Document généré le 24 avr. 2024 08:19

Jeu
Revue de théâtre

« Je crois en la mort du metteur en scène »
Entretien avec Albert Millaire

Adrien Gruslin

Numéro 25 (4), 1982

Questions de mise en scène

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28274ac

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

Gruslin, A. (1982). « Je crois en la mort du metteur en scène » : entretien avec Albert Millaire. *Jeu*, (25), 165–172.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1982

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

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

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

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

« je crois en la mort du metteur en scène »
entretien avec albert millaire

Dessin de Daniel Rochette.

Albert Millaire affiche l'image d'un praticien de théâtre qui ne s'embarrasse pas de longs discours sur son art, pas plus qu'il n'affectionne les audacieuses théories sur celui-ci. Homme pratique, il se définit comme un artisan dont les réalisations, fort nombreuses d'ailleurs, parlent pour lui.

Comédien et metteur en scène très en demande depuis nombre d'années, aussi bien au Québec qu'au Canada anglais, voire à l'occasion outre-frontières, Millaire participe à la vie théâtrale québécoise depuis 1956, soit depuis sa sortie du tout jeune Conservatoire d'art dramatique de Montréal. L'institution était alors sous la gouverne de Jan Doat, en qui il reconnaît un de ses premiers et plus influents maîtres.

Dès sa formation au Conservatoire, il a abordé le travail de mise en scène lors d'ateliers de deuxième année. Depuis, il a signé plus de quatre-vingts mises en scène dont les plus retentissantes, de l'avis de l'artiste lui-même, ont été celles de *La guerre, yes sir!* (T.N.M., 1970), de *Rhinocéros* (T.N.M., 1968), des *Grands Soleils* (T.N.M., 1968), des *Fourberies de Scapin* fait à Toronto en 1978.

a.g.

Pourquoi être venu si tôt à la mise en scène?

Albert Millaire. — Sans doute par goût de faire, de construire, de modeler. Un peu comme l'artisan. Aussi par envie d'organiser, de diriger.

À l'époque, comment cela se passait-il?

A.M. — Au Conservatoire, on avait le choix. Seuls ceux qui étaient intéressés au travail de mise en scène s'y lançaient. Une fois dans le milieu, on apprenait sur le tas.

Est-ce à dire que n'importe qui alors pouvait en faire?

A.M. — Oui, il suffisait d'en avoir l'envie et l'occasion. Il arrivait souvent que c'étaient les aînés qui en assumaient la responsabilité: on les envoyait dans la salle pour leur demander à quoi ressemblait la répétition, où on s'en allait. Pour moi, ce fut différent. Je m'y suis intéressé d'emblée et j'ai eu la possibilité d'en tâter immédiatement.

Comment s'effectuait l'apprentissage dans ce domaine en 1956?

A.M. — Sur le tas, toujours. J'ai beaucoup travaillé avec Jan Doat, Jean Gascon, Jacques Létourneau, Paul Hébert et quelques autres. Je les ai regardés fonctionner. Tu apprends à te comporter en observant les autres. Dans les années cinquante, il y avait tout à faire, on n'avait pas le temps de niaiser.

Y avait-il un style Gascon, Doat, Hébert...?

A.M. — On nageait dans le sillage des Compagnons de Saint-Laurent. Je ne sais si cela impliquait une tradition dans la mise en scène. Chacun avait sa façon de travailler, bien sûr, mais je ne crois pas qu'il existait un style quelconque. On faisait peut-être davantage de la mise en place. Pour moi, rien de plus normal. La mise en scène, c'est la cuisine, c'est la merveilleuse potion qu'on ne voit pas. En salle de répétition, on va le plus loin possible, on ose. En salle de spectacle, on exécute. Le

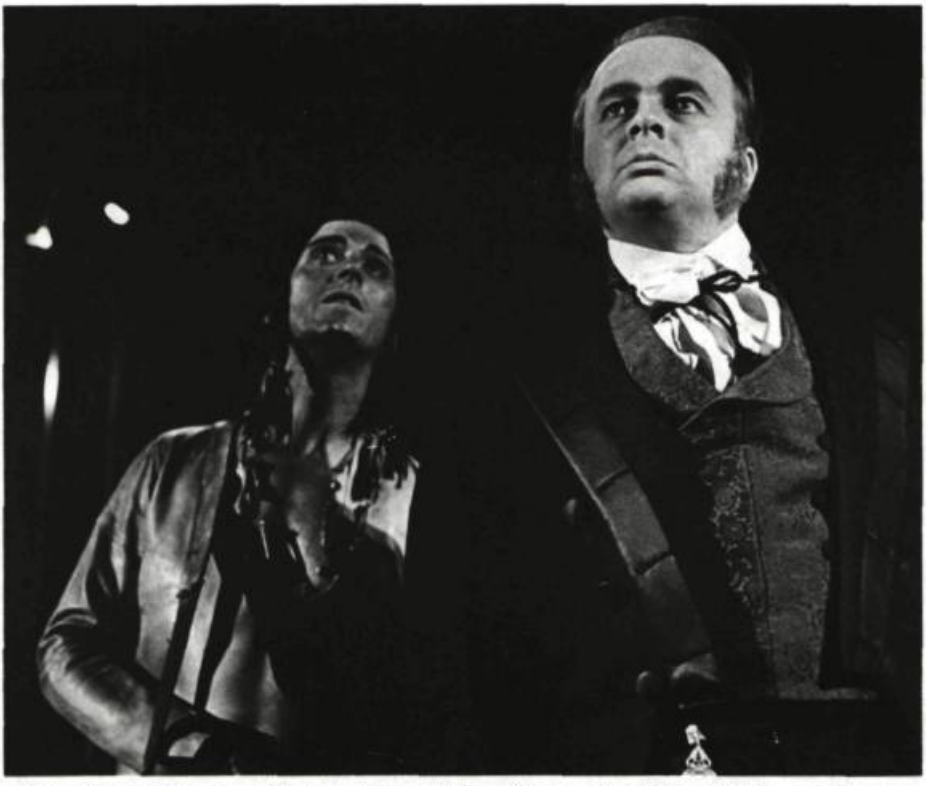
metteur en scène qui a le mieux travaillé est celui qu'on ne voit plus. Je crois en la mort du metteur en scène.

La mise en scène, d'après votre conception, ne ferait donc pas référence à un métier spécifique?

A.M. — Non. On faisait confiance à l'acteur dans la lignée des Vilar et Dullin. Il n'était pas question du metteur en scène vedette, omnipotent. Aujourd'hui, ce n'est plus toujours le cas. Pour moi, le fait d'être comédien change toute la perspective. La mise en scène est un prolongement du métier d'acteur et de celui d'auteur. Les plus beaux exemples de cela resteront toujours Shakespeare, Molière et Brecht. Le métier de metteur en scène n'existe pas. Quand tu es un homme de théâtre complet, automatiquement, tu dois t'occuper de mise en scène. Je suis du milieu et j'ai toujours refusé toute forme de compartimentation des tâches.

Et il en a toujours été ainsi?

A.M. — Oui, dès le départ. À vingt-sept ans, lorsque je suis parti en Europe, j'avais déjà une trentaine de rôles à mon actif, et plusieurs mises en scène. Particulièrement au Centre-Théâtre (1961-1962) que nous avions ouvert et tenu à cinq (François



« J'ai tenaillé l'écrivain pour qu'il retravaille sa partition. » Mise en scène d'Albert Millaire, première « manière » : *les Grands Soleils* au T.N.M., saison 1967-1968. Avec Albert Millaire et Jean-Marie Lemieux. Photo: André Le Coz.

Guillier, Hubert Loiselle, Jean-Louis Millette, Jacques Zouvi et moi-même) pendant deux ans. C'est dans ce théâtre de deux cents places que j'ai monté *Roses rouges pour moi* d'O'Casey et *Tueur sans gages* d'Ionesco. En 1963, quand je suis parti, j'étais fatigué. J'avais beaucoup travaillé à la télévision et, en plus, j'avais été secrétaire général de l'Union des artistes, j'avais besoin de prendre du recul.

Vous êtes aussi parti étudier en quelque sorte?

A.M. — À ma façon, oui. J'ai voulu voir comment d'autres travaillaient. Je suis passé par Paris, Toulouse, Grenoble (je me souviens particulièrement d'un séjour chez Jean Dasté). J'ai fait des stages avec Vilar, Planchon, Barrault. J'observais le fonctionnement des répétitions. En Allemagne, j'ai connu Helen Weigel, la compagne de Brecht. J'ai même eu l'occasion d'assister à des mises en scène de Brecht lui-même. L'année suivante, je suis retourné en Europe, en Angleterre cette fois. Je suis tombé amoureux du théâtre londonien. Puis, de retour, j'ai travaillé sans arrêt. Je me suis retrouvé en même temps au T.N.M., comme codirecteur artistique, et au T.P.Q., en qualité de directeur artistique.

Vous étiez à la fois comédien, metteur en scène et directeur de compagnie (T.N.M. de 1965 à 1971, T.P.Q. de 1970 à 1971), cela traduit bien votre volonté d'être un homme de théâtre total.

A.M. — Et mon refus de toute spécialisation. La polyvalence, pour moi, est essentielle. Au théâtre, tout m'intéresse. Je touche à tous les genres, y compris à la comédie musicale, un peu à la manière de Jean Vilar pour l'opéra. J'ai d'ailleurs été le premier a avoir monté une comédie musicale de Clémence Desrochers à Montréal. Ainsi, alors que, comme comédien, je jouais surtout les grands rôles classiques, en qualité de metteur en scène, j'abordais des oeuvres originales.

C'est à la fin des années soixante, au moment des Grands Soleils, *et de* La guerre, yes sir!... *Quel était alors votre point de vue de metteur en scène?*

A.M. — Les deux pièces illustrent parfaitement mes deux attitudes à ce niveau. Ou bien, même devant un texte de qualité, j'entre dans une longue phase de collaboration où je demande à l'auteur de retravailler son manuscrit, même si cela doit s'avérer très exigeant; ou bien, je deviens respectueux au possible du texte et je décide de le monter sans y retoucher.

Avant de porter *les Grands Soleils* à la scène, j'avais joué, sous la direction de Marcel Sabourin, des petits textes de Ferron (*le Licou, le Dodu*) au Théâtre des Auteurs. J'ai dirigé *les Grands Soleils* en 1968, dix ans après sa publication, mais trois ans avant le temps. J'ai tenaillé l'écrivain pour qu'il remanie sa partition. Il l'a presque récrite. C'était ma première attitude de metteur en scène.

La scénographie du spectacle était très avant-gardiste. Toute l'équipe était en scène tout le temps. Mark Negin avait dessiné une aire de jeu très stylisée à l'aide de moustiquaires transparents. Notre décor avait fait la une couleur du magazine de l'Institut international du théâtre. Mais à Montréal la production n'a marché qu'à demi, alors qu'elle rencontra un vif succès en tournée. Elle venait trop tôt. Le public n'était pas prêt.

Par contre, pour la version théâtrale de *La guerre, yes sir!*, je n'ai pas changé un mot. C'était ma seconde attitude, celle que je préconise presque toujours maintenant. Je me dis que si le texte est bon, je me dois de le respecter et de le monter tel quel. Ça a été un gros succès. Je ne me définis pas comme un médiateur qui donne sa vision de la pièce, mais bien comme un transcripteur fidèle du dramaturge.

Dans un cas comme dans l'autre, comment définiriez-vous le travail du metteur en scène: est-il un simple coordonnateur ou, à l'opposé, un créateur tout-puissant?

A.M. — Je pense qu'il se situe quelque part entre les deux. Le metteur en scène est plus qu'une simple courroie de transmission; il est le principal responsable de l'homogénéité d'un spectacle. C'est lui qui doit garder l'équilibre entre tous les praticiens. Il doit être psychologue avec les comédiens, les laisser s'exprimer et, en même temps, les tenir à leur place. Il n'y a pas deux acteurs qui agissent, réagissent de la même manière. Il faut traiter individuellement avec chacun d'eux pour arriver à produire un tout homogène.

Le metteur en scène n'a pas à devenir le trop puissant chef d'orchestre. Bien sûr, il a son idée du spectacle, mais il ne l'impose pas. Il fonctionne en collégialité. Il fait une synthèse de tout ce que les gens ont trouvé. Il est le premier oeil, le premier public.

Mais que se passe-t-il quand le metteur en scène fait également partie de la distribution? Qu'advient-il de l'oeil?

A.M. — Il doit se dédoubler. Pour y arriver, il est essentiel qu'il fasse beaucoup plus

Rhinocéros d'Eugène Ionesco, mis en scène par Albert Millaire au T.N.M., du 22 mars au 21 avril 1968. Dans l'ordre habituel: Jean-Louis Roux, Jean Besré, Guy Hoffmann et Camille Ducharme.

confiance à ses camarades de travail. Selon les moments, l'oeil pourra changer de tête, à plusieurs reprises. Quand je joue dans mes spectacles, j'ai l'habitude de faire appel à des proches, ceux que je nomme mes « espions » ou, si vous voulez, mes « yeux ». J'ai toujours, dans ce cas, et aussi dans les autres, beaucoup de notes à donner à l'acteur. Il les prend ou non mais cela offre l'avantage de multiplier les feed-back.

Est-il vrai que tous les metteurs en scène cherchent à reformer des équipes de travail composées des mêmes personnes?

A.M. — C'est l'idéal. Travailler souvent avec les mêmes, cela permet un échange plus facile et souvent plus profond. Les rapports deviennent beaucoup plus étroits. Personnellement, je n'aime pas jouer les professeurs. C'est pourquoi je préfère travailler avec des acteurs d'expérience plutôt qu'avec des débutants. Mais dernièrement, j'ai monté une production à Toronto avec de parfaits inconnus. Et avec succès.

Albert Millaire, permettez-moi d'ouvrir une parenthèse sur votre expérience à la direction artistique du Théâtre Populaire du Québec. Vous avez été alors le responsable de l'engagement du Grand Cirque Ordinaire. C'est grâce à vous si le groupe et, du coup, la création collective, ont été vus à travers le Québec. C'est aussi grâce à votre initiative que cette même voie collective a eu un si grand impact. Quel a été votre rapport avec ces comédiens alors plus ou moins en rupture de ban (ils avaient

« Je ne me définis pas comme un médiateur qui donne sa vision de la pièce, mais bien comme un transcripteur fidèle du dramaturge. » Mise en scène d'Albert Millaire, deuxième « manière » : *La guerre, yes sir!* de Roch Carrier au T.N.M., saison 1970-1971. Photo: André Le Coz.

quitté les écoles de formation en claquant la porte) qui ont fini par entraîner votre départ de la compagnie?

A.M. — Quand j'ai été engagé au T.P.Q., il s'y faisait exclusivement du théâtre de répertoire en tournée. La compagnie voulait faire place à la création. Mais elle ne savait pas trop comment s'y prendre dans le difficile contexte de la tournée. Règle générale, les praticiens d'alors ne voulaient pas servir de cobayes. Je me suis servi de mon outil (le T.P.Q.) pour en donner une partie à Raymond Cloutier et au Grand Cirque Ordinaire, et ils m'ont contesté du début à la fin. Ils ne m'ont pas fait partir. J'ai quitté la compagnie parce que le conseil d'administration voulait me forcer à couper les vivres au Grand Cirque. Mais je crois avoir fait alors un geste de création important. La part de création a, d'ailleurs, toujours compté énormément dans ma vie.

Pourtant, aujourd'hui, vous semblez un peu en marge dans ce domaine.

A.M. — C'est-à-dire que, depuis quelques années, je suis devenu pigiste. Je suis devenu un artisan qui gagne sa vie et ce n'est pas toujours facile. Je ne m'amuse pas à faire un *trip* de metteur en scène. De toute façon, il n'existe même pas d'association de metteurs en scène. Pas plus aujourd'hui qu'il y a trente ans, les metteurs en scène ne doivent obéir à des normes professionnelles définies. Le metteur en scène est payé n'importe comment et n'importe qui peut le devenir. La situation n'a pas beaucoup changé, même si certains artistes se sont spécialisés, ce qui n'existait à peu près pas avant. Même chez les gens qui travaillent sérieusement à l'heure actuelle, les Reichenbach, Maher, Lepage et autres, il m'apparaît impossible de dégager une ligne de conduite précise.

Personnellement, je fais du théâtre privé et commercial. Si je perds quarante mille dollars dans une aventure, je suis fini. La Compagnie Albert Millaire fonctionne depuis quatre ans. Modestement. J'ai un comité de lecture qui reçoit une douzaine de textes par année. Il m'est arrivé d'en proposer à d'autres faute de pouvoir les monter moi-même. Je n'ai actuellement ni les moyens, ni le temps d'expérimenter de nouveaux éléments de théâtralité.

Quel serait votre plus cher désir pour le milieu québécois du théâtre?

A.M. — Il faudrait redonner au public un répertoire mondial qu'on a oublié. C'est une grave carence et un appauvrissement. Mais le milieu est petit et démuni: peu de moyens financiers, peu d'équipements. On ne peut pas faire grand-chose. Une petite compagnie privée ne peut monter du répertoire à plus de cinq ou six acteurs. Mais le théâtre subventionné vit la même situation, ce qui illustre bien l'étendue du malaise.

Mon rêve serait de travailler dans un théâtre d'État avec des plateaux multiples comme cela existe en Allemagne et un peu ici, à la N.C.T. avec ses deux salles. Mais *ça coûte cher... Il y a quelques années, j'ai incarné Riel au Centre national des Arts* sous la gouverne de Jean Gascon dans une distribution de près de quarante comédiens. Mais aujourd'hui, qui peut monter de telles superproductions?

En somme, l'avenir vous paraît plutôt sombre...

A.M. — Oui, question de moyens. L'entreprise privée ne joue pas son rôle. Il n'est pas normal qu'elle ne subventionne, lorsqu'elle le fait, presque seulement les théâtres déjà subventionnés par l'État. Les activités d'envergure nous font défaut. Comme metteur en scène, je suis assez heureux de monter des textes à mon théâtre d'été du Manoir Saint-Castin du Lac Beauport. Pour la santé de notre métier, pas celui de metteur en scène mais celui du théâtre en général, il faut mettre sur pied un théâtre privé qui fonctionne et qui ne soit pas forcément *la Cage aux folles* au Saint-Denis.

Quel regard en arrière posez-vous dans cette perspective?

A.M. — Les années soixante ont été très productives. L'existence des Gélinas, Dubé et autres a été déterminante. Beaucoup de gens, comme Jean-Claude Germain, ont oublié ça en disant que tout n'avait commencé qu'à la fin de la décennie. Depuis, l'abondance est plus grande que jamais, mais elle ne saurait faire oublier l'importance du malaise.

Et l'avenir pour la mise en scène québécoise?

A.M. — Je ne sais pas. Je n'ai pas de vues là-dessus. Je l'ai déjà expliqué. Pour moi, tout est simple: préparer un spectacle est un geste humaniste qu'on fait moins pour soi que pour les autres. C'est pourquoi je redis que les meilleures réussites ont été, sont et demeureront celles où le travail du metteur en scène est le moins apparent. C'est cela, être pour la mort du metteur en scène.

propos recueillis par adrien gruslin
juin 1982