ne dis pas vingt ans ; les comédiennes de ma génération ont eu leurs enfants très jeunes ; je pense à Andrée Lachapelle qui a eu quatre enfants, moi un, Hélène Loiselle, cinq ! Et jamais de plaintes ! C'était la vie, c'était normal. On choisit de faire du théâtre ? Alors on en fait et on se rend disponible.

Tous ceux qui ont connu cette époque-là parlent de cet engagement total...

M. M. – Je pense que cela va avec l'époque. Aujourd'hui, du côté des gouvernements, la mentalité est tournée plus vers l'économie et la gestion que vers l'art et la culture. J'ai vécu la fermeture du Théâtre des Voyagements, pour des raisons techniques. C'est simple : dans nos loges, on ne pouvait pas se tenir debout parce que le plafond était trop bas ! Cela m'amène à revenir aux influences : Louis Saïa et Claude Meunier ont eu une grande influence sur moi... Nous avons créé *Appelez-moi Stéphane* en 1980,



Claude Jutra et Monique Miller dans *Pour le meilleur et pour le pire*, film réalisé par Claude Jutra en 1975.

et ensuite *les Voisins*, chez Duceppe ; les Voyagements, c'était une troupe autogérée. Cela ne nous gênait pas d'être tous payés également. J'étais obligée de faire la promotion ; cela arrangeait tout le monde, parce que j'étais l'aînée, la plus connue ; je recevais 30 \$ par soir, comme les autres. Mais nous avons répété 250 heures pour 1 500 \$. Pour obtenir les subventions, il fallait jouer cinquante fois ! Dans ces conditions, ce n'est plus une question d'argent mais de passion. Je regrette, comme plusieurs, que les plus jeunes ne fassent pas plus de création au théâtre. Louis Saïa était un grand directeur. Il avait vingt-sept ans quand je l'ai connu, tout comme Serge Denoncourt. Que de souvenirs, quand j'y repense ! J'ai beaucoup travaillé avec Louis-Georges Carrier, Paul Blouin, Jean-Paul Fugère, qui m'a fait jouer, entre autres, *Comme tu me veux*, un Pirandello tout à fait magique. J'étais du premier téléthéâtre de Jean-Paul Fugère, *Paquebot Tenacity*, et ensuite j'ai fait *le Joueur de boules* de Louis-Georges Carrier, réalisé par Fugère. Il a fait de grandes choses, Fugère, dont une merveilleuse *Cerisaie* avec Janine Sutto et Louise Marleau, qui avait seize ans, l'âge de son personnage. J'ai fait de très belles choses aussi avec Jean Faucher, dont *les Frères Karamazov*, puis *Noces de Sang*, avec Jacques Godin en Leonardo.

Vous avez souvent joué avec Jacques Godin ?

M. M. – Oui. Il jouait aussi dans *Yerma*. Et puis, bien sûr, dans *Septième Nord*, le téléroman. Vingt-six ans plus tard, dans *Montréal P.Q.*, nous formions encore un couple. Seulement quelques épisodes de *Septième Nord* ont été conservés ; c'est terrible ! Quand les personnages sont forts et bien réalisés, ils durent dans l'esprit des gens. Marina Orsini et Roy Dupuis en ont au moins pour trente ans à se faire parler d'Émilie et d'Ovila, ces deux grands personnages des *Filles de Caleb*. On a beau faire d'autres choses ensuite, ces personnages subsistent dans l'imaginaire des spectateurs. J'ai travaillé énormément depuis une vingtaine d'années, et les gens me parlent encore de *Septième Nord* !

La rencontre entre le comédien et le personnage

C'est un peu comme s'il y avait quelque chose d'indélébile dans certaines rencontres entre un comédien et un personnage. Gilles Pelletier et le Capitaine Aubert, par exemple...

M. M. – Imaginez : il avait trente ans et il composait ce personnage de vieillard ! On l'a beaucoup identifié aussi à Joseph dans *Un simple soldat*. Quand un personnage rencontre un acteur ou une actrice, et que ce personnage la rejoint... Andrée St-Laurent, qui est morte à trente-neuf ans et qui était une metteuse en scène merveilleuse, me parlait de ça ; elle citait en exemple Louise Marleau et son personnage dans *Soudain, l'été dernier* ; elle était merveilleuse dans cette pièce. Andrée donnait aussi l'exemple du rôle d'Élisa que j'avais joué dans *Pygmalion*. Il arrive que l'acteur « rencontre » ainsi son personnage.



Avec Jean Besré dans *Qui a peur de Virginia Woolf ?*, mis en scène par Albert Millaire au Théâtre du Bois de Coulonge en 1989. Photo : Léopold Rousseau.



Comment construisez-vous vos personnages à partir du moment où vous acceptez un rôle ? Y a-t-il des étapes ?

M. M. – Le metteur en scène est très important. Ou le réalisateur, et évidemment, le texte. En vieillissant, les gens avec qui je joue prennent aussi plus d'importance ; plus jeune, j'y pensais moins. Il y a des atomes crochus, des parentés, des familles... J'ai joué avec tellement de monde nouveau ! J'en parlais avec Jean-Louis Millette et Serge Denoncourt. Je n'avais jamais joué au théâtre avec Jean-Louis, seulement à la télé dans *Montréal P.Q.* ! Et quand j'ai été de la distribution exclusivement féminine d'*Andromaque* au TNM, je n'avais jamais joué avec personne ! Bien sûr, il y avait des plus jeunes ; j'aurais pu avoir joué avec Han Masson, Christiane Pasquier, Danielle Panneton, Sophie Wajda, Élise Guilbault ou Louise Laprade... Avec Huguette Oigny, qui était mon aînée, je n'avais joué que dans *le Soulier de satin*, et encore, pas dans les mêmes scènes. Pour en revenir à la construction du personnage, je ne suis pas très intellectuelle. Je trouve toujours cela difficile. Sans fausse modestie. Nous sommes toujours passablement vulnérables. Sans prétention, c'est toujours la première fois. On a beau dire, c'est vrai ! Nous commençons par « faire » de la table, de la table ! Ce qui est bien important. Et nous parlons avec le metteur en scène. Lors d'une création, c'est un peu différent, l'auteur est là. Par exemple, pour le Berkoff au Quat'Sous, nous avons fait beaucoup de table ! Serge avait fait toute sa mise en place pour que nous l'ayons dans la tête dès le départ.

Avec Germain Houde dans
Vu du pont, d'Arthur Miller,
mis en scène par Serge
Denoncourt au TPQ en
1990 (et également
présenté à la Compagnie
Jean-Duceppe). Photo :
Claude Poulin.



Cela vous oriente beaucoup ?

M. M. – Oui. Et aussi d'apprendre le texte. On dit que j'ai de la mémoire : oui, je me rappelle des choses ; oui, j'ai de la mémoire, peut-être plus que d'autres, mais il n'y a pas de mystère : le texte, il faut l'apprendre ! Moi, c'est dans le salon que je l'apprends, j'y travaille mieux que dans ma salle de travail. Peut-être à cause d'un fauteuil que je préfère. Parfois, je me dis : s'il fallait que le mur entende les gros mots que je hurle quand j'apprends, il ne serait pas édifié ! Ce n'est pas un secret, c'est du travail : j'apprends comme on apprend une leçon.

Pendant ce travail de mémorisation, le personnage travaille-t-il déjà en vous ?

M. M. – Il travaille et il s'éclaire. Quand nous avons fait de la table et beaucoup discuté, comédiens et metteur en scène, ce n'est plus seulement du par cœur ; le



Élise Guilbault (Hermione)
et Monique Miller (Oreste)
dans *Andromaque*, de
Racine, mise en scène par
Lorraine Pintal au TNM en
1994. Photo : Luc Laforce.



sens se développe, et on se dit : « Tiens, regarde donc ! Nous n'avons pas pensé à ça... Ah, c'est intéressant, tel aspect ! » Cela, pas seulement pour mon personnage, peut-être pour un autre. C'est un cheminement naturel pour moi. Ce n'est pas très compliqué. Dur, mais pas compliqué pour quelqu'un qui est dedans ; il faut simplement le faire. Les gens sont toujours un petit peu étonnés, même les acteurs, quand il est question de respiration, de langue, de diction, de phonétique, de syntaxe, etc., pour un texte. C'est la même chose que pour un danseur qui doit faire ses exercices ; il faut qu'il les fasse ! Louis Lortie doit savoir

Jacques Godin (Victor Téoli)
et Monique Miller (Madame
Félix) dans *Montréal P.Q.*
(1994), de Victor-Lévy
Beaulieu, présenté à
Radio-Canada.

ses gammes, s'il doit jouer un concerto avec d'autres musiciens sous la direction d'un chef d'orchestre ! Pour un comédien, c'est pareil. Je n'admets pas la paresse ! Je suis parfois fatigante avec ça, mais je ne suis pas la seule à l'être : il faut travailler ! Et rigoureusement ! Mon Dieu ! Ce n'est pas une technique, cela, c'est la base : il faut que les spectateurs nous entendent ! Et on n'articule pas moins parce qu'on joue en joual !

Je parlais de cela l'été dernier avec Pierre Bernard : *Thérèse, Tom et Simon*, c'est une langue ; les monologues sont pensés et construits. Comment Robert Gravel a-t-il réussi à faire ça ? Certainement pas en se grattant le nez ! C'est pensé et construit ; il a travaillé pour arriver là. Ce n'est pas en alexandrins, mais ce n'est pas non plus « Passe-moi le beurre ! » Pas du tout. Et nous ne devons pas le jouer comme ça. Jacques L'Heureux s'y est surpassé ! Il était déjà si bon dans *la Tragédie de l'homme* ! C'était merveilleux, ce spectacle.

Question de langue

Vous avez assisté à l'éclosion de ce qu'on a appelé le joul. Quand vous avez commencé à jouer, quel langage parliez-vous ?

Avec Jean-Louis Millette
dans *Décadence*, de
Steven Berkoff, présenté
au Théâtre de Quat'Sous à
l'automne 1997, dans une
mise en scène de Serge
Denoncourt. Photo :
Lydia Pawelak.



M. M. – Québécois. Madame Audet apprenait aux enfants la très belle langue avec la phonétique, style « Le petit chat est mort ! », et quand nous jouions à la radio, il fallait savoir dire : « Le p'tit chat est mort, moman ! » À la radio, c'était en québécois, à la télé aussi : *Cap-au-Sorcier* et *les Plouffe* dès 1953. Certains en sont étonnés. *Zone*, c'était mi-français, mi-québécois, parce que c'était très poétique. Mais *Chambre à louer*, un an après *Zone*, était en québécois. Même chose au théâtre avec Gélinas. Je n'ai pas assisté aux *Fridolinades*, parce que j'étais trop jeune, mais je sais que les acteurs parlaient québécois. Clément Latour, madame Alarie, Fred Barry, Denise Pelletier ! Muriel Guilbault, que j'avais entendue à la radio et qui était mon idole, la sœur aînée de Dyne Mousso ; tous ces comédiens parlaient québécois. Nous avons tendance à oublier que c'est Gélinas et Dubé qui ont imposé le langage québécois à la scène. Les gens pensent que tous les téléromans des années soixante se faisaient comme *les Belles Histoires...* ; c'est devenu une mode kitsch ; les jeunes comédiens sont tous fous des *Belles Histoires...* Ils regardent ça et ils aiment la façon dont les acteurs jouent. Les acteurs ne jouaient pas tous comme ça ; à côté, il y avait *Cap-au-Sorcier*, *Septième Nord*, *la Côte-de-sable...* Andrée Champagne jouait très naturellement ; elle avait dix-sept ans quand elle a commencé à personnifier Donald... Par contre, quand on regarde à côté Andrée Basilières, la grande dame qui tenait le bureau de poste et qui parlait à la française, cela fait presque troisième degré... mais la jeune et belle Donald... parle « de même » à Séraphin.... Il y a *des* langues. ¶