

Acteur avant tout Entretien avec Jacques Leblanc

Hélène Laliberté

Number 86 (1), 1998

Le théâtre à Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25647ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Laliberté, H. (1998). Acteur avant tout : entretien avec Jacques Leblanc. *Jeu*, (86), 83–91.

Acteur avant tout

Entretien avec Jacques Leblanc

Originaire de Trois-Rivières, Jacques Leblanc s'installe dans la capitale à sa sortie du Conservatoire d'art dramatique de Québec et se taille rapidement une place honorable au sein du milieu artistique. Depuis quinze ans, il a joué dans une soixantaine de productions, signé une dizaine de mises en scène et multiplié ses prestations à la radio et à la télévision. Il est récipiendaire de prix prestigieux décernés à Québec, comme le prix Nicky-Roy pour la révélation de l'année décerné à Québec, le prix Paul Hébert qui souligne la performance exceptionnelle d'un comédien ou d'une comédienne, et le prix des abonnés du Trident. Il nous parle ici de son expérience des planches, de sa vision du théâtre et de sa passion pour son métier d'acteur.

Quelles circonstances vous ont amené à vous intéresser au théâtre ?

Jacques Leblanc – Quand j'étais très jeune, à l'école primaire, j'étudiais le violon. J'ai passé une grande partie de mon enfance à répéter et à donner des concerts. Et quand je ne répétais pas le violon, j'étais dans la chorale des Petits Chanteurs. J'ai donc toujours été très près du milieu des arts. La scène était quelque chose de très important pour moi. À cette époque, je ne pensais pas au théâtre ; je croyais que je deviendrais musicien. Puis, vers l'âge de dix-sept ans, j'ai connu une période de désintérêt pour le violon. Au collège, je me suis inscrit à une activité parascolaire en théâtre. Le professeur était Jacques Crête, directeur du Théâtre de l'Eskabel à Montréal. On a monté *le Malade imaginaire* de Molière et *le Général inconnu* de René de Obaldia, spectacles dans lesquels je tenais les rôles-titres. J'ai alors eu une piqûre terrible pour le théâtre. À la fin de mes études collégiales, j'ai présenté ma candidature au Conservatoire de Montréal et à l'École nationale. J'ai été refusé. J'étais trop jeune, je pense. J'étais comme un grand enfant. J'ai donc suivi tous les cours de théâtre offerts au cégep et, l'année suivante, j'ai auditionné au Conservatoire d'art dramatique de Québec, où j'ai été accepté. Certains de mes amis de Trois-Rivières allaient au Conservatoire de Québec et m'avaient vanté la réputation de l'établissement, qui offrait une formation différente des écoles de Montréal. Le Conservatoire de Québec y préconisait la création, l'écriture et l'improvisation, le jeu très près des sensations et des émotions, contrairement, à ce moment-là, au Conservatoire de Montréal, qui insistait davantage sur la technique. On travaillait beaucoup le corps, on faisait énormément d'exercices physiques.

Aujourd'hui, avec l'expérience que vous avez acquise, que pensez-vous de la formation dans les écoles de théâtre, et plus particulièrement au Conservatoire de Québec ? Quand vous regardez les jeunes qui sortent des écoles, avez-vous l'impression qu'il y a des lacunes à combler ?

J. L. – Je trouve encore et toujours qu'il y a un grand manque sur le plan de la voix. On ne fait qu'effleurer le travail de la voix. Je n'ai jamais compris ça. À l'époque, nous n'avions pas de cours de pose de voix ni de cours sur la façon de placer notre souffle. Avec Denise Gagnon, nous avions par contre quelques cours sur la respiration et sur la façon de trouver notre médium. Mais ce n'est pas suffisant. La voix, ça se travaille, comme un instrument de musique ; elle peut s'améliorer, grandir, grossir, devenir plus large. La diction aussi a toujours été plus difficile ici. Il ne suffit pas de suivre un cours de diction, encore faut-il mettre cet enseignement en pratique dans tous les autres cours. Mais je pense que ça change, qu'un équilibre se crée entre le travail du corps et celui de la voix. Si je ne m'abuse, des cours de pose de voix sont donnés aujourd'hui au Conservatoire. C'est important, parce que la voix est l'instrument principal de l'acteur ; le corps aussi bien sûr, mais celui-ci, à mon avis, finit toujours par suivre.

Y a-t-il des gens de théâtre qui vous ont marqué davantage, des personnes que vous avez côtoyées et qui vous ont appris quelque chose d'essentiel sur votre métier ?

J. L. – Au Conservatoire, je pense spontanément à Jean Guy. Il enseignait l'interprétation et réussissait comme nul autre à nous expliquer la notion de personnage. Avec lui, on comprenait bien ce que l'émotion signifie et où aller la chercher. Il m'a vraiment transmis l'amour du théâtre. Ensuite, il y a eu des metteurs en scène que j'ai beaucoup appréciés pour certaines phrases lancées comme ça, à la volée, et qui ont eu un impact énorme sur ma façon d'envisager l'exercice de mon métier. Je pense, entre autres, à Jean-Pierre Ronfard avec qui j'ai travaillé deux fois et qui, soudain, dans la conversation, disait des choses qui m'éclairaient sur le jeu de façon incroyable. Ainsi, à un moment donné, on parlait beaucoup de mettre l'accent sur l'émotion. Jean-Pierre rétorquait que l'émotion, c'est bien beau, mais que si tu pleures au point que le public ne comprend plus rien à ce que tu dis, ce n'est pas intéressant. Les gens veulent savoir de quoi tu parles. Et, de toute façon, ce sont eux qui doivent pleurer, pas l'acteur. Je trouvais ces réflexions très justes. Oui, il faut de l'émotion sur scène, mais il faut surtout que les spectateurs soient émus.

Dans les années quatre-vingt, vous avez participé à plusieurs productions du Théâtre Repère. Vous avez donc dû expérimenter le processus des Cycles Repère¹. Qu'est-ce que cette expérience vous a apporté ?

J. L. – J'ai été en contact avec la méthode des Cycles Repère dès le Conservatoire. À cette époque, on faisait des créations en se servant de cette méthode ; j'aimais beaucoup cette façon de travailler. Cependant, une fois sur le terrain, quand on se retrouve plusieurs à créer, la méthode devient moins efficace. « Créer, c'est choisir », voilà une des grandes maximes des Cycles Repère. Idéalement, cela veut dire : choisir ce qui plaît le plus à tout le monde. Mais, en réalité, il se trouve qu'on choisit souvent ce qui déplaît le moins à tout le monde. Il est difficile de plaire à tous dans une création et, parfois, les choix retenus ne sont pas nécessairement les plus audacieux, ou

1. Voir l'entrevue de Philippe Soldevila avec Jacques Lessard, « Les Cycles Repère, une méthode », dans *Jeu* 52, 1989.3, p. 31-38.

Jacques Leblanc
(Scapin) dans *les
Fourberies de Scapin*,
mises en scène par
Serge Denoncourt
au Théâtre du
Trident en 1992.
Photo : Daniel Mallard.



les plus marquants, ou ils ne mènent pas forcément dans une avenue plus créative. Résultat : à mon avis, ça ne donne pas toujours le spectacle que ça devrait donner. Malgré tout, les Cycles Repère constituent une base de travail merveilleuse. Lorsqu'on s'engage dans une création à partir de rien, cette méthode permet de se donner de bonnes balises ; elle offre des ressources inestimables, mais elle présente des limites.

Vous avez incarné respectivement trois grands valets du répertoire classique. Vous avez été Scapin dans les Fourberies de Scapin, Mosca dans Volpone et Sganarelle dans Dom Juan. D'ailleurs, les deux premiers rôles vous ont valu le prix d'interprétation Paul Hébert de la Fondation du Théâtre du Trident. Êtes-vous content des rôles qu'on vous a proposés jusqu'à présent ?

J. L. – Je trouve que j'ai été très gâté jusqu'ici, particulièrement si je considère ces trois rôles, très différents malgré leur degré de parenté : les valets sont tous, par définition, au service d'un maître. Entre Scapin et Mosca, il y avait également une certaine parenté par l'intelligence du personnage, par son côté un peu retors. Toutefois, Mosca était, du moins dans la façon dont on l'a abordé, beaucoup plus méchant que Scapin, voire foncièrement répugnant. C'était un très beau rôle, extrêmement difficile. J'étais habitué à incarner des personnages assez brillants ; et là, on me demandait de jouer un personnage impassible, qui ne bouge presque pas, qui ne fait que remuer les lèvres. Tout devait tenir dans la façon d'amener les choses avec la voix. Tandis que tous les autres personnages autour de moi s'escrimaient – c'étaient des personnages masqués de commedia dell'arte –, moi je ne faisais presque rien. Je me disais : c'est impossible, je n'arriverai jamais à capter l'attention du spectateur. Il fallait quand même que

les gens m'écoutent, puisque j'incarnais un personnage pivot de la pièce. Et, incroyablement, au bout du compte, c'est moi qui attirais toute l'attention, puisque je ne bougeais pas. C'était percutant. Scapin aussi était un personnage merveilleux, qui m'a fait très peur. En fait, ils m'ont fait peur tous les trois. Quand Serge Denoncourt m'a appelé la première fois, pour Scapin – c'est lui qui a monté les trois spectacles –, je n'y croyais pas. Je me disais, non, il me semble que ce n'est pas moi, je ne suis pas assez en forme pour faire ça, ça prend un acteur athlétique. Pour Sganarelle, je me trouvais trop jeune. Je me disais ça prend un homme d'un certain âge, cinquante ans, avec une bedaine. Tous trois m'ont donc fait peur. Mais c'est quelque chose de fantastique un personnage qui fait peur. L'acteur se dit : est-ce que je vais être capable ? Et là, évidemment, pour y arriver, on travaille beaucoup et on cherche à se surpasser. Quel bonheur ! Quelle satisfaction aussi ! À cause des prix – les prix, bien sûr, c'est très agréable, extrêmement flatteur –, mais je ressentais une grande satisfaction à jouer avec les autres. Il se crée lors des répétitions et des représentations une connivence au sein du groupe, une communion magique et qui, parfois, surpasse tout.

Avez-vous une méthode de travail particulière pour entreprendre la construction d'un personnage ?

J. L. – J'essaie, comme tout le monde je pense, de me renseigner le plus possible sur l'époque. D'abord, je lis la pièce et j'essaie de bien cerner l'intention de l'auteur. S'il s'agit d'un classique, il est impératif de connaître l'époque pour comprendre, dans le texte, les références directes à la situation sociale et politique. J'aime chercher, fouiller, poser des questions, et c'est pourquoi le travail de table est pour moi très important. Il faut bien comprendre ce qu'on fait, ce qu'on dit. J'aime que les intentions des personnages, leur façon de voyager dans la pièce et leurs rapports avec les autres soient bien cernés dès le début. Après, tu fais ce que tu veux avec ton propre bagage. C'est ça qui est merveilleux : les acteurs s'entendent clairement sur les relations fondamentales, on se suit parce que les rapports sont nets, sans équivoque. Après ce travail intellectuel préalable, je m'applique à construire physiquement mon personnage : sa façon de bouger, de parler, son rythme, etc. Évidemment, j'essaie le plus possible que chacun de mes rôles soit différent. Il faut également prendre en considération les indications du metteur en scène. Certains laissent plus de liberté que d'autres aux acteurs. En fait, que le metteur en scène donne ou ne donne pas de liberté m'importe peu, pourvu qu'il sache où il va. S'il ne donne pas beaucoup de liberté mais que sa pensée est claire et structurée, j'embarque, que je sois d'accord ou pas. Et ce, même s'il me dit des choses sur mon personnage qui ne me convainquent pas. En fin de compte, c'est lui qui dirige. Dans le cas où le metteur en scène me laisse plus de liberté mais qu'il est aussi maître de sa pensée et que tout son concept se tient, j'embarque aussi. Mais si le metteur en scène ne sait pas trop ce qu'il veut et qu'il cherche pendant les répétitions, c'est plus compliqué. À ce moment-là, j'adhère un peu moins.



Avec Denise Gagnon dans
Bousille et les justes, mis
en scène par Lou Fortier
au Trident en 1991.
Photo : Daniel Mallard.



Le public de Québec vous connaît surtout par le biais de vos performances en tant qu'acteur. Mais vous avez également signé une dizaine de mises en scène depuis le début de votre carrière. Votre travail de metteur en scène a-t-il influencé votre façon de jouer, d'interpréter un personnage ?

J. L. – Je possède aujourd'hui une façon de voir l'ensemble du spectacle, qui me vient de la mise en scène. Habituellement, quand on joue, on se préoccupe surtout de son personnage. Par contre, lorsqu'on fait de la mise en scène, on s'occupe de tout. Il faut avoir une vision très large. La mise en scène m'a aidé à m'ouvrir un peu plus à tout le spectacle. Je ne joue plus uniquement pour ma performance ; je joue pour l'ensemble de la pièce. Par ailleurs, la mise en scène m'a permis de me rendre compte de l'écart qui existe parfois entre ce que tu fais, ou crois faire, sur scène et le résultat réel. Imaginons que je joue un personnage de très bonne humeur. Le metteur en scène me dit : Jacques, ce n'est pas ce que tu fais. Avant j'aurais répondu : voyons, je sais ce que je fais. Aujourd'hui, je comprends et j'essaie de trouver avec lui une façon pour que ça passe. Même si ce que je vis intérieurement est juste, extérieurement ça ne passe pas. C'est sûr que, dans mon âme, l'émotion est là, mais je ne réussis pas à la communiquer. Il y a une distorsion entre l'émotion et la technique. Et ça, le metteur en scène le voit, nous le dit. Je le sais à présent, parce que j'ai fait de la mise en scène et qu'il m'est arrivé plusieurs fois de le dire aux acteurs. Évidemment, je suis un acteur avant tout, comme il existe des gens qui sont metteurs en scène avant tout. Donc, chaque fois que je mets en scène un spectacle, j'ai l'impression que l'acteur en moi évolue.

Comment percevez-vous le théâtre qui se joue à Québec ? Avez-vous noté en plus de quinze ans de carrière des changements importants dans le théâtre qui se pratique à Québec ?



J. L. – D’abord, je trouve que, comme un peu partout au Québec et en Occident en général, le théâtre est devenu au fil des années, au détriment des acteurs, un théâtre de mise en scène. Ce qui est placé au premier plan, c’est la mise en scène, non pas le comédien, non pas le texte. Pour le comédien que je suis, à certains moments, c’est frustrant, parce que souvent la pensée du metteur en scène ou l’image qu’il veut créer est plus importante que le jeu. Cependant, depuis deux ou trois ans, ça tend à changer. Si je prends comme exemples les grands spectacles dans lesquels j’ai joué, je dois bien avouer que *les Fourberies de Scapin* et *Dom Juan* étaient essentiellement des spectacles de mise en scène. Puis, tout à coup, avec *Méphisto*, la performance du comédien prend de plus en plus d’ampleur. Et si je regarde *Oublier* de Marie Laberge qui a été présenté cet automne au Trident, je constate que ce qui a été mis de l’avant, c’est d’abord le jeu des comédiennes. Ensuite, je remarque un retour aux classiques, à des textes qu’on avait boudés. À ma sortie du Conservatoire, on présentait un Molière de temps en temps, et c’est tout. Maintenant, on monte même des tragédies classiques. C’est extraordinaire, parce que c’est un courant esthétique très important au théâtre, extrêmement difficile à jouer, mais passionnant, et pour le public, et pour les interprètes.

Vous avez joué dans une trentaine de productions du Trident. Quel est, selon vous, le rôle de cette compagnie à Québec ?

Benoît Guoin (Dom Juan) et Jacques Leblanc (Sganarelle) dans *Dom Juan*, mis en scène par Serge Denoncourt au Trident. Photo : Daniel Mallard.

J. L. – Le Trident est un théâtre institutionnel ; il doit donc respecter sa mission : produire des spectacles de qualité et monter des œuvres du répertoire. Un peu de théâtre de création, mais très peu. En même temps, comme cette compagnie est celle qui a le plus de moyens financiers, elle doit être le moteur de la vie théâtrale de Québec. Elle doit engager beaucoup de comédiens, faire connaître des styles, des auteurs, des personnages différents. Toutefois, je ne pense pas que le Trident soit ou puisse être un précurseur dans quelque domaine que ce soit. Son public, qui se compose de gens plutôt âgés, bien nantis, a des exigences particulières ; il ne veut pas trop de choses difficiles. *Les Bonnes* de Jean Genet, pas trop souvent, mais, quand même, une fois de temps en temps. Le Trident ne peut pas proposer des choses que les autres théâtres n'auraient pas expérimentées avant lui. Prenons *les Reines* de Normand Chaurette, qui viennent d'être jouées au Périscope : je ne pense pas que ce spectacle aurait pu être présenté au Trident. Le public du Trident réclame quelque chose d'un peu plus conventionnel. Bien sûr, la direction du Trident ne doit pas toujours se limiter à ce que son public exige, sinon les choses n'avanceraient jamais. Et, de temps en temps, des pas sont franchis. Le public est éduqué, il évolue...

Vous avez joué dans Wouf Wouf et dans le Bord extrême, mis en scène respectivement par Jean-Frédéric Messier et Robert Lepage. Quelle est votre vision du théâtre de création ?

J. L. – J'adore le théâtre de création. Je vais voir tous les spectacles des jeunes troupes et je les encourage beaucoup. Je trouve que les jeunes ont beaucoup d'audace. Parfois, ils se cassent la gueule terriblement ; mais ils essaient et font parfois des trouvailles extraordinaires. J'aimerais recommencer à faire du théâtre de création. Quand je me suis mis à jouer régulièrement au Trident, il y a de cela huit ans environ, les compagnies comme le Repère, et même la Bordée, ont arrêté de me demander de jouer dans leur théâtre. C'est très bizarre ; je ne comprends pas exactement ce qui s'est passé. Je dis parfois aux jeunes : « Engagez-moi, je vais aller jouer avec vous autres, ça me tente. » Et ils me répondent sans trop y croire : « Ah oui, tu es sûr ! » Enfin, peut-être un jour... Quoi qu'il en soit, pour les débutants et débutantes, il m'apparaît essentiel d'acquérir l'expérience du théâtre de création. C'est dans les spectacles de création qu'on fait ses classes : on y apprend énormément sur le jeu et sur la façon de se comporter en scène, c'est là qu'on affronte le public les premières fois. Mais le théâtre de création est aussi une façon de se ressourcer, d'inventer et de réinventer les choses. Et puis, tout à coup, faire quelque chose qui sort complètement des sentiers battus, c'est stimulant. Quand je suis arrivé dans *Wouf Wouf*, je me suis dit : mais qu'est-ce qu'on fait ? qu'est-ce que c'est ? qu'est-ce qui se passe ? Évidemment, Jean-Frédéric Messier est une espèce d'iconoclaste ; il n'a pas de tabous. C'est très particulier de travailler avec lui. Au départ, j'étais un peu réfractaire, je dois bien l'avouer, et il le sait de toute façon. Je ne comprenais pas ce qu'il voulait. Mais j'ai fini par embarquer avec bonheur. Je garde d'excellents souvenirs de cette expérience. Il y avait, dans cette production, une belle communion d'acteurs. Comme ce que le metteur en scène nous demandait était particulièrement ardu – il y avait beaucoup de rythme, de musique, d'instruments bizarres, de chœurs entremêlés –, tout le monde devait se serrer les coudes. Si quelqu'un se trompait, le spectacle échouait complètement. On a tous travaillé très fort. Ça a été très difficile mais combien enrichissant !

Vous avez, à trois reprises, remporté le prix des abonnés du Trident, un prix fort convoité parce qu'il est décerné par vote populaire. Quel est votre rapport avec le public de Québec ?

J. L. – C'est un rapport d'amour réciproque, il me semble. J'aime beaucoup le public, et le public me prouve régulièrement son affection. Je suis toujours charmé quand les gens m'arrêtent dans la rue pour me dire qu'ils m'ont vu au théâtre. Mais je ne sais pas pourquoi le public m'aime autant. Il y a une entreprise de charme qui opère. Sur scène, j'exerce un attrait sur le public ; je dois posséder une sorte de charisme... Tant mieux, parce que le charisme est une des facettes du talent. Évidemment, on joue pour du monde, on joue pour des spectateurs. L'acteur a plusieurs consciences sur scène ou, pour employer une image, plusieurs cerveaux. Il y a le cerveau du personnage qui est en train de jouer la situation avec ses émotions. Ensuite, il y a le cerveau du comédien qui réalise qu'une erreur vient de se commettre. Il s'agit d'un cerveau qui fonctionne différemment de l'autre, qui détecte tout ce qui se passe. Et, finalement, il y a le cerveau qui est dans le public, c'est-à-dire que là je me rends compte que ça ne marche pas, que je perds l'attention du public. Alors il faut que je fasse quelque chose pour la regagner, pour que le spectateur embarque. Lorsque tu arrives à capter l'attention du public, c'est le même cerveau qui le détecte. La scène et la salle vivent alors en osmose. C'est le nirvana, le paradis sur terre. Il m'est arrivé quelques fois de sentir ça, et c'est fort agréable. Le talent, c'est autant d'être capable d'aller chercher ses émotions, que d'avoir de la présence sur scène. Avoir le talent de la scène, c'est savoir comment remplir une scène, comment remplir une salle. Et je ne suis pas sûr que ça se travaille. Peut-être... Il y a des choses inexplicables. Le jeu, par exemple : je n'ai jamais été capable d'expliquer ce que représente le jeu, ce que signifie être en état de jeu. Soudain, sur scène, je joue, et ça part, ça va tout seul. C'est très bizarre. On se croit, comme quand on est un enfant et qu'on joue à faire semblant. Évidemment, sur scène, je cherche à disparaître. On dit souvent qu'il y a plusieurs façons de jouer. Il y a l'acteur qui se met en avant de son personnage et l'acteur qui met son personnage en avant de lui. J'aime mieux mettre mon personnage en avant de moi. Sinon, c'est inintéressant. Il me semble que le plus grand plaisir, dans ce métier, c'est de faire des choses différentes chaque fois, à chaque rôle.

Vous avez dit jadis qu'à Québec la plupart des comédiens qui avancent en âge s'en vont à Montréal. Cela fait-il partie de vos plans ?

J. L. – Ça fait cinq ans que je pense m'en aller à Montréal. Et je suis toujours ici. En fait, comme le public de Québec est très restreint, j'ai toujours peur de finir par laisser le monde, que les gens en viennent à dire : « Encore lui ; il est encore là. » Et puis, dans le milieu théâtral, les gens ont beaucoup travaillé avec moi. Cela pourrait être plaisant d'engager d'autres comédiens pour connaître de nouvelles personnes et de nouvelles idées. J'aimerais également travailler avec de nouvelles personnes, parce que c'est toujours enrichissant sur le plan du métier. Quand on a fait *les Estivants* l'année passée, comme c'était une coproduction avec le Théâtre du Nouveau Monde, on a rencontré huit nouveaux comédiens avec qui on n'avait jamais joué. C'était merveilleux de conjuguer les expériences. Cela créait une certaine émulation. On se sentait émoustillé. Et puis j'ai eu des critiques très élogieuses de la presse montréalaise

lorsque nous y avons présenté *Dom Juan* l'année dernière. Mais je n'ai reçu aucune proposition de travail sur laquelle m'appuyer pour prendre une décision définitive. Les gens savent que j'habite à Québec. Alors tant que je ne déménagerai pas à Montréal, les théâtres ne m'engageront pas. Ils n'engageront pas un comédien de Québec, parce que cela occasionne des frais supplémentaires. Souvent, mes confrères de Montréal me disent de venir, qu'il y a de la place à Montréal pour un comédien comme moi. C'est une décision extrêmement difficile. J'aime beaucoup Québec. J'aime vivre ici et, évidemment, j'ai un peu peur de changer de milieu. Si je m'en vais à Montréal et que je ne décroche que de petits rôles – jusqu'ici j'ai eu tellement de beaux rôles –, cela sera très difficile pour moi, pour mon amour du métier. Enfin, je me dis qu'un jour une occasion va se présenter d'elle-même et que je serai là pour la saisir. En même temps, c'est terriblement triste parce qu'il y a, ici à Québec, un exode énorme. Ce sont maintenant les jeunes qui partent parce qu'ils ne trouvent pas de travail. Les théâtres ferment. Les compagnies font de moins de productions. La Bordée est en restructuration, alors on n'y engage pas beaucoup de comédiens. Les petites compagnies qui jouent au Périscope ne peuvent pas en engager des masses non plus. Le Théâtre Repère est fermé. La Caserne n'engage pas nécessairement plusieurs interprètes. Le Trident, à cause de son déficit, va sûrement être obligé d'embaucher moins de comédiens à l'avenir. C'est difficile pour les jeunes, très difficile même. **J**

Hélène Laliberté, étudiante au doctorat à l'Université Laval, poursuit actuellement des recherches sur les manifestations de l'espace dans le texte dramatique. Par ailleurs, elle signe la chronique « Laliberté au théâtre » pour le magazine culturel électronique *Sur Scène*.