

Dialogues et entretiens sur la mise en scène Tenir compte de tout le monde entretien avec Jean-Luc Bastien

Pierre MacDuff

Numéro 25 (4), 1982

Questions de mise en scène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28269ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

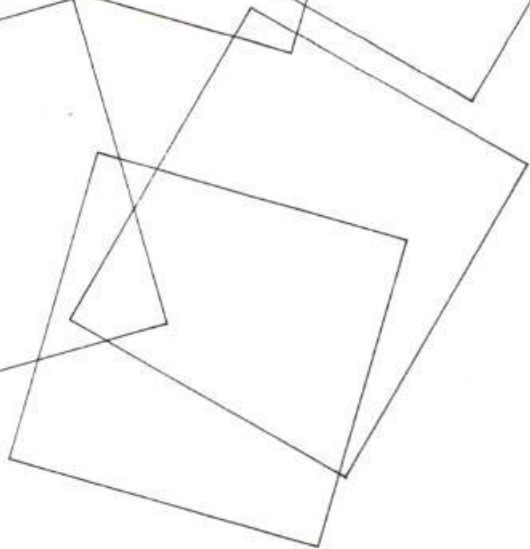
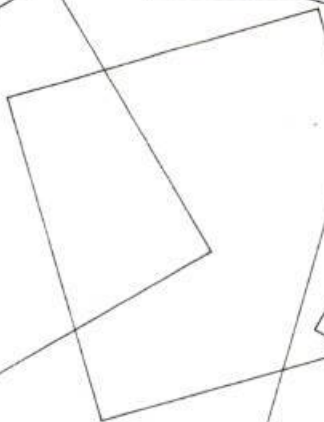
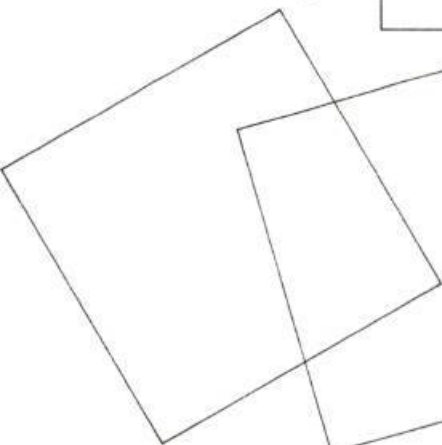
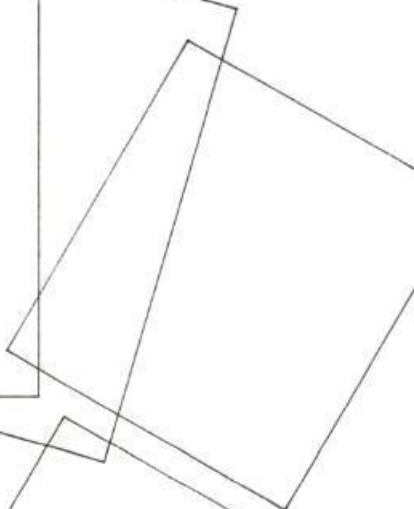
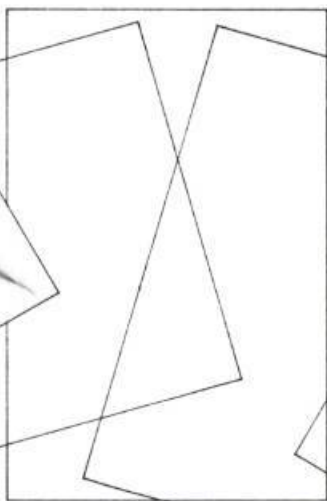
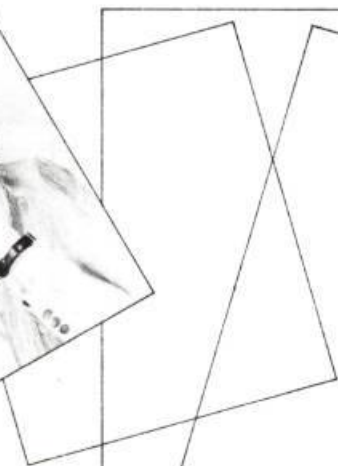
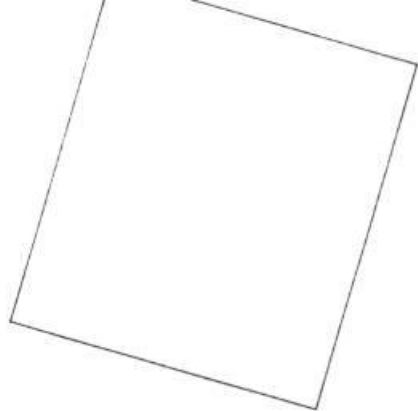
0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

MacDuff, P. (1982). Dialogues et entretiens sur la mise en scène : tenir compte de tout le monde entretien avec Jean-Luc Bastien. *Jeu*, (25), 102–114.



dialogues et entretiens sur la mise en scène

tenir compte de tout le monde entretien avec jean-luc bastien

Né dans le comté de Saint-Jean en 1939, Jean-Luc Bastien étudie avec Suzanne Rivest, Jan Doat et Françoise Riopelle avant de s'inscrire à la section française d'interprétation de l'École nationale de théâtre en 1960. À sa sortie, il sera stagiaire dans diverses troupes d'État en France. De retour l'année suivante, il joue entre 1964 et 1972 dans une vingtaine de productions théâtrales; en 1969, il est l'un des fondateurs du Théâtre du Même Nom. De 1970 à 1972, il est membre du comité exécutif de l'Association québécoise du jeune théâtre; de 1972 à 1975, il siège au conseil d'administration du Centre d'essai des auteurs dramatiques. Son expérience de metteur en scène débute en 1962 avec *Fando et Lis d'Arrabal*; la majorité des productions qu'il dirigera par la suite seront des créations québécoises. Parmi ses mises en scène, signa-lons: *l'Arme au poing ou larme à l'oeil* de Dominique de Pasquale, *le Théâtre de la mainte-nance* de Jean Barbeau, *Cyrano de Bergerac* de Rostand, *Salut Galarneau* de Godbout-Chouinard, *Les fées ont soif* de Denise Boucher, *Victor ou les Enfants au pouvoir* de Vitrac, *Coup de sang* de Jean Daigle et *Fêtes d'Automne* de Normand Charette. Depuis 1970, Jean-Luc Bastien enseigne à l'option-théâtre du cégep Lionel-Groulx, dont il fut directeur de 1972 à 1975 ainsi qu'en 1977-1978; il y met notamment en scène *Quatre à quatre* de Michel Garneau, *le Balcon* de Genet et *Mère Courage et ses enfants* de Brecht. En 1982, il est nommé directeur artistique de la Nouvelle Compagnie Théâtrale.

p.m.

Lorsque tu entreprends une mise en scène, par quoi commences-tu?

Jean-Luc Bastien. — Si l'on parle de création, le scénario est à peu près toujours le même. Je travaille longtemps d'avance avec l'auteur, avant tout le monde. Pour la plupart des textes québécois de création que j'ai montés, j'ai souvent fait ce que j'appelle un travail de structuration. À quelques exceptions près, je n'interviens jamais dans le propos de l'auteur; je suis très humble et très respectueux des auteurs en ce sens-là; à moins que je ne sois pas d'accord au départ, et alors là, je ne monte pas la pièce... Par contre, à partir du moment où les intentions de l'auteur sont claires, je pourrai à l'occasion lui suggérer de les théâtraliser d'une autre manière, et selon mon point de vue. Ensuite, j'essaie de jouer le rôle du public et, comme metteur en scène, celui de public averti. Par exemple, si je dis à un auteur chevronné que je souhaiterais voir telle scène dans telle perspective, l'explication est générale-ment simple et peu après, c'est écrit, parce qu'il a du métier. J'ai très souvent travaillé avec des auteurs qui en étaient à leurs premiers textes. Il y a aussi des

auteurs qui ont du métier, mais pas nécessairement une grande expérience de la production; l'explication est alors plus longue. Donc, si l'on poursuit le procédé, ce travail d'élaboration avec l'auteur, ou de restructuration, est d'abord fait par moi. Dans le cas d'une création, j'avertis toujours l'auteur que, passé ce premier « nettoyage » si l'on peut dire, les autres créateurs vont en faire autant, bien que j'aurai un avis prépondérant puisque c'est moi qui devrai en contrôler l'ensemble. Ensuite, je choisis l'équipe de production, pour l'aspect visuel ou sonore. De plus en plus, je fais appel à des gens que je connais bien, ce qui ne m'empêche pas de travailler avec des gens nouveaux; j'essaie de faire un heureux mélange des deux et je fais la même chose pour les comédiens, soit d'inviter des gens que je connais pour avoir déjà travaillé avec eux; et en même temps, je choisis une partie de l'équipe qui est nouvelle. C'est une espèce de dosage que je reprends à peu près pour toutes les productions, même pour celles que je fais dans une école de théâtre où les étudiants sont séparés en groupe. J'essaie ensuite de susciter un esprit de gang, ou de troupe, mais selon des approches chaque fois différentes: parfois je procéderai à travers les affinités personnelles qu'il y a entre les acteurs, d'autres fois ce sera par le type de présence ou par la personnalité qu'un acteur dégage sur scène.

Sauf à l'école, où l'équipe du spectacle t'est en quelque sorte imposée, prends-tu pour acquis que, faisant appel à des professionnels, cet esprit d'équipe ira de soi et qu'il est implicite au métier?

J.-L. B. — Je suis absolument contre cette idée. Je crois que toute l'évolution de la mise en scène au Québec a démontré qu'il ne suffit pas d'être professionnel pour



Le Théâtre de la maintenance de Jean Barbeau lors de la création à la N.C.T., en 1973, dans une mise en scène de Jean-Luc Bastien, des décors de Pierre Labonté et des costumes de Roger Ponce. Parmi les interprètes, on reconnaît Jean-Pierre Cartier, Louisette Dussault et Gilles Renaud. Photo: André Le Coz.

être capable de travailler ensemble. Lorsque j'aborde un spectacle, je demande aux gens, sinon de croire à ce que je crois, du moins, pour le mois au cours duquel on va travailler ensemble, qu'on s'entende au départ sur un certain nombre de choses, sur ce que la pièce veut dire, sur comment je peux la faire, comment ils veulent la faire; sinon, ce n'est pas agréable de travailler ensemble et je trouve que ce n'est pas correct pour l'acte créateur. Pour moi, la création est un ensemble d'éléments qui s'additionnent et non pas qui se soustraient. On peut toujours remettre des choses en question, à la condition d'être complice. Au départ, je demande cette complicité qui ne se situe pas uniquement au plan de la compétence, mais qui fait qu'à un moment donné, tout le monde s'entend pour vouloir, en principe, dire la même chose dans le spectacle. En cours de route, on découvrira peut-être que cela ne se passe pas de la façon prévue, mais initialement, cette connivence existe et me semble essentielle. Quand je parle de complicité, cela n'exclut pas le fait que, par exemple, je réunisse des gens qui ne sont pas de la même génération ou qui n'ont jamais travaillé ensemble... Il s'agit d'une question qui repose sur ma sensibilité personnelle, à savoir quel *feeling* j'éprouve vis-à-vis de tel genre de comédien, d'éclairagiste ou de concepteur. Quand je fais appel à des gens, je leur dis pourquoi je les ai choisis, je leur explique dans quel sens je veux orienter l'ensemble de la production, dans quel esprit je voudrais qu'ils fonctionnent, et je leur demande s'ils sont d'accord. Par exemple, il y a des pièces qui demandent des gens de caractère violent; si c'est cela l'essentiel de la pièce, je vais peut-être compenser par autre chose, mais je pourrai aller chercher des comédiens qui ont un caractère compliqué ou difficile, si c'est l'esprit dans lequel je monte la pièce. Parfois, ce sera le contraire. C'est certain que la condition primordiale demeure cependant la compétence selon mon point de vue à moi parce que, là aussi, la compétence est une notion subjective.

Ainsi, lorsque tu en viens à l'étape de la distribution, tu as une vision déjà passablement claire de ce que tu attends comme résultat?

J.-L. B. — Tout à fait.

Mais cela n'exclut pas que l'équipe puisse, elle aussi, amener des choses...

J.-L. B. — Ce qui surgira de l'équipe va s'additionner. À mon avis, et je le dis souvent aux gens avec qui je travaille, je pense que je suis très précis quant au concept global, mais totalement souple dans ses modalités.

Si l'on continue le processus, quel est l'intervenant suivant? Le responsable de la scénographie ou l'équipe des comédiens?

J.-L. B. — Depuis cinq ans environ, les productions démarrent très tôt au Québec. Par exemple, lors du dernier spectacle que j'ai monté au T.N.M., six mois avant la première, tout l'aspect visuel devait être décidé alors que, pour des questions d'horaires, la moitié des rôles n'était pas distribuée. Dans le domaine de la production, les contraintes sont complexes. Ainsi, pour des raisons économiques de plus en plus pressantes, il y a de moins en moins de changements possibles. C'est d'ailleurs pour cela que le metteur en scène doit être absolument précis. Quand on doit prendre une décision, presque un an à l'avance, sur le choix d'un accessoire... Ainsi, dans les grosses compagnies, on doit presque séparer la production de l'interprétation puisque, généralement dès la première lecture, toutes les maquettes



sont sur la table et, parfois, les costumes sont fabriqués.

Est-ce que ce fonctionnement t'apparaît satisfaisant?

J.-L. B. — Cela dépend des cas. Il est certain que, lorsqu'on arrive avec une conception très élaborée, elle influence grandement les interprètes; la production étant prête tellement tôt, on a le temps de fouiller plus l'interprétation. Mais il est bien entendu qu'une semaine avant de jouer, un comédien ne peut pas demander de changer de costume; cela n'est pas possible, autant pour des raisons économiques qu'à cause de tout l'appareillage. Il faut comprendre qu'une grosse compagnie peut impliquer une cinquantaine ou une soixantaine de personnes dont, par exemple, le relationniste qui veut des photos trois semaines avant la première... Mais il y a bien des sortes d'aventures; il y a des compagnies intermédiaires, des petites, des écoles de théâtre, où le processus inverse se passe de façon courante. Par exemple, à la salle Fred-Barry qui est un atelier de création et de recherche, le théâtre est disponible une semaine avant la première pour, justement, permettre les changements désirés. Ceci dit, et pour revenir au processus de création, si, au cours de la longue préparation, le décorateur souhaite aller dans un sens que je n'avais pas prévu, son travail influencera celui du costumier; mais là aussi, il s'agit d'un travail d'équipe. Pour sa part, l'éclairagiste sera influencé par un peu tout le monde puisqu'il doit éclairer les réalisations de tous les autres artisans du spectacle.

Comment travailles-tu avec les comédiens? Te considères-tu comme très directif?

J.-L. B. — J'ose penser que je suis à l'écoute des acteurs pour la bonne raison que, si j'engage tel acteur, c'est d'abord parce que je crois en lui et que je lui fais confiance. Je suis en général très souple, même dans l'interprétation. Souvent, je n'ai aucune objection à ce qu'un comédien, ou un décorateur, fasse les choses à sa façon plutôt que de la manière que j'avais prévue. Évidemment, si on me dit une chose à laquelle je suis incapable de croire ou qui va dans le sens contraire du concept global, je vais discuter. Je crois qu'on peut toujours me parler et remettre en question ce que je pense, ce qui ne veut pas dire que je suis toujours d'accord avec ce qui m'est proposé; quand je suis persuadé d'une chose, je tiens mon bout jusqu'à la dernière minute. Mais une fois défini le concept global, je suis très ouvert et j'adopte un fonctionnement qui peut parfois rejoindre celui de la création collective. L'idée de départ doit cependant être très précise; la mise en scène doit d'abord servir une vision du monde.

C'est davantage le propos de la pièce qui sera le moteur de toute l'entreprise plutôt qu'un projet esthétique au départ très précis. En somme, c'est toi qui te mets au service de la pièce et non pas celle-ci que tu mets à contribution de ta vision de metteur en scène...

J.-L. B. — Ce projet esthétique, ce que j'appelle souvent les modalités, c'est la somme du travail de toute l'équipe. En tant qu'homme de théâtre, quand je vais voir un spectacle, ce qui me déplaît le plus, c'est lorsque les gens ne jouent pas la même

Un travail de mise en scène qui demandait une mise en place toute pensée à l'avance: *Cyrano de Bergerac* de Rostand, production de la N.C.T., 1974. Scénographie de Renée Noiseux-Gurik. Avec: François Tassé, Monique Lepage et Gilles Pelletier. Photo: André Le Coz.

pièce. Alors, mon grand souci, c'est qu'on ait beaucoup de choix, mais qu'on choisisse et qu'on dise la même chose; que tout le monde de la production soit au courant de ce que l'autre dit, fait, pense, qu'on joue la même affaire autant dans les décors, les éclairages, que dans l'interprétation. Après cela, intervient la compétence des artisans qui vont traduire cette compréhension à leur façon.

La discussion occupe donc une partie importante de ton travail; cette façon de faire peut réussir avec des gens qui ont une approche rationnelle, mais comment procèdes-tu quand tu diriges des acteurs qui fonctionnent davantage de façon émotive ou intuitive?

J.-L. B. — Je pense qu'un acteur se doit d'être une personne intelligente. Mais il y a bien des sortes d'intelligence; la sensibilité est une forme d'intelligence. J'ai probablement le défaut de mes qualités et, comme je suis aussi professeur, j'ai tendance à expliquer, à parler beaucoup. Toutefois, il y a des gens qui posent très peu de questions ou qui aiment moins discuter, mais qui comprennent tout autant. C'est certain qu'il peut arriver qu'un comédien et moi, on ne se comprenne pas. Quand je me rends compte de cela, c'est dommage, mais c'est raté à ce niveau; cela m'arrive heureusement de moins en moins souvent. Cela ne veut pas nécessairement dire qu'il sera mauvais, mais l'unité du spectacle sera compromise. Je donne souvent cet exemple: la mise en scène, c'est comme vouloir tracer un cercle; on le commence, mais c'est rare qu'on arrive à vraiment le compléter; il y a des fois où on se rend à 40%, 75%, 80% avec l'ensemble de détails que cela comporte. Parfois, le jeu se rend à 100%, d'autres fois la production se rend à 80%, parfois c'est l'inverse...

Comment fais-tu la mise en place d'un spectacle? Arrives-tu dès le début des répétitions avec des indications précises de mise en espace ou de déplacements, et quel est l'apport du décorateur?

J.-L. B. — Cela dépend des pièces, bien sûr. Je vais prendre deux exemples. *Cyrano de Bergerac* mettait en scène quelque vingt-cinq comédiens et soixante personnages. C'était impossible que je ne fasse pas d'avance la mise en place puisque, autrement, on aurait perdu un temps inouï. J'ai même joué comme les enfants, à savoir que j'ai installé dans mon salon la maquette de la scène et j'y déplaçais de petits personnages de plastique. Je suis donc arrivé en répétition avec une mise en place assez définie, tout au moins en ce qui concernait les moments où il y avait vingt-cinq comédiens en scène. Cependant, en général, je ne procède pas du tout comme cela. Pour la mise en place comme pour le reste, je me laisse influencer autant par le décorateur que par les autres artisans, toujours dans la mesure où l'on respecte le concept global que j'ai tracé. Avec *Les fées ont soif*, qui appelait une mise en scène assez statique, si la comédienne qui jouait la mère m'avait dit vouloir passer son temps à faire du jogging, je lui aurais dit non. Mais si elle souhaitait faire telle scène à droite, ou à gauche, et que cela ne dérangeait pas la cohérence du rôle, je n'avais aucune objection. Par contre, après qu'on se soit entendu, interviennent des préoccupations d'ordre esthétique. Ainsi, je me fais souvent dire que je compose des images; par exemple, je travaille très souvent des spectacles où il n'y a pas de murs, où je joue avec l'éclairage et l'espace.

En général, ce souci formel interviendra au cours des répétitions plutôt qu'au début?

J.-L. B. — Encore une fois, cela dépend des pièces. C'est certain qu'une création offre plus d'ouvertures, bien qu'on demeure au service du texte. Si on monte *Mère Courage et ses enfants*, on se documente et il y a quand même un certain nombre de références esthétiques qui appartiennent au texte et qui influenceront forcément le metteur en scène. Je suis certain que Normand Chaurette n'avait pas vu *Fêtes d'Automne* comme je l'ai montée, mais qu'il est probablement d'accord pour dire que c'est néanmoins sa pièce que j'ai montée. Mais si j'en avais vu quarante-trois productions auparavant, il est impossible que cela n'ait pas influencé ma vision.

La mise en scène est un métier relativement jeune au Québec. Le metteur en scène est finalement un peu arrivé par la force des choses et, dans la plupart des cas, il est issu du jeu. Si ce phénomène, je présume, lui permet une plus grande connivence avec les acteurs, n'est-il pas dangereux que sa vision de metteur en scène demeure d'abord celle d'un comédien?

J.-L. B. — Je pense que cela est vrai sur le plan historique. Personnellement, il est exact que j'ai d'abord une formation d'acteur et j'ai longtemps pensé comme un acteur, sauf que j'ai changé, moi aussi, avec le temps. Et cela correspond à l'évolution de la mise en scène au Québec; maintenant je pense être beaucoup plus metteur en scène qu'acteur, et cela n'est pas dû seulement au fait que je ne joue pas, mais à la façon de penser le théâtre. Je pourrais sans doute parler ici au nom d'autres metteurs en scène de ma génération.



Victor ou les Enfants au pouvoir de Roger Vitrac présenté au T.N.M. du 29 février au 5 avril 1980 dans une mise en scène de Bastien. Les décors sont de Guy Neveu et les costumes de François Barbeau. On reconnaît Louisette Dussault, Anne Caron et Marc Béland. Photo: André Le Coz.

Ce qui fait que la mise en scène est devenue un métier, c'est que notre préoccupation principale et notre façon de voir le théâtre sont devenues celle d'un metteur en scène plutôt que d'un acteur. Cela ne nous empêche pas d'avoir des relents de fonctionnement d'acteur quand on parle avec eux. Dans mon cas, je pense que les comédiens sentent que je suis complice avec eux parce que je parle souvent le même langage. Par contre, les gens qui me connaissent savent que je garde toujours le point de vue de metteur en scène comme étant prioritaire dans mes relations avec les gens. C'est-à-dire que je suis complice dans le quotidien, mais j'essaie toujours de garder le point de vue de la personne qui se préoccupe du concept de l'oeuvre, et je suis moins vulnérable à une vision individualiste de l'acteur. Je comprends l'acteur mais, moi, je suis obligé de tenir compte de l'ensemble de la pièce. Personnellement, je vois la mise en scène comme un métier d'animateur. Je fais beaucoup d'animation dans ce métier à cause de mon implication dans une école de théâtre et, dans le passé, à cause du jeune théâtre et du théâtre amateur. Donc, ce rôle d'animateur, je l'ai toujours exercé. Mais à un moment donné, quand l'individualisme des gens remonte trop à la surface, je suis obligé de prendre des décisions mais, dans mon esprit, j'essaie de tenir compte de tout le monde. De toute façon, le rôle d'animateur, c'est aussi de rallier tout le monde à une même idée, à une même pièce. Et c'est cela le travail de la mise en scène: faire en sorte que tout le monde se branche sur une même idée, quelles que soient nos façons différentes de penser le théâtre. À mon avis, c'est ce qui fait la qualité d'une production.

Contrairement à ce qui se produit dans d'autres sociétés, ne crois-tu pas que, au Québec, après les acteurs, ce sont d'abord les auteurs que le grand public va voir au



En février 1981, Jean-Luc Bastien remontait *Coup de sang* de Jean Daigle au Théâtre du Trident (la création avait eu lieu au T.N.M. en 1976 dans une mise en scène d'André Montmorency) avec Viola Léger (la mère), Léa-Marie Cantin (Irène), Denise Gagnon (Marie), Marie Tifo (Julie) et Germain Houde (Henri). Scénographie: Denis Denoncourt. Photo: Couthuran.

théâtre et que le rôle du metteur en scène est plutôt ignoré? Par ailleurs, il faut bien dire qu'on a peu souvent l'occasion de voir une pièce reprise à court terme par un nouveau metteur en scène; et le cas échéant, même cette deuxième ou troisième lecture propose rarement autre chose qu'une vision naturaliste ou illustrative, surtout chez les grosses compagnies.

J.-L. B. — Je suis plus ou moins d'accord avec cela. On commence, au Québec, à être concerné par le phénomène des deuxième lectures — j'ai, par exemple, monté *Coup de sang* au Trident — mais j'admets qu'en général, les pièces québécoises sont peu jouées et devront sûrement être reprises. Je pense, par exemple, à l'oeuvre de Tremblay mise en scène par quelqu'un d'autre que Brassard; le public va peut-être alors comprendre davantage le rôle du metteur en scène. Et c'est la même chose pour les autres grandes pièces; après avoir fait le tour des grandes oeuvres, les metteurs en scène de ma génération vont effectivement retoucher à des pièces que Gascon a montées dans les années cinquante, par exemple. Il s'est passé un peu ce phénomène quand j'ai monté *Cyrano de Bergerac*; il y a beaucoup de gens qui sont venus parce qu'ils l'avaient vu trente ans auparavant.

Tu fais référence aux classiques. Pour ma part, je trouve qu'on ose bien peu de choses au Québec. Je ne sais pas si c'est par peur d'effaroucher le public, mais on lui propose rarement une vision très personnalisée de metteur en scène. Pour actualiser les classiques, lorsqu'une compagnie en monte un, elle ira généralement vers le modernisme ou l'abstraction pour la production visuelle, mais traitera rarement le jeu. En ce sens, la façon dont tu as monté Victor ou les Enfants au pouvoir n'était pas courante. Comment expliques-tu cette timidité généralisée?

J.-L. B. — Si on avait une tradition théâtrale professionnelle de trois cents ans, si ça faisait trois cents ans qu'on jouait Molière ou Shakespeare... À Paris, tu as environ cent théâtres, il se joue donc beaucoup plus de pièces qu'ici. Il n'est pas rare de trouver une même pièce de Racine sur deux scènes simultanément. Alors que nous, par exemple, on monte Racine tous les cinq ans ou tous les dix ans; cela donne toujours l'impression d'être neuf. Bien souvent aussi, le metteur en scène n'a pas vu le Racine qui a été fait avant, ou a eu peu souvent l'occasion d'en voir... Ça, c'est une explication pratique, mais il y en a une autre: lorsqu'on parle du rôle du metteur en scène, on fait souvent référence à l'Europe, et plus particulièrement à la France, où le processus est beaucoup plus intellectualisé qu'ici. Notre façon de jouer les pièces et d'aborder la production engage plus de monde parce que tout le monde s'y met alors qu'en France, par exemple, on fait souvent face à la lecture personnelle et intellectuelle du seul metteur en scène.

Et bien souvent ici, lorsqu'un metteur en scène veut sortir des sentiers battus, la critique journalistique lui fait reproche de ne pas être fidèle au texte ou d'avoir trahi l'auteur. C'est bien connu, les critiques, eux, savent ce que voulait dire Molière ou Shakespeare...

J.-L. B. — Même si je suis mal placé pour parler de cela, j'ai quand même l'impression, du fait des changements de direction artistique à la tête de trois compagnies institutionnelles, qu'il y aura peut-être plus d'ouverture à l'égard des relectures. Mais c'est vrai que c'est encore bien timide au Québec, et le grand public ne sait pas encore ce que fait le metteur en scène. Malheureusement, je pense que le grand

public voit le metteur en scène comme un metteur en place. Il y a eu un progrès, mais c'est petit. Même aux États-Unis, je me demande si on sait ce qu'est le rôle du metteur en scène.

N'est-ce pas une chose acquise pour la danse, où l'on sait que le chorégraphe est le maître d'oeuvre?

J.-L. B. — Oui, on sait que c'est le chorégraphe qui a placé les danseurs, mais sait-on que c'est lui qui a choisi le décor et les éclairages?

Jusqu'à ta nomination à la direction de la Nouvelle Compagnie Théâtrale, tu travaillais comme professeur à l'option-théâtre du cégep Lionel-Groulx, à Sainte-Thérèse. À ma connaissance, aucune école québécoise ne s'est penchée sur la formation du metteur en scène. Crois-tu qu'on puisse former des metteurs en scène dans une école de théâtre?

J.-L. B. — Moi, je dis que tout s'apprend, la mise en scène comme le reste. Je peux parler d'un projet personnel qui ne se réalisera probablement pas. Si je n'avais pas eu mes nouvelles fonctions, probablement qu'à Sainte-Thérèse, on serait allé vers un nouveau programme de cours en mise en scène dont j'aurais été le titulaire. Il faut quand même admettre que la mise en scène, c'est un métier d'aboutissement. De façon générale, pour être metteur en scène, il faut être passé par au moins une des disciplines du théâtre qui te donne une connaissance, par quelque biais que ce soit, de l'ensemble des métiers du théâtre. En fait, on peut dire que la génération des metteurs en scène dont je fais partie s'est formée sur le tas, comme les comédiens



« Une création offre plus d'ouvertures, bien qu'on demeure au service du texte. » Création de *Fêtes d'automne* de Normand Chaurette au T.N.M. en mars 1982, dans une mise en scène de Bastien. À l'avant-plan: Monique Joly. Photo: André Le Coz.

avant qu'il y ait des écoles de théâtre. C'est pour cela qu'on en a tous fait tellement, et c'est actuellement la même chose pour les jeunes metteurs en scène. Ils acquièrent une formation en multipliant les expériences et en apprenant chaque fois. Je considère que je commence à comprendre ce qu'est le métier de metteur en scène. Ce que fait une école de théâtre, c'est très simple: raccourcir le temps d'apprentissage. Une école de théâtre montre en trois ans ce qui, normalement, demande le double. Il n'y a pas d'école qui donne du talent à qui que ce soit. Au fond, quand tu es dans une école, tu es comme une vedette: tu travailles de neuf heures le matin à minuit, on t'engage assurément dans la prochaine production, tu fais du théâtre, tu en manges, comme en général les gens qui ont vingt ans de métier et qui sont connus. S'il y avait une école de mise en scène, l'étudiant ferait quinze ou vingt mises en scène en trois ans.

Peut-être y a-t-il surtout un problème de modalités, à savoir qu'on ne peut faire de la mise en scène en partant de rien et que, d'une certaine façon, il faut une période d'apprentissage préalable qui devient complexe à intégrer dans une structure qui est précisément une structure d'apprentissage?

J.-L. B. — Oui, sauf qu'on pourrait peut-être dire que le metteur en scène serait à l'école pendant cinq ans au lieu de trois et que, pendant deux ans, il participerait à tous les autres cours sur les métiers de théâtre, ce qui serait encore mieux que de n'avoir qu'une formation de comédien.

Est-ce qu'il n'y aurait pas d'autres avenues possibles? Je pense, par exemple, à certaines formes de stages qu'un aspirant metteur en scène pourrait faire à l'intérieur des compagnies dites institutionnelles.

J.-L. B. — Cela existe, mais de façon informelle et sporadique. Il arrive que des gens viennent parfois nous regarder travailler, le temps d'une production. Si ma mémoire est bonne, je crois que le système existait à la N.C.T. avant que la structure technique ne devienne si complexe. La personne qui était l'assistant metteur en scène n'était pas forcément le régisseur. Maintenant, dans les grandes compagnies, le régisseur fait office d'assistant metteur en scène et de directeur de scène; mais en fait, l'assistance à la mise en scène, c'est autre chose que d'être directeur de scène. Il reste que, pour l'apprentissage de la mise en scène, la partie qui importe et qui pourrait aider un aspirant metteur en scène, c'est celle de l'assistance dans la conception, dans la structuration de la pièce, dans la direction d'acteur, etc. Comme les directeurs des grosses compagnies sont surtout des metteurs en scène, je pense bien que personne ne s'objecterait à ce que les répétitions servent de stage à de futurs metteurs en scène. Ce serait peut-être une solution.

Crois-tu que les conditions de travail actuelles, soit le nombre et le rythme de productions qu'un metteur en scène doit réaliser pour gagner sa vie, favorisent un travail de qualité; et comment, dans ce contexte, peut-il évoluer comme artiste?

J.-L. B. — C'est certain qu'il est inhumain de demander à quelqu'un de faire huit mises en scène originales par année, c'est de la folie. Le Québec étant petit, le métier de metteur en scène n'étant pas suffisamment rémunéré et les possibilités de travail étant plutôt rares, les gens doivent être polyvalents. La plupart des metteurs en scène enseignent dans les écoles de théâtre, ce qui est normal à mon avis; s'ils sont

également comédiens, ils jouent. Plus que le jeu, la mise en scène requiert beaucoup de temps de préparation et, comme je le disais, les projets démarrent très longtemps d'avance. Je pense qu'il ne faut plus faire cela, huit mises en scène par année, mais plutôt se faire alimenter par autre chose. Pour ma part, je considère que, lorsque je donne des cours, j'apprends; cela me nourrit pour la mise en scène. Et l'inverse aussi est vrai...

propos recueillis par pierre macduff

mars 1982