

Espace théâtral et mode de production

Michel Laporte

Number 11, Spring 1992

La scénographie au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041164ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041164ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Laporte, M. (1992). Espace théâtral et mode de production. *L'Annuaire théâtral*, (11), 167–229. <https://doi.org/10.7202/041164ar>

Michel Laporte

Espace théâtral et mode de production

INTRODUCTION

En réponse à la demande de l'Association des Professionnels des Arts de la Scène du Québec, (APASQ) le Service aux Collectivités de l'Université du Québec à Montréal a accordé une subvention à deux professeurs du Département de théâtre afin qu'ils organisent conjointement avec l'APASQ une exposition de scénographie.

Le comité organisateur de l'exposition, dont les responsables étaient Claude Sabourin, Michel Laporte (UQAM) et Claude Goyette (APASQ), a eu l'idée de profiter de l'occasion pour organiser un mini-colloque.

Ce colloque, portant sur le mode de production actuel du théâtre québécois, s'est tenu à la Maison de la Culture Frontenac, les 11 et 12 mars 1990, parallèlement à l'Exposition nationale de scénographie (7 mars au 1^{er} avril).

La conception de l'exposition a été réalisée par Mario Bouchard avec le soutien technique de Paul Langlois et de la Maison de la Culture Frontenac. Diane Brouillet a agi comme coordonnatrice de l'exposition et du colloque.

Problématique du colloque: esthétique théâtrale et mode de production

L'Association des Professionnels des Arts de la Scène qui était en période de restructuration voulait procurer à ses membres l'occasion d'amorcer une réflexion sur les aspects matériels et temporels de la réalisation d'un spectacle.

Les artistes que représentait Claude Goyette semblaient penser que l'esthétique de la représentation théâtrale était étroitement liée à la manière dont cette dernière était élaborée. Nous sommes donc partie de cette question: quelle idée les artistes se font-ils du mode de production actuel du théâtre?

René Passeron¹ place les sciences de l'art entre une poïétique, dont l'objet est l'instauration des œuvres, et une esthétique qui s'occupe des œuvres sous l'angle de leur réception. Au Québec les questions de poïétique sont apparues sous un nouveau jour, dans les préoccupations de l'esthétique et des sciences humaines, depuis l'insistance de plus en plus nette du poïétique (la mise en évidence du travail formel) dans les arts de la scène (théâtre dans le théâtre, pièces portant sur la création, mise en abyme, etc.).

Pour notre part, il nous a semblé intéressant de comparer les constats poïétiques de l'artiste sur sa pratique (son attitude phénoménologique) et les présupposés concernant la production dans les jugements que porte l'esthétique à partir de la représentation achevée. Nous croyons que la remise en question de ces deux systèmes de discours pourra, à la condition de ne pas tenter de les dissoudre l'un dans l'autre, ajouter des pièces aux dossiers de l'esthétique et de la sémiologie de la production théâtrale.

La poïétique cherche à définir sur des faits ce qu'est le travail artistique. Qui pourrait, mieux que les créateurs eux-mêmes, nous dire si les modes de production actuels sont encore adaptés aux esthétiques de la nouvelle génération d'auteurs et de concepteurs de théâtre. Nous avons donc pris pour acquis que le jugement des artistes était un fait positif (au même titre que l'est, pour la sociologie, celui des spectateurs) qui devait être intégré dans une théorie de la pratique artistique.

¹ René Passeron, «La poïétique», dans *Recherches poïétiques*, t. 1, Paris, Klincksieck, 1975, pp. 11-23.

Objectif des arts

La théorie théâtrale du mode de production de la valeur artistique demande à être étayée sur le travail concret des artistes. Cette théorie devra être constituée par une structure qui combinera la matière première sur laquelle, dans le cadre de leur pratique respective, les artistes travaillent, les moyens de production pratiques (opérations instauratrices, techniques, stratégies etc.) dont chaque producteur dispose et les rapports à la fois théoriques, idéologiques et sociaux dans lesquels ils produisent. Les témoignages d'artistes sont évidemment essentiels à cette entreprise. Les actes de ce colloque viennent combler une lacune. Ils fournissent des matériaux pour faire avancer la réflexion des artistes et permettre que soient élucidées sur des faits des notions comme celles de travail créateur, valeur artistique, espace(s), transformation du texte, conception, production, contraintes, écriture, etc. Ils font la promotion du théâtre qui se fait (le travail artistique) plutôt que de celui qui se consomme (la réception esthétique).

Objectifs des tables

La table des concepteurs s'intéressait aux rapports idéologiques et sociaux dans lesquels se sont inscrites les productions des dix dernières années. Elle cherchait plus précisément à savoir si le mode de production actuel convenait encore à la nouvelle génération d'éclairagistes, de metteurs en scène, d'accessoiristes et de scénographes? Elle regroupait des artistes ayant des pratiques distinctes mais complémentaires.

Les tables des auteurs, des scénographes et des metteurs en scène opposaient des intervenants ayant une même pratique sur le thème de l'espace. Les témoignages que nous souhaitions recueillir concernaient à la fois leurs moyens de production pratiques et les rapports qu'ils entretenaient avec les autres praticiens dans le cadre du mode de production qui régit la mise en commun des propositions individuelles.

Conclusion: pour une poïétique du collectif de création théâtrale

Il n'y a jamais solution de continuité entre le processus d'élaboration d'une représentation et cette représentation élaborée. Si cette dernière nous livre les traces de sa genèse, elle est loin de permettre d'en reconstituer le tout. Il y a donc place pour des recherches dont le savoir escompté se situerait entre genèse et structure. Il s'agit de redonner à l'artiste sa place de spécialiste en cessant d'expliquer son œuvre comme un produit détaché du travail spécifique qui l'a engendré. Souhaitons, en terminant, que la collaboration entre l'UQAM et l'APASQ ne reste pas sans lendemain.

LES SCÉNOGRAPHES

ANIMATEUR: PAUL LANGLOIS²

Le passage du texte à la représentation présuppose un travail de décryptage d'espaces virtuels qui deviendront scéniques. À partir de leur pratique, trois scénographes nous entretiennent du mode de production de l'espace et des possibilités scéniques offertes par les textes québécois contemporains.

Mario Bouchard est scénographe. Il travaille depuis environ neuf ans à Montréal. Il a fait des décors et des costumes. Ses plus récentes scénographies sont celles du *Syndrome de Cézanne* et de *Mon oncle Marcel*. Il est aussi professeur de scénographie à l'Option théâtre du Cégep Lionel-Groulx. Il termine en ce moment une maîtrise en art dramatique au département de théâtre de l'UQAM. Il est membre de l'APASQ.

Michel Demers est dans le métier depuis une vingtaine d'années. Il a travaillé au Centre d'Essai de l'Université de Montréal, dont il a été pendant plusieurs années l'animateur. Il a commencé à faire ses premiers décors en 1969. Michel fait aussi des costumes et des éclairages. Parmi ses productions récentes, il y a *le Seigneur des anneaux* ainsi que *le O'Neill* qui est présentement à l'affiche du Rideau Vert. Michel est membre de l'APASQ et il est coordonnateur des programmes du réseau des Maisons de la Culture. Il a enseigné à Sainte-Thérèse.

Claude Goyette travaille depuis environ une quinzaine d'années dans le métier. Il a travaillé avec à peu près toutes les compagnies. Il a conçu le décor pour le *Macbeth* de Garneau au Cinéma Parallèle. Il a beaucoup travaillé avec

² Paul Langlois est directeur de la Maison de la culture Frontenac.

Brassard. On se souviendra de *Britannicus*, *les Belles-Sœurs*, *Nelligan*. Il enseigne aux Cégep de Sainte-Thérèse et de Saint-Hyacinthe. Il fait partie du Conseil supérieur de la formation en art dramatique à titre de scénographe. Il est président de l'APASQ.

MICHEL DEMERS

Nous pouvons présupposer que la scénographie c'est d'abord et avant tout la mise en espace d'un texte mais selon moi, ce n'est pas l'ensemble ou la majeure partie du travail d'un scénographe.

Cela présuppose également que la qualité théâtrale d'un texte repose essentiellement sur sa possibilité d'être mis en espace. Mais qu'il s'agisse de la scénographie ou de la mise en scène, le choix du plateau, le choix de la relation entre l'acteur et son public, cette relation dans l'espace scénique, les déplacements, les entrées, les sorties, la lecture en mouvement du texte font aussi partie du travail de mise en espace. La scénographie c'est d'une manière plus essentielle encore la mise en image d'un texte.

Le décorateur propose son image personnelle, il effectue un travail d'artiste parallèle à celui des autres artistes. Une mise en lumière de ses qualités d'interprète. L'atmosphère que l'auteur a voulu transmettre par ses mots, le décorateur doit la transmettre par des images, par des lumières. Quand je dis une mise en lumière, ce n'est pas par rapport à l'éclairage, mais par rapport aux qualités de l'artiste qu'est le scénographe ou le décorateur, à sa capacité de transmettre une atmosphère.

Mise en espace, mise en image et mise en lumière d'un texte sont les pistes du décorateur. Et ces dernières dépendent également du metteur en scène, des contraintes techniques, de l'architecture de la salle, de ses goûts, de son évolution et de sa recherche en tant que créateur d'images. Le scénographe choisira ses images et ses atmosphères en fonction de la piste qui lui semble la plus prometteuse et du sens qu'elle peut porter.

La volonté des auteurs apparaît rarement dans leurs didascalies. En règle générale, le texte publié correspond au décor de la création. Le décor de l'auteur, c'est celui du décorateur.

Les metteurs en scène travaillent en fonction de ce que les décorateurs peuvent leur apporter dans leurs mises en espace des textes. Ils arrivent rarement avec une image précise. Ils sont très ouverts aux propositions qu'on leur apporte.

Que ce soit un texte de O'Neill qui détaille ses décors ou un texte de Michel Garneau qui précise simplement: «il y a un décor», l'auteur désire une image. Et ce n'est pas dans la description de cette image que réside la véritable lecture du décorateur.

Le scénographe est un artiste en art visuel. Il ne l'est pas nécessairement en art d'interprétation, même s'il doit être capable, avec les autres interprètes, de faire passer des atmosphères ou des textes.

L'avantage avec les créations, c'est la liberté du décorateur. Le scénographe marquera l'œuvre de sa première image. Les possibilités de lecture ou d'interprétation d'espace scénique sont toujours liées aux contingences et aux aptitudes des décorateurs.

CLAUDE GOYETTE

Mon travail commence par la lecture du texte. Après une assimilation de l'œuvre, l'amorce de mon travail se fera à partir de la lecture du metteur en scène et de sa sensibilité. Et je vais nourrir le metteur en scène de toutes les possibilités que j'ai vues dans le texte jusqu'à ce que nous réussissions à nous entendre autour d'une convention scénographique.

La scénographie inclut tout ce qui n'est pas l'interprétation de l'acteur: la mise en scène, la conception des costumes, de l'éclairage... C'est une dimension d'autant plus importante que la scénographie doit absolument disparaître derrière la représentation et la communication entre l'acteur et le public. En fait, lorsque j'ai des commentaires très positifs sur mon décor, j'ai l'impression qu'on est passé à côté de la performance de l'acteur et de son message.

J'aime ce qui supporte l'acteur, ce qui l'aide à communiquer. Je peux travailler différemment, selon le metteur en scène, mais j'essaie souvent de donner à la mise en scène et au travail de l'acteur le support nécessaire à la propulsion de son message dans la salle pour aider le spectateur à entrer dans l'univers scénique. Dans ce sens là, le décor ne doit pas être omniprésent, le spectateur doit l'oublier pour entrer en symbiose avec la performance dramatique.

Notre dramaturgie a l'air petite parce qu'elle est représentée dans des petits lieux. Cette réduction, dont j'ai pris conscience, suite à la table ronde des auteurs, m'effraie. La «censure par l'impossible» me fait peur: un auteur qui voit un aéroport mais qui ne l'écrit pas parce qu'il sait que ce ne sera pas possible... Des lieux suffocants comme l'ancien Théâtre d'Aujourd'hui auraient pu nuire à certaines inspirations qui, dans des lieux beaucoup plus vastes ou avec des moyens plus grands, auraient pris une espèce de souffle mégalomane. La mégalomanie est également un objet de travail.

MARIO BOUCHARD

J'aime les textes qui sont remplis de didascalies. Pour dresser ma grille de lecture, je sors l'information à même la source. J'établis une liste de mots que je regroupe sous des catégories. Avec cette nomenclature, je me retrouve dans un lieu, un espace, un environnement, un pays ou une province. Et là, je peux commencer à faire mon travail de recherche.

À mon avis, l'auteur ne doit pas se gêner pour fournir de l'information sur l'espace parce qu'elle aide à la compréhension de son texte. En général, l'auteur s'en remet à l'interprétation du metteur en scène et du scénographe.

Je me demande si dans les écoles on accorde suffisamment d'importance à la lecture des pièces. On s'inspire des textes sans vraiment en faire une analyse. Souvent, les auteurs semblent frustrés quand ils voient un concept plutôt qu'une scénographie qui colle au texte.

Les occasions de collaborer avec un auteur sont rares mais elles sont souvent fructueuses. Par exemple, pour *Mon oncle Marcel*, le texte demandait qu'une auto de police entre sur scène. Mais à Fred-Barry ce n'était pas possible. On a donc proposé à l'auteur d'autres solutions. Il a pu accepter celle qui lui semblait la meilleure et l'inclure dans son texte.

Le Jeune Théâtre n'existe plus. Tout le monde possède la même structure de production. On n'a pas le temps de produire dans un processus de création d'équipe. Nous réalisons des créations énormes et on nous demande, en quatre jours, d'arriver en salle et de régler tous les problèmes techniques et scénographiques et d'être prêts pour la première. Dans ses garages, le Jeune Théâtre occupait les lieux pendant un mois, faisait de la recherche et expérimentait.

PAUL LANGLOIS

Comment voyez-vous votre création? À quoi rêvez-vous comme artiste? Vous sentez-vous plus ou moins prisonnier d'un fonctionnement?

MICHEL DEMERS

Ma création n'a rien à voir avec l'évolution du théâtre des quinze ou vingt dernières années. Je ne peux que la suivre à travers les images ou les formes

que j'essaie de travailler. Je ne peux pas dire que la place de ma création soit parallèle à celle de l'histoire du théâtre et de son évolution.

Par contre, je connais l'évolution de ma création. Parfois, elle apporte des choses, des fois moins au théâtre québécois. Et mes barèmes d'évaluation sont évidemment la scène, l'équipe de travail et accessoirement les critiques. C'est au moment où je suis seul face à ma table à dessin, avec mes petits morceaux de cartons et mon papier blanc que je me pose le plus de questions sur ma création.

CLAUDE GOYETTE

On ne peut jamais choisir entre faire un théâtre pauvre et un autre qui l'est moins. La crème fouettée et l'absurde dans la scénographie c'est presque impossible. Nous sommes pris en otage par une frugalité forcée qui nous oblige à nous retrancher dans des choix qui ne sont pas toujours innovateurs.

La structure du marché fait qu'on ne peut pas aller loin et qu'on finit par plafonner. Nous devons alors nous tourner vers d'autres formes de pratiques, nous recycler ou encore tenter une expérience parallèle en art visuel. Nos défis sont presque toujours les mêmes: une magie à recréer dans sensiblement les mêmes conditions. Et inévitablement, nous survivons en produisant beaucoup sans nécessairement être capables d'aller chercher l'essentiel: le plaisir de créer, le désir de communiquer avec un public.

J'ai toujours vu mon travail comme étant un art appliqué et non pas un art absolu. Je ne m'implique pas émotivement comme d'autres le font dans leur travail scénographique et cela crée une différence fondamentale. Si le scénographe s'implique trop émotivement tel l'artiste face à sa toile, il entre en conflit avec lui-même.

Aborder la scénographie comme un art appliqué relève de la perversité. Mais jusqu'à quel point la structure de production est-elle capable d'absorber des

artistes à part entière? Les artistes en art visuel peuvent-ils faire partie du théâtre québécois?

MICHEL DEMERS

La scénographie est un art appliqué parce que, à la différence de l'auteur ou du metteur en scène, le décorateur ne choisit jamais les textes. Si notre carrière ressemble à du Shakespeare, c'est parce qu'on nous a associés à Shakespeare. Ma carrière est fortement influencée par les œuvres que j'ai eues à interpréter.

Faire participer le metteur en scène et les comédiens à notre processus créatif soulève des problèmes. Un comédien fait quatre spectacles par année, un metteur en scène quatre ou cinq alors que nous en faisons dix ou douze. On ne vit pas au même rythme que l'équipe. Mon travail commence quatre mois avant et se termine le soir de la première.

Nos expériences de création sont très différentes. En répétition, un comédien peut éprouver des problèmes d'acteur et les identifier à la poignée de porte qui ferme mal. Dans ce contexte, c'est difficile de faire passer sa création. L'alchimie d'une équipe ne réussit pas à chaque coup.

Pour réussir mon travail d'équipe, je dois être égal aux autres. Mon travail est au service d'un spectacle. Et je fais parallèlement une création qui m'intéresse. Évidemment, il n'y a pas légion d'admirateurs pour les décorateurs. Personne ne va voir un Demers sur scène.

MARIO BOUCHARD

Depuis hier, nous parlons du scénographe au service de l'auteur, du texte et du comédien. De l'importance de faire ressortir le message de l'auteur. Michel, lui, parle plutôt du décorateur comme d'un artiste à part entière. Un artiste en art visuel qui apporte son style, son imagerie à un texte. Il y a des scénographes dont l'imagerie est spontanément plus compatible avec certains auteurs. Peut-être pourrions-nous associer les scénographes à un style d'écriture.

MICHEL DEMERS

Je ne crois pas parce que le metteur en scène réengage régulièrement les mêmes décorateurs. Ça ne dépend pas des textes, c'est en fonction de son habileté à travailler avec lui. L'imagerie du scénographe s'accorde avec celle du metteur en scène, pas avec celle de l'auteur.

MARIO BOUCHARD

Actuellement, le décorateur doit dessiner un décor après avoir vu quelques fois le metteur en scène, et le réaliser rapidement. Un processus de création, ça exige un temps de gestation avec des allers et des retours entre les propositions, la table à dessin et le développement de ces propositions. Les scénographes vivent un certain essoufflement. Il serait temps de penser à organiser ce métier de façon à promouvoir la création.

CLAUDE GOYETTE

Depuis dix ans, les directeurs artistiques sont dépossédés de leurs moyens de production et sont remplacés par des gérants nommés poliment administrateurs. Si on ne réagit pas à ces gérants administrés par un État-gérant, si on ne se

réapproprié pas nos moyens de production, on continuera à se faire gérer. Jean-Claude Germain a déjà parlé de cette civilisation de gérants par laquelle, dans la gestion des arts, est évacuée la notion d'imagination.

Nous devons modifier la structure de production en développant un fonctionnement qui encourage la cocréation et le processus simultané de la création entre les différents intervenants. Cette nouvelle structure devrait permettre les remises en question. Nous aimerions jouer plus facilement avec les délais de production, pouvoir faire un décor, le démolir, le recommencer, de telle sorte qu'il puisse y avoir d'autres formes de création que ce processus parallèle.

C'est vrai qu'il y a des metteurs en scène avec lesquels c'est beaucoup plus facile, on sent une espèce d'interpénétration d'idées, de sensations. Malheureusement, le débat reste trop souvent à un niveau intellectuel et on n'arrive pas à toucher la matière sensible.

Même si j'ai souvent travaillé avec les mêmes personnes, je n'ai jamais travaillé avec elles dans une continuité. J'aimerais ça l'essayer. Il y a toujours plusieurs autres démarches parallèles. Je n'ai jamais pu vérifier le confort ou l'inconfort d'une démarche continue.

MICHEL DEMERS

Si les décorateurs plafonnent, se fatiguent ou ne se rendent pas à l'âge de la retraite, c'est parce que la structure actuelle en Amérique, contrairement aux pays européens, ne comporte pas de poste permanent. Dessiner pendant des années pour la même scène, permet au décorateur d'approprier ce lieu et d'y approfondir son écriture. Si je travaille dans une salle à tous les trois ans, ma réflexion sur ce lieu est toujours à recommencer. D'ailleurs, les scénographes sont rarement consultés sur l'amélioration des salles et le développement de l'équipement du théâtre.

PARTICIPANT DE LA SALLE

Quel est l'impact de la tournée sur vos scénographies? En tant que diffuseur, j'éprouve souvent un choc entre une pièce vue à Montréal et sa version de tournée. Quand je la vois arriver chez nous, je me demande si c'est la même. Bien sûr, les salles en région ne sont pas extraordinaires... Mais est-ce qu'on vous a demandé de faire une deuxième conception?

MICHEL DEMERS

La réalité du théâtre de tournée c'est 20 x 30 x 10 de haut. Il faut que ça rentre dans un camion de 16 pieds. Ensuite t'essaies de ne pas aller voir le spectacle parce que ça fait mal de voir quelque chose qui n'a pas été conçu pour la salle qui l'accueille.

C'est malheureux pour les gens qui font la tournée et pour les gens en région, mais c'est également dommage pour ceux de Montréal parce que de plus en plus, on doit prévoir pour la tournée. Alors Montréal a aussi le 20 par 30 par 10. Il ne devrait pas y avoir de tournée à moins d'avoir un décorateur qui suive la tournée mais c'est une question d'argent.

MARIO BOUCHARD

Les producteurs ne veulent pas toujours retoucher ou modifier le décor de tournée. Pour *Mon oncle Marcel*, il n'était pas question de mettre deux dollars pour modifier le décor. Ce spectacle est partie d'une salle de 124 sièges pour aboutir dans une salle de 1200 sièges. Certains détails, tel que le petit néon rouge, disparaissaient dès la cinquième rangée.

Le décor du *Syndrome de Cézanne* s'inspirait de l'ancienne Licorne. Je me servais des deux colonnes de la salle. Ce décor faisait 13 pieds de large. Pour la tournée, nous avons gardé le même concept. Arrivé au Centre national des arts, c'était autre chose. Il n'a jamais été question de repenser ce décor pour la tournée. Pour le *Glengarry* qui partait du sous-sol de l'Élysée, un lieu de 7 pieds et demi de haut, on s'est assis et on a révisé le décor pour la tournée.

MICHEL DEMERS

C'est encore pire pour l'éclairage. Je n'ai jamais voulu qu'on mette mon nom pour l'éclairage tant en tournée qu'à Montréal. Nos conceptions deviennent vite des adaptations libres. Des techniciens fatigués doivent, à partir d'un plan, faire un montage rapide dans des salles très souvent abîmées.

De plus, les producteurs font de la fausse représentation. *Camille Claudel* a été vendu sur les critiques qui parlaient de trois tonnes de terre. Pour la tournée, ils m'ont fait signer un contrat stipulant que rien de devait dépasser 35 livres et 4 pieds sur 8 pieds. Le producteur l'a vendu à un autre producteur de tournée et évidemment, il n'y avait pas 3 tonnes de terre. Le décor de tournée n'était pas mauvais sauf qu'il ne fallait pas laisser croire que c'était le même spectacle. Les gens de Chicoutimi n'ont pas vu le *Camille Claudel* de Montréal. Et si vous habitez Montréal, vous n'avez pas vu celui de Chicoutimi. Moi non plus. Heureusement!

Les diffuseurs achètent un produit vu à Montréal et ce n'est jamais ce qu'ils reçoivent à l'autre bout. Arrêtez d'acheter! Tant et aussi longtemps qu'on va laisser le marché s'établir ainsi et que Montréal sera le gros diffuseur culturel, il pourra envoyer à peu près n'importe quoi dans n'importe quelle condition. Il faut arrêter d'acheter sinon on légitime ce fonctionnement.

PAUL LANGLOIS

Une association comme l'APASQ peut-elle jouer un rôle déterminant concernant les problèmes abordés au cours de ce colloque? Et quelle direction prendra la scénographie pour les années 2000?

MICHEL DEMERS

Maintenant les scénographes ont des styles. Avant Neveu, ils n'en avaient pas véritablement. Il y avait un métier, mais il n'y avait peut-être pas un style d'approche avec plusieurs paliers de lecture.

La technologie entre massivement dans les théâtres. Le laser, des projecteurs mobiles... on en voit partout... sauf ici. Les hologrammes vont bientôt arriver, on va les voir partout sauf ici. Les gens vont aller les voir à Broadway.

Concernant l'intégration et l'utilisation de ces nouvelles technologies, on accuse un retard. Nous n'avons pas vraiment pris le virage technologique. Les écoles n'offrent pas la création assistée par ordinateur. Toute l'informatisation des moyens de création va se développer de plus en plus et notre retard s'accroîtra rapidement. Aucun atelier, aucune école ne projette d'enseigner la création et les technologies appliquées à la scène.

CLAUDE GOYETTE

Ce colloque est une première à l'UQAM, il ouvre le débat. Notre objectif pour les années à venir sera de se réapproprier le discours théâtral pour ne plus être à la remorque de ce qu'on dit et de ce qu'on fait, mais aller de l'avant en précisant ce qu'on veut faire.

Les questions qui ont été débattues sont fondamentales. Tout ce qui s'est dit depuis hier, on le savait déjà mais ces problèmes sont trop souvent occultés. Collectivement, nous devons prendre des décisions et c'est en se parlant qu'on réussira à nommer les choses pour arriver à une concertation. La forme de gestion qu'on a ne correspond pas à celle qu'on veut. Pourquoi? Comment?

On a parlé négativement, à tort ou à raison, des producteurs mais sont-ils prêts à endosser ou à évaluer une vision différente? Rien n'est impossible. À partir d'un certain processus démocratique, nous pouvons en discuter. Il ne s'agit pas de re-standardiser la façon de faire des spectacles et de retomber dans le même piège.

Si nous tentons de nouvelles approches, de nouvelles façons de travailler avec un texte, un metteur en scène ou une équipe de comédiens, il s'avère difficile de briser les mécanismes de reconnaissance et de consécration. Il faut toujours justifier pourquoi on serait plus d'une semaine en salle pour faire le montage parce que ça implique des coûts aberrants. Alors que le temps que je passe chez nous à penser à mon affaire, lui, ne se comptabilise pas. On devrait être capable de faire travailler les concepteurs pendant les répétitions. Il y a moyen d'imaginer et de repenser notre structure de production avec l'aide des administrateurs, des gérants...

LES AUTEURS

ANIMATRICE: CHANTALE LEPAGE³

Chaque auteur possède une façon de livrer l'espace. À partir de leur pratique, quatre auteurs nous entretiennent du mode de production de l'espace et de ce qu'ils pensent des mises en espace que les metteurs en scène et les scénographes choisissent pour leurs textes.

Normand Chaurette travaille actuellement à un roman qui sera publié chez Leméac: *Scènes d'enfants*. Il est l'auteur de: *Provincetown Playhouse*, *Fragments d'une lettre d'adieu lue par des géologues*. Sa pièce *les Reines* sera mise en scène par André Brassard au Théâtre d'aujourd'hui en 1991.

Normand Canac-Marquis dont on se rappelle le *Syndrome de Cézanne* vient tout juste de terminer *les Jumeaux d'Urantia*. Il travaille actuellement une pièce qui n'a pas encore de titre et il écrit pour une série télévisée: *Tandem*.

Maryse Pelletier est l'auteure de: *Du poil aux pattes comme les CWAC's*, *Duo pour voix obstinées*, *la Rupture des eaux*. Une de ses pièces - *Copie conforme* - est actuellement jouée ici même par le TPQ.

René-Daniel Dubois est l'auteur de: *26 bis, impasse du colonel Foisy*, *Being at home with Claude*, *le Printemps, monsieur Deslauriers*. Il travaille simultanément une pièce dont le titre provisoire est *Laura* ainsi que *la Prière du renard* qui vient d'être lue au dernier marathon de lecture du Centre des auteurs dramatiques. Il poursuit depuis douze ans l'écriture d'un roman.

³ Chantale Lepage est étudiante à la maîtrise en art dramatique de l'UQAM.

NORMAND CHAURETTE

La question du décor relève de l'onirisme le plus absolu, de l'intimité et de la pudeur. Nos textes passent par une série d'intervenants, dont le scénographe, et il y a souvent des déceptions quand nous attendons la magie qui les fera passer de notre tête jusqu'au cœur du public.

J'écris pour le théâtre depuis une quinzaine d'années. Je viens de me rendre compte que je n'ai jamais accordé d'importance au décor. Au lieu, oui, mais l'environnement esthétique n'a jamais eu d'importance. Paradoxalement, c'est le premier élément qui m'influence en tant que spectateur.

Si j'écris du théâtre c'est une question de structure. Les limites m'aident à aller au bout d'un projet. Au théâtre, il y a des lois, des structures, des conventions... Et les unités de temps et de lieu se traduisent par une équation très simple: un texte d'une heure et demie qui sera jouée dans un espace de 15 pieds sur 30 pieds. C'est ça écrire pour le théâtre. Une fois que je sais ça, je l'oublie complètement et je me concentre sur ce qui m'interpelle: le personnage.

Une fois que la pièce est finie, le texte donné à l'éditeur, j'éprouve un détachement. Je sais qu'on va me proposer des options, une représentation... Mais moi, je suis rendu ailleurs, dans un autre texte. Je n'ai jamais eu la faculté ou la générosité de m'investir dans une production. Avoir une espèce de juridiction sur la faisabilité d'une pièce une fois qu'elle est écrite, j'ai l'impression que ça m'ennuie.

Au moment de l'écriture, il y a un décor très intime dans l'imaginaire de l'auteur. Généralement, il n'a rien à voir avec les limites auxquelles le scénographe sera confronté.

Si j'écris une pièce gris acier, curieusement, je vais retrouver cette couleur à la représentation à cause du dialogue avec le metteur en scène. Concernant les conventions architecturales du décor, il y a souvent un pont difficile à faire avec

la faisabilité, mais je fais confiance à la créativité du décorateur et du metteur en scène.

Le scénographe doit s'accorder à la cohérence d'une production. S'il devient le chef de toute l'entreprise et que son décor prend toute la place, ça devient dangereux. S'il impose de trop grandes contraintes aux acteurs, nous nous retrouvons avec des traumatismes en bout de piste. Et ça peut nuire au texte.

Même si on connaît la dimension de la salle, quand on écrit, on ne pense pas à ces choses-là. À la livraison du texte, une adaptation se fera.

CHANTALE LEPAGE

Plus tôt, vous avez spécifié votre détachement devant un texte terminé et vous avez également parlé d'échanges avec le metteur en scène. Pourriez-vous nous parler du passage de vos propositions à la scène?

NORMAND CHAURETTE

Pour moi, la question de la scénographie n'est jamais conflictuelle. Mais si on travaille avec des certitudes en décidant que le texte c'est ça et rien d'autre, ça ne marche pas. Les aspérités du texte ne doivent pas être nivelées par un aspect visuel ou sonore. Il faut livrer le texte avec sa part de soupçons, ses doutes et ses imperfections. La démarche de l'auteur n'est jamais complètement finie. Et c'est l'intérêt d'une création. Mais si le metteur en scène comble les trous du texte, le résultat n'est jamais aussi intéressant.

CHANTALE LEPAGE

Je remarque une évolution dans vos indications scéniques. Évolution encore plus évidente dans le cas de votre dernier texte. *Les Reines* possède beaucoup plus d'indications que vos textes précédents.

NORMAND CHAURETTE

Mes premiers textes étaient très oniriques. Leurs bouleversements chronologiques entraînaient une sorte d'éclatement de la structure et il y avait une «bavardise» superflue. Aujourd'hui, je me rends compte que pour pouvoir faire passer à travers mes textes une intériorité de plus en plus complexe, j'ai besoin de raffiner et de simplifier ma structure. Et à ce moment-là, la didascalie devient plus nécessaire. Quoiqu'il n'y en a pas tant que ça dans la dernière version.

Il y a une adéquation entre la structure et ce qu'on veut dire dans la pièce. Au début, le propos n'est pas toujours très clair et la structure peut paraître vacillante. Si on est capable de préciser notre propos, ça draine presque automatiquement une prescription par rapport au texte en italique.

NORMAND CANAC-MARQUIS

Un décor, ça ne m'intéresse pas. La vitrine ou la décoration intérieure de Roche-Bobois, l'ancien québécois équarri à la hache patiné au jus brun et rouille, l'acteur en robe de bure, ça ne m'intéresse pas. Il faut que je fasse abstraction de cette situation pour être capable d'écouter le texte, de regarder la mise en scène, la direction, le jeu, enfin les autres éléments du théâtre.

Devant une scénographie, j'éprouve une ouverture immédiate. Une détente, une lumière, une clef... Je le sens immédiatement. Essentiellement, le premier

instant appartient au scénographe et autant le décorateur nuira à ma perception d'une œuvre, autant le scénographe m'aidera.

La scénographie est une écriture scénique. Et en tant qu'auteur, je me sens très près du scénographe. Il possède un vocabulaire et parfois même une évolution dramatique. Il est confronté aux mêmes problèmes de structure et de cohérence entre les différents éléments de sa création. Il doit être capable de lire mon texte et d'y trouver ce que je n'y ai pas écrit volontairement.

Mario Bouchard a vu une cuisine pour *le Syndrome de Cézanne* alors que moi, j'avais vu une Tercel rouge complètement écrasée avec un gars dedans. Je ne voyais rien d'autre.

Cette cuisine a été pour moi extrêmement révélatrice. J'ai commencé à comprendre ce que j'avais écrit au montage du décor. Et l'univers clos de cette pièce vient, à mon avis, de cette cuisine. Je n'en suis pas responsable et le scénographe m'a livré une nouvelle strate de mon texte.

À ma deuxième pièce, *les Jumeaux d'Urantia*, j'avais décidé de m'affirmer en donnant des indications. J'avais clairement défini deux lieux séparés par un mur. Danièle Lévesque a décidé que je me trompais et elle a réalisé ce lieu unique. Et effectivement, ça aurait été une gaffe monumentale d'obéir à ma demande.

Mon contact avec ces deux scénographes dépassait l'échange superficiel. Nos conversations portaient plutôt sur des impressions, des atmosphères, des images qui leur étaient très personnelles. J'assistais à un travail de création comme si mon texte était mis de côté... Ils l'avaient lu, ils en absorbaient les énergies et créaient leur propre texte par rapport au mien.

Il y a toute une revalorisation du travail scénographique à faire. Il faudrait que le scénographe participe étroitement au spectacle. Il faut qu'il y soit dès les premières lectures, les premières erreurs, les ambiguïtés du texte. Pas seulement

lors des enchaînements où il n'a plus qu'à prendre des notes sur les mille et un détails qui clochent. J'aimerais un jour établir ce type de communication.

Selon Cézanne, les objets qui entourent un sujet livrent une perception différente de celui-ci. La fonction du scénographe c'est aussi cette mise en espace qui cherche à faire ressortir le sujet pour en livrer une autre réalité.

Au Théâtre Parminou, pas de décors, nous faisons des accessoires. Et ces accessoires servaient uniquement le propos. Je pense que la scénographie n'allait pas beaucoup plus loin que ça. Après le Parminou, j'ai vécu les possibilités offertes par une vision différente de la scénographie. Je ne condamne pas une approche au détriment de l'autre. Toutes les deux ont leur place, leur nécessité. Par contre, je souhaite que les troupes comme le Parminou, dont les textes sont soi-disant hyper-réalistes ou didactiques, ne se coupent pas de cette ressource.

CHANTALE LEPAGE

Comment abordez-vous l'aspect scénographique dans votre troisième texte dramatique?

NORMAND CANAC-MARQUIS

Contrairement à la télévision, j'essaie de mettre le moins de didascalies possible. J'essaie également d'éviter les élisions ou une phonétique trop restrictive. Je suis en vie donc je peux parler et discuter avec ceux qui vont créer mes textes. Les acteurs, metteurs en scène, scénographes et musiciens peuvent également s'en parler. Je pense qu'il faut laisser aux gens un espace de création.

MARYSE PELLETIER

J'ai eu de belles et grandes surprises en voyant les scénographies qui ont été créées pour mes textes. J'ai souvent de nombreux lieux et je me demande toujours comment les scénographes vont régler les problèmes relatifs à mes propositions et aux lieux dans lesquels elles seront jouées.

Je ne suis pas visuelle, et les rares fois où je vois des choses, elles sont de facture très classique. Et j'espère qu'on ne les retiendra pas parce qu'elles ne sont pas nécessairement intéressantes. Par contre, je vois très bien les relations entre les personnages, j'entends le jeu mais je vois peu les endroits où ils sont. Les scénographes résolvent magnifiquement les problèmes posés par mon écriture. Alors pourquoi me tracasser?

Et même si je sais que le scénographe ne pourra faire tous les lieux que je propose, je les écris quand même en me disant qu'il trouvera bien une solution. Les indications que je donne servent surtout à faciliter la lecture pour l'édition mais également pour donner une idée de l'endroit où se déroule la pièce.

Pour ma dernière pièce, j'ai des prétentions un peu spéciales. J'arrive d'un stage au Japon et j'y ai vu beaucoup de théâtre japonais. Pour cette pièce, j'ai imaginé une scène à la japonaise. Je ne sais pas du tout comment ça va se réaliser, mais j'ai indiqué dans le texte que je voulais un plateau nu qui peut être monté sur pilotis, avec deux aires de jeu et quelques meubles qu'on pourra sortir rapidement et facilement de la scène. J'ai hâte de voir les propositions du scénographe.

Actuellement, les auteurs font éclater les formes même de l'écriture et les scénographes effectuent le même mouvement. Tout comme les auteurs, ils cherchent à utiliser la présence d'un tout constitué, incluant le texte, les acteurs, la scénographie, dans des formes renouvelées et pour un public de plus en plus exigeant.

Le scénographe s'éclatera plus à la reprise d'un texte qu'à sa création. La première d'une pièce est toujours une opération terriblement délicate où chacun fait sa part dans un esprit de liberté, de respect. Dans le cas des reprises, comme la pièce a déjà fait ses preuves, les scénographes peuvent l'amener ailleurs, lui donner plus de prolongement.

CHANTALE LEPAGE

Avez-vous déjà travaillé en collaboration avec des metteurs en scène et des scénographes?

MARYSE PELLETIER

Je n'ai jamais rencontré le scénographe seul à seul, je passe toujours par les metteurs en scène. L'aspect visuel du spectacle était pensé par le metteur en scène et par la suite, le scénographe me présentait des propositions de travail. Jusqu'à maintenant, c'est la démarche habituelle et ça me convenait, mais j'ai l'impression que pour *Un samouraï amoureux*, le travail sera quelque peu différent. À cause de mon expérience du théâtre japonais, je devrais être intégrée dès les premières élaborations du travail avec le scénographe et le metteur en scène. Cette connaissance visuelle du théâtre japonais pourra être réinterprétée par la suite, mais j'ai une sensation très nette de ce que la scénographie doit dégager.

CHANTALE LEPAGE

Jacques Lassalle avait demandé à Michel Vinaver de travailler avec lui dans un processus de création. Vinaver avait refusé prétextant que ce genre de travail ne l'intéressait pas. Dans la même foulée, Peter Handke affirme qu'il y a là un langage qui ne le concerne pas en tant qu'auteur. Qu'est-ce que vous pensez de ces réflexions concernant le rapport des auteurs à la scène?

MARYSE PELLETIER

Moi ça m'intéresse de travailler... mais suis-je intéressante pour les scénographes? Les recherches scénographiques sont nécessaires et j'aimerais participer à une démarche de cette nature même si ça reste très accessoire relativement à ma recherche sur le plan de l'écriture. Des collaborations intéressantes peuvent avoir lieu, mais pas de co-crétations.

CHANTALE LEPAGE

Y a-t-il un langage propre à la scène qui ne soit pas accessible aux auteurs?

MARYSE PELLETIER

Ces langages-là ne sont pas toujours accessibles aux auteurs. Je n'ai pas la formation ni les capacités. Ce n'est pas accessible à tout le monde.

CHANTALE LEPAGE

Donc il y a toujours la médiation d'un tiers?

MARYSE PELLETIER

Oui la médiation et l'ouverture sont fondamentales.

RENÉ-DANIEL DUBOIS

Signe privilégié de l'ensemble de la production et incarnation du texte, la scénographie ne cerne pas seulement l'aire de jeu, elle lui donne forme.

Le lieu de la représentation et la scénographie sont très importants pour moi. La plupart des pièces que j'ai écrites avaient un endroit imaginé pour la création. Tout ce qui incarne et encadre le lieu a une influence sur la production, la façon de jouer et la réception de la parole.

Mes premiers textes étaient destinés aux cafés-théâtres. Ce lieu était déterminant parce que les gens ne sont pas assis en rangs d'oignons à recevoir passivement un texte. Les tasses, les verres, les cendriers interviennent dans la scénographie... Les contorsions des spectateurs pour recevoir le texte en font partie intégrante. La tonalité de mes textes et leur type de mise en représentation ont changé quand je me suis mis à écrire pour des plateaux. Écrire pour un lieu me semble inséparable de ma fonction d'auteur.

Parmi les autres éléments du lieu qui sont déterminants, il y a ce que Jung appelait la luminosité. Les lieux possèdent un côté sacré qui peut être de deux ordres: l'alchimie inhérente au lieu ou son passé. L'histoire du lieu est le premier trajet du spectateur avec la représentation. Avant même que le rideau ne s'ouvre ou que l'éclairage ne s'allume, le lieu est connoté, il est le premier point focal de la rencontre.

Mes indications scénographiques bien qu'essentielles restent indicatives. Généralement, je décris le lieu très sévèrement. Le lieu sera ceci... Il y a ça, ça et ça. Le rapport entre les objets est... Mais ça ne veut pas nécessairement dire que c'est ce que je m'attends à voir sur scène. Il me semble que c'est ce qui doit d'abord être tenté pour que le scénographe en comprenne l'esprit. Je mets une indication très claire de ce que j'imagine mais généralement ce sont des images figées alors que je sais très bien que ce qui doit advenir sera vivant. Notre point de contact c'est le visuel que je projette, celui que le scénographe va recevoir, animer et investir.

Avec la scénographie, j'ai vécu trois différentes attitudes: celle où les indications ont été réalisées telles quelles; celle où le scénographe a pris ces indications en faisant une ébauche dans le sens des indications pour essayer d'en tirer l'essentiel et celle où vraisemblablement, les indications ont été écartées rapidement. La deuxième attitude a généralement été très riche. Alors que dans la troisième, la rencontre entre les différents éléments a été difficile parce qu'il n'y avait pas organicité. Le point de départ c'est la partition, et je crois qu'elle vaut pour tous.

Il me semble qu'il y a une aberration dans notre façon de faire. Tous les morceaux d'une production théâtrale doivent être comme les arcs de cercle qui composent une roue.

Mon rapport à la scénographie a d'abord été marqué par l'acceptation de la pauvreté inhérente à la condition de créateur qui a cours ici. Un des signes de cette pauvreté voulue ou acceptée de la part de tous les intervenants, c'est le statisme.

Ce qu'on voit au lever du rideau, c'est généralement ce que nous aurons tout au long de la pièce. Au début je trouvais cet imaginaire photographique intéressant. La photo de départ s'anime un peu puis à la fin nous retrouvons le premier cliché.

Aujourd'hui, ça me fait sauter au plafond. Présentement, j'essaie de suivre ce qui, dans l'écriture, permet une mouvance. J'aimerais que la scénographie soit animée de l'intérieur et que la pulsion ne soit pas statique. J'aimerais que cette dynamique soit déjà dans le texte et que les clefs pour la faire bouger soient déjà dans l'écriture. Il y a une richesse à explorer dans ce rapport à la scénographie.

CHANTALE LEPAGE

Avez-vous installé ce rapport dynamique?

RENÉ-DANIEL DUBOIS

Oui, je le fais d'abord par les indications. Si je dis, le décor c'est ça, il doit d'abord être accepté comme tel. Et à cette condition, il y a possibilité de dialogue. Je veux discuter à partir d'un objet commun, pas seulement sur un concept.

Il y a eu une grande vague de concepts dans le théâtre québécois. Un concept peut s'élaborer et être éventuellement discerné... Le sens investi dans le mot concept s'éloigne du «concevoir». Il s'avère trop souvent une construction autonome plaquée sur un texte et qui, généralement, prend la place d'une lecture réelle du texte.

Un concept c'est souvent une intervention dans un processus créateur. Et cette intervention n'éclaire ou ne renforce pas l'œuvre commune. Elle souligne plutôt au passage l'intelligence même de son intervention car il faut qu'elle soit bien lisible et qu'on sache qu'il y a eu un travail de fait. Autrement, on ne le verrait pas. Il faut que les gens fassent ressortir la valeur de leur travail pour qu'on l'identifie parce qu'il faut qu'ils se trouvent un autre contrat après. Je ne condamne pas ça, mais dans certaines conditions, ça peut avoir des impacts nuisibles.

CHANTALE LEPAGE

Quelles relations y a-t-il entre l'espace scénique et celui de votre écriture?

NORMAND CHAURETTE

La prescription n'est pas nécessairement dans la didascalie. Elle dépend de la capacité de l'auteur à investir l'aspect scénographique. Deux tendances

peuvent s'opposer en scénographie: celle qui fait un pléonasme avec le texte et celle qui le complète.

Dans le cas d'une commande, le texte est évidemment construit en fonction des limites imposées. Par exemple, *les Reines* avait d'abord été pensée pour une scène à la verticale. Je voyais des escaliers. Le texte a trouvé preneur mais avec un plafond de neuf pieds, pas question de mettre un escalier au Théâtre d'Aujourd'hui. À part les escaliers, je m'étais dit que je ne changerais rien mais à mon corps défendant, l'architecture du texte a été influencée par le lieu à la réécriture.

Parce que je devais en faire la mise en scène, je ne voulais pas à l'écriture me transformer en metteur en scène. J'allais me débrouiller lors de la mise en scène en prenant comme des défis les impossibilités du texte que je m'étais proposé. À l'écriture, je ne vois pas toutes les contraintes parce que j'ai mes propres contraintes d'auteur et l'écriture est toujours une expérience de limites.

Finalement, cette proposition de mettre en scène mon texte, m'a aidé à finir l'écriture. Il y a eu un déplacement des fonctions. Mais je ne peux pas dire que les contraintes du théâtre aient apporté des modifications substantielles à mon écriture.

NORMAND CANAC-MARQUIS

Devant certaines création, je me demande si le scénographe a lu le texte? Et combien de fois? Je me retourne également la question en me demandant si j'ai bien regardé le décor?

La première fois qu'on amène une maquette en répétition, je suis toujours étonné de la réaction des gens. L'opération, parsemée de quelques commentaires, se passe à peu près en dix minutes. Il n'y a pas de temps consacré à l'étude, à la lecture de ce décor. Nous devrions approfondir ce rapport. Moi, j'ai pas envie qu'un scénographe étudie ma pièce pour essayer de sortir une affaire nouvelle. J'ai envie d'un échange avec lui.

RENÉ-DANIEL DUBOIS

Très souvent, les réunions de production sont déjà faites. Tout est décidé et les interprètes savent dans quoi ils vont jouer.

NORMAND CHAURETTE

Chaque production nous fait avancer pour la prochaine, mais personnellement, la scénographie n'a jamais été source de conflits. Pour moi, le théâtre, ce n'est pas une question d'incliner un plateau ou pas, ce n'est jamais l'inclinaison d'un plateau, ni la couleur d'un pantalon, ni la texture d'une table qui va donner à la pièce ce qui lui manque ou qui va lui enlever ce qu'elle a en trop.

La spécialisation des intervenants dans une production peut prendre des proportions insoupçonnées. Elle se révèle souvent nécessaire à la livraison de la marchandise. Les discussions post-production divisent les individus. Suite aux productions, je fais des constats, je fais le tri, j'apprends et lorsque j'ai un texte à relivrer, je replace les choses dans un ordre et dans des proportions qui feront mon affaire.

NORMAND CANAC-MARQUIS

En ce moment, il me semble que je dois essayer de toujours travailler avec les mêmes personnes pour ne pas avoir à réinventer à chaque fois le fil à couper le beurre. Et si je pouvais aller chercher les mêmes acteurs, les mêmes scénographes, les mêmes régisseurs, les mêmes assistants à la mise en scène, je pense que je le ferais pour la poursuite d'une connaissance, pour l'approfondissement des rapports entre les individus. Cette fidélité m'apparaît de plus en plus importante. En espérant qu'on ne produise pas toujours les mêmes erreurs.

RENÉ-DANIEL DUBOIS

Contrairement à l'auteur, les autres intervenants participent à plusieurs productions dans une année. Le temps de gestation de l'auteur peut prendre des mois et la prochaine entreprise d'écriture portera tout ce qui n'a pas été digéré lors de la production précédente.

Dans un processus de production, il faut être entier et intervenir immédiatement devant une situation qui nous dérange. Si j'assiste à une réunion de production ou au dévoilement de la maquette, je dois être présent. L'auteur doit développer des outils pour être capable de réagir et de questionner.

NORMAND CHAURETTE

Quand j'écris, j'entends des acteurs et des actrices. Ces interprètes me dictent le texte. Ensuite, j'analyse et normalement c'est à ce moment-là qu'un lieu se dessine dans mon imaginaire. Habituellement impensable! Un aéroport... des lieux immenses... impossibles... pas théâtraux. Vient ensuite la première version, je l'apporte au metteur en scène et le processus de création commence. Je détermine un lieu avec celui-ci et à partir du moment où il est déterminé, je le garde en tête constamment. Les acteurs et les actrices investissent ce lieu et des repaires qui lui sont relatifs s'immiscent dans l'écriture.

MARYSE PELLETIER

J'ai rarement des lieux précis, j'ai plutôt des atmosphères et des couleurs. Je sais si c'est chargé ou non, si on bouge beaucoup. Je connais la distance entre les personnages. Je vois rarement des murs, je vois plutôt des espaces, des symboles, des objets. Il me vient aussi des lieux absolument impossibles: des aéroports, des restaurants... Je les garde quand même parce qu'il faut recréer cette atmosphère-là. J'accorde une grande liberté pour ce qui est du décor mais très peu en ce qui concerne l'atmosphère ou la teneur du lieu.

NORMAND CHAURETTE

Enfant, je prenais des livres d'images sur la Russie, j'y voyais les grandes avenues de Kiev et je me disais que je pouvais écrire une pièce avec ces décors-là. À partir d'un décor, j'avais des idées complètes, infaisables. Et le texte a pris un envol en s'affranchissant de tous ces rêves d'enfance qui restent toujours là. Je vois des lieux très précis en sachant qu'ils ne sont absolument pas prescriptifs, ils peuplent mon imaginaire.

RENÉ-DANIEL DUBOIS

Je pars du lieu fictif avec des données concrètes et arbitraires. Pour *Being at home with Claude*, j'ai écrit: «Lundi, cinq juillet 1967, Palais de justice de Montréal, un personnage regarde une carte géographique».

J'interroge chaque fragment. Dix heures et demie le matin? L'ancien Palais de justice? En 1967? Un bureau de juge? Est-il là? Non! Et je déduis comme ça... Pour ce texte, le lieu a été déterminant puisque c'est à partir de lui et à cause de l'absence du juge que j'ai su ce que les personnages faisaient là.

Même chose pour *Monsieur Deslauriers*: l'aréna Villaray, je ne sais pas quelle date, à telle heure le matin, le personnage fume un cigare. Qui est-il? Pourquoi l'aréna Villaray? Généralement, le personnage entretient un rapport direct avec ce lieu. Monsieur Deslauriers ne peut être nulle part ailleurs que dans cette aréna.

Avec *Being at home*, j'étais carrément sur la scène, à la place des interprètes. Je voyais le monde assis dans la salle et en écrivant, je m'adressais au public. Je savais que le lieu, dans lequel j'étais, représentait cette portion du Palais de justice que j'avais choisie.

À l'époque où je commençais à écrire *le Printemps, monsieur Deslauriers*, circulait une boutade à la mode. On racontait que les auteurs québécois ne pouvaient pas écrire pour de grands plateaux. J'entendais ça alors que j'avais déjà un projet pour un grand plateau. Ah bon! On n'est pas capable? Je vais faire une pièce pour un si grand plateau que la salle du Port-Royal ne sera pas assez grande pour l'accueillir, mes amis. Cet esprit vilain a été déterminant pour la scénographie de *Monsieur Deslauriers*.

NORMAND CHAURETTE

J'ai hâte qu'un metteur en scène décide de monter une pièce en tant qu'éclairage sur l'ensemble des pièces précédentes d'un auteur. Une relecture des précédentes... à la lumière de la dernière. Ce serait tout un défi pour un scénographe. Cette démarche tiendrait compte, sinon de la vie de l'auteur, du moins de l'ensemble et de l'état de son travail. Même si une pièce peut paraître un tout, elle fait souvent état de la démarche d'un auteur. Maintenant que mon huitième texte est publié, cette métaphore de l'écriture, de la vie et de la biographie commence à avoir une importance à mes yeux.

LES METTEURS EN SCÈNE

Animateur: JÉRÔME LANGEVIN⁴

Le passage du texte à la scène suppose un travail de décryptage d'espaces virtuels qui deviendront scéniques. À partir de leur pratique, trois metteurs en scène, Alexandre Hausvater, André Brassard et Alain Fournier, nous entretiennent des possibilités scéniques offertes par les textes québécois contemporains.

Alain Fournier est à la fois comédien, auteur et metteur en scène. Il enseigne au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Une de ses mises en scène est présentement à l'affiche à la salle Fred-Barry: *Mon Oncle Marcel qui vague, vague près du Métro Berri* de Gilbert Dupuis.

Alexandre Hausvater rentre de Moscou où il a signé une mise en scène au Théâtre Artistique. Sa mise en scène de la pièce de Manuel Puig, *le Baiser de la femme araignée*, est présentée en ce moment à la Licorne.

André Brassard se qualifie lui-même de metteur en scène humaniste. Il a été pigiste pendant quinze ans avant de devenir directeur artistique du Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa. On lui doit entre autres les plus belles mises en scène des pièces de Tremblay ainsi que la très belle représentation de *la Charge de l'original épormyable*.

ALEXANDRE HAUSVATER

L'espace peut prendre des formes différentes, indépendantes du texte. C'est un matériau fluide et une manifestation de l'inconscient et d'un moment de

⁴ Jérôme Langevin est étudiant à la maîtrise en art dramatique de l'UQAM.

l'histoire. Quand l'auteur demande que sa pièce soit représentée dans une cuisine ou dans un salon ou dans une salle à manger, il demande un espace très précis, délimité par des couleurs et des nuances. Mais le créateur de cet espace doit l'envelopper dans des nuances beaucoup plus suggestives. Cet espace n'est pas seulement l'espace d'un personnage ou d'une famille, c'est l'espace qui peut être social, c'est l'espace du rêve, c'est l'espace d'un vécu.

Le travail sur l'espace des quarante dernières années donne l'impression d'une imagination libre alors qu'il n'a jamais été si mal utilisé. Nous ne construisons plus d'architecture théâtrale et la nécessité d'aller dans des espaces non théâtraux (dépôts, fabriques, usines) n'est pas le signe d'une liberté. Ça prouve seulement qu'on n'a pas encore réussi à créer des espaces reflétant notre dramaturgie nationale.

La Russie illustre bien cette crise entre une nation et ses espaces et permet d'éclairer ce qui se passe au Québec. Depuis la *perestroïka*, les Russes refusent d'aller au théâtre. Ils l'évitent parce qu'il est associé à la dictature. À partir de la Révolution de 1917, les bolcheviks ont eu toutes leurs réunions dans les théâtres. Sous Staline, les Russes étaient forcés d'aller au théâtre au moins une fois par semaine, c'était un moyen de propagande politique. Pour eux, il est désormais nécessaire de créer un espace qui pourra refléter un peu ce qui se passe dans le domaine politique.

Il est très important de comprendre que toutes les recherches sur l'espace qui ont été réalisées au Québec depuis quarante ans, l'ont été par des metteurs en scène et des comédiens. Moins par des décorateurs et encore moins par des auteurs. La nécessité d'explorer l'espace théâtral ne venait donc pas de l'auteur, mais d'un désir de refléter un autre point de vue. Par exemple, quand les premiers essais sur l'espace ont commencé dans les années 60, ce n'était pas une exploration de l'espace pour clarifier ou pour refléter une certaine œuvre mais pour lutter contre le théâtre établi, le théâtre commercial.

En ce moment, au Québec, règne une espèce de dualité entre le texte et le travail sur l'espace. Les textes et l'espace ne sont pas créés pour la période

historique actuelle. L'espace en tant que matériau inconscient ne demande pas la recreation d'une certaine réalité, mais sa création. Je crois qu'il y a d'autres médias qui peuvent recréer une réalité beaucoup mieux que le théâtre. L'espace théâtral doit créer un univers inconnu, un univers parallèle au nôtre. Il doit être une médiation entre le public et les personnages. Nous n'avons pas eu encore cette espèce de mariage entre le travail sur l'espace et le texte. Rares et heureux sont les metteurs en scène qui peuvent travailler avec un auteur et un décorateur en même temps et ainsi avoir la chance d'être influencés par d'autres artistes.

L'esthétique théâtrale, l'intégration de l'espace, le style et la recherche dans le jeu sont en régression. L'entente entre le metteur en scène et le décorateur n'est pas une entente entre deux artistes égaux. C'est une entente entre un créateur et un autre qui doit réaliser dans des conditions réelles de production.

J'essaie toujours d'expliquer mes idées premières au décorateur. C'est très difficile de planifier une pièce sans connaître clairement la structure de l'espace. Le décorateur ne commence pas à zéro parce que la pensée d'un texte est déjà liée à un espace, à une époque et à une évolution. Le décorateur est limité par des contraintes matérielles... mais pas le metteur en scène.

La première vision du scénographe est très importante pour moi. Parfois ça me rejoint, d'autres fois non. Mais nous devons trouver un *modus vivendi* où l'on verra ensemble non pas le produit final, mais un processus. Et l'espace devra refléter ce processus. Si l'espace est définitif, la pièce est terminée. Cette proposition, tout comme le personnage, doit évoluer.

Le théâtre doit être le témoin de l'histoire et de l'évolution culturelle, sociale et politique d'un pays. Cet espace continue d'exister à la fin du spectacle. Il n'est pas un moment perdu dans l'histoire, c'est la synthèse d'hier, de demain et d'aujourd'hui. Le théâtre décline mondialement parce que malheureusement nous sommes allés trop du côté visuel et que nous nous sommes éloignés de l'auteur et de nos racines théâtrales: un univers où les normes humaines sont plus élevées que les nôtres.

ALAIN FOURNIER

À une certaine époque, nos lieux de la culture étaient les lieux d'une Autre culture. Dans les années soixante, j'ai senti une grande libération à voir, au TNM, une cuisine à la place du fameux portique classique. Aujourd'hui, je comprends mieux la nécessité de charrier ce besoin d'étaler notre identité dans des lieux officiels.

La dramaturgie québécoise a eu un bon dix ans de cuisine. Aujourd'hui ça nous emmerde de remonter ça. Faut-il de la vraie eau? Un vrai frigidaire? Aujourd'hui on peut dépasser ce stade mais le théâtre québécois devait s'approprier ces lieux pour y mettre sa parole et ses images.

Le simple décalage d'un lieu à un autre nous fait percevoir différemment une production. Des conventions et un public sont identifiés à un lieu. La clientèle et la programmation du Théâtre d'Aujourd'hui et celle du Rideau Vert sont totalement différentes.

Dramaturgiquement, le texte est porteur d'une fiction et ses références culturelles font qu'il marche ou pas. Et le spectacle, c'est la coïncidence de cette fiction avec le public. Si l'auteur écrit: «Y a rien dans ton frigidaire», nous devons choisir entre couper la réplique ou mettre le frigidaire. L'auteur peut aussi développer un langage symbolique. Tremblay l'a très bien réussi. Son écriture ne possède pas ces références internes au réel. Et ça permet à ses textes de mieux vieillir, de s'adapter à des modes, à des esthétiques... Tremblay a pris en charge le langage symbolique de la représentation.

Le choix d'un lieu permet de faire coïncider la crédibilité de la fiction avec le genre de communication qu'on veut établir avec la salle. Plus le texte est réaliste, plus j'essaie de le relever, de lui donner un contexte différent en créant des ouvertures. Et plus le texte est poétique, plus j'essaie de l'ancrer dans le réel. Si c'est un théâtre de paroles où l'on dit des choses importantes à une société venue là pour l'entendre, c'est inutile de faire clignoter des lumières.

J'aime beaucoup quand on réussit à avoir un lien dynamique entre: l'espace de la fiction, la crédibilité et la représentation. Il y a une prise en charge du public dans l'espace de la représentation puisque celui-ci y joue toujours un rôle. Sous ce rapport, le travail scénographique est important mais le travail de mise en scène doit d'abord exister. Et les répétitions confirmeront ou non ces choix de mise en scène. Le reste du parcours servira à donner des indices.

Si, dès le départ, le metteur en scène se trompe et qu'il inscrit des intentions dans la scénographie, ça ne fonctionne pas, elles sont inutilisables. Elles soulignent généralement une erreur de parcours, un manque de vision.

Après le théâtre de cuisine, il y a eu le théâtre des jeunes troupes qui se faisait n'importe où. À part *Wouf Wouf*, il ne reste à peu près rien de cette époque. Vient ensuite la génération des auteurs à textes (Chaurette, Dubois, Canac-Marquis). Leurs pièces contiennent peu de références aux lieux mais l'écriture possède une structure interne très forte. Et parce que c'est un théâtre bien écrit, nous sommes tentés d'en faire un théâtre de paroles alors que ce n'est pas nécessairement le cas.

Lorsque René-Daniel Dubois monte *Ne blâmez jamais les Bédouins* avec des percussions, il souligne un théâtre performatif de paroles et un théâtre à écouter. La parole se recrée, elle vit entourée de percussions. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'autres façons de faire ce texte. Selon moi, ces textes-là n'ont pas encore été lus. Ils ont bénéficié de leur force d'écriture et ils ont grandement été diffusés parce qu'ils sont beaux. De la haute littérature qui nous fait peur et nous censure.

Actuellement, un auteur qui essaierait d'intégrer des scènes gestuelles à son écriture se les verrait refuser ou amputer sous prétexte qu'on les associe à de la mise en scène. Nous admettons difficilement que l'auteur écrive des actions sans discours et que ça puisse être son texte.

Un metteur en scène hésitera à prendre un texte avec des actions. Il peut par contre suggérer des contextes. Je sais qu'André Brassard suit beaucoup les

auteurs et fait beaucoup réécrire les textes. Il va parfois jusqu'à intégrer dans l'action des contextes de représentation qui, après, seront endossés par l'auteur lors de la publication.

La complicité ou la friction éventuelle entre le metteur en scène et l'auteur dépendra des réticences de ce dernier pour endosser le travail du metteur en scène.

Les compagnies acceptent des spectacles, elles ne se fient pas aux textes mais à ce que le metteur en scène veut en faire ou aux coûts que ça impliquera. Dommage! Car aujourd'hui, on se retrouve avec des textes écrits en fonction de compagnies, de distributions, de modes de production...

À une époque, il y a eu un foisonnement de textes éclatés avec des lieux multiples... Qui écrit encore ce genre de textes-là? En voit-on beaucoup de montés? Non! On les considère comme de vrais casse-tête dont on ne connaît pas les résultats et les coûts. Je crois que les auteurs se sont censurés scénographiquement pour se concentrer sur l'écriture, sa rigueur et sa logique interne.

Si la confiance règne dans le travail d'équipe, l'auteur s'en remet au metteur en scène pour les questions scéniques. Il se contente de dire les choses, il délègue et ces indications-là n'apparaissent pas dans le texte. Et puis, s'il est exporté, l'absence complète de didascalies peut nuire à sa compréhension.

Les metteurs en scène pensent souvent que tout ce qui est écrit entre parenthèses peut être effacé exception faite pour quelques auteurs. Je ne vois pas pourquoi ça ne serait pas la même chose avec les nouvelles formes. Avec le théâtre gestuel ou le théâtre d'images, le sens peut être complètement changé. Selon moi, un texte de théâtre c'est aussi ce qu'il y a entre parenthèses, que ce soit pour mieux le comprendre ou pour l'exprimer tel qu'il est présenté.

Une fois le choix de la lecture de l'œuvre faite, le scénographe doit répondre aux besoins de la fiction, de la crédibilité interne, du jeu des acteurs. Il doit également permettre la rencontre fiction/public. Le décor ne doit pas être un

rébus ou un défilé de concepts. La scénographie doit faire image au niveau du langage symbolique et des implications de la rencontre. Elle n'est pas une suite d'images à consommer, elle est le sens premier de ce qu'on veut dire dans le spectacle. Elle doit aussi permettre un lien avec le public: le rapprocher ou l'éloigner, lui demander un effort intellectuel, souligner, découper...

Et tout ça est régi par des rapports de production qui font que la maquette et les plans doivent habituellement être remis avant la première répétition. Retarder tout ça entraînerait un stress de dernière minute. Et ça implique également qu'on ne peut pas utiliser une bonne idée une semaine avant la première.

JÉRÔME LANGEVIN

Mais ça, c'est dans des rapports de production où il y a une certaine esthétique du «bien fait», qui s'oppose au «mal fait» qui serait peut-être aussi théâtral. Peter Brook y a déjà vu une piste.

ALAIN FOURNIER

Même le «mal fait» a aussi besoin d'être intégré. S'il arrive une semaine avant la première, les acteurs ne peuvent pas s'en servir. Le problème n'est pas que ce soit bien ou mal fait, c'est qu'on n'a pas le temps d'en sortir les possibilités. Alors si on engage des spécialistes ou si on décide d'un effet spécial, ça prend du temps, de l'argent, des vérifications...

Habituellement, on essaie de défendre l'œuvre prudemment. À sa création, la priorité sera accordée au texte et le reste sera mis en arrière-plan. À la reprise, on sera moins respectueux car les gens peuvent toujours aller relire le texte.

ANDRÉ BRASSARD

Faire Shakespeare en patins à roulettes, nous savons pertinemment que c'est la décision du metteur en scène alors que dans le cas d'une création, ça passe sur le dos de l'auteur. Souvent ça soulève des problèmes parce que la critique a de la misère à faire la différence entre l'écriture et la représentation. Et si le metteur en scène ne trouve pas le ton, à tous les niveaux de la représentation, qui correspond au ton de l'écriture, on va généralement dire: «Ah que le metteur en scène est brillant mais que le texte est débile». Ça arrive souvent et ce n'est pas correct. Les excès de théâtralité empêchent également les gens de croire à ce qui se passe sur scène.

Le spectaculaire est une réaction à la période d'austérité vécue il y a une dizaine d'années et qui s'est manifestée par des spectacles à petite distribution. Depuis, on a eu l'impression que ça avait créé une lassitude chez le public. Actuellement, certaines personnes manifestent l'envie d'aller vers le spectaculaire. Personnellement, ça ne m'attire pas plus que ça. Je ne sais pas exactement pourquoi mais je désire retrouver ce rapport essentiel au théâtre: la communication entre les acteurs et le public. On a rarement les moyens de choisir l'espace dans lequel on va travailler. Il n'y a pas vraiment de compagnies qui bénéficient d'espaces multiples leur permettant de choisir le type de rapport qu'elles veulent entretenir avec le public.

Dans les types actuels d'organisation de production, nous sommes souvent obligés de prendre des décisions avant de vraiment savoir de quoi on parle. Comme il faut remettre des plans, dans l'incertitude j'essaie de trouver quelque chose qui soit suffisamment ouvert pour qu'on puisse continuer à travailler après. Tout le monde se plaint, avec raison, qu'on n'a pas suffisamment de temps pour réfléchir, pour parler, pour brasser des idées, pour essayer des choses. Alors on joue trop souvent de prudence. Dans mon esprit, je suis encore incapable de trouver un équilibre entre l'envie que j'éprouve face aux Allemands et les moyens dont ils disposent, alors que d'un autre côté, je me dis que c'est trop sophistiqué et qu'on y perd l'essentiel de vue.

Au Québec, nous naviguons toujours entre la vision américaine du *showbizz*, de l'*entertainment* et le concept européen d'un théâtre qui véhicule une pensée. Je me méfie d'une espèce d'intellectualisation parce que devant certains spectacles, j'ai l'impression d'assister à des parades de mode d'idées. J'ai déjà éprouvé ça à Avignon.

Et en réaction, j'ai tendance à faire l'imbécile et à me mettre du côté du théâtre de variétés en disant: «Il faut leur en donner, c'est quoi le *punch*?» Au Québec, on est entre un cerveau désincarné et une affaire très très primaire qui est de donner quelque chose au public. Il faut les amuser, il faut faire l'amour avec le public.

Il est parfois très efficace de sortir la représentation des théâtres pour aller dans d'autres lieux. Évidemment, ceux qui ont le malheur d'avoir des salles pour travailler n'ont pas toujours les moyens d'en sortir. Devant un texte que je désire monter, je me demande si je vais essayer de trouver un lieu dans l'absolu pour le transformer en théâtre ou si je vais travailler avec les limites d'un théâtre. J'ai plutôt tendance à vivre la difficulté en essayant de tirer quelque chose d'un théâtre.

J'ai la conviction profonde que le théâtre, ça se fait à l'italienne. J'ai déjà fait autrement, mais je ne me sens pas à l'aise. Et comme, la plupart du temps, nous travaillons dans des salles à l'italienne lorsqu'on a l'occasion d'être dans une salle qui permet autre chose, on se force en se disant qu'on serait bien fou de ne pas en profiter. Mais j'ai l'impression que ça m'oblige à quelque chose que je n'aime pas beaucoup. J'ai besoin d'un cadre de scène pour en sortir, le transgresser... Par expérience, je me suis accommodé de ce qu'il y avait en essayant d'en tirer parti avec le réflexe un peu déprimant d'une prudence excessive.

Il fut un temps où, à la lecture d'un texte, je pouvais déjà avoir une idée ou une image très précise: un triangle bleu ciel, par exemple. Je donnais cette image à un décorateur en lui disant: «Voilà ce que je sais; à partir de ça, qu'est-ce qu'on fait?» Actuellement, j'ai plutôt tendance à dire: «Lis ça, fais-moi des

dessins et on verra à partir de là.» Savoir trop vite des affaires, ça ferme des portes. Pour moi, choisir un décorateur relève du même ordre que faire une distribution. Et je tombe facilement dans des problèmes traditionnels de *casting* par rapport à leur production.

La mise en scène recoupe plusieurs attitudes. D'une part, il y a le metteur en scène qui écrit ses spectacles en se servant ou non de la littérature. Tout comme Robert Lepage peut écrire un spectacle à partir d'objets. Dans ce contexte, il est auteur autant que metteur en scène. Et d'autre part, il y a le metteur en scène au service d'un texte qui humblement se contentera de servir de truchement entre les acteurs et sa compréhension du texte. Ensuite, il fera en sorte que ce rapport se fasse entre les acteurs et les spectateurs. Entre ces deux attitudes, il y a évidemment un nombre infini de possibilités qui s'appellent toutes mises en scène.

Parfois, à la lecture d'un texte, je me dis que c'est de ça que j'aimerais parler. Lorsqu'on tripote Shakespeare, on sait bien qu'on ne peut jamais faire tout ce qu'il y a dans le texte. Des fois, un aspect nous intéresse plus particulièrement et on coupe le restant parce que, de toute façon, on ne fait pas de spectacles de six heures.

D'autres fois, je suis touché par un texte et je veux juste essayer de passer aux spectateurs l'émotion que j'ai éprouvée à sa lecture. Mais dans ce cas, ce n'est pas le même genre de responsabilité ni le même exercice de pouvoir. Ce n'est pas toujours clair quand on embarque dans une production. D'ailleurs, quand on se fait engager pour faire une mise en scène, on ne sait pas toujours ce qu'on attend de nous. Parfois on a carte blanche alors que d'autres fois on n'a plus de contraintes.

En parlant du style d'écriture, Borgès dit, qu'en principe, il est un pont entre l'œuvre et le spectateur. Malheureusement, le style devient trop souvent un mur. Par rapport au spectacle, la question esthétique me préoccupe beaucoup. Je n'aime pas que l'image que je propose attire l'attention sur elle-même. L'idéal serait d'arriver à suggérer aux spectateurs que les images viennent d'eux. Quand

on avait fait *Sainte Carmen de la Main* de Tremblay, la création à la compagnie Jean Duceppe avait été boycottée odieusement après trois représentations. C'était fait à la manière de la tragédie grecque et j'avais des plateaux ronds inclinés et, dans le temps, on était fiers de notre coup. C'était gigantesque et je pense que c'était très beau. Le chœur sortait de la fosse d'orchestre suivant la tradition, puis il y avait des cothurnes, des demi-masques, et franchement on était pas mal fiers de nous autres.

Le soir de la deuxième représentation, j'étais assis dans la salle. Il faut dire que ce n'était pas à Fred-Barry, c'était au théâtre Maisonneuve. Et ça commence. Au bout de deux minutes, deux dames dans la rangée en avant de moi se regardent après avoir vu surgir de la fosse d'orchestre les soi-disant travestis et prostituées de la «Main» qui faisaient des grands gestes et tout ça. La femme dit à l'autre: «Il viendra pas me faire accroire qu'ils sont habillés de même sur la «Main», jamais de la vie». Et je me suis dit: «Elle a raison». Il y avait excès de théâtralité et ça empêchait le monde de croire à ce qui se passait là. Bien sûr, ce n'était pas un public de théâtre. On peut choisir de travailler pour le public de théâtre, les trois mille spectateurs qui vont remplir les petites salles de Montréal pendant un mois. Dans ce cas, on a l'impression qu'on peut se permettre davantage de sophistication intellectuelle. Et je suis content de ça. On n'est pas dans un pays où le public est terriblement sophistiqué. On a affaire encore à une première génération de gens qui vont au théâtre. Il n'y en a pas beaucoup qui sont allés au théâtre depuis l'âge de trois ans, amenés par leur grand-mère.

JÉRÔME LANGEVIN

André Brassard est l'un des rares metteurs en scène au Québec à avoir pu faire la création d'une œuvre et à avoir eu la chance d'y revenir. J'aimerais également connaître votre perception de ces œuvres revues par d'autres jeunes metteurs en scène et scénographes?

ANDRÉ BRASSARD

Je me sens drôle quand je vois des textes sur lesquels j'ai travaillé, montés par d'autres. Tremblay, c'était à moi. Trahison! Le *Bonjour*... monté par René Richard Cyr était un excellent spectacle mais je ne reconnaissais pas la pièce. Et c'est correct.

Une œuvre, c'est comme une personne: la connaissance vient de la fréquentation. Parfois c'est très clair, d'autres fois non. Dans le doute, je m'abstiens et je fais ce qui est écrit dans le texte.

Finalement, un texte et un spectacle prennent vie avec le public. Et des fois, en allant regarder la dernière représentation, je réalise que je n'ai rien compris. Faire la part des choses entre le détail et l'essentiel, ça prend du temps.

Pour *Bonjour, là, bonjour*, j'avais eu une idée en feuilletant un livre de décors de théâtre. J'ai travaillé à partir de cette idée et, après de multiples essais, je n'ai jamais été capable de trouver comment l'utiliser. Alors je l'ai laissée tomber. C'est la différence entre le concept et l'incarnation. Même si c'est très très clair, ça ne se concrétise pas nécessairement.

Il y a des textes que je serais bien embêté de reprendre parce que je ne saurais pas comment les faire autrement: *l'Impromptu d'Outremont* est un bon exemple. À sa création au TNM, je ne comprenais pas du tout ce texte. À sa reprise à Saydie Bronfman, j'avais l'impression d'avoir une piste plus viable mais j'ai été obligé de couper un tiers du texte.

LES ARTISANS DE LA PRODUCTION

Animateur: GILBERT DAVID⁵

Les moyens et les rapports de production ont une influence déterminante sur la manière dont s'articulent les différentes pratiques scéniques. À la lumière de votre expérience des dix dernières années, quels sont les changements dans l'organisation du travail qui ont le plus marqué votre façon de travailler? Quatre concepteurs répondront à cette question:

Claude Goyette est scénographe depuis treize ans. Il est aussi président de l'Association des professionnels des arts de la scène qui a été fondée en 1984 et qui a connu depuis environ deux ans une sorte de renouveau.

Jean-Marie Guay est dans le métier depuis quinze ans. Il s'est orienté vers la conception d'accessoires voyant là un manque dans l'ensemble des pratiques. Il a fondé un atelier qui s'occupe de productions tant dans le domaine du théâtre, du cinéma, de la télé, des variétés que des productions publicitaires.

Pierre St-Amand est dans le métier depuis treize ans. Il a fait beaucoup de choses, il a une formation de technicien de scène. Il a été responsable de la salle Fred-Barry du moment de son ouverture en 1978 jusqu'en 1981. Il a assumé aussi la direction de productions. Il a fait de la mise en scène, il a été éclairagiste, décorateur, il a fait de l'assistance à la mise en scène et de la régie de plateau. Il est actuellement administrateur intérimaire à la Nouvelle Compagnie Théâtrale.

Et enfin **Luc Prairie**, éclairagiste, est dans le métier depuis seize ans. Il a fait aussi de l'assistance à la mise en scène, il travaille régulièrement à la

⁵ Gilbert David est critique et professeur de théâtre à l'UQAM.

Compagnie Jean Duceppe. Il est aussi membre du comité de lecture de cette compagnie.

CLAUDE GOYETTE

L'organisation du travail - c'est-à-dire le parcours qui va de la première réunion de production jusqu'à la mise en représentation d'un spectacle -, en ce qui concerne l'ensemble des théâtres institutionnels n'a pas tellement changé depuis les dix dernières années. Nous faisons toujours face aux mêmes contraintes. Nos rapports de production sont inscrits dans une certaine tradition, dans une certaine forme de théâtre où il y a une prépondérance du metteur en scène. Et le producteur a un veto financier sur l'ensemble de la production.

J'ai travaillé avec la plupart des metteurs en scène au Québec et on s'est aperçu souvent que l'organisation du travail contraint la mise en scène à une certaine forme d'esthétique - le rapport frontal, le réalisme - et que c'est assez difficile d'aller contre ces paramètres-là.

Les expériences intéressantes se situent plus dans des compagnies ou des troupes qui établissent une autre forme d'esthétique. Et ce sont souvent des productions qui se sont allégées d'une machine administrative, ce qui leur permet d'être beaucoup plus efficaces que les grosses institutions.

JEAN-MARIE GUAY

Il y a dix ans, tous les gros théâtres possédaient leurs ateliers. Des ateliers plus ou moins bien organisés, souvent situés dans le sous-sol ou derrière la chaufferie, mais il y avait au moins un espace pour travailler. L'accessoiriste était salarié et travaillait avec le décorateur pendant au moins une année. Cette situation n'existe presque plus.

Aujourd'hui, les théâtres ont de petits espaces moins bien aménagés et ils font maintenant appel à des pigistes qui doivent structurer leurs propres ateliers, assumer tous les frais. Troquant l'avantage d'une permanence pour une plus grande liberté, le concepteur doit maintenant travailler pour la télévision, le cinéma, le théâtre... En contre-partie, les compagnies de théâtre offrent des cachets nettement inférieurs à ceux qu'elles donnaient. Et les contacts avec les autres concepteurs sont réduits. Les réunions doivent être provoquées si nous voulons un travail plus raffiné ou répondant mieux à la production. Pour toutes ces raisons, la qualité du travail et les rapports entre les participants à la création se sont détériorés.

PIERRE ST-AMAND

Même s'il reste du chemin à faire, le rôle du directeur de production s'est amélioré.

Il fut un temps où le sens de la gestion des productions n'était pas vraiment défini. Elle se limitait à maintenir les coûts au plus bas. Cette gestion assez négative ne permettait pas aux artistes de se sentir libres face à leur budget. Aujourd'hui, on a de plus en plus de jeunes directeurs de production qui sont formés par les écoles de théâtre. Il y a maintenant des gens qui voient une certaine créativité à l'intérieur de ce poste.

Pour ma part, je pense que la direction de production est un poste clé dans la mesure où il permet d'établir une bonne relation de travail avec les concepteurs.

Il y a également eu une certaine évolution au niveau de la mise en marché des spectacles. Globalement, il y a de plus en plus de spectacles qui se font au Québec. Les producteurs ont ouvert le marché. Et il y a moyen de le développer encore de façon à ce qu'on puisse faire 100, 150, 200 représentations d'un même spectacle.

LUC PRAIRIE

Le bassin de population du Québec sera toujours un problème. Il n'y a pas plus de monde qui va au théâtre aujourd'hui qu'il y en avait il y a dix ans. Mais on a plus de praticiens, plus de spectacles et plus de salles alors il faut jouer des coudes pour y arriver.

Mes relations de travail, je les crée avec les artisans. Il y aura toujours certaines confrontations avec les producteurs. En général, mes difficultés avec eux ne sont pas d'ordre monétaire, elles concernent plutôt la reconnaissance de mon travail. Dernièrement, sur quelques-uns de mes contrats, j'ai pu lire que le producteur possède un droit de veto sur la conception globale. J'ai l'impression de remplir un contrat de service alors qu'on me demande d'être concepteur d'éclairage.

GILBERT DAVID

Actuellement, les concepteurs doivent faire un nombre considérable de productions pour arriver à vivre décemment. Si vous aviez le choix, préféreriez-vous en faire moins? Pourquoi?

CLAUDE GOYETTE

Effectivement, nous sommes obligés de faire beaucoup de productions pour joindre les deux bouts. Cette contrainte nous empêche souvent d'approfondir des projets et par le fait même d'aller plus loin au niveau de la concertation dans le processus de création avec le metteur en scène et les acteurs. Une partie du discours conceptuel est évacuée parce que nous n'avons pas le cadre ou l'espace de travail qui nous permettrait par exemple d'établir des conventions et des rapports entre le message du texte, entre la signification visuelle et spatiale et l'acteur...

On ne peut jamais prendre une année ou plus pour élaborer une création. Nous envions souvent des gens qui travaillent dans des conditions moins reluisantes, mais qui leur permettent une certaine intégrité au niveau de la création.

JEAN-MARIE GAY

Malheureusement, les laboratoires et la recherche, ça n'existe pas.

PIERRE ST-AMAND

Il faudrait qu'on ait des équipes de concepteurs qui puissent travailler ensemble sur une longue période de temps. Pouvoir travailler comme Peter Brook l'a fait par exemple pour le *Mahabarata* ou la *Conférence des oiseaux* avec une quarantaine de personnes. Mais peut-on se le permettre compte tenu de notre infrastructure de diffusion? C'est déjà difficile de rentabiliser une production qui dure un mois dans un théâtre institutionnel à Montréal. Alors comment pourrait-on la rentabiliser avec des équipes qui travailleraient un an?

LUC PRAIRIE

En moyenne, les compagnies institutionnelles de théâtre produisent cinq spectacles par année sur une base d'environ vingt-cinq à trente-cinq représentations pour une salle d'une capacité de 500 à 750 spectateurs.

Pour favoriser une autre structure de fonctionnement, nous pourrions créer des équipes maison où les concepteurs travailleraient à plus long terme sur un spectacle. Chaque maison de production pourrait prévoir un spectacle de grande envergure et engager du monde qui travaillerait uniquement sur ce spectacle pendant toute une année.

CLAUDE GOYETTE

Il n'est pas nécessaire de changer le type de fonctionnement. Nous devrions plutôt nous poser des questions sur l'organisation du travail.

À cause des subventions, les directeurs artistiques doivent planifier leurs saisons théâtrales une année à l'avance. S'ils pouvaient faire une planification à plus long terme au niveau des équipes de travail, si officiellement on était engagé dans des processus de création plus longtemps d'avance, ce ne serait pas nécessaire d'être libéré pendant un an pour travailler sur une seule production parce qu'on aurait le temps, au hasard du travail de recherche qu'on fait sur les différents spectacles, d'établir une certaine profondeur dans notre démarche.

J'ai souvent souhaité, non pas mettre plus de temps sur la production d'un spectacle, mais avoir un temps de réflexion beaucoup plus long. Je ne crois pas qu'il faille essentiellement libérer des gens pour créer une équipe qui travaille en espèce de schizophrénie par rapport au reste du milieu.

PIERRE ST-AMAND

La planification devient difficile parce que les demandes de subventions se font à chaque année et qu'on ne sait jamais ce qu'on aura comme augmentation l'année suivante. L'autre problème qui se pose dans le cas d'une planification à long terme, c'est la disponibilité des concepteurs et des interprètes. Les interprètes attendent à la dernière minute pour signer leur contrat au théâtre au cas où ils auraient une télévision ou un film.

Au niveau des concepteurs, le problème est un petit peu différent, mais je ne suis pas sûr que tous les concepteurs soient prêts à commencer si rapidement une démarche. Outre la question du cachet, un type de démarche comme celle-là implique plusieurs réunions de production...

LUC PRAIRIE

Le metteur en scène est souvent le dénominateur commun d'une production et il ne sait pas toujours où il s'en va même un mois et demi avant les répétitions parce qu'il mène six productions de front. Moi, en général, je travail de front trois productions et c'est très rare qu'on engage les concepteurs un an d'avance.

GILBERT DAVID

Est-ce que vos conditions de travail actuelles vous permettent vraiment de donner le meilleur de vous-mêmes? Y a-t-il un risque d'une dévaluation du travail artistique à cause des contraintes exercées sur l'ensemble des praticiens? Et peut-on vraiment faire six bonnes mises en scène dans une saison?

PIERRE ST-AMAND

On ne peut pas faire autant de productions et être génial pour toutes. La solution serait d'en faire une ou deux par année mais le problème financier se répète puisqu'il faudrait être payé en conséquence. Et on ne peut pas le faire parce qu'on n'a pas l'argent. Et le problème de fonds est relié directement au problème de diffusion. Alors la plupart des concepteurs, pour vivre, sont obligés de faire de six à dix productions par année. Il n'ont pas le choix et même s'ils voulaient en faire uniquement une ou deux par année, les producteurs n'en auraient pas les moyens.

Il y a quelques années, les Variétés ont cherché à développer le marché. D'une trentaine de représentations, ils sont passés à deux cents, deux cent cinquante minimum. Les concepteurs touchent alors des droits de suite. Quand un spectacle roule deux cents fois, deux cent cinquante fois, c'est agréable de recevoir un chèque à la maison: ça permet de faire d'autres choses, ça subventionne d'autres projets.

Le théâtre n'a pas su développer ce marché-là. Cette ouverture du marché suppose certains compromis au niveau artistique et je ne pense pas que tout le monde soit prêt à faire ces compromis. Je ne dis pas que nous devons en faire absolument, mais le fait même d'essayer de s'ouvrir à un public plus large oblige nécessairement à des compromis.

CLAUDE GOYETTE

Le dramaturge est, selon moi, un poste clé pour les années 90 parce que nous sommes toujours confrontés - à cause des exigences et du nombre de créations - à un manque de temps. Nous n'avons pas toujours le temps nécessaire pour faire une recherche ou pour approfondir le travail de préparation. Et ce, surtout lorsqu'on aborde des œuvres ayant un long passé historique et qui demande une réactualisation. En fait, le dramaturge qui serait engagé pour lire, pour aller chercher des références, pour nourrir finalement toute l'équipe de production pourrait éviter un appauvrissement du sens.

GILBERT DAVID

J'ai le sentiment qu'il y a une sorte de résignation à l'égard des conditions de travail. Vous vous dites: «Il n'y a pas d'argent donc n'espérons pas voir nos conditions de travail s'améliorer?» À court terme, y a-t-il moyen de voir bouger les conditions de travail des concepteurs?

PIERRE ST-AMAND

Contrairement aux autres, je constate une évolution. Même si elle est lente, elle apporte des changements. Des organismes comme l'APASQ ou le CQT, par exemple, sont là pour faire le point sur la situation du théâtre, pour relancer le milieu artistique et le milieu subventionnaire et pour soulever des questions. Et leur fondation en soi est déjà une chose très positive.

Je me souviens quand j'ai commencé en 1977, ce n'était pas rare de voir des productions sans éclairagiste, sans régisseur, sans directeur de production. C'était vraiment des fonctions au sujet desquelles on disait: «c'est seulement les théâtres institutionnels qui peuvent se les payer». Et encore là, dans les théâtres institutionnels, on payait les gens qui n'avaient pas vraiment été formés là-dedans, qui étaient parfois des anciens comédiens ou comédiennes et qui faisaient cette job-là parce qu'il fallait bien la faire. Mais ce n'était pas vu très positivement d'être directeur de productions.

Aujourd'hui, on a développé ces postes. Et je pense que maintenant, même dans le théâtre pour la jeunesse, - on le voit à Fred-Barry entre autres - il y a un directeur de production, un régisseur et des concepteurs pour toutes les pièces systématiquement. J'imagine que par le fait même, on est allé chercher des sous pour payer ces gens-là. C'est sûr que les salaires sont encore à revoir et que tout ça doit être équilibré avec ce qu'on va chercher comme clientèle.

JEAN-MARIE GUAY

Je ne dis pas qu'il n'y a pas eu de changement pendant les quinze dernières années. Il y en a eu. Dans les années 77-80, toute la période du Jeune Théâtre, les comédiens faisaient tout. On refusait à peu près tout ce qui était concepteur, technicien, etc. Maintenant, même les compagnies les plus rébarbatives à ça ont commencé à aller chercher des personnes compétentes et je pense que c'est positif pour le milieu du spectacle.

GILBERT DAVID

Donc, il y aurait eu une sorte de diversification de l'emploi et une augmentation des gens qui travaillent dans le théâtre.

LUC PRAIRIE

Il y a eu une reconnaissance des métiers. Il reste deux parents pauvres au théâtre: les accessoiristes et les sonorisateurs. Quand un spectacle contemporain débarque, on ne pense pas à aller chercher un accessoiriste parce qu'on achète les objets dont on a besoin. Ça ne fait pas non plus longtemps qu'il y a des concepteurs sonores, d'environnement. Il n'y en a pas beaucoup et ils font plein d'autres choses pour arriver à joindre les deux bouts.

CLAUDE GOYETTE

Je pense que le truc le plus flagrant au niveau de l'évolution des conditions de production, c'est la standardisation. Actuellement, on peut dire que l'ensemble des compagnies a sensiblement établi les mêmes priorités et les mêmes structures pour la création. Peut-être que je me trompe, mais j'ai l'impression qu'on donne beaucoup d'importance à des gens qui sont supposés être à notre service, c'est-à-dire les ministères. Ces gens ont réussi à imposer leur vision de ce qu'était la création. C'est paradoxal, mais les gens qui sont supposés être à notre service deviennent nos patrons, alors que finalement, ils sont là pour répondre à nos besoins.

Et au cours des années, ils établissent une espèce de norme qui nous oblige à répondre à leurs critères. Le discours se fige parce qu'il passe toujours dans le même collimateur. Parce que l'ensemble des compagnies ont actuellement leur directeur de production et leur directeur technique, il y a un ensemble de fonctions qui doivent absolument se retrouver dans le budget. Je trouve que c'est une évolution en même temps que j'ai l'impression que ça pourrait devenir un piège pour des gens qui voudraient essayer des nouveaux modes de travail. Personnellement, je n'ai pas l'impression que les contrats de production ont beaucoup évolué depuis dix ans.

GILBERT DAVID

Est-ce qu'on pourrait revenir sur la question du ressourcement? Ça a été évoqué un peu tantôt quand vous disiez que le processus de production ne favorisait pas toujours l'approfondissement des questions artistiques que vous avez à affronter. En dehors des modes de production qui existent, est-ce que vous sentez qu'il y a des manques du côté du ressourcement, des ateliers, des «work-shop», qui permettraient justement aux concepteurs de se confronter périodiquement et de faire le point sur ce qu'ils sont en train de faire?

PIERRE ST-AMAND

Le fait que les ateliers aient été fermés dans les théâtres institutionnels, c'est positif dans un sens parce que ça a ouvert une espèce de panoplie de possibilités, chose qui n'existait pas avant parce qu'évidemment les théâtres obligeaient les concepteurs à faire travailler leurs ateliers. Et ce n'était pas toujours souhaitable. Des fois, il y avait des conflits qui naissaient de ces relations de travail obligatoires.

CLAUDE GOYETTE

Il y avait des théâtres qui avaient de très bons ateliers. Finalement, la main-d'œuvre de ces ateliers s'est déplacée ailleurs. Tantôt, quand je parlais de la standardisation du fonctionnement du théâtre institutionnel, je pensais aussi à cette démarche générale qui est apparue chez les gens qui font du théâtre qui est de penser qu'on est dans une économie de marché et qu'on crée des entreprises.

De plus en plus, on voit des gens qui sortent des écoles, qui vont prendre de l'expérience pendant un certain temps, et qui vont éventuellement former une structure légale pour fonctionner d'une façon professionnelle. C'est des gens qui fusionnent, qui mettent leurs ressources ensemble et qui créent des ateliers soit

de création, soit de production ou de réalisation et ainsi, ils deviennent plus ou moins des hommes d'affaires.

GILBERT DAVID

Mais la question, ce n'est plus les ateliers. Est-ce que c'est plus avantageux que tout soit démantelé?

CLAUDE GOYETTE

Il y a des bons et des mauvais points. C'est évident qu'un producteur va aller voir un atelier qui commence parce qu'il sait que les gars ont besoin d'argent pour payer leur fin de mois et qu'ils sont obligés souvent de couper sur les prix pour être sûrs d'avoir le contrat. On sait qu'un atelier fait un produit de qualité mais c'est 10 000\$ trop cher, alors on va aller voir l'autre qui commence, on va prendre une chance. Puis quand on arrive au montage, ça coûte le double de temps pour les machinistes. J'ai vu ça très souvent.

C'est très difficile de faire comprendre au producteur que c'est mieux de payer plus cher maintenant, puis d'avoir quelque chose de complet qui arrive sur le plateau. Personnellement, j'aime mieux aller chercher le meilleur de chacun des ateliers selon le type de travail que j'ai besoin de faire réaliser. Ca, c'est un avantage.

PIERRE ST-AMAND

Quand je faisais de la conception, il arrivait que je fasse affaire avec des ateliers qui m'étaient obligatoirement imposés. Le problème se pose surtout en terme de complicité entre les individus. Personnellement, j'essaie de n'obliger personne à travailler avec personne. Alors ça dépend.

GILBERT DAVID

Est-ce que l'équipement d'éclairage que nous avons au Québec, en règle générale, vous apparaît satisfaisant compte tenu de ce qui existe dans d'autres théâtres européens où j'ai toujours le sentiment que les moyens sont considérablement plus diversifiés, plus riches, notamment en ce qui concerne l'éclairage.

LUC PRAIRIE

Je n'ai pas fait tous les théâtres, malheureusement, mais il y a des lacunes. Dans les années 70, les consoles d'éclairage électroniques sont arrivées, mais dans les petites salles les projecteurs n'ont pas suivi. Dans les grosses boîtes, ils modifient des choses, mais ils ne peuvent pas changer 300 lampes d'un coup. Il y a des salles qui ont du bon matériel mais il y en a d'autres qui ont du matériel dessiné il y a au moins quarante ou quarante-cinq ans.

PIERRE ST-AMAND

Souvent, le problème vient du fait que, pour des raisons économiques, on ne prévoit pas dans les demandes annuelles de montant d'argent sauf dans les très gros théâtres où on prévoit un fond de roulement pour l'équipement.

LUC PRAIRIE

À La Licorne, ils ont une superbe salle en ce moment, mais ils n'ont plus d'argent pour acheter de nouveaux projecteurs et une nouvelle console. Ils travaillent avec des projecteurs qui ne conviennent plus à la nouvelle salle.

Lorsqu'on va travailler dans les salles un peu mieux nanties, comme au CNA où le matériel roule, c'est différent. Mais même là, il y a un gros décalage qui

se fait parce que les projecteurs changent, deviennent très performants. Le prix du projecteur étant fonction de sa performance, ils ne peuvent pas tout changer d'un coup. On se retrouve avec une multitude de projecteurs. On a un projecteur très performant qu'on doit coupler à un projecteur qui a trente ou trente-cinq ans. Alors les niveaux sont incomparables.

PIERRE ST-AMAND

C'est difficile de parler d'équipement quand on ne sait pas vers quoi les concepteurs vont nous amener. Par exemple, on équipe un théâtre pour pouvoir faire de la projection. Ça va servir combien de fois dans une année? Et souvent, on n'a pas le temps de voir venir. Les concepteurs nous arrivent comme ça et veulent des projections.

Je pense que c'est un choix politique en partant. Tout découle de ce vers quoi on veut aller et les organismes de théâtre subventionnés sont souvent dans une gestion de crise parce que les fonds ne sont pas débloqués pour pouvoir gérer les équipements. Mais en même temps, c'est à nous, en tant que concepteurs, à déterminer les besoins de chaque compagnie.

CLAUDE GOYETTE

Cette fin de siècle est marquée par une espèce de délire technologique qui fait qu'on a souvent de la misère à choisir exactement ce qu'on veut dire parce qu'on est piégé par la technologie. J'en parle d'autant plus à l'aise que je travaille beaucoup avec des systèmes de conception assistés par ordinateur et que j'ai souvent remis en question toute cette démarche. Je sais qu'on peut être très facilement piégé par la technologie. Ce qui est intéressant dans l'éclairage, c'est que même si la console peut contrôler absolument n'importe quoi au niveau de ses paramètres électroniques, il n'y a rien de plus difficile à contrôler qu'un filament qui oscille à soixante cycles, qui fait de la chaleur, puis qui donne de la lumière. Le problème, c'est quand les conditions de production sont débilés.

Si vous obligez des gens à faire trois fois l'ouvrage qui est nécessaire parce que votre équipement est désuet et que tout marche tout croche parce qu'il y a une mauvaise planification, c'est sûr que les conditions de travail ne sont pas agréables.

PAUL BÉLAND

Je suis un praticien du théâtre, un sonorisateur et un concepteur d'environnements sonores depuis 15-20 ans. Je suis également agent d'affaires du seul syndicat de techniciens de scène qui existe à Montréal. Dans ce contexte-là, ce que je me dis et ce qui ressort de la discussion des dernières interventions, c'est qu'il ne faut jamais oublier la nature profondément miraculeuse de ce qu'on fait. Le miracle tient à la qualité incroyable de nos acteurs qui, avec très peu de répétitions, réussissent à faire parler des œuvres qui viennent souvent du fond des âges, d'une façon parfaitement inoubliable. Il faut toujours se souvenir de ça, parce que ça demeure la fondation de la maison. C'est un miracle surtout quand on considère les conditions de production. Ce qui nous ramène dans le vif du sujet.

Au printemps dernier, dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques, on a eu la visite de Sammy Frey qui donnait la pièce *Je me souviens*. La direction du Théâtre des Amériques à ce moment-là a été parfaitement sidérée de constater que la troupe de Sammy Frey voulait trois jours de montage dans le théâtre pour travailler un «show» qui fonctionnait déjà. On était absolument estomaqué aussi de voir que la troupe de Sammy Frey se déplaçait avec son équipe de concepteurs et que les salaires des techniciens étaient de 20 ou 25\$ l'heure. Il faut dire que beaucoup de gens «budgètent» encore les techniciens à 7\$ l'heure, ce qui est un scandale assez épouvantable.

Finalement, on peut résumer notre problème commun de marché. Notre marché a la grandeur puis les moyens en général du Regional Theater aux États-Unis. Cependant, on a un théâtre qui a des ambitions nationales, qui veut des grands moyens à plusieurs endroits. Mais on n'a pas les moyens, on n'a pas le

bassin de population, on n'a pas le bassin de taxation, ni autre chose. Je crois que dans ce contexte-là, il faut qu'on procède à un bilan sévère de l'impact de l'intervention gouvernementale dans le domaine du spectacle et du théâtre en particulier. C'est-à-dire juger le gouvernement d'après les objectifs qu'il s'est fixés à l'origine. Les résultats, en ce moment, sont affligeants dans la mesure où il y a un dirigisme financier assez terrible. Un directeur de production me racontait récemment que les salaires des techniciens vont être de tant parce que ça a été approuvé comme ça dans l'enveloppe budgétaire du gouvernement. C'est absolument terrible une intervention semblable. Il n'y a pas une entreprise au monde qui tolérerait ça.

Deuxièmement, sur la question de l'équipement, les effets des politiques gouvernementales sont parfaitement atroces dans la mesure où, par exemple, une compagnie de théâtre ne peut retenir les services d'un consultant internationalement reconnu, mais elle est obligée de faire affaire avec des consultants essentiellement québécois. Ce qui peut être une bonne chose parfois, mais ce qui bloque souvent les plans de développement. L'intervention du gouvernement ne se réduit pas au niveau financier. Au niveau de la formation, il y a une pléthore d'organismes qui forment des techniciens, des concepteurs, etc., avec le résultat, comme on l'a déjà dit, que notre industrie est une porte tournante où les gens entrent et sortent rapidement. Et quand un jeune technicien, qui commence dans la «business», vient me voir et dit: «Qu'est-ce que je fais?» Bien, je réponds: «souviens-toi qu'il y en aura toujours d'autres plus jeunes, plus fous pour faire danser les bougalous». C'est pour ça qu'il faut bien réfléchir avant de s'engager dans ce métier.

Pour ce qui est de la question des ateliers soulevée plus tôt, on prévoit une hécatombe parce qu'il y en a tout simplement beaucoup trop. Il y a une vingtaine d'ateliers de décors à Montréal, c'est une situation impossible. Les plus gros et les meilleurs, les plus expérimentés, se sont déjà recyclés ailleurs que dans le théâtre. C'est absolument tragique. Ils font du *display*, ils font de l'assemblage de matériel d'éclairage, il font n'importe quoi, sauf du décor de théâtre. C'est triste mais c'est ça.

Finale­ment, l'intervention gouvernementale a abouti à un non investissement catastrophique dans l'infrastructure des théâtres. On est en train de rebâtir une partie de la salle Wilfrid-Pelletier qui la rendra encore moins efficace qu'elle ne l'est au niveau de l'utilisation des heures/hommes. C'est catastrophique. Autrement dit, nos théâtres vont bientôt ressembler à d'autres entreprises subventionnées artificiellement, comme les chantiers navals en Pologne qui sont en train de fermer. C'est là, triste chose. Alors, je crois que le milieu a intérêt à se regrouper et à se poser des questions de fond dans les plus brefs délais.