

**Jean-Louis Paillason Clov Philippe Oscar Césaréo Odilon
Louka Comtesse de Tilly Millette**
Entretien avec Jean-Louis Millette

Solange Lévesque

Number 71, 1994

Portraits

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28873ac>

[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. (1994). Jean-Louis Paillason Clov Philippe Oscar Césaréo Odilon Louka Comtesse de Tilly Millette : entretien avec Jean-Louis Millette. *Jeu*, (71), 8-35.

Jean-Louis Paillason Clov
Philippe Oscar Césaréo Odilon Louka
Comtesse de Tilly Millette
Entretien avec Jean-Louis Millette

Débuts

Êtes-vous devenu comédien par hasard, ou si c'est une profession dont vous aviez toujours rêvé ?

Jean-Louis Millette — Il y a certainement une sorte de hasard qui a joué, à tout le moins un concours de circonstances. J'étudiais au Collège Sainte-Marie, et je me dirigeais vers le droit. Au collège, on me faisait parfois lire des choses en public, et j'avais joué dans des pièces d'étudiants, mais sans penser sérieusement à devenir comédien. Un jour, à quinze ans, j'entends dire qu'un comédien de la Roulotte s'était désisté à la dernière minute, et que Paul Buissonneau cherchait un remplaçant pour l'été ; j'ai décidé de me présenter. Paul avait installé une patère devant moi, et l'audition consistait à essayer de grimper à la patère ; il voulait voir si le candidat pouvait faire preuve de souplesse ! Je me suis exécuté et j'ai été engagé ! J'ai donc travaillé à la Roulotte tout l'été, et cette expérience m'a donné le goût du théâtre.

Parmi les personnes qui ont joué un rôle dans votre apprentissage, quelles sont celles qui ont exercé une influence déterminante sur vous ?

J.-L. M. — Buissonneau a été très, très important pour moi ; il l'a d'ailleurs été pour plusieurs comédiens de ma génération ; en quelque sorte, il a été mon maître, et la Roulotte une véritable école. Paul était fou, ça n'avait pas de bon sens ! ...avec tout son bric-à-brac ! mais il était *très* sérieux dans le travail ; il avait un instinct et un sens du théâtre terribles ! Louis-Georges Carrier a aussi joué un rôle crucial dans ma vie professionnelle. Il m'a fait confiance, et je le considère comme l'un de ceux qui m'ont profondément marqué. Un soir, dans une réception, j'entends un certain M. Maurice Dubois qui parlait d'une audition qu'il allait diriger à Radio-Canada, pour laquelle il avait déjà ses trente candidats. J'ai communiqué avec lui, et je lui ai demandé s'il serait disposé à entendre un trente et unième candidat ; « Pourquoi pas ? » m'a-t-il dit. Je suis donc entré à Radio-Canada par cette porte. D'abord, je devais faire une émission avec

En attendant Godot, Théâtre du Nouveau Monde, 1992.
Photo : Robert Etcheverry.



Lise Lasalle, une sorte de magazine destiné aux jeunes. Un peu plus tard, le patron des émissions jeunesse m'a approché : « J'ai quelque chose de bien plus intéressant pour toi » ; c'était l'époque florissante des émissions pour enfants ; j'ai donc commencé par incarner Nok, le compagnon de Bim, une espèce de bouffon, puis j'ai joué Paillasson, encore un clown, d'abord dans *les Croquignoles* puis dans *la Ribouldingue...* Ensuite, ça s'est enchaîné : plusieurs émissions pour enfants, pendant des années. Parallèlement, je travaillais de plus en plus au théâtre.

Protée

Vous êtes passé avec bonheur de la Roulotte de Buissonneau au clown Nok et au mémorable Paillasson ; de Symphorien à l'Héritage, puis à Montréal P.Q. ; du Théâtre des Variétés au Théâtre du Nouveau Monde, sans oublier le Petit à Petit et Carbone 14... Peu de comédiens peuvent circuler avec autant d'aisance du théâtre dit « de pur divertissement » au théâtre d'avant-garde. Au-delà du talent, est-ce votre attitude mentale, votre manière d'aborder les choses qui vous permet de toucher à des univers théâtraux si différents ?

J.-L. M. — Chaque expérience, qu'elle soit télévisuelle ou théâtrale, nous apprend quelque chose. J'ai eu énormément de plaisir à faire *Symphorien* avec Janine Sutto ; à sa manière, elle est un peu folle, elle aussi ! C'est un très, très bon souvenir. Quoi que je fasse, je garde une attitude d'apprentissage. Je dois dire que je suis chanceux ; on m'a donné de très beaux personnages. Je me sens gâté. Et surtout maintenant, alors que j'atteins un âge où je peux choisir...

Est-ce que la présence du public vous manque, quand vous vous trouvez face à la caméra ?

J.-L. M. — La télé est tout à fait un autre médium. Le plus important pour un acteur, ça demeure toujours le public, mais sa présence ponctuelle ne me manque pas face à une caméra, que ce soit au cinéma ou à la télé. Cependant, si je veux [pouvoir] répondre à la question : « Où est-ce que je suis rendu dans ma vie d'homme ? et dans ma vie d'acteur ? » — les deux vont de pair —, il faut que je sois en présence physique du monde, c'est-à-dire devant un



Tout le monde le dirait, Jean-Louis possède un énorme talent ; c'est un comédien rigoureux, toujours prêt à tout. Je n'oublierai jamais son humanité alors que nous jouions *Symphorien...* à une certaine époque, je traversais une période difficile — la vie n'est facile pour personne — ; Jean-Louis le sentait, et je sentais qu'il le sentait ; il se montrait très présent, délicatement attentif, et nous avons vécu une grande complicité. En plus, il a de l'humour ; alors, quel plaisir de jouer avec lui ! Quand on se rencontre, on n'a pas besoin de se parler beaucoup pour savoir où l'autre en est... Je souhaite vraiment avoir le bonheur de rejouer avec lui.

Janine Sutto

public. Est-ce qu'on est assez lucide pour répondre à ces questions ? Je ne sais pas. Mais l'important, c'est de formuler les questions avec les bons mots : « Où est-ce que j'en suis ? Où est-ce que je suis rendu ? » L'acteur doit toujours veiller à remplir les petits tiroirs secrets où il ira puiser ensuite. Que ce soit avec Latulippe au théâtre, ou ailleurs, il y a toujours des choses à apprendre. Pour cette raison, le public m'est indispensable. Mais quand je travaille pour la télé, le public ne me manque pas du tout ; la présence autour de soi d'une bonne équipe, cependant, est bien nécessaire ; quand on travaille pour une série pendant un an, deux ans, il se crée une espèce de famille, dont on a besoin.

Télé-théâtre

En quoi les techniques du jeu sont-elles différentes au théâtre et à la télévision ?

J.-L. M. — Au théâtre, il faut savoir transmettre une émotion tout en projetant pour être entendu et en élaborant une gestuelle qui doit être saisie jusqu'au fond de la salle. À la télévision, c'est un peu le contraire : il ne faut rien faire ! C'est toujours ce que je répète aux jeunes comédiens que je forme en prévision d'une audition pour la télé ; la plupart du temps, ils ont tendance à en faire trop ; je leur dis : « Ne faites rien ! Rien ! La caméra va aller chercher elle-même l'émotion que vous ressentez ; il s'agit de vivre l'émotion, d'être en communication avec ce que vous avez là, dans le ventre ; d'écouter la pulsation à l'intérieur de vous. » Même chose pour le cinéma ; si vous soulevez intentionnellement un sourcil pour signifier que votre personnage est perplexe, au grand écran, on va voir vingt pieds de poils qui se soulèvent !!! La caméra amplifie tout ; c'est une partenaire merveilleuse quand on la connaît, très gratifiante aussi, mais qui peut être impitoyable.

Les débuts : Paillason
dans *la Ribouldingue* à la
télévision de Radio-Canada.

Avec Jean Dalmain
et Germaine Giroux
dans *l'Opéra de quat'sous*,
Théâtre du Nouveau
Monde, 1961.
Photo : Henri Paul.



Y a-t-il des types de personnages que vous préférez ? Si oui, qu'est-ce que ces personnages ont en commun ?

J.-L. M. — J'ai joué toutes sortes de personnages... Avec le recul, je vois que j'ai commencé par jouer des comiques, des clowns ; maintenant que j'ai atteint la force de l'âge, on m'offre des personnages plus torturés, compliqués, complexes : de drôles de bibites ! De beaux personnages, en fin de compte. Pour un acteur, ces rôles sont des cadeaux. Je n'ai pas à me plaindre ; j'ai souvent eu des cadeaux. Les premières semaines, quand j'ai joué Philippe Couture dans le téléroman *l'Héritage*, je me disais : « Ça n'a pas de sens ! Est-ce que les spectateurs ne trouveront pas ça ridicule, un homme qui lit de la poésie tout seul devant les murs de sa chambre, coiffé de sa petite visière verte ? !... » Eh bien, pas du tout ! Ce personnage a été très aimé.

Variétés

Avec le recul, pourriez-vous nommer ce que vous a apporté, par exemple, votre expérience au Théâtre des Variétés ? Cette expérience vous a-t-elle servi ailleurs ?

J.-L. M. — Au tout début, je vous avoue que j'ai eu peur de me faire lancer des roches ! Eh bien, il n'y a pas eu de roches ! À un moment donné, alors que je jouais avec Diane Miljours qui sortait du Théâtre Expérimental des Femmes (imaginez !), nous nous disions : « Ils sont dans la salle, ça n'a pas de bon sens ! C'est grossier ce qu'on fait... » Bon, c'était de santé, comme on dit, mais... Eh bien pas du tout ! Ils ont ri ! Des grandes *chums* comme Monique Leyrac qui n'aime rien ! J'étais inquiet, je me disais : « Qu'est-ce qu'elle va penser de nous ? » Eh non ! Son rimmel avait coulé, tellement elle avait ri.

Qu'est-ce que vous jouiez ?

J.-L. M. — Je ne sais plus exactement... Des textes de Gilles Latuippe, qui est un maître de l'improvisation et du rire. À son théâtre, je pense avoir appris un peu ce que c'est que la vraie improvisation. Pour moi, ce n'est pas la Ligue Nationale d'Improvisation, où l'un joue contre l'autre ; nous bâtissions quelque chose ensemble. Sur ce plan, je n'arrive pas à la cheville de Gilles ; il a un métier fou, mais j'ai pu voir un peu ce que c'était et j'ai appris beaucoup, finalement.

Pourriez-vous donner un exemple de la façon dont vous travailliez ?

J.-L. M. — Un jour, par exemple, Diane et moi jouions avec Gaston Lepage ; Gilles me dit : « Trouve donc une insulte pour Gaston ! » ; il fallait voir Gaston ! Lui qui, d'habitude, a un charme extraordinaire ! Il était déguisé en femme, vêtu d'une espèce de deux-pièces rose, deux gros ballons gonflés pour les seins et une perruque blonde sur la tête ; il fallait que je l'insulte ! Je n'avais jamais fait d'improvisation... Je me demandais bien quoi dire ! J'essayais :

En fait, depuis le temps où je l'ai connu à la Roulotte, Jean-Louis n'a pas beaucoup changé ! Il possédait déjà cette espèce de prescience et cette angoisse d'aller plus loin, toujours plus loin dans le rôle, tout en n'en faisant jamais trop. C'est simple : déjà, à l'époque, il illuminait ! Bien sûr, il a maintenant acquis un métier extraordinaire, mais il a gardé sa même inquiétude d'acteur. Il n'a jamais eu peur du metteur en scène, peur de lui demander des détails... Je n'exagérerais pas si je disais qu'il me fascine. Même dans des rôles tenus, il faisait des choix difficiles, apportait des propositions originales. Avant toute chose, il cherche l'intériorité, aussi bien dans les rôles comiques que dans les rôles tragiques. Et tout cela, il le fait avec une telle sobriété !... On peut parler d'une réelle *dominance* sur le métier.

Paul Buissonneau

Faut jeter la vieille,
de Dario Fo, mis en scène
par Paul Buissonneau
au Théâtre du Nouveau
Monde (1969-1970).
Photo : André Le Coz.



« Espèce de-belle-au-bois-dormant ! » ; le bide. Naturellement, il fallait provoquer un rire avec l'insulte ! Je l'ai traité de « Fée Carabosse », de « Ridicule »... Rien n'y faisait. Jusqu'au moment où Gaston me dit : « Traite-moi donc de poêle à deux ronds ! » J'ai dit : « Moi ! ? Moi, je vais faire ça ? » Un soir passe, je n'ai pas osé ; le deuxième soir non plus. Enfin, le troisième soir, je sors : « Espèce de poêle à deux ronds ! » La salle croule ! Pourquoi ? Aucune idée ! Qu'est-ce que ça veut dire ? Rien, dans le contexte, « Poêle à deux ronds », mais ça marche ! Une autre fois, encore avec Gaston, les deux personnages attendent dans un couloir pour aller aux toilettes, et il y a urgence ! Si la personne qui est devant nous laisse poirotter, eh bien alors... il faut improviser. Alors je dis que « Je suis bien bien pressé », alors Gaston me dit je ne sais plus quoi, puis il ajoute : « Ç'pas drôle, les petites vessies ! » Et on entend un rire extraordinaire éclater dans la salle. La nuit, je pensais : « Qu'est-ce que je vais lui répondre demain, si on recommence ? » À la fin des représentations, ça durait dix minutes de plus, cette connerie ! Mais quel plaisir !... Tout ce qu'on apprend à ne pas faire ailleurs, aux Variétés, tout d'un coup, on a le droit de le faire ! Que ce soit de se tromper, de se laisser en plan, d'aller demander à la dame de la première rangée : « Comment ça va ce soir ? » On lâche tout ! Ça n'a aucun sens, mais c'est un grand plaisir.

Une liberté complète, tout à coup !

J.-L. M. — Oui. Je ne sais pas comment ça se passe maintenant. À l'époque où j'y ai joué, le Théâtre des Variétés faisait toujours salle comble.

Il y a tellement de rires partout maintenant !

J.-L. M. — À tort ou à raison. Il y en a des bons et des moches. Je ne comprends pas ce mouvement du rire à tout prix.

Dans ses Écrits sur le théâtre, Brecht a beaucoup parlé de la manière selon laquelle le comédien devrait aborder la « construction du personnage », peu à peu et dans tous les détails ; quand vous abordez les rôles qu'on vous confie, est-ce que vous entrez dans une sorte d'obsession ou si vous avez besoin de vous éloigner de votre personnage pour le connaître, le retrouver, de l'oublier pour revenir à lui ensuite ? Comment rencontrez-vous un nouveau personnage ?

J.-L. M. — Je ne procède jamais exactement de la même façon. J'essaie d'appivoiser le travail peu à peu ; au Québec, nous sommes forcés d'effectuer le travail bien rapidement ! Quand je pense aux animateurs en France, à Strehler par exemple, qui prend six mois ! Ici, en moins de deux mois, il faut y arriver. En ce qui concerne ma façon de travailler, plutôt que de me référer à Brecht, j'évoquerais Stanislavski et la façon dont les Américains nous ont influencés : la fameuse *Méthode* ! Elle est à prendre ou à laisser, mais je serais plutôt porté à aller de ce côté-là, c'est-à-dire à favoriser le vécu de l'homme ou de la femme, le vécu de l'acteur, avec tous les petits tiroirs secrets dans lesquels il a emmagasiné, au cours des ans, des connaissances, des erreurs, des peines, des joies, des bonheurs, des moments où il dérapait face à l'amitié, à l'amour, à la joie, à la mort... Je pense que tout ce matériel peut servir. Nous avons une mémoire sensorielle et une mémoire émotive. C'est peu à peu que je circonscris le personnage — si c'est possible de circonscrire un personnage —, avec l'aide du metteur en scène ; personnellement, je trouve qu'à vingt ans autant qu'à cinquante ans, on a besoin de ce miroir qu'est le metteur en scène. Petit à petit, il y a peut-être moyen d'apprendre à les ouvrir, ces petits tiroirs dont je parlais, et de se servir de leur contenu. Certains comédiens ont



Le Premier, d'Israël Horowitz, au Théâtre de Quat'Sous en 1975.

Le Cosmonaute agricole,
de René de Obaldia,
à la Nouvelle Compagnie
Théâtrale (1975-1976).
Photo : André Le Coz.



peur de le faire ; cela prend une espèce d'impudeur ; cela demande beaucoup de générosité et d'humilité. Une grande disponibilité aussi.

Pour ouvrir ces petits tiroirs, il faut d'abord savoir qu'ils existent, et il faut d'abord y avoir accès soi-même...

J.-L. M. — Il faut que moi, en tant qu'acteur, j'y aie accès pour que vous, spectateurs, y ayez accès. Il faut que je sache où il se trouve, ce tiroir que je veux ouvrir. Ce n'est qu'une image, bien sûr, mais elle donne une idée de la difficulté. Surtout pour les gars, à cause de leur pudeur... Les aider à trouver en eux ces ressources fait partie du plaisir que j'ai à travailler des scènes dramatiques avec les élèves de l'École, surtout celles où les étudiants ont à s'engager émotivement. On essaie délicatement de presser le citron pour qu'ils accèdent à cette impudeur. Quand je parle de la Méthode, c'est dans ce sens-là que j'y fais allusion.

Lors de vos années d'apprentissage, avez-vous été en contact avec des formateurs stanislavskiens ?

J.-L. M. — J'ai été observateur à Paris, quand j'étais « petit », et à New York aussi, et j'ai vu M. Pacino (qui était « petit » lui aussi !) travailler avec M. Strasberg ; alors là, je n'étais pas d'accord ! Strasberg voulait faire pleurer le comédien. Bon. Des fois, c'est « payant » de pleurer, mais des fois ça ne l'est pas, que ce soit au théâtre ou au cinéma. Jean-Louis Roux disait un jour : « Si tu pleures trop sur scène, ça ne pleurera pas dans la salle », et c'est vrai. Ça peut être efficace ; tout est affaire de retenue et de modestie. Quand je parle de modestie, je veux dire : la façon qu'on peut avoir de présenter une émotion ; je ne parle

pas uniquement des larmes. Dans le cas de Pacino, donc, le maître voulait qu'il pleure, et Pacino n'était pas d'accord ; il ne voulait pas. Alors Strasberg s'est mis à se servir de la vie privée de son élève pour l'amener vers les larmes ; Pacino résistait. Il est allé dans le couloir, et il a pleuré dans le couloir. Alors M. Strasberg est allé le chercher, « Allez, on l'applaudit ! Enfin ! » — Voyons ! Pour dire le moins, je trouve ça un peu croche ! Quand je parle de presser le citron, ce n'est certainement pas dans ce sens-là. Au risque de m'éparpiller, j'ajouterais ceci : en tant que Nord-Américains, nous avons la chance de pouvoir apprendre des choses des Américains, et des choses des Français, dont certains sont de grands acteurs, mais très souvent cérébraux, très intellectuels parfois ; ce sont des comédiens qui jouent avec leur tête, contrairement aux acteurs formés avec la Méthode. Je pense qu'on peut amalgamer ces deux influences ici, au Québec, et il en résulte une façon de jouer originale. Je suis très content qu'il y ait de bons acteurs au Québec ; nous n'avons rien à envier aux autres. Il y a ici des gens qui ont un talent extraordinaire. J'en suis très fier.

L'Héritage : Philippe Couture et Albertine Galarneau (Amulette Garneau). Société Radio-Canada, 1987.

Dans les Bas-fonds, à un certain moment, Louka, votre personnage, était silencieux tandis qu'une action se déroulait dans un autre coin de la scène. En vous observant, j'avais l'impression que vous écoutiez avec vos mains, et que toute une partie du rôle se jouait uniquement avec le corps...

J.-L. M. — Yves Desgagnés ne voulait pas que Louka véhicule l'image d'un prophète désincarné, sérieux, d'un grand sage pontifiant ; il me disait : « Fais-le petit bonhomme ! » ... Et c'est ainsi que je l'ai travaillé ; et comme Louka est souvent le témoin muet d'événements qui se déroulent sous ses yeux, ce jeu avec le corps, cette espèce de posture de demi-prostration continue s'est imposée à moi. Ça ne paraît peut-être pas, mais



Philippe Couture : « Un homme qui lit de la poésie [...], coiffé de sa petite visière verte ». *L'Héritage* de Victor-Lévy Beaulieu, Société Radio-Canada, 1987.



Louka demandait une grande énergie ! Je jouais très souvent penché ; si c'était efficace, tant mieux ! mais... il fallait se garder très en forme, parce que le corps se trouvait continuellement dans une sorte de déséquilibre. Aïe ! le dos ! L'absence quasi totale de meubles ou d'éléments scéniques favorisait aussi ce style de jeu, où le corps devient comme l'élément d'un tableau ou d'une sculpture.

Mon cœur dans vos mains

Après le spectacle, je demandais à quelques amis : qu'est-ce qui fait que Jean-Louis Millette est toujours si bon ? Qu'est-ce qui fait que, quoi qu'il joue, cela sonne toujours juste ? Quel est l'ingrédient qui fait que nous sommes toujours touchés, quelle que soit la mise en scène ou le texte ? Nous tentions de trouver le dénominateur commun. Et je me demande si ce n'est pas ce que vous évoquez quand vous parlez de cette pulsation qui vient des entrailles, de l'intérieur ; de l'appel aux petits tiroirs secrets qui constituent les ressources affectives dont l'acteur peut disposer ; quand vous jouez, il y a toujours une humanité qui se dégage de vos personnages ; le spectateur a l'impression d'entrer en contact avec ce qu'il y a de meilleur dans l'âme du personnage...

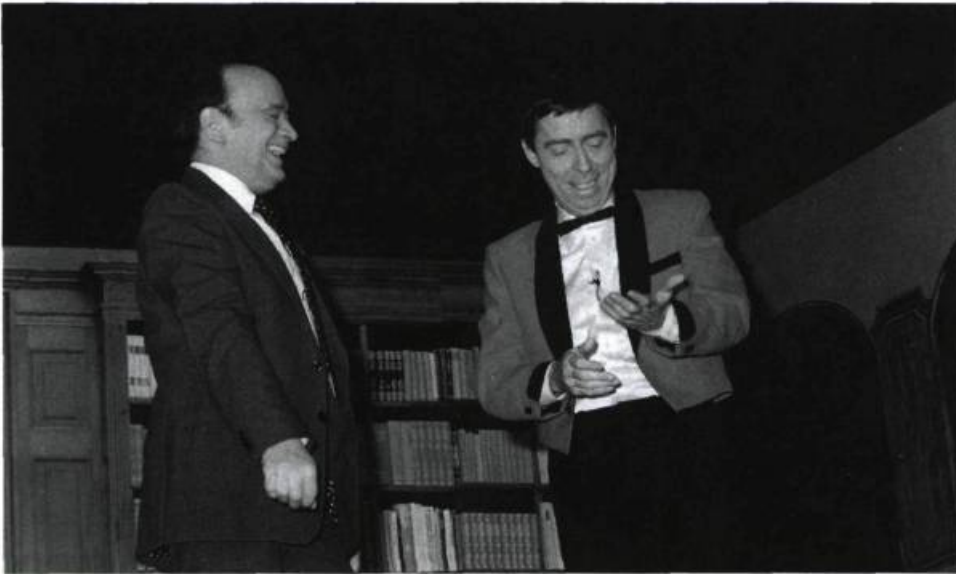
Évidemment, c'est un acteur... comment dire ? extraordinaire. J'ai vécu avec lui, dans le téléroman *l'Héritage* de Victor-Lévy Beaulieu, une expérience fantastique : il était mon amoureux, et c'était comme si nous avions eu dix-sept ans tous les deux : une grande passion. Il se rapprochait de l'amoureux idéal. Ce serait presque superflu de parler de son talent de comédien, tellement il est grand.

Amulette Garneau

J.-L. M. — J'essaie de toucher ce but. Je voudrais atteindre la mesure d'une Dyne Mouso. Elle jouait sa vie et sa mort chaque fois, et elle s'est abîmée... Récemment, j'ai revu Lothaire Bluteau ; quand je pense à ce qu'il offrait dans *Being at Home With Claude*, je crains que lui aussi ne joue avec le danger. Jusqu'où aller trop loin sans s'abîmer ? C'est l'offrande de son cœur qu'on fait. Cela aussi est une image : c'est fragile, c'est dangereux, d'abord d'avoir mon cœur dans mes mains, puis que vous le preniez à votre tour. Je cherche à atteindre la générosité dont je parlais précédemment ; je ne sais pas si j'y arrive, mais je tends à cela, en me protégeant suffisamment, en faisant attention de ne pas trop m'égratigner l'âme. Je pense qu'on peut y arriver. C'est un don. C'est une passion.

Celui qui arrive à cette humanité-là, tout en se protégeant, est tout aussi touchant et donne autant que celui qui y arrive sans se protéger. Quand

Avec Gilles Latulippe dans
En veux-tu des problèmes
au Théâtre des Variétés
(1982-1983).



un acteur ne se protège pas, étrangement, le public finit par sentir le danger et par avoir peur pour lui...

J.-L. M. — Le danger, pour l'acteur, c'est de s'installer dans une certaine complaisance au sein même de la générosité. À ce moment-là, il décroche. Je ne me suis jamais posé la question avec Dyne, dans *la Mouette*, peut-être après. Quant à Lothaire, je l'ai connu un petit peu, je connais un peu sa vie aussi, et comment il traîne son personnage avec lui... C'est un peu dangereux. Mais je veux revenir à Louka, ce véritable cadeau ! Je suis vraiment gâté ! Il y a eu tous ces personnages troubles, y compris Pozzo, dans *En attendant Godot*, qui a fait rire, mais à cause de sa relation avec Lucky ; Pozzo était dans l'angoisse totale, tout autant que le père dans *Six personnages en quête d'auteur*. Et voilà que Desagnés me dit : « Bon, je t'offre Louka. » Alors j'ai fouillé, parce que je voulais relire la pièce, et soudain, contrairement aux précédents rôles que j'ai joués, c'est la douceur, la sérénité, la paix et la lumière qui se dégagent ! Il a vécu, le bonhomme, mais il aime tellement les gens ! Quand je parle de cadeau, je parle d'un rôle qui permet d'exprimer de manière originale une facette de la nature humaine... Jouer au théâtre, c'est ce qui permet à l'être humain, à l'homme dans l'acteur de savoir où il est rendu.

Histoires d'amour

Vous avez joué des bouffons et des personnages tragiques. Y a-t-il des types de personnages que vous préférez ? Ont-ils des choses en commun ?

J.-L. M. — C'est un grand privilège et un bonheur de pouvoir faire

Pour n'importe quel directeur, quel enchantement que de travailler avec lui ! Quand Jean-Louis arrive en répétition, on est sûr qu'il connaît ses textes sur le bout des doigts. Presque trop perfectionniste... Il peut faire tant de choses ! En plus de jouer, il chante très bien, danse très bien, s'acclimate partout. Sa conscience professionnelle est à toute épreuve et il se donne à cent pour cent ; je ne l'ai jamais vu se contenter d'une moindre mesure... un vrai ravissement ! En plus, c'est un compagnon fantastique, très agréable dans la vie ; tous l'adorent, il est si généreux. En fait, Jean-Louis Millette n'a pas d'âge.

Gilles Latulippe

Pour moi, travailler avec Jean-Louis et Gilles au Théâtre des Variétés a été une école extraordinaire. Les deux étaient de grands professionnels de la scène. Jean-Louis apportait sa façon de voir le burlesque et tout son métier, et nous découvrions ensemble le contact direct avec le public et l'improvisation. J'apprenais avec un immense plaisir, dans un lieu où deux facettes d'un même monde se rejoignaient.

Diane Miljours



Avec Diane Miljours
au Théâtre des Variétés
(*le Sex shop*, 1982).

rire. À cause de mon itinéraire, j'ai appris que je pouvais le faire. Mais quand j'ai rencontré Carrier, qui m'a permis de connaître autre chose, j'ai été de plus en plus attiré par des personnages graves, compliqués, tourmentés. Est-ce que ça correspond à ce que je suis, moi, le Jean-Louis de 1994 ? Je ne sais pas. Récemment, il y a eu beaucoup de mortalité autour de moi ; cela m'affecte. Pour mentionner seulement le milieu du travail, je suis très très troublé par toutes ces morts, ces temps-ci... Un maquilleur génial, le petit Jacques Laffleur, est mort d'un cancer. Quelqu'un a été emporté par le sida ; j'avais beaucoup de mal à aller le voir à l'hôpital. Ce n'était pas un intime, mais je ne pouvais pas le voir souffrir ; dans son désir de parler, il tremblait constamment et il ne pouvait plus parler. J'étais incapable de supporter cette situation. Je n'ai pas encore trop peur de la mort et de la vieillesse, mais la maladie, ça me fatigue... plus qu'avant. Nous évoquions les personnages de Beckett, tout à

l'heure... Peut-être qu'en effet, si je pouvais exprimer une préférence, je serais porté à aller vers des personnages plus graves, parce que j'ai encore l'impression d'avoir des choses à donner de ce côté. Mais quand les gens me demandent : « Qu'est-ce que tu veux jouer ? » Je ne sais pas ! Je ne vois aucun personnage précis ; c'est le metteur en scène qui me dit, à un moment donné : « J'ai besoin de toi », et c'est ce geste qui me comble davantage, parce qu'il y a en lui de l'affection, presque un respect, une confiance en tout cas, une complicité ; c'est ça qui me touche, qui me rejoint (j'ai employé ce mot récemment en causant avec des Français et ils ne comprenaient pas ce que j'essayais de dire).

Mais vous tenez quand même compte du texte qu'on vous propose...

J.-L. M. — Évidemment, si la pièce est charnue, et si le personnage est incarné lui aussi, alors ça s'appelle une histoire d'amour ! De grandes histoires d'amour, il n'y en a pas tellement dans une vie d'acteur, finalement. Qu'est-ce que c'est, au juste ? Une qualité de relation entre les personnes, la pièce, les personnages, la gang, la bande ; c'est quand « la mayonnaise monte », que la salle marche et que le toit lève ! Il y en a eu quelques-unes dans ma vie de comédien. Entre autres, il y a eu des rencontres. Il y a eu *les Feluettes*. Depuis *les Feluettes* à Paris, je ne suis plus le même. D'abord, en voyant jouer la première équipe, je ne pensais jamais que Brassard me demanderait pour le rôle de la mère ! La pièce avait été créée trois ans avant qu'on

offre à Brassard de la remonter pour qu'elle soit présentée à Paris. Donc, Brassard me dit : « Je n'aime pas refaire ce que j'ai fait, on recommence à zéro » ; il m'a offert le rôle de la mère, et il a changé l'organisation du casse-tête encore une fois. En plus de la mère, je jouais le gars qui organise le spectacle dans la pièce. Mon défi était donc le suivant : j'organisais le spectacle et je me distribuais le personnage de la mère. Pour jouer ce rôle, je m'étais rasé la tête complètement afin d'évoquer la tête des prisonniers américains ou celle de Jean Genet. Pas de perruque, rien ! — J'étais un peu plus mince, un peu moins « Bouddha » qu'aujourd'hui. Il fallait qu'en trois répliques le public comprenne que j'étais la mère et le croie ! Mais comment être féminin sans tomber dans la caricature ? Nous avons beaucoup travaillé là-dessus. Je le disais tantôt, dans une vie d'acteur, la complicité totale n'arrive pas plus de dix fois. Lors de cette pièce, une magie s'est créée avec Cédric Noël qui jouait mon fils, et cela m'a comblé tout à fait. Pourquoi est-ce que je ne suis plus le même ? J'ai l'impression d'avoir trouvé en moi un bon déclencheur, le « bouton de panique » qui fait qu'« il se passe quelque chose » !

Il y a eu, d'ailleurs, une grande reconnaissance de la qualité exceptionnelle de votre travail, de la part des Français...

J.-L. M. — Oui. Ils ont été très gentils dans les journaux. Mais le plus gratifiant, c'est de me rappeler les moments d'émotion de ce spectacle. J'ai vraiment été absolument comblé ! Avec Paul Buissonneau aussi, il y a eu des choses mémorables, des moments de génie. *Faut jeter la vieille*, au T.N.M., demeure un souvenir extraordinaire. Avec Carrier, il y a eu *le Cosmonaute agricole* ; le toit levait ! Pourtant, ce n'est pas une pièce si facile !...

C'est un gars extrêmement disponible, qui fait toujours preuve de beaucoup d'humilité en dépit de tout le métier, l'expérience et le talent qu'il possède. Aux Variétés, il essayait toujours des choses nouvelles. Il a le pif, comme on dit. J'ai eu un plaisir fou à travailler avec lui.

Gaston Lepage



Avec Gaston Lepage et Pascal Normand au Théâtre des Variétés (*la Course au mariage*, 1981-1982).

En compagnie de Kim Yaroshevskaya, Sophie Faucher, Pierre Curzi et Murielle Dutil dans *Six Personnages en quête d'auteur*, mis en scène par André Brassard au Théâtre du Nouveau Monde en 1992.
Photo : Yves Renaud.



Vous jouez maintenant le Chanoine Caron, un personnage qui est un pivot du téléroman de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal P.Q. ; est-ce que des « histoires d'amour » peuvent aussi se produire dans le travail à la télévision ?

J.-L. M. — J'ai connu aussi des moments de grâce à la télé, entre autres dans un téléthéâtre, *Tchin Tchin*, de Billetdoux, que j'ai joué avec Monique Mercure. Il s'agit de la rencontre d'un homme et d'une femme dont le seul lien de communication est l'alcool. Alors là, je peux dire qu'il s'est passé de drôles de phénomènes !... Nous flottions dans une sorte de bulle. Au début de la pièce, les personnages sont des gens convenables et, à la fin, ils se retrouvent carrément sur le trottoir. On a enregistré en six jours, et il fallait se mettre en état le matin à sept heures et se dire « je suis ivre », en faisant un effort de concentration. Il s'est produit un phénomène que je ne m'explique pas ; j'en ai d'ailleurs parlé à des médecins qui ne peuvent pas l'expliquer non plus : le midi, Monique et moi, nous nous sentions comme ivres, vraiment ivres !... Sans avoir bu une goutte, évidemment ; et ça durait ! Voyons ! Comment est-ce que c'est possible ? Le soir, je jouais une autre pièce au T.N.M. et je sentais encore une sorte d'ivresse, un étourdissement jusqu'à mon entrée en scène ; et Monique aussi, de son côté. Une grande complicité aussi, avec Michel Poirier, dans *Six heures au plus tard* ; une pièce habile, offrant la possibilité de faire une certaine performance. C'est moitié théâtre et moitié télé. Belle complicité avec Amulette Garneau, dans *l'Héritage*, avec David La Haye et Monique Miller dans *Montréal P.Q.* Les gens se questionnent beaucoup à ce sujet : pourquoi cette affection particulière entre une ex-putain et un curé qui est sage et moderne, mais qui est rigoureux dans ses croyances, qui a les yeux ouverts, sans œillères, et qui sait remettre le politique (et la politique de l'Église) en cause au besoin ? Comment ce respect mutuel est-il possible entre ces deux personnages ? Il faut qu'il y ait une entente particulière des deux acteurs pour qu'il soit crédible.

Trac

Avez-vous le trac ?

J.-L. M. — Oh oui ! Ce doit être de l'orgueil. J'essayais de formuler ça avec d'autres personnes... Tu passes ta vie d'acteur à établir une ligne de crédibilité pour arriver quelque part, et ensuite tu travailles à garder une constance, et tu essaies, par ton travail, de la suivre, ta ligne ; mais plus le temps passe, plus les spectateurs et les employeurs s'attendent à ce qu'il y ait des paliers supérieurs ! — et moi aussi, d'ailleurs ! Il faut toujours se dépasser et aller plus avant ! Ces attentes font un peu peur ; à tout le moins, elles créent des responsabilités. Mais c'est exaltant aussi. C'est pourquoi je vous dis que c'est peut-être de l'orgueil, que d'avoir le trac. De plus, je suis peut-être un ambitieux, dans le sens noble du terme ; cela rejoint mes préoccupations d'aller toujours plus loin.

Le trac que vous avez maintenant est-il le même que celui que vous aviez à vingt ans ?

J.-L. M. — Ah non ! Il est pire ! pire ! Peur de bafouiller ! Par exemple, quand j'ai joué Louka, j'avais une oreille bouchée à cause de la grippe : il ne fallait pas que les spectateurs s'en aperçoivent. Je ressentais une espèce de déséquilibre tout simplement parce que je ne m'entendais pas ! Ce n'était pas une boutade lorsque je disais à Yves que, techniquement, je projetais *de mémoire* ! — Je crois que nous faisons ce métier-là aussi à cause d'un énorme besoin d'affection. J'ai des choses à donner, mais j'ai besoin de savoir qu'on m'aime et qu'on a vraiment besoin de moi.

Votre trac est donc d'une nature différente, maintenant...



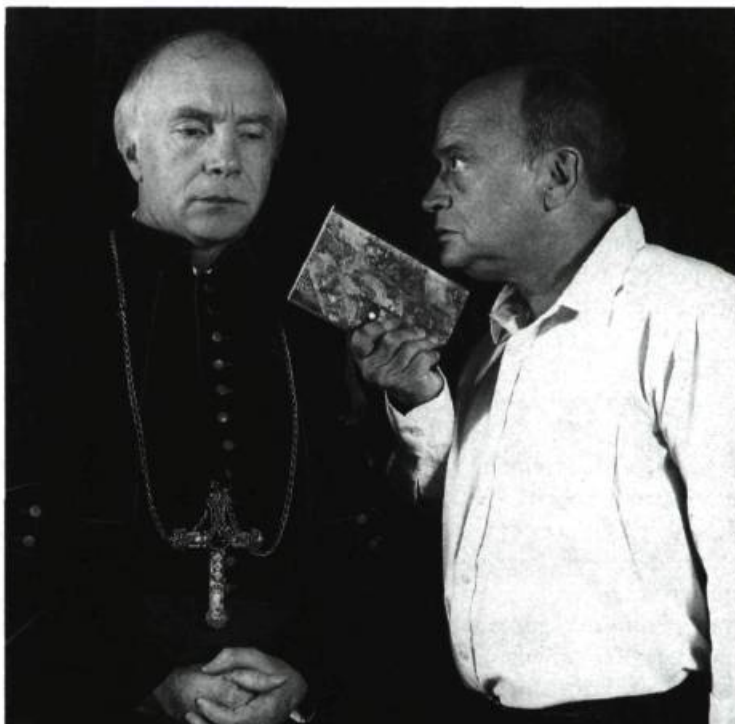
L'engagement de Millette est toujours total. Il est l'un de ceux qui ont conservé l'enthousiasme et tout le plaisir *enfantin* de jouer.

André Brassard

Dans le rôle de Pozzo, dans *En attendant Godot*, mis en scène par André Brassard au Théâtre du Nouveau Monde en 1992. À l'arrière-plan : Rémy Girard (Estragon) et Normand Chouinard (Vladimir).
Photo : Robert Etcheverry.

J'ai été marqué par son expérience et son métier considérables, sa grande jeunesse, son entière disponibilité. Chez lui, tout est axé sur le plaisir de jouer et sur la rigueur. Il ne joue jamais seul ; toujours *avec* son partenaire, dans un profond désir de faire *avancer* la scène. Sa grande écoute permet à l'autre de *rebondir*. Évidemment, il place la barre très haut. Il pourrait être intimidant, mais il se faufile discrètement, sans éclat. Sa grande force vient probablement de cette capacité d'être toujours lui-même, sans protocole. Dans le jeu, il cherche le sacré, et cette recherche presque mystique dans le travail est contagieuse et inspirante pour ceux qui ont la chance de le côtoyer.

Cédric Noël



Avec Jacques Brouillet dans *les Feluettes* (tourné française, Théâtre Petit à Petit, 1989-1990).
Photo : Robert Laliberté.

J.-L. M. — Oui. Mais pourquoi cette peur ? Pourquoi plus de trac ? C'est difficile à expliquer. Peut-être que j'ai vécu ça dans mes amours, à certains moments : mal donner ou trop donner, avec, parallèlement, une difficulté à bien recevoir. J'ai parfois eu du mal à trouver l'équilibre, et cela a pu créer des heurts. Avec le temps, peut-être que cela s'est amélioré ; ce n'est pas exactement la même chose au théâtre, mais il y a un rapport ; au fond, j'essaie de vous dire que j'ai toujours l'impression d'avoir quelque chose à donner, je veux que les gens le sachent et je veux bien leur donner, pour qu'ils le reçoivent bien. À cause de ce souci, je me fragilise au fur et à mesure, et c'est le trac, c'est presque de la peur ! « Aimez-moi ! » Ce grand besoin d'amour !...

Avez-vous l'impression de relever un plus grand défi encore, quand le personnage est tourmenté, et pas nécessairement aimable au premier abord ?

J.-L. M. — C'est précisément dans ce cas que la direction d'acteurs peut faire une différence. Quand l'acteur a la chance de tomber sur quelqu'un qui sait diriger les acteurs, c'est le bonheur ! En fait, ça n'arrive pas si souvent. Je parlais de l'importance qu'a eu Carrier pour moi, je pourrais parler aussi de ma rencontre avec le cinéaste Yves Simoneau, qui m'a ouvert de nouvelles avenues au cinéma... Voilà deux personnes qui savent diriger les acteurs. Je déplore qu'il y ait un manque de direction d'acteurs au théâtre, au cinéma et à la télé. Et c'est vraiment dommage. Carrier m'a fait jouer des assassins, mais qui pouvaient être des êtres souffrants aussi, donc des êtres qui éveillent l'empathie et la compassion chez le spectateur.

Vous trouvez que la direction d'acteurs fait défaut à ce point ?

J.-L. M. — Oui. Je reviens à mes « histoires d'amour », parce qu'il y a un rapport. Buissonneau y va avec l'instinct, quand il dirige ; Louis-Georges Carrier est un être très intelligent ; Yves Simoneau est un sensible, qui m'a fait jouer dans cinq ou six films : une bouffée d'air frais pour moi ! Malheureusement, il est à Los Angeles maintenant. Il est la troisième « rencontre » très importante pour moi. Ces trois personnes m'ont choisi, m'ont demandé, et ont exigé des choses de moi. Ils ont été attentifs à ce que j'avais à leur proposer, et moi aussi ; cet échange devient comme un acte d'amour qui me touche beaucoup.

Cinéma

Pouvez-vous nous parler un peu de votre expérience au cinéma ?

J.-L. M. — La première fois que Simoneau a fait appel à moi, c'était pour une espèce de suspense policier qui s'appelait *les Yeux rouges* ; malheureusement, le tournage se déroulait à Québec et je ne pouvais pas. Le deuxième film était un documentaire sur la bande dessinée : *Pourquoi l'étrange monsieur Zolok s'intéressait-il tant à la bande dessinée ?* Yves m'a dit : « Je t'offre un personnage ; un méchant. » Je lui ai dit : « Explique moi ! Trouve l'argument pour que j'accepte ! » J'ai senti en moi un déclic quand il m'a raconté qu'il voulait recréer l'atmosphère des films de Fritz Lang, et j'ai essayé. Ensuite, il y a eu un suspense policier qui s'appelait *Pouvoir intime*, et puis son grand opéra, *les Fous de Bassan*, qui était magnifique, mais très froid. Il a fait aussi *Dans le ventre du dragon*, qui a été un succès commercial.

Coulisses

Comment vous préparez-vous à entrer en scène ?

J.-L. M. — Chacun se concentre à sa façon... Je préfère m'enfermer dans une bulle et, comment vous dire... ? Peut-être que ça peut paraître technique mais ça ne l'est pas : il s'agit de trouver la pulsation à l'intérieur de soi, à l'intérieur du personnage.

Et pour vous aider à y arriver, qu'est-ce que vous faites ?

J.-L. M. — J'y mets du temps. J'envahis le théâtre au moins deux heures à l'avance, pour en prendre possession. Parfois, comme pour *les Bas-fonds*, où quinze comédiens

Avec Michel Poirier dans
Six Heures au plus tard
(Société Radio-Canada).



J'ai eu l'occasion de travailler avec lui deux fois, et j'en ai été très impressionné. D'ailleurs, il avait déjà eu de l'effet sur moi en tant qu'acteur à la belle époque de *la Boîte à surprise*. Une des ses grandes qualités, c'est qu'il ne sait pas à quel point il est grand ! Il subsiste un tel doute en lui !... Sa générosité est sans bornes, et son engagement émotif très grand. Ce n'est pas un fonctionnaire du théâtre ; on a plutôt toujours l'impression que c'est la première pièce qu'il joue. Sa langue n'est jamais empruntée. Tous les autres sont importants pour lui, du technicien au metteur en scène, en incluant les collègues ; il ne passe jamais à côté des gens ; il s'informe toujours des autres et cela trahit son intérêt pour autrui, pour leur vie. Il aime le monde, comme on dit. Il possède une beauté singulière, unique. Sa culture est très grande, mais chez lui : jamais d'étalage ; de l'amour et du respect. Ce sont d'ailleurs toutes ces choses qui nous séduisent chez l'acteur, car on les sent passer. Vigilant, exigeant, d'esprit très ouvert, en répétition, Jean-Louis ne rejette jamais une proposition ; son attitude, c'est : « Essayons, pour voir. » Sa capacité d'enregistrer rapidement les notes du metteur en scène et de les mettre en pratique me fascine.

Michel Poirier

Jean-Louis a un tel amour pour son travail ! Il se prépare minutieusement mais, en même temps, il se montre toujours prêt à changer des choses. Il maîtrise tous les médias : théâtre, télévision, cinéma, radio (c'est un lecteur extraordinaire), et il maîtrise aussi parfaitement le répertoire. Il a ce don d'accrocher les gens, de les entourer ; sa générosité et son ardeur au travail donnent du souffle à ceux qui l'entourent. Il n'est pas seulement perfectionniste : il *atteint* la perfection. C'est extrêmement rare qu'il n'arrive pas à son but. Quoi qu'il fasse, il le fait bien. Et puis, il a gardé cette exceptionnelle jeunesse de cœur. Il est l'un de ceux pour lesquels j'ai le plus d'admiration. Je serais intarissable au sujet de Jean-Louis ; je le trouve tout simplement admirable, vraiment unique. Je souhaiterais que tous les acteurs soient aussi épris de leur travail...

Monique Mercure



Avec Monique Mercure
dans *Tchin Tchin* (Société
Radio-Canada).



Le chanoine Odilon Caron, avec Edmond (David La Haye), Monique Miller (Mme Félix) et Jacques Godin (Victor Téoli), dans *Montréal P.Q.* (Société Radio-Canada).

doivent se partager les loges (des gens que j'aime, heureusement), je vais me réfugier solitairement dans un coin. C'était plus difficile pour *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello... J'aimais beaucoup la pièce et mon personnage, mais le travail pour arriver à la concentration nécessaire était encore plus exigeant. Donc je m'isole, j'écoute, je cherche la pulsation à l'intérieur de moi. Un jour que je dirigeais un gars qui essayait de faire un monologue pour la télé (un extrait de *Marcel poursuivi par les chiens*), je lui disais : « Écoute, tu as de l'émotion, mais prends le temps de te concentrer ; quand tu es en colère, tu ne respirez pas de la même façon. Comment est-ce que tu respirez ? Essayons. Essayons de trouver ce qui change en dedans de toi. Ce n'est pas seulement une question de technique. Quand tu es serein, et que tu parles à ton amie, et que vous vivez un moment tendre, comment est-ce que tu respirez ? » Ça peut paraître extérieur, mais c'est tout intérieur. Louka, c'est comme ça que je l'ai abordé. Et que j'ai apprivoisé aussi l'angoisse du père dans *Six Personnages*... Tout est là : trouver cette vibration. Au moment où on la trouve, on rejoint les petits boutons secrets, sur tel ou tel tiroir en soi, et on peut toucher l'Autre. Même chose pour Pozzo, d'ailleurs ; qu'est-ce que c'est, l'angoisse de Pozzo ? J'ai connu, dans *En attendant Godot*, le même phénomène que dans *Tchin Tchin*. Je vous racontais que, dans ce téléthéâtre, j'avais l'impression d'être vraiment ivre, eh bien, quand j'ai joué Pozzo, à un certain moment, j'ai eu un trou de mémoire, je ne savais plus ! — ce qui ne m'arrive jamais ! Comment ça se fait ? Est-ce qu'il y a eu osmose entre le personnage et l'acteur ? Je touche du bois ; je suis superstitieux à ma manière. Je me suis mis à avoir peur après, et pourtant ça n'est plus arrivé depuis. Pozzo perdait la mémoire, et Jean-Louis a perdu la mémoire lui aussi !

Travailler avec Jean-Louis est une expérience enrichissante, nourrissante. C'est un comédien tellement polyvalent, rigoureux, *maniaque* de son travail, mais c'est aussi un être chaleureux, très riche, très sensible. Je connais avec lui des moments de grâce, dans *Montréal P.Q.*, et j'espère pouvoir retravailler bientôt au théâtre avec lui.

Monique Miller



Jean-Louis Millette se place complètement au service du rôle et du metteur en scène, sans servilité aucune. Il se donne, il se livre. Très perfectionniste dans le jeu et dans la vie, il possède une écoute exceptionnelle ; de sorte que si on l'écoute bien on n'a pas besoin de penser en lui donnant la réplique, car il nous porte. Et puis, il a un humour qui n'appartient qu'à lui : un peu moqueur, un peu *gazou*, finement insinieux, et diplomate. Sur un plateau, c'est toujours une belle journée quand Jean-Louis est là, car il sait comment décontracter l'atmosphère, mine de rien, si quelqu'un a de la difficulté, ou si quelque chose ne va pas. Je lui dois une partie de mon personnage dans *Montréal P.Q.* ; Edmond n'aurait jamais été le même sans lui. Il est l'une des belles rencontres de ma vie.

David La Haye

Écouter, ressentir, lire, lire !

En plus de toutes vos activités comme acteur à la scène, à la télé, des lectures publiques, des lectures à la radio, vous enseignez à l'École nationale de théâtre. Qu'est-ce que vous considérez comme le plus important dans la formation des jeunes comédiens, et quelles sont les attitudes que vous encouragez chez les jeunes qui veulent devenir comédiens et comédiennes ?

J.-L. M. — Écoutez, je ne suis pas un vrai prof, je suis un *coach*, surtout, à l'occasion, mais puisque je m'occupe plus spécialement de la formation pour la télévision, je commence à travailler avec eux à partir du mois d'avril, tous les jours pendant deux mois. J'en parlais un peu tout à l'heure, la technique nécessaire pour la télé est bien différente de la technique théâtrale. Tout ce qu'ils ont appris à faire en quatre ans n'est pas à éliminer, naturellement, mais à mettre en sourdine. Pour passer les auditions de la télé, par exemple, je leur suggère de ne pas prendre la même scène que pour les auditions du Quat'Sous, parce que des « plis » ont déjà été pris. Il m'est arrivé de passer outre à ce principe, et je me suis aperçu qu'il est important de le respecter. Je préfère recommencer à zéro avec eux, avec une nouvelle scène. À la télé, on parle habituellement du « viol du kodak » ; et ça existe ; mais chose certaine, on est jugé sur la présence et sur ce que j'appellerais l'alimentation à partir du ventre ! On est jugé sur son écoute. Bien se mouvoir, développer une bonne gestuelle, ça se développe aussi... Mais avant tout, il faut écouter, sentir la pulsation, et ne rien faire de spécial pour l'exprimer. Quand je vois, dans un téléroman, deux filles qui sont debout dans la cuisine et qui se croisent les bras parce qu'elles ne savent pas quoi faire de leurs mains, je me fâche. Ça rejoint un peu ce dont je parlais auparavant : posséder une culture générale est aussi nécessaire qu'avoir une technique solide, mais sans le contact avec la pulsation, tout ça ne passe pas.

Quels sont les outils que vous tentez de donner aux jeunes ?

J.-L. M. — Je leur apprend aussi à décortiquer un texte, comme une partition musicale, ou plutôt, comme un plan d'architecte. Malheureusement, les écoles de théâtre n'accordent plus la même importance à l'enseignement de base : diction, respiration, etc. Actuellement, je travaille auprès d'un acteur qui sort du conservatoire, qui joue avec moi tous les soirs et qui me dit : « Ah, que je regrette d'avoir mis ça de côté, la diction et tout !... » À l'école, quand on leur parle de l'importance de la diction, les étudiants regimbent : « Ce n'est pas intéressant ! Tu brimes ma spontanéité ! », sous prétexte qu'on leur fait faire des *ba be bi bo bu*. À présent que ce jeune homme est dans le bain, il se rend compte que ça ne lui aurait pas nui de faire ça. Bêtement, la projection, tout bêtement ces *t*, ces *d*, ces *in*, ces *an*, ces *on*. Avec mes étudiants de quatrième année,

je n'ai pas le temps de m'occuper de ça. Nous disposons de quelques heures seulement, et j'en ai douze à diriger ! Comment leur passer le message en si peu de temps, et qu'ils me comprennent ? J'essaie malgré tout. Ils ne se rendent pas compte combien ils sont choyés, à l'École ; ils vivent dans un cercle fermé, ils jouent un rôle, et puis un grand rôle, puis un autre grand rôle vient tout de suite après ; ce n'est pas nécessairement comme ça que ça se passe dans le milieu du travail ! Donc j'essaie de les prévenir de ce qui risque de se passer après ! Sans les décourager, je leur dis combien c'est dur, de faire ce métier. Le milieu est très petit, il y a de plus en plus de jeunes comédiens, et les places ne sont pas si nombreuses...

Au sortir de leur formation, est-ce qu'ils sont aussi prêts que l'étaient les gens de votre génération, pour faire un peu de tout ?

J.-L. M. — Les gens de ma génération ne sont pas tous aussi polyvalents les uns que les autres. Nous visons la polyvalence, mais elle comporte un danger d'éparpillement. Les étudiants en théâtre aujourd'hui n'ont pas vraiment été initiés à la télé. Ils ont quelques appareils vidéo avec lesquels ils peuvent jouer, mais ça ne ressemble pas du tout à la caméra qu'on trouve dans les studios. Dans ces jouets-là, le son est incorporé ; à la télé, la perche qui vient au-dessus de toi te permet de parler vraiment très bas, de chuchoter ; si je vous dis que je vous aime à deux pouces de votre visage, ça devient tout à fait autre chose, sur le plan de la voix. Mais je veux revenir à l'importance de références personnelles, à l'importance de la culture ; évidemment, leurs références ne seront jamais les mêmes que moi qui ai cinquante-neuf ans, mais lire, lire, c'est absolument essentiel ! On le peut à tout âge. Il est important d'avoir les yeux ouverts, sur le cinéma, sur les musées, sur les objets, l'architecture, le design, mais surtout et beaucoup sur la littérature. Comme je le disais, on peut corriger ou acquérir un accent ; mais la façon de penser, la structure de la pensée, ça se construit lentement, et beaucoup grâce à la lecture. Comme acteur, ma façon de penser doit s'accorder avec la façon de penser de Claudel, de Genet, de Pirandello, de Gorki, etc. Je ne veux pas être pépère ! Je trouve rafraîchissant d'être avec des gars et des filles de vingt ans, j'essaie de me mettre dans leur peau ; il faut qu'ils trouvent en moi quelque chose de pareil à eux. Je ne suis pas là pour les emmerder, et ils le savent. Tout est une question d'attitude. J'essaie de leur dire ce qui se passe après, mais aussi comment on réussit dans ce métier-là : bien sûr, le talent ne nuit pas ; bien sûr, les outils de l'école aident (un diplôme est une carte de visite extraordinaire ; c'est de plus en plus difficile pour un *self-made*



man ou *woman*), mais il y aussi le tempérament, la chance, et parfois, la chance, on peut se la créer soi-même. Il y en a qui ne sauront jamais aller frapper à une porte en disant : « Je me présente, je suis le plus fin, le meilleur, le plus beau et vous devez m'engager. » Dans le fond, c'est cela qu'il faut faire, et c'est extrêmement difficile. Cette démarche demande à la fois une humilité bien placée et une grande confiance en soi.

Qu'est-ce qui vous a aidé, vous, à le faire, et à acquérir ce dont vous parlez ?

J.-L. M. — Je l'avoue en toute simplicité, ce n'est jamais acquis. Il y a toujours quelque chose à apprendre. C'est d'ailleurs mon état d'esprit quand je commence à travailler un rôle avec un metteur en scène : je me place en état d'apprentissage. Ce qui m'a aidé ? Beaucoup de choses, qui n'ont pas nécessairement à voir directement avec le théâtre. J'aime les voyages. Je suis sensible à l'architecture... Si je demeure dans le Vieux-Montréal, c'est que toutes ces vieilles pierres me plaisent. Autant cela m'intéresse d'aller visiter les temples grecs en Sicile, autant j'aime l'architecture de Paris et autant je suis sensible aux couleurs de Rome. J'ai d'ailleurs découvert mon petit paradis en Italie, sur la Méditerranée, sur la Côte d'Amalfi, à une heure de Naples ; un petit village de pêcheurs qui s'appelle Positano. Je me sens chez moi en Italie. J'aime les odeurs, les couleurs, la cuisine, les fleurs, l'élégance des femmes et l'audace des hommes. Mais surtout, j'essaie de vivre les yeux ouverts ; je crois que l'acteur peut vivre dans une espèce de monde de poésie, je ne parle pas de vers ou d'alexandrins, mais d'un état d'esprit, d'une manière d'être qui fait qu'on est continuellement en état de disponibilité, d'ouverture vis-à-vis de tout, et d'émerveillement, comme les enfants — ce qui devrait être l'apanage de tous ceux qui se disent créateurs. Mais si on revient plus spécialement à la formation de la pensée, il faut encore une fois parler surtout de lecture, de l'ouverture du regard, d'une attitude de disponibilité face à l'apprentissage.

Fin de partie : Jacques Godin (Hamm) et Jean-Louis-Millette (Clov) au Théâtre de l'Égégore en 1960 et au Café de la Place en 1993. Photo de droite : André Le Coz.



La vie devant soi

Quelles sont les lectures qui vous ont marqué, les livres qui sont des passions pour vous ?

J.-L. M. — Je relis encore et encore *la Vie devant soi*, d'Émile Ajar (Romain Gary). Ce livre m'a bouleversé. Pourquoi ? Retour à l'enfance ? Bien sûr, il y a cette amitié entre l'enfant arabe et la dame juive qui est très attachante, mais c'est sur le plan de la naïveté de l'enfance que l'œuvre me touche... Vous vous rappelez peut-être ce passage : l'enfant suit une jeune femme qui travaille dans un studio de doublage où sont projetées des boucles de pellicule ; parce que le travail l'exige, elles sont projetées à reculons. Il voit donc

des images se succéder, mais à l'envers... Et ils se dit : « J'aimerais ça ; peut-être que ce serait possible, par magie, de retourner dans le ventre de maman... » Ça, ça me jette par terre ! Chez moi, je n'ai plus de place pour les livres, ils sont empilés sur les tables, les guéridons, les tablettes, il y en a partout. En plus, ils sont tout mélangés depuis que j'ai fait refaire la peinture ; il me faudrait une semaine pour les remettre en ordre ! Je dévore toutes sortes de choses ; actuellement, la biographie de Genet. Je rêve de monter un spectacle à partir d'un collage de textes de Genet ; Brassard a cette idée-là depuis très longtemps. Depuis que j'ai lu à haute voix des poèmes de Genet, je me dis qu'il y aurait peut-être moyen, mais il faudrait que je prenne six mois, que je m'assoie et que je l'écrive, et je n'ai pas le temps. J'en ai parlé à Serge Denoncourt, et aussi à Yves Desagnés.

Un immense comédien. Un des premiers que j'ai vus sur une scène en 1956, au parc Lafontaine — il m'avait déjà époustoufflé à l'époque. Un des seuls qu'on ait qui puisse passer avec autant de facilité de la tragédie à la comédie. Il sait tout bien faire ! Et avec ça : humble ! L'humilité des grands, c'est quand même rare... Il est l'un de nos quatre ou cinq grands acteurs.

Michel Tremblay

Vous avez évoqué Fritz Lang tout à l'heure ; il a été quelqu'un d'important pour vous ?

J.-L. M. — Oui. Quand j'étais petit, on me disait : « Tu ressembles à Peter Lorre, l'acteur vedette de *M le Maudit*... » et je ne savais pas qui il était ; j'avais dix-neuf ans ; j'ai pris l'auto et je suis allé dans un ciné-club à Ottawa pour voir Peter Lorre ! Effectivement, jusqu'à un certain point, je pourrais être son parent. Cette façon de jouer qu'il a ! Lui aussi, ça devait être une bibite rare ! Jouer les assassins, c'est assez terrible ! Surtout un homme qui tue des petites filles, comme dans *M le maudit*. Son jeu me fascinait ; il s'est détérioré quand Lorre est passé aux États-Unis.

Mis à part ce grand acteur et les personnes clés qui ont marqué vos débuts, y a-t-il eu d'autres pierres blanches sur votre chemin ?

J.-L. M. — Il y a eu Michel Tremblay ; je suis entré, si je puis dire, dans la famille de ses personnages ; je ne sais pas si ma vie y sera longue... Je veux mentionner aussi la rencontre avec Sauvageau, qui est mort après avoir écrit *Wouf Wouf*. Plusieurs personnes se sont suicidées autour de moi, ça n'a pas de sens... Je n'ai jamais été le même après, peut-être parce que je découvrais une nouvelle forme de théâtre ? Sauvageau avait écrit sa pièce à dix-huit ans ; pour une œuvre d'adolescent, elle était plus que valable, très riche même. Il a choisi de partir. Une rencontre importante, qui a agi, elle aussi, comme un déclencheur.



Pourquoi l'étrange monsieur Zolock s'intéressait-il tant à la bande dessinée ? Un film d'Yves Simoneau. Photo : Claudel Huot. / Coll. 24 Images



Apprendre

Vous avez dit dans une entrevue publiée dans La Presse que vous désiriez encore et toujours apprendre quelque chose...

J.-L. M. — Il y a toujours quelque chose à apprendre. Et j'ai périodiquement besoin de respirer de l'air frais. Il est possible que je parte trois mois à Paris en 1995, avec ou sans bourse, pour me ressourcer. Comme acteur, j'aimerais observer le travail de Peter Brook, par exemple ; de Maréchal qui va remplacer Barrault au Rond-Point ; de Francis Huster au Petit Marigny...

Les critiques dithyrambiques que vous avez récoltées là-bas avec les Feluettes ne devraient pas vous nuire !

J.-L. M. — Je ne veux pas jouer au théâtre, je ne pense pas ; ce serait trop compliqué de tout recommencer. Serge Dupire vient de s'installer à Paris ; c'est un choix, et il faut être jeune pour le faire. Geneviève Bujold l'a fait, elle n'avait pas vingt-cinq ans. On verra bien. Si je peux assister au travail de Brook et des autres, comme je le disais, je serai content ! Je veux bien leur faire le café s'il le faut, ce n'est pas grave ! Je veux voir comment ils travaillent là-bas.

Avez-vous déjà été tenté par la mise en scène ?

J.-L. M. — J'en ai fait, mais peu. Du temps de l'Égrégoire. J'ai même fait un des *hits* de l'Égrégoire à une certaine époque, avec *Naïves Hirondelles* de Roland Dubillard, un truc très très français, avec Michelle Rossignol, Jacques Galipeau, François Tassé et Charlotte

Dans le rôle d'Édouard, dans *la Maison suspendue* de Michel Tremblay, avec Rita Lafontaine (Albertine). Compagnie Jean-Duceppe, 1990. Photo : Yves Dubé.



Boisjoli. Plus récemment, Marjolaine Hébert m'a confié un spectacle d'été qui a bien marché, d'après une pièce de Dubé qui s'appelle *le Testament*. Souvent, on me demande des mises en scène, mais à la dernière minute ; et comme mon emploi du temps est déjà décidé deux ans à l'avance ! Peut-être que je ne suis pas assez vigilant. Mes horaires sont devenus très serrés à partir du moment où j'ai travaillé avec Carbone 14 ; la compagnie est tellement habituée de toujours travailler avec la même équipe (danseurs, acteurs, etc.), qu'on a tout simplement oublié de me dire qu'il y avait une reprise, six mois plus tard ! Il fallait m'avertir ! Personne n'est irremplaçable, mais là, c'est une question d'éthique ; ils ont oublié ensuite de me dire qu'ils allaient à Ottawa, encore six mois plus tard. C'est très compliqué d'établir un horaire ; par exemple, pour *Montréal P.Q.*, on exige de nous neuf mois de

Dans le ventre du dragon, un film d'Yves Simoneau. Coll. 24 Images

disponibilité pour faire treize épisodes ; ça n'a pas de sens, mais c'est comme ça.

Théâtre et société

Comment voyez-vous la place du théâtre dans la société québécoise actuelle ?

J.-L. M. — À mon avis, on mesure la maturité d'un peuple à la manière dont il traite ses créateurs. Je lis dans les journaux que le T.N.M. devrait recevoir sa subvention pour



Pouvoir intime, un film d'Yves Simoneau. À l'arrière-plan : Yvan Ponton. Coll. 24 Images.

les rénovations, mais rien n'est confirmé encore... Le contenant, c'est important, mais quelle sera la politique ? Le T.N.M. ne fera que quatre spectacles en 1994-1995... Jouer vingt-quatre fois, c'est frustrant quand une équipe a travaillé si fort ! La direction a raison quand elle se plaint d'être « condamnée au succès »... quand on pense aux huit ou neuf mois de Strehler !... Ça fait rêver ! Desgagnés dit : « Je rêve d'avoir un atelier avec ma gang » ; je lui réponds : « Mais tu vas avoir de la difficulté, parce que ces gens vont gagner leur vie en faisant un petit peu de synchro, un petit peu de radio, un petit peu de télé, un petit peu de *coaching*, un petit peu de publicité, parce qu'il leur faut gagner leur pain ! »

Vous avez eu des offres en Europe à la suite des Feluettes ; avez-vous l'intention d'y donner suite ?

J.-L. M. — Une Parisienne d'origine russe est venue me voir et m'a dit : « Voulez-vous jouer à Paris ? » Bon. J'essaie d'avoir les pieds sur terre ; je ne suis pas un « tripeux ». Je



Peau, chair et os, Carbone
14. Photo : Yves Dubé.

lui ai dit : « Madame, je n'ai pas la naïveté de venir me faire découvrir à cinquante ans à Paris » ; elle me dit : « Non non, c'est sérieux ! » Elle m'a adopté. Elle avait le projet de faire un Tchekhov avec Vitez, qui était patron. On était en février 1990 et c'était pour 1993. J'ai dit : « Certainement, Madame », de manière diplomate. L'été suivant, Vitez est mort, et quand Lassalle est devenu, à l'automne, le nouveau patron de la Comédie-Française, eh bien, il a fait ce qu'il avait envie de faire, c'est tout ! Une offre comme celle-là flatte l'ego et fait plaisir, bon, mais si ça ne marche pas, « ça ne fait pas mal en tombant ». C'est la même attitude qu'il faut avoir face aux critiques louangeuses : pour que ça ne fasse pas mal, il faut y aller mollo, *piano*... On en prend et on en laisse !

Vous préférez demeurer prudent...

J.-L. M. — Sceptique, même ! ♦

Louka dans *les Bas-fonds*,
mis en scène par Yves
Desgagnés au Théâtre du
Nouveau Monde en 1994.
Photo : Yves Renaud.

Jean-Louis Millette, c'est monsieur Travail. Sa précision au travail n'a d'égal que son habileté exceptionnelle... pour ne rien dire de sa disponibilité à être dirigé : à partir d'une petite suggestion qu'on lui fait, il réussit à bâtir un édifice ! À mon avis, il est l'un des cinq ou six grands artistes québécois. Beaucoup plus qu'un interprète, il possède une vision du monde qui n'appartient qu'à lui, qui est unique et inspirée. Sa vie est d'ailleurs construite autour de son art. À mes yeux, il représente la synthèse des cultures européenne et nord-américaine. Étonnamment, il est demeuré très proche de l'enfance ; comme si l'esprit d'enfance ne l'avait jamais quitté. Il est donc toujours en devenir.

Yves Desgagnés

