

Un rêve d'enfance Entretien avec Andrée Lachapelle

Solange Lévesque

Number 89 (4), 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16549ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lévesque, S. (1998). Un rêve d'enfance : entretien avec Andrée Lachapelle. *Jeu*, (89), 141–156.



Andrée Lachapelle dans
Une maison de poupée d'Ibsen
(Nouvelle Compagnie
Théâtrale, 1973).

Photo : André Le Coz.

SOLANGE LÉVESQUE

Un rêve d'enfance

Entretien avec Andrée Lachapelle

Andrée Lachapelle fait partie d'une génération de pionniers, acteurs et actrices qui ont contribué à façonner la communauté et l'institution théâtrale québécoise. Depuis plus de trente-cinq ans, sur les scènes de tous les théâtres, à la télévision ainsi qu'au cinéma, elle a donné vie à d'innombrables personnages et joué sous la direction de metteurs en scène de tous âges et de toutes tendances. À la scène, Anton Tchekhov, Tennessee Williams, Henrik Ibsen, Paul Claudel, Molière, Jean Genet, Michel Tremblay, Normand Chaurette et Jovette Marchessault comptent parmi les nombreux auteurs dont elle a incarné les personnages. À la télévision, elle a fait partie, entre autres, de la distribution des téléromans et séries *Filles d'Ève* de Louis Morissette, *le Temps d'une paix* de Pierre Gauvreau, *Monsieur le ministre* de Solange Chaput-Roland, *Scoop* de Réjean Tremblay et *le Volcan tranquille* de Pierre Gauvreau. Au grand écran, elle a tourné pour plusieurs réalisateurs, parmi lesquels on peut mentionner Dino Risi, Denys Arcand, Brigitte Sauriol, Yves Simoneau, Jean-Claude Lauzon, Michel Langlois et Robert Favreau. Parallèlement à ses activités de comédienne, elle enseigne à l'École nationale de théâtre et assume la présidence des Auditions du Théâtre de Quat'Sous. Depuis 1989, elle est également présidente de la campagne de financement d'Amnistie internationale. Elle est membre de l'Ordre national du Québec et de l'Ordre du Canada. Elle nous raconte ici comment cette impressionnante carrière s'est amorcée et s'est développée jusqu'à maintenant. Elle nous parle aussi de sa façon d'envisager le jeu et la formation des jeunes acteurs.

Souhaitiez-vous déjà faire du théâtre quand vous étiez enfant ?

Andrée Lachapelle – J’ai toujours rêvé de faire du théâtre depuis que je suis née, depuis que j’ai appris à parler. J’ai l’impression d’y avoir baigné toute ma vie. Je pense que j’ai hérité du rêve de mon père qui aurait voulu être acteur. Il me l’a révélé à plus de quatre-vingts ans quand il m’a dit : « J’ai raté ma vie ; je voulais être acteur et je n’ai pas pu le faire. » Il avait fréquenté le Conservatoire Lassalle quand il était jeune, à la même époque que Fred Barry, Albert Duquesne... Mais comme il était l’aîné de la famille et que mon grand-père était, je crois, souvent en cavale, il a dû laisser le théâtre pour travailler et venir en aide à la famille. Il aimait réciter des poèmes. Un de ses préférés était : « Maître Jacques, tu ne dois pas aller en mer aujourd’hui parce que c’est Pâques », qu’il interprétait avec beaucoup de trémolo dans la voix ; on entendait la poésie vibrer. Plus tard, il m’a dit des poèmes de Musset, *le Pélican*, en particulier : « Lorsque le pélican lassé d’un long voyage... », parce que cela correspondait à ce qu’il avait vécu : celui qui donne sa vie pour ses petits.

Vous êtes issue d’une famille nombreuse ?

A. L. – Je suis née d’une deuxième famille, ma mère étant devenue veuve à trente ans, enceinte d’un cinquième enfant. Elle a épousé mon père dix ans plus tard, et ils ont eu deux autres enfants par la suite. J’étais la cadette, mes parents avaient quarante-cinq ans à ma naissance. Mes frères et sœurs (beaucoup plus âgés que moi) faisaient du théâtre amateur ; je les voyais donc répéter à la maison, et on m’amenait voir les pièces. Souvent on m’apprenait des récitations ; on me faisait monter sur la scène, et je récitais. J’ai toujours adoré cela. On écoutait énormément la radio à la maison. Ma sœur aimait l’opéra, alors le samedi on écoutait l’opéra. La radio de Radio-Canada a fait toute notre éducation culturelle, parce qu’on était une famille très modeste. À l’école, j’ai commencé à suivre des cours de diction à sept ans avec Camilienne Séguin. Cela a été une passion tout de suite. Quand ce professeur a cessé d’enseigner à l’école, j’ai continué mes cours chez elle ; j’étais toute petite, je prenais le tramway et j’allais très loin pour suivre ses cours. C’étaient des cours de groupe. Elle m’aimait beaucoup. Lorsque j’ai eu treize ans, le Studio 15 a ouvert ses portes, dirigé par Jeanne Maubourg et Gérard Vleminckx, et je suis allée m’inscrire avec une camarade. La première année, je n’ai pas ouvert la bouche, sinon une fois pour dire un texte de Félix Leclerc. J’y allais deux fois par semaine, complètement subjuguée par mes aînés qui travaillaient du Racine et des textes en tout genre.



Andrée Lachapelle dans
les Troyennes (Nouvelle
Compagnie Théâtrale, 1971).
À l’arrière-plan : Edgar
Fruitier et Denise Pelletier.
Photo : André Le Coz.



Formation

Avez-vous travaillé aussi avec madame Maubourg ?

A. L. – Non, seulement avec Gérard Vleminckx. Cela a été vraiment une passion. Je me souviens qu'à la radio on entendait, à l'époque, des poèmes de Robert Choquette dits par Jacques Auger. Mes parents me trouvaient très, très exaltée ! Quand j'écoutais cela, ils ne devaient plus parler. À l'école, j'ai joué dans toutes les séances montées par les sœurs : le petit Jésus, la Sainte Vierge, les saintes, tout !

Le goût du théâtre vous a donc accompagnée pendant toute votre enfance et votre adolescence.

A. L. – Toute ma vie, oui. La musique aussi. Un cousin, qui habitait près de chez nous, avait étudié le chant, le piano et la musique classique. Il venait tous les jours à la maison et il jouait des concertos, il chantait. Toute mon éducation musicale s'est faite comme cela. J'adorais la danse aussi. Je rêvais d'être danseuse. À seize ans, j'ai suivi des cours de ballet chez Morenoff, la seule école qui existait à l'époque, je crois. Ma « carrière » s'est terminée avec une appendicite. Mais je ne me voyais pas en dehors des arts. Très jeune, on allait voir les pièces des Compagnons, de l'Équipe de Pierre Dagenais. Il y a eu ensuite le Rideau Vert. Je ne comprenais pas tout dans les classiques, mais j'étais subjuguée par la langue, par les émotions, par tout ce qui se dégageait de ces pièces.

Parmi les formateurs que vous avez eus, outre Monsieur Vleminckx, dont vous venez de parler, quels sont ceux qui vous ont le plus marquée ou le plus aidée ?

A. L. – Après lui, Aario Marist est arrivé à Montréal. Il venait d'Estonie et avait

étudié à Moscou au Théâtre d'Art. Plusieurs Estoniens sont venus à cette époque-là, dont un professeur de danse que j'adorais : madame Olbreit. Elle était une des premières danseuses là-bas ; elle avait étudié à Moscou et possédait la formation des danseurs russes. Marist avait ouvert une école gratuite. Monique Lepage, Jacques et Yves Létourneau, Gérald Tassé, Béatrice Picard, les demoiselles Lefebvre, Jeannine Beaubien, Robert Rivard, Jean Coutu, Guy Godin, Thérèse Arbic et moi-même fréquentions quotidiennement ce studio. Comme j'avais un diplôme en pédagogie, j'enseignais dans des maternelles pour payer mes cours. Ma journée d'enseignement terminée, je marchais jusqu'au studio de Marist qui était l'ancien studio de radio de Radio-Canada, rue Ste-Catherine. Il nous faisait faire des improvisations sur différents thèmes : la traversée du désert, la crise d'hystérie, etc. C'était nouveau pour nous. Cet homme était assez spécial, très exalté lui aussi. Il avait travaillé à Paris, où il avait monté des spectacles. Il possédait une très grande culture. Il est mort ici il y a quelques années, malheureusement dans la misère. Ensuite, j'ai donné la réplique à une amie qui voulait aller travailler chez Henri Norbert. Cela n'avait pas marché pour elle mais Norbert m'a demandé mon numéro de téléphone. Il était intéressé à m'avoir dans ses cours et il souhaitait me faire participer à des émissions à CKAC. Je travaillais à trois endroits en même temps et je fréquentais trois professeurs. Norbert a eu une troupe qui s'appelait le Trait d'Union ; on jouait à St-Alphonse d'Youville dans le sous-sol de l'église. Roger Garceau a joué là, ainsi que Béatrice Picard, Michèle Tisseyre, Denise St-Pierre... et plusieurs autres. On fournissait nos costumes et nos accessoires (les robes de mes sœurs, dans mon cas, car je n'avais pas d'argent). Au Studio 15 aussi, on jouait dans les collèges. Puis Marist a monté *Crime et Châtiment*, que nous avons joué au théâtre des Compagnons, rue Sherbrooke coin de Delorimier. Je tenais le rôle de Dounia, la sœur de Raskolnikov. Plus tard, il a monté *Voulez-vous jouer avec moi ?* de Marcel Achard. Je n'y jouais pas, mais j'avais cousu les costumes, les paillettes. On faisait tout ! C'était une époque assez extraordinaire où personne n'avait d'argent. Durant toutes ces années, les élèves du Studio 15 – André Pagé (devenu ensuite directeur à l'École nationale), Thérèse Arbic, les frères Thibault, Jean Néron et Émile Chenay – se regroupaient, et on ne parlait que de théâtre, on ne lisait que du théâtre ! On s'appelait « les exaltés » ! C'est tout dire ! La télévision n'était pas encore là, et on ne prévoyait pas son arrivée. Au théâtre, les pièces duraient quinze jours. Il y avait la radio. Le souci de gagner sa vie, on n'y pensait même pas.

Au début de votre carrière, est-ce qu'il y a des rôles clés qui vous ont lancée ou qui ont été pour vous très formateurs, à travers lesquels vous avez l'impression d'avoir parfait votre métier ?

Avec Louise Marleau dans
Au retour des oies blanches
 de Marcel Dubé, mis en
 scène par Gilles Groulx à la
 Comédie-Canadienne en
 1966. Photo : Ronald Labelle.



A. L. – Au Studio 15, j'ai joué de petites comédies de Tchekhov, *l'Ours*, *la Demande en mariage*. Chez Norbert, *Ces Dames au chapeau vert*, etc. Chez Marist, *Crime et Châtiment*. Mais c'est surtout après que ma formation s'est accomplie, à voir les autres jouer, à réfléchir. Quand j'ai rencontré Robert Gadouas, le déclic s'est fait. La télévision arrivait, et il m'a demandé de travailler avec lui. Mon premier grand rôle à la télévision a été dans *l'Hermine* d'Anouilh. C'est à partir de là que ma carrière a débouché. J'avais vingt ans.

On était payé à des salaires absolument ridicules. Lorsqu'on jouait dans des pièces contemporaines, on devait fournir nos costumes. Au Nouveau Monde par exemple, dans une pièce moderne, une couturière faisait le costume mais l'acteur le payait. On le gardait après, mais on l'avait payé. Au Rideau Vert, souvent, c'étaient des pièces de boulevard où il fallait des vêtements très chics, robes du soir, etc. Il fallait aussi

payer nos costumes et se débrouiller pour les trouver. C'est à partir de 1967 que les grosses subventions sont arrivées, couvrant même le coût des sous-vêtements : on avait des bas, des soutiens-gorge qui étaient payés ! Et des gens qui venaient nous coiffer ! Autrefois, on se débrouillait tout seul ; on répétait souvent la nuit. Il n'y avait alors aucune loi qui édictait quoi que ce soit à ce propos. On prenait les acteurs quand ils étaient disponibles, parce que tout le monde allait à la radio ou à la télévision. On répétait très peu sur scène avant d'y monter. Parfois, seulement deux soirs. C'était deux soirs de nuit avec les équipes, les éclairages et tout. Je me souviens qu'à un moment donné je jouais au théâtre le soir, je répétais la nuit une pièce suivante et j'avais de la télévision le jour... avec trois enfants !

Les arcanes du jeu

Comment apprend-on à jouer ? Comment vous, l'avez-vous appris ? Certaines personnes vous ont-elles influencée ?

A. L. – Ce sont toutes les actrices qui m'ont précédée qui m'ont appris à jouer. Simplement à les entendre à la radio, je comprenais comment ce métier-là devait se faire. En allant au théâtre des Compagnons, aussi, où jouaient Thérèse Cadorette et Charlotte Boisjoli. À l'Équipe, il y avait Janine Sutto, qui a commencé comme ingénue, il y avait alors des « emplois » assez rigides comme « l'ingénue », « le jeune premier ». J'étais du même type que Janine. C'est par l'observation que j'ai appris à



Andrée Lachapelle dans
la Dame de chez Maxim's
de Georges Feydeau, mise
en scène par Guy Hoffmann
au Rideau Vert en 1970.
Photo : Guy Dubois.

jouer et à prendre confiance en moi. Évidemment, plus on nous donne du travail, plus on prend de l'assurance. Depuis le temps que je m'occupe des auditions du Quat'Sous, je vois un grand nombre de comédiens formidables rester des années sans travailler, alors que d'autres, moins doués, vont travailler tout de suite. On ne sait jamais comment cela va se passer. On se pose toujours un tas de questions là-dessus. Parfois, c'est une question de physique, d'emploi disponible à ce moment-là. Or, c'est à force de jouer qu'on apprend. On me demande pourquoi je ne donne pas de cours. À l'École nationale, j'ai fait deux fois des ateliers avec des élèves, j'ai donné des cours de lecture aussi. Je le fais beaucoup par instinct. Évidemment, j'ai ma technique, mais je ne peux pas l'expliquer à d'autres puisque je ne peux même pas me l'expliquer à moi-même ! Je réfléchis sur ce que je lis, j'observe la vie, les êtres, les gens vivre ; j'analyse mes propres émotions et mes réactions face aux autres. La musique, la



Andrée Lachapelle dans
Soudain l'été dernier de
Tennessee Williams, mis en
scène par René Richard Cyr
chez Jean-Duceppe en 1995.
Photo : André Panneton.

poésie, la danse, les arts m'inspirent. Quand on cherche un rôle, c'est la nuit que cela mijote et qu'on trouve, en laissant parler son inconscient. J'écoute de la musique, j'essaie de trouver des intonations correspondant à ce que je cherche à ce moment-là. Souvent, cela m'amène à un état d'âme, et c'est là qu'il faut que j'aie afin de progresser. C'est à travers les arts que j'arrive à trouver mes personnages. Surtout à travers la musique, parfois à travers la danse. Observer Barishnikov, par exemple, m'a beaucoup apporté. Des danseuses comme Margot Fonteyn ou la Plisetskaya que j'ai vue à Moscou. Regarder les autres acteurs aussi. J'apprends tout autant des jeunes que de mes aînés ou que des gens de mon âge. J'apprends en travaillant avec les autres. C'est pour cela que j'hésite à donner des cours, parce que j'ai encore trop à apprendre et que je ne me sens pas en mesure de conseiller des jeunes. J'ai un doute perpétuel face à mes connaissances.



Dans *Un tramway nommé Désir* de Tennessee Williams, à Paris, en 1975. Photo : Nicolas Treatt.

C'est un mélange d'instinct, d'observation, d'expérience ?

A. L. – Oui, surtout l'observation de la vie. Je me souviens, quand je jouais Blanche DuBois dans *Un tramway nommé désir* à Paris. C'est un personnage qui est toujours en dents de scie, qui va de la plus grande exaltation à la plus grande détresse aussi, entre le rire et les larmes, continuellement fébrile. J'observais la misère dans le métro ; j'avais besoin de ça pour dire une phrase tous les soirs. Il y a une telle détresse dans le monde. Il fallait que je demeure consciente de cette détresse, que je ne me réfugie pas dans ma bulle ou dans mon petit moi pour arriver à la transmettre. En vieillissant, je réalise que quand on est jeune, on prend tout en soi : il le faut pour arriver à exprimer les sentiments : on prend nos propres douleurs, nos propres expériences et on a besoin de les hurler ou de les rire à la face du monde ; c'est nécessaire. Maintenant, peut-être est-ce une question d'âge, je suis arrivée à plus de sérénité et je suis incapable de regarder mon passé ou ce que j'ai vécu avec nostalgie, amertume ou douleur, même les moments les plus difficiles. Ce n'est plus de la douleur, c'est de la paix. C'est dans les autres que je cherche à trouver mes émotions, une douleur universelle. Je n'ai pas envie de pleurer sur une peine que j'aurais. Cela me fatigue. Je serais honteuse de le faire.

Autrement dit, avant, vous puisiez plus dans votre propre histoire, face à un rôle.

A. L. – Évidemment, quand on est jeune, on a besoin d'aller chercher dans ce qu'on connaît. Maintenant, non. C'est beaucoup plus universel. C'est la vision du monde, la vision des autres qui compte, leurs réactions. J'ai pris un peu de recul, mon travail est plus réfléchi, plus pensé. Au début c'était plus instinctif, plus émotif. Maintenant, j'ai besoin d'avoir une pensée claire. Quand j'ai joué dans *les Paravents*, par exemple, on a fait beaucoup d'ateliers préparatoires avec André Brassard. L'équipe était merveilleuse. Au début, Brassard nous disait : « Allez-y ! Plongez ! » Chaque fois je répondais : « Je suis incapable de plonger si je n'ai pas une vision du rôle. Si je ne comprends pas pourquoi je fais telle chose, je ne peux le faire. C'était très intimidant. On en tremblait ! Plusieurs autres personnes m'ont aidée dans le métier ; Georges Groulx, par exemple, a été capital pour moi. Alors qu'on me donnait toujours des rôles d'ingénues, les rôles très fragiles, un peu schizophrènes, Groulx m'a donné mon premier rôle de femme plus

Andrée Lachapelle (Warda) dans *les Paravents* de Jean Genet, mis en scène par André Brassard au Théâtre du Nouveau Monde en 1987. Photo : Mirko Buzolitch.





Avec Guy Provost dans
la Locandiera de Goldoni,
 mise en scène par Gilles
 Groulx à la Nouvelle
 Compagnie Théâtrale en
 1965. Photo : André Le Coz.

substantiel : Mirandoline dans *la Locandiera* de Goldoni à la NCT. Une vraie délivrance pour moi qui commençais à étouffer dans certains rôles.

Vous avez donc souffert de ces distributions ; c'est vrai qu'on a tendance à vous associer à un certain type. Quand on parle de vous, on dit toujours que vous êtes belle, que vous êtes restée jeune, et tout ; il y a sûrement quelque chose d'enfermant, de limitatif là-dedans, pour vous.

A. L. – À la télévision, j'en ai souffert parce qu'on m'a toujours donné des rôles de femmes riches, très à l'aise, bourgeoises, comme si physiquement je ne pouvais être que ça. Heureusement, j'ai pu interpréter des rôles très intéressants dans les téléthéâtres. Dans *le Volcan tranquille* de Gauvreau, j'ai changé d'emploi complètement ; je suis beaucoup plus à l'aise dans les compositions que dans les rôles qui me ressemblent. J'ai du mal à supporter les rôles collés au train-train quotidien. Je pense que je ne peux plus les jouer ; je m'y trouve tellement mauvaise. Au théâtre, j'ai eu énormément de chance. Depuis des années, j'ai évolué dans tous les genres de personnages : des belles, des moins belles, des femmes difficiles, et j'adore cela ! C'est beaucoup plus nourrissant. J'en parlais avec de jeunes acteurs ; on se demandait comment on était quand on était enfant. C'est curieux comme chez plusieurs il y avait une violence terrible. J'étais aussi très violente, enfant. Je faisais des crises terribles ! Tout devait aller au bout de tout. Je me dis : est-ce que c'est cela qui nous amène à faire du théâtre ?



Une capacité de violence ?

A. L. – De violence et d'exaltation totale dans les sentiments et dans les émotions, qu'on est obligé de canaliser à un moment donné parce qu'on deviendrait des êtres absolument insupportables. On les canalise tellement qu'on devient très doux, trop doux à certains moments, et trop gentil.

Parlez-nous de cette grande vitalité qui anime les artistes en général et les comédiens en particulier ; comment la canaliser ?

A. L. – On pourrait parler de passion, d'un besoin d'aller au-delà des limites, ou encore d'une espèce d'acharnement à vouloir tout briser, à faire table rase, d'une certaine façon, mais dans le bon sens. On éprouve le goût de faire exploser quelque chose. Peut-être aussi parce que le quotidien nous semble peut-être un peu fade. Quoique plus on vieillit, plus on constate que le quotidien peut être très, très agréable ! Mais quand on a vingt ans, trente ans ou même quarante ans, très souvent, on rue dans les brancards parce qu'on veut faire quelque chose. Le danger, c'est que le métier prenne une part si importante de la vie qu'il devienne la seule préoccupation et qu'on en finisse par oublier la vie elle-même. C'est la raison pour laquelle il a été très important pour moi de me réaliser en tant que femme avec mes enfants. Et même si je n'avais pas eu d'enfants, j'aurais senti le besoin de me réaliser aussi d'une autre façon, pour que ce métier n'occupe pas une place telle que, dès qu'on ne travaille pas, on ait l'impression de ne plus exister. Malheureusement, c'est ce qui arrive très souvent. On cumule et on cumule, et dès que le téléphone cesse de sonner, on a l'impression qu'on n'est plus rien. C'est terrible. Il faut se garder de cela et cultiver une vie suffisamment remplie. On n'est pas seulement des acteurs.

Trop souvent, les acteurs se plaignent du métier ; ils en étalent les souffrances et les aspects laborieux ; je le déplore très sincèrement. Cela m'exaspère, parce que ce n'est pas vrai que c'est d'une telle souffrance. Tous les métiers sont difficiles, et ce métier en est un qui demande beaucoup d'énergie. Il faut mettre son âme à nu, il faut donner, laisser son égoïsme de côté et, surtout, conserver beaucoup d'humilité, car on se trompe souvent. Chaque fois, il faut recommencer à zéro et apprendre quelque chose. On ne peut pas être parfait ni bon dans tout. On se fait parfois écorcher par la critique, et ce n'est pas toujours facile pour le moral. Mais si on fait l'effort d'observer ce qui se passe dans le monde, si on accepte de regarder ce qui se passe autour, une



Andrée Lachapelle
et Monique Mercure.
Photo publicitaire pour
la Saga des poules mouillées
de Jovette Marchessault,
mise en scène par Michelle
Rossignol au TNM en 1981.
Photo : André Le Coz.

Dans *la Parisienne d'Henri*
Becque, mise en scène par
Jean-Louis Roux au TNM en
1978. Photo : André Le Coz.

fois qu'on a fini de jouer une pièce, même si on s'est donné corps et âme sur scène et que cela a été douloureux au moment de le faire, on éprouve une joie intense parce qu'on sent qu'on a peut-être apporté quelque chose aux autres, une réflexion. Jouer provoque une ivresse extraordinaire et, quand la représentation est terminée, on se retrouve soi-même. Je me dis que c'est un cadeau merveilleux de la vie que de faire ce métier alors que tant de gens s'ennuient et aiment plus ou moins ce qu'ils font. C'est pourquoi cela m'agace quand certains acteurs traînent leur cœur en écharpe, soi-disant parce que « c'est donc difficile, faire ce métier », et continuent de jouer leur personnage à la ville ! Il faut avoir assez d'humour pour en rire. Rire des déceptions. Si on décide de devenir acteur ou actrice, de monter sur une scène devant des spectateurs, c'est qu'on n'a pas peur de se mouiller. Et quand on n'a pas peur de se mouiller, on se fait éclabousser, c'est fatal. Aujourd'hui, je réalise que j'ai beaucoup appris des écorchures que j'ai subies et des échecs que j'ai connus ; ces expériences m'ont fait réfléchir davantage sur ce que j'avais à faire. Je ne nie pas qu'il y ait eu des périodes où j'aurais voulu tout arrêter. Quand on rate quelque chose qui nous tient à cœur, c'est aussi grave qu'une peine d'amour. Par exemple, un personnage qu'on a voulu jouer depuis très longtemps nous a enfin été proposé, on l'a joué et on a l'impression d'être passé à côté. Pas nécessairement par notre faute, quelquefois à cause d'un concours de circonstances. Mais bien sûr, même si toutes les circonstances étaient contre nous, on va tout prendre sur soi et dire : « C'est de ma faute, je n'ai pas su travailler, je n'ai pas assez fouillé, je n'ai pas assez dit ce que je devais dire au moment où j'aurais dû le dire. » Il y a souvent des cassures. Et c'est bon de se rendre compte, avec l'expérience, qu'on a des limites. À vingt ans, j'avais l'impression que j'allais toujours tout réussir. J'ai compris que ce n'était pas si simple...

Y a-t-il des rôles dont vous rêvez encore ?

A. L. – J'aimerais rejouer du Tchekhov. J'aime beaucoup Claudel, Tennessee Williams, aussi. Et Normand Chaurette. J'aimerais rejouer du Tremblay. On me propose certains textes ; je refuse quand je ne me sens pas à l'aise ou que je n'en ai pas envie. J'ai la chance d'être capable de choisir. Il y a des rôles que je n'ai plus envie de faire, un type de théâtre que je n'ai plus envie de faire. Je suis bien consciente que c'est long, les répétitions, que ça demande beaucoup de travail ! On y donne toute son énergie. Il faut donc être passionné par ce qu'on fait ; si on y va à reculons, ce n'est pas intéressant, et on n'est pas bon.

La création

Qu'est-ce qui vous intéresse le plus, désormais ?

A. L. – La création. Même si chaque fois que je joue dans une création je me dis : « C'est la dernière, je ne veux plus en faire, c'est trop difficile. » En création, on ne sait pas où on s'en va et, en même temps, c'est très grisant parce qu'on est les premiers à le faire. Ce qui est un peu embêtant avec les classiques, c'est qu'on joue des rôles qui ont beaucoup marqué, que tout le monde veut jouer, et sur lesquels chacun a sa propre idée. On ne peut jamais satisfaire tout le monde. C'est très difficile.





Avec Marc Béland dans
le Passage de l'Indiana de
Normand Chaurette, mis
en scène par Denis Marleau
(Théâtre UBU/CNA, 1996).
Photo : Josée Lambert.

Lorsqu'on travaille en création, on cherche tous ensemble. Parfois, il faut retravailler les textes avec les auteurs, et certains s'y opposent. Il y a donc des étapes bien particulières. Une fois qu'on les a accomplies, c'est vraiment merveilleux. L'année dernière, pour la première fois depuis trente-six ans, je n'ai pas joué au théâtre. Je devais jouer dans la pièce de Normand Chaurette prévue pour le mois d'avril chez UBU ; c'est un texte qu'il écrivait pour moi, et j'aurais été seule en scène. Ce n'est pas moi qui lui avais demandé, c'est Denis Marleau qui l'avait souhaité. Personnellement, je n'aime pas jouer toute seule, je préfère jouer avec des collègues. On a fait quelques ateliers, mais le texte n'était pas prêt. J'ai suggéré à Normand d'ajouter d'autres personnages. Il était soulagé ; travailler pour une seule personne est assez compliqué. Le projet a donc été reporté. Cela faisait l'affaire de Chaurette et ne me décevait pas trop, en fin de compte, car j'avais envie de prendre une année de recul pour voir venir.

Vous avez beaucoup de travail à la télé ?

A. L. – Oui, et j'aime autant ne pas faire trop de choses en même temps. Quand je reviendrai au théâtre, je le ferai avec plus de plaisir.

Apprivoiser le personnage

Quand vous avez en main un nouveau rôle, de création ou de répertoire, et que vous vous assoyez pour la première fois avec le texte, comment l'abordez-vous ? Avec méthode ou de manière instinctive ?

A. L. – D'abord, je le lis. Parfois j'ai un coup de foudre tout de suite, je vois immédiatement le personnage, je le sens. C'est assez curieux. Souvent, je suis meilleure à la première lecture ; plus je travaille, plus je m'éloigne parce que plus je cherche. Je cherche parce que je me dis : « C'est trop facile, cela n'a aucun sens ! » Je crains de m'engager dans un mauvais sens. Je prends des chemins différents, et c'est souvent pour revenir à ma première impression, qui était la bonne. Ce questionnement est nécessaire et inévitable. Il arrive que ma façon de voir diffère de celle du metteur en scène, après une lecture. Mais je suis très souple. Parfois, je découvre que

ses interprétations tiennent plus que les miennes, et j'accepte alors d'aller dans sa direction. C'est évidemment mieux d'avoir un chef d'orchestre qui nous dirige tous dans le même sens que d'avoir chacun sa partition et d'aller dans des chemins différents. Je me rallie facilement et je fais au mieux ce que le metteur en scène me demande de faire en apportant ma part de créativité, évidemment. Il m'est arrivé de ne pas croire au texte, à la première lecture mais, heureusement, j'avais confiance au

metteur en scène et à l'équipe. Le résultat me prouvait que j'avais bien fait d'accepter, parce que cela m'avait fait grandir et découvrir quelque chose de tout à fait nouveau au lieu de rester butée en me disant : « Je ne comprends pas. »

La part de l'équipe est donc très importante ?

A. L. – Très, très importante ! Je veux travailler avec des gens que j'aime, que j'admire. Je suis prête à travailler avec de jeunes troupes que je ne connais pas, parce qu'elles ont besoin qu'on embarque avec elles aussi. Je voudrais revenir au travail sur le rôle : après la première lecture, on y va d'après les indications du metteur en scène, d'après les lectures autour de la table, car on fait beaucoup de lectures et on se questionne, histoire de savoir pourquoi un personnage veut aller dans tel sens. Quand je me retrouve seule chez moi face au texte, c'est en l'apprenant, en le mémorisant que je découvre toutes les subtilités de la langue et du sens, ce que les mots veulent dire, leur rythme et leur musique. C'est très important la musique des mots, le rythme, le lyrisme à certains moments, le sens poétique. C'est à partir de là que je fouille, fouille et fouille...

Cela ressemble-t-il à une obsession ?

A. L. – Oui, terriblement ! La deuxième fois que j'ai joué un rôle de composition – j'avais fait auparavant ...*Et mademoiselle Roberge boit un peu...* de Michel Tremblay avec André Brassard, mais cela était encore assez proche de moi –, c'était dans *les Dernières Fougères* de Michel d'Astous au Théâtre du Rideau Vert. C'était la première fois que je jouais une vieille. J'ai posé plusieurs questions au metteur en scène : « Pourquoi m'as-tu engagée ? Pourquoi me demandes-tu de jouer ce rôle ? Il y a des filles qui sont beaucoup plus près du personnage. » – « Parce que je veux que tu travailles. » Je me sentais tellement stupide, insignifiante. J'allais dans tous les sens. Jusqu'à la générale, je ne savais pas encore comment j'allais jouer ce rôle. Je cherchais. C'était la voix, l'attitude, la pensée du personnage, le rapport avec les autres. Finalement, je me suis dit : « C'est à travers les autres personnages que ça se passe. Tout est là, on n'a qu'à s'écouter et à écouter le ou la partenaire qui nous donne la réplique. » La moitié, peut-être les trois quarts de notre talent résident dans cet étrange phénomène : un autre interprète nous fait face, et on n'a qu'à l'écouter et à répondre à ce qu'il nous dit. C'est cela le théâtre ! Entrer en scène, être disponible à l'instant même. Parlons de l'émotion, par exemple. Plus jeune, je cherchais désespérément à l'intérieur de moi à trouver l'émotion qui allait venir deux scènes plus tard. J'essayais de tout prévoir, d'être sur le qui-vive.



Avec Monique Mercure dans *les Dernières Fougères* de Michel d'Astous, mises en scène par André Brassard au Théâtre du Rideau Vert. Photo : Guy Dubois.

Finalement, j'ai compris que c'est en s'abandonnant totalement, sans nécessairement penser à ce qui va venir, et en écoutant les autres que tout vient. Sur scène, quand on se montre totalement disponible et qu'on sait écouter, on se nourrit les uns les autres. Il faut, je le répète, une grande humilité, accepter qu'on ne peut pas tout faire et qu'on ne détient pas la vérité. On a toujours tout à apprendre. Plus on vieillit, plus on constate que le plus grave, c'est de ne pas avoir appris tout ce qu'on avait à apprendre et de ne pas avoir acquis suffisamment de connaissances.

Le soutien aux jeunes

Je vous ai souvent vue au Quat'Sous, où vous êtes la marraine des auditions annuelles. Comment soutenez-vous ces jeunes dans les coulisses ? Quel encadrement leur donnez-vous ? Au fond, ce que vous venez de dire, ce serait un enseignement idéal si vous arriviez à le faire passer. Mais on sait bien que le savoir avec sa tête et arriver à le mettre en pratique, c'est deux choses !



Andrée Lachapelle
dans *Anais dans la queue
de la comète* de Jovette
Marchessault, mise en
scène par Michèle Magny
au Théâtre de Quat'Sous
en 1985. Photo : Robert
Laliberté.

A. L. – J'ai toujours été incapable d'imposer ma pensée à d'autres ; ce n'est pas dans ma nature. J'ai un trop grand respect pour le travail des autres, pour leur propre créativité et probablement pas suffisamment confiance en moi. Pour être metteur en scène, il faut essayer, à un moment donné, d'imposer une vision. Moi, face à la vision des autres, je fais : « Oui, oui, il a peut-être raison. » C'est peut-être pour cela que j'ai du mal à enseigner ; je suis incapable d'imposer une ligne directrice. Aux auditions du Quat'Sous, ce sont d'autres parrains et marraines qui encadrent les jeunes candidats. Pierre Bernard et moi avons démarré les auditions et, maintenant, plusieurs autres s'en occupent. Louise Ferland les organise. Souvent, je garde contact avec les gens qui m'ont le plus frappée pendant les auditions ; j'ai besoin de savoir ce qui leur arrive... Je ne suis pas employeur et ne peux pas faire grand-chose pour eux, sinon de glisser un mot de temps en temps, c'est tout. Il y a de plus en plus de comédiens et de comédiennes prêts à travailler. Je me sens impuissante à les aider.

Est-ce qu'il y a des choses concernant la pédagogie ou l'apprentissage du métier dont vous aimeriez parler ?

A. L. – Ce n'est pas nécessaire d'être brisé pour être acteur. On peut très bien être sain, normal, heureux. Ce métier-là devrait se faire dans la joie. Bien sûr, il faut

chercher, aller dans ses émotions et se brusquer soi-même, mais je pense qu'on peut le faire d'une façon harmonieuse et, surtout, sans violence. J'ai horreur de la violence. J'ai horreur des gens qui exercent un petit pouvoir sur les autres et qui en abusent. Je ne peux pas supporter cela. Très souvent, avec nous, les aînés, on se comporte bien, mais avec les jeunes, on utilise un certain pouvoir. Les jeunes acteurs devraient toujours se défendre contre cela et ne jamais accepter d'être humiliés. Jamais !

Que faites-vous quand vous êtes dans une production où cela se produit ?

A. L. – Je ne le supporte pas. J'aime mieux remettre mon texte. Il m'est déjà arrivé de dire : « Si les choses se passent ainsi, je pars. » Finalement, tout le monde est resté. Si la situation se produit, je trouve que c'est un cas de résiliation de contrat. On n'a pas à se faire torturer. On n'a jamais à humilier qui que ce soit ou à rendre une personne si malheureuse que toute sa confiance en elle et tous ses moyens sont anéantis. Ce métier-là est un métier d'humanité, d'ouverture sur le monde, d'amour. Je pense qu'il doit se faire avec le sourire, dans la joie et avec une grande générosité. Pas autrement.

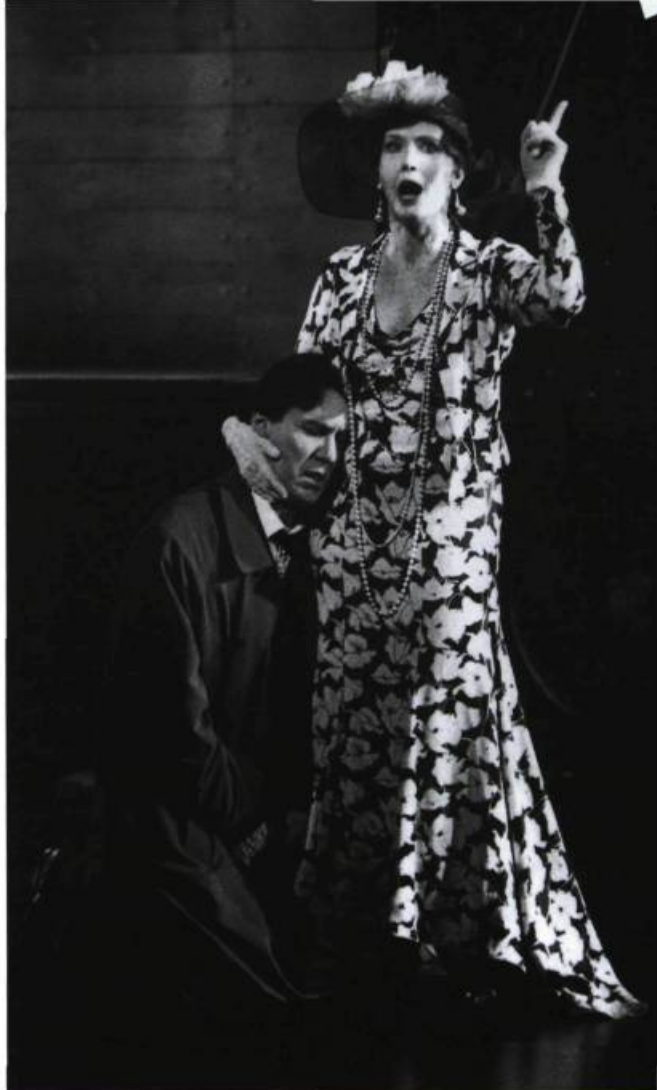
L'importance de la radio

Vous avez fait beaucoup de radio au début de votre carrière ?

A. L. – Oui. Plusieurs séries, dont une avec Dyne Mousso, par exemple, qui a duré trois ans : *Marie Tellier, avocate*. On a beaucoup rigolé. Toutes les séries, les « Radio-collège » par exemple, et les grands textes étaient faits en direct. On répétait une semaine et puis, hop ! on y allait. Il ne fallait pas bafouiller. Heureusement, on savait lire. J'ai donné des cours de lecture à l'École nationale. Enfin, j'ai essayé, mais comment expliquer comment lire ? J'ai appris toute seule. Je disais aux étudiants : « Lisez, tous les jours lisez à haute voix, le journal, ou autre chose, et faites en sorte que ce soit vivant. » À la radio, on nous remettait nos textes le matin même ; très souvent, on n'avait même pas le temps de les lire, on passait en direct.

Qu'avez-vous appris dans ce travail ?

A. L. – Vraiment beaucoup. Ne serait-ce que d'arriver à traduire des émotions rapidement à la première lecture. Les téléthéâtres, on les répétait quand même un mois. Mais là aussi, j'ai fait du direct ; il arrivait qu'on fasse des émissions d'une heure et



Gilles Renaud et Andrée Lachapelle dans *Après la chute* d'Arthur Miller, mis en scène par Yves Desgagnés à la Compagnie Jean-Duceppe en 1994.
Photo : André Panneton.

demie en direct à la télévision. Souvent, le réalisateur décidait de couper des scènes pendant qu'on jouait, on nous faisait signe que telle scène devait se terminer immédiatement, et il fallait enchaîner sur autre chose. Il fallait être très vif et très présent. C'était extraordinaire. Je ne recommencerais pas maintenant, car je paniquerais. Mais, à cette époque-là, c'était très riche. Il y avait une ambiance, une vie d'équipe formidable.

L'ambiance de travail a-t-elle tant changé ? Comparativement à cette grande époque, déplorez-vous que quelque chose soit disparu ou que tout soit trop codifié, aujourd'hui ?

A. L. – L'ambiance a changé, mais pas à cause des acteurs, et pas sur le plan du théâtre. Au théâtre, on a gardé cette même âme, cette même disponibilité, cette même passion. C'est à la télévision que cela a changé, parce qu'on fait les choses avec une telle rapidité... Je pense que ce qu'on fait encore en ce moment, avec les téléromans de Victor-Lévy Beaulieu et de Pierre Gauvreau, ne durera plus bien longtemps. Après, il n'y en aura plus. Tout ira trop vite.

Qu'est-ce qui vous amène à penser cela ?

A. L. – Les diffuseurs ne sont plus intéressés. Ils ne veulent avoir que des choses rapides, des scènes courtes où les gens ne vont pas très loin dans les émotions. Les images se succèdent, c'est rapide, ce sont des *flashes*. C'est de la violence, ou des scènes de sexe. Un peu d'émotion, un peu d'amour, mais tout est gros, rarement subtil ; il y a très peu de ces scènes où on laisse aux spectateurs le temps de réfléchir et où les acteurs peuvent apporter leur pensée jusqu'au public. C'est une catastrophe, parce que c'est toute la culture d'un peuple qui est en cause, qui est peut-être en train de disparaître du petit écran. Cela s'est détérioré tranquillement et probablement concrétisé lors du déménagement de Radio-Canada. Avant, tout le monde se connaissait, les auteurs, les poètes. On faisait beaucoup de poésie à la radio. C'était plus petit, aussi. Les poètes, les auteurs, les grands écrivains, les



Jean Duceppe et Andrée Lachapelle dans *les Beaux Dimanches* de Marcel Dubé, créés à la Comédie-Canadienne en 1965.
Photo : André Le Coz.



Andrée Lachapelle dans
la Cerisaie de Tchekhov, mise
en scène par Guillermo de
Andrea (Théâtre du Rideau
Vert/Théâtre du Trident,
1988). À l'arrière-plan :
Jean l'Italien et Guyline
Tremblay. Photo : Michel
Boulianne.

hommes politiques, les peintres, les musiciens, tous se mêlaient. On apprenait beaucoup les uns des autres. Maintenant, on travaille en circuit fermé et on se rencontre très peu. C'est triste. Il y a aussi de grands changements sur le plan de la langue. Avant les années soixante-dix, il fallait jouer sans accent, car on ne jouait que des textes français. Les auteurs de la télévision travaillaient la langue, qui était beaucoup plus châtiée. Parfois, c'était trop littéraire et ça manquait de vérité. Quand la prise de conscience s'est faite, que Tremblay et d'autres jeunes auteurs sont arrivés, les acteurs de ma génération se faisaient dire qu'ils parlaient la bouche en cul de poule, qu'ils faisaient partie des colonisés. Les gens oubliaient qu'on n'avait pas eu le choix ; jusque-là, la culture nous était venue de France à travers les livres, le théâtre de répertoire et le cinéma. Notre premier objectif était d'aller à Paris pour voir le plus de théâtre possible et se ressourcer. Évidemment, là-bas, on se trouvait petit, on avait d'abominables complexes d'infériorité. On n'y pouvait rien. Dieu merci, tout cela a changé ! Mais il faut le dire : les acteurs et actrices de mon âge ont passé une dure période où ils étaient assez mal vus. Quand Tremblay est arrivé, cela a été pour moi un choc. J'étais ébahie, j'en pleurais, j'étais bouleversée. Mais on a eu tort, par la suite, de mettre Marcel Dubé et d'autres auteurs de côté. Cela a été une perte.

Croyez-vous qu'il soit plus facile de faire du théâtre aujourd'hui qu'il y a trente ou quarante ans ?

A. L. – Oui. Je constate qu'aujourd'hui les acteurs sont bien dirigés et beaucoup plus avertis. Nous, on écoutait, dociles ; eux, ils ruent dans les brancards et ils disent ce qu'ils ont à dire. Quand j'étais jeune, on se sentait tellement petit face aux textes, qu'on n'aurait jamais osé dire ce qui nous passait par la tête de crainte de manquer de style ou de rigueur, de n'avoir pas une langue assez châtiée. Je n'en reviens pas, maintenant, de voir les jeunes travailler autant et y aller avec une telle énergie, une telle confiance. Je les trouve fantastiques, je les admire et ils m'apprennent beaucoup. Ils osent des choses que peut-être on n'a pas osé faire. On s'est découvert une créativité extraordinaire. **j**