Document généré le 15 mai 2024 07:16

Jeu
Revue de théâtre

L'ironie comme leçon
Entretien avec Hélène Loiselle

Solange Lévesque

Numéro 65, 1992

« Leçon d'anatomie »

URI : https://id.erudit.org/iderudit/29651ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Lévesque, S. (1992). L'ironie comme leçon : entretien avec Hélène Loiselle. *Jeu*, (65), 13–22.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'ironie comme leçon

Entretien avec Hélène Loiselle

De l'atelier à l'École

Vous faites partie des pionniers du théâtre au Québec; comme plusieurs grands comédiens de votre génération, vous n'avez pas fréquenté d'école spécialisée et vous avez appris votre métier en le pratiquant. Comment cet apprentissage s'est-il fait?

Hélène Loiselle — Dès que nous entendions parler d'un acteur français de passage ici, qui semblait avoir des qualités remarquables, nous nous précipitions vers lui pour prendre des cours. Par exemple, nous avons presque tous travaillé avec François Rozet, qui a d'ailleurs fini par s'installer au Québec. Nos rencontres avec ces «maîtres» ne pouvaient pas être totalement improvisées; il fallait avoir travaillé au moins un texte pour l'audition : le monologue d'un classique ou des fables de La Fontaine. Monsieur Rozet avait organisé un atelier où plusieurs d'entre nous se rendaient régulièrement; sur une petite scène, nous présentions le résultat de notre travail devant un public d'intimes. Charlotte Boisjoli m'avait aidée à préparer une réplique d'*Iphigénie* de Racine et deux fables de La Fontaine. C'était mon bagage. Et c'est ainsi que nous connaissions divers «professeurs». D'autres de ma génération ont travaillé la diction avec la célèbre madame Audet. Un peu plus tard, il y a eu des ateliers avec Jan Doat, Aario Marist et Jean Valcourt. Ensuite, dans les années cinquante, avec mon mari, Lionel Villeneuve, j'ai passé deux ans à Paris aux «cours Bernard Bimont», comme quelques-uns de nos amis comédiens : Guy Provost, Denise Vachon, Georges Groulx et d'autres. Il nous a semblé nécessaire de vérifier certaines intuitions, de voir ce qui se faisait ailleurs. Comme nous jouions en français, nous avons d'abord été à Paris, puis à Londres, à Milan (où loge le fameux Piccolo Teatro), etc.

Vous enseignez à l'École nationale de théâtre; avec le recul et l'expérience que vous avez, comment jugez-vous votre apprentissage, comparativement à celui des étudiants d'aujourd'hui?

H. L. — Je trouve les élèves des écoles privilégiés de pouvoir développer certaines disciplines connexes, complémentaires, qui sont sûrement très nécessaires. Nous, nous réussissions à accrocher une technique ici et là, mais sans que rien ne nous soit offert d'emblée. Toutefois, cette chance qu'ils ont a son revers. La situation que les jeunes comédiens doivent affronter au terme de leur formation est peut-être plus difficile, malgré tout, qu'elle ne l'était pour nous. Sur certains plans, les étudiants d'aujourd'hui sont plus insouciants pendant leur formation mais, par la suite, cette insouciance disparaît très vite.

À quoi attribuez-vous ce phénomène?

H. L. — Au grand nombre de jeunes comédiens, d'une part; c'est sans doute à cause du nombre que la compétition devient aussi dure. D'autre part, les rôles à distribuer dans les théâtres sont de moins

en moins nombreux. J'espère que ces jeunes sauront trouver le moyen de conserver l'enthousiasme et, surtout, la liberté dont on devrait disposer quand on prétend pratiquer un art. Étant donné les exigences actuelles du métier (le milieu ressemble de plus en plus à une industrie), ils devront faire preuve de beaucoup d'imagination pour ne pas vieillir trop tôt.

Quels ont été vos modèles, ceux que vous avez admirés et qui vous ont inspirée?

H. L. — Mes premiers modèles sont issus du cinéma français et de la radio d'ici — *Radio collège*, par exemple, une émission de Radio-Canada, présentait des pièces classiques tous les samedis. À treize, quatorze ans, j'allais au Saint-Denis, et je voyais le programme double deux fois de suite! Au départ, en effet, il fallait bien se référer à un modèle; par exemple, Danielle Darrieux. Disons-le : on copiait — *je* copiais! — l'accent, croyant saisir ainsi «l'esprit de légèreté» d'une certaine expression *française!* Je me souviens très bien que, plus tard, lorsque Jean Valcourt est venu au Conservatoire, plusieurs comédiens de mon âge se sont rués sur lui pour travailler des classiques, entre autres : *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* de Musset. C'est là que j'ai compris qu'en essayant de copier les Français, on ne saisissait pas ce qu'était cette véritable légèreté de l'esprit; on essayait d'y arriver par l'extérieur. Quand monsieur Valcourt nous a fait travailler ce genre de répertoire : Musset ou Marivaux, on s'est bien aperçu que la «copie» ne rendait pas la véritable originalité du texte. Comme sources d'inspiration, il y a eu, en plus de la lecture de biographies de comédiens et de comédiennes célèbres, le théâtre qui se faisait ici. À travers ces diverses influences, on se faisait une école...

Vous avez connu l'époque des Compagnons de saint Laurent et assisté ensuite à l'essor du théâtre au Québec; vous avez aussi été témoin de l'évolution de la langue au théâtre... Croyez-vous que cette évolution a influencé le jeu?

Photo : Daniel Kieffer.

Hélène Loiselle dans *Henri IV* de Pirandello, donné par les Compagnons de saint Laurent au début des années cinquante. Photo : Père Laurier Péloquin.

H. L. — Jeu et langue sont liés. Je pense qu'il fallait qu'il arrive à la langue ce qui est survenu. Déjà, quand j'avais quatorze ans, avant les Compagnons, j'allais au théâtre voir Gratien Gélinas et j'étais fière; avec les copines, nous admirions beaucoup monsieur Gélinas. Nous lui étions reconnaissantes qu'il parle la langue populaire. En même temps, nous allions voir l'Équipe de Pierre Dagenais, qui présentait du théâtre d'un tout autre style, des pièces du répertoire international; nous aimions et admirions les deux pour des raisons tout à fait différentes, et nous avions raison d'apprécier ces deux genres; chacun *nous exprimait* avec des élans différents, mais il y avait du courage de chaque côté.

Dès lors, vous aviez accès à ces deux genres de théâtre...

H. L. — Oui. Et jusqu'à un certain point, nous avons continué d'y avoir accès. Ensuite, chez les Compagnons, nous jouions surtout du théâtre français; il est vrai que nous avons aussi joué Shakespeare, Lorca, Pirandello... — nous avons failli jouer *les Mouches* de Sartre; nous avions même commencé à répéter, mais les responsables de la salle du Gesú ont refusé la pièce pour raison de censure —; cependant, en général, c'était surtout des œuvres de répertoire. Le père Legault a eu le mérite de s'intéresser à ce qui se faisait de nouveau. On montait Racine, Molière, etc., et en même temps, on prenait connaissance des pièces contemporaines presque au moment où elles étaient créées; on découvrait le théâtre français à mesure qu'il était publié, même si c'était difficile et qu'il n'y avait pas beaucoup de livres ici dans les années quarante, cinquante.

Après, il y a eu le Rideau Vert, le Théâtre Club, l'Égrégore, le Théâtre du Nouveau Monde, puis les Saltimbanques et les Apprentis-Sorciers, et l'arrivée de Michel Tremblay. Il fallait que tout ça arrive. On est périodiquement porté à tout jeter; on le fait régulièrement et on ne devrait pas. Il y a sans doute eu des abus; je le sais parce que j'ai enseigné à Sainte-Thérèse à cette époque-là, et c'était tout un défi que d'essayer de faire parler en français sans copier la France. Maintenant, dans les écoles, ça change, mais il ne faut pas mépriser ce qui a été fait dans ces années-là. Réjean Ducharme illustrait bien cela dans *le Cid Maghané*. J'avais trouvé très difficile de jouer dans cette pièce; il fallait passer instantanément du langage peu châtié au rythme classique de l'alexandrin; très amusant à faire mais un gros travail! Il ne s'agit pas de croire qu'on va *jouer juste* parce qu'on parle québécois, ce n'est pas vrai! Il y a autant de travail à faire! Sur ce plan, des choses ont été souvent mal comprises.

Comment travaillez-vous avec vos étudiants?

H. L. — À l'École nationale de théâtre, je donne des sessions de cinq, six ou sept semaines intensives. Malheureusement, on ne peut pas perdre beaucoup de temps, alors que c'est parfois bon de le faire... On travaille beaucoup, sur toutes sortes de choses. Cette année, André Brassard m'a demandé de travailler Pirandello; ça m'intéresse énormément, mais c'est embêtant de choisir une pièce. C'est un théâtre très adulte; il y a une ironie chez lui, comme chez Ionesco; dans les deux cas, il s'agit d'une ironie pessimiste. Il est difficile de trouver des scènes qui parlent aux étudiants, mais on y arrive. Je lis tout ce que je peux trouver de Pirandello et sur Pirandello.

Avez-vous l'impression que les jeunes auxquels vous enseignez ont accès à plusieurs niveaux de langue, comme vous y aviez accès?

H. L. — Davantage qu'à l'époque des années soixante-dix, les «années dures» pour la langue..., mais pas plus que lorsque j'étais jeune. Je trouve qu'ils manquent parfois de curiosité. Nous, il me semble que nous étions plus curieux. Personne ne nous apportait les choses, il fallait les trouver. Ce que j'essaie de communiquer aux étudiants, c'est que la curiosité est très importante. Elle vient de l'intérêt, qui vient de l'amour... du théâtre. C'est plus agréable quand on l'a *naturellement*; certains l'ont.

Le plongeon

Avec Leçon d'anatomie, *vous jouez une pièce en solo pour la première fois; pouvez-vous nous parler de cette expérience nouvelle?*

H. L. — Nouvelle mais pas souhaitée : je n'ai jamais rêvé de jouer un monologue. Quand j'ai compris que j'allais le faire, je savais que ce serait très difficile, parce que depuis le temps que je travaille avec des partenaires, je suis consciente de ce que les autres m'apportent : le rebondissement, l'échange d'énergie, le partage des émotions. La préparation a été très difficile; soudain, j'ai pris conscience de l'aventure dans laquelle je m'étais engagée; je me suis dit : «Mais pourquoi ai-je fait ça? Pourquoi?» Sans doute parce que la première lecture de *Leçon...* m'avait beaucoup intéressée; j'ai admiré l'écriture de cette pièce, et je me suis «embarquée» là-dedans sans presque m'en rendre compte. Cependant, je me suis retrouvée moins seule que je ne l'aurais imaginé après les premières représentations; la peur disparue, devant le public, j'étais bien, j'étais heureuse.

Comment cela s'est-il passé au début? Qui vous a approchée?

H. L. — L'auteur, Larry Tremblay, est venu voir un spectacle qu'on avait donné au Café de la Place, *Voix parallèles*, qui était assez strict, sinon austère; après la représentation, il est venu me rencontrer. Il avait déjà écrit la pièce à ce moment (contrairement à ce que certaines personnes ont pensé, la pièce n'a pas été écrite pour moi), et il s'est dit que c'était quelqu'un comme moi qu'il voyait pour le rôle,

«Dans *Voix parallèles*, même si on était quatre et s'il y avait de la musique et des choses plus légères, c'était très exigeant et aussi très strict [...]; dans un poème, on ne peut changer ni un mot ni une syllabe : c'est ainsi. L'exigence de *Voix parallèles* m'a donc préparée à *Leçon d'anatomie*.» Spectacle présenté au Café de la Place à l'automne 1990. Sur la photo : Pauline Julien, Hélène Loiselle et les musiciens Claude Lamothe et Bernard Buisson. Photo : André Le Coz.

à cause d'une facilité que j'ai, paraît-il, à effectuer des ruptures, à changer de registre ou d'état. Il m'a donc fait lire sa pièce; je l'ai beaucoup aimée et je le lui ai dit. Ce n'était pas une promesse de la jouer mais, d'une chose à l'autre, j'ai apporté la pièce à Michelle Rossignol, qui a été aussi séduite, immédiatement. Voilà!

Avez-vous participé de quelque manière à l'élaboration finale du texte?

H. L. — Avant d'entrer en répétition, et même avant de savoir que René Richard Cyr ferait la mise en scène, nous avons fait plusieurs ateliers, Michelle, Larry et moi. Par la suite, avec René Richard Cyr, il y a eu d'autres aménagements. Avec René Richard, j'avais déjà fait *la Ménagerie de verre* au T.P.Q., et avant ça, *O'Neill* d'Anne Legault au Rideau Vert. Je pense qu'on travaille bien ensemble et, particulièrement à l'occasion de cette pièce, on a vraiment fait équipe, tous les trois. Mais dès que les répétitions ont commencé, évidemment, on travaillait plus souvent à deux : metteur en scène et comédienne; il fallait trouver notre élan.

L'idée d'une paroi réduisant l'espace de jeu à une sorte de corridor parallèle aux rangées de sièges a-t-elle été présente dès le début des répétitions?

H. L. — Non. Au départ, il y avait plusieurs possibilités. Moi, j'étais prête à tout, pourvu qu'il y ait un style, une projection dans l'élément visuel de ce qu'est la pièce. Toutes sortes d'options ont été considérées et, assez tôt, René Richard Cyr a pensé à François Vincent; nous avons vu ses tableaux à la galerie Michel Tétreault, j'ai trouvé cela très beau. Ensuite, l'artiste a produit une maquette nous donnant une idée de ce que serait le dessin; j'ai paniqué complètement quand j'ai su que je serais toute seule; je me voyais vraiment haute comme ça devant ces deux personnages écrasants... J'avais l'impression que je serais complètement invisible et, étant invisible, inaudible! C'est à ce moment que j'ai appris qu'il n'y avait rien d'autre : pas de banc ni de chaise, pas de mannequin, rien du tout! (L'idée des mannequins était revenue de temps en temps, puis avait disparu.) René Richard a opté pour le plus grand dépouillement. En vacances, j'avais appris mon texte; je lui ai téléphoné et lui ai dit : «Penses-y! c'est impossible! Je ne peux pas m'en aller sur une scène toute seule, sans rien!» Au début, il avait été question d'une scène plus profonde, d'un tableau plus reculé; en fin de compte, René Richard a fait des choix judicieux; il a pris de bonnes décisions rapidement; il a rapproché le tableau de Vincent; moi, je croyais que ce serait encore plus écrasant; finalement, il me restait un trottoir très étroit... On a étudié la possibilité d'ajouter une marche, un proscenium, et j'ai eu droit à une chaise; c'était mieux que rien! Je pouvais au moins toucher quelque chose, imaginer... Donc, au départ, je devais jouer avec une chaise et un tableau derrière moi, et je mourais de peur!... Je me rappelle encore, je paniquais. À la fin de l'été, j'avais *deux* tabourets. Mais pendant toutes les répétitions, je craignais quand même la panique pour la première. Le trac normal d'un soir de première, c'est déjà quelque chose! Je l'ai évalué plus que jamais, cette fois-là. Je travaillais beaucoup mon texte pendant les Jeux de Barcelone; je voyais la petite plongeuse à la télé, seule sur son tremplin, qui y mettait tout, qui alignait tout, la respiration, qui calculait le moment où tout était «au focus»; c'est à ce moment qu'elle plongeait. Toutes proportions gardées, je me suis dit qu'une première au théâtre, c'est olympique! Le trac, ça va, mais pas la panique; la panique, ce serait, par exemple, un musicien qui jouerait du piano et s'accrocherait, et toutes les notes se mettraient à se déglinguer... J'ai dû dompter ma crainte de la panique.

Le «plongeon», pour reprendre votre comparaison, demandait énormément de générosité; en plus de n'être pas toujours facile, le texte est une adresse constante...

H. L. — Oui, mais il ne fallait quand même pas que ce ne soit qu'une adresse; nous croyions à une expérience de vie complexe dans la tête du personnage; Martha pouvait s'adresser à X, un inconnu,

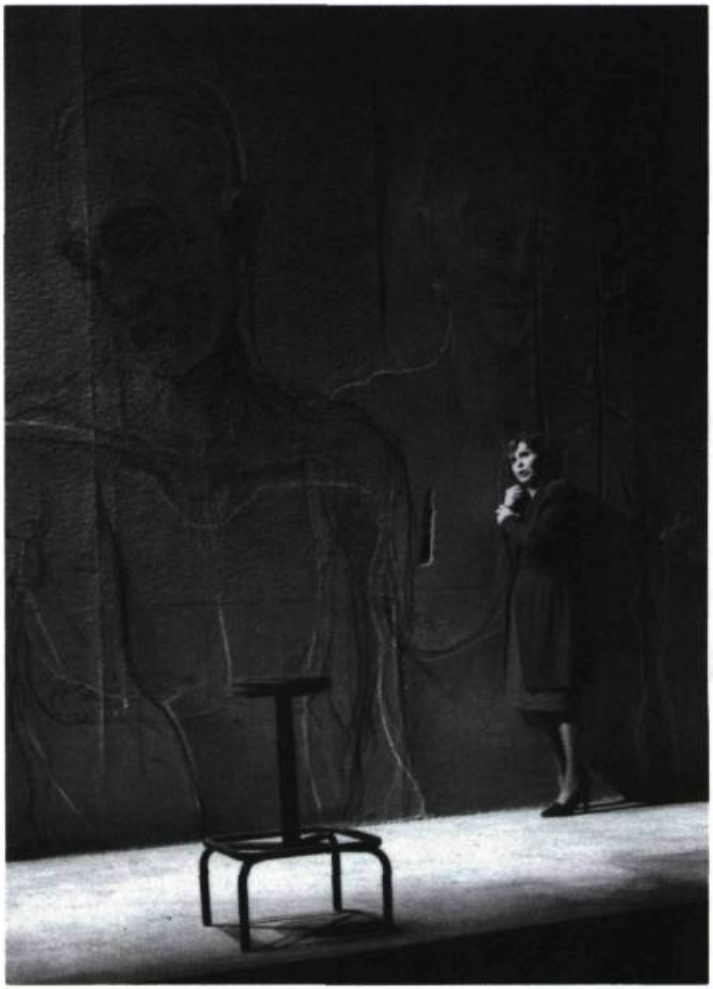
une inconnue, se justifier, s'expliquer, en brassant tout ce ressentiment. Il fallait que je m'adresse à quelqu'un, sans tout à fait m'y adresser... Vous voyez que ce n'est pas simple!

Les exigences physiques du rôle étaient aussi très grandes, n'est-ce pas? Je pense en particulier à la scène de l'affrontement, du combat avec l'homme...

H. L. — Comme je le disais, cette expérience m'a vraiment fait comprendre l'olympisme! J'avais vu Yves Jacques dans *les Fourberies de Scapin,* et j'étais fascinée par le fait qu'à travers toutes ses prouesses, il arrivait à contrôler sa respiration de sorte qu'il ne paraissait essoufflé à aucun moment. De l'avoir vu travailler ainsi m'a rendue plus attentive à la nécessité de rendre l'effort *invisible. Leçon d'anatomie* demandait une bonne forme physique et mentale, l'une jouant sur l'autre, en convergence.

C'est sans doute cette convergence qui rendait possible l'aplomb qui se dégageait du personnage avant même le début du spectacle, alors que vous étiez assise seule avec un magazine pendant que les spectateurs prenaient place.

H. L. — J'ai eu du mal à aller passer ces dix minutes sur la scène; je ne l'ai pas accepté tout de suite... Mais peut-être, au fond, que le metteur en scène a eu raison. C'est toujours pénible avant, qu'on entre en scène ou qu'on attende dans les coulisses; c'est assez terrible aussi de ne jouer qu'à la troisième ou quatrième scène, ou dans un deuxième acte... C'est épouvantable! Dans *Leçon d'anatomie,* on part tout de suite, on plonge, il n'y a pas de choix, il faut *se rendre au bout*; on ne peut pas sauter d'étape.



«J'ai paniqué complètement quand j'ai su que je serais seule; je me voyais vraiment haute comme ça devant ces deux personnages écrasants.» Photo : Daniel Kieffer.

Dans le spectacle avec Pauline Julien, vous travailliez constamment en équipe...

H. L. — Une équipe de quatre, avec les musiciens. Je pense souvent que si je n'avais pas fait *Voix parallèles,* j'aurais eu encore plus de difficulté à faire la pièce de Larry Tremblay, qui est presque un poème, en ce sens que la respiration *est dans le texte.* À la première lecture, je trouvais qu'il se disait très, très bien. Mais j'ai pensé : qu'est-ce qu'on fait? On fait de la radio! C'est un «texte»! Il a fallu lui donner de la chair. Dans *Voix parallèles,* même si on était quatre et s'il y avait de la musique et des choses plus légères, c'était très exigeant et aussi très strict, si je puis dire; dans un poème, on ne peut changer ni un mot ni une syllabe : c'est ainsi. L'exigence de *Voix parallèles* m'a donc préparée à *Leçon d'anatomie.*

Qu'est-ce qui vous a le plus touchée dans Leçon..., *les premières fois que vous l'avez lue, et en la jouant?*

H. L. — Quand j'ai pris connaissance de la pièce, j'ai été touchée par le contenu, mais ce qui m'a frappée d'abord, c'est l'ironie. Si ce n'avait été que des malheurs de Martha, sans la distance, sans la volonté d'objectiver, je ne sais pas si j'aurais eu la même réaction. Vraiment c'est son ironie qui m'a conquise; l'ironie qui est peut être un réflexe profond de l'être humain devant la souffrance...

C'est un bon instrument de survie, en tout cas...

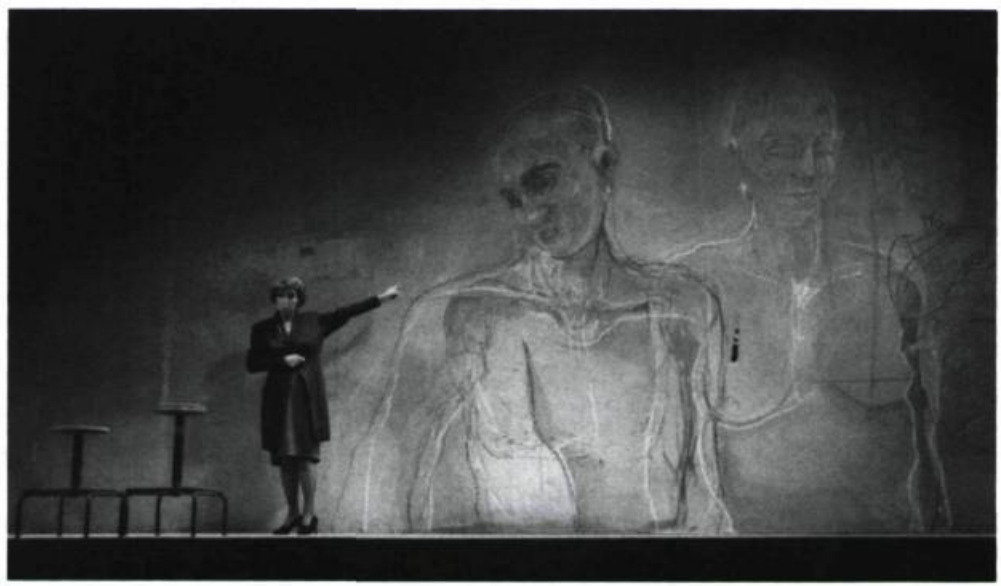
H. L. — Je le pense.

Quel est le plus grand obstacle que vous avez rencontré dans le travail?

H. L. — Il y a eu tellement de choses difficiles! J'ai eu un peu de mal avec la fin. Je trouvais que ça tournait un peu court. Il me semblait qu'il manquait un petit chaînon dans la transformation du personnage... On a résolu cette difficulté avec l'auteur à la dernière minute; mais c'est surtout au fil des représentations que j'ai réussi à apprivoiser la fin et à me donner un peu plus de temps, physiquement, réellement, pour le faire; cela ne me donnait pas le chaînon manquant, mais disons que je m'en inventais un en *respirant* davantage.

Pourriez-vous parler de ce que vous receviez du public ?

H. L. — Cela variait d'un soir à l'autre; c'est toujours ainsi au théâtre, et je le ressentais particulièrement dans cette pièce à cause du chevauchement de l'ironie et du drame. Certains soirs, surtout lors des premières représentations, les deux facettes fonctionnaient : l'ironie, beaucoup; le drame aussi, quoique peut-être un peu moins. Plus tard, il y a eu un soir où je me suis demandé *où j'étais rendue* : l'ironie ne trouvait pas d'écho dans la salle! Ou très discrètement. Il se peut que les réactions aient alors été influencées par ce que les gens avaient lu dans les journaux : il s'attendaient peut-être à quelque chose de solennel; dès l'entrée du public, la rumeur était tellement feutrée! Une rumeur d'église ou de salon mortuaire! Le ton grave s'installait avant même le début de la pièce. D'autres soirs, au même moment, c'était très convivial : les gens parlaient. Les premières fois, je me disais :

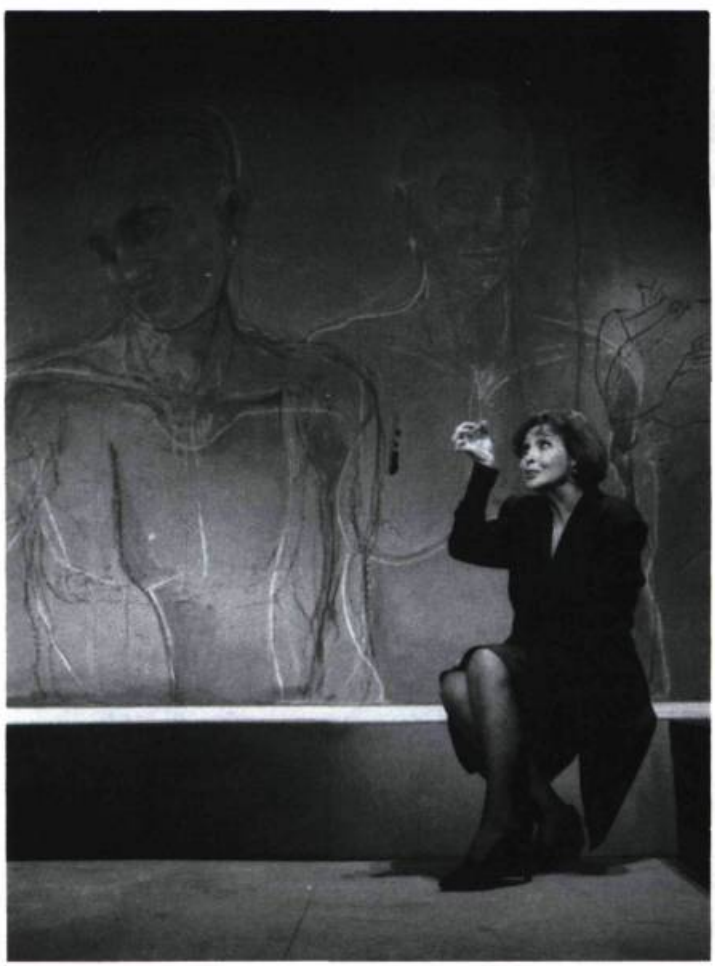


Deux tabourets, deux géants et une comédienne prête pour le plongeon. La toile est signée François Vincent. Photo : Daniel Kieffer.

«Ils n'aiment pas ça, ça ne les intéresse pas»; j'ai compris qu'au fond, ils saisissaient l'ironie mais privilégiaient l'autre versant. Finalement, cette pièce a été à la fois difficile et très agréable à jouer; je recevais beaucoup du public. Je suis très contente de l'avoir faite. J'en ai beaucoup entendu parler; plusieurs spectateurs venaient me voir chaque soir dans la loge. C'est surtout des femmes qui m'en ont parlé. Mais il y a eu des hommes aussi. En général, j'ai été étonnée de constater à quel point cette pièce rejoignait des gens de tous âges : des personnes très âgées comme des très jeunes. Entre autres, le fils d'une de mes amies, qui doit avoir trente ans, a beaucoup aimé; il m'a dit : «J'ai l'impression d'être Pierre, parfois.» Je pense que les hommes susceptibles d'aimer la pièce étaient ceux qui ne ressemblaient précisément pas à Pierre; à la moindre petite chose dans laquelle ils pouvaient se reconnaître, ceux-là le faisaient! Mais ce n'était pas courant. Il y a aussi peut-être le fait que Martha ironisait beaucoup sur certains travers qu'on attribue traditionnellement aux hommes : la vanité, la suffisance, une certaine légèreté. Les coups portaient, je crois. Si les femmes pleurent d'être mal aimées, sont malheureuses, ça va, mais si elles commencent à en rire et à ironiser sur le sujet, donc à se distancier, des choses pourraient changer : danger!

Cette pièce dévoile des réalités tacites, dont peu parlent, d'autant moins les femmes plus instruites et plus affranchies; si elles avouaient les abus dont elles sont victimes, on ne les croirait pas et on leur dirait : «Ah non! Pas toi!?»

Photo : Daniel Kieffer.



H. L. — Et il n'y a pas que le fait d'être battues; ce n'est pas toujours de violence physique qu'il s'agit, mais souvent de violence morale... Plusieurs femmes, sans être battues, ont trouvé des points qui les touchaient dans la pièce et, comme vous dites, des personnes qu'on croirait à cent lieues de ce genre de problème...

Des voies parallèles

Comment nourrissez-vous votre art de comédienne? Vous le pratiquez depuis un bon nombre d'années, et j'imagine que les pièces que vous jouez vous transforment... Quels sont les autres apports extérieurs qui sont vitaux pour vous?

H. L. — Les rôles qu'on joue, surtout quand ils sont complexes, étoffés, nous transforment, en effet. Chacun laisse au moins une strate. Et il y a la vie elle-même, surtout et avant tout, tout ce qui peut se passer dans sa vie à soi et dans celle de ceux qui vivent autour de soi. Pour ma part, je vais beaucoup au théâtre; certains acteurs n'aiment pas y aller, mais j'ai toujours cette curiosité, ce besoin même, d'en voir l'évolution. Si je ne me retenais pas, j'irais tout voir, même des choses qui ne font pas nécessairement partie de mes préférences, simplement pour voir comment c'est fait, ce qui se passe, pour connaître les artistes avec lesquels j'aurai éventuellement à collaborer. Malheureusement, je ne fréquente

Photo : Daniel Kieffer.

plus souvent le cinéma et ça me manque. Je ne loue jamais de films, parce que j'aime la salle de cinéma. À treize ans, je me suis fait dire par une religieuse que je ferais pleurer à ma mère des larmes de sang parce que j'allais au cinéma; j'ai toujours aimé le cinéma. J'adore me trouver dans une salle de cinéma ou de théâtre. Ces lieux m'envoûtent depuis la première fois où j'y suis allée; le simple fait d'y entrer! À l'époque, il y avait le rideau, les trois coups, une odeur de poussière... Ensuite, je me suis retrouvée derrière ce rideau! Tout ce qui concerne le théâtre est, pour moi, plus passionnel, plus charnel encore que le cinéma. Je me ressource aussi en lisant beaucoup de théâtre. Je le fais par la force des choses, pour l'école, quand je travaille un auteur. Je lis donc beaucoup, mais pas assez; pas autant que quand j'étais jeune et que j'avais le temps d'écouter beaucoup de musique, de lire, d'aller au cinéma. Mon temps libre est limité. C'est le mal de l'époque...

Pour vous, le cinéma demeure un art de rassemblement, comme le théâtre, pas un bien que l'on consomme chez soi, devant son petit écran...

H. L. — J'en ai vu des films, à la télé, mais je ne suis pas sûre de les avoir *vus*... Rien à voir avec *aller au cinéma*. D'abord, il fait clair, le téléphone sonne... Alors qu'au cinéma, on est là pour le film. Parfois, on le regarde avec seulement quelques personnes, mais qui sont aussi là pour ça.

Dans Voix parallèles, *vous chantiez, et vous sembliez très à l'aise dans cette forme d'expression; avez-vous déjà pensé à chanter?*

H. L. — Très jeune, j'ai aimé le chant et le théâtre. Vers treize ou quatorze ans, j'ai même gagné un «concours de chant» à la radio. J'ai toujours chanté sans arrêt chez moi. En coulisse, je chante; c'est vital. Jeune, j'ai pris des cours de chant, mais j'avais l'impression que la technique était trop difficile; je me suis orientée rapidement vers le théâtre. Sinon, je n'aurais jamais abandonné l'idée de chanter. Depuis quelques années, je chante moins; quand je me suis rendu compte que je ne chantais presque plus, j'ai trouvé que c'était grave parce que j'en ai vraiment besoin. *Voix parallèles* m'ont donné un trac épouvantable, mais j'ai adoré y participer. Si je dois chanter dans un rôle, je surmonte les difficultés techniques parce que ce n'est pas moi qui chante! Et comme il arrive très souvent au théâtre qu'on doive chanter, cela ne m'a jamais fait de peine!

Vous avez encore le trac?

La première fois que j'ai dit un petit poème, enfant, j'ai bien senti que «ça accrochait», mais j'étais maladivement timide. Chez les Compagnons, par exemple, je ne parlais pas! On me disait: «Parle pas, Hélène, tu nous déranges.» Mais quand je devais dire un texte ou chanter, j'ai toujours trouvé moyen de le faire. J'éprouve encore cette timidité mais beaucoup moins qu'auparavant. Je ne sais

pas si elle disparaîtra jamais complètement.

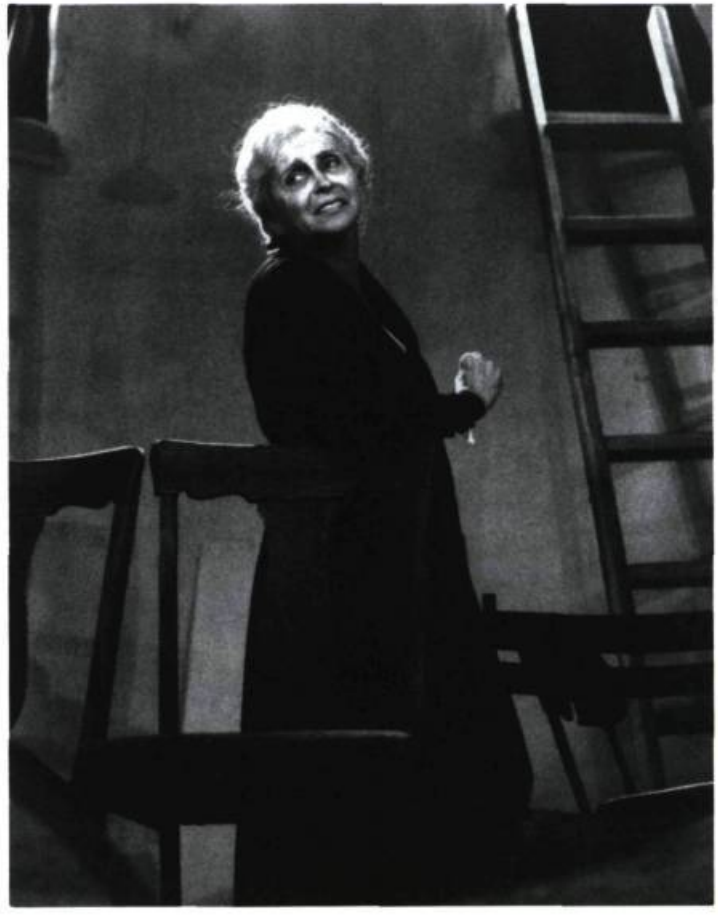
Y a-t-il des rôles que vous aimeriez jouer si on vous en donnait le choix?

H. L. — Je suis incapable de répondre à cette question, qu'on me pose souvent, parce que je n'ai jamais choisi de rôles de toute ma vie; j'en ai parfois refusés, mais je n'en ai pas proposés. Les rôles les plus importants, les plus nourris, comme le personnage que j'ai joué dans *Un tramway nommé désir,* ou dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* — que nous avons créé avec Lionel Villeneuve, Luce Guilbault et Rita Lafontaine —, je ne les ai jamais souhaités. On dirait qu'il faut que ça vienne d'ailleurs (il ne faudrait pas trop analyser cette attitude!). Avec les années, le répertoire qu'il m'est possible d'envisager pour moi se rétrécit, en tout cas pour ce qui est des rôles complexes, des rôles étoffés...

Aimeriez-vous jouer Beckett, par exemple?

H. L. — J'aimerais peut-être, mais j'aime mieux Ionesco que Beckett, sur le plan de l'absurde... Je me sens plus proche de l'ironie d'Ionesco que de celle de Beckett, parce que le désespoir d'Ionesco est moins gris. J'aime qu'Ionesco triche un petit peu avec son désespoir; il est cependant aussi profond et dramatique; j'adhère plus à son style. Mais, oui, je jouerais volontiers Beckett. À bien y penser, je n'ai jamais joué Brecht non plus, et j'aimerais bien... Et Shakespeare, encore! et Racine, et encore Tchekhov!.. Et Ducharme! Et... Et... Et...!

Propos recueillis par **Solange Lévesque**



«Je me sens plus proche de l'ironie d'Ionesco que de celle de Beckett, parce que le désespoir d'Ionesco est moins gris. J'aime qu'Ionesco triche un peu avec son désespoir.» *Hélène Loiselle dans les Chaises* d'Ionesco, présentées au Théâtre de Quat'Sous à l'automne 1991. Photo : Yves Richard.