

La scène théâtrale montréalaise : une évolution tranquille

Jean-François Côté and Jean-François Morissette

Number 105 (4), 2002

Directions artistiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26281ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Côté, J.-F. & Morissette, J.-F. (2002). La scène théâtrale montréalaise : une évolution tranquille. *Jeu*, (105), 122–130.

La scène théâtrale montréalaise : une évolution tranquille

Ce qu'il y a de plus frappant lorsqu'on considère l'évolution de la scène théâtrale montréalaise des vingt dernières années, c'est sa remarquable constance. En effet, au moment où se trament les enjeux de la mondialisation, où se tissent les inquiétudes quant au sort des cultures nationales et locales, où les guerres et les tensions régionales se multiplient, où les turbulences des relations politiques fédérales-provinciales, emmêlées aux hésitations de l'intégration continentale des Amériques, marquent l'actualité des deux dernières décennies, il apparaît que le théâtre, du moins dans sa production d'ensemble, est pour ainsi dire à l'abri de ces questionnements et de ces interrogations. Du point de vue de sa figure générale du moins, et c'est ce que nous entendons montrer ici, des traits se dégagent qui viennent en fait souligner le cours d'une certaine « évolution tranquille ».

Nous considérerons la production théâtrale des vingt dernières années à Montréal d'un point de vue quantitatif, afin de parvenir à la caractériser dans son aspect général. L'étude dont nous livrons un aperçu participe en fait d'un projet de recherche comparative beaucoup plus étendu et ambitieux, qui porte sur la culture des villes de moyenne importance en ce début de XXI^e siècle¹. Au fil des transformations récentes des sociétés occidentales, la ville (re)devient le lieu de manifestations culturelles spécifiques dont nous pouvons prendre la mesure afin de saisir les orientations globales qui affectent les pratiques de production des arts, notamment, et cela

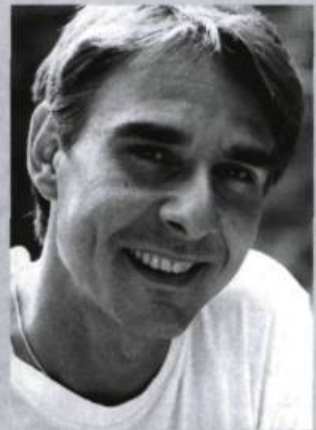


1. Le projet *The Culture of Cities* fait partie du volet Grands travaux de recherche concertés du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH); ce projet, d'une durée de cinq ans, propose une étude comparative des villes de Toronto, Montréal, Dublin et Berlin, dans la perspective d'une vision qualitative de leur évolution en fonction de la (re)production des formes de la vie culturelle. On peut avoir un aperçu des travaux produits jusqu'ici par ce projet en se rapportant aux revues suivantes: Janine Marchessault, Will Straw, dir., « Cities-Scenes », *Public*, n° 22-23, automne 2001, et Kieran Bonner, dir., « Space, Place and the Culture of Cities », *Canadian Journal of Urban Research*, vol. 11, n° 1, 2002. Le présent article prend appui sur des données quantitatives aux seules fins de parvenir à broser, initialement, un portrait d'ensemble de la situation de la production théâtrale à Montréal pendant la période 1980-2002, et nous nous abstenons ici de faire des comparaisons avec d'autres contextes.

en fonction des tensions suscitées par les mouvements réciproques et contradictoires du « glocal », c'est-à-dire de la rencontre entre les exigences de la globalisation et leurs aménagements locaux.

Les types de productions théâtrales

Dans cette perspective, on peut donc avancer qu'il n'y a eu que très peu de transformations dans les types de productions théâtrales à Montréal²; celles-ci sont constituées à peu près à moitié de théâtre québécois (45 %), alors que le théâtre étranger, qui comprend essentiellement des pièces en provenance des États-Unis, de France et d'Angleterre (et très peu de l'Europe de l'Est, ou même d'Allemagne, d'Amérique latine, d'Afrique ou d'Asie), et que le théâtre de répertoire (Ionesco, Beckett, Brecht, etc.) comptent pour un peu plus du tiers. Ainsi, en une vingtaine d'années, la scène théâtrale montréalaise a reproduit avec une étonnante stabilité ces caractéristiques, comme le montre la comparaison entre le tableau 1 et les tableaux 1.1, 1.2, 1.3. Si on peut dire alors que le théâtre québécois est fort bien représenté dans ce contexte, ce que l'on pourra en fait analyser plus bas en détail, on voit également que des carences évidentes apparaissent dans cette répartition, puisque les



Les auteurs les plus souvent joués sur les scènes montréalaises : la prudence règne... Shakespeare, Molière, Tennessee Williams, Bernard-Marie Koltès (photo : Elsa Ruiz), Michel Tremblay (photo : Ludovic Fremaux) et Normand Chaurette (photo : Ève-Lucie Bourque), notamment.

2. La base de données à partir de laquelle sont tirés les graphiques utilisés ici compte près de 1 610 productions théâtrales jouées à Montréal depuis la saison 1980-1981. Ces 1 610 productions (incluant les reprises) sont réparties, pour l'essentiel, entre douze lieux théâtraux, à savoir : le Théâtre du Nouveau Monde (TNM), le Rideau Vert, la Compagnie Jean-Duceppe, la Licorne, le Quat'Sous, la Salle Fred-Barry, l'Espace GO (et le Théâtre Expérimental des Femmes), le Théâtre Prospero (Espace la Veillée), l'Espace Libre, le Théâtre Denise-Pelletier, le Théâtre d'Aujourd'hui et le Centaur Theatre. En ce sens, cet outil de recherche ne prétend pas rendre compte de la situation théâtrale montréalaise de manière exhaustive, puisque certains théâtres, notamment le Centre Saydie Bronfman, l'Usine C, le Gesù, le Théâtre la Chapelle, ainsi que le Festival de théâtre des Amériques et le théâtre jeune public, ne figurent pas dans ce répertoire. C'est à partir des programmes saisonniers de ces différents théâtres que nous avons répertorié les productions contenues dans la base de données. Cependant, il est possible que certaines productions en accueil dans les théâtres considérés soient manquantes, et ce surtout pour la décennie 1980-1990, car les programmes en question n'étaient pas toujours disponibles (par exemple, lors de la collecte de données, l'Espace Libre était en rénovation, et donc certaines pièces autres que celles produites par le Nouveau Théâtre Expérimental sont possiblement absentes du présent répertoire).

théâtres ne donnent que très peu, ou très rarement, accès aux talents venus d'ailleurs, et plus rarement encore à ceux qui ne sont pas déjà consacrés³.

On pourrait suggérer de cette manière que très peu d'exploration de répertoires étrangers se fait dans les théâtres de Montréal, en dehors des canons de la création contemporaine que peuvent représenter des auteurs comme Bernard-Marie Koltès, Dario Fo, David Mamet, Éric-Emmanuel Schmitt, etc., et avancer que la scène théâtrale montréalaise est donc assez conservatrice dans son ensemble – ou encore, qu'elle reste accrochée, pour ses productions de théâtre « étranger », aux grandes tendances du monde occidental, soit les valeurs sûres ou les auteurs à la mode qui ont connu du succès ailleurs (ceci, si on exclut bien sûr des événements comme le Festival de théâtre des Amériques – ce qui rend sans doute encore plus particulière la valeur de ce dernier). Cela ne veut pas dire que la scène montréalaise est fermée à l'innovation, mais plutôt qu'elle reste en général assez prudente dans ses choix.

Cette prudence se répercute aussi dans la production du répertoire, qui se répartit en parts égales entre classique et contemporain, comptant ensemble pour 71 % des productions totales ; mais comme le montre le tableau 2, alors que le répertoire classique occupe pour l'ensemble de la période 33 % des productions, les deux tiers de celles-ci sont attribuables aux pièces de Shakespeare et de Molière⁴. Des traits similaires apparaissent dans la répartition du répertoire contemporain, où ce sont par exemple Tennessee Williams et Arthur Miller qui nourrissent presque à eux seuls l'essentiel de la production montréalaise du théâtre étatsunien, alors que le répertoire français contemporain se répartit de manière plus large, mais tout de même assez concentré – comme l'est du reste la production anglaise ou allemande, par exemple⁵. Dans le contexte où la proportion entre les productions du théâtre de répertoire et du théâtre étranger est à peu près équivalente, et constitue comme on l'a souligné le tiers des productions totales (33 %, tableau 1), cela donne une image du caractère assez limité de la diversité des productions présentées sur la scène montréalaise.

Il faut bien entendu faire remarquer que cette caractérisation d'ensemble doit être considérée en ce qu'elle recouvre des réalités particulières qui en font aussi la richesse, et qu'elle révèle sur le plan qualitatif des éléments que nous devons éventuellement prendre en compte⁶. Voyons comment on peut évaluer certains aspects de ces questions.

3. Cela est particulièrement frappant dans le cas du théâtre canadien, qui ne représente en tout et partout que 72 des 1 610 productions répertoriées (soit un peu plus de 4 %), et dont 26 productions reviennent au seul Centaur Theatre ; les théâtres du Rideau Vert, du Quat'Sous et de la Licorne se partagent quant à eux 37 productions. Pour le reste, on peut parler d'une quasi-absence du théâtre canadien sur la scène montréalaise.

4. Cela signifie que sur 91 pièces du répertoire classique jouées à Montréal pendant cette période, 31 pièces étaient de Shakespeare et 30 de Molière. Le reste de la production se répartit entre Goldoni (13), Racine (6), Corneille (3), ainsi que d'autres, tels Ben Jonson (1) ou Christopher Marlowe (1).

5. Ainsi, sur les 102 productions de théâtre de répertoire contemporain, 27 sont étatsuniennes (Arthur Miller (11), Tennessee Williams (11), Djuna Barnes (3), Edward Albee (2)), 33 sont françaises (Ionesco, Beckett, Genet, Duras, Anouilh, Camus, Jarry) et 20 sont allemandes (Brecht (11)).

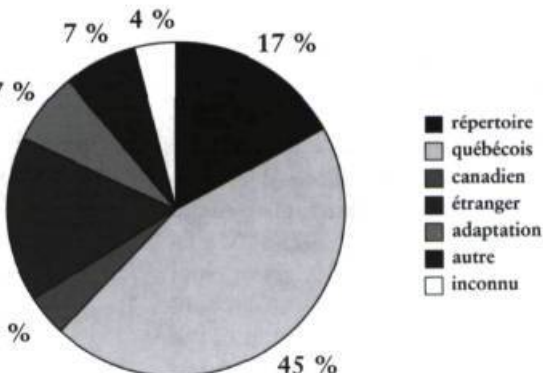
6. Nous soulignons à cet égard l'excellente contribution de Gilbert David, « Une institution théâtrale à géométrie variable », dans Dominique Lafon, *le Théâtre québécois, 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 13-36.

Le théâtre à Montréal : 1980-1981 à 2001-2002

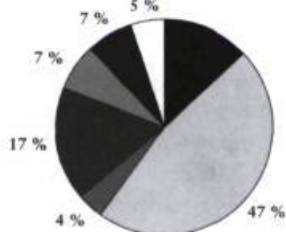
Remarques : la catégorie « répertoire » se rapporte ici aux différentes œuvres ayant marqué l'histoire du théâtre. Nous y incluons tout autant le répertoire de l'Antiquité (Eschyle, Sophocle, Euripide, Sénèque, etc.), le répertoire classique (Shakespeare, Molière, Racine, Corneille, la commedia dell'arte, etc.), le répertoire moderne (drame réaliste bourgeois, œuvres naturalistes ou romantiques : Diderot, Musset, Beaumarchais, Victor Hugo, etc.) et finalement le répertoire contemporain (Brecht, Beckett, Ionesco, Tennessee Williams, etc.). En ce qui concerne les pièces québécoises et canadiennes, nous n'avons pas fait d'autres distinctions, car cela impliquait de considérer la « texture » dramatique des œuvres et le temps nous man-

quait pour effectuer une telle tâche. Le théâtre contemporain étranger, quant à lui, est désigné selon son origine nationale, il peut donc être ou américain ou anglais ou irlandais ou français, etc., et il se rapporte essentiellement au théâtre du XX^e siècle. Il importe de préciser que le théâtre français, par exemple,

est répertorié selon qu'il appartient à la dramaturgie contemporaine étrangère ou au répertoire (classique, moderne ou contemporain), c'est-à-dire que, dans la catégorie « théâtre étranger français », nous ne retrouvons pas Beckett ou Ionesco (qui se trouvent dans le « répertoire français contemporain »), mais nous y retrouvons plutôt Éric-Emmanuel Schmitt ou Bernard-Marie Koltès. De même, Tennessee Williams ne se trouve pas dans la catégorie du « théâtre contemporain étranger », mais plutôt dans celle du « théâtre de répertoire contemporain ». En ce sens, l'ensemble des productions qui se rapportent au théâtre américain, par exemple, compte le « théâtre étranger américain » (96) plus le « répertoire contemporain

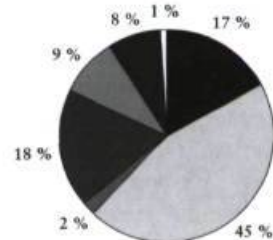


1.1 1980-1981 à 1989-1990



1.2 1990-1991 à 1999-2000

1.3 2000-2001 à 2001-2002



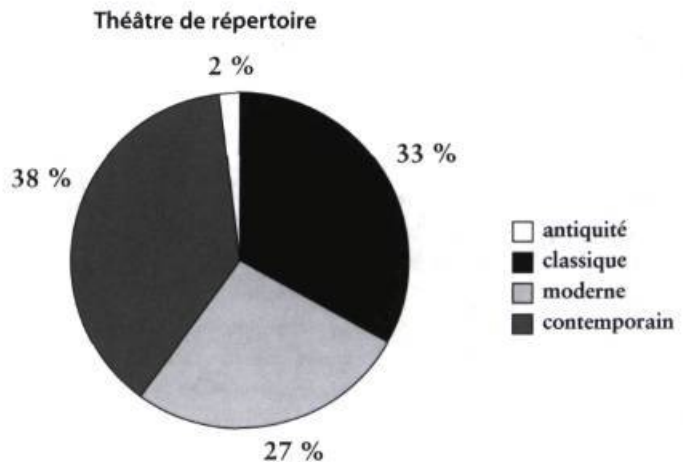
américain » (27), pour un total de 123 productions. La catégorie « adaptation théâtrale » se rapporte aux différentes œuvres, qu'elles soient théâtrales, poétiques, romanesques ou autre, qui ont été modifiées pour la création d'un spectacle. Ainsi, *Je suis une mouette (non ce n'est pas ça)* (l'Opis au Quat'Sous), *l'Odysée* (Il Va Sans Dire et TNM) et *Lecture-spectacle DADA* (UBU), par exemple, appartiennent à cette catégorie. Finalement, certains théâtres présentent occasionnellement des récitals ou des spectacles de danse dans leur salle, ce qui a donné lieu, pour le présent outil, à la catégorie « autre ». De plus, la catégorie « inconnu » rend compte des dramaturges (ou dramaturgies) que nous ne connaissons pas.

Le théâtre québécois

Le théâtre québécois étant fort bien représenté (avec un total de 715 productions sur 1 610), on peut souligner que les productions font également une bonne place à une variété d'auteurs ; bien sûr, Michel Tremblay domine encore largement la scène depuis la fin des années 60, mais c'est en réalité avec un pourcentage relativement peu élevé (moins de 5 %), avec 38 productions. Nombre d'auteurs (en tout, près de 250) trouvent ainsi place dans les productions d'ensemble depuis le début des années 80, avec des cycles de présence plus ou moins longs ; Normand Chaurette, Michel Marc Bouchard,

René-Daniel Dubois, Michel Garneau, Jovette Marchessault, Marie Laberge, par exemple, et pour ne nommer qu'eux, ont chacun vu pendant cette période entre huit et quatorze productions de leurs pièces. Un phénomène intéressant à relever ici est que les années 90 ont vu l'essor d'auteurs qui mènent leurs propres pièces à la production; Dominic Champagne, Alexis Martin, Yvan Bienvenue, Wajdi Mouawad et Jean-Frédéric Messier, par exemple, en étant engagés souvent dans des collectifs de création, ont pu ainsi bénéficier d'une présence significative sur les scènes montréalaises – prenant sans doute appui en cela sur les expériences antérieures du Nouveau Théâtre

TABLEAU 2



Expérimental de Robert Gravel et de Jean-Pierre Ronfard (ou celles encore plus anciennes, comme celle du Grand Cirque Ordinaire). Les productions du théâtre québécois sur la scène montréalaise témoignent également de quelques incongruités: Robert Lepage n'a ainsi connu que relativement peu de productions de ses pièces dans les théâtres répertoriés, mais c'est surtout en raison du caractère particulier de celles-ci (et des lieux peu orthodoxes où elles sont produites comme le Musée des beaux-arts ou l'ancienne gare Jean-Talon). Par ailleurs, on ne recense que très peu de productions du « répertoire québécois »; les pièces de Gratien Gélinas (8), de Marcel Dubé (6), de Réjean Ducharme (5) ou de Jacques Languirand (1), qui appartiennent à d'autres époques, n'ont été reprises que de rares fois, et une auteure comme Françoise Loranger, jouée dans les années 60 et 70, est semble-t-il tombée complètement dans l'oubli.

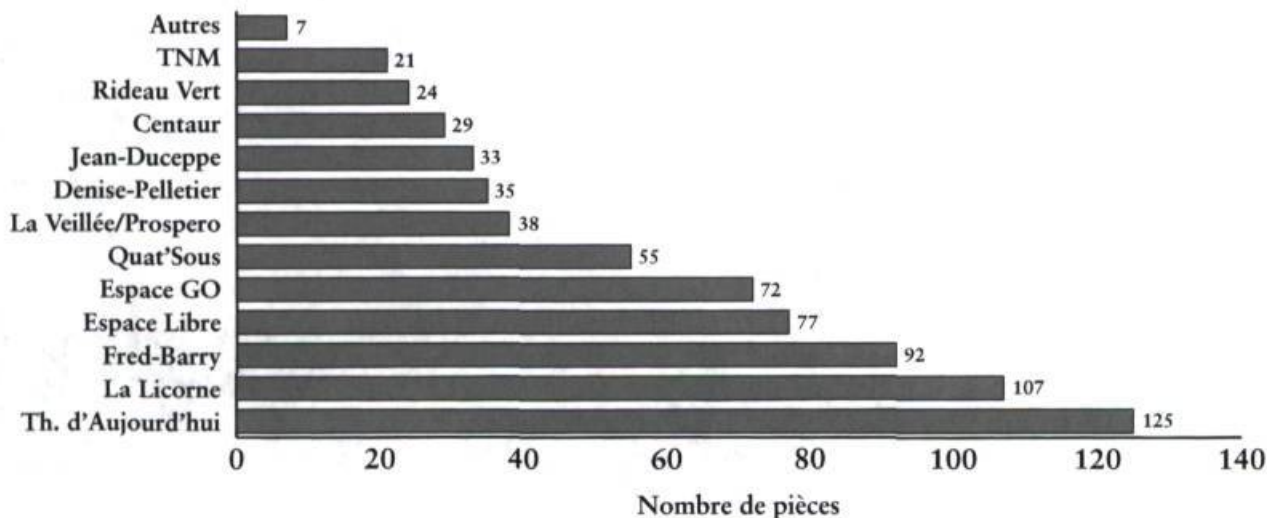
Pour donner un portrait plus juste de la situation, il faut évidemment saisir que les lieux de production sont à prendre en considération puisque, si le Théâtre d'Aujourd'hui ne présente que de nouveaux auteurs québécois, il ne présentera que peu de répertoire. Mais alors que tous les principaux théâtres montréalais présentent du théâtre québécois, le Théâtre d'Aujourd'hui, dont c'est la mission, et le Théâtre la Licorne, qui en fait presque une vocation, se distinguent particulièrement; les théâtres tels le Quat'Sous, la Salle Fred-Barry, l'Espace GO ne sont certainement pas en reste, comme le montre le tableau 3. On peut ainsi voir que le théâtre québécois, en étant largement représenté sur la scène montréalaise, l'est plus particulièrement dans une certaine catégorie de théâtres, qui maintiennent un certain type de productions. À ce point, il semble que l'on puisse aller dans l'exploration d'un autre genre pour saisir la dynamique des productions, en la rapportant au mode de gestion des théâtres présentés dans cet article.

La gestion des théâtres : conseil d'administration, direction artistique, projet artistique

La détermination des choix de production par théâtre renvoie en fait à une dynamique qui va de l'organisation commerciale au projet artistique. Si l'on voulait caractériser

TABLEAU 3

Répartition du théâtre québécois par salle de théâtre



cette dynamique, on pourrait parler de trois grands types de théâtres, qui déterminent semble-t-il les choix de production en fonction de leur mode de gestion interne : les théâtres menés par un conseil d'administration, ceux menés par une direction artistique et, enfin, ceux menés par un projet artistique⁷. On pourrait également faire correspondre à chacun de ces types des échelles de commercialisation, en supposant, par exemple, que prime l'intérêt commercial dans les théâtres menés par un conseil d'administration, alors que c'est l'intérêt artistique qui prime dans le cas des théâtres menés par un projet artistique spécifique, et que les théâtres où prime une direction artistique se situent quelque part entre les deux. Ici, et dans la mesure même où les politiques de subventions gouvernementales agissent de façon expresse dans le soutien de la vie théâtrale, cet indice de rapport à la commercialisation pourrait être temporelisé, mais il est plutôt renforcé par la direction que prennent justement ces politiques. Ainsi, selon une répartition sommaire et rapide, des théâtres comme le TNM, la Compagnie Jean-Duceppe et le Rideau Vert, menés davantage par les visées commerciales d'un conseil d'administration, et qui tablent notamment sur une bonne proportion d'abonnés dans leur public, présentent en général une plus faible proportion de théâtre québécois, mais une plus grande proportion de théâtre étranger et de

7. Nous reprenons sous un angle légèrement différent ici la distinction entre les deux modes de production, « industriel » et « autocratique », proposée par Gilbert David, *loc. cit.*, p. 25-32, qui souligne quant à lui également la place devenue très importante des metteurs en scène dans la direction artistique des théâtres québécois (et donc montréalais). Les catégories que nous utilisons ne sont pas mutuellement exclusives, et n'empêchent nullement par ailleurs de considérer qu'un théâtre mené par un CA soit animé par une direction artistique forte – ou qu'un théâtre mené par un projet artistique soit tributaire d'un CA, puisque cela doit toujours être le cas. Il est plutôt question ici de rendre compte des choix et des orientations dans les productions qui se définissent dans ce cadre, en soulignant les tendances principales.

théâtre de répertoire (et ce, selon les tendances lourdes mentionnées plus haut); les théâtres qui sont menés par une direction artistique, tels le Quat'Sous, la Licorne, l'Espace GO, le Centaur, inversent à peu près exactement cette tendance, en présentant quant à eux davantage de théâtre québécois que de théâtre de répertoire ou étranger; les théâtres menés par un projet artistique, quant à eux, tels Prospero (la Veillée) ou l'Espace Libre, sont plus ouverts, mais dans des proportions variables, à des cas de figures différents (entre autres, aux adaptations et aux créations). Cette façon de catégoriser la répartition des productions permet de jeter un regard sur les liens spécifiques qui se tissent entre la gestion des théâtres et les types de productions qui y sont privilégiés; ainsi, si l'on a avancé plus haut que l'évolution de la scène théâtrale montréalaise demeurerait prudente dans ses choix de production, notamment dans le domaine du répertoire classique et étranger, on voit que c'est probablement par l'entremise des conseils d'administration, plus soucieux des impératifs commerciaux, que cette prudence se manifeste surtout.



Un coup d'œil rapide sur la répartition des types de productions par types de gestion des théâtres révèle ainsi les formules suivantes: dans la catégorie des théâtres où le pouvoir du conseil d'administration semble exercer une forte influence, par exemple le TNM, qui a pourtant connu trois directeurs artistiques en vingt ans (Jean-Louis Roux, Olivier Reichenbach, Lorraine Pintal), la part accordée au théâtre de répertoire demeure remarquablement stable et conservatrice⁸; en contraste, un théâtre

8. Sur 66 productions de théâtre de répertoire depuis la saison 1983-1984, année où Olivier Reichenbach prend la relève de Jean-Louis Roux, 35 pièces du répertoire classique ont été produites, dont 26 pièces de Molière ou de Shakespeare (auxquelles on peut ajouter 5 Goldoni, 2 Racine, 1 Calderon, 1 Gozzi); dans les 15 pièces du répertoire moderne, on relève 2 Ibsen, 2 Gorki, 2 Marivaux, puis Beaumarchais, Claudel, Feydeau, Labiche, Musset, Wedekind, Tchekhov, avec chacun une pièce; sur les 12 pièces du répertoire contemporain, on trouve une très grande variété, dont 3 Brecht, 2 Pirandello, puis Ionesco, Beckett, Strauss, Genet, Camus, Williams, Miller, avec une pièce chacun; 16 pièces de théâtre québécois, dont 3 Ducharme, 3 Tremblay, 2 Bouchard, 2 Charette, puis Dubé, Gravel, Lalonde et Allen avec chacun une pièce; 8 pièces de théâtre étranger, dont Wesker, Koltès, Schmitt, Maraini; 9 adaptations (comptant de nouveau Ducharme, et deux reprises), dont Homère, Cervantès, Euripide, Strindberg, Hampton, etc.

Malgré la succession de trois directeurs artistiques en vingt ans au TNM, « la part accordée au théâtre de répertoire y demeure remarquablement stable et conservatrice ». Jean-Louis Roux (à l'époque où le TNM s'installait à la Comédie Canadienne en 1972) est resté à la barre de la compagnie jusqu'en 1982, Olivier Reichenbach, de 1982 à 1992 (photo: Pierre Charbonneau, HEBDOBEC, *La Presse*), et Lorraine Pintal, de 1992 à aujourd'hui (photo: Marie-Reine Mattera).

comme le Quat'Sous, animé plus fortement par un principe de direction artistique, où se sont succédé, depuis 1981, Paul Buissonneau, Louise Latraverse, Louison Danis, Pierre Bernard et Wajdi Mouawad, la part du théâtre « étranger » a crû de façon significative, alors qu'a décréu la part de théâtre québécois – mais on remarque surtout des tendances imputables aux individus, où le « cycle » Walker programmé par Pierre Bernard, par exemple, a fait monter le nombre de productions de théâtre canadien, ce qui montre la flexibilité dans le choix des pièces⁹; dans le cas des théâtres menés par des projets artistiques, enfin, comme le Théâtre Prospéro, où les visées de Téo Spsychalski, accompagné de Gabriel Arcand dans l'aventure du Groupe de la Veillée, détermine presque entièrement le contenu des productions (si l'on excepte les productions en accueil), ce sont les adaptations qui dominent, en même temps que le théâtre étranger (Dostoïevski, Mishima, Kafka, Artaud, Pasolini, Mrozek, Visniec, Enquist, etc.). C'est dans cette dernière catégorie que l'on trouve donc la plus grande variété et la plus grande originalité dans les types de productions.

Conclusion

On pourrait conclure cette brève incursion dans la caractérisation de la scène théâtrale montréalaise en rassemblant les principaux éléments énumérés ci-dessus, et en marquant également les limites de cette courte analyse. Tout d'abord, on doit rappeler que les vingt dernières années de production théâtrale montrent bel et bien une évolution tranquille, c'est-à-dire une stabilité assez remarquable dans les types de productions; le théâtre québécois est représenté en forte proportion, le théâtre de répertoire change peu, et on trouve une certaine prudence dans l'exploration des répertoires, de même qu'à l'égard du théâtre étranger. Ces tendances lourdes sont cependant surtout réparties en fonction des types de gestion théâtrale, où s'expriment le plus grand conservatisme des compagnies menées par un conseil d'administration, alors que celles qui le sont par des directions artistiques sont nettement plus souples, plus novatrices, et que les compagnies menées par un projet artistique concentrent sans aucun doute à elles seules l'essentiel de l'expérimentation et de l'exploration des répertoires contemporains et étrangers, ainsi que des créations.

Beaucoup de facteurs devraient être invoqués ici pour expliquer cette situation; la taille restreinte du public montréalais a certainement beaucoup d'effets sur les productions offertes, puisque leur durée respective, très courte, appelle notamment un rythme quasi effréné, une recherche, en même temps qu'une certaine compétition entre les théâtres qui veulent se distinguer par l'image qu'ils projettent. De même, l'appareil institutionnel qui se tient pour ainsi dire *derrière* la scène (subventions, politiques gouvernementales fédérales, provinciales, municipales, personnel des

9. La part du théâtre étranger, selon les directions artistiques individuelles, passe de 11 % (Buissonneau) à 18 % (Latraverse), puis à 50 % (Danis) et à 51 % (Bernard – si l'on inclut ici le théâtre canadien, qui représente 17 % de cette même proportion), et enfin à 40 % (Mouawad). Dans ces 32 productions de théâtre étranger, on relève une remarquable variété d'auteurs, notamment dans le théâtre américain (Eric Bogosian, David Mamet, Sam Sheppard, Cindy Lou Johnson, Christopher Durang, Emily Mann, Ruth Wolff) et français (Jean-Claude Danaud, Alain Didier-Weil, Hélène Cixous, Jean-Paul Wenzel, René de Obaldia), de même que des productions de théâtre italien, écossais, bulgare, etc., ce qui montre également que l'exploration et l'innovation sont des caractéristiques fortes de ce type de gestion théâtrale.

théâtres, milieu théâtral du point de vue artistique, commercial, promotionnel, etc.), joue de façon certaine sur le type et sur les formes des productions, à cause notamment des budgets qui leur sont imputés. Comme cela a été relevé ailleurs, les caractéristiques propres à la dramaturgie qui se transforme, ou celles du travail de mise en scène, de scénographie, signalent également des enjeux de nature qualitative qui doivent être analysés beaucoup plus en profondeur que nous ne pouvons nous le permettre ici¹⁰.

Dans les faits, nous devons bien sûr indiquer que l'analyse quantitative des productions théâtrales rencontre nécessairement toujours des limites à caractère qualitatif, et que c'est au fond les qualités qui importent lorsque l'on prend en compte la vie théâtrale d'une ville comme Montréal. En d'autres termes, ce qui joue *contre* les tendances établies ici, c'est le fait par exemple qu'*un* spectacle puisse apparaître comme marquant pour une époque ou un contexte donné, en étant capable de secouer la scène théâtrale de la ville ou de lui imprimer sa marque, et d'en transformer ainsi le mouvement d'ensemble par son retentissement symbolique – du point de vue de l'orientation d'ensemble de cette scène, ou de la signification artistique et culturelle qu'elle prend. Que le théâtre produit soit convenu, conservateur, qu'il reproduise ses caractéristiques d'année en année ou, au contraire, qu'il s'affiche dans une dynamique de création, de recherche, d'explorations et d'expérimentations, voilà qui joue sur la qualité de la scène théâtrale, en la mettant en rapport avec des dynamiques sociales qui excèdent, par exemple, le cadre d'une simple activité commerciale comme une autre. Que la scène théâtrale soit sensible à des réalités sociales, culturelles, historiques et symboliques les plus larges possibles, qu'elle exprime en somme la vitalité du théâtre dans toutes ses dimensions, c'est ce que l'on pourrait considérer comme les éléments essentiels à partir desquels on peut mesurer la production théâtrale d'une société donnée. **J**

10. Voir entre autres à ce sujet les contributions rassemblées dans l'ouvrage de Dominique Lafon, *le Théâtre québécois, 1975-1995, op. cit.*