

## **Retrouver l'acteur** Dialogue entre Jean Guy et Marie Laberge

Marie Laberge

---

Numéro 25 (4), 1982

Questions de mise en scène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28271ac>

[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

Laberge, M. (1982). Retrouver l'acteur : dialogue entre Jean Guy et Marie Laberge. *Jeu*, (25), 133–146.

retrouver l'acteur  
dialogue entre jean guy  
et marie laberge



Auteur, metteur en scène, professeur, Jean Guy n'est, pour ainsi dire, jamais sorti du Conservatoire d'art dramatique de Québec puisque, depuis vingt ans qu'il y a terminé ses études, il n'a pas cessé d'y enseigner. Il a également été directeur du Conservatoire pendant presque dix ans. D'une grande constance, cet homme de Québec est resté fidèle à sa ville dans la pratique de son métier et il a, à plusieurs reprises, créé ou participé à la création de troupes ou d'organismes de théâtre; citons seulement le Théâtre du Carnaval, le Théâtre de Maintenant, le Théâtre du Vieux Québec, le Trident, etc. Comme metteur en scène, il a monté, entre autres, Weiss (*l'Instruction*, au Conservatoire en 1981), Tchekhov (*les Trois Soeurs*, au Conservatoire en 1974), Barbeau (*Et cetera*, avec la Troupe des Treize en 1965; *0-71*, au Trident en 1971), Bertrand B. Leblanc (*Faut divorcer!*, à la Commune à Marie en 1981)...

Il a joué sur presque toutes les scènes de Québec, grandes et petites, dans des pièces de création ou de répertoire. Jean Guy est et demeure un passionné de théâtre québécois et quand il parle de ses grands rôles, seuls Beckett et Miller persistent à travers Barbeau (*Jouez-moi d'amour*, *Une brosse*), Ricard (Gaudiose dans *le Casino voleur*), Ferron (Mithridate dans *les Grands Soleils*), Leblanc (Oscar dans *Faut divorcer!*) etc., dont il a créé, sinon interprété les personnages.

m.l.

Née à Québec, Marie Laberge est auteure, metteuse en scène et comédienne. Sortie du Conservatoire d'art dramatique de Québec en 1975, elle tente depuis de vivre de ses trois métiers, sans discrimination. Elle a joué, entre autres, Tchekhov (Macha dans *la Mouette*, au Trident en 1978), Brecht (le meneur de jeu et Lucy Brown dans *l'Opéra de quat'sous*, au Trident en 1978), Garneau (Pauline dans *Quatre à quatre*, au Trident en 1979), Fassbinder (Petra dans *les Larmes amères de Petra von Kant*) et dans certains de ses propres textes. Elle a monté ses propres textes et ceux de Jeanne-Mance Delisle (*Florence*, *Geneviève et Martha*, Université du Québec à Chicoutimi en 1979), Michael Cristofer (*le Jardin des ombres*, au Trident en 1979) ainsi que des montages (à l'Université du Québec à Chicoutimi en 1980) d'Arrabal, Euripide, Brecht, Tremblay, Albee, et *Ben voyons donc, ma tante!* au Théâtre de la Bordée (en 1980). Elle habite Montréal depuis un an.

n.d.l.r.

*« Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches  
Et puis voici mon coeur qui ne bat que pour vous. »*

Ces vers de Verlaine, c'est la manière qu'a Jean Guy de vérifier si le magnétophone fonctionne. On est loin du « testing: one, two... » et on est près de Jean Guy. À Québec où, depuis presque vingt ans, Jean Guy exerce son métier, il est avant tout un homme de théâtre dans toute l'acception du terme. On le connaît comme acteur, metteur en scène, professeur; c'est un homme engagé profondément dans la pratique théâtrale, qui a des idées bien personnelles, souvent marginales, et qui aime les discuter.

Depuis dix ans que je connais Jean Guy, je n'ai pas encore eu l'occasion de jouer avec lui. Il m'a dirigée au Théâtre du Vieux Québec, je l'ai dirigé dans une de mes pièces, il a été directeur du Conservatoire d'art dramatique de Québec lorsque j'y étudiais, je l'ai souvent vu jouer, bref, nous nous connaissons à travers le théâtre. Je vous présente donc cet homme qui possède une rare flamme, une foi profonde, celle du théâtre, et je vous le présente à travers une conversation où je n'ai pas craint de m'impliquer, de discuter, de m'« ostiner » même. Parce que, malgré tout, nous ne sommes pas d'accord sur tout...

m.l.



0-71 de Jean Barbeau, spectacle d'ouverture de la salle Octave-Crémazie du Grand Théâtre de Québec dans une mise en scène de Jean Guy. Production du Théâtre du Trident, 1970-1971. Scénographie: Paul Busières. Photo: François Brunelle.

**Marie Laberge.** — *J'aimerais commencer par le fait que, depuis vingt ans, d'une façon continue ou non, tu fais de la mise en scène. Je voudrais savoir si ta pratique de la mise en scène a connu des ruptures brutales à certains moments, ou si elle a évolué au long des années.*

**Jean Guy.** — Il y a vingt ans, pour mon maître au Conservatoire, monsieur Jean Valcourt, tout était écrit et quasiment conçu presque avant d'entrer en salle de répétition: les mouvements, les flèches, presque les barres sur le plancher, tout était prévu. J'imagine que les metteurs en scène à ce moment-là avaient aussi cette formation de ne pas laisser grand-chose au hasard. On savait d'avance c'était quoi le personnage et comment il allait évoluer avant que l'acteur ne commence à répéter. J'ai encore mes cahiers; toutes mes mises en scène d'alors étaient écrites, dessinées avec des crayons de différentes couleurs. J'ai fait ça pendant une dizaine d'années, et puis cela a changé. Mais comment, je ne sais pas trop... Il faut dire que le fait d'enseigner et de diriger des scènes presque tous les jours donne une espèce de grande confiance. J'ai fait environ une cinquantaine de mises en scène, mais le nombre d'oeuvres que j'ai montées dans les classes d'interprétation du Conservatoire, ça n'a pas de sens: différentes oeuvres, de différentes époques, différents styles... Et je crois que j'ai pris confiance. Je pensais être capable d'évoluer dans la mise en scène sans mes garanties de départ. Et cela a adonné avec le moment où j'acquerrais la certitude que l'acteur devait être le principal instrument sur scène. Peut-être aussi quand on a commencé à entendre parler du Grotowski des débuts, de son travail avec les acteurs. J'ai commencé alors à attaquer mes mises en scène sans prévision, en ayant beaucoup lu la pièce et en sachant surtout qui jouerait les personnages. Parce que je pense que, de toutes les difficultés de la mise en scène, la plus grande, c'est l'établissement de la distribution. Je pense qu'on ne met pas en





*L'Instruction* de Peter Weiss, mise en scène de Jean Guy au Conservatoire d'art dramatique de Québec, avril 1971. Scénographie: Paul Bussières.

scène deux fois de la même façon avec des interprètes différents. Je conçois une mise en scène en fonction de quelqu'un qui va l'exécuter.

**M.L.** — *Avec son rythme à lui, avec sa façon de jouer...*

**J.G.** — Oui, avec ses qualités, et ses défauts aussi.

**M.L.** — *Est-ce que tu crois avoir acquis cela parce que tu es premièrement et fondamentalement un acteur ou parce que tu as travaillé beaucoup avec les acteurs?*

**J.G.** — Parce que j'ai travaillé beaucoup avec les acteurs et aussi parce que j'ai eu la chance pendant ma troisième année au Conservatoire de suivre les cours de première, deuxième et troisième années, assis à côté de monsieur Valcourt. Comme, dans mon idée, j'allais fonder une compagnie en sortant du Conservatoire, je devais prendre le plus d'expérience possible dans la conduite des acteurs et j'avais demandé cette permission à monsieur Valcourt. Ce n'était pas parce qu'il faisait des places extraordinaires, pour parler techniquement; non, il n'avait pas un don visuel très grand pour le théâtre, mais il avait cette science rare de donner des indications sur les personnages tout à fait remarquables.

**M.L.** — *En tant qu'actrice, on m'a souvent donné des indications que j'appelle ésotériques, où on te donne une ambiance sans jamais te donner rien d'autre sur*

demandent pas des étrangers pour tous leurs spectacles. Alors, j'ai fondé trois, quatre compagnies, le Théâtre du Carnaval, le Théâtre de Maintenant, etc.

**M.L.** — *Parmi les compagnies que tu as fondées, il y a le Théâtre du Vieux Québec qui est l'ancêtre de celui qui est là présentement.*

**J.G.** — Oui. Légalement, c'est le même puisqu'à la jonction des trois compagnies: le Théâtre du Vieux Québec, le Théâtre pour Enfants de Québec et l'Estoc, quand on a réuni les trois conseils d'administration pour faire le Trident, j'ai demandé qu'on me redonne le nom de la compagnie, qui a alors dormi pendant cinq, six ans. Pendant ce temps-là, moi, j'ai fait deux saisons au Trident. J'ai fait une première mise en scène en 1971 avec un texte de Barbeau, pour l'ouverture du Trident: *0-71*. Ensuite, en plus de figurations, j'ai fait dans une même saison, *En attendant Godot*, *Une brosse et Lundi au lit!* Ensuite, cela s'est passé autrement, les choses ont changé et on a reparti le Théâtre du Vieux Québec. Je m'en suis absenté. Maintenant, au plan de la mise en scène, je ne suis pas celui qui accepterait de monter n'importe quoi, n'importe où, cela est sûr et certain; non plus, que je ne jouerais plus n'importe quoi, n'importe quand, n'importe où.

**M.L.** — *J'aimerais qu'on parle de cela, parce que c'est une option qui t'engage beaucoup.*

**J.G.** — Oui, mais j'ai la chance d'avoir une sécurité d'emploi et tous ces propos que *quoi travailler. J'ai beaucoup appris, bizarrement, de mauvais metteurs en scène qui me frustraient du sens, qui n'arrivaient pas à me parler. Est-ce que toi, comme acteur, tu as vécu ce genre de situation? As-tu appris comme ça?*

**J.G.** — J'ai eu la chance d'être bien dirigé, mais je n'ai pas été dirigé si souvent que ça. Ce que j'ai joué, souvent, c'étaient des spectacles que j'avais moi-même montés. En 1960-1965, je n'ai pas été un acteur très demandé pour jouer. J'ai fondé différentes compagnies, j'ai mis en scène des spectacles pour me faire jouer parce qu'on ne me demandait pas. Il y avait des chapelles à ce moment-là à Québec, et c'était normal que les gens qui avaient fondé des compagnies pour pouvoir jouer ne je peux tenir doivent être vus à travers le filtre de la sécurité d'emploi. Quoiqu'il en soit, il y en a qui ont cette sécurité d'emploi et qui mènent leur carrière aussi fortement que s'ils n'en avaient pas. C'est vraiment un choix et ce n'est pas un choix fait en rapport avec les moyens de mettre en scène. Parce que je me pose sérieusement la question: est-ce que ces moyens ne finissent pas par étouffer l'acte théâtral, est-ce que ça n'arrive pas à mettre encore une fois les comédiens au second rang, au rang de serviteur d'un esthétisme global et non pas au rang de principal témoin du théâtre?

**M.L.** — *Mais on ne peut pas dire que présentement on a des moyens énormes pour faire des mises en scène.*

**J.G.** — C'est quoi la part des subventions qui est accordée aux acteurs qui font du théâtre? Il y a deux ans environ, c'était 8%; où va le reste de l'argent?

**M.L.** — *Si, dans un théâtre, tu étais assuré qu'avec un certain montant pour faire ta mise en scène, les acteurs seraient quand même très bien rémunérés, est-ce que tu*





*trouverais encore que les moyens sont trop grands?*

**J.G.** — Je m'en inquiéteraient en tout cas; parce que je trouve qu'il y a presque décadence dans certains cas. Quand un acteur est rendu à jouer avec un costume qui coûte plus cher que son cachet global, il y a quelque chose qui ne va pas quelque part. Je ne pense pas que ces moyens soient indispensables au théâtre. Je pense que l'originalité que peut faire trouver l'absence de moyens est aussi efficace que... l'espèce de « bavage » — ça croule sous le nombre de costumes, de mobilier, les éclairages sophistiqués. Souvent, le metteur en scène s'applique à chercher des solutions scénographiques plutôt que d'utiliser les ressources de l'acteur. Il y a une grande partie des heures de répétition qui n'est pas consacrée à l'acteur, parce que consacrée à la technique théâtrale. Cent dix heures de travail avec un acteur pour qu'un personnage soit vrai, authentique, nouveau, etc., ce n'est pas la réalité. Ce n'est pas la réalité d'une recherche artistique. C'est comme si on disait que les peintres doivent avoir quatre heures pour faire une toile. La toile aboutit à un moment où la concentration, l'intuition arrivent à un jet. Je sais que ce que je dis est un peu utopique au théâtre, mais je le dis quand même. L'horaire est décidé et dit qu'on va être bon à telle date. Mais les grands moments d'interprètes dont on se souvient, ce sont des moments où on a été rivés à des mots qu'on entendait, à un jeu qui est le résultat d'une rencontre exceptionnelle. Quelquefois, dans les groupes occasionnels, il y a comme un début de semblant de commencement d'osmose de tout ce monde-là qui semble s'aimer, se comprendre et trouver des prolongements les uns aux autres; on détruit ces groupes-là, on ne les respecte pas. Et c'est l'organisation du métier tel qu'on le pratique qui veut ça, l'impossibilité de prolonger des succès, d'engager des acteurs à l'année; toutes ces choses, il faut bien constater que ça donne un résultat, mais un résultat qui est très épisodique. Les bonnes rencontres metteurs en scène-interprètes ne se continuent jamais. Il y a quelque chose de suicidaire dans la façon dont on pratique le métier ici; c'est comme si on tuait les possibilités de dépassement. Je dis cela dans le sens qu'il n'y a pas au Québec, depuis dix ou quinze ans, une compagnie qui a un prestige d'équipe. Cela n'existe plus. Il y a eu cela au début du T.N.M., du Quat'Sous, une sorte d'attitude nouvelle envers le théâtre, une autre façon de travailler et de faire les choses. Mais maintenant, c'est presque toujours des équipes qui se regroupent pour un seul moment, c'est tout. C'est comme si le métier avait pris le pas sur la création.

**M.L.** — *Mais à Québec, tu avais toi-même fait cela avec le Théâtre du Vieux Québec. Les membres du conseil d'administration étaient aussi les acteurs permanents.*

**J.G.** — Cela n'a pas duré longtemps. La sollicitation faite par les grosses compagnies fait que les gens sont obligés, pour leur survivance, de quitter leur groupe de travail dans lequel ils investissent beaucoup pour aller gagner des gros cachets ailleurs. Ce qui me semblera toujours un peu incompréhensible: pour moi, un acteur devrait être payé de la même façon partout où il joue. Il ne change pas son jeu s'il joue dans un petit ou grand théâtre. Il ne devient pas amateur du jour au lendemain.

**M.L.** — *Tu as fait des mises en scène au Trident, dans des petites compagnies*

*Jean, pièce d'Uccio Esposito Torrigiani mise en scène par Jean Guy. Production du Conservatoire d'art dramatique de Québec, mai 1972.*



comme le Théâtre du Vieux Québec, au Conservatoire; donc, dans des conditions économiques très variées. Est-ce que c'est plus facile de diriger des acteurs dans un endroit ou dans un autre? Est-ce qu'il y a des différences importantes?

**J.G.** — Évidemment! La disponibilité d'acteur dans une école est dix fois celle du métier, pas seulement dans le temps, mais aussi mentalement. S'il a un personnage à jouer, on peut être assuré que pendant deux mois l'étudiant ne pense qu'à ça. Bien sûr, dans la profession, il y a des fois où le métier pallie cela. L'acteur pratique un métier, il faut bien qu'il s'en tire. Il y a aussi ce qu'il apporte d'un rôle à l'autre, une sorte de dépôt en lui, qui fait qu'il n'a pas besoin de travailler aussi longtemps pour créer un personnage. Mais ma phobie en ce moment, c'est de dire d'un acteur qu'il sauve les meubles, qu'il organise bien son affaire pour pouvoir s'en tirer. Mais avec la qualité d'acteurs qu'on a ici, au Québec, quel serait le niveau des productions si on travaillait pour pouvoir aller plus loin que le coutumier, le quotidien? C'est aussi une autre chose qui m'inquiète de voir qu'il n'y a presque qu'un seul type de jeu qui est privilégié, celui de la télévision. Le style téléroman a bavé sur presque tout. Un jeu transposé, tout à fait nouveau, ça ne se voit plus. Avant, il y en avait des expériences comme cela. On peut dire qu'il y a des discussions qui ne se font plus beaucoup...

**M.L.** — Tu penses qu'on fait habituellement notre mise en scène pour mettre le spectacle plus ou moins au point, mais qu'on fait rarement une recherche sur une forme préétablie et qu'on pourrait faire éclater. C'est sur cela que tu veux maintenant travailler?

**J.G.** — Oui, c'est le travail qu'on a fait avec Marc Doré pour *Histoires à la glace* et j'aimerais que ce soit cela plus souvent. Il y a de la recherche qui peut se faire avec des moyens très réduits. Je ne crois pas que *Vie et mort du Roi Boîteux* ait coûté tellement cher et pourtant, l'équipe est arrivée à faire des choses complètement parties, folles. Comment cela se fait-il que ce soit le lot d'une minorité et toujours de gens qui n'accèdent pas à des postes, à des moyens et à un public importants? Dans les lieux où il y a beaucoup de public, c'est le quotidien qui revient et l'éclectisme d'un répertoire dont les idées fondamentales ne nous touchent plus. D'abord, l'éclectisme est quelque chose que je crains beaucoup parce que, bien souvent, cela noie le poisson. L'obligation de monter une pièce québécoise parmi cinq pièces du répertoire international, ça revient à dire qu'on devrait un sixième de ce qu'on fait à notre pays québécois, et que, pour le reste, on fait vivre le théâtre international. Je ne suis pas sûr que le public, à qui on ne donnerait pas, par exemple, *Cinna* de Corneille, piocherait à la porte du théâtre en disant: «On veut *Cinna*! On veut *Cinna*!» Une compagnie de répertoire au Québec devrait d'abord mettre en scène la dramaturgie québécoise. Il y a des oeuvres qui ont été montées il y a dix ans et qu'on devrait remonter; je considère cela quasiment comme un devoir. C'est inutile de penser faire des programmations pour cultiver le monde. On ne cultive pas le monde. Et ce n'est pas cela la culture pour moi. Molière n'avait pas envie de monter *Le Molière* de son temps; il avait envie de parler des faux dévots. Est-ce qu'aujourd'hui, il y a une nécessité de monter *le Malade imaginaire*, est-ce qu'ainsi on va changer quelque chose à la médecine, à la maladie au Québec? On peut inventer des personnages, parler de l'assurance-hospitalisation et faire rire le monde avec ça. C'est notre réalité à nous qu'on doit théâtraliser.

**M.L.** — Je voudrais revenir à la mise en scène et au fait que, souvent, tu joues dans



*Les Trois Soeurs* d'Anton Tchekhov, mise en scène de Jean Guy. Conservatoire d'art dramatique de Québec, mai 1972.

*les pièces que tu montes. Ça me poserait un problème de jouer tout en dirigeant, parce que je ne me conçois pas comme quelqu'un qui regarde et qui fait en même temps. Est-ce que ça te pose des problèmes ou est-ce complètement intégré?*

**J.G.** — C'est intégré. Mais cela ne s'est pas fait du jour au lendemain. J'ai d'abord fait de petites choses, un petit rôle, et une fois j'ai dû remplacer le personnage principal. Cela s'est fait comme ça. Comme je ne tiens pas beaucoup aux moyens, que j'aime jouer dans les petits théâtres, j'ai moins de choses à surveiller; et comme je privilégie les rapports qui se créent en jouant, étant dedans, montant la pièce et jouant avec les autres, je pense que j'intuitionne beaucoup mieux les problèmes qu'ils peuvent avoir. La mise en scène se fait presque d'elle-même. Moi, maintenant, je passe très vite à travers une mise en place qui ne sera pas celle de la représentation, mais, pour moi, cela n'est pas grave. Je commence maintenant par une session d'improvisation, ou de liberté vis-à-vis du texte: on bouge, on établit deux ou trois choses, on reprend, on fait cela pendant un certain moment, si bien que cela se dessine tout seul. Il faut bien dire que les dernières pièces que j'ai montées, c'étaient des pièces à trois ou quatre personnages, un seul décor, unité d'action, de lieu, etc. J'aime cela, j'aime ce climat d'acteurs qui pensent que c'est leur jeu qui doit passer au premier plan.

**M.L.** — *Oui, mais tu es un acteur privilégié qui ressent les choses qu'il joue et qui ressent leur accueil chez l'acteur qu'il interpelle et qui, en plus, peut intervenir dans ce que l'autre fait. Toi, tu peux dire à un acteur: «Je ne te sentais pas là», et c'est ton jugement à toi qui devient primordial. Moi, c'est là que j'aurais peur, tu comprends; j'aurais peur que les autres soient très à mon service, à mon écoute et que, malgré moi, je privilégie ma place d'acteur. Parce que c'est la seule oreille qu'on a quand on joue.*





Avec *l'hiver qui s'en vient* de Marie Laberge dans une mise en scène de l'auteure à l'automne 1980. Scénographie: Denis Denoncourt. Avec Denise Gagnon et Jean Guy. Photo: Carl Sévigny.

**J.G.** — Oui, je comprends. Mais c'est aussi la pratique et l'honnêteté vis-à-vis de l'oeuvre. L'oeuvre est importante. Je prends, par exemple, *Faut divorcer!* que j'ai fait il n'y a pas longtemps. J'ai fait changer dans l'oeuvre des choses importantes parce qu'à mon avis, il fallait que ce soit le personnage féminin qui ait le dernier mot. Ça me desservait, moi, qui jouais le personnage masculin. Mais, dans cette pièce, j'avais la possibilité, ce qu'on n'a pas souvent, de dire que le personnage masculin avait un comportement dénonçable. Et je l'ai montée comme cela. Mais ce que je voulais faire comme metteur en scène, je le savais avant, je ne pouvais plus me tromper là-dessus. Comme interprète..., je l'espérais!

**M.L.** — *Mais si tu fais la mise en scène et que tu joues, il faut nécessairement que tu aies une idée préétablie de ce que tu vas faire. À ce moment-là, l'espèce de liberté que tu décrivais avec les acteurs et le melting-pot des idées sont difficiles à réaliser. Il faut que tu puisses avoir un regard de metteur en scène quelque part, que tu aies une idée qui prévale et qui se réalise.*

**J.G.** — On trouve des choses parfois, sans pour autant recevoir d'indication pour les trouver. Grâce au climat. En fait, quand on fait une mise en scène et qu'on joue dedans, et cela dépend aussi des gens dont on s'entoure, autant ce que tu viens de dire est possible, autant cela peut désacraliser la direction du metteur en scène. Il n'y a plus le même genre d'autorité.

**M.L.** — *Ce n'est pas tellement l'autorité que la certitude que l'autre voit ce que l'on fait. Parce que, comme actrice, c'est là qu'est le besoin: être sûre que quelqu'un puisse me dire après: « Oui, c'était ça », ou « Je pense que tu t'es un peu égarée. » Je*





*Faut divorcer!* de Bertrand B. Leblanc, à la Commune à Marie en 1981, dans une mise en scène de Jean Guy. Scénographie: Bernard Pelchat. Avec Jean Guy et Jeannine Angers. Photo: Les Photographes Kedl (1976) Ltée.

*veux pouvoir me tromper en étant sûre que quelqu'un va me dire: « Tu te trompes. »*

**J.G.** — Oui, mais même avec quelqu'un qui regarde, on peut se tromper aussi, cela ne nous empêche pas de passer à côté.

**M.L.** — *Est-ce que le fait de jouer dans une pièce que tu mets en scène ne diminue pas l'intensité de la recherche que tu pourrais faire?*

**J.G.** — Peut-être, mais je ne me décris pas comme un personnage idéal. Je n'ai pas nécessairement raison. Je n'aime pas la pratique du métier, je m'en plains. Mais moi, je ne suis pas parfait, je sais bien qu'il faut faire des concessions. Ce ne sont pas des objectifs que je réalise pleinement, du tout. Si on avait une profession forte, on pourrait se communiquer ces doutes-là, ces insatisfactions. Je rêve qu'un acteur soit à sa place dans une équipe qu'il retrouve et avec laquelle il pousse sa recherche plus loin. Tu trouves, toi, qu'il y a beaucoup de conviction en ce moment?

**M.L.** — *Je dois dire que je ressens toujours beaucoup de conviction avec mon équipe quand je fais une mise en scène. Je l'ai sentie au Théâtre du Bois de Coulonge avec Ils étaient venus pour... et je crois que cette cohésion, cette conviction, se sentait de la salle. Je l'ai sentie lorsque j'ai travaillé Avec l'hiver qui s'en vient avec toi. Je me souviens encore de la foi des acteurs. Bon, bien sûr, j'ai une fragilité d'auteure quand ce sont mes pièces que je mets en scène...*

**J.G.** — Je peux te renvoyer la balle, alors. Pour reprendre ce que tu me disais sur le fait d'être à la fois acteur et metteur en scène, toi, quand tu montes tes propres

pièces, es-tu bon juge?

**M.L.** — *Je suis un bon juge pour le sens, certainement.*

**J.G.** — Oui, c'est sûr. Mais vis-à-vis du texte? De ce qu'il faut couper, des choses qu'il faut changer?

**M.L.** — *Mais que je me monte, moi, ou un autre auteur, je ne coupe pas. C'est une règle que j'ai acquise avant même de monter mes propres pièces.*

**J.G.** — Moi, je suis un coupeur effrayant. Un coupeur, un changeur de place des scènes, etc. Rarement, bien sûr, avec un auteur qui est là, parce qu'alors ça doit se faire par entente; mais dans les oeuvres que je fais travailler aux étudiants du Conservatoire, je fais des « coupages », des changements de répliques et je ne crois pas que ce soit si important que cela. Il y a un mot de Béjart qui dit que la meilleure forme de respect, c'est l'amour. Alors, respecter un auteur, respecter une oeuvre, c'est l'aimer. Si, au départ, il y a honnêteté de mon emballement et de mon amour pour une oeuvre, je vais la respecter dans les changements que je vais faire. Il faut bien dire qu'il y a des oeuvres du passé, si on les monte telles qu'elles ont été écrites... Même la longueur des spectacles n'est plus la même; maintenant, il faut que ce soit plus court.

**M.L.** — *Pour moi, le texte est sacré. Autant je n'accepterais pas qu'on rallonge un de mes textes, autant je n'accepterai jamais qu'on le coupe; de même, comme metteur en scène, je ne coupe pas les textes des autres. C'est vrai que l'amour de l'oeuvre est primordial mais, pour moi, cet amour sous-entend qu'on va garder l'oeuvre intégrale. C'est un bien étrange amour que de mettre des ciseaux dans l'oeuvre sous prétexte qu'on l'aime, mais qu'elle est tellement imparfaite qu'il va falloir la rendre plus parfaite. Ce que je ne comprends pas, je me dis que c'est moi qui ne suis pas capable de le comprendre; ce n'est pas l'auteur qui s'est mis à divaguer.*

**J.G.** — Mais ce n'est pas toujours parce qu'on ne comprend pas qu'on coupe. Ça peut être pour des raisons d'intérêt. Le metteur en scène est le premier qui sent l'oeuvre. Par exemple, si je sens qu'à tel endroit je vais m'ennuyer, il faut que je fasse quelque chose. Parce que le but est que le monde dans la salle ne perde pas intérêt tout au long du spectacle.

**M.L.** — *Tu tombes peut-être dans une forme de pauvreté en coupant. Cette pauvreté d'imagination dont tu accusais la pratique tout à l'heure. Peut-être qu'on fait beaucoup moins de recherche qu'on pourrait en faire, mais, pour moi, couper est une solution facile. Et c'est extrêmement courant. Mais je voudrais qu'on revienne à l'acteur et à la façon dont on pratique le métier.*

**J.G.** — Je pense qu'il y a des comportements qui sont institutionnels dans la pratique de notre métier... un peu comme les compagnies du même nom. Je veux dire que, maintenant, travailler un personnage, c'est ça et on fait cela comme ça et ça mène là; une mise en scène, on fait cela comme ça, mais moi j'aime remettre en question ces relations, ces schèmes qu'on a. Je pense que, si une fois dans l'année un acteur était invité à travailler d'une autre façon que celle dont il a l'habitude, cela pourrait être revalorisant. Et si on ne s'en parle pas entre gens de théâtre, c'est qu'on



*Le Chant du fantoche lusitanien de Peter Weiss au Conservatoire d'art dramatique de Québec en mars 1982. Mise en scène: Jean Guy assisté de Jacques Leblanc (étudiant). Scénographie: Carole Paré. Photo: Les Photographes Kedl (1976) Ltée.*

accepte un *modus vivendi*, à savoir que c'est ça la qualité qu'on peut donner. Mais le rôle d'un artiste n'est pas d'accepter les choses telles qu'elles sont! Je trouve que, présentement, les acteurs sont malmenés. S'il y en a un à ne pas être payé, ça va être l'acteur; s'il y en a un à travailler après minuit, ça va être l'acteur.

**M.L.** — *Est-ce que tu trouves que le metteur en scène est malmené?*

**J.G.** — Je pense que je suis plus un animateur qu'un metteur en scène. Je n'ai pas été à l'emploi de beaucoup de gens, je n'ai pas eu à satisfaire les exigences de beaucoup de producteurs. Mais je n'ai pas été maltraité par les producteurs comme metteur en scène, jamais.

**M.L.** — *Est-ce que les acteurs avec qui tu travailles se trouvent bien menés?*

**J.G.** — Je ne sais pas. Ils ne doivent sûrement pas sentir que je les hais, parce que ça ne se peut pas; mon comportement n'est pas comme ça. Au départ, mon désir est que les gens qui jouent soient beaux; je suis contre le fait de triturer un acteur pour le rendre anodin en lui disant de prendre tel accent, de jouer comme tel autre: tout ça, c'est de la non-confiance. Je pense que la direction d'acteurs a des limites: on peut éveiller des choses qui sont là, mais on ne peut pas en ajouter. Ça, c'est ma fonction de pédagogue qui m'a apporté cela. On ne peut pas changer les gens. Il y a des dépassements qui existent chez tout le monde. Il faut mettre en branle le mécanisme des propres dépassements qu'on peut accomplir soi-même. C'est seulement nous qui pouvons nous changer comme interprète, grâce à quelqu'un qui nous aura provoqué peut-être, mais pas à travers une direction rigide, le geste placé, la coercition. Il faut aimer l'acteur; j'en arrive à cela. La meilleure preuve de respect,



c'est encore l'amour, comme je disais. Même chose pour le jeu: moi, maintenant, je veux jouer avec des gens que j'aime.

**M.L.** — *Est-ce que tu veux aussi être seulement dirigé par des gens que tu aimes, que tu respectes?*

**J.G.** — Oui, et qui peuvent m'apporter quelque chose. Mais cela laisse entendre la pratique du métier avec des choix, et non pas l'acceptation de toutes les possibilités, de toutes les offres. En cela, je pense qu'il y a une chose qui a changé à Québec... c'est l'atmosphère de travail qui n'est plus la même. Ça ne s'est pas arrangé. Moi, je me souviens quand, avec Marie Tifo, Raymond Bouchard, tous ces gens-là, on faisait *la Mort d'un commis voyageur* le vendredi soir, et qu'on passait le samedi et le dimanche après-midi ensemble au théâtre où on faisait *le Cirque Badaboum* et que, le soir, on refaisait *la Mort d'un commis voyageur*. On avait nos loges ensemble: moi, j'étais avec Raymond Bouchard; on a été là, dans la même loge, pendant huit mois, je crois, à partager... C'est de cette atmosphère dont je voulais parler quand je parlais des équipes.

**M.L.** — *Tu penses qu'on aurait besoin de refaire des troupes?*

**J.G.** — Ce besoin-là ne mourra jamais. Il peut y avoir des traversées de désert longues, mais celles-ci ne font qu'accentuer le besoin de se regrouper. Le travail se raréfiant, les finissants des écoles de demain inventeront leur pratique du théâtre. La responsabilité des professeurs est de ne pas farder la vérité.

**propos recueillis par marie laberge**