

Intervention



De la mise en boîte à la mise en scène

Alain-M. Richard

Number 15-16, 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57472ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Richard, A.-M. (1982). De la mise en boîte à la mise en scène. *Intervention*, (15-16), 82-86.

DE LA MISE EN BOÎTE À LA MISE EN SCÈNE

Entrevue réalisée par
Alain-Martin Richard
avec Yves-Erick Marrier
et Robert Lepage

- Alain:** Comment pourrait-on définir techniquement la mise en scène?
- Robert:** Au départ, il faut distinguer différents types de mise en scène. T'abordes pas une création collective, un texte, un show de musique ou un show pour enfants de la même manière. Tu passes pas par les mêmes étapes.
- Alain:** Alors, parlons d'un théâtre de type traditionnel qui se base sur un texte. Oublions, pour l'instant, le théâtre d'animation, les performances, les créations collectives.
- Yves-Erick:** Dans le sens traditionnel, c'est celui qui a la vision. C'est celui qui va réaliser le texte de l'auteur... je dis bien le texte, parce qu'il ne s'agit pas toujours de la vision de l'auteur... et qui doit amener chaque personne qui participe à la production à cette vision-là... normalement. C'est lui qui devient le rapport entre les individus. Traditionnellement, c'était vraiment cela. Souvent même, il n'y avait aucun dialogue réel entre le metteur en scène et les comédiens et comédiennes. Le metteur en scène exigeait: point final. Le comédien devenait le technicien qui devait réaliser ces choses-là.
- Alain:** Ça, c'est l'image du metteur en scène «seul maître à bord après Dieu»!
- Robert:** Au théâtre traditionnel, c'est le directeur artistique qui choisit un texte. Puis, il trouve un metteur en scène pour réaliser ce texte-là. Contrairement au cinéma, où c'est le réalisateur qui a l'idée de base et qui réalise son propre film. Alors qu'au théâtre traditionnel, il y a déjà une distorsion. Le feeling du metteur en scène est très différent de celui du directeur artistique. Souvent, le choix est motivé par des raisons ben économiques, ben terre-à-terre, à savoir: «Est-ce que ça va marcher? Comment ça tombe dans les quatre productions annuelles?» Donc, c'est faussé. Ensuite, le metteur en scène arrive devant ça et essaie de se faire accroire que ce texte-là est important pour lui, et que c'est important qu'il véhicule ces choses-là. Bon, c'est très faussé. Monter un texte, c'est plus important que ça vienne du metteur en scène. Il propose son choix, sa vision de la chose et là ça marche. Mais c'est rare. Il y a du monde qui peut se le permettre, comme Guillermo! qui a l'avantage d'être directeur artistique et de faire la mise en scène. Alors, il peut choisir un texte qui le fait vibrer et le monter, tu vois?...
- Alain:** Dans cette tradition-là, du metteur en scène jusqu'au dernier appariteur, chacun devient un exécutant ou un technicien qui doit se mouler dans...
- Yves-Erick:** Oui, mais c'est plus que ça... Même le directeur artistique, à ce compte-là, devient... c'est comme au Steinberg, hein, une boîte de Heins et une boîte de Campbell, hein, c'est pareil, c'est deux soupes aux tomates.
- Robert:** (Rires francs.) C'est sûr qu'il y a de joyeux hasards. Surtout, ça fait le choix de...
- Yves-Erick:** ... théâtre traditionnel, qu'est-ce qui se passe intérieurement, comment ça s'articule?
- Alain:** C'est comme dans toute chose, il faut d'abord une vision. Et ça, même au jeune théâtre. Ça ne peut pas être uniquement flou. Il te faut une certaine structuration de ton idée, quitte à la laisser se transformer en cours de route. Sinon, tu pourrais t'asseoir tranquillement chez toi, tout mettre en place, tout écrire, avant même de rencontrer les comédiens.
- Alain:** Mais alors, ça donne des déplacements figés...
- Yves-Erick:** Oui, et avec ça, t'es sûr de passer à côté de l'idée, de l'esprit que tu pensais y mettre au départ (rire soudain). C'est comme de reprendre intégralement la mise en scène de monsieur Untel, datée de 1760.
- Robert:** Bien sûr, c'est limité comme travail, mais je voudrais pas nier ce travail-là. C'est évident que c'est ridicule de reproduire une mise en scène de 1760, mais ça peut devenir quand même créateur pour un metteur en scène qui a du pif.
- Yves-Erick:** Oui, mais là, tu parles quand même d'une adaptation. L'importance de transposer, de connaître le public.
- Robert:** Ce que je veux signifier par là, c'est que c'est souvent quand tu travailles avec de grandes contraintes que tu es obligé de forcer, de donner du jus, de sortir quelque chose. Dans «En attendant»,² on avait des valises qu'on a dû exploiter au maximum. Avec un objet, il fallait en représenter des dizaines. Il faut justifier ça pour que chaque accessoire devienne essentiel. C'est de ces contraintes-là que vient l'intuition. Moi, les meilleures affaires que j'ai vues...
- Yves-Erick:** De tous temps, les meilleures affaires, c'est quand il y a une nécessité. Pas le fait d'être dans une période économique qui permet rien, mais la nécessité de dire quelque chose. Dans «En attendant», c'est la nécessité de dire qui fait que le peu de moyens, le peu de décor prend toute son importance. Tout devient indispensable.
- Alain:** La tendance vers le dépouillement.
- Yves-Erick:** Je crois aussi à un «théâtre pauvre», mais ça ne veut pas dire de faire pauvre.
- Alain:** Comment travaille ce nouveau metteur en scène, capable de composer avec ce qu'il a et surtout avec ceux qu'il dirige? Que deviennent ses relations avec les comédiens?
- Yves-Erick:** C'est une position précaire. Il faut d'une part avoir une bonne armature de base, mais d'autre part être comme une éponge. C'est-à-dire avoir la souplesse de rester ouvert aux remar-

L'abat-jour orienté sur le magnétophone laissait les visages en dehors de la lumière. Le lieu, cerné par quelques fauteuils et une chaise droite, se confinaient autour des deux microphones. Seul le ruban magnétique pourra demain redonner le textuel. Pour notre part, perdus dans un halo de fumée blonde et brune, rafraîchis par quelques bières, ce lieu physique prenant des proportions bizarres, une dimension impalpable, mais sensible... et c'était la parole, le rire, le silence.

la partie accidentellement déchirée contenait une intéressante digression sur les rapports faussés entre metteur en scène, directeur artistique, et producteur. Et l'implication à la base des jeunes Trouper

l'intervention d'Yves-Erick n'était pas aussi brutale qu'elle en a l'air.

ques, aux suggestions du groupe... et c'est dans ce cadre-là que l'intuition de l'instant peut se produire.

Robert: Ce que je trouve magnifique avec cet exemple-là, c'est que les comédiens t'amènent la quatrième dimension. Tu pars avec ton concept, puis le scénographe vient modifier ta vision, et ensuite les possibilités de la scène, les contraintes techniques te forcent encore à réviser ta vision; ça, ce serait comme les deuxième et troisième dimensions. Et quand les comédiens arrivent, c'est la quatrième dimension qui modifie énormément tout ton concept. Mais ton concept doit rester le même. Même si tu es une éponge, il faut qu'il y ait ensuite une certaine masse d'eau qui en ressorte. Et c'est ça que les comédiens amènent, cette affaire magique-là.

Yves-Érick: Ça, ça me semble être l'apport le plus important dans le théâtre d'aujourd'hui. Après l'époque du bon metteur en scène paternaliste, après les égarements de la création collective où tout le monde était sur le même pied, il y a maintenant une tentative de retrouver chacun sa place. Alors être metteur en scène, bien sûr, mais sans s'en servir pour dominer l'autre. Permettre au comédien d'aller au bout de ses possibilités, lui permettre de nous surprendre... de ne plus utiliser la structure que comme un canevas...

Alain: *comme des bornes ou des jalons...*

Yves-Érick: ... oui, ce qui fait que tu sais comment tu pars et où tu t'en vas, mais comment ça va se construire pour arriver à dire cette chose-là, ça, ça peut se modifier en cours de route.

Alain: *Est-ce que l'on sent présentement ce changement d'attitude chez les comédiens et comédiennes qui terminent le Conservatoire?*

Robert: Quand j'ai travaillé pour monter «Dieu» avec les élèves du Conservatoire, j'ai trouvé ça très difficile au début, parce qu'il y avait le rôle de pédagogue à concilier avec celui de metteur en scène en vue d'une production publique.

Alain: *C'étaient vraiment des exercices pédagogiques.*

Robert: Oui, et il a fallu exorciser cette notion de pédagogie. Alors, la relation avec les élèves a commencé à être très le fun... on s'est vraiment bien entendu. Et, au Conservatoire, les élèves ont maintenant des «commandes»... et ça c'est une perle. L'élève doit faire face à l'écriture, au choix des comédiens, à des problèmes de mise en scène. Donc, déjà comme étudiant, il s'exerce à avoir une attitude ouverte, une vision globale, une sensibilité à ce qu'il fait ou dit. Alors, quand ils sortent de l'école, leur relation avec le metteur en scène est très différente. Ils comprennent mieux la démarche et acceptent mieux les directives du metteur en scène parce qu'ils comprennent.

Yves-Érick: Anciennement, le comédien se bournait à comprendre les mots. Très souvent, il ne savait pas ce qu'était une situation. L'idée d'introduire des commandes, c'était pour la créativité, oui, mais pour le jeu également. C'était pour leur permettre de voir comment ils se débrouilleraient en étant responsable unique d'une oeuvre... et aussi pour apprendre par eux-mêmes comment ils fonctionnent dans un cheminement de création. Alors, la différence c'est que aujourd'hui, non seulement ils comprennent le texte, mais ils comprennent la situation et à ce moment-là ils peuvent nous apporter beaucoup en tant que metteur en scène.

Robert: Et ça a pour effet que le jeu est amélioré. Si quelqu'un comprend ce que c'est qu'une mise en scène, une mise en place, une situation, les effets scéniques, si il comprend tout ça, il est capable de mieux comprendre la vision du metteur en scène. Il n'y a plus rien d'obscur pour lui dans le cheminement de la pièce, donc, il peut se tirer à fond dans une scène, parce qu'il est sécurisé.

Alain: *Dans l'autre direction, que devient alors le rapport du metteur en scène avec l'auteur/e, le texte, les intentions. Est-ce que la mise en scène avec la vision qu'elle suppose ne devient pas affaire d'adaptation, d'interprétation du texte? Parce qu'on peut pénétrer le texte, mais peut-être pas toutes les intentions qui y sont. Ici aussi, il y a quelque chose de mystérieux.*

Robert: Évidemment, mais ici, il faut distinguer deux choses. Il y a ceux qui montent le texte et ceux qui montent l'auteur. Par exemple, «Le malade imaginaire» de Guillermo, c'est un très beau spectacle, mais lui, il a monté (montré) l'auteur.

Yves-Érick: Oui, cette école-là me fait penser à un ressac. C'est comme une vague qui s'est déversée sur la grève. Elle revient lentement, mais pendant ce temps-là une autre vague s'en vient et les deux vont se rencontrer, se froisser... c'est un peu comme si ces metteurs en scène étaient sur une lancée qui s'en va vers les extrémités, mais il n'y a plus personne qui sait pourquoi elle s'en va vers les extrémités.

Alors les metteurs en scène qui montent l'auteur, c'est le même phénomène. Moi, j'appelle ça des in-ter-na-tio-na-lis-tes. Ceux qui sont embranchés nulle part. L'important pour eux c'est d'avoir le plus d'informations sur le bonhomme en question, sur sa vie, sur ce qui l'entoure. C'est pourquoi Guillermo a jamais monté une pièce québécoise, même si ça fait des années qu'il est ici. Il n'est pas capable, il ne sait pas ce que c'est que «l'esprit québécois». Alors, il monte des auteurs étrangers parce qu'il a été formé à l'école de l'in-ter-na-tio-na-lis-me.

Alain: *Bon, mais il reste alors l'autre côté de la question, qu'est-ce qu'un metteur en scène fait avec un texte?*

(Silence confus, puis rire général, Robert hésite.)

Yves-Érick: Surtout quand il faut répondre à un auteur (en parlant de moi).
(Nouvel éclat de rire)

Alain: *J'ai une autre question piège pour la fin.*

Yves-Érick: Ben, là aussi, il y a ceux qui veulent respecter l'auteur dans son texte. Mais ça également c'est une mauvaise compréhension du phénomène dont on parlait tout à l'heure, c'est-à-dire le partage. Le respect pour eux, c'est d'appliquer intégralement chaque mot. Parfois, pour les autres, on se rend compte qu'il est impossible pour tel comédien de dire telle phrase. Alors qu'il peut très bien la dire, dire la même intention, mais avec d'autres mots.

Très en aparté, Yves-Érick nous chuchote, que c'est un peu lui qui a amené ce type commande au Conservatoire.

Robert: Et ce rythme-là, la façon dont le metteur en scène l'utilise, est maudiquement déterminé par l'observation et la sensibilité. Il faut faire en sorte que les gens **voient**. Il ne s'agit pas de faire dire au spectateur: «Ah! oui, je comprends, il veut dire que le comédien est habillé en rouge.» Non, il faut que le spectateur perçoive tout simplement les impressions que le rouge laisse: la vivacité, l'élan, l'agressivité, etc. Alors, il ne faut pas se censurer. Il ne faut pas tenter de décrire clairement. Au contraire, c'est du subliminal finalement. C'est d'utiliser des choses qui vont plus loin que ce qui se passe là. C'est pour ça qu'une mise en scène habile est truffée de ces choses-là.

Yves-Érick: Tu vois, dans une situation très dense, où tu ne te sens pas le bienvenu, tu ne peux pas dire, comme ça, mine de rien: «Bon, ben, j'vas m'en aller», pis rester assis ben tranquille. Tu vois, il y a une nécessité à dire ça. Et ça, souvent, c'est perdu. Tu es sur scène pour montrer une tranche de vie. Et ce moment-là, moi, j'appelle ça une «plaque chaude». Le personnage n'est jamais sur scène pour y rester. Il vient dans une certaine dynamique où il y a un avant et un après. Et ça, même dans une pièce traditionnelle, c'est comme ça. Même au cinéma, tu vois cette erreur-là. Le metteur en scène qui va traiter de l'approche de deux êtres, de la subtilité des termes ou du toucher, mais qui ne pensera pas qu'il y a une autre subtilité qui va bousculer ces deux êtres-là.

Alain: *En ce sens, est-ce que le metteur en scène vu comme une personne de sensibilité, de rythme, de perception ailleurs que dans le textuel, est-ce que ce n'est pas lui le véritable dramaturge?*

(Long silence, puis rire général soutenu.)

Jean-François: Tu vas finir à Radio-Canada!

(Autre hilarité. Il est une heure du matin.)

Robert: Dans le cas d'une création collective, c'est sûr que le rôle du metteur en scène, c'est d'orchestrer le discours. C'est lui qui est le mieux placé pour penser au niveau de langue, à l'uniformité, à la couleur. Oui, dans ce cas-là, je dirais que c'est lui le dramaturge. Ce n'est pas l'auteur, bien sûr, mais en partant d'un certain canevas, c'est quand même lui qui va orchestrer le propos, donner la structure, indiquer la façon de jouer, voir à la façon de l'amener sur scène.

Yves-Érick: Tous les créateurs, depuis Brecht, sont indirectement des repiqueurs. Les textes, les grands thèmes deviennent des prétextes à créer. Et ça peut être simplement la rencontre de sensibilités qui fasse que tu choisisses un texte particulier. Ça évoque quelque chose en toi qui déclenche une autre partie qui, elle, est une création... mais que le metteur en scène devienne le dramaturge!?... À moins d'une création collective... le texte demeure le prétexte à créer.

Alain: *Est-ce que, pendant la période de montage, de création, le public est une préoccupation?*

Robert: Ben... oui. En Amérique du Nord, on est pris avec le rythme de la télévision. Le public nord-américain est habitué à s'ouvrir et à se fermer toutes les dix minutes, parce qu'on a des pauses aux dix minutes... pour une bière, pour changer de place, etc. Alors, si tu te préoccupes pas de ça, tu vas te casser la gueule. Tu as beau faire de la recherche, tu dois jamais oublier que tu joues pour le monde. Sinon, tu es aussi bien de ne pas faire de théâtre.

Yves-Érick: Il ne s'agit pas nécessairement d'être sur le beat du monde, mais de savoir comment ça fonctionne; de comprendre le monde.

Alain: *Cette préoccupation-là est quand même relativement abstraite...*

Robert: Ben, non. Regarde les magiciens, le kabuki. Ils ont une maîtrise parfaite de ça. Les percussions jouent, il se passe quelque chose à gauche, et pendant ce temps-là, à droite, quelqu'un s'est transformé en renard... pis tu as rien vu. Il faut être préoccupé par la réception du spectateur. Pas par ce qu'il pense, mais par le comment il réagit, comment il fonctionne, comment est perçu le rythme dans une petite salle, dans une grande, dans un théâtre de poche.

Yves-Érick: C'est d'être ultra-préoccupé par le contexte dans lequel tu vis, mais en sachant transposer. Comment faire le petit détour pour que tout à coup ça redonne à l'événement une sorte d'importance... Parce que les gens vivent dans un certain rythme, mais ils ne sont pas nécessairement conscients de ce rythme-là. Tu vois, c'est comme les compte rendus faits pour les sourds-muets, à la télévision. Ça t'étonne, parce que ça te permet de découvrir une autre relation avec le corps. Et ça demande au spectateur une autre attention que celle qu'on lui demande dans son quotidien.

Alain: *Une démarche d'étonnement.*

Robert: Oui, ça, ça m'amène à quelque chose de très important pour moi. Je suis toujours un peu gêné d'en parler...

(Rires d'encouragement)

Robert: Moi, j'ai l'impression que le seul théâtre efficace, c'est un théâtre distancié. Tout le monde a peur de ce mot-là. Mais distanciation ça veut seulement dire, tu sais le «Verfremdungseffekt», ça veut seulement dire «effet d'étrangeté», «effet de choses insolites». Pour nous ici, ça veut dire «distance», «froideur». Un show peut être très «hot», ultra-psychologique et quand même être distancié. On peut présenter au théâtre des situations très quotidiennes, mais étonner quand même le spectateur dans la façon de jouer ça. Et pour moi, ça c'est de la distanciation. Les spectacles les plus efficaces sont souvent des spectacles qui partent de situations très concrètes, très banales, mais tout à coup, ça nous paraît étrange. Le théâtre devient une synthèse d'une affaire, et c'est étrange, et alors ça nous intéresse.

Yves-Érick: Oui, parce que le temps dans lequel ça se passe, c'est la première chose qui est insolite.

Robert: O.K. Ouais, exactement.

Yves-Érick: C'est à peu près le temps que le téléspectateur prend avec son câblo-sélecteur pour changer de poste. Ça devient insolite, parce que dans la vie c'est pas comme ça que ça se passe. Dans la vie, tu tournes la porte, mais tu te retrouves pas dans un autre lieu ou un autre appartement, tu te retrouves dehors dans la rue. Dans ce sens-là, c'est déjà insolite. (...) Alors, il faut que ce soit insolite et distancié...

Alain: *Oui, c'est très juste, parce que «Verfremdung» veut dire «le fait d'être devenu étranger»,*

*Yves-Érick ne vient
à la charge avec la
nécessité*

*L'atmosphère est à
la fébrilité maintenant*

Il y a tant à dire!

*Notes biographiques:
Sorti du Conservatoire,
il y a quelques années,
Robert le passe travailler
aux Ateliers de Théâtre
du cégep Lévis-Lauron,
où il a monté "La Voie
lactée" et "Un valet,
deux maîtres". Il tra-
vaille également au
Théâtre pour enfants
de la Ville de Sainte-
Foy. Au Jeune Théâtre,
il a monté "Les Rois
mangent" avec le Théâ-
tre de "Bon Humeur", de
même que "Pas d'énica-
ne dans la cabane". Au
Conservatoire d'art dra-
matique, il a mis en scé-
ne "Bien avec Richard
Friedette. Avec Bernard
Cimou, il a monté les
spectacles de Léo Ferré,
Brel, Gainsbourg et "La
der des der". Avec Lor-
raine Côté et Lise Cas-
fouguay, il a récemment
travaillé à une perfor-
mance dans le cadre de
Réseau Art-femme. Et
enfin, depuis quelques
années, il a participé à
la mise en scène des
spectacles de marion-
nettes au Grand Théâ-
tre: "Jour de pluie, rêve
de nuit", "Clodiko bric-à-
brac" et "Omenaggio".*

Sans remanier tout le texte, on peut concevoir de remanier quelques répliques, de changer telle tournure de phrase. Ça, c'est plus fréquent maintenant... quand l'auteur est pas loin évidemment. Alors, l'auteur ou l'auteure peut venir aux répétitions... il y avait aussi avant des échanges comme ça, euh!... Claudel, par exemple. (Ici, rires tonitruants.)

Alain: *Ici, c'est la notion de plagiat, de remaniement des textes que Brecht prônait et dont il se servait lui-même allègrement. Le texte devient un élément inspirant pour...*

Robert: Oui, l'absence de l'auteur. Prends «Médée» adaptée à toutes les sauces, à toutes les époques. Tu ne parles plus de l'auteur, mais il te reste une fresque efficace, une pièce que tu peux prendre et qui te sert de base de travail. Brecht a fait ça souvent. Peu de temps avant de mourir, il avait même le projet de faire quelque chose avec «En attendant Godot».

Yves-Érick: Oui, Brecht c'est spécial. Il n'a pas seulement employé du matériel historique, il a même pris des textes contemporains qu'il a retravaillés, sans demander la permission à l'auteur... mais il était lui-même un auteur.

Robert: Oui, mais pour nous c'est difficile de faire ça. Ça prend un culot épouvantable pour oser ça. Imagine que tu trouves la structure de «Mère Courage» extraordinaire et que tu décides de remanier tout ça pour en faire quelque chose de proche d'ici! Ça prend du culot en tabarnouche!

Yves-Érick: Ça se fait au théâtre traditionnel avec l'adaptateur. Au Trident, ils le font, parce qu'ils ont les moyens. Au jeune théâtre, c'est impossible. C'est pour ça justement qu'on s'est mis à faire des créations collectives. Et c'est pour ça également qu'il y a un retour de l'auteur au théâtre. L'auteur reste moins chez lui pour écrire.

Alain: *Comme Tchekov qui engueulait Stanislavsky, qui lui faisait des remarques acerbes sur l'interprétation de ses intentions.*

Robert: Ouais.

Yves-Érick: Oui, d'accord, c'était déjà lié comme travail, mais aujourd'hui, il y a une situation nouvelle... comme Garneau, par exemple, qui va être dans la salle de répétition, soit pour modifier son texte, soit pour l'écrire. Pour Amélie, il se trouve deux comédiennes et la pièce qu'il écrit vient de ce qu'elles disent dans les séances de travail. Et ça c'est le retour de l'auteur dans la troupe.

Robert: C'est ça. Parce que là ce sont des gens de théâtre qui écrivent le théâtre. Aujourd'hui, il y a beaucoup de gens qui ne font pas nécessairement le théâtre et qui soumettent des textes.

Alain: *Mais ce littérateur qui devient auteur de théâtre, est-ce qu'il n'est pas en train de mourir justement? Quand on se plaint qu'il n'y a plus de bons auteurs dramatiques, est-ce que ce n'est pas ce phénomène que l'on dénonce?*

Yves-Érick: La première pièce de Barbeau s'appelait justement «La mort de l'auteur». C'était la mort de l'auteur dans le sens de la tradition du théâtre français... et c'était une bonne chose. C'était se rapatrier. On n'arrivait plus à trouver un naturel et à vraiment jouer, à moins de sur-jouer, à moins de devenir des gens qui parlaient bien. Mais, on n'arrivait plus à se rapatrier les sensations qui correspondaient à «parler bien». Donc, il y a eu crac! niet! coupé! tintin! Et dans tous les domaines de l'art, au Québec, ça a été comme ça. Mais le phénomène de rapatriement, au théâtre, c'était surtout se rapatrier ses émotions. Ça maintenant, c'est acquis.

Alain: *Mais alors, la mise en scène, qu'est-ce que c'est? Un syncrétisme d'analyse de texte et de scène, de psychologie des personnages, de communication...?*

Robert: Les Américains disent «to have taste». C'est plus qu'avoir du goût. C'est avoir de l'intuition. Un metteur en scène, ce n'est pas nécessairement un homme-orchestre qui sait tout, mais plutôt quelqu'un qui peut recevoir des impressions. Ses choix ne sont pas uniquement esthétiques, mais sont plutôt basés sur les effets qu'il attend de tel ou tel élément. Reichenbach³, pour moi, c'est un bonhomme qui a beaucoup de goût, beaucoup de pif, qui sent bien les choses, qui fait un beau moment de divertissement... pas seulement bien posé esthétiquement, mais qui est signifiant.

Alain: *Ça serait un appel à la sensibilité des choses.*

Robert: Oui, je pense que c'est un appel à tous ces moyens-là. En ce sens, le cinéma, qui est supposé annuler le théâtre, devient une bonne école, si tu es le moins ouvert à l'efficacité d'une image ou d'une fresque. Le cinéma t'amène une nouvelle façon de voir les choses... mais ça reste quand même du théâtre dans l'utilisation que tu en fais.

Yves-Érick: Il ne faut pas oublier que la mise en scène c'est une création. Au même titre que l'auteur qui écrit, que le musicien qui compose. C'est une création et ça demande un certain goût et forcément les plus grands sont des poètes, dans le grand sens du mot. Il y a même une partie (et par là, je rejoins le sens du mot «poète») qui est de la musique. Tu vois, j'écoute un film, par exemple, et je me dis «clac!», il est trop tard. Il est trop tard, parce que l'action des deux personnes présentes ne s'est pas passée dans un temps qui donnait une information, dans un temps qui permet un écho. Si tu reçois une information et que tu n'as pas le temps de l'écho, tu n'as pas le temps de la digérer. Le comédien te donne une autre information, il te ramène dans le texte. Ça peut être une technique, mais là où ce n'est jamais une technique, c'est quand les gens débordent le temps de la réception et de l'écho. Il y a un rythme. Tu as beau transposer pour la scène, il y a un rythme. Toujours. Et l'appui de ce rythme-là, c'est la vie.

Alain: *Alors, avoir du «goût», une sensibilité presque poétique, et le rythme...*

Yves-Érick: Oui, le rythme fondamental. Et ça, c'est une affaire de poésie. (En deux secondes, Yves-Érick nous fait apparaître un écureuil sous les yeux. Il nous le montre en marche, en course dans les branches, en position assise. L'illusion est tellement subtile, qu'elle est réelle. Nous sommes maintenant cinq dans le lieu de départ: Jean-François qui vient d'entrer un peu plus tôt — Jean-François Couture, scénographe et graphiste et poète, ami des deux interviewés par le cœur et les affinités professionnelles — et l'écureuil, dont on ne se défera pas jusqu'à la fin.)

Alors, tu vois, je ne parle pas du rythme écrit de la musique. Je parle du temps sensible que tu es incapable de mettre sur une horloge. Et ce sont les comédiens avec le metteur en scène qui vont trouver ce rythme-là. Mais il faut qu'il y ait une relation avec la profondeur qui est l'enracinement dans le concret, dans la vie.

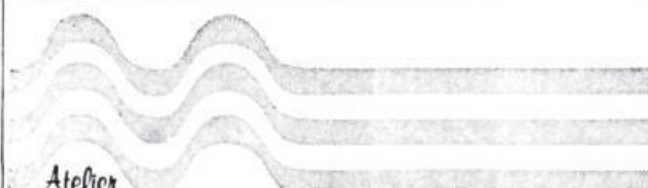
On a dérapé sur la notion de saccage dans le texte.

*Notes biographiques:
Yves-Érick Marrier
Travaille activement
dans le théâtre depuis
vingt ans. Il a étudié en
France, en Italie et aux
États-Unis. Il a tra-
vaillé dans tous les
domaines de la création
théâtrale, de la comé-
die française à la créa-
tion collective en pas-
sant par la pantomime
et le chant. Pour les
mises en scène qu'il
qualifie de points char-
nières pour lui, citons:
"Le pendu", "Les Barrica-
des", un collage de textes
de Victor Hugo fait en
mai 68 en France, "La
Farce de maître Patelin".
Avec la grosse Valise il
a monté "Le Plat du
jour". Avec d'autres trou-
pes de jeune Théâtre, il
a monté "Premier, pre-
mier", un spectacle de
clown, "Bonsour, joyeux
Noël". Avant 67 et en
72-73-74, il a travaillé
à la troupe des Treize.
Il a travaillé à la mise
en scène pour des trou-
pes de danse aux États-
Unis. Il y a deux ans,
il signait un spectacle
collage sur Brecht.
Soulignons encore de
nombreuses avec Marc
Doné au Conservatoire
d'Art dramatique. Et
dernièrement, une col-
laboration avec le grou-
pe de musiciens Ano-
nymus.*

- ce qui a été maladroitement traduit par «distanciation».**
- Robert:** Oui, bon, tu vois. Présentement, beaucoup de gens utilisent l'insolite, donc la distanciation sans le savoir, et c'est très bien. Mais ils refusent d'admettre qu'ils font ça. Pourtant, c'est un moyen ultra-efficace qu'il ne faut pas avoir peur d'utiliser.
- Alain:** **On peut distinguer trois points forts, trois étapes dans le théâtre moderne depuis Molière. Premièrement, le texte. Deuxièmement, la mise en scène, Antoine en tête. Et finalement, depuis Stanislavsky, l'acteur. Est-ce que cette évolution-là vous semble irréversible? Est-ce que le théâtre ne deviendra pas un théâtre de l'acteur?**
- Yves-Érick:** Moi, je dirais que ça a été ça au moment fort de la création collective, lorsque les fonctions ont été rejetées: plus de metteur en scène, plus de scénographe, seulement des comédiens. Mais présentement, le comédien, le metteur en scène, le dramaturge, tout le monde reprend son rôle... c'est comme la fin d'une époque où personne ne sait plus à quoi se rattacher. Lorsque les signes deviennent des symboles vides, des gestes vides sont reproduits... et alors, les gens commencent à chercher, tentent de se retrouver. Une fois qu'ils se sont retrouvés, ils recommencent à structurer. C'est comme si historiquement, on avait un retour au moyen âge. En musique, tu as le même retour. C'est que la musique au moyen âge n'était pas encore construite. Quand on retrouve des textes, ils sont fragmentaires. Alors, il faut que tu réinvente ça. L'important pour les musiciens du moyen âge, c'était l'improvisation entre eux, les sensations qu'ils en tiraient, la découverte de l'instrument, la fabrication de l'instrument. Et nous, au théâtre, on a fait le même cheminement, on a fait cette part-là qui est de redécouvrir l'instrument qui est le corps.
- Alain:** **Et toi, Robert, tu crois à un théâtre de l'acteur?**
- Robert:** J'avoue que je ne suis pas préoccupé par ça. J'ai plutôt l'impression que la meilleure école pour le théâtre, c'est encore le cinéma. Tu vois, le cinéma t'apporte la fresque, l'image qui parle, l'acteur qui souvent y est accessoire. Regarde ce qui se fait en Allemagne, ou les Enfants du Paradis*. Là-dedans, tu n'as pas l'impression d'une performance d'acteur. L'utilisation du corps, mais en tant qu'élément concret, un objet. Je pense qu'on s'en va vers ça. Bien sûr, le théâtre institutionnel fait des prix pour la meilleure comédienne ou le meilleur comédien, mais dans le théâtre qui se fomentent alentour, j'ai l'impression qu'on s'en va vers ça. Ça devient plus une affaire de groupe. Je crois, que si on veut avancer dans la théâtralité, il faut aller vers l'animation, axer beaucoup sur le visuel, la richesse de l'image, les ambiances. L'éclairage même devient concret. Alors, si on va vers ce théâtre-là, l'acteur n'est pas le point ultime et unique, il n'est que l'animateur de cette fresque-là.
- Yves-Érick:** Je dirais que c'est comme une nouvelle structuration qui commence.

Notes

1. Il s'agit de Guillermo de Andrea, metteur en scène et directeur artistique du Trident. De Andrea est d'origine sud-américaine.
2. "En Attendant" est une production du Théâtre Le Repère présentée au Hobbit en janvier 1982. Il s'agit d'une création collective de et par Richard Fréchette, Robert Lepage et Jacques Lessard.
3. Olivier Reichenbach, metteur en scène québécois, a qui l'on doit une quarantaine de mises en scène.
4. "Les enfants du Paradis" est une troupe de mime-théâtre de Montréal. Voir l'intervention no. 13.



**Atelier
André Bécot**

GALERIE OUVERTE PRIORITAIREMENT À LA DIFFUSION
DE L'ART CONTEMPORAIN
peintures, sculptures, dessins
photos, gravures et événements

499 St-Jean Québec G1R 1P5 524-3800



L'ÉCHAPRÉE BELLE INC.
600 ST-JEAN, QUÉBEC TEL: 522-2067

VÊTEMENTS ANCIENS,
DENTELLES,
BIJOUX,
CONFECTIONS;
ACCESSOIRES.

LA POTAGÈRE

Soupe maison bar à salade
ouvert de 11:00 AM à 24:00 PM
coin Cartier/St-Cyrille

CAFÉ RIEN D'AUTRE

café dégustation
commande pour apporter
coin Cartier/St-Cyrille
529-4340