

Les accompagnateurs Table ronde avec des assistants à la mise en scène

Marie-Andrée Brault

Number 136 (3), 2010

L'oeuvre en chantier

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63194ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Brault, M.-A. (2010). Les accompagnateurs : table ronde avec des assistants à la mise en scène. *Jeu*, (136), 89–101.

Dossier

L'œuvre en chantier

MARIE-ANDRÉE
BRAULT

LES ACCOMPAGNATEURS

Table ronde avec des assistants à la mise en scène

Ils suivent pas à pas l'élaboration du spectacle. Ils sont là du premier jour au dernier, alliés indispensables mais discrets. Les assistants à la mise en scène pratiquent un métier bien peu connu, aux frontières parfois floues, qui demande un engagement plein et entier pendant les répétitions et au-delà. Nous avons demandé à trois de ces accompagnateurs de nous parler de leur pratique.

STÉPHANIE CAPISTRAN-LALONDE est bien sûr associée aux productions des Trois Tristes Tigres, compagnie qu'elle a fondée avec Olivier Kemeid et Patrick Drolet. Elle y est notamment cocoonceptrice du Cabaret Libre International de Montréal (CLIM), présenté à Montréal et en France. Diplômée de l'École nationale en production (2002), elle assiste des metteurs en scène aux esthétiques aussi différentes que Marie-Thérèse Fortin, Louise Marleau, Geoffrey Gaquère, Gervais Gaudreault, Jean-Frédéric Messier et Claude Poissant. Elle agit également à titre de directrice de production.

Issue pour sa part de la promotion 2001 de l'École nationale, **MARIE-HÉLÈNE DUFORT** œuvre tantôt à la régie et à l'assistance à la mise en scène, tantôt à la direction de production. On la retrouve en salle de répétition avec Martin Faucher, Claude Poissant, Frédéric Blanchette, Denis Bernard et Francis Monty, mais aussi dans les coulisses des Galas Juste pour rire et des Grands Ballets Canadiens. Elle travaille aux côtés de René Richard Cyr dans de nombreuses productions et elle sera assistante à la mise en scène pour toutes les pièces de la Manufacture cette saison.

Depuis sa sortie de l'École nationale en 1984, **ALAIN ROY** a pris part à plus de 90 productions théâtrales. Directeur technique et régisseur au Quat'Sous pendant plus de dix ans, il y deviendra assistant à la mise en scène auprès de Pierre Bernard et de Claude Poissant. Parmi les créateurs qu'il a accompagnés, on retrouve Paul Buissonneau, André Brassard, René Richard Cyr, Denise Filiatrault, Denise Guilbault, Denis Marleau, Lorraine Pintal et Fernand Rainville. Il est, depuis 2001, l'assistant à la mise en scène de Wajdi Mouawad, et a pris part, ici et à l'étranger, à la grande aventure du *Sang des promesses*, à *Ciels* et à *Seuls*.



D'abord, qu'est-ce qu'un assistant à la mise en scène ?

MARIE-HÉLÈNE DUFORT – Tous les metteurs en scène ne souhaitent pas la même chose de leur assistant. Certains souhaitent qu'on établisse l'horaire et qu'on prenne des notes, tandis que d'autres ont besoin de nous comme œil extérieur.

STÉPHANIE CAPISTRAN-LALONDE – Les premières années, s'en tenir à la prise de notes peut être rassurant, mais plus on avance, moins cette partie-là du travail s'avère intéressante.

M.-H. D. – Être assistant, c'est être l'allié du metteur en scène, puis devenir le messager de la salle de répétition.

ALAIN ROY – Être l'organisateur, le lien entre les différents éléments, les différents créateurs. Il faut faire circuler l'information, que tout le monde soit au courant des choix et des décisions. C'est le côté pratico-pratique, comme la préparation des horaires ou le découpage du texte. Mais je considère que nous avons surtout un rôle de soutien. Les metteurs en scène sont en contact avec beaucoup de créateurs qui les remettent en question parce que, forcément, ils défendent leur propre vision. Je pense donc qu'ils ont besoin de quelqu'un à leurs côtés qui va dans leur sens.

M.-H. D. – On soutient aussi les acteurs qui, à certains moments, hésitent à confier certaines choses au metteur en scène. L'assistant doit développer un lien privilégié avec eux.

A. R. – Absolument. Il y a une grande part de psychologie. On devient l'oreille de tout le monde et on finit par savoir ce que chacun pense du projet ou des autres... Bref, c'est un travail d'organisation, bien sûr, mais aussi de réconfort.

Dans quelle mesure le metteur en scène cherche-t-il à former une équipe avec son assistant ?

S. C.-L. – Généralement, cette dimension est importante. Des assistants sont souvent associés aux mêmes metteurs en scène pendant des années.

A. R. – En fait, c'est rassurant pour un metteur en scène d'avoir un allié au sein de l'équipe, de savoir qu'il peut tout dire à son assistant sans sentir de jugement.

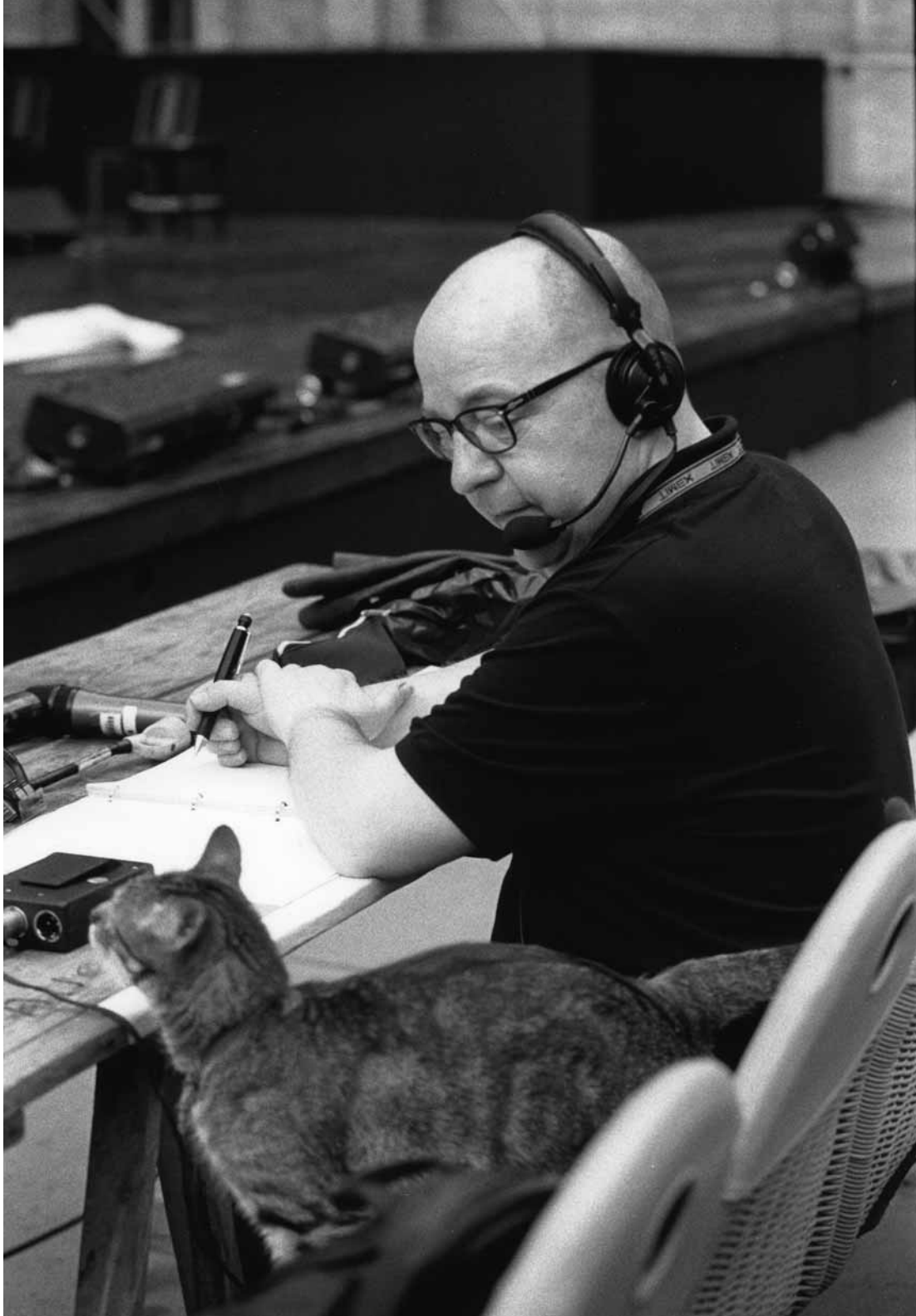
M.-H. D. – On arrive à adopter le même langage, à se comprendre sans trop parler, ou à décoder, en enchaînement par exemple, la signification d'une réaction. Ce qu'on saisit dans le non-dit du metteur en scène, on peut ensuite le transmettre à l'acteur.

S. C.-L. – Un autre aspect très stimulant quand on collabore souvent avec le même créateur est de suivre l'évolution de son parcours, de son esthétique, au fil des années.

En quoi votre travail change-t-il selon que vous assistez un metteur en scène ou un autre ?

A. R. – Chacun a ses attentes, ses envies, sa façon de travailler, c'est donc à nous de nous adapter. Ma façon de faire de l'assistance avec Wajdi Mouawad n'a rien à voir avec ce que j'ai fait avec Lorraine Pintal. La différence entre seconder Paul Buissonneau ou Claude Poissant est énorme, tandis qu'avec Denise Filiatrault, c'est encore autre chose. C'est le metteur en scène qui crée le rapport, la dynamique.

M.-H. D. – Il n'y a pas de mode d'emploi. Concrètement, la façon de répéter une pièce varie d'un metteur en scène à l'autre. Par exemple, certains souhaitent faire un travail de table pendant des semaines, d'autres pendant trois heures seulement ; dès la répétition suivante, c'est la mise en place et on enchaîne au bout de quatre répétitions. On doit être à l'écoute afin d'orienter le travail dans le bon sens.



Alain Roy lors des répétitions de la trilogie *le Sang des promesses* de Wajdi Mouawad (*Littoral, Incendies, Forêt*) à Avignon en juin-juillet 2009.
© Jean-Louis Fernandez.

S. C.-L. – Quand un assistant travaille souvent dans un même théâtre, le metteur en scène aime bien pouvoir se décharger des tâches qui concernent l'équipe de production, la structure de l'institution, parce que ça peut devenir très lourd. Il est déjà bien assez occupé par le processus de création, par sa réflexion sur le spectacle. Il y a donc des discussions qui concernent la direction de production auxquelles il n'assiste pas parce qu'on peut régler les problèmes ou prendre des décisions nous-même. C'est gratifiant parce que ça signifie qu'il y a une confiance établie, claire, et que l'équipe de production du théâtre peut se fier à nous pour que l'information circule.

M.-H. D. – Après quelques années, on connaît les particularités des différents théâtres, la façon dont on y travaille. Pour les metteurs en scène qui commencent, c'est un atout, c'est sécurisant de nous avoir à leurs côtés.

A. R. – Nous sommes cependant dans une drôle de position parce que le producteur qui nous engage nous demande d'une certaine façon de « surveiller » le metteur en scène, c'est-à-dire qu'on ne dépasse pas les heures de répétition, qu'on respecte les horaires. Le metteur en scène s'attend, bien entendu, à ce qu'on l'assiste. L'accessoiriste, ensuite, peut venir nous voir pour que nous influencions le metteur en scène. Les comédiens, eux, nous prennent parfois pour leur représentant syndical. Par exemple, ils n'osent pas rappeler au metteur en scène qu'ils ont droit à une pause de quinze minutes dans leur convention, mais ils souhaiteraient bien qu'on intervienne. Tout à coup, on est le représentant de tout le monde alors qu'on n'est défendu par personne. Je ne suis pas représenté par l'Union des artistes (UDA) ou Théâtres Associés... Je suis seul, je suis un vrai *free-lance*.

S. C.-L. – Il s'agit effectivement d'une position étrange. Aux derniers États généraux, j'ai participé à des discussions sur la condition de l'artiste et du statut de l'assistant. Il y avait des gens de l'Association des professionnels des arts de la scène et de l'UDA dans le même atelier, et c'est comme si tout le monde voulait bien chapeauter les assistants, mais que personne n'était vraiment prêt à le faire. Nous ne sommes pas considérés comme des artistes, notre travail n'est pas reconnu par la Loi sur le statut de l'artiste, mais en même temps... Malgré toutes les discussions des États généraux, malgré la reconnaissance de l'importance de notre rôle et même si tous savent ce qu'ils attendent d'un assistant, la description de tâches n'est pas si simple. On semble échapper aux catégories ou aux définitions.

A. R. – En fait, c'est un amalgame d'éléments très variés, et tout dépend de ce qu'on accepte ou non de faire. J'estime, par exemple, que je n'ai pas à toucher aux costumes. Il y a des habilleurs et c'est leur tâche. En prenant diverses responsabilités, j'enlève du travail à d'autres. Et on ne me paie pas plus cher parce que je lave les costumes, que je passe l'aspirateur ou que je fais le café.

M.-H. D. – C'est aussi, bien souvent, le même salaire pour une pièce avec deux acteurs et une autre avec quinze acteurs, même si le travail est multiplié.

En quoi est-ce plus complexe ?

S. C.-L. – Changer une date de répétition parce qu'un acteur n'est pas disponible devient un cauchemar avec de grandes distributions. Étrangement, c'est avec les jeunes comédiens que les difficultés se présentent le plus parce qu'ils doivent dire oui à toutes les propositions afin de se tailler une place et de gagner leur vie. Il y a quelques années, j'ai fait l'assistance pour *Venise-en-Québec*, qui nécessitait une grande distribution dont faisait notamment partie Christian Bégin. Je me disais que ça allait être très compliqué de bâtir les horaires avec quelqu'un d'aussi occupé. Or, comme il pouvait se le permettre financièrement, il avait décidé de ne prendre aucun autre engagement. Alors qu'avec les jeunes acteurs, c'était impossible d'arriver à concilier les horaires. Certains doivent conjuguer les répétitions avec leur boulot de serveur dans un café, alors que leur patron voit plutôt le théâtre comme un hobby. Toutefois, le plus



difficile, je trouve, c'est le fait de ne jamais traiter directement avec le comédien, mais toujours avec l'agent. Certains acteurs n'en veulent pas, mais les jeunes en ont tous. Pour plusieurs agents, le théâtre passe vraiment en troisième ou quatrième. Les tournages ont la priorité.

A. R. – Même s'il y a des conventions – on exige par exemple que les comédiens nous donnent 40 heures de disponibilité par semaine –, elles ne sont pas respectées. J'ai déjà travaillé sur des spectacles où l'acteur principal avait négocié le droit de partir deux semaines en vacances pendant les répétitions.

S. C.-L. – L'UDA a imposé deux périodes obligatoires de répétitions dans les théâtres : le lundi soir et le samedi matin. Malgré cela, les vraies stars peuvent décider qu'elles ne travaillent pas le soir ou les week-end. Il y a une entente tacite avec les producteurs, alors souvent, on ne peut pas vraiment compter sur ces périodes réservées.

M.-H. D. – Ça prend beaucoup de place dans un agenda, faire du théâtre. Et parfois, certains acteurs ou certains agents le sous-estiment. En ce moment, nous avons 30 acteurs, dont treize enfants, pour *la Mélodie du bonheur*. C'est très sportif ! Ça demande une grande gestion, tant en salle de répétition que pour la confection des horaires. Quand les enfants vont à l'école de 8 h à 15 h 30, il ne reste pas beaucoup de temps pour le théâtre... Les périodes obligatoires ont été d'un grand secours, mais on ne les voit donc que deux fois par semaine. C'est peu pour leur apprendre à jouer au théâtre. Mais d'un autre point de vue, il est impensable de les faire répéter tous les soirs de la semaine : ils ont des devoirs et beaucoup d'autres activités !

Stéphanie Capistran-Lalonde assistait Louise Marleau pour *la Vie devant soi*, d'après le roman de Romain Gary (Théâtre du Rideau Vert, 2008). Également sur la photo : Alain Jenkins (accessoiriste). © Archives du Théâtre du Rideau Vert/François Laplante Delagrave.



Marie-Hélène Dufort
assistait René Richard Cyr
pour *l'Effet des rayons gamma*
sur les vieux garçons
de Michel Tremblay
(Théâtre du Rideau Vert, 2009).
© Archives du Théâtre du Rideau
Vert/François Laplante Delagrave.

Cette gestion des horaires n'est-elle pas très loin de l'idée d'assistance, d'accompagnement ?

S. C.-L. – Oui. Pour moi, c'est vraiment un mauvais moment à passer.

Souvent, l'assistance à la mise en scène va de pair avec la régie. Vous cumulez les deux rôles. Est-ce une question pratique ?

A. R. – Une question pratique et économique, pour les théâtres et pour nous. La période des répétitions n'est pas la plus rentable, donc on peut compenser avec le cachet des représentations.

S. C.-L. – Les théâtres ont la même logique financière. Comme joindre les deux tâches est très accaparant et que j'ai un jeune enfant, j'ai décidé de faire uniquement l'assistance, pas la régie, pour certains spectacles l'an prochain. C'est difficile de faire accepter ce choix par les théâtres, de renégocier le cachet de l'assistance sans la régie. Quand on sépare les deux, il devient clair que le cachet pour l'assistance est insuffisant, et les théâtres en sont conscients. Mais je suis contente d'avoir fait ce choix. C'est très exigeant de jumeler les deux pendant la semaine de l'entrée en salle. Il s'agit de la période où le metteur en scène nage dans le doute, et c'est aussi celle où nous sommes le moins présent avec lui parce que nous devons gérer une équipe, penser au son, voir aux éclairages. Quand on a le plaisir de faire uniquement l'assistance, c'est formidable.

A. R. – Moi, ça fait quelques années que je ne m’occupe plus de la régie. Pour les spectacles de Wajdi Mouawad, je suis assis en salle et j’écoute. Je suis absolument disponible au spectacle. Mon regard est bien meilleur, beaucoup plus juste.

S. C.-L. – Si on cumule les deux, ça prend une ou deux semaines avant de redevenir vraiment l’assistant. Il y a trop à faire et à penser en régie.

A. R. – Au Québec, dans de petits théâtres comme le Quat’Sous, l’Espace GO, la Licorne ou le Théâtre d’Aujourd’hui, faire la régie signifie aussi « manipuler » concrètement divers éléments du spectacle. On est la seule ressource technique.

M.-H. D. – Donc si un projecteur brûle avant une représentation, on le change ; si un costume se détériore, on le répare !

A. R. – Je ne regrette pas mon expérience en régie. Je sais que rater un *cue* d’éclairage, ça peut arriver. J’en tiens compte quand je donne des notes, c’est-à-dire quand je fais des commentaires aux diverses équipes du spectacle.

Ces notes sont-elles prises tout au long des représentations ? Faites-vous un suivi constant des équipes ?

A. R. – Oui. *Forêts* a été joué 210 fois ; j’ai dû voir le spectacle 200 fois.

M.-H. D. – Sans faire la régie ?

A. R. – Au départ, je faisais la mise en place des accessoires avant chaque représentation, mais je ne le fais plus depuis la création de la trilogie. Il faut dire qu’en France, les régisseurs ne prennent pas de *tops*¹. Ils sont autonomes. C’est notamment ce qui a mené à la modification de mon travail, qui consiste maintenant à prendre des notes à chaque représentation. C’est ce que j’appelle le vrai travail d’assistant à la mise en scène.

M.-H. D. – Ici, ce n’est pas vraiment envisageable. Si on ne fait que l’assistance, comme Stéphanie l’an prochain, le théâtre ne paiera pas pour qu’elle voie toutes les représentations. La beauté, dans le cas d’Alain ou quand on combine assistance et régie, c’est qu’on a la chance d’accompagner un spectacle. On a été là dès la première fois où les acteurs ont été réunis pour lire le texte et on sera là jusqu’à la dernière représentation.

A. R. – Je pense que c’est rassurant pour les acteurs de savoir qu’il y a quelqu’un qui reste avec eux, qu’ils ne sont pas laissés à eux-mêmes. Un lien privilégié se tisse, et on apporte du réconfort, comme je le disais plus tôt.

S. C.-L. – Les dernières semaines avant la première, il y a beaucoup de stress. L’équipe vit un bouillonnement extraordinaire, mais aussi beaucoup de pression. Après une semaine de représentations, les relations humaines passent à un autre mode. Quand on ne vit pas ça, je trouve l’abandon de l’équipe difficile à vivre. On n’a pas accès à ce simple plaisir de jouer le spectacle.

M.-H. D. – L’autre avantage d’être là à toutes les représentations, c’est qu’on emmagasine inconsciemment énormément d’informations pendant les huit semaines de répétition. Donc, durant les représentations, on peut rappeler certains éléments aux acteurs. Ça dépend évidemment de notre complicité avec eux. C’est sûr que le spectacle évolue, mais on est là pour garder un certain cap.

A. R. – Si le metteur en scène démontre toute sa confiance en son assistant, les acteurs l’acceptent bien. Mais certains ne veulent pas de notes. On le sait rapidement et on n’en donne plus. De toute façon, c’est ultimement l’acteur qui décide sur le plateau.

1. On utilise le terme *tops* pour désigner le moment de départ des effets d’éclairage, de son, de décors, etc. Dans des théâtres comme le TNM, Jean-Duceppe ou Denise-Pelletier, il y a un régisseur aux éclairages, un régisseur aux sons et un régisseur de plateau. Ceux-ci n’ont pas le texte en main et ne connaissent donc pas les *tops*. C’est au régisseur général (aussi assistant à la mise en scène dans la plupart des cas) de donner les *tops* à tous. En France, les régisseurs sont entièrement autonomes, c’est-à-dire qu’ils suivent le texte eux-mêmes et n’ont pas besoin d’un régisseur général pour connaître les *tops*.



PAGES 96 ET 97
Alain Roy assistait
Wajdi Mouawad lors
des répétitions du
Sang des promesses
à Avignon en juin-juillet 2009.
© Jean-Louis Fernandez.

En Europe, l'assistant à la mise en scène peut parfois jouer un rôle similaire à celui du dramaturge. Est-ce le cas ici ?

S. C.-L. – Non. Le recours au dramaturge est de plus en plus fréquent au Québec et c'est très intéressant d'avoir cette autre perspective. Mais ce n'est pas du tout la même définition de tâches.

A. R. – En France, il est vrai que l'assistant est davantage un dramaturge. Il n'a pas à se soucier de prendre en note la mise en place, d'établir des horaires de répétition ou de s'occuper de la régie, comme c'est le cas ici.

S. C.-L. – On constate que la conception de ce qu'est un assistant change même d'une ville à l'autre. À Québec, les assistants sont des acteurs et, dans un théâtre comme la Bordée, par exemple, il y a un régisseur maison qui travaille sur place en permanence. C'était d'ailleurs le cas il y a quelques années encore au Théâtre d'Aujourd'hui. À Montréal, l'assistantat tel qu'on le pratique est bien établi. Les metteurs en scène ne veulent plus avoir de régisseurs imposés, et les théâtres ne discutent pas ce droit.

Concrètement, en quoi consiste votre travail de prise de notes en cours de création et quelle est son utilité ?



A. R. – Nos notes concernent la mise en place, les déplacements. Nous sommes aussi les rois des listes : accessoires, effets de son, éclairages. Ces documents restent des références. En principe, les théâtres nous demandent de les déposer en fin de production. C'est la mémoire du spectacle.

M.-H. D. – S'il est remonté plus tard, on se sert de nos cahiers. Maintenant, il y a de plus en plus de captations vidéo, mais ces documents sont souvent incomplets ou peu précis, filmés de trop loin par exemple, ou filmés lors des premières représentations. Le spectacle connaît toujours une évolution. Si on a été là comme régisseur, on doit être en mesure, en remontant le spectacle, de reprendre là où on a terminé pour aller plus loin.

S. C.-L. – L'année dernière, j'ai participé à la création du *Bruit des os qui craquent* au Carrousel. C'était la première fois que je travaillais pour cette compagnie qui a la particularité de faire tourner ses spectacles pendant 15, 20 ans avec des équipes qui changent plusieurs fois en cours de route. La précision – des gestes, des moments où les répliques sont dites, etc. – est extrêmement importante pour Gervais Gaudreault. Heureusement, comme le dit Marie-Hélène, il y a la vidéo, mais ce n'est pas suffisant. J'ai dû m'astreindre à un autre type de travail. Je fais de l'assistance depuis des années et j'ai ma propre façon de prendre des notes. Mais dans ce cas-ci, il fallait que le metteur en scène, une fois que j'aurais quitté le spectacle, soit capable de tout comprendre.



A. R. – Quand j’ai commencé à faire ce métier, mes cahiers étaient très précis : « Il déambule, le cœur désemparé... » Et puis à un moment, c’est devenu : « Il s’en va à la patère. » Tout n’a pas à être consigné.

M.-H. D. – Tout dépend aussi de la rapidité des premières mises en place. Certains metteurs en scène prennent une heure pour mettre en place quinze pages et d’autres consacrent une heure à une page. Il y a donc des moments où on est très sollicité. Les notes deviennent la référence lors des répétitions suivantes. Il faut être capable de répondre quand on nous demande : « Il était où déjà, lui ? »

S. C.-L. – Parfois, quand on fait une création, le décor n’est pas déterminé dès le départ. On élabore donc toute une mise en place de base qui doit ensuite être modifiée parce que le décor n’a plus rien à voir avec ce qu’on avait imaginé. Le metteur en scène se fie alors beaucoup à nous pour adapter, pour que la mise en place ressemble à ce qui avait été pensé initialement. Il faut refaire un cahier avec d’autres notes pour tenter de conserver l’essence du premier travail.

Est-ce que le type de spectacle influence beaucoup le genre de notes que vous prenez ? Alain, vous avez été assistant pour le Petit Köchel de Chaurette mis en scène par Denis Marleau. De mémoire, il y avait quatre chaises, et les actrices circulaient uniquement d’une chaise à l’autre. Marie-Hélène, vous avez travaillé avec René Richard Cyr sur des textes de Serge Boucher, qui appellent un autre type de mise en scène, plus de déplacements, d’accessoires. Comment s’adapte-t-on aux divers spectacles ?

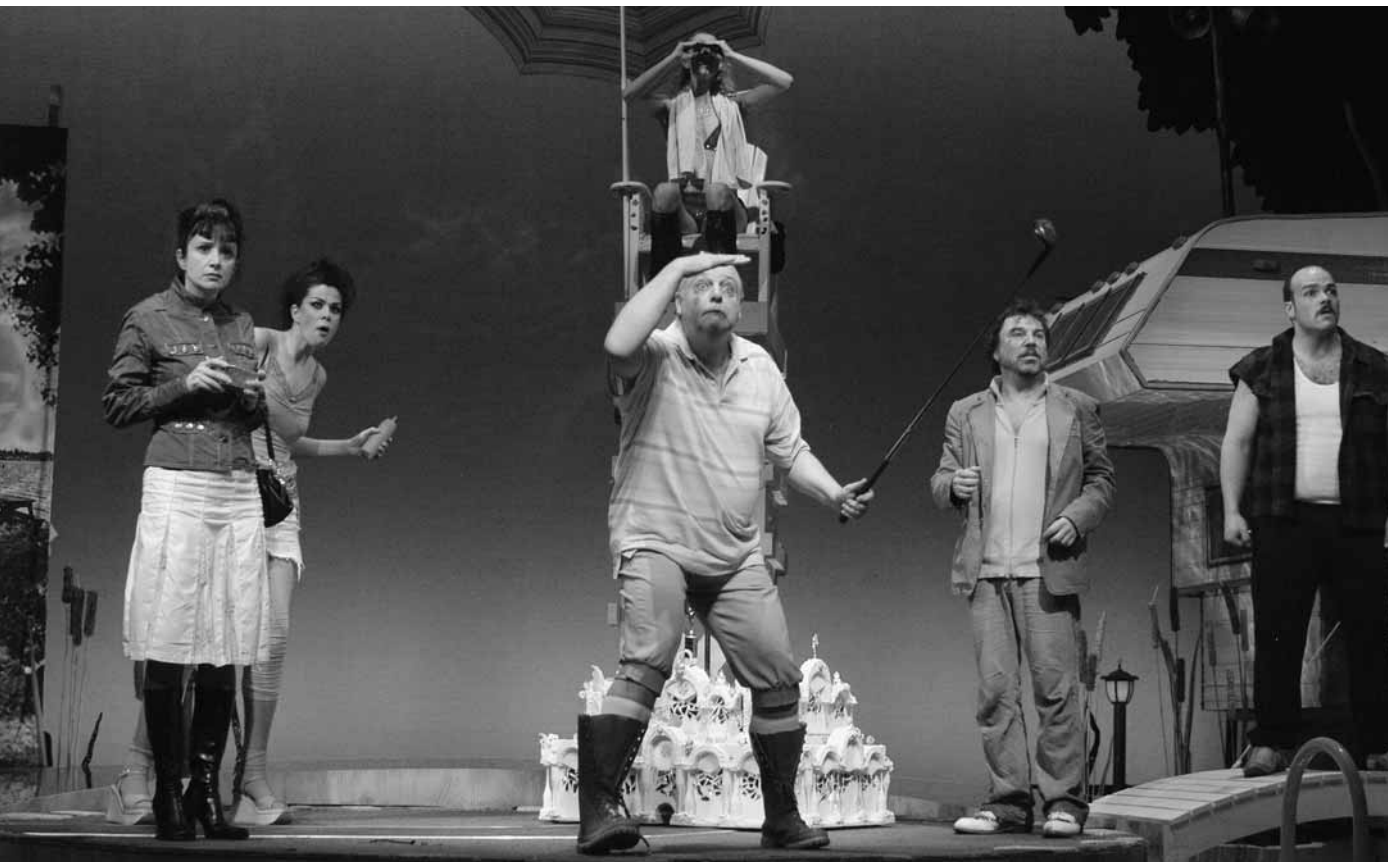
A. R. – Nous avons une méthode qui nous est propre et nous l’adaptions à chaque situation, en fonction des metteurs en scène, des spectacles. Qu’il y ait beaucoup ou peu d’accessoires n’est pas d’une grande importance. Pour ce qui est du *Petit Köchel*, même si ça pouvait donner l’impression de bouger peu, ça bougeait pas mal. Les notes devaient être nombreuses et détaillées parce qu’il y avait une sorte de parenté visuelle à attendre entre les quatre interprètes. Il fallait s’attarder davantage à la précision des mouvements et des déplacements.

Stéphanie Capistran-Lalonde assistait Olivier Kemeid pour *l’Énéide* (2007), spectacle de la compagnie Trois Tristes Tigres, dont elle est codirectrice artistique.

Sur la photo : Simon Boudreault et Marie-Josée Bastien.
© Romain Fabre.

Il y a des metteurs en scène qui tiennent à ce qu’un mouvement commence sur « il était » et non sur « une fois ». D’autres considèrent que ça n’a pas d’importance. À une certaine époque, j’ai travaillé avec des metteurs en scène plus âgés qui utilisaient des feuilles quadrillées comme des damiers. Ça donnait, par exemple : « Il part de A2 et s’en va à C3 ». Le cahier de régie devenait hyper-précis.

Ce système de notation est-il encore utilisé ou enseigné ? Y a-t-il des méthodes communes qui sont apprises ?



A. R. – Non.

M.-H. D. – Chacun a sa façon de faire avec ses abréviations, ses codes. Personne d'autre que nous, je crois, après une première répétition, ne pourrait comprendre ce qu'on a noté.

A. R. – Peu de choses peuvent être enseignées. On apprend à faire des cahiers de régie, tout ce qui concerne les éclairages, le son, mais le cours d'assistance à la mise en scène n'existe pas vraiment, pour ce que j'en sais. Ça représente bien la difficulté à définir ce rôle.

S. C.-L. – L'assistance s'apprend au fur et à mesure. Notre façon d'appréhender le métier se transforme avec le temps. Au début, notre œil n'est pas aussi allumé sur la part artistique parce qu'on est concentré sur tous les détails techniques. Plus ça évolue, plus on se permet de jeter un regard extérieur sur le spectacle. On peut davantage discuter avec le metteur en scène. Au début, j'osais à peine avoir une opinion sur ce qui se présentait à moi. C'est plus ou moins intéressant pour un metteur en scène d'avoir quelqu'un à ses côtés qui ne fait qu'approuver sans regard critique, qui trouve que tout est toujours excellent.

Vous êtes tous diplômés en production de l'École nationale, mais tous ne se destinent pas à l'assistance dans ces classes.

M.-H. D. – Je ne crois pas que tout le monde puisse être assistant. Pour certains, s'asseoir trois heures dans une salle de répétition pendant qu'un metteur en scène détaille trois

Pour *Venise-en-Québec* d'Olivier Choinière (Théâtre du Grand Jour/Théâtre d'aujourd'hui, 2006), organiser des horaires de répétition avec une grosse distribution a donné du fil à retordre à Stéphanie Capistran-Lalonde, qui assistait Jean-Frédéric Messier à la mise en scène. © Yves Renaud.

répliques, ça n'a pas d'intérêt. Suivre un spectacle et l'entendre 40 fois non plus. Nous, on y trouve notre plaisir. Plusieurs délaissent le métier naturellement à cause de toutes les « tâches connexes » qui les éloignent de la base : être en répétition avec des acteurs.

S. C.-L. – C'est de plus en plus difficile de compter sur la présence des concepteurs en répétition. De plus, dès que la première est passée, certains ne reviennent plus, ne revoient pas le spectacle. L'intérêt est tombé. Pour eux, c'est très étrange que l'on prenne plaisir à rester jusqu'à la fin.

Est-ce que vous vous considérez comme des créateurs ?

A. R. – Moi, je n'ai aucune prétention artistique. Mon travail est d'accompagner le processus de répétitions, de comprendre ce que le metteur en scène veut, où il souhaite aller, et d'essayer de suivre cette direction une fois que le spectacle est lancé. On n'y arrive pas toujours, et le metteur en scène est conscient que le spectacle aura sa propre vie. Mais il faut tenter de rester fidèle à la voie qui a été tracée.

S. C.-L. – C'est très difficile de définir la part créatrice dans notre travail. À partir du moment où l'on choisit le théâtre, c'est qu'il y a une passion, un sens et des qualités artistiques, sinon on fait autre chose, de la régie de spectacle rock, par exemple. Il y a mille voies beaucoup plus payantes, et plus faciles ! Une sorte de confusion persiste toutefois sur notre rôle. Souvent, les gens pensent qu'on fait une espèce de stage avant de devenir metteur en scène. Comme si on observait jusqu'à ce qu'on ait développé les qualités nécessaires pour faire nos propres spectacles. Mais c'est un métier en soi que j'adore et je n'aspire pas à autre chose.

M.-H. D. – Je fais ce métier depuis neuf ans et je ne me vois pas en exercer un autre. Je le considère complet.

Il y a très peu, somme toute, d'assistants à la mise en scène qui deviennent metteurs en scène.

A. R. – Très peu. On m'a déjà proposé de faire une mise en scène et j'ai accepté, pour l'expérience. Ça m'a conforté dans l'idée que je n'ai pas envie de ça, de cette énorme responsabilité. D'abord, il faut avoir quelque chose à dire, il faut avoir une vision. Ensuite, il faut être capable de la vendre à des acteurs qui, eux-mêmes, ont la leur. Ce n'est pas simple. Souvent, on me demande si j'ai envie de jouer, si j'écris ou si je vais faire mes propres mises en scène. Je n'ai pas cette prétention-là. Ce n'est pas un métier que je fais en attendant.

Est-ce que c'est dû au fait que vous provenez de la production plutôt que du jeu ?

S. C.-L. – Certains assistants ont déjà joué avant, mais ne le font plus du tout. Ça ne m'intéresse pas pour l'instant de faire de la mise en scène, et je pense que j'aurais certaines difficultés, en ce sens que le metteur en scène qui vient de l'interprétation bénéficie d'une certaine légitimité. Il comprend ce par quoi passe l'acteur et celui-ci, je crois, accepte plus facilement des notes données par quelqu'un qui connaît le processus du jeu.

Dans le programme de la comédie musicale des Belles-Sœurs, Lou Artaud traite de son rôle en tant qu'assistante à la mise en scène auprès de René Richard Cyr. Elle décrit elle-même leur relation, au moment de la création d'un spectacle, comme étant très particulière : « Nous ne sommes pas toujours d'accord, bien sûr, mais notre échange reste vivant [...] Notre dialogue prend aussi souvent l'allure d'une joute où l'on cherche à se convaincre ». Est-ce un rapport inhabituel ?



A. R. – Je pense que ce rapport est possible parce que cela fait des années qu'elle travaille avec René Richard et qu'ils sont amis. Mais c'est plutôt rare. J'ai accompagné des metteurs en scène plus d'une fois, pour plusieurs spectacles. Et à partir du moment où j'ai cru qu'il y avait cette complicité et que je me suis senti autorisé à émettre un doute sur un choix de mise en scène, ces metteurs en scène n'ont plus fait appel à moi. Peut-être que ma façon de le dire a déplu, peut-être que c'est seulement un concours de circonstances... Mais ça s'est produit à trois reprises. J'ai vraiment l'impression qu'on ne nous demande pas ce genre d'implication, qu'on ne le veut pas. Moi, ça me va.

S. C.-L. – Mais cela peut tenir, il me semble, à quelque chose de générationnel. Quand j'ai assisté Geoffrey Gaquère à GO, au PÂP pour *Couche avec moi (c'est l'hiver)*, il avait besoin qu'on soit là pour le soutenir, pour lui dire ce qui fonctionnait bien ou non dans cette salle. Il y a une génération de metteurs en scène qui s'attend à discuter avec les concepteurs, qui a besoin de cette parole et de cet accompagnement. Mais on ne peut pas intervenir de la même façon avec Denise Filiatrault, par exemple. Elle aborde le théâtre autrement. Elle a son expérience, sa façon de le faire, sa vision.

Seriez-vous d'accord avec cette définition qu'Alain Nedam, qui a été notamment assistant de Claude Régy, donnait de son métier : « L'assistant à la mise en scène, c'est le lubrifiant de la machine plutôt qu'un rouage supplémentaire². »

A. R. – Oui, c'est très juste. Je pense vraiment que mon travail consiste à suivre le metteur en scène et à endosser ses idées. Je ne dis pas que je ne peux pas discuter avec lui, mais même si ma propre vision est différente, je dois être en mesure de comprendre ce qu'il veut, de soutenir ses idées, de défendre sa vision auprès des acteurs.

M.-H. D. – À divers moments de la production, l'assistant doit être à l'écoute des angoisses quotidiennes. Il aide à faire accepter certains choix, à dédramatiser des situations, ce que le metteur en scène a peu le temps de faire, parfois. L'assistant doit faciliter le travail. ■

Marie-Hélène Dufort assistait Denise Filiatrault pour *la Mélodie du bonheur* (Festival Juste pour rire, 2010). La distribution avec plusieurs enfants compliquait les horaires de répétition.
© Festival Juste pour rire.

2. Serge Saada, « Accompagner Claude Régy », dans *Alternatives théâtrales*, n° 43, avril 1993, p. 11.