

Des enfants de Chénier à la salle Fred-Barry

Adrien Gruslin

Number 21 (4), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29059ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gruslin, A. (1981). Des enfants de Chénier à la salle Fred-Barry. *Jeu*, (21), 21–30.

des enfants de chénier à la salle fred-barry

Il participe à la formation des futurs comédiens et au lancement de nouveaux auteurs, il anime et orchestre les représentations d'anciens et de nouveaux textes dramatiques dans des endroits fort diversifiés. Du point de vue de la dramaturgie québécoise, Jean-Luc Bastien occupe une position privilégiée, aussi bien en raison de l'itinéraire qu'il a suivi à ce jour que des multiples fonctions qu'il remplit présentement. Contrairement à beaucoup d'artistes de la scène qui se sont ou ont été cantonnés à un seul théâtre, à une seule compagnie ou troupe, à un genre et à un rôle unique, Bastien a toujours oeuvré partout. Il est apparu dans diverses formes du spectacle théâtral (de la création collective au répertoire en passant par les nouvelles pièces d'auteur) à titre d'acteur aussi bien que de metteur en scène et ce, dans les milieux et lieux les plus variés du théâtre au Québec... Le tout sans heurts



Jean-Luc Bastien.

apparents, avec souplesse et efficacité, les deux qualités qui semblent marquer tout ce qu'il fait.

De ses premières armes chez les Jeunes Comédiens du Nouveau Monde (1964-65-66) et à la Roulotte de Buissonneau (1964-65) à la direction-animation de la salle Fred-Barry (depuis janvier 1978) de la Nouvelle Compagnie théâtrale, Jean-Luc Bastien a été très préoccupé de la dramaturgie d'ici. « La solution pour un théâtre vivant consiste à jouer une dramaturgie qui nous ressemble », m'a-t-il expliqué lorsque je l'ai rencontré au mois de septembre dernier. Cette priorité à la création québécoise, il l'a d'abord vécue confusément. Puis de façon affirmée avec les Enfants de Chénier au Théâtre du Même Nom (T.M.N. versus T.N.M., la principale compagnie d'alors). C'était la fin des années soixante, les débuts du Grand Cirque ordinaire, l'émergence de la création collective qui allait opérer une révolution dans le théâtre au Québec.

Ayant reçu une formation d'acteur, il est entré dans le métier comme comédien, puis comme comédien-auteur, et de plus en plus en qualité d'animateur, professeur et metteur en scène. Ses activités ont été fort nombreuses: au Théâtre populaire d'Alma, à l'Association canadienne du théâtre amateur l'A.C.T.A. qui deviendra l'A.Q.J.T., à l'option-théâtre du Collège Lionel-Groulx, au C.E.A.D., à Fred-Barry, à Québec-Amérique, etc... Il a signé ses mises en scène aux endroits mentionnés mais également au T.P.Q., au T.N.M., au Trident, au C.N.A. et ailleurs. Peu d'artisans québécois de théâtre peuvent revendiquer une feuille de route aussi riche et diversifiée.

Jean-Luc Bastien a vécu plus qu'activement la mutation profonde de la vie théâtrale au Québec dans la seconde moitié des années soixante, changement qui allait permettre à une dramaturgie véritablement d'ici de s'implanter peu à peu. À l'heure actuelle, son travail dans ce domaine exerce une grande influence.

Tout cela a débuté dès sa sortie de l'École nationale de théâtre, en 1963. Frais émoulu de la promotion initiale de cette nouvelle institution d'enseignement fondée et dirigée par Jean Gascon (avec Jean-Pierre Ronfard à la direction pédagogique de la section française), Bastien ignorait presque tout de la dramaturgie québécoise.

Quelle était la situation alors?

Jean-Luc Bastien — Mon engagement pour le théâtre québécois remonte à ce moment, parce que j'ai été formé comme un comédien français pendant trois ans. Nul doute que Jean Gascon a amené le professionnalisme au théâtre et dans son enseignement au Québec mais sa foi et sa formation allaient vers un répertoire éclectique et international dans la tradition des Compagnons. Alors du point de vue de la dramaturgie d'ici, il n'y avait guère de souci. Quant à Jean-Pierre Ronfard, il arrivait alors au Québec, c'est tout dire! J'avais donc reçu une formation solide mais d'ailleurs. J'étais déraciné. Cela ne pouvait se vivre sans un profond malaise.

État qui perdure l'année suivante lorsque tu vas parfaire ton apprentissage à Paris. C'est donc plus tard que survient une certaine prise de conscience?

J.-L. B. — J'étais un comédien français au Québec. La réaction s'est amorcée dès ma

sortie de l'École, dans la foulée des événements d'alors. L'année 1965 marqua la mise sur pied du C.E.A.D. (Centre d'essai des auteurs dramatiques) suite au Dominion Drama Festival consacré à la jeune dramaturgie québécoise. Ce fut un moment intense, de rencontre entre des auteurs jusque là plus ou moins isolés. C'est là que six d'entre eux, Jacques Duchesne, Roger Dumas, Robert Gauthier, Robert Gurik, Jean Morin et Denys Saint-Denis décidèrent de fonder le Centre. Ils étaient conscients d'oeuvrer à un théâtre différent. Nous, les comédiens avons été les co-artisans de ce démarrage. L'année 1965 est aussi celle où Tremblay a écrit ses *Belles-Soeurs*, qui ne seront lues que trois ans plus tard. Il se passait beaucoup de choses.

Mais dans ton cas, l'action concrète n'apparaîtra vraiment qu'à la toute fin des années soixante.

J.-L. B. — C'est-à-dire que c'est à partir de la formation du T.M.N. avec les Enfants de Chénier que l'intervention deviendra plus manifeste et organisée. Nous nous sommes regroupés, Louise Dussault, Odette Gagnon, Jean-Claude Germain, Nicole Leblanc, Gilles Renaud, Monique Rioux et moi. À part Germain, nous étions tous des comédiens sortis des écoles depuis quelques années. Nous avions déjà quelque expérience et étions d'accord sur une chose: nous voulions faire notre théâtre. Si nous avons débuté, à l'automne 1969, avec *les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu*, qui évacuait les classiques, c'est qu'il fallait d'abord régler nos comptes, entre autres, avec la formation académique reçue. Le mouvement, que nous n'étions pas seuls à vivre, a fait boule de neige.

Les choses se sont précipitées pour toi à ce moment. Ton action s'est exercée dans plusieurs champs.

J.-L. B. — Au départ, l'acteur voulait jouer des textes québécois; par la suite, l'animateur et le metteur en scène lui ont emboîté le pas. Mais on peut dire que tout a démarré en même temps. En 1969-70, j'étais avec les Enfants de Chénier comme comédien-auteur, je faisais de l'animation au Théâtre populaire d'Alma et je devenais professeur à Sainte-Thérèse. Lors du festival de l'A.Q.J.T., consacré cette année-là à la création collective, le T.M.N. était chargé de l'animation. J'ai participé à cinq spectacles comme acteur. La même saison, j'ai travaillé au T.N.M. dans *Lysistrata*.

À Sainte-Thérèse, vous avez monté beaucoup de textes québécois?

J.-L. B. — Dès l'ouverture de l'Option-théâtre, ce fut une priorité. C'était la seule école de formation dirigée par un acteur, il était normal qu'elle cherche à les encourager. Jean-Robert Rémillard a mis sur pied une politique de théâtre québécois bien avant l'E.N.T. Quand j'ai été directeur de 1972 à 1975, il n'était pas question d'y changer quoi que ce soit. C'est d'ailleurs en 1973 que nous avons créé *Quatre* à Quatre de Garneau.

À la même époque, tu étais déjà à la N.C.T.?

J.-L. B. — Oui, sur le jury du concours des jeunes auteurs. En 1970, j'ai monté *la Nuit* d'Yvan Turcotte, la pièce gagnante. Tout mon travail s'est inscrit dans une continuité



depuis. À l'heure actuelle, à Fred-Barry, on poursuit toujours le même objectif: la création. Les Ateliers-N.C.T. existent pour donner une première chance à des dramaturges souvent débutants.

Autour des années soixante-dix, pour revenir un peu en arrière, la mode était bien plus à la création collective qu'à la pièce d'auteur.

J.-L. B. — Oui et non, les deux coexistaient. Il est certain que dans le milieu du jeune théâtre, depuis le festival de créations collectives de 1970, l'engouement pour la création collective dépassait tout le reste. Cette « mode » aussi doit se voir en réaction à l'approche traditionnelle. La pièce collective donnait des résultats extraordinaires au plan du spectacle, mais au niveau de l'écriture, le résultat était moins intéressant, il fallait toujours reprendre.

Est-ce à dire que tu renies ce mode de création?

J.-L. B. — Absolument pas, mais je n'aime pas l'opposition un peu exclusive qu'on a tendance à faire entre écrit collectif et texte d'auteur. En théâtre, la création reste toujours une affaire de groupe. Quand un travail d'auteur devient un écrit scénique, il nécessite un obligatoire travail de ré-écriture. Quand j'ai mis en scène *Les fées ont soif*, il a fallu plusieurs versions avant d'arriver à celle jouée. J'ai contribué à théâtraliser, à structurer dramatiquement. L'auteure Denise Boucher qui, de son propre aveu, s'y connaissait peu en théâtre, était bien d'accord. Même chose avec Normand Chaurette, dont la pièce sera produite au printemps au T.N.M. On s'est déjà vus à plusieurs reprises pour retoucher le texte. Il n'existe plus aujourd'hui d'oeuvres écrites et intouchables. La relation entre le milieu et les dramaturges doit s'intensifier. C'est un travail essentiel de tous les artisans de la communication théâtrale.

On est loin, d'après ce que tu dis, de la traditionnelle compartimentation des fonctions, de la répartition stricte des tâches dans l'élaboration de la production théâtrale.

J.-L. B. — En effet. Il existe une notion au Québec qui veut que si tu es compétent, il n'y a pas de problème. Il suffirait de réunir des gens qualifiés pour assurer la bonne marche d'une représentation. Rien de plus faux! Moi je demande aux gens de s'impliquer, pas simplement de faire une *job*. Cela ne m'intéresse pas de monter un spectacle avec des pigistes qui n'ont rien en commun. Quand je fais une mise en scène, je cherche à former une équipe homogène. Cela ne signifie pas que je recrute des gens qui se connaissent, mais cela veut dire que je les choisis en fonction de leurs affinités, de leur aptitude à s'intégrer au sein d'un groupe.

Ton approche me semble découler du fait que tu as été très actif dans le domaine de l'animation, que ce soit comme animateur proprement dit ou comme professeur.

J.-L. B. — Ce principe de base est sûrement né de mon expérience. Comme animateur, j'ai travaillé en région pendant quatre ans, je me suis occupé de l'A.Q.J.T. et du

Jean-Luc Bastien dans *les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* au Théâtre d'Aujourd'hui.



Les fées ont soif de Denise Boucher dans une mise en scène de Jean-Luc Bastien. Tournée automne 1979. Christiane Raymond, Louisette Dussault et Michèle Magny.

C.E.A.D., et à Fred-Barry mon titre est celui d'un animateur. Je suis venu à la mise en scène par l'animation. J'ai toujours compris mon rôle de professeur, aussi bien que celui de metteur en scène, comme des fonctions d'animation.

Le travail, à fortiori le métier, de metteur en scène est une réalité plutôt nouvelle au Québec.

J.-L. B. — C'est nouveau et en constante évolution. Il y a de plus en plus de véritables lectures tentées par des metteurs en scène. Fini le temps où, comme il y a dix ou quinze ans, le metteur en scène était quelqu'un de bonne volonté qui se proposait pour dépanner le groupe. Le travail en était réduit à sa plus simple expression, de la mise en place tout au plus. Maintenant le métier a acquis ses lettres de noblesse. Personnellement, tout mon travail est centré sur la compréhension des oeuvres et je n'ai plus le temps de pratiquer mon métier d'acteur. Comme enseignant, j'analyse des textes, leur mise en forme, etc... cette activité rejoint celle du metteur en scène. Aujourd'hui, tous les metteurs en scène donnent des cours.

En somme, la mise en scène est devenue un métier au Québec.

J.-L. B. — C'est nouveau, avec les Brassard, Lepage, Reichenbach et d'autres. Même au jeune théâtre, la fonction commence à être reconnue alors que, jusqu'à maintenant, on tendait plutôt à supprimer ce rôle. Mais la réalité est autre. Il y a toujours un



Quatre à quatre par l'Option Théâtre de Sainte-Thérèse, dans une mise en scène de Jean-Luc Bastien en 1973. Céline Beaudoin et Anouk Simard.

leader. Il suffit de penser à Raymond Cloutier au Grand Cirque ordinaire. Le fait que le théâtre québécois est rejoué et se multiplie a permis une évolution du métier. Mais on est encore loin du règne du metteur en scène qui prévaut en France.

Comment expliquer la différence?

J.-L. B. — Par un exemple. Je monte *Ah! Ah!* de Ducharme à Paris pour la tournée du C.E.A.D. au début de 82. Je suis le deuxième à monter cette pièce. En France, tu es le quatre-centième à faire *Scapin*, tu es bien obligé de chercher, de tenter une lecture renouvelée. Ici, on ne fait que commencer à saisir toute l'importance d'une lecture à faire. Autant de lectures, autant d'enrichissement. Il faut toujours ré-actualiser car le théâtre est un art éphémère. La mise en scène s'efforce de tenir le théâtre en vie.

Comment le milieu réagit-il devant ce rôle accru?

J.-L. B. — Fort bien, les gens comprennent le caractère essentiel de la fonction. À mon avis, le Jeune théâtre reste beaucoup plus sectaire que le théâtre institutionnel quoique je n'ai jamais eu à subir d'obstruction systématique. Le metteur en scène est le maître d'oeuvre qui a toute liberté pour former son équipe de production. Au T.N.M., il choisit tout. Au Trident, c'est plus compliqué en raison de la politique d'engagement local. Mais s'il ne trouve pas localement, il prend qui il veut ailleurs.

Comme metteur en scène, mais aussi grâce à tes nombreuses activités, tu occupes une place de choix dans la dramaturgie québécoise, comment te définis-tu? quelles responsabilités en découlent?

J.-L. B. — Étant très actif, j'ai une bonne capacité de travail et je suis de ceux qui croient que le talent vient à force de labeur. Mes diverses occupations s'inscrivent dans une dynamique: quand je donne un cours, cela m'aide à faire de la mise en scène et vice versa... Il s'agit de deux approches d'analyse similaires. De plus, mon expérience à la direction de l'Option-théâtre m'a beaucoup aidé à me partager, à devenir plus efficace et réaliste, à comprendre les complexités de la production théâtrale. Par rapport à la dramaturgie québécoise, j'en ai fait le pari dès mes premières années. Je l'ai abordée et l'ai toujours véhiculée.

C'est donc dire que ton influence est très grande.

J.-L. B. — Comme professeur et metteur en scène, on arrive, bien sûr, à exercer une certaine influence. Surtout si on privilégie le théâtre produit par des groupes homogènes. Cela dit, je n'ai aucune prétention. Ma démarche est d'abord intuitive, même si j'essaie de suivre une ligne de pensée précise. Règle générale, je me passionne pour des choses, je les fait. C'est sans doute cela, bénéficier d'une position privilégiée. Mon influence tient essentiellement à une pratique: toutes mes occupations sont remplies selon un fonctionnement d'animateur. Je me suis toujours défini comme tel.

C'est d'ailleurs ton titre officiel à Fred-Barry.

J.-L. B. — Non seulement mon titre, mais encore mon mode d'agir. L'an passé j'ai formé une équipe de quatre responsables (avec Labonté, Saint-Amant et Thibault) de toutes les productions de la saison, de la scénographie et de la bâtisse.

Ton activité à Fred-Barry, parce que la salle est exclusivement consacrée à la création, me semble bien résumer l'essentiel de ton insertion dans le théâtre québécois.

J.-L. B. — Sans doute puisque l'objectif majeur de la salle coïncide avec l'intérêt principal de toute ma carrière. Je jouis de la plus totale liberté. À Fred-Barry, je choisis une pièce et je la monte; ce qui ne signifie pas que j'en assume moi-même la mise en scène, au contraire: cette année je ferai seulement ma deuxième mise en scène. Ma position me permet de choisir quels nouveaux auteurs, quelles nouvelles oeuvres, quels nouveaux metteurs en scène (car nous voulons aussi encourager la création sur ce plan) vont être présentés au public.

Derrière l'objectif moteur de la création sans compromis, vous en poursuivez un certain nombre d'autres?

J.-L. B. — Les finalités sont multiples. On veut rendre possible toutes sortes d'expériences d'écriture afin de susciter de nouveaux dramaturges, permettre des essais scénographiques afin d'accorder une première chance à des metteurs en scène, etc... Fred-Barry est le *workshop* au sens américain du terme. On essaie des pièces, on les produit à tous les plans. Fred-Barry est aussi un tremplin éventuel pour



Qu'as-tu fait de mon pays? d'An Antane Kapesh. Mise en scène: Jean-Luc Bastien. Production: les Ateliers N.C.T., 1981.

Denise-Pelletier, c'est arrivé avec *Encore un peu*, ou pour d'autres compagnies, c'est le cas de *C'était avant la guerre à l'Anse-à-Gilles*, chez Duceppe.

Fred-Barry est donc un lieu de création essentiel pour la dramaturgie d'ici, mais ce lieu n'est-il pas menacé par les problèmes budgétaires?

J.-L. B. — Cette année, les restrictions ont failli faire fermer la salle. Espérons que la situation se rétablira. Je maintiens le concept de la création inédite à bout de bras. Pas question ici de se laisser guider par des critères de rentabilité commerciale. Si la salle Fred-Barry ne crée pas des textes plus difficiles, qui le fera?

Fred-Barry serait donc essentiellement un tremplin?

J.-L. B. — C'est un théâtre qui fait avancer le théâtre. Quand je suis arrivé à l'automne 77 (l'ouverture a eu lieu en janvier suivant), j'ai un peu revécu l'expérience du T.M.N.

Mon travail d'animation était axé sur le théâtre québécois. Dans nos méthodes pédagogiques aussi, on passe d'abord par le théâtre québécois pour arriver à l'autre.

Et aux éditions Québec/Amérique, ta responsabilité me semble un prolongement logique.

J.-L. B. — Mon travail s'inscrit dans la même foulée, avec les mêmes objectifs de création. La collection « Premières » est une initiative de Gilbert Larocque. Il était convenu de publier les textes montés à Fred-Barry, puis d'étendre l'édition à d'autres textes jugés importants. Il y a eu des réductions faute d'argent. Le prochain texte, *Gertrude Laframboise, agitatrice*, ne sera que le quatrième. D'autres sont prévus, mais non encore sélectionnés.

En terminant, Jean-Luc Bastien, quel regard poses-tu sur la dramaturgie québécoise actuelle, sur le chemin parcouru?

J.-L. B. — Il y a eu le *bag* de la création collective et l'heure actuelle est à la diversité. Les fonctions, les rôles, dont celui du metteur en scène, se définissent. On commence à refaire des choses, c'est un signe des temps; la matière existe et s'accroît. La fonction d'auteur se met peu à peu à avoir un sens québécois qu'elle n'avait pas. Maintenant, je ne sais pas vers quoi on se dirige. Les conditions économiques sont très éprouvantes. Beaucoup de gens disent déceler une certaine stagnation dans la production actuelle. Pourtant, il n'y en a jamais tant eu. L'éventail est riche. Depuis la chute de la thématique du pays est survenu un éclatement, souhaité par le milieu. On cherche. Le filon de la veine folklorique s'épuise heureusement peu à peu. Le souci de l'écriture ré-apparaît, c'est bon signe.

Mais on se dirige vers quoi?

J.-L. B. — Je ne sais trop. Il y a des tentatives: Saia, Dubois, Chaurette, Sirois, etc... Il y en a d'autres. Elles ne sont pas toutes heureuses. Secrètement, ce dont on rêverait peut-être, c'est d'aller vers la grande thématique du monde plutôt que celle de soi, du pays...

propos recueillis par adrien gruslin