

Un jeu de rôles Table ronde avec des metteurs en scène

Alain Grégoire

Numéro 33 (4), 1984

Au tour de l'acteur, au tour de l'actrice

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26771ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grégoire, A. (1984). Un jeu de rôles : table ronde avec des metteurs en scène. *Jeu*, (33), 35–50.

un jeu de rôles

table ronde avec des metteurs en scène

Vous avez tous un point en commun: celui d'avoir été comédiens ou comédiennes avant d'en arriver à la mise en scène. Quels sont les rôles et les responsabilités que vous vous attribuez comme metteurs en scène et surtout par rapport aux comédiens?

Pierre Collin. — Je voudrais tout de suite dire que je déplore fortement le fait que nous soyons de plus en plus catalogués. J'ai toujours dit que j'étais un gars de théâtre, que je pouvais toucher à tous les aspects d'une production théâtrale. Maintenant, on veut nous coller une étiquette: es-tu comédien ou metteur en scène? Comme s'il fallait choisir. Et j'ai rencontré plus d'un metteur en scène déplorant n'être plus engagés comme comédiens.

Cette spécialisation viendrait peut-être de ce qu'il y a de plus en plus d'acteurs sur le marché.

Jean-Luc Bastien. — Selon moi, l'encombrement du marché n'est pas vraiment la cause. Je pense plutôt que c'est l'élargissement de la fonction du metteur en scène, les responsabilités de plus en plus nombreuses que les producteurs exigent de lui qui ont amené une certaine spécialisation.

P. Collin. — Il me semble que ça ne vient pas strictement de ça. Je crois plutôt que ce sont les metteurs en scène et la compétition entre eux qui sont en cause. Vous me contredirez si je m'avance trop, mais celui qui se décide à faire de la mise en scène, tout en voulant continuer sa carrière de comédien, risque de se faire dire par un autre metteur en scène: je t'engage si tu fais de même avec moi.

Claude Poissant. — Je ne suis pas convaincu de cette affirmation.

Lorraine Pintal. — Je suis d'accord pour dire que la compétition existe, mais pas avec ce que tu avances par la suite.

Puisqu'on aborde déjà, d'une certaine façon, la question de la distribution, le metteur en scène a-t-il toute liberté dans l'exécution de cette tâche?

P. Collin. — Suivant ton employeur, suivant le milieu dans lequel tu travailles, tes responsabilités changent. Et très souvent, même si la responsabilité de la mise en scène t'est attribuée, par exemple par les critiques, elle ne te revient pas vraiment.



Les politiques artistiques des différentes compagnies ou troupes t'imposent des choses avec lesquelles tu dois composer. Sauf dans certaines situations, comme l'autogestion où le metteur en scène peut mener sa propre aventure, drainer toutes les forces autour d'une oeuvre ou d'une idée et les orienter dans une direction précise, le metteur en scène est une personne qu'on engage parce qu'on la juge la plus apte à traduire les orientations d'une structure de production.

Mais il arrive aussi dans des productions autogérées, que la distribution soit imposée dès le départ.

L. Pinal. — De nos jours, ce sont souvent les comédiens réunis autour d'un projet qui engagent un metteur en scène. Ça demande des qualités d'adaptation assez fortes. Pour moi, c'est un défi intéressant à relever. Ce qui ne m'empêche pas, par ailleurs, de trouver très agréable la possibilité de choisir entièrement la distribution. Mais répondre à une « commande », en quelque sorte, m'intéresse beaucoup. C'est vrai, comme le disait Pierre, que de plus en plus de compagnies ont une direction artistique très marquée. Si tu ne fais pas dans le moule, tu risques de ne pas être rappelé. Et je peux faire la même critique à notre compagnie, La Rallonge, qui, bien qu'étant une petite structure, n'en a pas moins des exigences artistiques précises auxquelles sont confrontés les metteurs en scène invités.

J.-L. Bastien. — Quand on parle d'imposition de la part de la direction artistique, j'aurais tendance à penser que les petites compagnies sont aussi directives que les grandes.

P. Collin. — Le metteur en scène est comme le comédien, il faut qu'il s'adapte. C'est un caméléon. Mais, de façon générale, on ne peut plus dire qu'il fait sa distribution à partir d'une pièce qu'il a choisie. Même l'orientation de la mise en scène peut lui être imposée par la direction artistique.

Est-ce une très lourde contrainte, la distribution imposée?

Louise Laprade. — Moi, à l'exception d'un travail récent, ce sont toujours les comédiennes qui m'ont demandée. Mais, je crois que je ne me prêterai plus à cette façon de fonctionner: lorsque la distribution est imposée, il y a quelque chose de tronqué dans le rapport avec les comédiennes. Je pense que la metteuse en scène est l'instigatrice d'un projet; enfin, qu'elle devrait encore pouvoir l'être. C'est à elle qu'il revient d'avoir une vision de l'oeuvre plus fine et de canaliser toutes les énergies de l'équipe.

P. Collin. — Ça, c'est dans un contexte idéal.

C. Poissant. — Comme acteur, j'ai toujours éprouvé une certaine frustration du fait qu'on m'appelait toujours pour le même genre de rôle. Comme metteur en scène, avec le Petit à Petit, je suis toujours pris à faire du *demi-casting*, deux ou trois personnes m'étant plus ou moins imposées. Mais c'est une situation qui me plaît, parce qu'elle me permet de faire travailler les comédiens dans des rôles qu'ils

n'auraient peut-être jamais joués autrement. C'est sans doute ma propre expérience d'acteur qui me fait voir les choses comme ça.

L. Laprade. — Lorsque tu travailles à l'intérieur d'un même groupe, tu profites d'une continuité dans la démarche et tu évites bon nombre de problèmes causés par la réunion de personnes de formations et de pratiques différentes.

J.-L. Bastien. — Sur les contraintes supposément imposées au metteur en scène, je ne partage pas tout à fait le point de vue de Pierre. J'ai été metteur en scène avant de devenir directeur artistique. Une des premières responsabilités qu'on avait, c'était la distribution. On avait carte blanche. Et c'est encore un des premiers plaisirs de la mise en scène: créer l'équipe à tous les niveaux. Il se peut que l'accession à la direction artistique de plusieurs metteurs en scène ait changé quelque chose sur le plan de la liberté de choix, mais ça reste à prouver.

P. Collin. — Je ne veux pas faire le procès de personne, mais il faut reconnaître que la marge de manoeuvre du metteur en scène n'est pas toujours à l'image de ce que l'on pense. Moi, quand je suis engagé comme comédien, je me trouve très souvent devant un metteur en scène qui a de moins en moins de pouvoir.

Paul Hébert. — J'ai peut-être une vision archaïque des choses, mais si on m'offrait de faire une mise en scène dans un cadre trop restreint, je répondrais que je ne suis pas un fonctionnaire. Il y a aussi un élément qu'on oublie trop souvent, c'est le public. Les comédiens peuvent se réunir, se choisir un metteur en scène, illustrer par le travail qu'ils font une position politique, artistique, un choix. C'est une pratique de théâtre sur laquelle ils peuvent exercer un certain contrôle. Mais le public, lui, on ne le contrôle pas. Une pièce doit être ouverte à tous, même si le message est très dirigé. Le travail du metteur en scène, le maître d'oeuvre de la production, doit se faire en toute liberté. Lorsque j'étais directeur artistique au Trident, je n'imposais rien aux metteurs en scène. C'était cependant mon rôle de connaître l'orientation qu'ils comptaient donner à leur travail. Par le fait même, j'essayais de respecter le public. Par exemple, je veillais à ce que le metteur en scène ne donne pas à son spectacle une forme à ce point personnelle que ça ne puisse plus rejoindre le public. Une fois cette condition assurée, il était libre de faire ce qu'il voulait.

P. Collin. — Vous étiez en fin de compte celui qui décidait de ce qui était bon pour le public?

P. Hébert. — Je ne pouvais pas demander à une douzaine de metteurs en scène de faire n'importe quoi, n'importe quand. Ne pas dérouter le public ne veut pas dire qu'on doive le maintenir à l'intérieur de cadres et de schèmes définis. Mais l'expérience individuelle ne doit pas se faire à son détriment. On ne peut pas parler de la relation entre le metteur en scène et les comédiens sans parler du public. Pour moi, la première responsabilité d'un metteur en scène, c'est d'aimer et de respecter l'acteur et le public. Il doit recevoir de l'acteur et, en même temps, sans s'imposer, en nourrir l'imagination tout en maintenant un climat de subjectivité. Le metteur en scène doit constamment osciller entre cette subjectivité et une réelle objectivité, parce qu'il est le premier spectateur de la pièce, le spectateur exigeant de la première rangée.

Comment vous y prenez-vous pour assurer une certaine homogénéité sur le plan du jeu ?

J.-L. Bastien. — Pour le choix des acteurs, j'essaie de penser à des gens avec qui il est possible d'en arriver à un accord qui, une fois conclu, sera respecté jusqu'à la fin. Ce qui demande beaucoup de confiance mutuelle. Ce qui compte pour moi, c'est que la pensée, le potentiel et le talent de l'acteur correspondent à la vision que j'ai de la pièce. Arriver à une entente temporaire pour la durée des répétitions et des représentations. Cette entente est fondamentale. Le premier défaut que je décèle dans un spectacle, c'est quand les participants ne jouent pas la même pièce.

P. Hébert. — J'ai cru longtemps avec beaucoup de naïveté que « tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil ». Jusqu'au jour où, dans une production, j'ai senti qu'à l'intérieur de la distribution, il y avait une personne qui influençait les autres de façon négative. J'ai dû intervenir. Je lui ai indiqué, en cours de travail, qu'il était important que son insécurité, liée au fait que son personnage tardait à se dessiner, ne se déverse pas sur toute l'équipe. Le doute ainsi créé ébranlait l'orientation qu'on avait prise au cours des premières semaines.

Le metteur en scène serait aussi animateur. . .

P. Hébert. — Le métier, le « *daily dirty work* » ! Même s'il faut travailler dans un climat de subjectivité, il y a l'échéance. Le consensus est vital. Et il doit se produire malgré la double insécurité du comédien : celle qui est liée à la recherche du personnage et l'autre, celle du comédien comme individu. Le metteur en scène doit composer avec ces deux réalités-là.

L. Pintal. — Il y a une chose sur laquelle on peut certainement tous s'entendre : notre plus grande motivation, c'est que le comédien soit bon. Mais il faut que cet objectif soit clair pour tous les participants dès le point de départ. Et qu'on ne le perde pas de vue en cours de travail. Quand je suis mêlée, c'est la première chose qui me revient en tête. Moi, je veux qu'ils soient bons dans l'optique que j'ai prise. Je crois au metteur en scène qui fait des choix au départ et qui réunit ensuite son équipe d'acteurs. Parfois, le choix peut être de l'ordre des *feelings* seulement. Ça se précise au cours des discussions avec les comédiens auxquelles je crois beaucoup aussi. Des semaines entières à discuter, quand on a le temps, c'est fantastique ! Quand on a moins de temps, il faut au départ avoir une vision plus précise et l'imposer davantage. Mais dans les conditions idéales, je parle beaucoup avec les comédiens pour que nous en arrivions à une conviction mutuelle : moi, convaincue que le comédien fera tout pour que la pièce soit bonne ; lui, convaincu que mon désir, c'est que lui et la pièce soient bons. Reste à découvrir quel langage employer pour que l'acteur soit bon.

L. Laprade. — La metteuse en scène a une très grande responsabilité. Je trouve bien plus fatigant d'être metteuse en scène qu'actrice, parce que tu as sur les épaules toute la conception du spectacle. En plus des décors, des costumes, de l'éclairage, de la musique, tu as à travailler avec les sensibilités de chacune des comédiennes, à trouver les mots pour aller les chercher, à faire en sorte qu'elles s'entendent entre elles sur le sens de la pièce. C'est énorme.

C. Poissant. — Oui, c'est vrai que c'est très exigeant, mais quand j'exerce la fonction du metteur en scène, je sais ce que cela entraîne.

Ce qui m'amène à parler d'une autre de vos responsabilités: la direction d'acteurs. Le metteur en scène, tel qu'on se l'imaginait autrefois, le boss, existe-t-il encore?

P. Hébert. — Ça existe, oui. Mais, pour moi, la relation du metteur en scène avec l'acteur doit être de l'ordre du perceptif, du sensible et de l'imaginaire.

J.-L. Bastien. — C'est une relation entre deux patrons: nous n'avons pas les mêmes intérêts, mais nous négocions au même niveau. Les acteurs ont des choix à faire. Eux aussi sont des « décideurs ». Tu ne peux pas faire faire à un acteur ce qu'il ne veut pas.



Acteurs-metteurs en scène: Yvette Brind'Amour et Gérard Poirier dans *La vie est un songe* en 1967. Photo tirée de *Théâtre du Rideau Vert* — 25 ans.

L. Laprade. — Oui, souvent, la mise en scène est un art de la négociation.

C. Poissant. — Lorsque je fais une mise en scène, je n'oublie jamais que je suis également comédien. Une connivence s'établit, mais nos fonctions à l'intérieur des productions sont clairement définies.

P. Collin. — Nous devons admettre qu'un metteur en scène peut encore privilégier son *trip*, ses fantaisies, au détriment même des acteurs ou de l'auteur. Mais ce que je n'accepte pas, c'est de devoir évoluer dans un système où, lorsque je mets en scène, je deviens subitement quelqu'un qui n'est plus « de la gang », alors que je prône le contraire.

P. Hébert. — Je crois que le milieu du théâtre au Québec est actuellement en pleine ébullition. Tu dénonces avec raison un système, mais je crois cependant que des noms devront ressortir et deviendront synonymes d'excellence pour le public. Mais pour en revenir à la relation avec le comédien, moi je suis incapable de donner une indication quand je suis sur scène, parmi les comédiens, la salle en face de moi. Si je descends ou si je me tourne, alors là, je vois; ça prend forme.

L. Laprade. — Quand je fais une mise en scène, je pars toujours d'une organisation spatiale dans laquelle je place les comédiennes. Je me rends compte que, comme comédienne, je fonctionne aussi de la même manière. C'est sans doute pourquoi je m'attends au même fonctionnement de la part des comédiennes. Je suis beaucoup plus intéressée à travailler sur la situation que sur les personnages. Les personnages se dessineront peu à peu, si la situation est claire.

J.-L. Bastien. — Moi aussi, je peux dire que je travaille avec les acteurs exactement comme je le faisais quand j'étais acteur. Il fallait que je comprenne. Alors je leur explique. Moi, je ne m'intéresse jamais aux modalités et je le dis à tout le monde quand je commence à travailler. J'adore me faire surprendre par comment, dans la pratique, les acteurs vont interpréter ce que je leur dis. Si je me rends compte qu'ils ont compris le sens que j'avais, je retiens leur version à condition qu'elle soit pertinente. Parfois, les comédiens me demandent: est-ce que je peux faire ça comme ça? est-ce que tu t'es rendu compte que j'ai fait ça autrement? Je leur réponds que pour moi le sens était le même et, donc, s'ils veulent faire comme ça, je n'y vois pas d'objection. Quand j'étais acteur, j'étais un « questionneur »; je passais mon temps à dire: je m'excuse, je ne comprends pas, je suis très lent, mais j'aimerais qu'on me dise le sens. Après avoir compris, je n'avais pas besoin d'indications d'exécution.

L. Pintal. — Alors, tu t'intéresses au pourquoi et non au comment. Au Conservatoire, moi j'ai appris à faire le contraire. Par réaction j'ai développé une technique de travail axée sur le pourquoi plutôt que sur le comment. Il m'arrive souvent, en répétition, d'arrêter carrément le comédien ou la comédienne et de lui poser des questions sur ce qu'il ou elle vient de faire. Comme bien des gens, je laisse aller beaucoup dans l'espace. Quand la personne arrive à dire le pourquoi, je peux juger si c'est ça qui passe. Et je crois beaucoup à la provocation. Je suis peut-être un peu thérapeute avec les comédiens. Je me rends compte que je pousse énormément. Quand, à un moment donné, on en vient à une émotion que je sens prête à sortir, dans une grosse scène de colère par exemple, c'est là que j'interviens beaucoup aux

côtés du comédien. C'est peut-être ma formation de comédienne qui m'amène à travailler très près des comédiens. Il m'arrive rarement d'aller dans la salle pour prendre du recul; je suis toujours sur la scène durant les répétitions. Je le fais de plus en plus; auparavant, je me censurais. Et je donne beaucoup d'indications quand la personne joue, même si, parfois, ça peut déranger. Si on me le dit, je change de technique. Mais quand les gens aiment fonctionner comme ça, je suis aux anges. C'est une façon d'amener l'être humain à repousser ses limites. Je me rends compte que des gens me demandent de travailler avec eux parce qu'ils savent que je travaille de cette manière. Ils veulent aller plus loin. Mais jouer ce rôle-là est une énorme responsabilité. Tu joues avec des cordes très fragiles: l'insécurité de l'acteur, ta propre insécurité comme metteur en scène et, parfois, le manque d'objectivité. J'aime beaucoup l'idée de la subjectivité et de l'objectivité amenée par Paul Hébert. C'est la première fois que je l'entends énoncée aussi clairement. Le metteur en scène est confronté à sa propre subjectivité et, en même temps, à l'objectivité qu'il doit avoir par rapport au spectacle. Parce que c'est vrai que si l'équilibre est rompu, c'est fini, tu perds le contrôle. Et il n'y a personne qui va te le redonner, alors que le comédien, dans la même situation, peut toujours faire appel à toi. Je ne sais pas si ça vous est déjà arrivé, mais moi j'ai déjà perdu le contrôle sur une production, sur les acteurs, c'est la pire affaire! Le metteur en scène, lui, doit assumer à la fois le rôle d'animateur et celui de catalyseur d'émotions.

J.-L. Bastien. — On n'utilise pas toujours le même « code » avec les comédiens. Tu ne travailles pas de la même façon selon que les comédiens ont vingt ans ou vingt ans de métier, selon qu'ils sont professionnels ou amateurs. Quand un comédien de métier me dit: je regrette, je pense que ça n'a pas de sens, je suis porté à le croire. Mais quand un jeune comédien me dit la même chose, j'ai plutôt tendance à l'amener à découvrir une voie qu'il ne connaît peut-être pas encore.

L. Pintal. — J'aurais tendance à croire que c'est beaucoup plus une question de personnalité que d'âge ou d'expérience.

P. Hébert. — Moi, je suis un visuel. Quand je prends un texte, ce qui va me chercher, ce sont des ambiances, des tableaux, des mouvements. Au début du travail, j'aime beaucoup les lectures, c'est important pour le comédien et pour le metteur en scène. Et pour l'auteur, même s'il n'est pas là, parce qu'on aura tôt ou tard à négocier avec lui. Ces lectures sont l'occasion d'échanges de toutes sortes. Mais à cause de l'état de perméabilité totale du comédien à ce stade du travail, je préfère ne pas orienter déjà notre lecture de la pièce, ni opérer les choix que nous ferons ultérieurement. Ensuite, parce que ça me semble être ma façon d'être utile, je décris, lorsqu'on quitte la table, l'environnement. Et le comédien fait son propre cheminement. Je vais donner deux petits exemples qui sont pour moi très éclairants. C'était dans *la Mort d'un commis voyageur*. Avant la répétition de la scène où Jean Duceppe arrive, s'assoit et met ses pantoufles, je lui décris les lieux, lui dis où sont ses pantoufles. Alors, au moment où il se lève du lit, fait quelques pas pour aller à la table, je vois le personnage, Willy Loman, tel que je le cherchais. Après lui avoir décrit ce qu'il venait de faire, j'ai demandé à Jean Duceppe de refaire ce mouvement parce qu'il était significatif. Dans *Charbonneau et le Chef*, Jean-Marie Lemieux, qui incarnait Monsieur Charbonneau, avait besoin de bien situer la chaire où il montait dans un gigantesque élan. Assez rapidement, cette place dans l'espace fut fixée comme si nous avions déjà eu le décor. Comme acteur, j'ai besoin de ces repères et le metteur

en scène peut aider le comédien à les trouver.

L. Pital. — Oui, le metteur en scène peut les lui rappeler, les lui décrire s'il a du mal à se retrouver.

On a coutume de dire qu'une fois la première passée, le spectacle n'appartient plus au metteur en scène. Est-ce à dire que les comédiens peuvent intervenir à leur guise dans la mise en scène, de la même manière que vous pouvez le faire dans le texte d'un auteur?

P. Collin. — Si tu as mis un enfant au monde, il ne t'appartient plus. Il est là. Tu peux lui parler. . .

C. Poissant. — Il peut effectivement arriver que, lors d'une représentation, tu te demandes ce qui se passe; pourquoi les acteurs ne disent-ils pas et ne font-ils pas comme nous en étions convenus? Après le spectacle, je leur rappelle ce sur quoi nous nous étions entendus. Mais une mise en scène complètement transformée en un soir, je n'ai jamais vu ça.

P. Collin. — En tant qu'acteur, tu le fais parfois volontairement, parce que tu trouves que le metteur en scène s'est trompé, ou qu'il n'a pas assez travaillé, ou que sa perspective était trop floue.

L. Laprade. — C'est juste. Sans vraiment boycotter une mise en scène, il m'est arrivé de changer des mouvements dans des scènes, et de façon manifeste.

P. Collin. — La meilleure façon de boycotter une mise en scène, c'est de refaire



Acteur-metteur en scène: Jean-Louis Barrault (et Geneviève Page) dans *Andromaque*. Photo tirée de *Illustrated Encyclopedia of World Theatre*, Thames and Hudson.

exactement, soir après soir, ce que le metteur en scène t'a demandé. Rien de plus: ça meurt.

Sans aller jusqu'au boycottage, il arrive qu'un spectacle joué très souvent, en tournée par exemple, subisse des modifications majeures.

L. Pintal. — En fait, la mise en scène n'a pas changé, mais ce n'est plus le même spectacle, même si tout est là. Prenons l'exemple d'une comédie où tu as prôné la subtilité, les nuances: la première est un bijou; tu reviens plus tard, tu as affaire à une farce. Je le comprends. Le public a approuvé certains changements qui se sont peu à peu installés. Mais, pour un metteur en scène, c'est un choc. Il doit réagir, aller en coulisses et rappeler le travail convenu: j'ai été votre premier spectateur, depuis le début; faites-moi confiance, nous avons raison. Je conviens, cependant, qu'il est parfois difficile de se trouver devant un comédien qui oppose les applaudissements du public au consensus préalablement établi.

C. Poissant. — Il faut distinguer entre le comédien qui part dans une voie, et toute une distribution qui prend position contre la mise en scène. Dans ce dernier cas, il s'agit sûrement d'un malaise profond.

P. Collin. — Probablement dû à un malentendu au point de départ ou au fait que les comédiens se sont tus durant les répétitions, pour ne réagir qu'en représentations.

L. Pintal. — À mon avis, dans ce cas, l'acteur a eu tort de ne pas avoir osé parler quand il trouvait que ça ne marchait pas. C'est également une erreur d'acteur que d'exécuter ce que dit le metteur en scène, tout en croyant que celui-ci se trompe. Je ne veux rien savoir de ce genre d'acteur. J'aime mieux me faire contester pendant un mois, et que ça donne un bon *show*, que de me retrouver devant un échec parce que personne n'a dit ce qu'il pensait. Je trouve que sur ce point l'acteur a une responsabilité qu'il doit prendre.

P. Collin. — La vraie question, ce sont les différences d'attitudes selon que l'on est metteur en scène ou acteur. Moi, je suis l'un et l'autre et je sais que, parfois, en représentation, je travaille contre le metteur en scène. Ce ne sont pourtant pas les discussions qui ont manqué pendant les répétitions. Mais comme acteur tu es confronté à autre chose: le public; après plusieurs représentations où le metteur en scène n'est pas venu, tu as forcément donné une direction au spectacle qui peut plaire ou déplaire au metteur en scène. Et toi, tu continues honnêtement à faire ton travail, mais la mise en scène est passablement modifiée. C'est ce que je souhaite, comme metteur en scène. Un spectacle évolue.

J.-L. Bastien. — Une des grandes exigences que j'avais quand j'étais acteur, c'était d'être créateur et j'y ai cru profondément. Malheureusement ou heureusement, je pense encore comme ça. Contrairement à d'autres metteurs en scène de ma génération, j'ai un fonctionnement d'acteur. Après la première, je laisse aller l'acteur, j'ai le «*baby blues*». Je considère que le spectacle ne m'appartient plus. Durant les répétitions, je donne constamment des notes. C'est bien évident que, dans mon choix d'acteurs, je prends des gens auxquels je crois. S'ils me déçoivent, si des gens vont dans le sens contraire de celui sur lequel on s'était entendu, il est probable que nous ne retravaillerons pas ensemble. Nous ne nous sommes pas compris. Mais je

ne vais jamais dans les coulisses faire des commentaires, une fois la première passée.

C. Poissant. — Mais beaucoup de comédiens veulent des notes.

J.-L. Bastien. — Oui, je les déçois sans doute beaucoup.

C. Poissant. — Moi, ça n'arrête pas, du moins pendant la première semaine. Il m'est arrivé une fois qu'un comédien me dise: Claude, il y a une erreur dans mon personnage, tout le monde me dit que je joue un degré plus haut que les autres et ça n'a pas de sens. Effectivement, j'avais vu que quelque chose n'allait pas, mais je me demandais si ce n'était pas le costume qui était en cause. J'en ai longuement discuté avec lui; et il a pris une représentation pour se rajuster. Ces notes sont importantes. Cela dit, ma méthode de travail varie toujours d'une mise en scène à l'autre.

P. Hébert. — Moi, comme acteur, j'ai besoin du metteur en scène. Et j'en ai besoin en cours de représentation. Je me rappelle très bien de pièces où après une semaine d'absence du metteur en scène, nous, les comédiens, nous savions bien que quelque chose s'était modifié en cours de route. Mais ce n'est pas à Jean-Pierre de dire quelque chose à Nathalie, même s'il en a envie; ou, à tout le moins, ça lui est difficile de le faire.



Acteurs-metteurs en scène: Jean-Louis Roux et Jean Gascon dans *l'Échange* de Claudel au T.N.M. en 1956. Photo tirée de *Dix ans de théâtre au Nouveau Monde*, éditions Leméac.

J.-L. Bastien. — Ça ne se passe pas longtemps comme ça: le régisseur voit à ce qu'on revienne à la mise en scène.

P. Hébert. — Le rôle du régisseur est capital. On sait très bien, par exemple, qu'il remet les choses en place une ou deux fois au cours des premières représentations. Au bout de la première semaine, il est un peu plus tolérant. Lorsque le metteur en scène vient, chacun attend de lui une appréciation ou un appui. Il a été témoin, il a vu une représentation. On pourra discuter avec lui de changements qu'on a cru bon d'apporter. Pour moi le metteur en scène a aussi un rôle de *coach*. J'en ai besoin comme comédien et comme metteur en scène je sens que je dois être, comme un *coach* de hockey, quelqu'un qui suit la nuance, jusqu'à la dernière représentation.

L. Laprade. — Je ne fonctionne pas comme ça en tant que comédienne. Quand je joue, je n'ai plus besoin de la metteuse en scène. Je suis consciente du travail que je fais. Et si, par exemple, une des comédiennes se met à tout changer sans prévenir, ses changements sont peut-être intéressants, je vais lui parler et on va s'entendre. Chaque soir, dans les loges, on a des discussions passionnantes entre comédiennes sur la représentation qui vient d'avoir lieu.

L. Pintal. — Mais, comme comédiennes, vous ne vous voyez pas. C'est pourquoi il est intéressant que le metteur en scène revienne.

J.-L. Bastien. — Les indications que je donne aux acteurs au départ sont claires et laissent une grande latitude. C'est une espèce de code. Le spectacle peut donc évoluer à l'intérieur du cadre que nous avons défini entre nous. Mais je n'accepte pas que quelqu'un triche avec ce code. En principe, je divise toujours ma distribution en trois: un tiers de gens avec qui j'ai beaucoup travaillé, un tiers, épisodiquement, un dernier tiers de nouveaux qui ont forcément à apprendre le code.

L. Pintal. — Je suis de plus en plus convaincue qu'un comédien ou une comédienne, une fois les représentations commencées, est beaucoup moins réceptif ou réceptive à des notes. Mais les intérêts du spectacle doivent passer avant ceux des individus, aussi fragiles soient-ils.

L. Laprade. — Je conviens que les notes peuvent aider. Je voudrais cependant ajouter que la comédienne a une très grande conscience de ce qu'elle dégage. Si le travail est bien fait, après quelques représentations, je prétends qu'une comédienne est, elle aussi, à la fois subjective et objective. Tout en étant à mon affaire, à mon rôle, je suis consciente de l'image que je projette, de l'énergie de cette image et de ce que nous projetons ensemble. En ce sens, nous nous voyons.

J.-L. Bastien. — Je travaille avec des équipes où les comédiens, une fois mon travail fini, font le leur; ils se parlent entre eux.

P. Hébert. — J'ai utilisé le procédé des notes écrites. Pas des notes communes, des notes personnelles. Ça donne le temps au comédien d'y réfléchir.

C. Poissant. — Je l'ai fait moi aussi. Dans certains cas, c'est le seul moyen de rejoindre un comédien.

Je prends pour acquis que vous aimez les acteurs, ces « émetteurs en scène » comme les appelle André Brassard.¹ Mais qu'est-ce que ça signifie, aimer l'acteur? Qu'est-ce que vous aimez chez lui?

L. Laprade. — Moi, je suis en admiration devant une comédienne, un comédien. C'est un lieu d'existence unique, un lien entre l'intelligence, l'émotion et le corps. L'intuition, la création, la circulation d'énergie. Ça me séduit énormément.

J.-L. Bastien. — J'ajouterais que j'aime le plaisir qu'ils prennent à jouer. Mais ne nous le cachons pas; il y a des acteurs qui éprouvent moins, ou pas du tout, ce plaisir. Et c'est très regrettable.

C. Poissant. — Je pense que ce plaisir du comédien vient, en partie, d'une implication dans sa fonction: qu'est-ce qu'il fait là? pourquoi joue-t-il dans ce *show* en particulier? S'il est capable de se poser ces questions et d'y répondre, je trouve que c'est une source de plaisir.

J.-L. Bastien. — Et ça n'a pas de rapport avec l'âge ni avec le métier. Autant chez les jeunes comédiens que chez les moins jeunes ou les plus vieux, ce plaisir compte pour beaucoup dans l'intérêt qu'on peut avoir à travailler avec un acteur. C'est la seule façon dont le metteur en scène peut être nourri.

C. Poissant. — J'aime aussi que les comédiens aillent voir beaucoup de théâtre. Ça développe l'esprit critique et nous pouvons, en répétitions par exemple, discuter de principes autour d'un cas précis et faire des rapprochements utiles.

L. Pintal. — Ce que j'admire le plus chez un comédien, c'est cette capacité d'imagination, d'invention. C'est fascinant de voir comment le comédien interprète ce que tu lui suggères. La merveilleuse rencontre de tes propres images avec celles des comédiens. Il y a malheureusement des comédiens qui se contentent de faire, d'exécuter ce que tu leur demandes. Tu dois tout leur dire. Ils n'apportent rien d'eux-mêmes. À mon avis, tout acteur doit être créateur. Sans doute qu'une direction trop forte peut inhiber certains d'entre eux. Il m'est arrivé de faire une mise en scène tellement serrée et précise que les comédiennes ne pouvaient que colorer les personnages dont j'avais dessiné les traits. Et il ne fallait pas qu'elles les dépassent. C'était peut-être une erreur de ma part. Leur propre création se trouvait assez réduite. Nous devrions tendre à concilier le degré de création des deux parties.

Que pensez-vous de la façon dont on aborde la formation de l'acteur?

P. Hébert. — J'ai beaucoup de difficulté à croire à la création; il s'agit plutôt pour moi d'invention. Ma petite théorie concernant l'art, tout ce domaine de l'expression de l'homme, c'est qu'il est fait à partir des défauts et non des qualités. Lorsqu'on enseigne à partir des qualités, c'est absurde. On est, au départ, « défectueux », le comédien plus que tous les autres. S'il y a un phénomène humain, une projection de l'individu où le défaut devient vite apparent, c'est bien la voix. Si le comédien travaille sa voix, il améliore son instrument. Il est son propre instrument, celui du metteur en scène, de l'auteur et du public. Alors, aimer le comédien, c'est aimer ses

1. *Jeu 25*, p. 123.



défauts. C'est à partir de cette vulnérabilité partagée qu'on peut inventer.

L. Pintal. — Ça, on ne nous l'a pas appris à l'école.

J.-L. Bastien. — Étant beaucoup impliqué dans l'enseignement, je suis en mesure d'affirmer que la formation du comédien a considérablement évolué. Cette notion d'instrument dont vous parlez existe, elle est reconnue. Ce qui est moins clair, c'est comment travailler cet instrument? Mais nous devons tout de même reconnaître que les gens qui sont passés par les écoles tranchent nettement sur ceux qui se sont formés sur le tas.

P. Hébert. — Je continue à croire que le professeur cherche toujours d'abord les qualités, les décèle, les travaille, plutôt que de rechercher les défauts. Pourtant, regardez un entraîneur de natation, un professeur de danse, de violon. C'est cette rigueur que je souhaiterais voir appliquée à la formation du comédien. Comme l'entraîneur de natation qui revoit au ralenti avec le nageur les failles techniques d'exécution lors d'une course.

L. Laprade. — Est-ce que je suis bon? Cette fameuse question se poserait moins ou, du moins en d'autres termes, si on nous apprenait en quoi consiste le travail sur nous-mêmes. Cette obsession qu'on a de l'image que l'on projette, que l'on est censé projeter, ne serait plus la même.

P. Collin. — La volonté de l'acteur de changer des choses, d'en raconter d'autres est toujours valable. Mais il faut qu'il puisse se situer dans le temps, par rapport aux autres: qu'il ait ses idoles et, aussi, d'autres personnes, d'autres courants qu'il déteste. Ça demande du temps, un long apprentissage personnel. Trop de nouveaux acteurs ne savent même pas ce que c'est que de travailler en dehors des heures de répétition.

J.-L. Bastien. — Ce qui est le plus déplorable, c'est l'inexistence du sens du passé, l'insuffisance de connaissances historiques. Et ce n'est pas uniquement le cas des écoles de théâtre. Je pense que le théâtre est perçu de façon de plus en plus archaïque par le système scolaire qui utilise beaucoup l'audiovisuel. Simplement pour donner un exemple: on ne lit plus *Maria Chapdelaine* ou *Bonheur d'occasion*, on va voir le film. Nous en sommes à l'étape où nous devons raffiner le système d'enseignement du théâtre pour que la formation soit à l'image des besoins actuels.

P. Hébert. — Il y a, actuellement, tout un courant qui s'emploie à démythifier la réalité. S'il existe un art, un métier qui mise précisément sur la mythification, c'est bien le théâtre. Mais le mystère de simplement écouter ce que l'autre peut nous dire, ce qu'il vit, m'apparaît dévalorisé au profit de l'improbable.

À quoi attribuez-vous l'épithète de paresseux qu'on colle souvent au comédien?

C. Poissant. — Si on doit malheureusement constater quelquefois un manque de rigueur dans le travail chez certains comédiens, c'est que trop souvent ils doivent

Acteur-metteur en scène: Orson Welles dans le rôle du roi Lear à New York en 1956. Photo tirée du numéro spécial des *Cahiers du cinéma* sur Orson Welles.



Actrice-metteure en scène: Michelle Rossignol (et Monique Mercure) dans *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone*, de Michel Garneau. Photo: Pierre Gaudard.

accepter plusieurs contrats à la fois s'ils veulent survivre. Il m'est arrivé de voir des comédiens, très impliqués au début des répétitions, se désengager peu à peu à cause d'un surcroît de contrats difficiles à refuser.

Y a-t-il trop de comédiens pour le travail disponible en théâtre? Ne tient-on pas un peu trop pour acquis que le comédien est prêt à jouer à n'importe quel prix, et n'en profite-t-on pas pour négliger sa rémunération au profit, par exemple, de l'augmentation des coûts des matériaux?

P. Hébert. — Il y a certainement des compagnies de théâtre qui ont les moyens d'engager plus d'acteurs. Il faudrait avoir des compagnies largement subventionnées de haut calibre, très exigeantes et qui devraient engager un minimum d'acteurs.

J.-L. Bastien. — Il est, bien sûr, plus facile de couper dans les salaires, en général, que dans certains frais qualifiés d'incompressibles. Mais si tous les acteurs de tous les milieux refusaient en bloc de travailler en deçà d'un certain cachet, les administrations, tant théâtrales que gouvernementales, seraient bien obligées d'en tenir compte.

C. Poissant. — Mais l'acteur est trop souvent isolé pour pouvoir exercer ce genre de pression collective.

propos recueillis par **alain grégoire**
avril 1984