

Rapatricier des ressources naturelles Entretien avec Eudore Belzile

Michel Vaïs

Number 71, 1994

Portraits

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28875ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Vaïs, M. (1994). Rapatrier des ressources naturelles : entretien avec Eudore Belzile. *Jeu*, (71), 50–62.

Rapatrier des ressources naturelles

Entretien avec Eudore Belzile

*V*ous êtes l'exemple d'un homme de théâtre ancré dans une région éloignée des grands centres urbains, qui mène une action artistique remarquable et de longue haleine. Dans quelles circonstances vous êtes-vous installé dans le Bas-du-Fleuve ?

Eudore Belzile — Je dirais que cela s'est fait en deux temps. D'abord, je suis originaire de cette région. Plus exactement de Saint-Cyprien, un petit village à quarante kilomètres de Trois-Pistoles, à l'intérieur des terres, vers Cabano. Je viens donc vraiment de la campagne profonde. Après des études au Séminaire de Rimouski et au cégep, je suis allé étudier en art dramatique à l'Université de Moncton et à l'École nationale de théâtre à Montréal. Puis, à l'été 1973, je suis venu donner un atelier qui devait déboucher sur un spectacle à Rimouski. Ensuite, je devais reprendre mon baluchon pour retourner à Montréal à l'automne, alors que devait en quelque sorte commencer ma « carrière » de comédien.

Eudore Belzile. Photo : Jean-Claude Labrecque.

Y avait-il des rôles qui vous attendaient ?

E. B. — Effectivement ; j'ai d'ailleurs joué dans un film cet automne-là, mais il n'a jamais été terminé. J'étais donc venu passer l'été dans mon pays, et j'ai été frappé, comme par une révélation, par une assemblée publique à laquelle j'ai assisté dans le village d'Esprit-Saint. C'était à l'époque où, par arrêté ministériel, le gouvernement avait décidé de fermer au-delà de



soixante-dix villages, soit la plupart de ceux qui avaient été fondés à la fin des années trente, pendant la crise économique. Cette assemblée devait bien rallier environ mille personnes, venues de tous les horizons du Bas-Saint-Laurent. J'y ai vu ce désespoir et, en même temps, cette fierté de gens prêts à se battre pour sauver le petit peu qu'ils avaient réussi à construire au fil des ans. J'ai été véritablement frappé, car j'étais originaire moi aussi d'un de ces villages menacés de l'arrière-pays, même si Saint-Cyprien devait être épargné cette fois-là. Cela a modifié le regard que j'avais sur le théâtre et a radicalement changé ma vision du métier et du rôle du théâtre dans la cité.

Les années de résistance

J'étais venu, cet été-là, monter une adaptation de la *Médée* d'Euripide, pour laquelle j'ai fait passer des auditions. C'est ce premier groupe qui a formé les Gens d'en Bas. À l'automne, la ville de Rimouski m'a proposé de diriger un autre atelier, et j'ai monté une création collective, *les Porteurs d'eau*. Ma blonde est venue me rejoindre ici, de Montréal où nous étions installés. Cette année-là, j'ai pris la décision de rester, et nous nous sommes constitués en corporation sans but lucratif à Rimouski l'été suivant. C'est dans cette ville que la compagnie a eu son siège social pendant de nombreuses années, bien que nous ayons essentiellement été une troupe de tournée pendant les années soixante-dix.

Le mandat original de la compagnie a-t-il été déterminé, ou influencé, par la crise sociale dont vous avez été témoin ?

E. B. — Tout à fait, mais tous mes camarades avaient eu la même prise de conscience. Plusieurs, qui avaient environ vingt-deux ou vingt-trois ans, étaient même originaires de ces villages. Le climat politique du Québec des années soixante-dix nous a influencés et, sur le plan théâtral, des troupes comme le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre Euh !, de même que les festivals de l'Association québécoise du jeune théâtre, ont joué un rôle important dans notre orientation vers un théâtre populaire de combat.

Vos camarades avaient-ils étudié, comme vous, dans une école de théâtre ?

E. B. — Non. Certains avaient beaucoup joué ou suivi des stages donnés par des professionnels. À l'atelier s'étaient présentés des jeunes venant de l'école polyvalente, du cégep, et d'autres un peu plus âgés que j'avais côtoyés lorsque j'étais moi-même au cégep, qui faisaient du théâtre dans leur communauté ou qui enseignaient. La troupe, au début, était donc une bonne troupe d'amateurs.

En fait, vous étiez un peu l'animateur « professionnel », qui les a formés en partie. Et vous ne deviez pas être beaucoup plus âgé qu'eux, n'est-ce pas ?

E. B. — Voilà. Quelques camarades étaient un peu plus âgés que moi. Nous avons formé pendant quelque temps une troupe extrêmement nombreuse, d'une vingtaine de personnes, sur le modèle des autres troupes québécoises des années soixante-dix. J'ai été au départ l'« animateur », le metteur en scène aussi, mais je suis rapidement devenu un des membres de la troupe, l'égalité constituant alors un principe sacré. J'ai conservé un

simple droit de vote comme tout le monde.

La municipalité de Rimouski vous a-t-elle soutenus pendant longtemps ?

E. B. — Seulement pour le premier spectacle. Ensuite, nous avons souhaité nous en détacher pour devenir autonomes le plus rapidement possible. Par la suite, nous n'avons plus reçu aucun soutien de la municipalité. Nous avons touché nos premières subventions cinq ans plus tard. Un jour, M. David Peacock, du Conseil des Arts du Canada, m'a téléphoné pour me demander pourquoi nous ne faisons pas de demande au Conseil.

Vous n'aviez pas adressé de demande à Ottawa pour des raisons politiques ?

E. B. — Absolument pas. Nous en adressions au ministère des Affaires culturelles, sans succès, et M. Peacock croyait que, comme d'autres compagnies, nous refusions l'argent d'Ottawa. C'était le cas notamment de la Nouvelle Compagnie Théâtrale.

La N.C.T. constituait un cas particulier, car pendant longtemps elle a reçu exclusivement des subventions du ministère de l'Éducation (et non des Affaires culturelles) étant donné la vocation éducative de la compagnie.

E. B. — Toujours est-il que Gilles Pelletier, lorsqu'il dirigeait la N.C.T., a refusé de s'adresser (ou en tout cas, ne s'est pas adressé) à Ottawa jusque dans les années quatre-vingt. Donc, David Peacock nous a simplement suggéré de faire une demande, car certains membres des comités consultatifs étaient sensibles à notre travail. De notre côté,



*Les Marchands de ballounes,
du Théâtre les Gens d'en
Bas (1977).*



Tournage du film *Une forêt pour vivre*, 1977.

nous trouvions que la démarche normale consistait d'abord à nous faire reconnaître par le ministère des Affaires culturelles, qui avait pignon sur rue à Rimouski et qui ne nous soutenait en aucune manière. Cela a fini par arriver, mais seulement la sixième année.

À quel moment et pourquoi la troupe a-t-elle quitté Rimouski ?

E. B. — Il faut dire qu'en 1983, après dix ans d'existence, nous étions encore soumis à une « enveloppe régionale » par le MAC. Cette façon de faire, qui était la règle de l'époque, vient à peine de changer. Cela signifie que le ministère en région recevait des sommes consacrées aux créateurs et aux organismes, en fonction d'un quota de population. C'est une forme d'*apartheid* culturel. Donc, à toutes fins utiles, aucun organisme artistique ne pouvait se développer raisonnablement. Après onze ou douze ans, nous recevions un soutien de 30 000 \$ du MAC, sans pouvoir espérer aller plus loin. Tant et si bien que nous avons pris la décision de nous replier sur l'été, et l'équipe qui était en place en 1983 s'est dispersée.

Personnellement, je suis allé gagner ma vie à Ottawa et à Montréal, et la compagnie a continué d'exister en fonctionnant presque exclusivement l'été. Mais pendant toutes ces années à Rimouski, nous avons aussi développé le projet d'un lieu. À la fin des années soixante-dix, nous étions devenus propriétaires, avec d'autres groupes, d'un édifice assez important. Nous avons souhaité, avec la municipalité, le transformer en un centre culturel dirigé par un regroupement d'artistes. Pour toute réponse, on nous fit parvenir un compte de taxes d'affaires. Le projet n'a donc pas pu voir le jour, en l'absence de soutien municipal.

Un jour, nous avons remarqué une grange dans un camping, au Bic. Cet été-là, au lieu de consacrer notre mois de juillet à prendre des vacances, nous avons décidé d'aller plutôt jouer là, pour les campeurs. Cela n'a pas donné de grands résultats sur le plan de la fréquentation. Nous nous sommes rendu compte que les campeurs, bien que très nombreux, n'avaient pas la tête au théâtre. Nous y avons joué plusieurs années, pour n'en accueillir que trois ou quatre par soir mais, heureusement, le public régional est venu de plus en plus nombreux, joignant les rangs de ceux qui étaient habitués à voir nos travaux. Car nous nous étions formés un public à Rimouski et dans les environs. Au fil des ans, notre projet de posséder une salle à nous s'est déplacé vers Le Bic. Et au moment où moi, je n'y croyais absolument plus — j'étais à Montréal en 1988 —, mon camarade Benoît Vaillancourt a repris ce projet et, avec l'appui de la municipalité du Bic, a réussi à faire un front commun pour le présenter au MAC. Tout à coup, par miracle, voilà qu'a abouti le projet de déménagement de cette grange jusqu'à son site actuel et son aménagement.

Et depuis, est-ce que la grange est ouverte toute l'année ou seulement l'été ?

E. B. — Toute l'année. En fait, notre théâtre est certainement un des rares au Québec à être ouvert onze mois et demi par an. Nous ne fermons nos portes que deux semaines durant la période des fêtes.

La fermeture de Radio-Canada

Est-ce cela qui vous a décidé à revenir vous installer dans la région après quelque temps passé à Montréal pour gagner votre vie ?

E. B. — Oui. Ce développement m'a d'abord pris complètement par surprise, mais nous avons très vite été convaincus de la nécessité pour la compagnie de redevenir permanente et de se produire toute l'année. Curieusement, d'ailleurs, et comme pour boucler la boucle, je suis revenu à la demande des Rimouskois en décembre 1990, pour animer une après-midi de solidarité. Le Colisée de Rimouski était plein à craquer, il y avait près de six mille personnes pour protester contre les compressions effectuées par Radio-Canada, qui ont eu pour effet de fermer la station régionale de télévision. J'ai revu là une image de la situation de 1973, dont je parlais tout à l'heure. Cela m'est arrivé tellement de fois de revenir dans la région pour assister à une braderie du territoire ! Les gens se battent constamment contre tout ce qu'on leur enlève depuis des années. Et Radio-Canada, c'était plus qu'un symbole : d'abord, la station de Rimouski était une des premières au Québec, et elle constituait un patrimoine collectif. Ce n'est pas la société d'État qui l'a mise sur pied, mais des entrepreneurs locaux. Ensuite, la station, affiliée à Radio-Canada, était aussi très précieuse en tant que poste-école. Miville Couture, Bernard Derome, Michel Garneau, Pierre Nadeau, par exemple, ont passé des années à Rimouski



Mort accidentelle d'un anarchiste de Dario Fo (1985). Photo : André Mailly.

avant d'arriver à Montréal. En 1990, ce patrimoine régional s'est vu radié par simple décision administrative. Radio-Canada a même refusé que le poste soit vendu à des intérêts privés.

Donc, cette année-là, alors que je travaillais justement à une continuité pour Radio-Canada à Montréal, je me suis rendu compte à quel point tout cela, vu de la métropole, paraissait anecdotique. Ce Québec coupé en deux dont on parle si souvent est une réalité. Je ne veux pas dire que c'est la seule chose qui m'ait décidé à revenir mais, à l'été 1991, j'ai pris la décision de passer à nouveau une année dans la région pour voir ce que cela pourrait donner. Je me suis donc loué un petit chalet à Saint-Fabien-sur-Mer, un village de seize habitants en hiver, pour renouer avec mes racines en passant l'hiver près du fleuve, des sapins et des épinettes. Je me suis consacré à mon théâtre pendant un an, et j'y suis encore depuis trois ans. J'ai retrouvé ce qui pour moi est fondamental : faire du théâtre sans le tumulte ambiant, dans une paix relative, et avoir le sentiment d'un vrai dialogue avec une communauté.

Si Benoît Vaillancourt est le directeur de la compagnie, quel y est votre rôle exactement ?

E. B. — Nous sommes quatre à tenir le fort. Vaillancourt est directeur général et administratif, et responsable du secteur de la diffusion. À titre de directeur artistique de la compagnie, je suis responsable de tout ce qui est production et, ensemble, nous nous occupons d'un troisième volet en voie de développement, celui de l'animation et de la pédagogie théâtrale. Jolaine Arseneault et Diane Berger ont la charge des relations publiques et du secrétariat.

Mensonges de papa,
été 1987.
Photo : André Mailly.



D'abord un animateur

Parmi toutes les activités qui sont les vôtres au Bic, acteur, metteur en scène, directeur artistique, programmeur, animateur, laquelle vous occupe le plus ?

E. B. — Je me considère d'abord et avant tout comme un animateur, au sens « noble » du terme, celui qui initie les projets et réunit les talents. Je dois avoir un *leadership* naturel, car j'ai toujours fait cela. Déjà au collège, au moment

où, pour la première fois, j'ai été « en relation » avec le théâtre, j'étais celui qui s'arrangeait pour trouver des textes, qui montait les équipes, distribuait les rôles. À treize ou quatorze ans, je cherchais des metteurs en scène ; je m'adressais à des confrères de classe que je ne connaissais pas particulièrement, mais dont j'avais l'impression qu'ils pourraient bien faire ce travail. En réalité, j'aime tout faire. J'essaie d'être un homme de théâtre.

Est-ce que l'animation est une tâche qui vous convient et vous intéresse davantage que jouer ?

E. B. — Jouer, pour moi, c'est souvent douloureux. C'est un acte qui me donne infiniment de plaisir mais plus je vieillis, plus je trouve cela difficile.

C'est le trac qui cause cette douleur ?

E. B. — C'est la peur de ne pas être à la hauteur. Ce n'est pas vraiment un trac paralysant. Cela me prend à deux heures et demie de l'après-midi et m'envahit complètement. Il faut dire que si j'avais consacré ma vie à jouer, j'ai le sentiment que je ne serais pas un vilain acteur. J'aurais pu faire une carrière intéressante. Mais la seule façon de passer à travers cela est de jouer sans arrêt. Moi, j'ai rempli énormément de fonctions, même si j'ai eu beaucoup de plaisir à me consacrer à mon métier d'interprète pendant un certain nombre d'années à Ottawa et à Montréal. Surtout les premières années, c'était comme si je redécouvrais ce métier et que je pouvais enfin m'occuper de moi-même. Mais le naturel a fini par prendre le dessus.

Avez-vous déjà été dirigé par des metteurs en scène avec lesquels vous vous sentiez vraiment pris en main, et qui vous obligeaient à vous dépasser ?



Crac (Nuts) de Tom Topor, été 1988, dans une mise en scène d'André Legault. Photo : Michel Dompierre.

E. B. — Quelques-uns, pas beaucoup. À Montréal, le « milieu », ça dit parfois aussi ce que ça veut dire. Si vous ne faites pas partie d'un groupe, d'une coterie, d'une *gang*, ce n'est pas toujours évident. Cela a un côté extrêmement conservateur, on revoit souvent les mêmes têtes. Attention, je ne m'exclus pas de ce milieu, j'en fais partie : le théâtre est mon pays. Mais mon parcours est singulier et, au Québec, quand on a parfois de la difficulté à vous situer très précisément, ce parcours n'aide pas particulièrement. Cela dit, bien qu'étant ici, j'ai reçu depuis quelques années plusieurs offres pour jouer à Montréal, mais je les ai refusées. Je préfère que la situation de la compagnie devienne plus stable, au sens où je l'entends.

Il ne faut pas oublier que je ne suis vraiment directeur artistique des Gens d'en Bas que depuis trois ans. Auparavant, je l'étais seulement l'été, de manière bénévole, tout en gagnant ma vie ailleurs. C'est complètement différent que de se consacrer à la tâche à temps plein. Cela vous oblige à faire des recherches, à vous livrer à des réflexions supplémentaires. Je n'ai jamais lu autant de manuscrits de ma vie que depuis trois ans. Diriger un théâtre en plein développement ne vous laisse pas beaucoup de temps libre. Je n'applique pas de recettes, j'essaie d'inventer des lieux de passage.

Avez-vous joué à la grange-théâtre depuis trois ans ?

E. B. — Il y a deux ans, dans *Je ne suis pas Rappaport*, je jouais une scène de vingt minutes pour me faire plaisir. Mais je ne portais pas le spectacle sur mes épaules. Je n'essaie pas de choisir des pièces en fonction d'un rôle que je pourrais jouer. Je suis contre ce procédé.

Il y a pourtant d'autres directeurs artistiques qui ne s'en privent pas, et parfois avec succès.

E. B. — Ce n'est pas ma conception à moi. Je ne veux pas dire qu'un directeur artistique ne doit pas jouer dans son théâtre, entendons-nous bien. Et si je trouve un rôle qui me va et que j'ai formidablement envie de jouer, je ne m'empêcherai pas de le faire. Mais je n'essaie pas de chercher d'abord dans cette direction.

Donc, essentiellement, votre travail consiste, comme pour la Jeune Fille et la Mort, par exemple, à trouver un texte non encore joué au Québec, du moins en français, à le proposer à un metteur en scène, en l'occurrence cette fois Martine Beaulne, à choisir des comédiens, bref à mettre en place tous les ingrédients d'un spectacle novateur ?

E. B. — Oui, et je participe vraiment au choix de tous les ingrédients. J'accompagne beaucoup le travail en répétition et lors des représentations. Cela me paraît être partie intégrante de ma tâche. Je ne suis pas un « producteur », ce qui constitue pour moi un aspect secondaire. J'essaie d'imprimer une direction et de choisir les meilleures personnes pour la suivre.

Un « théâtre de l'âme » pour ramener le public

Pouvez-vous dire en quoi consiste précisément cette direction, et quel rapport elle a avec un théâtre engagé socialement ? En d'autres mots, les Gens d'en Bas ont-ils un mandat artistique ?

E. B. — Nous voulons certainement faire un théâtre social mais, de plus en plus, mes choix vont vers un théâtre « de l'âme », un théâtre « métaphysique ». Ce n'est pas simple aujourd'hui d'essayer de rallier une communauté, une société, autour d'un projet, d'un idéal collectif. Dans les années soixante-dix, on bourrait les salles de spectacle en parlant de son pays, de son village et du coin de sa rue. Aujourd'hui, ce n'est plus possible. Je fais un théâtre qui, par la force des choses, s'adresse de plus en plus aussi à l'individu fragmenté de la fin du vingtième siècle. Ces dernières années, j'ai souvent choisi des pièces américaines. Certains se sont même étonnés que je mette si peu de pièces québécoises à l'affiche. Nous en diffusons pourtant, et nous faisons des productions communautaires de textes québécois, mais j'ai du mal à trouver aujourd'hui un texte d'auteur québécois qui puisse rallier un large public. Cela explique peut-être en partie le malaise dans lequel le théâtre est plongé actuellement. Car il y a une crise très profonde qui se manifeste par une désertion du public des lieux de spectacle, que l'on attribue trop souvent uniquement à la récession.

Cela est-il vrai surtout dans les grands centres ?

E. B. — C'est vrai partout, et nous ne sommes pas à l'abri de cela non plus. Nous avons eu plutôt de très belles saisons mais, par exemple, cet été, j'ai rencontré un mur avec *le Cygne*, une production pourtant absolument remarquable. Les salles étaient vides ; je pense avoir mis la barre trop haut. Il existe une vraie coupure du public partout au Québec ; je connais beaucoup de gens qui ne vont plus du tout au théâtre, ou qui en reviennent avec l'impression de ne pas être intelligents.

Il y a aussi ceux qui veulent rire à tout prix.

E. B. — Oui mais, au-delà de cela, le théâtre québécois a maintenant des interprètes remarquables, des metteurs en scène, des scénographes habiles, mais il s'est trop coupé du large public. On ne fait pas du théâtre pour soi. C'est perceptible à l'intérieur même du milieu : cette volonté de séduire les amis, la critique ; mais la dernière chose dont on parle, c'est du public. Ici, je ne peux pas faire autrement que d'en tenir compte parce que les spectateurs sont...

Peu nombreux ?

E. B. — Écoutez, l'an dernier, nous avons tout de même fait 14 000 entrées, dans une salle à capacité variable mais d'une moyenne de 175 places, et ce, avec un bassin de population de 50 000 habitants ! Ce n'est pas rien. Mais je rencontre constamment des spectateurs quand je fais mon marché, au bureau de poste, dans la rue... À Montréal, on peut jouer deux mois dans une pièce sans jamais rencontrer quelqu'un, sauf dans sa loge, qui vous parle de ce que vous faites. Ici, je ne peux pas y échapper. Les gens commentent le spectacle, certains m'appellent à la maison pour m'en parler, et pas toujours pour me féliciter. Le public, je le rencontre quotidiennement. Alors je ne peux pas dire que cet été il n'a rien compris à un spectacle formidable, et que c'est tant pis pour lui. Je dois bien admettre que quelque chose m'a échappé.

Louise Laprade et Eudore Belzile dans *La Déposition* d'Hélène Pedneault, été 1990. Photo : Jean-Guy Thibodeau.





Les Héros de mon enfance
de Michel Tremblay,
automne 1991, dans une
mise en scène d'Eudore
Belzile. Photo : Benoît
Vaillancourt.

Vous essayez, depuis trois ans, d'encourager la diffusion vers Le Bic et à partir du Bic. De mettre vraiment ce village sur la carte du théâtre québécois, à la fois en recevant des spectacles de l'extérieur et en coproduisant d'autres ou en organisant des tournées pour des spectacles créés chez vous. Quelle est l'importance de ces échanges dans le mandat que vous vous êtes donné ?

E. B. — Ils sont essentiels. D'abord, ils nous permettent de faire partie de la « famille théâtrale québécoise ». Et je pense que cela est aussi essentiel pour la famille théâtrale montréalaise. L'an dernier, nous avons accueilli *Comédie russe* de l'Opsis pendant quatre soirs ; *la Tragédie comique*, *Nez à nez*, etc. Nous avons des ententes avec le Carrefour international de théâtre de Québec et le Festival de théâtre des Amériques. Cette année, nous devons recevoir *l'Histoire de l'oie*, *Contes d'enfants réels*, *Oléanna*. Cela est extrêmement précieux.

L'an dernier, Vaillancourt et moi sommes arrivés à une entente avec la commission scolaire (qui s'appelle ici « la Neigette ») qui a constitué une vraie révolution ! Nous avons réussi à faire sortir le théâtre des gymnases. Cela permet deux choses : d'abord, les enfants, les adolescents et les étudiants peuvent ainsi voir le théâtre là où il doit normalement se produire, soit dans une vraie salle, et ensuite, cela permet de montrer un spectacle qui autrement ne viendrait pas dans la région. Parce que nos meilleures compagnies de théâtre pour jeunes publics ne se produisent plus dans les gymnases. Les enfants des régions voient donc du théâtre souvent médiocre dans leurs écoles, et les bonnes compagnies comme les Deux Mondes et le Carrousel ne tournent pas au Québec en dehors des grands centres. Comme cette entente est renouvelée cette année, elle nous permettra d'accueillir deux mille élèves en matinée scolaire. Grâce à cela, nous mettons nos jeunes en présence de ce qui se fait de mieux au Québec, et les compagnies

québécoises ont ainsi la chance de circuler sur le territoire. Lorsque j'ai fait partie, il y a trois ans, du Comité national du théâtre que le ministère des Affaires culturelles avait mis sur pied, je me suis rendu compte d'une aberration : le théâtre québécois offre plus de soirées en tournée à l'étranger que sur son propre territoire.

Nous produisons aussi des pièces de théâtre communautaire avec un encadrement professionnel, dont j'assume généralement la mise en scène. Nous recevons chaque fois entre soixante et quatre-vingts personnes aux auditions. Cela forme un public, donne aux plus jeunes, qui pensent éventuellement en faire un métier, quelques bases pour pouvoir se présenter dans une école de théâtre et, enfin, ces spectacles attirent un public extrêmement nombreux.

Pour ce qui est des tournées, en 1994-1995, nous présentons *la Jeune Fille et la Mort* au Centre national des Arts dans la saison régulière, en plus de l'offrir à Montréal à la Salle Fred-Barry. Nous essayons d'établir un « libre échange de biens symboliques est-ouest ». Cela fait à mon avis partie de l'originalité de notre démarche. En même temps, nous cherchons à établir des partenariats avec notre communauté : que ce soit avec le cégep, une école secondaire, une commission scolaire ou le Musée de Rimouski, qui a coproduit un spectacle avec nous cet été. Cela peut donner l'impression qu'on tire dans toutes les directions, mais c'est un plan organisé, qui nous permet d'espérer que, dans deux ou trois ans, notre théâtre puisse être appelé « Centre dramatique régional ».

C'est là votre ambition ?

E. B. — En fait, nous sommes en train de le construire. Le jour où la grange-théâtre va être nommée ainsi, ce sera déjà une réalité.

*Premières de classe,
avec douze adolescentes
d'une école de Rimouski.
Printemps 1994.*



Dans d'autres régions du Québec ou du Canada français, on a vu des artistes vivant à Sherbrooke, Chicoutimi, Sudbury, ou même à Ottawa ou Québec, finir par céder à l'attraction montréalaise. Vous, personnellement, cela a failli vous arriver, mais vous êtes retourné dans le Bas-du-Fleuve. Est-ce parce qu'il existe entre vous et votre communauté des liens plus étroits et plus importants que la volonté de faire une carrière de comédien ?

E. B. — Je crois avoir un ego comme tout le monde, parfois assez développé, mais... Je ne voudrais pas paraître humble en disant cela, parce que cela fait partie de ma personnalité mais, pour moi, le théâtre a quelque chose à voir avec un service public. Je crois surtout que les artistes doivent habiter ce pays s'il doit advenir. Et quand je parle de pays, qu'il se trouve ou non à l'intérieur du Canada n'est pas la question. Ce pays n'est pas habité par ses artistes. Point. Quand je fais venir des artistes de Montréal, je dis toujours que je rapatrie des ressources naturelles. Il est normal que Montréal profite de sa situation ; tous les pays ont une métropole, parce qu'il faut un cœur, un centre. Mais il ne faut jamais oublier que, sur le plan culturel, Montréal se développe et se construit avec un apport infiniment important en ressources humaines : des gens qui viennent de toutes les régions. Cela dit, très honnêtement, quelquefois, j'aimerais bien me retrouver sur le plateau du T.N.M.

Eudore Belzile dans
les Guerriers de Michel
Garneau, coproduction
du Centre national des
Arts et du Théâtre
d'Aujourd'hui (1989).
Photo : René Binet.

Cela serait-il compatible avec vos fonctions au Bic ?

E. B. — Cela pourrait l'être, un peu plus tard. J'essaie de l'entrevoir ainsi... Et en même temps, ce que je dis là est dangereux. Si je réponds non, le téléphone ne sonnera plus ! C'est sûr qu'il reste en moi une volonté de jouer. Je n'ai pas à abdiquer totalement sur ce plan...

Oui, et sans doute aussi de jouer avec de grands acteurs, sur un grand plateau, non ?

E. B. — C'est sûr. À Montréal et Ottawa, je n'ai pas manqué de travail, mais j'ai aussi espéré des rôles qu'on ne m'a pas proposés. Je n'ai jamais été très fort pour proposer mes services. J'ai connu quelques expériences théâtrales douloureuses, qui m'ont fait douter. Cela dit, je suis actuellement très heureux ici, j'ai la conviction de bien faire mon métier, d'être utile, mais je n'exclus rien pour l'avenir. Il est certain que je suis devenu très sélectif : je ne vais pas m'embarquer dans n'importe quelle galère parce qu'on m'a fait signe. Le plaisir est l'élément principal de mes choix. ♦

