

Mettre en scène sa blessure Entretien avec René Richard Cyr

Solange Lévesque

Numéro 57, 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27285ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lévesque, S. (1990). Mettre en scène sa blessure : entretien avec René Richard Cyr. *Jeu*, (57), 7–24.

SAISON 1990-1991
MOLIÈRE AU T.N.M.



Guy Jodoin (Horace)
et Normand Chouinard
(Arnolphe) dans *l'École
des femmes*, présentée
au Théâtre du Nouveau
Monde à l'automne 1990.
Photo : Les Paparazzi.

mettre en scène sa blessure

entretien avec René Richard Cyr

Diplômé de l'École nationale de théâtre en 1980, René Richard Cyr a notamment mis en scène *Bonjour, là, bonjour* de Michel Tremblay et *l'École des femmes* de Molière au Théâtre du Nouveau Monde, *Un simple soldat* de Marcel Dubé pour la Nouvelle Compagnie Théâtrale et le Théâtre Populaire du Québec, ainsi que *l'Éveil du printemps* de Frank Wedekind au Théâtre de Quat'Sous. Récemment, on a pu le voir en tant que comédien dans *les Feluettes* de Michel Marc Bouchard, *la Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau et *Hosanna* de Michel Tremblay. Il a signé des mises en scène de spectacles, dont ceux de Joe Bocan et de Céline Dion, participé à ceux de Michel Lemieux et de Diane Dufresne. Il est un des directeurs artistiques du Théâtre Petit à Petit.

Depuis que vous faites de la mise en scène, l'École des femmes est votre premier classique?

René Richard Cyr — Si on ne considère pas *l'Éveil du printemps* comme un classique, c'est la première fois dans le cadre d'un spectacle professionnel; mais j'avais déjà travaillé des classiques avec les étudiants de l'École nationale.

Quels rapports entretenez-vous avec les classiques, en particulier avec les classiques français?

R. R. C. — J'aime les classiques et j'essaie de les recevoir comme un matériau vivant. Je me sens pour eux un grand respect, autant pour l'aspect dramaturgique que pour la beauté de la langue. Je trouve que les textes classiques permettent au metteur en scène de «s'envoler»; une fois qu'on a réussi à en faire une lecture claire (c'est-à-dire à savoir pourquoi on veut dire telle chose), on dirait que tout s'enchaîne facilement, en autant qu'on n'essaie pas de forcer la pièce pour la faire rentrer dans un cadre qui ne lui convient pas. Depuis que j'ai mis en scène *Bonjour, là, bonjour* et *Un simple soldat*, on m'a souvent demandé de lire des œuvres québécoises; Olivier Reichenbach souhaitait que je retravaille au T.N.M. et me proposait des textes québécois qui m'intéressaient, mais j'avais envie de me mesurer aussi à autre chose... Je lui ai donc présenté une liste de pièces — une pièce par auteur — de Shakespeare à Beckett, en passant par Molière et Ionesco. Pour Molière, je n'avais pas retenu *l'École des femmes*, mais plutôt *le Misanthrope*, qui me séduisait. Le côté dramatique, tragique même, m'intéresse plus que la farce chez Molière; j'aime que l'œuvre porte en elle des résonances sociales, ce qui est le cas du *Misanthrope*. Quand Olivier m'a suggéré de relire *l'École des femmes*, j'en avais un souvenir un peu lointain; je n'ai pas trouvé la pièce drôle : j'ai été très touché.

Et qu'est-ce qui vous a le plus touché dans l'École des femmes?

R. R. C. — Le fait que depuis 300 ans on ait pu rire de cette pièce-là, où un homme séquestre une femme; qu'on ait ri devant cette espèce d'abus de pouvoir et cet amour maladroit d'Arnolphe pour Agnès. Jouer ça comme une bouffonnerie? Miser sur le ridicule? Non! Arnolphe est un amoureux pathétique et effrayant, qui a tout de même une forme d'humanité; il n'est ni tout blanc ni tout noir.

Comment en êtes-vous venu au dispositif scénique?

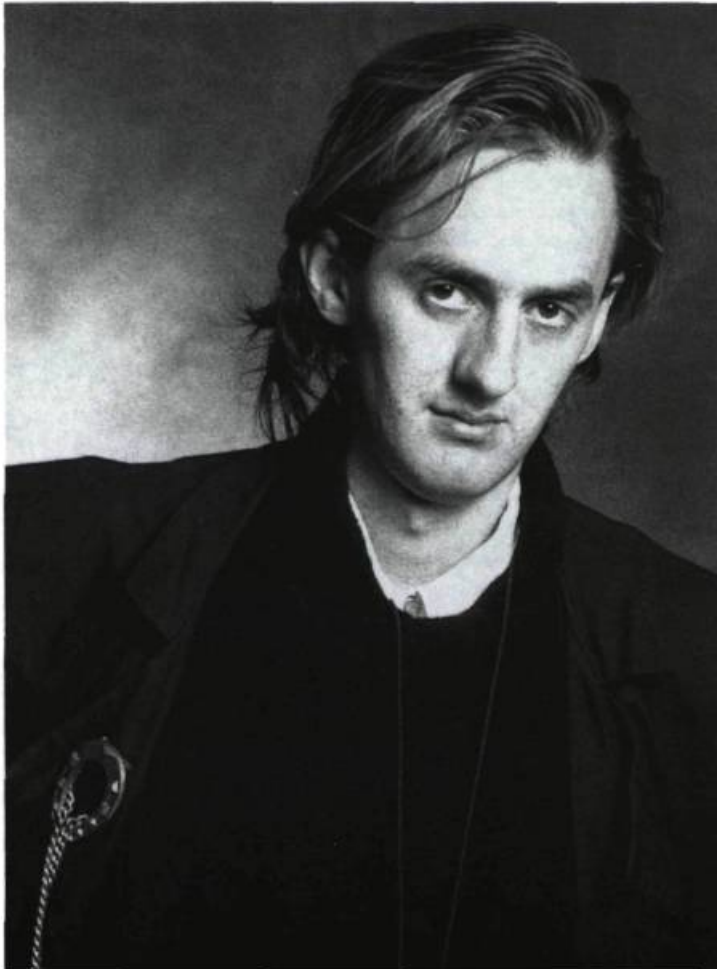
R. R. C. — Dans la pièce, on parle d'une maison, on dit que ça se passe sur une place. Je trouvais important qu'on puisse voir à l'intérieur de la maison, de sorte que le personnage d'Agnès ne fasse pas que trois courtes apparitions mais puisse demeurer en scène plus longtemps et gagner en importance. De ce choix est venue l'idée d'illustrer les tableaux muets de la pièce : par exemple, on nous dit qu'Agnès dissimule une lettre avec un grès, qu'elle fait entrer son amant par la porte; on nous le dit, mais on ne la voit jamais faire. Je voulais voir Agnès prendre position, s'affranchir et acquérir plus d'autonomie. Quand Arnolphe monte vers les appartements d'Agnès, c'est elle que je veux voir essayant de cacher son amoureux et trouvant la bonne cachette. Arnolphe parti, c'est encore elle qui ouvre la grille à Horace et lui indique de sortir par là. Elle n'est donc pas l'idiote soumise, complètement obnubilée par Arnolphe. Elle l'est par obligation en sa présence, peut-être par peur des coups et des représailles... Quant aux deux gardiens qu'Arnolphe paie pour veiller sur elle, Alain et Georgette, et dont il dit : «Je n'y tiens que des gens tout aussi simples qu'elle», je me suis dit que ça ne serait pas trop énorme de penser qu'il a pris deux rustres pour s'occuper d'Agnès. De toute

façon, Alain et Georgette ne s'occupent pas d'elle, ils viennent lui porter à manger, c'est tout. Ils ne la touchent pas de peur de la salir; quand ils lui parlent, ils s'expriment par gestes, comme si elle était une espèce de bijou auquel ils ne peuvent avoir accès : le bijou du maître! Seule Georgette se demande un peu pourquoi Arnolphe tient tant à elle. Je pense que la situation doit la toucher en tant que femme. C'est pourquoi je me suis permis d'ajouter le fait que quand Agnès fait signe à Horace d'entrer, c'est Georgette qui ouvre la porte; on peut présumer une certaine connivence, une complicité entre les deux femmes. Ce qui ajoute à la dimension féminisante de ma lecture de la pièce. On a tellement tendance à associer femmes et compétition, pour une fois, ça me faisait plaisir de parler de complicité! Quand j'ai parlé de cette complicité en répétition, tout d'un coup, les rapports de Georgette et d'Agnès ont radicalement changé.

Qu'est-ce qui vous a intéressé dans le personnage d'Arnolphe?

R. R. C. — C'est d'approfondir ce bonhomme dont on rit, d'explorer son côté pathologique. Je trouve cette démarche nécessaire à une époque où il arrive des drames comme celui de Polytechnique... On a beaucoup pleuré sur le

Photo : Les Papparazzi.





«[Dans *l'École des femmes*, j'ai été touché par] le fait que depuis 300 ans on ait pu rire de cette pièce-là, où un homme séquestre une femme; qu'on ait ri devant cette espèce d'abus de pouvoir et cet amour maladroit d'Arnolphe pour Agnès.» Sur la photo : Normand Chouinard et Anne Dorval.
Photo : Les Papparazzi.

sort des jeunes filles, et avec raison; maintenant, il faut remonter aux sources et essayer de comprendre les causes de cette tuerie. Tant qu'on n'étudiera pas qui est Marc Lépine, des gestes comme le sien vont se reproduire. Je trouve qu'une force de la pièce de Molière est de donner beaucoup d'importance à Arnolphe par sa présence scénique : ce choix permet au spectateur de chercher les raisons de ses façons d'être, plus que de s'apitoyer sur les conséquences qui en découlent. J'ai tenté de montrer la dualité des deux personnages; lui, c'est une espèce de fou, et j'ai essayé de souligner son abus de pouvoir dans la fameuse scène des maximes. Il se trouve devant une enfant à qui il est capable de tout inculquer.

J'ai remarqué que vous aviez fait amplifier le son dans cette scène qui prend, à cause de cette altération sonore, une importance plus grande encore...

R. R. C. — Moi-même, j'avais peur d'insister un peu fort! C'est presque du Edgar Allan Poe! On se dit «Mon Dieu, est-ce qu'on est encore dans une pièce de Molière?» À «Du côté de la barbe est la toute puissance», la salle continue de rigoler. Je tenais à ce qu'on puisse entendre ces vers différemment, en se mettant dans la peau de celle qui doit, elle, non seulement écouter ces préceptes mais les observer. C'est ce qui m'a fait décider d'utiliser la musique pour amplifier ce moment-là, et l'éclairage pour le souligner. Les premières images qui me sont venues pour la pièce étaient celles d'une espèce de château sinistre, genre demeure de vampire... C'est d'ailleurs l'idée originale du décor : d'abord, je voulais qu'il y ait des corbeaux, des nids d'oiseaux entre les pierres!... Puis je me suis aperçu que c'était trop appuyé. Il faut laisser les comédiens et les spectateurs se rendre compte par eux-mêmes du côté effrayant de la situation. Même chose pour les maquillages; Méréedith Caron parlait de maquillages «minuit moins quart», c'est-à-dire quinze minutes avant que les personnages ne se transforment en monstres! C'est ce qui explique l'allure d'Alain et de Georgette, qui sont des rescapés de ma première lecture; ils venaient d'un univers un peu effrayant, noir, du genre du *Nom de la rose*...

Avez-vous l'impression que Molière était visionnaire quant à l'évolution du statut de la femme?

R. R. C. — Visionnaire, je ne sais pas, mais je pense que c'est dommage que les choses qu'il dénonçait aient si peu changé. Dans une entrevue, Guy Nadon disait que le théâtre de répertoire est «ce qu'on n'a pas été capable de jeter». À mon avis, c'est très juste. Et même si je trouve extraordinaire que des textes écrits il y a trois cents ans nous parlent encore, je pense que c'est dommage! Est-ce une preuve qu'on a si peu changé? si peu évolué? Comment se fait-il que ça me touche moi, que j'y trouve des résonances actuelles, et que ça risque de toucher un metteur en scène qui aura trente ans dans cinquante ans? Ce sont là des questions très troublantes. Je suis encore jeune et j'apprends beaucoup de choses en faisant du théâtre... En ce moment, je lis *Histoire de la vie privée*, où l'on raconte comment les gens vivaient à telle époque, ce qu'ils mangeaient, etc. Je découvre qu'au XVII^e siècle, environ 20% de la population française ressemblait à Arnolphe et Agnès; le reste vivait comme Alain et Georgette. Je crie bravo à Molière d'avoir mis ces gens-là sur scène et de leur avoir donné une parole. Cette encyclopédie est un ouvrage absolument bouleversant. «...Tison d'enfer, abyme de bêtises»; c'est à cette tradition que la femme se trouve rattachée; il n'y a pas si longtemps, la femme était considérée comme un être souillé qui «entraînait» l'homme pour le perdre et le mener en enfer; quant aux «maximes du mariage» énoncées par Arnolphe, elles existaient! J'ai trouvé des textes similaires, comme *l'Office de la femme*. Je ne connaissais pas ces faits... J'ai été bien surpris de découvrir tout à coup l'historique de la tradition des relations entre hommes et femmes... Et sidéré de constater jusqu'à quel point les femmes étaient perçues comme des créatures de perdition pour l'homme. Maintenant, quand j'entends les débats féministes qui ont lieu sur la place publique, je comprends que la route de la libération soit si longue! L'inconscient collectif est très fort. Et il agit pour les hommes aussi! Pour les hommes surtout! Aux représentations de *l'École...*, il y a même des gars qui continuent à rire dans la salle à certains moments-clés... On sent bien qu'il se passe quelque chose; on sent que les femmes et les hommes pensent différemment. Chez les étudiants, surtout, c'est flagrant! Le gars dit à la fille : «Tu vois, c'est pas moi qui le dit c'est lui!»; la fille répond : «Ah ben! Aïe! tu commenceras pas ça!» Le propos de la pièce provoque toutes sortes de discussions.

Ily a aussi l'habitude qu'on a d'un certain genre d'humour au sujet du mariage, des femmes. Une tradition d'humour, ça ne change pas si facilement...

R. R. C. — Non, mais je vous avoue que je suis quand même très surpris des réactions. *L'École des femmes* peut être lue de manières tellement différentes! On peut lui faire dire à peu près le contraire de ce qu'on lui fait dire au T.N.M. : on peut rire du «gros nono», du cocu bête, et faire d'Agnès une parfaite idiote. La richesse de la pièce oblige le metteur en scène à épurer son travail, à mieux diriger son projet et ses acteurs. Son propos doit être très clair, il doit renoncer aux trucs séduisants pour aller là où il veut aller en ne gardant que l'essentiel. Vous voyez, je touche là quelque chose de particulièrement important pour moi; j'ai un peu l'habitude d'«en mettre»; j'aime travailler avec le spectaculaire, avec toutes sortes d'éléments; mais je suis content de mon travail dans *l'École...* où il n'y a rien de tout ça : ni «bébelles» ni murs qui bougent, pas de choses qui tremblent... J'ai l'impression de m'en être vraiment tenu au strict nécessaire. C'est la première fois que j'ai l'impression de monter un texte et non un spectacle; je trouve ça merveilleux. Avant, je disais toujours que ça ne m'intéressait pas de monter des textes, que je voulais monter des shows, des spectacles. L'expression était juste; pour moi ça signifiait privilégier l'impact sur le spectateur, parfois au détriment d'un certain respect de l'œuvre. Je m'en fichais de lire l'œuvre à tel ou tel niveau; je privilégiais la force d'impact sur le public. Je ne dis pas que ce n'est plus important pour moi, mais tout à coup, j'ai écouté ce texte-là sans arrêt, avec un immense bonheur et sans ennui. Les textes de Molière sont des partitions tellement incroyables! Et d'une telle beauté! J'ai revu la pièce hier et j'ai encore découvert des choses. Je vous avoue que j'ai été très surpris; j'ai un peu coupé dans le texte, mais je sais bien qu'il n'y a pas un mot à enlever! C'est d'une telle beauté, d'une telle clarté! C'est

construit comme une cathédrale... D'avoir travaillé ce Molière me donne terriblement envie de monter Shakespeare et plein d'autres textes, de me confronter encore à cette beauté-là...

Vous parlez comme si l'École des femmes avait marqué un virage dans votre carrière de metteur en scène...

R. R. C. — J'espère que cette production va me mener vers d'autres classiques. L'expérience, en tout cas, m'en donne le goût. Évidemment, certains auteurs m'apparaissent plus près de moi que d'autres; j'aurais beaucoup de difficulté à monter Feydeau ou Goldoni, par exemple...

Pourquoi?

R. R. C. — Parce que je ne comprends pas pourquoi un spectateur irait voir ça maintenant, sinon pour passer une bonne soirée. Si c'est le cas, j'aime mieux qu'il aille voir un produit québécois comme Daniel Lemire ou Michel Courtemanche plutôt que d'aller voir Madame De ou les Boulingrin de Courteline. J'ai aussi de la difficulté à comprendre pourquoi on monte ces pièces aujourd'hui.

Dans la distribution que vous avez effectuée, il y a des comédiens qu'on ne voit jamais jouer les classiques...

R. R. C. — Oui, j'ai distribué beaucoup de contre-emplois... Par exemple, d'autres acteurs que Normand Chouinard auraient pu jouer immédiatement ce fou dangereux d'Arnolphe, et correspondre beaucoup plus facilement à l'idée que je m'en étais fait. Même chose pour Anne Dorval; elle est quand même un peu plus âgée que son personnage; même si elle a l'air très jeune, elle a tout de même trente ans. C'est une fille qui n'accepte pas très facilement de jouer les victimes en scène; au contraire, elle est combative, c'est une «petite *tough*» qui a l'éclair dans l'œil! Quant à Guy Jodoin qui joue Horace, il a une belle prestance, mais il ne correspond pas au cliché du «beau gars»! Je trouve qu'il a plutôt l'air d'un Ti-Zoune! Comme acteur, je trouve ça passionnant quand on vient me chercher pour faire «des affaires que c'est pas moi qui devrait les faire!» Dans ces situations-là, une motivation supplémentaire apparaît, qui surprend et qui fait que l'acteur peut aller plus loin encore.

On sent que vous avez vraiment travaillé sur la diction, sur l'alexandrin; ce texte en vers passe avec un naturel parfait.

R. R. C. — Si j'entends des sons québécois dans une pièce classique, je sursaute! C'est pourquoi tous les acteurs qui jouent dans *l'École des femmes* ont été prévenus; j'ai dit à chacun: «Écoute, je te propose le rôle, mais après une rencontre-lecture à deux. Tu vas jouer le personnage et je vais te donner la réplique, parce que je tiens à t'entendre. Je ne veux pas nécessairement que tu «l'aies» tout de suite, je veux seulement t'entendre...» Moi-même, il faudrait que je me mette à la tâche sérieusement pour réussir à jouer ça, et je le déplore tellement!... Dans la distribution, il y a effectivement des comédiens qu'on n'imaginerait pas capables de maîtriser la langue classique. Je constate un «trou de génération» dans la formation chez tous ceux qui ont étudié pendant la vague nationaliste à son plus fort, où il n'était plus question de jouer de classiques à l'École nationale... Pour *l'École des femmes*, j'avais besoin d'entendre les acteurs se mesurer avec cette langue-là avant de leur dire «Oui, c'est toi». Par exemple, Guy Jodoin, qui a 23 ans, possède une formation que je ne connais pas. Est-ce une bonne formation au jeu? Il a terminé l'an dernier à Sainte-Thérèse. Il était déjà très bien à la lecture, et j'ai senti une vraie détermination de sa part, ce qui m'a convaincu. Rien n'est évident quand on propose un rôle à un acteur... J'ai été clair avec Normand Chouinard; je l'ai prévenu que le rôle que je lui offrais n'irait pas nécessairement dans le sens qu'il croyait. C'est ça qui m'intéressait dans la pièce, et c'est comme ça, je pense, que j'ai réussi à faire accepter à Normand d'écarter ses premiers instincts d'acteur; on lui a toujours demandé d'être comique; c'est tout à fait normal que son premier

réflexe soit de *puncher* un vers tel que «Oh! la facheuse pilule!» Soudain, je lui demande de le dire simplement *dans la vérité*, de penser à ce gars-là qui, il y a vingt-neuf ans, s'est «acheté» une petite fille de quatre ans... De cette manière, on s'est construit une histoire, en essayant de trouver les pourquoi, de savoir ce qui s'est passé pour qu'Arnolphe décide de faire ce geste : a-t-il essayé un échec amoureux effrayant qui l'a attaqué dans son orgueil «effrayamment»? Nous avons donc cherché la vérité en écartant les effets *punch*. Tous les apartés ont été joués comme un monologue intérieur, de manière plus contemporaine. De même, l'utilisation de scènes presque en *flashback* à certains moments modernisait le texte : la lettre écrite et lue par les trois personnages dans des lieux différents, par exemple; c'était une manière de donner à Molière et à sa pièce les moyens que prendrait n'importe quel auteur, en ce moment, pour réussir à faire passer son message.

Comment avez-vous dirigé les comédiens? Comment arriver à une sorte d'homogénéité avec un effectif aussi hétérogène?

R. R. C. — On a beaucoup travaillé sur le sens et sur la respiration; chez Molière, le sens peut changer selon le moment où l'on respire! C'est très étrange. Mais pour en revenir à la manière dont j'ai travaillé les vers et la diction, j'ai été le plus attentif que possible à tous les québécismes, aux résonances qui n'étaient pas justes. J'ai aussi coupé beaucoup, principalement dans le texte de Chrysalde, joué par Roger Léger. On rencontre ce personnage de raisonneur dans chaque pièce de Molière. À mon sens, deux d'entre eux sont réussis et jouables : Philinthe dans *le Misanthrope*, et Cléante dans *Tartuffe*. Tous les autres nous expliquent qu'il ne faut pas être ceci ou cela, qu'il faut fuir les extrêmes... On a envie de répondre : «Ne venez surtout pas me dire ça au moment où je suis

Une mise en scène «spectaculaire» de René Richard Cyr : *À propos de la demoiselle qui pleurait...* d'André Jean, au C.N.A. en 1988. «[...] j'ai un peu l'habitude d'«en mettre»; j'aime travailler avec le spectaculaire, avec toutes sortes d'éléments. [...] Avant [*l'École des femmes*], je disais toujours que ça ne m'intéressait pas de monter des textes, que je voulais monter des shows, des spectacles.» Photo : René Binet.



en train d'embarquer!» Leur rôle est de mettre la pédale douce et de tout ramener à un discours plus modéré. Il me semble que ça vient tout briser. Et c'est aussi ce qui a motivé pour moi le choix de Jacques Brouillet et de Jean-Louis Roux. À la fin, je voulais modifier le style en faisant entrer soudain une espèce de théâtre bourgeois; c'est d'ailleurs à ce moment qu'on voit apparaître un peu de couleur dans les costumes; depuis le début, c'était l'austérité du noir. Cette fin-là est fautive d'un bout à l'autre. En une réplique : «Ne saviez-vous pas que c'est elle?», toute la pièce vient de faire boum! Je haïssais tellement ce *happy end* que je me suis permis d'ajouter un dernier tableau. J'avais envie d'une fin différente de la belle finale que Molière avait été obligé d'inventer pour plaire au roi et à la cour. Je suis sûr que si Molière écrivait aujourd'hui, ses intrigues finiraient mal. Moi, en tout cas, si j'étais un auteur qui veut avoir de l'impact, il me semble que je serais incapable de finir mes pièces sur une note heureuse ou optimiste. Souvenez-vous d'Agnès à la fin : quelle belle image! Tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes, elle est libre, la brise se lève, les feuilles tombent doucement des arbres, on est heureux et c'est la liberté? Non!

C'est pour contrer cette vision de bonheur que vous avez ajouté cette coda : un rideau noir qui tombe sur Arnolphe qui ordonne à Agnès : «Faites la révérence!»?

R. R. C. — Il y a chez moi un côté qui tient beaucoup à provoquer, pas du tout dans le sens du tape-à-l'œil, mais plutôt parce que je veux déranger. C'est ce qui a motivé la fin de *l'École des femmes*; je voulais laisser le spectateur sur la question : «Qu'est-ce qui vient de se passer là?» Je voulais «secouer le prunier» un petit peu. J'étais persuadé que si la pièce avait fini sur une belle image, les gens auraient applaudi debout, émus, ç'aurait été fantastique! Mais ils seraient retournés chez eux en se disant : «Bon, c'est beau, c'est réglé.» C'est Brassard qui m'a appris que si la pièce finit bien, les gens s'en vont chez eux en se disant : «C'est réglé.» Il citait Genet. Dans mon dernier tableau, un mur tombe, Arnolphe dit : «Faites la révérence!», on passe au noir, le public applaudit. Qu'est-ce qui s'est passé? Hier, une étudiante du niveau secondaire ne comprenait pas; elle se demandait, troublée, avec qui Agnès allait finalement se marier. Je lui ai dit : «Tant mieux! Ça veut dire que tu y penses encore! Si ça avait fini sur la beauté du vers, sur les feuilles qui tourbillonnent au vent et sur la prétendue liberté d'Agnès, tu serais peut-être déjà en train de me raconter que tu vas au Conservatoire Lassalle et que tu aimerais faire du théâtre toi aussi, tandis que là, tu me parles de la pièce : c'est merveilleux!» Y a-t-il quelque chose de plus ennuyeux qu'un *show* qui s'arrête quand le rideau tombe?

Dans la tradition de l'École des femmes, Arnolphe est un barbon. Vous le présentez comme un homme en pleine force de l'âge; qu'est-ce qui motive ce choix?

R. R. C. — Je me suis dit que si on prenait un vieil acteur pour le jouer, les gens pourraient penser que ses idées étaient de vieilles idées qui traînaient, et que les idées rétrogrades sont soutenues uniquement par des gens plus âgés... Je n'oublie pas que Jean-Guy Tremblay, le *chum*

Photo : André Panneton.



de Chantal Daigle, avait mon âge. Les idées de droite comme on en trouve dans la pièce sont aussi souvent véhiculées par des jeunes! Si je fais jouer Arnolphe par quelqu'un de véritablement âgé, si j'en fais un personnage vraiment répugnant aux yeux d'Agnès, la partie est perdue d'avance! J'aime pouvoir imaginer qu'au point de départ, elle l'aime et qu'il ne soit pas un être repoussant. En 1662, on riait à la pièce de Molière parce qu'Arnolphe y fait déjà preuve d'une morale rétrograde. En 1990, ses valeurs sont évidemment aussi dépassées qu'à l'époque, mais il n'empêche qu'un garçon de quinze ans peut aussi bien les avoir encore!

Le jeune amant d'Agnès pourra peut-être les avoir dans cinq ans, lui aussi.

R. R. C. — Juvet disait : «Je ne donne pas cher de ce petit couple.» Remarque intéressante! À la fin, je ne voulais pas qu'Agnès s'en sorte à cause des efforts d'un autre homme, je voulais lui laisser son autonomie. (Ça me fait penser à plusieurs jeunes filles en 1950 — il y en a probablement encore aujourd'hui — qui se mariaient pour sortir du milieu familial. Ce n'est pas ce mari-là qu'elles désiraient vraiment, c'était tout simplement une porte de sortie.) Et pas question de faire d'Arnolphe quelqu'un d'effrayant : c'est juste «un gars». J'ai un peu de mal avec les gars... Je trouve que c'est sur eux qu'il faut travailler. Le public féminin est souvent plus sensible, plus attentif; il comprend mieux les choses.

Le public des théâtres est majoritairement féminin, semble-t-il...

R. R. C. — Oui, et ce sont aussi des femmes qui lisent des romans... Elles consomment beaucoup plus de culture. Je le disais : c'est sur les gars qu'il faut travailler!

Comment expliquez-vous ce phénomène?

R. R. C. — Les gars ne sont pas habitués à se poser des questions. C'est pour cette raison que Brassard aime tant diriger les actrices et travailler avec des femmes. Le plus beau compliment qu'il nous a fait, pendant qu'on répétait *les Feluettes* a été de nous dire : «C'est aussi le fun que si vous aviez été des filles.» Quand on dirige un gars, on lui dit, par exemple : «Là, n'oublie pas, ton personnage a de la peine, il est triste.» Le comédien répond : «Ah! Oui, oui, oui, O.K., O.K.! J'ai compris.» Il donne son texte, et s'il est bon acteur, comme de fait, il y a de la tristesse et de la peine dans son jeu, il est «bon». Tandis que vous dites à une actrice : «Ton personnage est triste, il a de la peine», sa réaction est : «Ah!.. Oui...allons-y, je vais essayer...» C'est là, c'est pas vraiment là. Le lendemain : «N'oublie pas, elle est aussi heureuse!» — «Oui, c'est vrai...» Le personnage se construit, la comédienne se pose des questions, et travaille, travaille jusqu'à la fin. C'est généreux, ça ne se calcule pas en termes de donnant-donné, vous voyez? Comme metteur en scène, il m'est arrivé que des acteurs beaucoup plus âgés que moi me disent : «Toi, je t'ai parlé toute la nuit!...» — «Voyons! Parlé toute la nuit?» — «J'ai l'impression de revivre ce que je vivais avec mon père!... tu me demandes des choses!...» Imaginez: un homme de quarante-cinq ans qui me dit que je lui fais peur, et qu'il veut me donner des cadeaux, comme il en donnerait à son père!... Le rapport entre un acteur et un metteur en scène est souvent bien étrange... L'acteur veut *donner*, j'ai connu ça comme acteur; quand un metteur en scène demande quelque chose, on veut lui donner, lui faire plaisir. C'est lui qui nous a engagé; on a envers lui comme un devoir moral. Je ne sais pas pourquoi...

Il y a sans doute aussi une envie de séduire avec son travail... Une envie nécessaire...

R. R. C. — Bien sûr! Et l'envie d'aller le plus près possible de ce que le metteur en scène a dans la tête. J'y reviens : il faut donc plus travailler sur les gars. Et pas seulement au théâtre : partout. On dirait qu'il est plus naturel pour un homme de s'enfermer dans des certitudes, dans une quiétude,

en se reposant sur cette espèce de pouvoir qu'il peut exercer dans la société mais qui devient de plus en plus faux. Un gars peut très bien s'asseoir, ne se poser aucune question et faire que la vie va. Les filles semblent plus prêtes à s'interroger, à travailler sur elles autant que sur les autres. Un homme peut fuir beaucoup plus facilement. Pour toutes ces raisons, travailler sur la psychologie masculine d'Arnolphe n'était pas chose facile. Normand Chouinard lui-même est un gars qui ne parle pas beaucoup. La seule voie pour le toucher n'était pas l'émotivité mais le discours... Je lui parlais de résonance politique, d'impact social, etc., ce qui est très stimulant et valable; mais certaines choses sont très difficiles à communiquer de cette façon... Par exemple, l'idée de transformer les apartés en monologues intérieurs. C'est sûr que ça enlevait du *punch*, et aussi un contact direct avec le public. Ça allait même un peu à l'encontre du texte de Molière. J'essaie d'être le plus permissif possible comme metteur en scène, et en même temps, je veux que les acteurs sentent une certaine protection de ma part. Je n'aime pas beaucoup arriver en sachant exactement ce que je vais faire. En conséquence, je trouve parfois difficiles les structures dans lesquelles on travaille : il faut dessiner des mois à l'avance le décor et les costumes d'une pièce...

Dans ce cas-ci, on sent un net parti pris de sobriété, d'austérité, de rigueur, même, dans le décor et les costumes.

R. R. C. — Oui, absolument; à la base, c'est le fruit d'une décision. Mais imaginez qu'au début des répétitions au mois d'août, je me sois soudain aperçu que tout ce à quoi j'avais pensé tout seul chez moi en lisant la pièce ne marche pas! Qu'est-ce que j'aurais fait avec ce maudit décor-là? Et tous ces costumes noirs? Créer des décors et des costumes, c'est déjà prendre des décisions énormes par rapport à la pièce. Dans le cas de *l'École...*, tout s'est bien enchaîné, ce qui fait qu'à peu près tous les éléments de la production vont, selon moi, dans le même sens, et nous emmènent sur une seule et même voie.

Vous faisiez allusion, il y a quelques minutes, aux relations du metteur en scène avec les acteurs. Comment voyez-vous les vôtres?

R. R. C. — Je ne considère pas l'acteur comme un instrument dans ma pensée. J'essaie de construire avec lui une pensée commune. C'est tellement emballant de travailler avec des comédiens! Surtout avec des comédiens comme ceux de *l'École des femmes*; toute la pièce repose sur les épaules de trois personnes principalement. J'ai déjà fait plusieurs spectacles avec Anne Dorval, et ça aussi, c'est un atout.

J'imagine qu'une complicité se développe...

R. R. C. — Oui, une complicité. Je la vois aller, je sais rapidement où elle s'en va. Je connais ses aptitudes; je devine ce qui est facile ou difficile pour elle, et parfois je l'aide à aller dans des voies plus risquées. On a fini par développer une imagerie qui est nôtre, par partager le même vocabulaire. (Les mots n'ont pas la même signification pour tous.) On sait ce que l'adjectif *violent* veut dire, par exemple.

Le travail que vous avez accompli avec Anne Dorval est remarquable; à aucun moment Agnès n'apparaît comme une victime; pourtant, sa situation la pose d'emblée en victime, jusqu'à un certain point... mais jamais elle ne force une réaction chez les spectateurs...

R. R. C. — C'est-à-dire qu'elle ne commande pas la pitié.

Elle est vraiment une ingénue au sens le plus pur; sincère, innocente et naïve. Mais pas bête!

«L'acteur veut *donner*, [...] quand un metteur en scène demande quelque chose, on veut lui donner, lui faire plaisir. [...] on a envers lui comme un devoir moral.» Sur la photo : René Richard Cyr (Lontil-Déparey) et Sylvie Léonard dans *la Charge de l'original épormyable*, présentée au Quat'Sous en 1989 (puis au T.N.M. à l'automne 1990), dans une mise en scène d'André Brassard. Photo : Les Papparazzi.



R. R. C. — Surtout pas!

Elle découvre les choses pour la première fois. C'est un grand plaisir d'assister à sa découverte du monde et de le redécouvrir avec elle. On sent qu'elle écoute les sornettes d'Arnolphe sans le juger : c'est ça qui est extraordinaire.

R. R. C. — Au fur et à mesure, on s'est rendu compte que c'est là sa seule force, sa principale qualité, son âme. Tout ce qu'elle a, c'est son honnêteté. C'est très désemparant... Quiconque *est* lui-même peut tout perdre, même la liberté, il *demeure* lui-même! Quand Arnolphe dit : «Ce mot et ce regard désarment ma colère», c'est à cette force qu'il se bute. Ce soir, les acteurs vont jouer *l'École...* et je n'y serai pas; mais je n'éprouve aucune inquiétude parce que je sais qu'on a construit le spectacle ensemble. Ce n'est pas moi qui leur ai inculqué «une notion», même si je les ai dirigés. Ils ont la permission d'évoluer. Pour moi, la mise en place n'est ni absolument précise ni trop importante à partir du moment où on sait où on est, ce qu'on fait et où on va... En m'écoutant, j'ai soudain la sensation d'entendre Brassard! Que voulez-vous! Pour Yves Desgagnés, pour moi, pour les gens de ma génération...

Vous le considérez comme un modèle?

R. R. C. — Et comment! La notion de rituel, la notion de permission, l'insécurité nécessaire de l'art: ne pas se rassurer trop rapidement, accepter de ne pas trop savoir où on va, se laisser patauger, apprécier le risque... Tout ça nous vient de lui! Quand j'ai joué dans *la Charge de l'original épormyable*¹, les autres comédiens et moi étions dans une insécurité très grande. Finalement, nous

1. Pièce de Claude Gauvreau mise en scène par André Brassard, où René Richard Cyr jouait le rôle de Lontil Déparey, au Théâtre de Quat'Sous, automne 1989. La pièce a été reprise au T.N.M. à l'automne 1990, dans une distribution légèrement modifiée où Cyr tenait toutefois le même rôle.

avons dit à Brassard : «Arrête de tout changer! On ne sait plus où on s'en va! Tu n'as plus le droit de faire des coupures, sauf le soir de la générale, c'est tout!» On avait l'impression de ne plus savoir dans quel sens on s'en allait, de ne plus pouvoir jouer! On s'est retrouvés à la première dans un état tellement second qu'il s'est passé quelque chose d'unique, sûrement à cause de l'insécurité : on avait l'impression de jouer pour la première et la dernière fois! Il faut de la maturité pour composer avec cette manière de travailler, et la maturité, c'est la seule chose à laquelle on ne peut pas prétendre — et tant mieux. Pour en revenir à *l'École...*, ce dont je suis le plus content, c'est d'avoir réussi à épurer, à ne pas prendre l'œuvre «de l'extérieur», à ne pas l'avoir pensée comme un spectacle.

Vous n'êtes pas tombé non plus dans les ornières de la tradition...

R. R. C. — Non plus. Mais je suis heureux aussi d'avoir sauvé le classicisme, cette beauté de la langue, sans avoir compromis quoi que ce soit d'autre, une vérité, par exemple.

Vous n'avez pas l'impression de jouer un tour à Molière en redonnant un sens tragique à sa pièce?

R. R. C. — D'une certaine façon, oui, mais je lui donne un sens tout aussi fort. Molière est vraiment étonnant; je trouve ça merveilleux de penser qu'il a volé à Corneille des répliques comme «Éloignement fatal, voyage malheureux!» pour le railler; on trouve plusieurs citations de Corneille dans *l'École des femmes*, ainsi que des allusions à sa vie. Quand il est question, par exemple, d'un «certain gros Pierre qui avait une terre avec un fossé bourbeux» et qui «de Monsieur De l'Isle en prit le nom pompeux», il s'agit du fils de Corneille qui avait ajouté un «De l'Isle» à son nom. Et la fin du premier acte, la réplique : «C'est assez je suis maître, je parle, allez, obéissez» vient directement du *Sertorius* de Corneille. Dans les notes du texte, on explique que Molière la jouait en pastichant, en dramatisant au maximum, et que son public se bidonnait. Nous, on la reprend au premier degré et elle a la même force que dans une pièce de Corneille. Je trouve passionnant de pouvoir constater



Bonjour, là, bonjour de Michel Tremblay, mis en scène par René Richard Cyr au T.N.M. en 1987. «Je ne considère pas l'acteur comme un instrument dans ma pensée. J'essaie de construire avec lui une pensée commune.» Sur la photo : Nicole Leblanc, Denise Filiatrault, Henri Chassé, Louise Laprade, Sylvie Drapeau (à l'arrière-plan) et Guy Provost. Photo : Robert Etchevery.

comment une réplique s'inscrit dans le temps.

Qu'est-ce qui vous a le plus frappé dans cette première expérience avec Molière?

R. R. C. — J'avais fait un montage de textes de Molière l'an dernier avec les étudiants de troisième année de l'École nationale, où il s'agissait de travailler la farce; ces jeunes se retrouvaient en troisième année sans jamais avoir vraiment pratiqué la comédie. Avec des étudiants, le comique est la chose la plus difficile, parce qu'on ne peut pas vraiment l'apprendre; on est comique ou on ne l'est pas! Tout de même, je leur disais que la première chose qu'on a tendance à oublier quand on fait de la comédie, c'est la vérité. Et la vérité est la seule chose qui va nous faire rire. C'est pourquoi on ne rit pas beaucoup aux séries de comédie télévisuelle et autres entreprises du genre : il n'y a pas vraiment de personnages! La vérité fait défaut au premier chef. Mais je reviens à mon expérience avec les étudiants : la commande n'était donc pas tant d'étudier Molière que de travailler la farce, les mots, l'humour. Je me suis aperçu combien je forçais pour faire entrer Molière dans ce cadre-là! Il y avait tellement d'autres choses, tellement d'autres réalités humaines profondes derrière les coups de bâton et autres facéties! J'avoue que c'est ce qui m'a le plus touché, le plus impressionné chez Molière : tout en demeurant profondément humain et sérieux, il conserve un côté comique, agréable même, pour que le spectateur passe quand même une bonne soirée, tout en recevant, de façon fort sournoise parfois, des leçons de vie et de morale — sans que ça devienne moraliste.

J'ai l'impression que la mise en scène de l'École des femmes marque pour vous une sorte d'arrivée dans la maturité?

R. R. C. — Oui, d'une certaine façon. Je l'espère, en tout cas! Je suis incapable de pouvoir dire si c'est le meilleur travail que j'ai fait, mais je suis content du résultat. Comme metteur en scène, j'espère être confronté plus souvent à ces grands textes.

Chez les metteurs en scène que vous connaissez et, de manière plus générale chez les artistes — je crois que quand on est soi-même artiste, tous les arts nous touchent —, quels sont ceux qui vous influencent ou vous ont le plus influencé?

R. R. C. — Mon premier véritable choc a été Andy Warhol, pour cette façon qu'il avait de jouer avec ce que les gens vivent et qu'ils connaissent, d'essayer d'amener l'art dans la vie de tous les jours; tout le *pop art*. Le travail du sculpteur Michel Goulet me touche aussi beaucoup, dans cette optique: il va dans le même sens. Je veux aussi mentionner Fassbinder, Kubrick. Bertolucci m'a beaucoup marqué aussi, à cause de sa manière de soulever les interdits; je me rappelle avoir vu *le Dernier Tango à Paris* à seize ans, et d'être resté là pendant deux jours, à voir les huit représentations! J'étais si surpris qu'on ait le droit de dire les choses de cette façon! Comme tout adolescent qui se respecte j'ai dévoré l'œuvre d'Henry Miller à seize ans, et j'ai vu beaucoup de théâtre. Entre treize et vingt ans, j'ai dû voir à peu près tout ce qui se faisait à Montréal, du Rideau Vert au Port-Royal, en passant par le Théâtre d'la Main. Je pense que Tremblay, tout le théâtre qui se faisait ici m'ont beaucoup influencé... Mais je ne suis pas quelqu'un qui va beaucoup se ressourcer à l'extérieur; je ne suis pas un grand voyageur. Je n'ai pas vu beaucoup de spectacles à l'extérieur du Québec. En général, je préfère de beaucoup les œuvres artistiques où il n'y a pas l'équivalent de ce qu'on appelle au théâtre le quatrième mur. C'est ce qui explique mon choix de faire saluer tous les personnages au début de *l'École des femmes*, comme s'ils disaient aux spectateurs : «Bonsoir, nous savons que vous êtes huit cents dans la salle, nous allons faire quelque chose ensemble.» Je l'avais fait aussi lors de *Bonjour, là, bonjour*. Tous les acteurs venaient se placer devant le rideau, et il y avait comme une acceptation, une reconnaissance de part et d'autre. Je pense qu'elle se trouve là aussi, la beauté du théâtre...

Vous tenez à ce que le théâtre demeure explicitement du théâtre...

R. R. C. — Oui. Le cinéma, la technologie qui est au service de l'art en ce moment peuvent nous surprendre, nous mener très loin. Quelle est la porte de sortie du théâtre? Où est sa survie, sa spécificité? C'est qu'il se passe ici et maintenant; si j'étais venu hier, je n'aurais pas vu le même spectacle. Un baiser au cinéma, aussi émouvant soit-il, sera toujours le même à cinq heures, à sept heures ou à neuf heures. Quand je me retrouve au théâtre en me disant que si je n'y avais pas été, tout se serait passé de la même façon, je me demande un peu pourquoi j'y suis allé. J'aime aussi beaucoup mettre en scène le *showbusiness* et la chanson parce que le spectateur y occupe une place très grande; après une chanson, il peut décider de faire une ovation debout pendant dix minutes, ce qu'il ne fera pas le lendemain. Ainsi, certaines claques à *l'École des femmes* m'ont heurté au début, mais je me dis que si le monde applaudit après une réplique, c'est qu'il y a une écoute absolument incroyable; c'est que le public embarque au premier degré, prenant tantôt pour un personnage, tantôt pour l'autre. Le cinéma m'intéresse beaucoup, la peinture aussi. Et bien sûr, certaines choses m'ont énormément touché dans les travaux de Brassard.

Diriez-vous que Brassard est l'artiste qui vous a le plus marqué?

R. R. C. — Oui, absolument. Dans ma formation, cependant, Michelle Rossignol aussi a été très importante; elle m'a rendu conscient de ma responsabilité en tant qu'artiste... responsabilité de pas faire n'importe quoi avec ce métier; si on charrie notre métier, il va finir par nous charrier lui aussi. Elle avait aussi cette espèce d'énergie parfois surabondante, excessive, généreuse. Ma formation a été très importante.

Vous avez fait des études en interprétation, n'est-ce pas? Comment êtes-vous devenu metteur en scène?

R. R. C. — Jamais de ma vie je n'avais pensé devenir metteur en scène! Jamais! Quand je suis sorti de l'École nationale, le téléphone n'a pas sonné, ça ne marchait pas. Il ne se passait rien, et je ne travaillais pas. Après deux ans, je me demandais ce que j'allais faire, je sentais que j'étais artiste, qu'il fallait que je fasse du théâtre. J'avais une peine d'amour, j'ai écrit un texte. J'ai rassemblé un groupe d'étudiants de ma promotion, et on l'a monté au café-théâtre l'Ex-tasse, avec 200 \$. Puis la Vitrine est venue me chercher, le Petit à Petit m'a engagé et, tout à coup, crac! je suis devenu metteur en scène sans avoir jamais vraiment imaginé faire ce métier.

Est-ce que votre formation vous y avait un peu préparé, malgré tout?

R. R. C. — Dans la formation qu'on recevait (je pense qu'elle a toujours cours, particulièrement à l'École nationale), on nous inculquait un respect de tous les métiers du théâtre. En première année, on faisait de l'éclairage autant qu'on jouait, l'apprenti-décorateur avait sa réplique dans la pièce; il jouait faux, il était tout croche, il apprenait ce qu'est le trac. En plus de développer le respect des autres métiers, cette situation force à devenir plus créateur, c'est-à-dire à ne pas penser qu'un acteur est un instrument — j'y ai déjà fait allusion. Moi, ça ne m'intéresse pas, un acteur qui lit son rôle; je veux qu'un acteur lise la pièce. Lorsque j'étais étudiant, j'avais une grande curiosité intellectuelle; je n'arrêtais pas de dire à Rossignol: «Cessez de former notre corps et de nous donner des cours de gymnastique; donnez-nous des cours qui forment la tête!» C'est vrai que l'outil de l'acteur, c'est son corps, mais c'est aussi beaucoup son intelligence. Un acteur qui dit «Ah! Non! Je ne jouerai pas un personnage contre l'avortement», c'est ridicule si la pièce est pour l'avortement et qu'il n'est pas capable de s'en rendre compte. La profession d'acteur demande énormément d'esprit critique. Pour moi, c'est très important que l'acteur soit intelligent, qu'il ait de la culture. Ça n'a aucun sens de sortir d'une école de théâtre et de se demander si Victor Hugo était un peintre. Je trouve effrayant

le manque de culture que je constate parfois chez les étudiants.

Vous avez la conviction que la formation actuelle en est responsable?

R. R. C. — D'une certaine façon, oui. Je ne parle pas nécessairement de la quantité de savoir, mais de la qualité. À mon sens, l'accent n'est pas suffisamment mis sur des moyens pour essayer de développer la curiosité intellectuelle des étudiants, afin qu'ils deviennent eux-mêmes responsables de lire, de connaître, d'apprendre comment on cherche... L'étudiant qui sort de l'école devrait avoir lu au moins tout Shakespeare, tout Molière, tout Racine, tout Tremblay! Ne serait-ce que par responsabilité artistique face à soi-même et au public. Il faut savoir ce qu'on fait, comment un rôle s'inscrit dans le temps... Personnellement, si je n'avais pas eu la curiosité intellectuelle d'y aller par moi-même, personne ne m'aurait forcé à y aller; je ne trouve pas ça normal. Je ne dis pas qu'il faille forcer les étudiants à acquérir des connaissances, mais tout au moins les y inciter. Il est bien sûr important d'avoir une voix, un corps, de savoir se tenir, de ne pas jouer les genoux barrés et de savoir respirer, mais entre les cours d'aïkido, de gymnastique, de ballet classique, de ballet jazz et de claquettes, est-ce qu'on peut «s'assir pis jaser un peu»? Est-ce qu'on peut se dire : «Cette semaine, chacun va lire une pièce d'Ibsen et on va en parler»? Ça pourrait peut-être même se faire sans professeur. Le théâtre est un art vivant; le théâtre de bibliothèque, ça n'existe pas. On peut lire tout seul chez soi, fermer le livre et ne jamais savoir si on a compris. On devrait pouvoir partager les lectures et les apprentissages.

Deux mises en scène de René Richard Cyr : à gauche, *Vos plaisirs et le mal*, spectacle de Joe Bocan présenté au Spectrum en janvier 1989; à droite, *Top Secret*, spectacle de Diane Dufresne présenté sur la scène du T.N.M. en septembre 1986. «J'aime [...] mettre en scène le *showbusiness* et la chanson parce que le spectateur y occupe une place très grande.» Photo (Joe Bocan) : André Bergeron.

Comment voyez-vous votre rôle comme artiste?

R. R. C. — Mon objectif comme artiste, c'est de dire que ça va mal et que ça ne va pas bien. Je commence seulement à être capable de le formuler dans ces termes-là. Je me rappelle qu'à un moment donné, Michel Tremblay disait : «Nous autres, notre job, c'est de donner un sens à quelque chose qui n'en a pas : la vie.» Comment faire ça? Très difficile! J'essaie donc au moins de soulever la question : «Ça ne va pas bien et comme artiste, je ne suis pas là pour vous rassurer mais pour venir ébranler votre quiétude.» Même si on sait que le spectateur vient de payer vingt dollars...

...Et qu'il n'aime pas toujours voir ses certitudes ébranlées!





René Richard Cyr, le jeune Bilodeau dans *les Feluettes*, avec Denis Roy et Jean-François Blanchard. «Je trouve ça incroyablement gratifiant comme acteur [de jouer des personnages qui ne sont pas sympathiques]; j'ai l'impression de «manipuler» le public.»
Photo : Robert Laliberté.

R. R. C. — Il veut passer une bonne soirée, c'est normal! Il veut s'amuser, se divertir. La notion de divertissement demeure importante, mais je pense que cela n'exclut pas la réflexion. On peut passer une bonne soirée au théâtre et en sortir avec des doutes, des questions.

Comme metteur en scène et comme comédien, puisque vous êtes aussi un excellent comédien, votre rêve serait de monter quelle pièce et de jouer quel rôle? Dirigé par qui?

R. R. C. — Comme metteur en scène, j'ai plusieurs rêves : Fassbinder, Brecht, Tilly, Beckett; j'en ai un en particulier, mais on me le proposerait l'an prochain que je refuserais, parce que je considère que je ne suis pas prêt... C'est *Macbeth*. *Macbeth*, c'est un sommet pour moi... Je me fixe cet objectif... pour quarante ans, peut-être. Il y a dans *Macbeth* cette notion de pouvoir que je trouve tellement contemporaine, et qu'on pourrait formuler comme suit : «Si tu n'es pas un héros, tu n'es personne.» Le plus beau rôle jamais écrit à mon sens, c'est celui de Lady Macbeth. Elle m'apparaît comme le véritable moteur du drame; c'est un personnage incroyablement complexe. Comme acteur, je n'ai pas de rêve spécifique. Je regarde Normand jouer Arnolphe, et je me dis : «Que j'aimerais donc ça, à un moment donné, réussir à bien maîtriser cette langue-là, pour pouvoir m'appropriier ces grands textes en tant qu'acteur!...» J'aimerais vraiment beaucoup! Mais curieusement, j'ai l'impression de me livrer plus comme metteur en scène, de dire encore plus ce que je pense de la vie, de manquer de pudeur, c'est-à-dire de parler de moi encore plus...

Comme s'il vous était possible de vous livrer plus comme metteur en scène que comme comédien?

R. R. C. — Oui. C'est étrange, parce que quand on joue, c'est notre chair qui entre en jeu, c'est notre voix, c'est soi incarné complètement. Comme comédien, j'ai trouvé important de rejoindre une espèce de blessure en moi... (ce qui ne veut pas dire que j'ai aimé ça!). Au début de la carrière,

on est prêt à faire plein de compromis pour jouer et pour manger, on fait énormément de choses diverses, et c'est très bien. Mais maintenant que j'ai le choix (la chance) d'aller d'une chose passionnante à l'autre, je n'ai plus le goût de faire n'importe quoi. Je suis le genre d'acteur qui regarde les murs dix minutes avant d'entrer en scène; sans aller dans quelque chose de trop ésotérique, je trouve que ça vaut la peine de se faire mal. J'aime beaucoup jouer le drame. J'ai un peu le complexe du comique qui voudrait être un grand acteur dramatique, vous comprenez? Je refuse souvent de jouer des rôles de drôles, des rôles de *punch*.

Lontil Deparey, dans la Charge de l'original..., était d'ailleurs assez dramatique...

R. R. C. — En effet, Lontil Deparey n'était pas comique, et c'est vers ce genre de personnage que je veux aller. Quand j'ai accepté de jouer Bilodeau dans *les Feluettes*, je me disais : «Enfin! Mon premier personnage sans aucun rire»; j'en étais persuadé... alors que les spectateurs se bidonnaient parfois, mais je savais qu'ils percevaient aussi un aspect pathétique dans le personnage. Je suis peut-être un peu masochiste comme acteur, mais j'aime me faire mal, à condition que ça vaille la peine, bien entendu! Je peux maintenant me permettre d'être plus difficile. Certaines pièces en valent la peine, d'autres non; je ne vais pas me faire mal pour un personnage dont le drame est qu'il a perdu son portefeuille! Chacun a des petites zones d'ombre dans sa personnalité; j'aime fouiller les miennes pour évoluer non seulement à titre d'artiste ou de comédien mais en tant qu'homme. J'aime repérer ce qui me trouble, ce qui me fait perdre les pédales... Vous voyez, vous me parlez de rôles et je continue de parler en termes de pièces. Je ne suis pas capable de parler de rôle. Les rôles s'inscrivent dans une démarche, il ne faut pas aller vers un rôle, mais vers une pièce. En réalité, je n'aurais pas le temps de jouer *Hosanna* cette année, mais je ne peux pas passer à côté de ce personnage, pas plus qu'à côté du sens...

Je crois comprendre que vous entendez la question du «sens» (d'un rôle, d'un personnage, d'une pièce...) de manière globale...

R. R. C. — Tout à fait. C'est pour ça que depuis la première année, on me donne (ou je choisis!) des personnages qui ne sont pas nécessairement sympathiques. Je trouve ça incroyablement gratifiant comme acteur; j'ai l'impression de «manipuler» le public; c'est à la fois effrayant et merveilleux! Quand je jouais Bilodeau, mon monologue intérieur était à peu près le suivant : «Riez! Riez de moi tant que vous voudrez! Mais bientôt vous allez m'aimer, vous allez pleurer parce que je vais être malheureux! Moi, je sais comment finit la pièce et je suis prêt à mettre le paquet pour que vous me haïssez mais à la fin, vous allez tellement m'aimer!» Comme vous voyez, il y a un réel plaisir dans le pouvoir qu'on exerce à travers ces personnages rébarbatifs... À mon sens, c'est beaucoup plus intéressant que de jouer l'amoureux en pâmoison qui n'a qu'à faire les yeux doux...

C'est indiscutable que ces rôles sont souvent plus complexes, moins unilatéraux...

R. R. C. — Oui. Pour *la Ménagerie de verre* que je monte au printemps, j'ai encore choisi Anne Dorval parce que je sais qu'elle ne pourra pas interpréter le personnage comme un-petit-oiseau-à-la-patte-cassée qui inspire la pitié. Son personnage veut rester dans son monde : pourquoi? Il faut essayer de trouver la question primordiale et les sous-questions que la pièce peut poser maintenant, pour l'inscrire dans l'actualité. D'habitude, je n'ai aucune difficulté et j'aime écrire le «mot du metteur en scène» des programmes; quand le T.N.M. m'a demandé d'en écrire un pour *l'École des femmes*, j'étais un peu désarçonné. La seule chose que j'ai trouvée, c'est la remarque de Dorante dans *la Critique de l'École des femmes* : «Si vous n'y faites pas reconnaître les gens de votre siècle, vous n'avez rien fait.» Je l'ai reproduite de manière que le public accepte les changements que j'ai pu apporter à la pièce dans le but, justement, qu'il s'y reconnaisse encore plus. C'est merveilleux de travailler dans

des grands théâtres; je ne parle pas en termes d'argent ou de moyens, mais en termes d'auditoire; on sent qu'on a une audience plus large, un plus grand impact sur le monde. Dans un petit théâtre, on a beau travailler comme des fous et avoir l'impression qu'on va révolutionner la vie au grand complet, l'impact demeure limité. Avec un grand succès et de la chance, quatre mille spectateurs, au mieux, auront vu le *show*. C'est dur, et en plus, ça ne permet à personne de gagner sa vie. Alors que quand je passe une journée à Radio-Canada pour jouer dans *Poivre et sel*, tout le monde aime bien ça; on récolte un million et demi de spectateurs!

...Et le loyer se trouve payé!

R. R. C. — Pour qui est-ce que je fais ça, en définitive? Pour le monde, bien sûr, mais aussi pour moi-même. Comme jeunes comédiens, on est tous pris, à un moment donné, il n'y a pas de travail... Je ne dis pas que je ne ferai plus de *Poivre et sel*, je ne regrette rien, mais j'aurai de plus en plus de mal à accepter maintenant que j'ai la chance de pouvoir choisir... J'en reviens au principe que j'ai formulé précédemment : mon travail, c'est de dire que ça va mal. Quand je commencerai à dire que ça va bien, ça voudra dire que je serai assis, donc mort.

propos recueillis par **solange lévesque**