

Lutter contre le doute Entretien avec Lorraine Coté

Pierre Lavoie

Number 71, 1994

Portraits

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28877ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lavoie, P. (1994). Lutter contre le doute : entretien avec Lorraine Coté. *Jeu*, (71), 75–90.

Lutter contre le doute

Entretien avec Lorraine Côté

Devenir comédienne

Avant de nous parler de votre carrière de comédienne, racontez-nous en quelques mots vos origines, votre jeunesse. Quels contacts avez-vous eus avec la culture, les arts, le théâtre avant votre entrée au Conservatoire de Québec, en 1978 ?

Lorraine Côté — Je suis originaire d'Isle Maligne, au Lac-Saint-Jean. Je suis née en 1956. Même si nous vivions dans un quartier ouvrier, mes parents ont toujours privilégié les études. Nous n'étions pas riches, mais mon milieu familial était stimulant. Pendant leur cours classique, par exemple, mes frères organisaient, à la maison, des combats de citations latines ! On lisait beaucoup, ma mère aimait rire, raconter des histoires... Et, comme plusieurs à l'époque, j'écoutais « Le Théâtre Alcan » à la télé, « Les Beaux Dimanches », les opéras, les ballets... J'aimais beaucoup tout ça. Mais mes parents

Le Banc, Théâtre du Petit Champlain, 1983. Photo : Jacques Laberge.



étaient très sévères aussi. Je devais suivre les traces de mes frères et sœurs mais, surtout, ne pas refaire leurs erreurs. C'est dire que mes parents n'encourageaient pas beaucoup les initiatives. Par exemple, ils n'ont pas voulu que je suive des cours de ballet quand j'étais petite. Il a fallu que je me démène pour faire ce que je voulais.

Chez nous, il y avait toujours du monde. Des amis qui discutaient culture, politique avec mes frères et sœurs. Des gens très politisés. Certains allaient à l'université et brassaient des idées. Il y en avait même dans le F.L.Q. Le Lac-Saint-Jean a toujours été assez éveillé politiquement... Et puis, mes oncles et mes tantes étaient conteurs, musiciens, chanteurs, politiciens... J'étais entourée de gens originaux, qui ne manquaient pas de « bagou » ! J'ai été leur spectatrice toute mon enfance. J'étais curieuse des gens, je les ai toujours observés, et j'ai vite pensé qu'ils étaient de beaux personnages à mettre sur une scène... J'ai toujours voulu être comédienne, je pense. Quand on est la dernière d'une famille de dix, de toute manière, on est une sorte de petit singe savant, continuellement en spectacle. Je faisais tout pour être drôle et fine, pour attirer l'attention, me démarquer. Surtout pour me faire aimer de maman. Quand j'étais toute petite, elle était très malade, et j'étais une enfant plutôt triste. Je passais des heures enfermée dans une armoire à balais, à m'inventer des histoires avec mes poupées. C'est depuis ce temps-là que j'essaie de sortir de l'armoire à balais, j'imagine, que j'ai besoin de jouer et de me révéler. Mes frères et sœurs ont fait du théâtre quand j'étais jeune. Moi, j'ai écrit ma première pièce en première année, et j'ai même fait une tournée dans toutes les classes de mon école primaire ! J'ai fait mon spectacle !

Avez-vous fait, comme vos aînés, du théâtre amateur ?

L. C. — Oui, avec le T.P.A., le Théâtre Populaire d'Alma, par lequel sont également passés Michel Côté, Michel Gauthier, Rock Harvey. Et, par le biais des projets



*Deux Histoires sur un banc,
Café-théâtre le Hobbit,
1982. Photo : Richard
Lamontagne.*

La Cour des miracles,
Théâtre de la Bordée, 1987.
Photo : Richard
Lamontagne.



« Perspective jeunesse », j'ai pu continuer à faire du théâtre : au secondaire, je faisais partie d'un groupe de filles — des défonceuses de portes ! — et on a fait des tournées au Lac-Saint-Jean, même si mes parents n'acceptaient pas ça du tout. D'ailleurs, quand mon père avait appris que j'étais entrée au T.P.A., il m'avait poursuivie dans ma chambre et m'avait tordu un bras en disant : « Si tu veux voir le « guiâbe » dans' maison, tu vas le voir ! » Je l'ai vu, le diable, mais j'ai continué de faire du théâtre quand même !

Puis ce fut le Conservatoire ?

L. C. — Pas encore tout à fait. Je suis allée au cégep d'Alma, j'ai eu une grosse peine d'amour, je me suis mariée, et j'ai trouvé que le théâtre était un métier trop insécurisant ! Une petite peur qui m'a fait bifurquer... jusqu'à l'Université Laval, en sciences de l'éducation. Mais j'étais malheureuse à l'université, et les cours de théâtre que j'ai suivis, en dehors du programme, avec Irène Perelli-Contos — qui m'enseignait le théâtre oriental — et Guillermo de Andrea — avec qui j'ai pu étudier le jeu et l'improvisation — m'ont beaucoup plus intéressée que tout le reste. C'est là que j'ai vraiment su que je voulais faire du théâtre et rien d'autre.

Une de mes sœurs avait à ce moment-là des contacts avec le Théâtre du Gros Mécano, qui faisait du théâtre pour les jeunes et qui cherchait quelqu'un en éducation pour faire des ateliers après les spectacles. J'ai commencé à travailler aux ateliers du Gros Mécano, grâce à ce coup de pouce de ma sœur.

J'ai donc abandonné l'université, et je suis entrée au Conservatoire. À ce moment-là, je n'ai pas douté un instant que j'y entrerais. Pas par prétention, mais parce que je me disais, tout simplement : « C'est là qu'il faut que je sois. »

Apprendre à apprendre

Avez-vous hésité entre le Conservatoire de Québec et une autre école ?

L. C. — Non. Je ne voulais pas aller à Montréal, et la formation que donnait le Conservatoire de Québec m'intéressait. On y faisait beaucoup de création, d'improvisation, et on insistait sur le travail d'équipe.

Mes années au Conservatoire ont été trois ans de bonheur total, même si l'apprentissage du métier n'est pas toujours facile. On était sept finissants : quatre gars (Jacques Leblanc, Michel Nadeau, Michel Mercier et Serge Thibodeau) et trois filles (Lise Castonguay, Diane Aubin et moi), et on était très unis. On s'appréciait beaucoup et on s'épaulait beaucoup ; on avait l'habitude de se donner des notes, et il existait un réel climat de confiance. Quand on reçoit une formation comme celle-là, on est plus apte par la suite à travailler en groupe. À mon avis, le théâtre s'enseigne trop souvent de façon individualiste, alors que ce n'est pas ça du tout : la peinture est un art individuel, pas le théâtre ! Tu as beau être excellent dans ton rôle, si le spectacle n'est pas bon, si les autres autour de toi ne sont pas bons, tu ne peux pas vraiment être bon. Alors que s'il se crée un bon esprit d'équipe, une réelle communication, là il se passe quelque chose, tu peux te transformer, de spectacle en spectacle, et faire de vraies rencontres.

Que retenir-vous d'autre de ces années de formation au Conservatoire ?

L. C. — Le plaisir intense de la découverte. Je me sentais comme un poisson dans l'eau. Dans mon élément. Il n'y avait aucune limite, tout était possible. Comme je suis excessive de nature, le théâtre me permettait d'être tout : rockeuse, *heavy*, timide, gênée, n'importe quoi... Tous les éléments de mon caractère pouvaient se développer dans le jeu.

Certains professeurs vous ont-ils particulièrement marquée ?

Bousille et les Justes de Gratién Gélinas. Théâtre de la Bordée, 1986. Photo : Richard Lamontagne.



La Vérité des choses
de Tom Stoppard, Théâtre
du Trident, 1986. Photo :
Michel Bouliane.



L. C. — Marc Doré m'a beaucoup influencée. D'abord parce que c'est lui-même un personnage, mais aussi parce qu'il a une intéressante philosophie de la vie et un sens critique très aigu. J'ai retenu de lui qu'il ne faut jamais se contenter facilement, qu'il faut beaucoup observer autour de soi, s'imprégner de ce qui nous entoure, respecter les gens et les événements, qui deviennent des ressources, des stimulants pour la création. Il faut, disait-il, respecter les choses et les gens, ne pas se moquer de tout. Garder une attitude humble, ne pas considérer les choses de haut mais les comprendre. Il disait : « Les prendre avec soi. » Et puis se laisser aller, se faire confiance. J'étais émerveillée par les exercices qu'il nous proposait. Des trucs aussi insensés que de bouger des couleurs, des textures, des saisons... Je n'avais jamais pensé qu'on pouvait utiliser des choses comme ça pour faire de la création. Il nous poussait aussi beaucoup à écrire : « Écris, écris, continue, ça vaut la peine... » Il était... comme un grand frère !

Jacques Lessard aussi m'a beaucoup aidée, notamment à bien comprendre les textes. Huguette Uguay, qui nous enseignait la diction, nous apprenait aussi à nous former l'oreille.

Y a-t-il des choses que vous auriez aimé faire dans le contexte de cette formation et qui vous ont manqué ?

L. C. — Non, pas vraiment, parce que la formation de l'acteur, c'est toute une vie ! En fait, le Conservatoire m'a dégagé l'horizon, mes professeurs m'ont fait voir l'ampleur du travail à faire, m'ont appris à reconnaître mes forces et mes faiblesses. Après l'école, bien

sûr, il faut aller chercher autre chose. Ah... on peut bien dire qu'on ne fait pas assez de diction au Conservatoire, mais il est toujours possible d'aller chercher plus tard un complément de formation si on le veut. Le Conservatoire ne peut pas tout apprendre au comédien.

On n'insistait pas non plus beaucoup sur les classiques au Conservatoire au moment où vous y êtes passée...

L. C. — Non, on travaillait davantage la création à l'époque, mais c'est une chose que je trouvais merveilleuse. On te donnait de cette manière une idée vraie de tes capacités. Confiance en toi. J'aimais mieux, de toute manière, une école comme celle-là, qui t'apprenait à apprendre, qu'une école plus traditionnelle où l'on dit : « Bon, jouer, c'est comme ça, et puis le classique, ça se dit comme ça. » Je n'aurais pas eu l'impression d'être maîtresse de mon métier et de mon destin... J'aurais moins bien saisi le sens de la démarche que j'ai à faire, moi, comme comédienne. Le Conservatoire m'a montré, justement, que la formation n'est jamais finie, qu'en sortant de l'école tu commences à peine à t'ouvrir à ce métier. Certains comédiens sortent de l'école en ayant l'impression d'être « achevés ». Quand on sortait, au contraire, on avait l'impression d'être maléables, et la certitude que le théâtre était une aventure d'équipe. J'ai le sentiment que cela se perd un peu dans notre mentalité actuelle, plus individualiste. C'est dommage.

Les premiers spectacles

Après le Conservatoire, comment les choses se sont-elles passées ?



Stella : *la Trilogie des dragons*, Théâtre Repère, 1987. Photo : Michel Bouliane.

L. C. — J'étais encore au Conservatoire quand j'ai obtenu mon premier contrat professionnel. Marie Laberge m'avait demandé de jouer au Bois de Coulonges dans *Ils étaient venus pour...* On peut donc dire que mes débuts ont été faciles. Par la suite, les choses ont cependant ralenti. Un spectacle au Trident, puis une période creuse d'un an ou deux, où il n'y a eu que des productions autogérées qui nous coûtaient plus qu'elles ne nous rapportaient...

Votre groupe de finissants n'a pas monté un spectacle après le Conservatoire ?

L. C. — Non. Nous nous sommes réunis, quelques-uns, pour poursuivre un travail que nous avons amorcé sur le bouffon avec Marc Doré, au Conservatoire. Mais c'était vraiment pour le plaisir de jouer, pour continuer un travail d'exploration, pas pour produire à tout prix et nous faire connaître. On a fini par en tirer un petit spectacle d'été, qu'on présentait le midi dans les parcs. Sous le soleil cuisant, dans des costumes bourrés d'oreillers, on pensait mourir ! Ce spectacle a été le seul qu'a fait notre groupe, et tout le monde n'y a pas participé.

Par la suite, j'ai repris un spectacle que j'avais fait avec Jacques Leblanc en troisième année : *Deux histoires sur un banc*. Je l'ai repris avec Serge Thibodeau, au Café-théâtre le Hobbit. Mais ça a été la dèche. On a joué chaque jour, obstinément, devant deux tondus et trois pelés... On a tout fait pour attirer le public (même Robert Lepage s'était mis de la partie pour la publicité), mais on a fini les représentations avec deux dollars en poche. De quoi se payer une bière et un *chip* au « party de dernière » !

Vous avez ensuite retravaillé avec le Gros Mécano...

L. C. — Oui, j'ai fait de la tournée avec *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, pendant au moins trois ans. Je connaissais Reynald Robinson, qui en faisait la mise en scène ; il cherchait quelqu'un qui faisait jeune, pour jouer une petite fille.

En même temps, j'écrivais. J'ai écrit trois spectacles pour enfants, dont deux ont été joués par le Gros Mécano. Puis j'ai joué, au Trident, au Théâtre de la Commune, au Théâtre de la Bordée. J'ai fait beaucoup de créations. Puis, en 1985, Robert Lepage m'a demandée pour *la Trilogie des dragons*.

Une galerie de personnages

Ce spectacle, vous l'avez joué pendant près de sept ans. Que retenez-vous de l'expérience de la Trilogie... ?

L. C. — J'ai eu l'occasion d'assister aux « six heures » de *la Trilogie...*, quand Marie-Hélène Leclerc m'a remplacée dans la production au moment de la préparation d'une tournée, en Scandinavie je pense. J'ai eu là un des chocs de ma vie ! J'ai d'ailleurs dit au groupe : « Si vous avez la chance de le voir, allez-y, parce que c'est phénoménal ! » Quelque chose nous dépasse vraiment dans cette production... Je regardais tout le monde et je ne voyais plus Richard Fréchette, Marie Gignac, Robert Bellefeuille... Je voyais tout à coup des êtres plus consistants que la réalité. La lumière, la musique étaient

consistantes. Tout avait une espèce de puissance ! Tout à coup j'ai eu l'impression que l'on rejoignait le théâtre antique, qu'il se produisait quelque chose de sacré. Et je suis fière d'avoir contribué à un tel événement.

En fait, pour ce spectacle, tout est arrivé au bon moment. On s'est rencontrés au bon moment et on a vraiment tiré profit de la démarche du Repère, qui a été aussi importante que le résultat dans le cas de *la Trilogie*... Pour *les Plaques tectoniques*, c'était déjà différent. À cause des attentes, Robert en avait lourd sur les épaules. Il aurait peut-être fallu travailler trois ou quatre ans. On aurait peut-être eu besoin de laisser mûrir le spectacle plus longtemps... Le merveilleux, pour *la Trilogie*..., c'est qu'on était dans un petit local perdu. On gelait et il nous pleuvait sur la tête, mais on sentait qu'il se passait quelque chose. C'était magique. Chacun arrivait avec ses choses, ses propositions. Il n'y avait pas de calcul.

Aujourd'hui encore, j'imagine, vous portez toujours Stella...

L. C. — Oui, Stella, c'est comme ma fille ou ma sœur. Je m'ennuie d'elle parce que c'était un personnage très reposant pour moi. J'avais vraiment l'impression, en la jouant, de faire le vide et de devenir une espèce de roche. Elle avait un petit côté contemplatif très calmant ; les choses passaient sur elle... Sœur Marie de la Grâce, j'ai de l'affection pour elle, mais Stella, j'ai de l'amour pour elle.

Depuis 1982, vous avez joué dans seize productions du Trident. Quels rôles vous ont le plus marquée ?

L. C. — J'ai joué dans plusieurs spectacles, mais mon premier grand rôle au Trident a été celui de Blanche de la Force, dans *Dialogues des Carmélites*. Travailler sous la direction de Françoise Faucher a été un moment clé pour moi. Son approche est très différente de celle des metteurs en scène avec qui j'avais travaillé, et c'est une femme qui a beaucoup joué. Elle me demandait d'être immobile, mais j'avais de la difficulté à ne pas bouger. J'ai dû travailler très fort. Elle me disait : « Blanche, c'est un cerje. Je sais que, dans les spectacles de Lepage, tu te lances dans les piscines et que tu voles sur les bicyclettes, je sais que tu es habituée de bouger, mais là, tu ne bouges pas. » Si je bougeais la tête, elle me disait :

Hystérie bleu banane,
Théâtre de la Commune,
1988. Photo : Richard
Lamontagne.



Les Plaques tectoniques,
deuxième version,
Théâtre Repère, 1989.
Photo : Claudel Huot.



« Lorraine, don't dodeline. » Je me suis sentie comme prisonnière tout à coup, et j'ai dû travailler d'une autre manière. J'ai dû me centrer, et c'est ce qui m'a permis de me rendre compte que je n'écoutais pas assez, parfois, quand je jouais. Quand on est immobile, on écoute mieux, on est plus réceptif. J'avais la sensation d'écouter par le ventre. Une découverte ! Je sentais que ça bougeait là, que les émotions arrivaient tout à coup. C'était comme si j'étais consciente des micro-mouvements; comme en musique quand les joueurs de saxophone ou de trompette arrivent, à force de complexité, à jouer les bonnes notes. C'est souvent grâce à des micro-mouvements des lèvres, presque imperceptibles. J'ai donc pu observer, grâce à l'immobilité, les micro-mouvements internes. On peut donc ne rien faire, ou presque, mais vivre des ouragans à l'intérieur.

Après *Blanche de la Force*, j'ai joué Margot dans *Wouf Wouf*. C'est la chose la plus jouissive que j'aie faite ! Je me sentais comme à l'école, tout était possible. Ça n'a sans doute pas été le spectacle le plus extraordinaire, mais j'ai eu un plaisir fou à jouer ce personnage. Jean-Frédéric Messier, qui faisait la mise en scène, m'a fait là un beau cadeau !

Ensuite, j'ai joué Rosine, dans *le Barbier de Séville*, et je l'ai fait avec facilité. Comme je n'avais pas le sentiment de travailler, je me sentais coupable. C'était trop facile, ça ne pouvait pas être bon ! Mais tout le monde me disait le contraire : mon jeu était bon, frais, clair... Et j'ai eu le prix Paul-Hébert pour ce rôle...

Comment expliquez-vous ça ? Le personnage était-il plus proche de vous que d'autres personnages ?

L. C. — En fait, je me suis rendu compte que j'avais acquis de l'expérience, que « le métier était rentré ». Comme le dit Jean-Pierre Ronfard (avec qui je n'ai jamais travaillé, mais tout se sait !...) : « Quand tu travailles sur les choses, les choses travaillent pour toi. » Rosine m'a donc valu une autre découverte : il faut trouver l'aisance et la facilité.

Je commence sans doute à avoir du métier, parce qu'il m'est plus facile qu'auparavant de me « mettre en état » pour jouer. Je fais le vide ou je me concentre sur une seule chose. D'habitude, c'est une sensation, une odeur... Je me ramasse très vite. J'ai appris à lâcher prise, à laisser venir les choses. Blanche de la Force m'a aidée à y parvenir, par son immobilité. Le fait de toujours bouger brouille les pistes ; c'est comme une façon de toujours se cacher. Quand tu joues, tu es en avant, les gens te voient, tu ne peux plus te cacher. Aussi bien faire ce que tu as à faire. C'est probablement une plus grande confiance en moi qui s'est tranquillement installée. J'ai eu le sentiment que c'était arrivé tout à coup, mais c'est sans doute beaucoup à cause de *la Trilogie...*, qu'on a jouée plus de trois cents fois. Rentrer dans la peau de Stella ou dans celle de la religieuse, c'était devenu un automatisme. C'est sûrement là que le travail s'est fait. J'avais juste besoin de me ramasser quelques secondes, puis Stella était là. Et je sentais que j'étais très libre, parce que c'était un personnage que j'avais créé. J'étais libre d'aller un peu plus à gauche, un peu plus à droite, de rire... Les comédiens étaient habitués à jouer ensemble, tout le monde se faisait confiance ; il était facile de modifier de petites choses. C'est sûrement là que « le métier est rentré », parce qu'on a dû s'adapter à toutes sortes de publics et de lieux. Dans ce contexte, d'ailleurs, le personnage devenait notre sécurité.

Le « métier » vous facilite donc l'approche de vos personnages, mais tous les rôles ne sont sûrement pas toujours faciles...

*Un sofa dans le jardin,
Théâtre Niveau Parking,
1989. Photo : Richard
Lamontagne.*

L. C. — Ah non. Jouer Zerbinette, puis Elvire, ce n'est pas évident. La scène du rire de Zerbinette est l'une des plus casse-gueule du théâtre classique. Et moi, je ne suis pas ricaneuse dans la vie. Mais je me suis rendu compte que ce n'est pas un préalable à l'interprétation de Zerbinette. Rire sur scène, c'est le résultat d'un travail technique, exactement comme chanter. Il suffit de se créer des images mentales. Comme pour n'importe quoi. Pleurer, rire, ça demande un appui technique.

Pour la fameuse scène de Zerbinette, Serge Denoncourt m'a aidée en ne faisant pas de mise en place. D'habitude, il te place à un poil près, mais, pour cette scène-là, il m'a laissé toute





Tectonic Plates, présenté
au Tramway Theatre,
à Glasgow, en 1990.
Photo : Gavin Evans.

Quelle était la grande difficulté du rôle d'Elvire ?

L. C. — C'est injouable... Elvire n'est presque plus un être humain. Elle est si éthérée qu'elle en est presque un pur esprit... Elle est la douleur... une icône. Et ce n'est pas facile d'incarner un pur esprit. On a travaillé avec la musique, parce que Serge voulait que je trouve un ton qui ne soit pas réaliste ; presque un chant, une grande plainte. Je travaillais donc chez moi avec la musique ; je disais le texte et je me laissais porter par la musique et les sensations. Là encore, j'étais immobile pendant toute la scène. C'était comme si je cherchais une espèce de vibration à l'intérieur, une espèce de malaise... Le sanglot qui monte juste avant que tu te mettes à pleurer.

Je travaillais, encore là, dans la zone des micro-mouvements. J'essayais de travailler en ce sens la respiration. Quand Elvire entre, c'est plus fort qu'elle, il faut qu'elle dise ce qu'elle dit. Dans un souffle libérateur.

J'ai bien sûr lu Jovet, pour m'aider. Jovet disait : « L'entrée d'Elvire doit être surprenante dans la deuxième scène. » Je le crois aussi. Je faisais donc chaque soir une entrée différente. Pour surprendre Dom Juan et Sganarelle ; pour me surprendre aussi. Elvire entrait en larmes ou avec un sourire, vite ou lentement, en soulevant son voile... Là encore, je travaillais à partir d'images mentales, c'est un truc connu, et j'adressais mon discours à un enfant plutôt qu'à Dom Juan...

la liberté nécessaire. À l'avant-scène, au centre, il y avait un petit bassin, et Géronte (Roland Lepage) était déjà assis au bord du bassin. Serge m'a dit : « Tu passes en arrière, tu ris. Il t'appelle, tu viens le voir, tu t'installes, tu t'assois à côté de lui, les pieds dans le bassin, et puis tu racontes ton histoire. Et là, tu fais ce que tu veux. Tu peux te jeter sur Roland, tu peux relever ta jupe, tu peux ramper, te tremper, n'importe quoi. » Alors j'ai essayé des choses, doucement. Petit à petit, on a installé certaines balises, comme des échelons, des points d'appui... À tel moment, je faisais tel effet, à tel autre, autre chose. Toutes sortes de trucs que j'avais trouvés. Si jamais j'étais en panne et que je n'avais pas envie de rire, j'avais au moins ces repères-là : je pouvais m'appuyer, me reposer là-dessus. Mais je n'ai jamais vraiment eu de panne. Il suffisait de s'accrocher à l'histoire elle-même, aux appuis techniques et à Roland, évidemment, puisque les gens vont toujours se référer à Géronte... C'est donc vrai : on prend de l'assurance à chaque rôle ! Zerbinette m'a aidée pour Elvire...

D'une compagnie à l'autre

Avant de clore cet entretien, j'aimerais que vous nous parliez un peu des trois principales compagnies avec lesquelles ou pour lesquelles vous avez le plus travaillé à Québec : le Trident, le Théâtre Repère et le Théâtre Niveau Parking.

Le Trident est sans doute le plus gros employeur dans le milieu théâtral à Québec. A-t-il beaucoup changé depuis que vous avez commencé à y jouer au début des années quatre-vingt ?

L. C. — Oui, beaucoup. Avant, les comédiens de Québec ne pouvaient espérer y jouer qu'après dix ans de pratique, et encore. En sortant de l'école, on ne pouvait pas espérer y obtenir un rôle. Avec l'arrivée de Roland Lepage, la situation a changé. Lepage nous a permis de jouer beaucoup. Il engageait moins de comédiens de Montréal, ce qui nous a fourni l'occasion d'acquérir de l'expérience dans un grand théâtre. C'est reposant de travailler dans un théâtre où tu es bien entourée, où tu as une habilleuse, où tu n'as qu'à t'occuper de ton jeu. En plus, il est agréable de pouvoir travailler avec des gens de l'extérieur de Québec et de faire face à de grandes œuvres, qui ne peuvent pas être montées ailleurs, question de budget.

Et comment percevez-vous la nomination de Serge Denoncourt à la direction artistique ?

L. C. — Je n'ai perçu aucune résistance. Je n'en ai en tout cas aucune. On a besoin, à la barre, de quelqu'un qui a beaucoup d'audace, d'une personne à laquelle on peut identifier la compagnie, de quelqu'un qui a de la personnalité, qui va prendre la place, s'imposer. Serge est bien aimé des comédiens. Il a travaillé au Conservatoire, il s'associe des jeunes, il aime les acteurs et les fait bien travailler. Il perçoit vite les forces et les faiblesses des gens. Et quand il t'aime, il t'adopte. Tu fais partie de ce qu'il appelle sa famille d'acteurs.

Et du côté du Théâtre Repère, vous avez beaucoup travaillé avec Robert Lepage, mais aussi avec Jacques Lessard, et vous avez fait partie du comité de programmation de la compagnie de 1991 à 1993.

L. C. — Oui, l'histoire du Repère a toujours été un peu compliquée. C'était presque deux compagnies en une : Robert d'un côté, Jacques de l'autre. Et chacun avait sa démarche, même s'il y a des liens. Après l'aventure de *la Trilogie...*, on a tenté de se rassembler en un comité de programmation, pour soutenir Jacques Lessard, mais il y avait une sorte d'incompatibilité. On n'avait pas vraiment travaillé avec lui, et sa méthode des « Cycles Repère », on l'avait utilisée, mais adaptée. Robert Lepage travaillait aussi avec certaines techniques d'Alain Knapp. Avec Jacques, je n'ai donc pas vraiment fait de création. On a repris *En attendant*, en faisant quelques improvisations, mais puisque le spectacle était déjà écrit, on n'a pas vraiment utilisé la méthode « Repère ». Puis on a présenté *Fuente Ovejuna* et *les Chaises*. Disons en fait que la chimie n'a pas opéré au sein du comité de programmation et que la fusion souhaitée n'a pas pu se faire. On a tenté d'établir une double direction artistique (Jacques Lessard et Marie Gignac), mais ça n'a pas marché. Alors, tranquillement, tout le monde est parti. Les trois Marie (Brassard, Gignac, Michaud) d'abord, moi un peu plus tard... Certains des



Blanche de la Force :
Dialogues des Carmélites,
Théâtre du Trident, 1990.
Photo : Michel Bouliane.

comprenait Hélène Leclerc, Pierre-Philippe Guay, Benoît Gouin, Josée Deschênes, Marco Poulin. Mais il y a eu tout un remue-ménage à un certain moment, et presque tout le monde est parti. Sont restés Benoît Gouin et Josée Deschênes, qui nous ont rapatriés, Michel Nadeau, Marie Brassard et moi.

Quels sont les objectifs du Théâtre Niveau Parking ?

L. C. — C'est un théâtre de création. Au départ, l'idée était de faire un spectacle dans un lieu chaque fois différent. Pour s'inspirer du lieu. Mais c'est contraignant, et l'idée a bifurqué vers celle d'un théâtre plus gestuel et plus urbain. Michel Nadeau est professeur de mouvement, et son apport a été déterminant dans l'orientation de la compagnie. Mis à part l'idée centrale de la création, les façons de faire ne sont pas préétablies... Au printemps, nous allons monter un texte de Jean-Marc Dalpé, en coproduction avec le Théâtre de la Vieille 17. En fait, le point de départ de notre travail est toujours différent. Nous avons déjà fait une coproduction, mais avec le Théâtre de la Bordée ; Jean-Jacqui Boutet voulait qu'on fasse quelque chose à partir du roman de Robert Louis Stevenson, *le Docteur Jeckyll et M. Hyde*, et c'est André Morency qui a écrit le texte.

On travaille de façon très ludique. Pour *Un sofa dans le jardin*, par exemple, on a fait un cadavre exquis, qui a donné : « Un sofa meurt dans le jardin. » On a enlevé le verbe mourir — qui manquait décidément de dynamisme ! —, et on a gardé *Un sofa dans le jardin*. On est partis de là. Qu'est-ce qu'on fait ou qu'on ne fait pas dans un jardin ? Quelle action ou quel objet incongru peut susciter l'idée du jardin ? Qu'est-ce qu'on fait dans un sofa ?... Le thème de l'environnement a surgi par la suite.

membres étaient d'ailleurs installés à Montréal plus qu'à Québec. Reste maintenant Jacques Lessard, qui va repartir la machine...

Vous êtes maintenant au Théâtre Niveau Parking.

L. C. — Oui. J'y suis en fait depuis 1986, je pense, et j'ai décidé de concentrer davantage mon énergie au Niveau Parking après mon départ du Repère.

Vous étiez là au moment de la fondation de la compagnie ?

L. C. — Non. La compagnie est venue me chercher après deux ou trois ans de fonctionnement. Au départ, elle

Il y a beaucoup de liens entre cette façon de travailler et la méthode des « Cycles Repère ». Pour *Passion fast food*, Michel a demandé à huit auteurs d'écrire sur la passion. Passion du jeu, passion amoureuse, n'importe quelle passion. On a créé le spectacle à partir de ça.

Pouvez-vous nous parler davantage de Michel Nadeau et de son travail au Théâtre Niveau Parking ?

L. C. — Michel Nadeau est très « allumé ». Il a des antennes. Un peu comme Robert Lepage si l'on veut. Il a aussi beaucoup d'humour et une vision très incisive du monde.

Cynique ?

L. C. — Non. Presque clinique, je dirais. Il est très intelligent, réfléchit beaucoup et nous fait avancer dans notre propre réflexion. Il est aussi poète... Pour faire image, disons que c'est un véritable satellite, qu'il capte et transmet beaucoup de choses avec toutes ses antennes !

Le doute et l'oraison

Deux grands pôles marquent votre carrière jusqu'ici : le théâtre de répertoire (plus institutionnel) et la création. Avez-vous besoin autant de l'un que de l'autre ?



*Le Barbier de Séville,
Théâtre du Trident, 1991.
Photo : Daniel Mallard.*

L. C. — J'ai besoin des deux, oui. La création, c'est vidant à certains moments. On a besoin de se ressourcer dans le répertoire. Dans le théâtre de création, tu proposes beaucoup. Dans le répertoire, le personnage te nourrit au lieu que ce soit l'inverse. Et c'est très reposant en un sens, même si le défi est grand.

En plus, au Trident, on sait longtemps d'avance qu'on va tenir tel ou tel rôle. On a le temps de se préparer, de lire, de s'alimenter. Quand arrivent les répétitions, on peut déjà avoir des choses à proposer.

Dans un entretien qui a paru dans Voir, vous parliez du doute que vous ressentiez par rapport à vous-même et non par rapport au personnage. Pouvez-vous nous dire quelques mots à ce propos ?

L. C. — Ah, c'est mon plus grand combat : lutter contre le doute ! Quand j'ai travaillé Blanche de la Force, j'ai beaucoup lu Sainte Thérèse d'Avila. Elle parlait de l'oraison, disait comment entrer en oraison. C'est dans *le Livre des Fondations* ou dans *les Septs demeures*. Elle livre une espèce de « chemin spirituel », et je trouvais fort intéressante son idée de lutter contre le diable (même si je n'ai pas la foi). Cette femme a fondé des couvents de carmélites partout en Espagne et, chaque fois qu'elle se trouvait dans un contexte décourageant, qu'elle devait affronter toutes sortes d'embûches dans son entreprise, qu'elle était envahie par le doute, elle se disait : « C'est le Diable qui veut m'empêcher de fonder cette maison. Il ne faut pas que je l'écoute. Il ne faut pas qu'il me dévore. » Le diable, c'est le doute, c'est ce qui te fait douter. Et le principe est vrai dans le contexte de n'importe quelle démarche. On parle parfois de l'état de grâce d'un comédien. Jouer, c'est presque « entrer en oraison »... Quand je suis « en état de grâce », je ne me juge plus, je n'ai plus de doute.

Ma façon d'aborder le jeu reste d'abord très physique. Je me délimite une forme dans laquelle va évoluer le personnage, je détermine quel genre de bras il a, je lui fais une structure, tout ça pour le faire tenir. Mais il me faut aussi atteindre à une autre dimension, par une espèce d'ouverture, d'abandon.

On peut y arriver par le jeu de la mémoire affective, c'est la théorie de l'Actor's Studio.

Perspectives

Quelles sont vos attentes, vos souhaits pour les années à venir ?

L. C. — Avoir un peu plus de temps pour vivre. Voyager un peu peut-être. Avoir une montgolfière ou étudier... Aller voir ce qui se fait ailleurs en théâtre, vendre des sandwiches à la Cartoucherie du Théâtre du Soleil, avoir un bébé ou un jardin... Vivre, quoi !

C'est assez paradoxal, parce que plus tu vieillis, plus tu as confiance, plus tu as de la facilité à jouer, mais plus les défis sont grands et plus tu te fatigues vite... Mais j'ai toujours envie de travailler, et j'aimerais le faire davantage encore que par le passé avec des personnes que je ne connais pas. Je vais d'ailleurs le faire bientôt, puisque je vais travailler pour la

première fois avec René Richard Cyr.

Puis je vais faire la mise en scène d'un texte (qui n'a pas encore de titre) de Lise Castonguay. Et sans doute que je finirai par faire « mon show », que je remets d'année en année...

Je sens qu'il arrive un second souffle dans ma vie. Je retrouve des envies et des pulsions d'adolescente, du temps de l'école. J'ai envie de prendre des risques, de faire des choses folles. Je me suis rendu compte, de toute façon, que les artistes qui ont connu le succès ne l'ont pas toujours cherché. Ils ont fait ce qu'ils ont voulu, et ça a fait son chemin. Il faut donc poursuivre et ne pas trop douter de soi, se laisser mener par le plaisir... ♦

Mise en forme de l'entretien :
Lorraine Camerlain



Dom Juan, Théâtre du Trident, 1994. Sur la photo : Benoît Gouin (Dom Juan) et Lorraine Côté (Elvire). Photo : Daniel Mallard.