

Donner (un) lieu à la... complicité? Table ronde avec des artisans de la scène

Jan-Rok Achard and Diane Pavlovic

Number 33 (4), 1984

Au tour de l'acteur, au tour de l'actrice

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26773ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

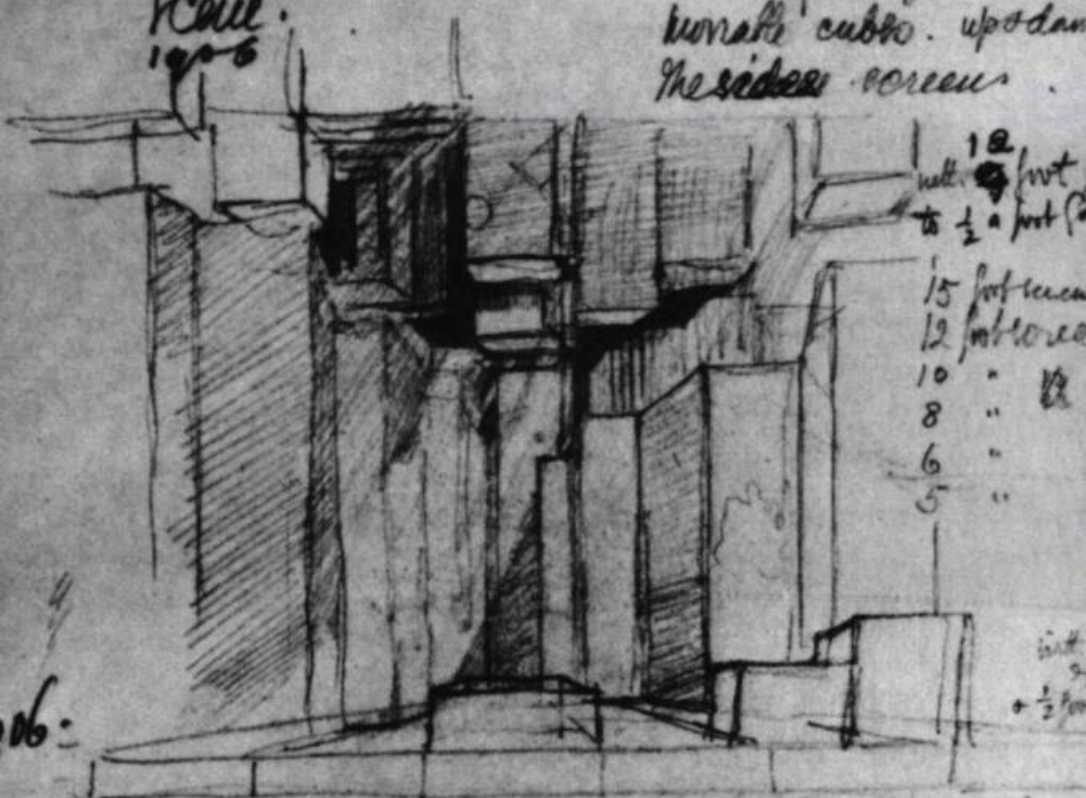
Cite this article

Achard, J.-R. & Pavlovic, D. (1984). Donner (un) lieu à la... complicité? Table ronde avec des artisans de la scène. *Jeu*, (33), 54-67.

The striking was made in 1907-1908
The building in 1923

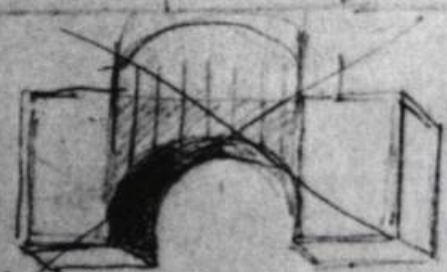
Keel
1906

The ceiling & the floor in
horizontal cubes. up & down
The sides screens.



- 12
- with 1/2 foot
- to 1/2 a foot
- 15 foot screen
- 12 foot to ceiling
- 10 " "
- 8 " "
- 6 " "
- 5 " "

16:



~~Additional curves
Arches or circular tops to pillars
& any part of each cube.
More than 2 placed here remaining~~

Light
Palest grey tone all over.



4
pillars

donner (un) lieu à la... complicité?

table ronde avec des artisans de la scène

Les participants à cette discussion sont conscients d'avoir parlé de leur travail tel qu'il se pratique en milieu institutionnel surtout. Les petites compagnies et les productions autogérées leur offrent des moyens différents et donc, un autre genre d'expérience. Le temps manquait pour l'évoquer ici.

Avant d'aborder vos rapports à l'acteur, j'aimerais savoir où vous situez votre travail dans l'ensemble d'une production.

Manon Desmarais. — Comme accessoiriste, je suis un peu en bout de ligne. Les décors et les costumes ont été conçus avec le metteur en scène, selon son image du spectacle, et moi je dois m'intégrer à cette image par des éléments qui devront être manipulés ou non, selon qu'ils servent le jeu comme tel ou le décor.

Michel André Thibault. — J'ai travaillé indifféremment à la conception de décors et de costumes mais, curieusement, c'est au costume surtout que l'on m'identifie. Le concepteur se situe à côté du metteur en scène; si ce dernier conçoit globalement le spectacle, il reste que cette globalité est créée peu à peu, par l'apport individuel de chacun de ceux qui collaborent avec lui.

Claude Accolas. — Je me trouve privilégié, comme créateur, autant dans mes rapports avec le metteur en scène qu'avec les comédiens. L'éclairage n'étant pas une matière palpable — je le compare toujours à une peinture dans l'espace —, il peut donner l'ambiance d'un spectacle, transformer, même, la propre vision du metteur en scène, qui a souvent de la difficulté à expliquer ce qu'il voudrait obtenir de la lumière. Et comme très peu de gens peuvent intervenir dans le résultat de son travail, l'éclairagiste est vraiment le seul maître à bord pour visualiser un spectacle.

Paul Langlois. — Pour ma part, plutôt que de créer moi-même, je dois faire en sorte que les diverses créations mènent à un produit final homogène. Que ce soit sur le plateau, lors d'une répétition des comédiens, ou ailleurs, mon rôle principal c'est de faire fonctionner du monde. Pour un directeur de production, les relations humaines sont aussi importantes que la comptabilité: les chiffres font partie de la cuisine. Il s'agit avant tout de composer avec des gens, de compétences diverses, et d'essayer de mener l'ensemble à bon terme.

Esquisse d'Edward Gordon Craig pour *Hamlet* (1906). Tirée de *Edward Gordon Craig & Hamlet*, Galerie nationale du Canada.

Mark Negin. — Mon travail de décorateur consiste à concevoir un cadre dans lequel le metteur en scène peut placer ses comédiens, les faire bouger, et qui donne en même temps l'ambiance, la couleur, les formes qui peuvent correspondre au texte.

Joël Bienvenu. — Comme le décorateur, le costumier, l'éclairagiste, je suis évidemment très très près du metteur en scène, et des acteurs aussi, car pour écrire des musiques de théâtre, je travaille toujours avec eux; j'interviens souvent comme un assistant metteur en scène. Et comme je suis avec les comédiens jusqu'à la fin des représentations, dans les cas où la musique est interprétée *live*, l'histoire d'une production, pour moi, est toujours très longue.

Marc Lesage. — Je suis identifié à deux rôles: ceux de directeur technique et de concepteur d'éclairages. Dans une production, les deux travaillent ensemble. Le directeur technique est un peu comme quelqu'un qui reçoit de la visite: tous arrivent en même temps, et il faut les placer, s'en occuper. Je travaille surtout dans le domaine des variétés, dont les processus de production sont assez différents de ceux du théâtre.

Yves Neveu. — J'ai fait moi aussi beaucoup de *showbiz*, et beaucoup de théâtre, à la régie surtout. Le régisseur, ou l'assistant metteur en scène, c'est celui, naturellement, qui est toujours là, et qui doit tout acheminer à tout le monde. Mais c'est d'abord celui qui pousse le metteur en scène à préciser ses idées, en le mettant, au besoin, en contradiction avec lui-même, et qui veille, ensuite, à ce que ces idées soient manifestes partout.

On sépare souvent les gens de production et les acteurs. Comment définiriez-vous votre rapport aux comédiens?

P. Langlois. — Quand un *show* marche, je me sens aussi heureux que l'acteur, car je suis, moi aussi, impliqué. Et cette implication est la même quand le spectacle va mal. Je ne dis pas: «Ce sont eux qui se cassent la gueule, tant pis pour eux; moi, mon budget arrive, moi, mon décor est rentré...»

M. Desmarais. — Cela va de soi. Quand on s'est trompé, c'est moins grave si on *l'assume* tous ensemble.

C. Accolas. — Le mieux, c'est de s'être engagé, émotivement, dans un spectacle, de s'être imprégné de son âme. La communication avec les acteurs se sera alors forcément établie en cours de travail. Si on le fait à distance — assister à un enchaînement, retourner chez soi, faire son plan d'éclairage, faire à toute vitesse le montage, l'accrochage, la mise au foyer, etc. — rien ne se passe et, en général, on ne fait pas ce métier-là pour ça.

P. Langlois. — Dans certaines petites productions, on demande au régisseur, deux semaines avant le spectacle, de venir régler les problèmes techniques: il ne se sentira jamais comme s'il avait répété lui aussi depuis le début. Dans un spectacle récent de *Médium médium*, le décorateur a participé à toutes les répétitions. Il faisait les mêmes exercices de réchauffement que les autres. Les rapports n'étaient plus les mêmes entre les acteurs et lui.

M. Desmarais. — Mais ça, ce n'est pas nécessairement possible.

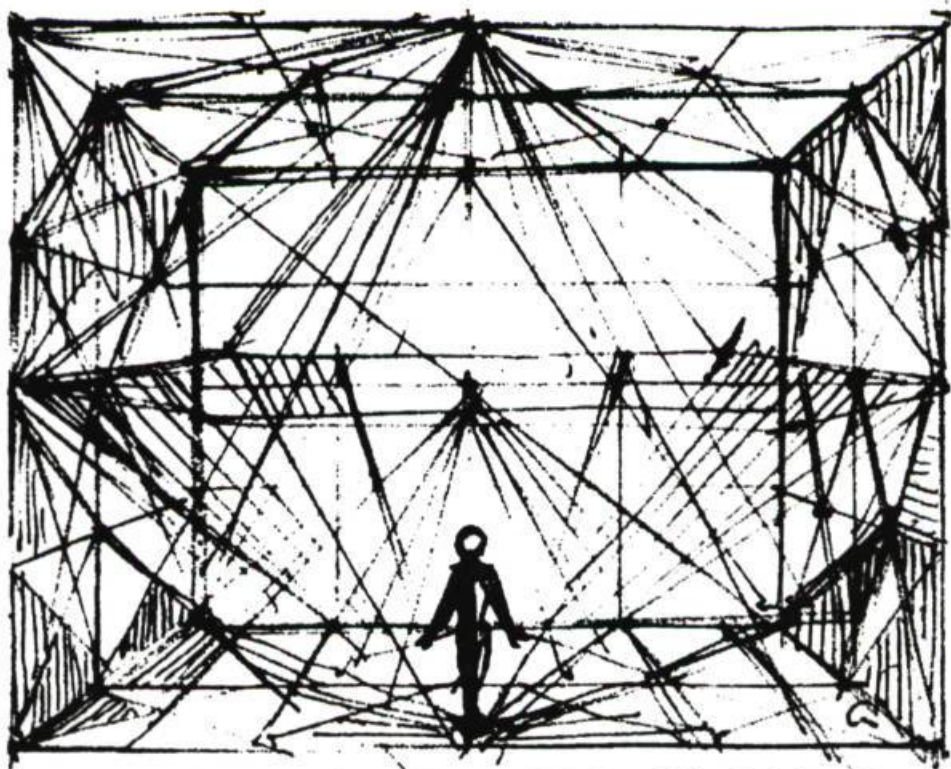
M. Lesage. — Ça devrait l'être.

C. Accolas. — En cours de travail, on a aussi ses périodes de création plus intenses, et ensuite, vraiment, de trac, comme un trac d'acteur. Les gens sont surpris quand ils découvrent que quelqu'un qui travaille à la production a des moments d'angoisse au même titre que les comédiens.

M. Desmarais. — C'est pire, peut-être, car eux, ils ont quelque chose à faire. Nous, nous ne sommes pas là.

Y. Neveu. — Pour avoir été et régisseur et concepteur, je sais que le trac est infiniment plus grand quand on est assis dans la salle à ne rien faire. Le régisseur n'a généralement pas le temps de vivre le trac. Mais quelqu'un qui a fini son travail, et qui regarde, supporte difficilement d'être ainsi totalement impuissant.

M. Lesage. — Et le trac dure jusqu'à ce que le rideau tombe. Pendant le spectacle, tu n'as rien à dire, tu vois tout venir, et jusqu'au dernier effet d'éclairage, tu as peur de ce qui va arriver.



La scène: un espace à la mesure de l'homme. Illustration de Heinz Bruno Gallée, tirée de *Opera*, Chartwell Books.

Il s'agirait d'une dépossession. . . Quand votre travail est fait, ça ne vous appartient plus: ça appartient à l'acteur.

J. Bienvenue. — Pas dans mon cas.

P. Langlois. — Non, je ne suis pas d'accord non plus.

J. Bienvenue. — Un *show*, c'est une propriété collective qu'on partage volontiers, et les acteurs aussi en général. Moi, les acteurs savent très bien que j'ai le trac autant qu'eux. Et quand je suis dans la salle, j'ai rarement le trac pour la musique que j'ai écrite. Le moment où j'ai le trac, c'est quand je la présente aux acteurs pour la première fois. Mais j'ai aussi l'avantage, si un spectacle est important musicalement, d'intervenir dans la distribution. J'endosse alors ce risque avec le metteur en scène. Et j'écris pour les comédiens; par conséquent, si je peux être content de la façon dont ils m'interprètent, quand ils le font bien, leur difficulté à chanter mes musiques ne peut pas vraiment me poser problème.

C. Accolas. — Pourtant, la grande récompense que peuvent nous donner les acteurs, c'est de savoir se servir du véhicule qu'on a mis à leur disposition.

M. Desmarais. — J'ai en effet plusieurs petites satisfactions de cet ordre-là: quand un acteur ouvre une porte correctement le soir de la première, quand il prend une tasse de café sans l'échapper. . .

C. Accolas. — Ils ont un texte à dire, un personnage à faire évoluer dans une situation, dans un lieu déterminés; ils ont une pensée, un univers à suggérer. À un moment donné, ils arrivent au théâtre et découvrent qu'il y a de la lumière, un décor, des choses en trois dimensions: il arrive qu'ils viennent nous dire que ça les a transportés, que ça a précisé plein de choses pour eux. C'est encore plus gratifiant s'ils savent s'en servir. Les éclairages peuvent être très travaillés, par exemple, ménager des zones d'ombre: l'acteur qui sent suffisamment la lumière va s'en servir pour mettre en valeur son personnage. Il y en a qui le font par instinct, mais j'aime ça aussi quand ils viennent me demander: « Si je suis là, est-ce que ça va? », et que je peux leur répondre: « Si tu te déplaces d'un pied, c'est magnifique. »

La critique des acteurs passerait donc avant celle du public pour vous.

M. Negin. — Non, pas nécessairement. Ce sont les comédiens qui sont sur scène et, qu'on le veuille ou non, ce sont eux qui sont jugés. Ce que nous disons tous, je pense, c'est que les comédiens — à part des cas où des effets visuels extraordinaires les réduisent à l'état de mannequins, comme pour les Folies-Bergères et les choses du genre — sont les gens qui se servent de ce qu'on a fait. Un accessoire spectaculaire n'est rien si l'acteur ne l'aime pas ou ne sait pas en jouer. Je peux faire un bien bel escalier, mais si le comédien ne sait pas y monter, le public se demande ce que l'escalier fait là.

M. Desmarais. — Au fond, la meilleure critique qu'on peut recevoir, c'est que les gens ne remarquent pas notre travail. Que les comédiens intègrent tellement ce qu'il y a autour d'eux qu'on ne le voit plus. Si un comédien est mal dans son costume, il ne joue pas bien. Mais on ne doit pas remettre systématiquement en question ce que

nous avons fait: condamner une chaise uniquement parce que quelqu'un est mal assis dessus. En général, l'acteur voit l'accessoire comme un ennemi. Il a un texte, des déplacements à apprendre, des interlocuteurs directs sur scène, et il n'a pas toujours besoin de ce qu'on lui met dans les mains. J'ai remarqué que si un accessoire énerve un comédien, c'est qu'il n'a pas sa raison d'être. J'ai un rapport très personnel avec les comédiens. Quand j'ai quelque chose à leur mettre dans les mains, je leur demande ce qu'ils aiment le mieux. À côté des questions de style, d'époque, il y a celle du confort: un accessoire touche un comédien au même titre qu'un costume. C'est charnel, le contact est direct. D'ailleurs, c'est rare qu'il le trouve beau avant la première. Après, il a réussi à l'intégrer à son jeu, ce n'est plus extérieur. Mais il faut prendre le temps. L'espace scénique, ça ne s'habite pas tout de suite.

M. Negin. — Au comédien qui a assez d'expérience, on demande de savoir nous utiliser. Ne pas attendre, connaître tout de suite les possibilités dont il dispose. Les vedettes ne sont pas nécessairement difficiles, non: elles s'y connaissent.

M. Lesage. — J'aime la façon dont tu as dit ça. Dans les variétés, il n'y a pas de metteur en scène. Personne ne s'occupe de rien, et l'éclairagiste est le seul qui voit le spectacle tous les soirs de façon systématique. Pour *Starmania*, par exemple, il y avait un metteur en scène, mais à partir du début des représentations, j'ai vu le *show* près de deux cents fois. L'évolution dont j'étais témoin de soir en soir m'a permis de m'intégrer à l'ensemble, et d'être utilisé à bien plus qu'à la seule technique.

Y. Neveu. — C'est effrayant, mais c'est ça: ce qui me pousse, c'est qu'ils se servent de moi. S'ils m'embêtent de façon intelligente, je ne demande pas mieux.

M.A. Thibault. — Mais la vraie satisfaction, c'est le jour où un comédien nous dit que son costume, par exemple, l'a aidé à vivre son personnage.

J. Bienvenue. — J'ai aussi ce plaisir d'amener les comédiens plus loin, de faire en sorte qu'ils se dépassent. Mais j'attends d'eux ce qu'ils attendent de moi. L'acteur veut que je le serve, que je fasse qu'il devienne meilleur, qu'il rejoigne le plus vaste public possible, que sa communication soit claire. Il veut être compris; l'inverse est vrai.

C. Accolas. — Je pense que c'est la même chose pour tous ceux qui travaillent à la production. À partir du moment où on choisit un texte et où on forme une équipe, jusqu'au soir de la première où le produit est rendu, on travaille tous dans le même but. Quand c'est apprécié par le public, la satisfaction est générale, surtout quand on n'est pas sûr de ne pas s'être trompé. Quand on a travaillé dans le doute et qu'à la première, on se fait dire qu'on est allé au bout de quelque chose, c'est primordial, et c'est le même paroxysme pour tous les gens de la production.

Y. Neveu. — Contrairement aux autres, le régisseur est encore là quand le *show* se termine à la quarante-deuxième représentation. Selon les difficultés que connaît le spectacle, au bout d'un certain nombre de soirs, il y a une énergie qui baisse — et quand un groupe commence à aller mal, on sait que ça peut aller mal très rapidement —. Alors si, la veille de la trente-deuxième représentation, j'ai passé une demi-heure à donner des notes aux acteurs, que ç'a marché ce soir-là et que ça marche encore quatre jours plus tard, je me dis, tiens, peut-être qu'on va se rendre à

la fin. Je veux dire que la quarante-deuxième représentation ne sera pas qu'un pâle reflet de la première, qu'elle aura elle aussi sa consistance. Le gros plaisir c'est de voir que, d'accord, j'ai été paternaliste, mais ç'a donné quelque chose, ils ont compris que les gens qui vont venir dans dix jours n'ont pas à voir un spectacle qui se tient moins que lors des trente précédents. C'est mon grand défi, à cause duquel, d'ailleurs, j'ai tant de plaisir à travailler à la N.C.T.: essayez donc d'y tenir un *show* durant quarante représentations!

M.A. Thibault. — Par rapport à ce qu'on a dit sur la globalité, sur la complicité qu'on souhaite, j'ajouterais que les insatisfactions viennent souvent de là: d'un manque de communication entre les divers intervenants d'un spectacle. Une équipe doit être au fait de ce qui va se produire pendant tout le processus de travail; elle doit connaître au départ les mécanismes qui seront mis en place en cours de production. On n'a souvent son premier contact avec les comédiens qu'au moment de la générale technique, ou des premiers essayages de costumes. Lorsqu'un comédien a travaillé dans un certain sens, et qu'il ne voit que vers la fin un costume absolument étranger à ce qu'il a imaginé, le concepteur est aussi désarmé que lui.

M. Desmarais. — À force de travailler avec les mêmes concepteurs, on en arrive à se parler entre nous, à bien s'entendre, mais on se comprend beaucoup mieux lorsque le metteur en scène est capable de nous exprimer ce qu'il veut, et qu'il ne change pas d'idée tous les jours. Et lorsque l'accessoire ne satisfait pas un comédien, j'aime bien qu'il m'en parle, et non qu'il me le lance par la tête. Si ça ne convient vraiment pas, il y a moyen de se le dire, mais je ne vois pas pourquoi je devrais me plier à des caprices. Pour moi, nous sommes tous égaux sur un plateau. Et le metteur en scène doit être capable d'avertir tout le monde de ce qui va arriver.

P. Langlois. — Oui, mais ce genre d'insatisfaction est inhérent à n'importe quelle création. On peut éviter les écarts d'interprétation, à condition que les concepteurs eux aussi se parlent. Essaie de faire une réunion de production: l'éclairagiste n'est pas intéressé à venir, le décorateur ne veut pas perdre son temps à entendre parler de costumes, même chose pour le costumier, même chose pour la musique. . .

M. Desmarais. — C'est drôle, mais je ne connais pas ça.

P. Langlois. — Pourtant, ça arrive très souvent, même chez des concepteurs que tout le monde adule, et qui ne se rendent jamais aux réunions de production. Leurs maquettes circulent, mais bien malin qui peut les interpréter correctement du premier coup. C'est normal que le comédien, au moment de mettre son costume, dise, découragé: «Ça va être pesant de même?»

M. Lesage. — Je suis d'accord avec Manon. Ce qui nous a amenés à faire de la scène, c'est qu'en principe, c'est un art de la communication. Ce serait tellement simple d'être peintre plutôt que décorateur: ne parler à personne, s'isoler pour faire sa peinture. Mais les décorateurs ont choisi de s'exprimer visuellement avec un ensemble de créateurs. Sauf que pour en vivre, il faut travailler à un tel rythme que la communication disparaît parfois rapidement. Au théâtre, ça me semble moins évident, mais dans les variétés, c'est préfabriqué: tous les morceaux arrivent sépa-



rément et doivent aller ensemble. C'est en boîte. Depuis cinq ans que je suis sorti de l'école, je peux compter sur mes dix doigts les réunions de production ou de préproduction que j'ai eues au théâtre. Et dans les variétés, aucune. Il faut les provoquer, avec les autres concepteurs. Comme Claude le disait, c'est en croyant au spectacle, en ayant foi en la production et en *voulant* y travailler, que la magie se crée.

M. Negin. — S'il y a une unité, tout se complète. Et ça, ça prend le concours de tout le monde, pas seulement des comédiens.

P. Langlois. — Les comédiens sont conscients du trac du régisseur, car c'est lui qui est le plus près d'eux, qui est avec eux. Mais ils se rendent plus ou moins compte du travail des autres techniciens. En semaine de montage, par exemple, les acteurs, lorsqu'ils viennent le soir, ne savent pas nécessairement ce qui s'est passé le jour.

M. Desmarais. — Bien sûr, nous avons enlevé toutes nos traces pour eux. Ils ne peuvent évidemment pas être conscients de ce qu'on fait depuis sept heures le matin.

C. Accolas. — Les crises de communication font partie du monde de la création. On joue tous sur l'émotion, sur l'âme de quelque chose. Il est normal que, la pression devenant de plus en plus forte, des incidents se produisent. Et si, par exemple, le metteur en scène se fâche, il est rare que ce ne soit pas justifié: c'est que quelqu'un ne fait pas ce qu'il a à faire. Le reste, ça s'oublie, ce n'est pas grave, ça va passer. En autant que chacun aille au bout de sa tâche.

M. Lesage. — Les crises sont inévitables en cas de manque. C'est évident qu'il s'agit de relations humaines. Et parfois, être capable de satisfaire un petit caprice, ça les améliore tellement. . .

M. Desmarais. — Je me suis peut-être mal fait comprendre. Je sais que notre métier est fait de relations personnelles mais ce que je demande, c'est la conscience des autres, tout simplement. De la part des acteurs autant que de celle des techniciens.

P. Langlois. — On demande évidemment à l'acteur d'être conscient du travail que tout le monde fait. Il n'est pas tout seul. Bien sûr, c'est lui qu'on voit, s'il gaffe c'est lui qu'on blâme, mais même quand ç'a bien été, qu'il sache qu'il y a des gens qui l'ont aidé, et qu'il considère ces gens-là.

M. Lesage. — D'ailleurs, malgré tous les défauts des écoles, une de leurs grandes qualités, c'est de pousser les nouveaux venus dans le métier à s'impliquer toujours davantage, à avoir des exigences méthodologiques aussi fortes que celles des acteurs, et à faire qu'eux-mêmes nous reconnaissent d'une certaine façon. Ça rejoint ce que Claude et ce que Joël disaient: une fois que les acteurs ont pris conscience de tes propres angoisses, ils sont beaucoup plus ouverts, se servent mieux de ce que tu peux leur donner. Et ce qu'on attend d'eux, on sait qu'ils l'attendent de nous.

C. Accolas. — Moi, je m'amuse de plus en plus à passer beaucoup de temps avec les acteurs. J'aime leur être disponible, car je me suis rendu compte que nous sommes

leur premier public, les premiers qui les voyons jouer, et ils sont aussi insécures que nous selon les étapes qu'ils ont à franchir. Au premier enchaînement que tu vas voir, aux répétitions auxquelles tu assistes, aux enchaînements techniques où on change plein de choses, ils attendent beaucoup de *feed-back* de nous. Si tu commences à leur donner des indices, ils se mettent à te poser des questions et, inversement, ils commentent ton propre travail. Quand ils ne sont pas sur le plateau, parfois, ils vont s'asseoir dans la salle, regardent ce que tu as fait, te questionnent là-dessus. Il y a une espèce de stimulation commune.

M. Negin. — On n'a jamais de problème avec ceux de la vieille école. Les jeunes sont allés trop tôt à la télévision: le rythme y est complètement différent, et ils attendent ça sur scène.

Y. Neveu. — Les écoles sont tellement compartimentées que les comédiens, souvent, en deuxième année, te demandent encore ce qu'est un régisseur.

J. Bienvenue. — Je ne suis pas d'accord.

M. Desmarais. — Ce sont les jeunes qui sont le moins conscients de ce qu'on fait, Joël.

M. Lesage. — Mais c'est normal que ce soient les jeunes!

J. Bienvenue. — Le problème de conscience existe peut-être, mais ce n'est pas que les écoles n'y répondent pas, justement. À l'École nationale, les techniciens font de l'interprétation avec les jeunes acteurs et, inversement, les jeunes acteurs font du travail technique.

M. Lesage. — On avait fait ce jeu-là, il y a six ou sept ans, à l'école. Mais c'était un jeu. La lacune est dans le manque de sensibilisation des comédiens au processus de création d'un spectacle. Il ne s'agit pas de se remplacer les uns les autres pour une fois, mais d'apprendre l'apport mutuel qu'on peut se donner, les possibilités d'intégration dont on dispose les uns comme les autres.

P. Langlois. — J'ai l'impression qu'on fait le procès des comédiens, qu'on leur dit comment il faudrait qu'ils se comportent, alors que de leur côté ils souhaitent sans doute la même communication et ont autant de reproches à nous faire.

Y. Neveu. — Effectivement, l'angoisse du comédien est là, et elle est justifiée.

P. Langlois. — Oui, on a beau lui dire que ce n'est pas compliqué, que la porte, il n'a qu'à l'ouvrir; ouvre-la, toi, quand huit cents personnes te regardent l'ouvrir. . .

M. Lesage. — Voilà pourquoi je ne veux pas qu'on me serve, ni qu'on se serve de moi, mais qu'on m'intègre: que l'équipe fasse un tout. Les comédiens et nous sommes dans le même bain. Je suis certain qu'on a à peu près tous les mêmes frustrations, qui se rapportent moins à nos relations qu'aux conditions dans lesquelles nous sommes obligés de faire ça.

Peter Brook, dans l'Espace vide, parle du malheur du théâtre tel qu'on le pratique,

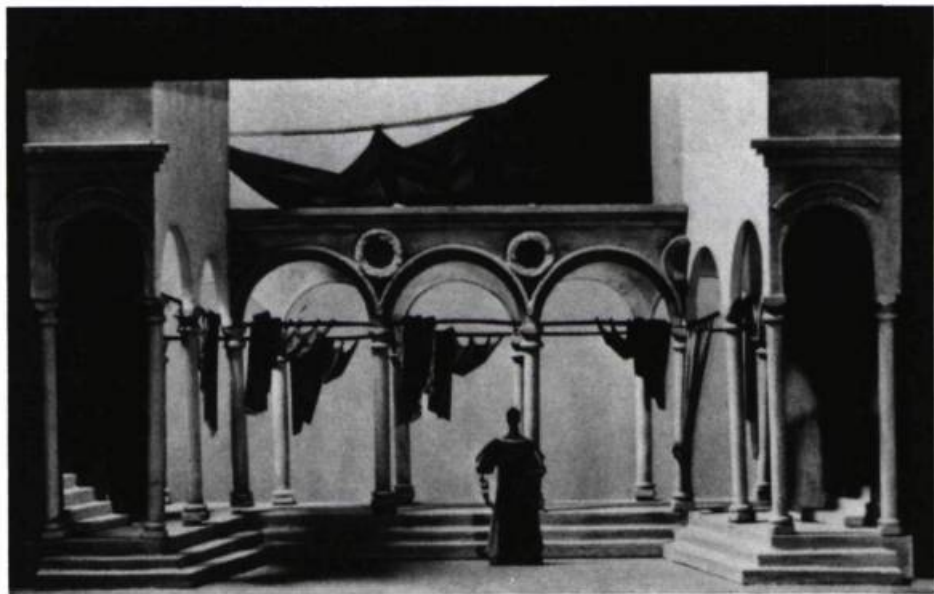
surtout, en institution: un décor, un costume, éventuellement une musique, nous arrivent au début, et à la fin, rien n'a évolué dans tout cela. Si le spectacle est différent, c'est que l'acteur a eu à travailler avec ce qu'on lui a donné, et qu'il a acheminé l'ensemble dans un sens précis. Si le spectacle, donc, évolue avec les acteurs, l'idéal serait qu'une même évolution soit possible aux plans visuel et musical.

J. Bienvenue. — Il faudrait départager les techniques. L'éclairage et la musique sont interprétés, manipulés, réinventés tous les soirs. Le costume ne bouge plus: il est définitif dès le soir de la première. Ça entraîne deux sortes d'attitude en répétitions. Et lorsqu'on dit que les metteurs en scène informent mal leur équipe, je ne comprends pas très bien. Je n'ai qu'à assister à au moins 60% des répétitions, qu'à écouter le metteur en scène diriger ses acteurs, et je sais exactement ce que moi j'ai à faire. Quand on intervient dans la technique d'un *show*, on a intérêt à être là souvent aux lectures, aux répétitions. On en tire beaucoup d'information.

M. Desmarais. — Bien sûr, mais ce n'est pas toujours possible: nous avons beaucoup de travail.

P. Langlois. — Ça ne fait que commencer, cette présence des concepteurs aux répétitions; avant, ça n'existait pas.

C. Accolas. — Mon travail se fait en répétition. C'est en assistant à des mini-enchaînements que j'ai des idées de ponctuation des images par la lumière. Quand je conçois mentalement mes éclairages, j'essaie de les expliquer aux acteurs, d'en parler avec eux et, pendant les pauses, de leur dire dans quel genre d'atmosphère ça va évoluer, quelle image je cherche. Donc, l'implication se crée. Et en arrivant sur le



Maquette de la fameuse scénographie de Robert Prévost pour *Venise sauvée* au T.N.M. en 1959. Illustration tirée de *Dix ans de théâtre au Nouveau Monde*, éditions Leméac.

plateau, l'acteur aura déjà certaines attentes.

M.A. Thibault. — La complicité entre acteur et costumier est très importante aussi. Si on pense, comme il est dit souvent, qu'interpréter un personnage veut dire entrer dans sa peau, on ne doit pas oublier que le costumier doit aider le comédien à entrer dans cette peau-là. L'idéal, pour que le comédien puisse habiter son costume et jouer avec lui, c'est d'arriver à cerner le type de comédien, son type de jeu, son genre de physique et de discuter avec lui du personnage. Malheureusement, plusieurs concepteurs font leur travail sans tenir compte de la distribution ou, ce qui est pire, sans même la connaître. Chacun a quand même sa spécialité, si le comédien travaille son rôle pendant cent cinquante heures, le concepteur, lui aussi, passe beaucoup d'heures à sa production. Il est bon qu'à chaque étape, on confronte les éléments nouveaux pour éviter les bifurcations, pour s'assurer que le travail des deux groupes se rejoint. Mais il faut laisser le temps à chacun de mûrir son travail. Une interrelation constante, trop serrée, peut aussi devenir néfaste.

P. Langlois. — On dit souvent, à propos des concepteurs, qu'ils ont travaillé longtemps d'avance. C'est vrai pour les comédiens aussi. Ça fait six mois qu'ils ont le texte, ils le savent, ils vont le jouer. Il n'est pas dit qu'ils n'y ont pas pensé. Un comédien qui doit interpréter un grand rôle et qui y songe de son côté depuis un certain temps est forcément étonné en arrivant devant des maquettes. . .

J. Bienvenue. — Si on avait la même liberté que les acteurs, c'est-à-dire de réinventer toujours son interprétation! Mais on a une drôle de contrainte, contre laquelle on ne peut rien: l'argent. En ce qui me concerne, les insatisfactions proviennent rarement des acteurs. Elles sont davantage liées à des contraintes budgétaires.

M.A. Thibault. — Oui, d'ailleurs toutes les questions qu'on a soulevées, pour moi, font partie de la petite histoire. Les frictions véritables viennent des structures en place, de leur fonctionnement, des contraintes financières aussi. Avoir cinquante-quatre sous pour faire un costume qui coûterait mille dollars, c'est désolant.

Cette compartimentation dont chacun se plaint, elle serait donc générée surtout par le système qui est le nôtre. La structure du théâtre québécois ne permettrait pas aux gens de s'intégrer véritablement à une production?

C. Accolas. — Ça va dans le sens de ce que Marc soulevait tout à l'heure. La conclusion à laquelle j'arrive, et d'autres également, c'est que, si tu veux vivre de ton métier, tu dois faire une quinzaine de contrats par année. Et pour réussir à vivre décemment, à payer ton loyer, tu dois souvent en faire trois à la fois. Ça t'oblige à diviser ton temps en trois, ton émotion en trois, ton énergie en trois.

J. Bienvenue. — Et les trois en souffrent.

C. Accolas. — Les acteurs vivent la même chose: ils sont obligés, pour vivre, de faire une émission de télé, deux commerciaux, . . .

P. Langlois. — Oui, mais eux vont se voir, sinon une fois par jour, du moins trois ou quatre fois par semaine. Tandis que les concepteurs travaillant sur un même *show* peuvent ne se voir qu'une fois par deux semaines: alors il ne se crée pas la même

équipe, la même osmose. C'est ça qui est triste. Tout le monde est occupé ailleurs, les énergies sont dispersées. C'est sûr qu'en ce sens, ce que Manon disait est très vrai. Dans une équipe stable, la communication se fait beaucoup mieux.

Les grandes compagnies, en associant décorateur, costumier et éclairagiste le plus souvent possible, s'éviteraient donc ces problèmes.

C. Accolas. — Oui, car la communication s'établit forcément à un certain moment. Nos langages se rencontrent et le travail s'accomplit beaucoup plus rapidement.

Y. Neveu. — C'est vrai. Malheureusement, je trouve que ce n'est qu'une façon de pallier un mode de fonctionnement qui n'est pas sain. On privilégie des gens avec qui on pense sauver du temps, et on en arrive rarement à une confrontation, à un échange stimulant. Même si ça donne un meilleur produit, c'est triste.

M. Lesage. — Ça ne donne un meilleur produit qu'à court terme: on en arrive vite à une sclérose.

Donc les équipes se forment par nécessité, et non autour d'un projet esthétique.

Y. Neveu. — Au départ, elles ont peut-être été formées par choix, mais par la suite, elles ont tendance à s'installer par nécessité.



Antoinette Giroux et Henri Norbert. Photo: Edward Rémy. Fonds Giroux.

M. Lesage. — Il y a des équipes qui peuvent connaître des moments de complicité extraordinaire. Mais ça ne donne pas nécessairement un meilleur résultat sur scène. L'intérêt réside surtout dans le processus technique pur et simple; la réalisation du produit est facilitée, ce qui permettra à tous de prendre deux contrats de plus.

J. Bienvenue. — Pour développer ce que je disais tantôt, on ne peut pas recommencer cent fois une bande sonore. On peut retravailler une scène, mais pas reconstruire trois décors.

P. Langlois. — Mais poussée à l'extrême, cette attitude est celle du metteur en scène qui considère que le jour de la première son travail est fini, le spectacle ne lui appartient plus. Pour moi, un spectacle se change même après la première. Ça peut évoluer, on peut couper, modeler. Si un morceau de décor n'est pas satisfaisant, on l'enlève! Bien sûr, il y a des contraintes monétaires, on ne pourra pas nécessairement le reconstruire. Mais si ce n'est pas intéressant, ça ne porte pas plus de fruits de le laisser là que de le mettre de côté. C'est perdu de toute façon.

Y. Neveu. — Malheureusement, ça entraînerait des coûts que l'on n'est pas encore prêt, socialement, à supporter. Ce n'est qu'un problème, très réaliste, de marché, un gros problème soit; mais on devrait faire un effort d'imagination pour en modifier la perspective.

P. Langlois. — On n'en est pas là. On critique le Centre national des Arts parce qu'il a l'argent pour tout faire, et qu'il s'en sert. Il essaie une chose et si ça ne marche pas, il la détruit, en fait une autre. Nous, on n'est pas d'accord. Nous aimons bien figer nos réalisations.

Vous avez identifié plusieurs des problèmes que vous rencontrez dans l'exercice de votre métier, problèmes qui impliquent forcément les comédiens. Pour terminer, j'aimerais savoir s'il y a d'autres points dont vous aimeriez parler: quelles seraient, dans l'absolu, vos attentes face à l'acteur?

M.A. Thibault. — Moi, dans l'idéal, je demande au comédien de m'éblouir. Par son travail, intégré au mien, de réussir à me faire oublier que je suis au théâtre. En général, il le réussit bien. Et on doit distinguer, dans chacune des productions, l'attente qu'on devrait avoir face à chacun des comédiens. On parlait plus tôt de comédiens avec plus ou moins d'expérience: ça aussi, il faut en tenir compte, savoir composer avec cela.

M. Desmarais. — On fait ce métier pour essayer de faire de la magie, pour transporter le public... ailleurs. Aussi, quand on revient voir un spectacle auquel on a travaillé et qu'on est pris soi-même par ce spectacle, c'est que quelque chose de durable s'est installé. C'est merveilleux de se dépayser soi-même. De voir que le peu qu'on a essayé de donner aux acteurs, ils nous le redonnent. Finalement, ce n'est pas compliqué: on travaille avec eux, pour eux, dans le but qu'ils soient les meilleurs possible, les plus beaux possible. C'est ça qu'on veut faire; qu'ils le prennent.

propos recueillis en mai 1984 par **jan-rok achard**
mise en forme: **diane pavlovic**