

Vivre le théâtre avec passion Entretien avec Denise Gagnon

Irène Roy

Number 86 (1), 1998

Le théâtre à Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25643ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Roy, I. (1998). Vivre le théâtre avec passion : entretien avec Denise Gagnon. *Jeu*, (86), 50–60.

Vivre le théâtre avec passion

Entretien avec Denise Gagnon

Comment vous est venu le goût de faire du théâtre ?

Denise Gagnon – Lorsque j'étais toute petite, ma mère écoutait beaucoup la radio, surtout Radio-Canada, et j'adorais suivre avec elle tous les radioromans comme *Métropole*, *Grande Sœur*. Adolescente, j'écoutais le radiothéâtre *Ford* et les opérettes. C'est ainsi que m'est venu le goût du théâtre, puisque, dans ma famille, personne n'en avait fait avant moi. Plus tard, je suis allée au cinéma, où s'est confirmé cet attrait pour le jeu. Je pouvais y rester des heures. Mais je ne pensais pas que, moi, je pouvais en faire : je croyais que ce métier était pour les gens de Montréal, les Français, les Américains. Je me souviens que le soir, dans ma chambre, devant mon miroir, je m'inventais des histoires, des grandes séances, je me faisais pleurer. Et puis, un jour, j'ai entendu dire que deux femmes venaient d'Europe, Claude Francis et Sybil Sinval, pour donner des cours de danse et de théâtre à l'Institut Thévenet. J'ai passé en audition le monologue de la reine de *Ruy Blas*, celui où elle trouve des fleurs tachées de sang ; ça m'impressionnait beaucoup. J'ai été acceptée, et j'y suis restée de treize à vingt ans. C'est là également que j'ai développé mon goût pour la littérature et la poésie. Nous présentions des récitals poétiques et une production théâtrale par année. Je me souviens d'avoir joué *les Femmes savantes*, *les Précieuses ridicules*, une tragédie, et aussi *le Dialogue des carmélites*, que j'ai repris ensuite au Conservatoire, puis au Trident, en 1990. Il y a des rôles comme ça qui vous poursuivent dans la vie. On faisait tout, et avec une grande joie. Claude Francis louait les costumes, mais on fabriquait les décors, on confectionnait les perruques avec de la corde de chanvre. Mon désir de faire du théâtre s'est accentué, mais je sentais qu'il me manquait quelque chose. Si cette femme m'avait ouvert les portes du savoir, j'avais tout de même le sentiment que je n'avais pas vraiment appris le métier d'acteur.

Parler théâtre avec Denise Gagnon, c'est revivre d'importants moments du théâtre professionnel à Québec, mais c'est surtout écouter une comédienne raconter avec passion son parcours dans un métier qu'elle pratique avec bonheur depuis trente-cinq ans. Issue de la première génération de comédiens formés par Jean Valcourt au Conservatoire d'art dramatique de Québec, elle s'est vite imposée comme l'une des remarquables interprètes de la scène québécoise. Elle a touché à tous les répertoires et créé les textes de plusieurs auteurs québécois, dont Marie Laberge, Michel Tremblay et Michel Marc Bouchard. Professeure de diction au conservatoire, sa présence dynamique a toujours été extrêmement encourageante et stimulante au sein du milieu théâtral. Le public lui voue une affection toute particulière, appréciant dans son jeu cette générosité qui ne laisse personne indifférent. Cette admiration, le public du Trident vient de la lui confirmer tout récemment, en lui décernant le prix des abonnés, au moment où elle recevait pour une seconde fois le prix Paul-Hébert pour l'interprétation du rôle de Miss Ruddock dans *Moulines à paroles* d'Allan Bennett.



Denise Gagnon (Yvonne) et Denis Lamontagne (Michel) dans *les Parents terribles* de Cocteau, mis en scène par Philippe Soldevila au Théâtre du Trident en 1996. Photo : Daniel Mallard.

Vous voulez dire un art, une façon de faire ?

D. G. – Exactement. Comment travailler un personnage, se tenir sur scène, utiliser son corps, ses émotions, sa voix. Je le faisais instinctivement, mais je sentais qu'il me manquait la base. Puis je me suis mariée et nous avons décidé d'aller étudier le théâtre en France.

Vous auriez souhaité suivre des cours chez Dullin, par exemple ?

D. G. – Oui, nous perfectionner dans des cours comme ceux-là. Mais nous étions tellement naïfs que nous n'avions rien préparé, même pas téléphoné pour prendre des informations. Nous nous sommes donc retrouvés « gros jean comme devant ». En revenant ici, au mois d'octobre, j'apprends que Jean Valcourt, le nouveau directeur du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, va ouvrir une section théâtre à Québec. C'était comme si tous nos rêves se réalisaient d'un coup ! Nous avons décidé de nous présenter. Je me souviens que nous n'étions pas nombreux, une trentaine tout au plus, et M. Valcourt en a gardé une dizaine. C'était en 1958.

Le nom de Jean Valcourt revient souvent chez les artistes de votre génération. Il semble avoir été quelqu'un de très important, une personne-clé.

D. G. – C'est juste. Je pense que je ne pouvais avoir de meilleur maître. C'est avec lui que j'ai découvert qu'être un acteur, c'était faire un métier important et difficile, grand et exigeant. Ça a été une expérience très dure. Mon exigence ajoutée à la sienne, c'était m'en mettre beaucoup sur les épaules. Mais j'ai vraiment appris : comment chercher et construire un personnage, dire les

vers, surtout les vers classiques. À cette époque, on travaillait Racine, Corneille, Molière, Marivaux et les auteurs modernes, Claudel, Giraudoux. Il n'était pas encore question d'œuvres québécoises. Il n'en existait pas énormément, et peut-être que M. Valcourt, qui arrivait de France, ne les connaissait pas. Il nous a donc transmis ce qu'il possédait très bien.

Toute votre carrière a donc été essentiellement influencée par l'enseignement de Valcourt ?

D. G. – Oui. Un jour, il a dit une phrase qui m'a beaucoup marquée : « Mon petit, cherche la chose rare. » Ça m'est toujours resté, et cela me touche encore davantage maintenant, je dirais. Après trente-cinq ans de métier, on finit par connaître ses forces et ses faiblesses et, souvent, on a tendance à aller vers la facilité, soit parce qu'elle nous sécurise, soit parce que les gens s'attendent à voir jouer l'acteur de cette façon. Alors, chaque fois que j'aborde un rôle, je pense à M. Valcourt qui me dirait

« cherche » ou encore « c'est bien mon petit, mais c'est pas tout à fait ça »... Il ne nous lâchait jamais.

Avec Valcourt, l'enseignement était basé sur la grande tradition française. Plus tard, lorsque vous avez commencé à jouer le répertoire québécois, à aborder d'autres types de théâtre, comment vous êtes-vous sentie en regard de votre formation ?

D. G. – Honnêtement, ça n'a pas fait de différence. Jouer une pièce québécoise ou une tragédie, ça exige une technique un peu différente, bien sûr, mais c'est le même travail de base, la même recherche. Sauf qu'avec les personnages d'ici, il y a immédiatement quelque chose qu'on comprend, qu'on saisit avec ses tripes. C'est nous autres, notre langage, notre rythme surtout ; car on a beau dire, nous sommes d'abord et avant tout des Nord-Américains.

Y a-t-il eu d'autres personnes importantes dans votre carrière, qui ont suscité de nouveaux questionnements ?

D. G. – J'ai lu beaucoup sur le théâtre : Grotowski, Strehler, Peter Brook, pour qui j'ai une grande admiration. J'ai lu *l'Espace vide* et *le Diable, c'est l'ennui*. À Paris, en 1981, j'ai vu la mise en scène de Brook de *la Cerisaie*, et c'est une soirée que je n'oublierai jamais. Ce spectacle a été marquant, parce qu'il représentait à mes yeux l'essence du théâtre. Nous savions que ces gens-là étaient des acteurs, mais ils étaient tellement « là » qu'on aurait dit qu'ils ne jouaient pas. C'était d'une totale simplicité et, en même temps, d'une très grande théâtralité.

Est-ce que cette simplicité et cette théâtralité ont un rapport pour vous avec la présence ?

D. G. – Oui. Et il n'y avait pas de fausseté, pas de « théâtre ». Je sentais que le public autour de moi ressentait la même chose. À la fin du spectacle, on ne voulait pas s'en aller, mais rester avec eux, parce que tout le temps on avait ri, on avait pleuré et on avait eu l'impression d'être en leur compagnie. Il n'y avait pas de machine compliquée, d'éclairages impressionnants, de costumes mirobolants... juste du monde, du vrai monde. C'est ça, pour moi, le théâtre. Cette sorte d'épuration qui fait que tu touches à l'essentiel.

Pouvez-vous identifier des rencontres artistiques importantes qui ont marqué la progression de votre carrière ?

D. G. – Disons que je pourrais nommer quelques personnes : André Brassard, la première fois que j'ai travaillé avec lui, j'ai joué Lucienne dans *Bonjour, là, bonjour*, au Trident. J'aimais sentir qu'il me faisait confiance, qu'il me donnait des permissions, qu'il m'ouvrait la porte et que je pouvais essayer des choses. Il y a eu la rencontre exceptionnelle avec Marie Laberge, qui m'a donné sans doute les plus beaux rôles de ma carrière, tout spécialement *Aurélie, ma sœur*, un cadeau magnifique. Avec ce personnage, j'ai senti que je franchissais une étape. Enfin, j'ai eu beaucoup de plaisir à travailler avec Serge Denoncourt, qui est un metteur en scène exigeant. Lui aussi sait



Denise Gagnon (la Mère)
dans *Un reel ben beau, ben triste* de Jeanne-Mance
Delisle, mis en scène par
Olivier Reichenbach au
Théâtre du Bois de
Coulonges en 1979.
Photo : André Boucher.

faire confiance et, surtout, il a une vision, il sait où il s'en va. Et Gill Champagne, qui m'a permis de sortir des sentiers battus en m'offrant le rôle de la mère des loups dans *Ceux qui ne seront pas là en l'an 2000*, de Michel Marc Bouchard. À cause de mon physique, j'ai joué beaucoup de mères ; mais ici, quelle mère !

Vous avez mené toute votre carrière à Québec. On peut dire que c'est « exceptionnel », si on pense au peu de comédiens de votre génération qui sont restés et aux difficultés qui entourent la pratique du métier ici. Est-ce que ça a été un choix très clair dès le début ou un choix qui s'est imposé progressivement suivant les circonstances ?

D. G. – À ma sortie du Conservatoire, tout était à faire à Québec. Il y avait l'Estoc, un théâtre de poche où l'on présentait surtout l'avant-garde contemporaine. Nous croyions au potentiel immense de cette ville, qui est faite pour les arts, et ça ne nous tentait pas de nous exiler à Montréal. Nous avons donc choisi de rester pour fonder des troupes, faire de la radio, travailler à la télévision. Mais la réalité n'a malheureusement pas toujours été à la hauteur de nos espérances. Précisons que ma carrière s'est faite en dents de scie. Les premières années, il y a eu des périodes très creuses. Ça vraiment démarré pour moi en 1977 avec *la Mouette* de Tchekhov, donc quatorze ans après la fin du conservatoire. Depuis, j'ai eu de la chance, et ça n'a pas beaucoup arrêté.

Mais, avant 1977, avez-vous eu envie de faire vos valises et de partir pour Montréal ?

D. G. – Non, j'avais des enfants, et mon mari avait une situation à Québec. J'aurais pu voyager comme certains artistes le font aujourd'hui, mais à cette époque ce n'était pas possible. Je me souviens du jour où je suis allée à Montréal passer une audition pour une émission pour enfants à Radio-Canada. Le réalisateur m'a dit après : « Vous habitez Québec ? Comment vous allez faire ? » Son assistante a tout de suite répondu à ma place : « Elle va faire comme tout le monde ; elle va prendre l'autobus... » Elle ne l'a pas convaincu... Québec, c'était trop loin. Il fallait absolument s'installer là-bas. Mais il y a eu des avantages pour moi à rester ici. J'ai pu jouer au théâtre beaucoup de personnages différents. Je crois que j'ai été choyée de ce côté. Le désavantage, c'est de n'avoir pu faire de télévision. Ce n'est plus un problème maintenant, parce qu'à mon âge on ne rêve plus d'une carrière extraordinaire. Il reste que les téléromans te font connaître et que, souvent, on mise sur cette popularité pour amener le public au théâtre.

J'aimerais que nous parlions du personnage, que vous expliquiez comment vous abordez et travaillez vos rôles.

D. G. – Pour que j'accepte de jouer un rôle, j'ai besoin qu'un élément déclencheur suscite mon intérêt pour le personnage. Souvent, ce n'est même pas le rôle en entier ; ça peut être simplement une scène, une phrase qui me remue, qui m'ouvre, qui pique ma curiosité, qui réveille le désir, qui me fait dire intérieurement, oui, avec ça je peux faire quelque chose. Je me souviens, par exemple, lorsque j'ai lu le scénario des *Fous de Bassan*. Ce n'était pas un rôle énorme, extraordinaire, mais j'ai accepté de jouer cette mère à cause d'une scène avec son fils. Tout partait de là. Un autre exemple plus récent, c'est le rôle de Linda dans *la Mort d'un commis-voyageur*. Ce qui m'a « accrochée », c'était de le reprendre autrement, presque vingt ans après. Jeune comédienne, j'avais besoin de plus de secours pour imaginer. Mais, en vieillissant, on réussit de mieux en mieux à construire son personnage : on a compris qu'on a tout en soi, du plus abject au plus sublime, on se connaît mieux, on coltine la vie, on a été heureux, blessé, abandonné, on a aimé. C'est un terreau riche.

Il y a donc toujours cet élément déclencheur. Par la suite, qu'est-ce qui se passe ? Y a-t-il une façon coutumière d'explorer le personnage, ou est-ce différent d'une fois à l'autre ?

D. G. – C'est à peu près toujours pareil. Il y a des personnages qui sont faciles à saisir, d'autres plus difficiles. Si, par exemple, le mien n'a pas d'histoire, je lui en invente une : date de naissance, nom de famille, rapports avec les autres personnages. Je remplis les vides. Je me renseigne sur l'époque, sur le pays. Ce sont des choses qui me sécurisent, mais ce qui compte vraiment, c'est la mise en situation et l'instant où l'action commence. Le théâtre, c'est l'art de l'instant présent. Le résultat dépend également des partenaires et du metteur en scène. La présence de ce dernier est importante, parce que si nous avons tendance à nous glisser dans ce qui nous est facile, il peut nous indiquer une autre voie. Je ne rejette pas une proposition tant que je ne l'ai pas essayée. C'est un travail qui se fait lentement. J'apprends toujours le texte avant de commencer à répéter, pour en être débarrassée, c'est-à-dire pour le savoir, pour oublier que c'est un texte, avoir l'impression que je l'invente. Ainsi, la parole arrive mieux en bouche. La première fois qu'on dit un texte, on a l'impression de parler une langue étrangère, puis, petit à petit, il s'intègre en soi. Je travaille beaucoup dans ma voiture ; pendant mes longs trajets vers la maison, je pense au personnage, à telle scène, telle réplique. S'il est très fort émotivement, une sorte de période de refus survient, un moment où j'entends intérieurement : non, ça ne me tente pas d'aller là-dedans. Je laisse passer, mijoter et, tout à coup, je ne sais pas comment ça se produit, mais ça sort et c'est « ça ».

Comme si les barrières étaient tombées à votre insu ?

D. G. – Oui. En répétition, j'aime y aller à fond, ne pas me ménager. Même à la première lecture, je me lance. Le metteur en scène sait tout de suite si j'apporte quelque



de Racine et Germaine Lauzon dans *les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. Récemment, j'ai adoré jouer la duchesse d'York dans *les Reines* de Normand Chaurette, au Théâtre Blanc. Je pourrais en nommer bien d'autres, mais ceux-là ont été parmi les plus importants. Elmire dans *Tartuffe* a aussi été un rôle déterminant. C'était à la fondation du TPQ, et M. Valcourt m'avait admirablement dirigée.

Pendant ces trente-cinq années de carrière, vous avez été au cœur de la vie théâtrale québécoise, non seulement comme comédienne mais également comme professeure au Conservatoire d'art dramatique.



D. G. – J'ai d'abord été l'assistante de M. Valcourt quand j'ai terminé le conservatoire, et fait une autre année après sa mort. Puis je suis partie car je me sentais très mal dans l'enseignement du jeu. Mon manque d'expérience me faisait craindre les questions. Avec la mise en scène, c'est la même chose : j'ai arrêté d'en faire au moment où j'ai senti que j'arrivais face à mes limites ; ça me tue ! Puis, en 1982, on m'a demandé de donner des cours de lecture en troisième année et, de fil en aiguille, je suis devenue professeure de diction et de poésie. J'ai toujours apprécié ce lien entre l'enseignement et la carrière. C'est précieux lorsque vient le temps d'expliquer, de clarifier. Ça tient éveillé et permet d'aller plus loin. Le contact avec les jeunes nous force à rester dans l'action et nous garde en lien avec la relève.

Parlant de défis, vous avez été directrice artistique du Théâtre de la Commune avec les hauts et les bas, j'imagine, de ce qu'une telle aventure suppose dans la ville de Québec.

D. G. – Oh, oui ! Au début, ça s'appelait la Commune à Marie. Ça été une magnifique aventure que de partir un théâtre de femmes à une époque où le féminisme prenait son envol. Nous avons créé beaucoup de textes d'auteurs, dont plusieurs de Marie Laberge, et fait travailler beaucoup d'actrices et de scénographes. C'était exaltant. Nous avions plein de projets, mais jamais assez d'argent pour les réaliser. Nous avons commencé par monter deux pièces par année en pensant arriver à en faire trois, mais nous n'y sommes jamais parvenues. Nous ne nous sommes jamais payé un sou de salaire pour l'administration. À force de se frapper la tête sur le mur et de ne pas recevoir toute l'aide nécessaire des organismes subventionnaires, on en vient à se dire que c'est assez, alors j'ai démissionné. C'est frustrant de ne pouvoir grandir, imposer une vision, mener à terme un véritable projet artistique. Tenir un théâtre à Québec, c'est toujours une question de survie. Ça dure dix ou douze ans, et après, c'est fini.





Denise Gagnon (Aurélie)
et Guylaine Tremblay (la
Chatte) dans *Aurélie, ma
sœur de Marie Laberge*, mise
en scène par l'auteure au
Théâtre du Trident en 1989.
Photo : Michel Boulianne.

Denise Gagnon (la Grosse
Femme) dans *la Maison
suspendue*, mise en scène
par André Brassard à la
Compagnie Jean-Duceppe
en 1990. Photo : Yves Dubé.

chose ou rien. Pour moi, cette générosité dans le jeu est indispensable. Certains acteurs attendent le public pour donner. Ça ne peut se passer ainsi pour moi. Le personnage se construit par petites touches, par répétitions. Il peut même m'arriver d'être assise, d'écouter les autres répéter et de me dire : « Tiens, j'avais pas vu ça... » C'est un travail continu, qui résulte de la chimie de toute une équipe. Il peut arriver aussi que des choses se trouvent en représentation.

Que le personnage continue de grandir grâce à la présence du public ?

D. G. – Oui, parce que chaque soir, c'est différent. Bien sûr, le personnage est établi, mais il peut survenir encore des illuminations, quelque chose qui tout à coup devient extrêmement présent. C'est merveilleux que ce soit aussi vivant. Il faut absolument éviter la routine, sinon cela devient effrayant. Mais si, chaque soir, tu es ouvert à tout ce qui peut arriver, alors ça devient plus excitant.

Qu'est-ce que c'est pour vous, un bon metteur en scène ?

D. G. – C'est quelqu'un qui sait ce qu'il veut, qui aime les acteurs et qui est exigeant. Je n'aime pas les gens grossiers qui traitent les acteurs comme s'ils étaient la dernière de leurs chaussettes. Mais il doit aller jusqu'au bout, demander, jusqu'à la première minute du soir de la première.

Aimez-vous qu'un metteur en scène fasse appel aux idées et à la participation du comédien ? Qu'il demande aux acteurs d'apporter des propositions pour préciser sa vision ?

D. G. – Bien sûr. À la première lecture d'une pièce, le metteur en scène a déjà une idée précise de ce qu'il veut « entendre » ; ou il n'a absolument aucune idée. C'est pourquoi, selon moi, un acteur ne peut lire avec indifférence. Il doit arriver avec une proposition, afin que le metteur en scène juge s'ils vont dans la même direction. L'acteur propose également des pistes dans son jeu. Je ne demande jamais la permission pour essayer quelque chose. Je le fais, et on constate ensuite les résultats.

Quel genre de rôle préférez-vous et quels ont été les principaux dans votre carrière ?

D. G. – Ma préférence va aux êtres passionnés. J'ai déjà mentionné Aurélie dans *Aurélie, ma sœur de Marie Laberge* ; et il y a eu Agrippine dans *Britannicus*



Les années soixante-dix : une période effervescente de création théâtrale à Québec. À gauche, *le Cabaret qui louche*, création collective présentée au Théâtre du Vieux-Québec en 1978. Sur la photo : Rémy Girard, Marie Tifo, Marie-Hélène Gagnon et Aimé Chartier. Photo : Pierre Genest. À droite, *Mascarade*, spectacle écrit et interprété par Micheline Bernard et Manon Vallée, mis en scène par Martine Rioux au Café-théâtre le Hobbit en 1978. Photo : Denis Farle.



Après avoir été engagée de l'intérieur dans tous les domaines de la vie théâtrale québécoise, que retenir-vous de la situation du théâtre à Québec au cours des vingt dernières années ?

D. G. – Il y a eu une grande effervescence à la fin des années soixante-dix, du temps des cafés-théâtres comme le Hobbit, le Rimbaud, de la formation de la Bordée, du Théâtre du Vieux-Québec et de la Commune à Marie. On sentait de la ferveur, de l'audace. C'est peu de temps après que Robert Lepage a commencé, avec le Théâtre Repère et Jacques Lessard. Ça attirait beaucoup de public. Des statistiques avaient même démontré que plus de gens allaient au théâtre qu'au hockey ! Ça m'avait renversée. C'est aussi l'époque où on a fait des essais de dramatiques et des émissions pour enfants à la télévision, où il y avait souvent du travail à Radio-Canada. Puis, tout s'est éteint lentement au cours des années quatre-vingt. On a l'impression que, plus ça va, plus ça se rétrécit, comme une peau de chagrin.

À quoi attribuez-vous cette situation, quelles en sont les causes ? Peut-on parler de fatigue et de désillusion ?

D. G. – Il y a sûrement des causes économiques. L'argent est de plus en plus rare. Tout est cher, et c'est plus difficile d'amener les gens au théâtre. La ferveur des artisans du milieu n'est pas morte, si on regarde les jeunes qui fondent leur propre troupe ; mais ils se heurtent à des conditions aberrantes de financement, comme celle de créer un conseil d'administration pour obtenir une subvention de 5 000 \$. Ils perdent patience et énergie, se découragent plus vite, et choisissent de s'en aller. La scène, ce n'est pas suffisant pour gagner sa vie. Ils doivent se tourner vers l'enseignement ou encore être serveurs de restaurant. Il faut bien manger, avoir un logement. Le nombre de compagnies de théâtre n'est pas suffisant pour faire travailler tout le monde. La Bordée vient de passer par de graves difficultés financières, et le Repère et la Commune ont perdu leurs subventions. Tout est question de survie.

Pouvons-nous dire que l'un des facteurs les plus importants est le manque de débouchés autres que la scène ?

D. G. – Je crois. Et, à ce chapitre, je trouve que Radio-Canada ne fait pas sa *job*. C'est un organisme gouvernemental pour l'ensemble du pays et, au Québec, tout se fait à Montréal. Le rôle du gouvernement québécois est également crucial pour soutenir le théâtre à Québec et en région. On ne cesse de nous tenir de beaux discours sur la vocation théâtrale de Québec comme capitale. Fait-on quelque chose en ce sens ? Être en région ne devrait pas être une question de rivalité mais d'échanges. J'ai bien aimé, par exemple, ce qu'a fait Serge Denoncourt lorsqu'il était directeur artistique au Trident : jouer une production un mois à Québec, un mois à Montréal, ou l'inverse. Ça me semble une solution intéressante. Ensuite, il n'y a pas de véritable politique de tournée. Le Trident pourrait tourner à Matane, Rimouski, et dans tout l'est du Québec. Si j'ai parlé de Radio-Canada, c'est parce qu'on y engage des fonds publics. Mais que dire des postes privés qui sont là uniquement pour faire de l'argent ? De plus, les médias ne nous aident pas et ne font pas leur travail. La place qu'on accorde au théâtre dans les journaux est infime. À la radio et à la télévision, on donne des

informations courtes, rapides, et dans certaines stations privées, on va même jusqu'à annoncer tous les spectacles en ville, sauf le théâtre.

Quel conseil donneriez-vous à un jeune acteur ou une jeune actrice qui commence sa carrière à Québec ?

D. G. – D'abord, qu'il doit avoir la passion du métier, l'entretenir lui-même et ne pas attendre après les autres. Il devra créer sa *job* le plus souvent. Tu ne t'assois plus à côté du téléphone pour attendre un appel, même à Montréal. Il devra donc se débrouiller, s'organiser. Ce que je déplore, c'est que certains jeunes travaillent comme des malades pour réussir à gagner 5 000 \$ ou 6 000 \$ par année. Ça n'a pas de bon sens ! C'est un tel manque de respect pour l'artiste. Des acteurs m'ont raconté que, même en ayant joué cinq pièces au Trident (ce qui est plutôt rare...), ils ont réussi à gagner 20 000 \$ pour l'année. Si les gens savaient ce que c'est, le travail de cinq pièces dans une année...

Voilà pourquoi vous comprenez en partie ceux qui partent ?

D. G. – Oui. Mais c'est un problème important, et nous venons de le vivre encore récemment. C'est toujours les acteurs qui ont entre trente et trente-cinq ans qui partent, de sorte qu'on se retrouve avec des jeunes qui commencent et des plus vieux comme moi. Ça complique les distributions. J'ai passé l'âge d'être une vedette, mais je comprends que quelqu'un de trente-cinq ans ait envie de gagner sa vie et d'être reconnu.

En pensant à celui ou à celle qui choisit de rester à Québec à l'heure actuelle, êtes-vous pessimiste ou optimiste ?

D.G. – Pessimiste, j'en ai bien peur. Mon espoir que les choses changent, je ne peux que le placer en eux cependant. Qu'ils fassent comme nous avons fait : prendre des pancartes, manifester, assiéger le bureau de la ministre périodiquement. Il faut toujours des actions extrêmes pour obtenir des résultats. Voilà où on en est à Québec. Peut-être pourrait-on également trouver des nouvelles façons de faire du théâtre... du théâtre de salon, tiens... ou encore je pense à cette jeune comédienne qui écrit des contes et va les lire dans les bibliothèques. Je me répète, mais les conditions actuelles font qu'ils doivent se débrouiller seuls, être polyvalents et faire fonctionner leur créativité à plein régime. ¶

Irène Roy est présentement stagiaire postdoctorale à l'UQAM, où elle effectue une recherche sur le jeu de l'acteur québécois. Elle est l'auteure d'un ouvrage : *le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche* (Nuit Blanche Éditeur, 1993). Sa thèse de doctorat portait sur les Cycles Repère, dynamique de création en groupe au théâtre.



Érika Gagnon (Anne Warwick) et Denise Gagnon (duchesse d'York), dans *les Reines de Normandie*, mises en scène par Gill Champagne (Théâtre Blanc, 1997).
Photo : Louise Leblanc.