

Échos d'une enquête actuelle

Lorraine Camerlain

Numéro 25 (4), 1982

Questions de mise en scène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28265ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Camerlain, L. (1982). Échos d'une enquête actuelle. *Jeu*, (25), 40-82.



Baptistes, création du Groupe de la Veillée, décembre 1974. Mise en scène de Gabriel Arcand. Avec Alain Lamontagne. Photo: Michel Cloutier.

échos d'une enquête actuelle

au pied du mur

Comment rendre compte de tout ça? Comment tenir compte de tout ça, d'abord? À la fois des limites, des objectifs et de la folie furieuse de cette enquête, amorcée il y a plus d'un an déjà. Me voilà prise au piège de ma propre enquête, assaillie par les réponses à mes propres questions. À nos propres questions, devrais-je dire...

flash-back sur le déclencheur

Au départ, une idée. Un désir. Celui de savoir, d'apprendre ce qu'est réellement la mise en scène chez nous. Comment elle se définit, se pratique, se nourrit et se rêve. L'idée aussi de faire directement appel aux praticiens et praticiennes concernés, les metteurs en scène¹, par le biais d'une enquête.

Grande mise en branle. On a d'abord élaboré un questionnaire, Gilbert David et moi, à partir de nos envies de savoir, de confirmer ou d'infirmer nos intuitions et nos impressions concernant la pratique de la mise en scène ici (et maintenant). Ce questionnaire touchait à la fois le praticien: sa formation, ses intérêts, ses motivations...; la mise en scène comme pratique: réalisations principales, processus et conditions matérielles de travail...; et la mise en scène comme concept: telle qu'elle fonde, par définition, cette pratique. Tout cela à travers l'expérience individuelle de chacun. C'était long (*nostra culpa!*): six pages au total, vingt questions (et pas des objectives!). Qui furent les premières victimes de cet ambitieux projet?

les questionnés du questionnaire

Cent vingt-quatre metteurs en scène² ont reçu ce questionnaire. Trente-sept ont accepté d'y répondre³. Le taux de réponse est donc d'environ 30%. C'est peu, mais

1. Tout au long du texte, j'emploierai « metteur en scène » (et utiliserai le masculin « générique » pour les autres fonctions auxquelles je ferai référence) sauf dans le cas où je parlerai spécifiquement d'une femme. Je tiens en effet à marquer graphiquement la féminisation d'une fonction, mais je ne compte pas féminiser systématiquement les mots, les phrases. Une telle féminisation, grammaticale et non plus essentiellement fonctionnelle, ne ferait que rendre plus confus un texte qui pose déjà, à cause de la diversité de la matière dont il a à traiter, un certain problème d'uniformisation.

2. Cent hommes, vingt-quatre femmes.

3. Voici la liste des gens qui ont répondu: Gabriel Arcand, Jean-Luc Bastien, Richard Blackburn, Michel Breton, André Cailloux, Yvan Canuel, Louis-Georges Carrier, Jean-Luc Denis, Yves Desgagnés, Sébastien Dhavernas, Marc Doré, Tibor Egervari, Alain Fournier, Michel Fréchette, Marie-Hélène Gagnon, Michel Garneau, Jean Gascon, Jean Guy, Pierre-André Larocque, Jacques (Laurent) Lessard, Serge Marois, Bernard Martineau, Rodrigue Mathieu, Daniel Meilleur, Marthe Mercure, Albert Millaire, Geneviève Notebaert, André Pagé, Lorraine Pintal, Gérard Poirier, Claude Poissant, Olivier Reichenbach, Monique Rioux, Jean-Pierre Ronfard, Jean-Guy Sabourin, Joseph Saint-Gelais, Jean Salvy.

c'est satisfaisant. Statistiquement, j'entends. Car je ne peux me résoudre à considérer ce résultat comme un franc succès même en sachant que le milieu théâtral est toujours un peu (trop?) méfiant face à ce genre de « questionnement critique »; que certains ont pu manquer de temps, d'énergie, ou tout simplement d'envie, pour répondre à « toutes ces questions »; que d'autres ont dû s'abstenir de le faire en préjugant de l'inutilité de cette démarche (merci à ceux qui ont répondu tout en ne comprenant pas trop « à quoi cela pourrait bien servir », pour leur confiance, et leur généreuse folie); qu'il existe mille bonnes raisons pour n'avoir pas répondu... Le taux de participation est suffisant en tout cas pour que je puisse (et vous aussi j'espère) en tirer quelque chose. Le pourcentage des réponses en ce qui concerne les metteuses en scène est légèrement inférieur à la courbe générale (environ 20% puisque cinq femmes sur vingt-quatre ont répondu à l'enquête). C'est dommage. J'aurais aimé qu'il en soit autrement pour qu'il me soit possible d'interroger « la mise en scène au féminin ». Pas question pour l'instant. La spécificité féminine de cette fonction (à supposer, bien entendu, qu'il ait été possible de la vérifier par cette enquête) se confond au tout, s'estompe forcément dans ce que je peux tirer de l'ensemble des réponses.

Certains ont bien voulu répondre à toutes les questions, d'autres pas. Cela rend le calcul statistique délicat. Si je considère les abstentions, comment devrais-je les analyser, les interpréter dans la démarche post-statistique? Mais, finalement, tant mieux pour cette impasse, car ce n'est pas du tout l'art du sondage qui me passionne, mais celui du théâtre, en éternel questionnement!

Tous et chacun ont répondu dans l'ici-maintenant. Certains m'ont fait remarquer que leurs réponses témoignaient d'une réflexion ponctuelle n'ayant rien à voir (ou presque) avec le fruit bien mûri d'une longue interrogation sur le métier et sur le théâtre. Pour eux, m'ont-ils dit, tout peut encore changer, varier, le théâtre étant mouvant, par définition. Le questionnaire a créé un moment d'urgence auquel ils ont réagi, je le répète ici pour eux. Voilà qui peut clore les précautions oratoires et la mise au point concernant les limites (avouables) du questionnaire et des réponses obtenues.

le profil de notre enquêté

Comme il est « plusieurs », il a tout de même fallu faire des courbes, trouver des ressemblances et des points communs, formuler des hypothèses et tenter de les vérifier, calculer des moyennes, pour finalement avoir son portrait-robot. Bien sûr, il s'agit là de notre répondant volontaire et peut-être, me direz-vous, que ça n'a rien à voir avec LE metteur en scène québécois (*at large!*). Pour ma part, je serais tentée de voir en cet « enquêté » le profil assez vraisemblable d'un « ensemble plus vaste ». Intuition, toujours... À vous de juger.

quel âge a-t-il?

L'âge moyen des répondants est de quarante ans⁴. Dix-neuf ont moins de quarante ans, dix-huit, plus de quarante ans. Le hasard fait bien les choses et facilite parfois les moyennes... Que tirer de ça? Que c'est le bel âge, la fleur de l'âge du point de vue

4. De 20 à 29 ans: 4; de 30 à 39 ans: 15; de 40 à 49 ans: 10; de 50 à 59 ans: 6; de 60 à 65 ans: 2.



Crakias ou Tant qu'on l'sait pas, ça fait pas mal, pièce de Christian Bédard et Richard Blackburn produite par le Théâtre de la Dame de Coeur à l'été 1982 dans une mise en scène de Richard Blackburn. Dans l'ordre habituel: Lucie Hamel, Claude Desjardins et Lise Desjardins. Photo: Stéphane Barbeau.

de la carrière? Que le théâtre est jeune au Québec et que jeunes en sont les artisans? Rien du tout? Banalités. Inutile pour l'instant, donc je passe; mais reste la constatation...

quelle est sa formation professionnelle?

Voilà une question qui, au départ, pose problème, à cause de l'interprétation qu'on a pu en faire. Certaines personnes semblent l'avoir perçue dans le sens bien particulier de: «avez-vous fait l'école de théâtre?». Soit qu'elles ont répondu oui, soit qu'elles se sont abstenues de parler de formation professionnelle en ce qui les concernait. D'autres ont pensé que la formation générale qu'ils avaient reçue avait été propice à leur travail de metteur en scène, et ont souligné quelle avait été cette formation (cours classique, universitaire, etc.). D'autres, dont le cas n'était peut-être pas si différent, se sont inscrits comme autodidactes. Enfin, plusieurs ont fait mention de certains cours privés et de stages qui avaient parfait leur formation professionnelle.

à l'école ou autrement?

Les réponses reposaient, grosso modo, sur l'acception des termes «formation professionnelle» pour chaque individu, et sur les limites que l'on donnait à sa profession. Certains ont considéré que leurs études à l'école de théâtre ou les stages auxquels ils avaient participé constituaient les limites de leur «professionnalisme» — leur profession n'étant pas limitée à la mise en scène. D'autres, que leur formation



Dans une mise en scène de Michel Breton, *On est capable* de Louis-Dominique Lavigne. Production de La Cannerie, 1980. Avec Danielle Allie, Sylvie Schneider, Pierre Leblanc et François Camirand. Photo: Studio Publicité.

générale ne pouvait que bien servir la spécificité de leur profession, lui donner une certaine ouverture culturelle, et une base solide. Enfin, certains (autodidactes) se sont formés dans l'action, en travaillant dans des troupes particulières (voire même en les créant) ou en faisant un peu de tout dans des théâtres.

Voyons un peu, numériquement, comment se dessine le portrait d'ensemble. Un petit cliché de famille! Dix-huit personnes ont fait leurs études dans des écoles de théâtre⁵, cinq, dans des options-théâtre (cégeps), des modules ou des départements de théâtre (universités)⁶, sept s'inscrivent comme autodidactes⁷, et sept ont fait mention d'une formation générale⁸.

Vous savez, ce petit air de famille, c'est peut-être que les metteurs en scène ont majoritairement une formation de comédien, qu'elle soit acquise par des études ou une implication et un travail personnel dans le milieu. Et on a l'air d'y tenir, à cette

5. Seize au Québec, deux à l'étranger.

6. Dorénavant, je considérerai d'un bloc (sous « école de théâtre ») les gens sortis des écoles (du type École nationale de théâtre ou Conservatoire) et ceux ayant étudié le théâtre dans les cégeps et universités, mon objectif n'étant pas de comparer les deux systèmes.

7. J'inclus dans ce nombre les trois répondants qui ont participé à la fondation de troupes et ont inscrit leur travail au sein de ces groupes comme étant leur formation professionnelle. Notons, en passant (je passe toujours sur l'âge...), que l'âge des autodidactes varie de 33 à 62 ans. On ne peut parler d'un groupe d'âge.

8. Cinq au Québec, deux à l'étranger. Il est intéressant de noter que tous ont plus de 47 ans. Il s'agit en quelque sorte d'une « génération », contrairement aux autodidactes.

formation de comédien, jusqu'à en faire parfois un préalable à la pratique de la mise en scène. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

un complément direct, indirect ou circonstanciel?

Autre volet de la question: la formation complémentaire. Six répondants ont inscrit des cours privés à leur formation. Ces cours ont été suivis au Québec. Une seule personne a mentionné avoir également suivi un cours privé à l'étranger. Quatre parmi eux sont autodidactes ou de formation générale. Pour eux, le cours privé paraît être la seule formation (reçue plutôt qu'acquise sur le tas) spécifiquement théâtrale.⁹

Pour ce qui est du stage, celui qui se donne à l'étranger attire plus (qui osera dire que le Québécois est sédentaire?), du moins en parle-t-on davantage, si je me fie aux réponses. En fait, par rapport aux cours privés, c'est presque inversement proportionnel. (Je vous l'ai dit, le dieu de la statistique veille sur moi!) Une personne mentionne un stage auquel elle a participé au Québec, sept en mentionnent à l'étranger. Hasard, coïncidence, ou signe d'une réalité?

pourquoi des cours? pourquoi des stages?

Au Québec, je n'apprends probablement rien à personne, on accorde une importance très grande au comédien. On a un grand respect, voire le culte de l'acteur-vedette. Le terme « respect » a cependant une acception particulière qui va tout à fait dans le sens du culte du poète maudit, de l'intellectuel fou, du marginal « y-en-faut-ben-des-comme-ça », etc. C'est culturel. Les cours privés portent le nom du comédien, de la comédienne qui les donne, et, de ce fait, la formation qu'on en tire passe, si j'ose dire, dans les « appellations contrôlées ». Je ne veux pas, par mon humour, dénigrer le phénomène des cours privés ni viser spécifiquement aucun d'eux. Je voudrais éviter tout jugement moral. Ce que je cherche à comprendre, c'est en quoi ce phénomène rend compte de notre être social.

À l'étranger, on suit des stages. On sort de la relation privée. Le nom du stage, s'il correspond aussi parfois à celui d'une vedette (souvent il s'agit de théoriciens et praticiens, de metteurs en scène, bref, pas nécessairement de comédiens-vedettes), draine et exprime par ce seul nom une technique, une approche, une vision globale d'icône théâtrale.¹⁰ Le nom même de la personne qui donne le stage a valeur de signe théâtral, si j'ose m'exprimer ainsi, et ne correspond pas à son seul être, à sa seule carrière. Notons que je parle ici de cas limites puisque je tente d'établir une certaine catégorisation et que, tant du côté des cours privés que du côté des stages, il faudrait nuancer.

Je dirai aussi (hors enquête) qu'on amorce à peine, au Québec, la formation complémentaire par des stages, ce qui peut expliquer d'une toute autre façon l'inversion dont je parle entre cours privés au Québec et stages ailleurs. J'en reviens plus spécifiquement aux statistiques et aux stages. Qui les suit, ces stages? Un diplômé d'école mentionne avoir suivi un stage au Québec. À l'étranger (en Europe, majori-

9. Les deux autres sont diplômés d'écoles de théâtre, l'une québécoise, l'autre européenne (c'est le second qui a aussi mentionné avoir suivi un cours privé à l'étranger).

10. Ai-je tort de penser que les cours privés sont davantage collés au jeu, axés sur le jeu alors que les stages s'ouvrent plus volontiers (en dehors de la relation privée) sur le spectacle théâtral dans sa totalité, sur le théâtre dans son concept? Ou est-ce que je fabule?

tairement), les stages ont été suivis à 85% par des diplômés des écoles de théâtre.¹¹

Intrigant, ce petit focus. J'ai le goût de sortir des données de l'enquête (décidément!), car cela me fait me poser plusieurs questions. Une logique d'abord: cela voudrait-il dire que, pour compléter spécifiquement une formation, il faudrait avoir une formation spécifique au départ? Une pratique aussi: le fait de sortir d'une école de théâtre peut-il faciliter les choses? Offrir par exemple une certaine «garantie», et faciliter (un bien grand mot, je sais, mais je ne fais que penser...) l'obtention de bourses? (Les sous, c'est important, et ça aide toujours à convaincre Air Canada que la culture, c'est essentiel.) Une question théorique concernant l'enseignement à l'école: les professeurs, dans leur enseignement, informent-ils leurs étudiants sur ce qui se fait ailleurs? Est-ce l'école qui stimule un intérêt pour le différent, une certaine ouverture d'esprit (et de goût) par le bagage «culturel» qu'elle transmet? Une dernière question, plus vicieuse, plus méchante (je m'en confesse à l'avance, mais commets avec d'autant plus de plaisir le péché de dire): faudrait-il accoler au *standing* de l'école le *standing* du stage dans les «Uropes»? Devrais-je y lire un certain relent de notre mentalité de colonisé? Non. Malgré le plaisir vicieux de cette pensée, je préfère m'en tenir, pour les répondants et pour moi-même, à l'idéale ouverture d'esprit (à laquelle *Jeu* cherche d'ailleurs de plus en plus à souscrire en s'ouvrant sur l'ailleurs, en autant qu'il s'agisse là d'un apport, d'un enrichissement, côté de la réflexion et de la culture, non pas d'un ébahissement un peu niais, infructueux pour le théâtre d'ici. Fin du commercial!).

des influences, dites-vous?

Deux autres questions avaient rapport à la formation. Dans la première, il était demandé: y a-t-il certains professeurs qui vous ont influencé? La seconde concernait les ouvrages de théoriciens ou de praticiens qui avaient pu nourrir ou influencer l'approche et la conception du théâtre et de la mise en scène de chacun. Les professeurs influents sont nombreux, et au Québec et à l'étranger, mais très peu de gens ont été influencés par les mêmes personnes, apparemment.¹² Quant aux ouvrages sur le théâtre, c'est à peu près la même situation quoique, dans ce cas, plusieurs ont lu et ont été influencés par les mêmes auteurs.¹³ Mais, là encore, tout est relatif. L'auteur le plus souvent nommé, c'est Constantin Stanislavski (douze fois). Viennent ensuite Peter Brook (dix fois), Bertolt Brecht (neuf fois), Jerzy Grotowski et Antonin Artaud (huit fois chacun).¹⁴ Sans vouloir tirer des conclusions trop hâtives sur peu de données, je dirai que cela va tout à fait dans le sens de l'importance qu'on accorde, au Québec, à la formation de l'acteur, et que cela témoigne aussi d'une ouverture de plus en plus grande sur l'étude et l'utilisation moderne du théâtre comme lieu, comme communication (artistique, politique, sociale...), etc.

11. Plus spécifiquement, six sur sept sont diplômés d'écoles de théâtre; l'autre est autodidacte.

12. La liste est longue, bien que douze des répondants (dont sept sont autodidactes) n'aient noté aucune influence de cet ordre. Je n'ai pas l'intention de tomber dans le potinage. Je note toutefois que, pour ce qui est du Québec, sur trente et un professeurs nommés, seul Marcel Sabourin est nommé par au moins quatre personnes. Parmi les dix-sept noms de professeurs étrangers qui ont été donnés, je note que seul Jacques Lecoq est nommé plus d'une fois et que plusieurs ne sont pas spécifiquement des gens de théâtre (Béjart, Jodorowski, Visconti, Bresson...).

13. J'ai noté quarante-huit noms d'auteurs ou titres d'ouvrages différents.

14. Suivent Jacques Copeau, Jean-Louis Barrault, Louis Jouvet, Gordon Craig, Jean Vilar, Charles Dullin, Vsevolod Meyerhold, le Living Theatre, Adolphe Appia, Gaston Baty, Maurice Béjart, *les Voies de la création théâtrale*, Robert Wilson, William Shakespeare, Anton Tchekhov qui ont été nommés de deux à six fois. D'autres noms ne reviennent qu'une fois, et ils sont nombreux.



Frizelis et la fée Doduche, texte fantaisiste et mise en scène d'André Cailloux, production du Théâtre du Rideau Vert, 1971-1972. Photo: Guy Dubois.

les réalisations de notre enquête

Eh oui, il a dû répondre à des combien? quoi? où? quand? et avec qui?, notre cher enquêté. Mais les intentions de cette enquête sont tout à fait avouables. Il s'agissait de savoir: le nombre des mises en scène réalisées pour chaque individu; quelles étaient, parmi elles, à ses propres yeux, les mises en scène les plus importantes; où il lui avait été donné de les réaliser; à quel moment, en quelle année; avec la collaboration de quel scénographe.

c'est arrivé combien de fois?

Les répondants ont réalisé entre une et plus de cent mises en scène. Éventail plutôt large, et fort diversifié. Cependant, le tiers d'entre eux ont réalisé entre dix et dix-neuf mises en scènes.¹⁵ C'est une bonne moyenne pour un enquêté qui a, rappelons-le, quarante ans de moyenne d'âge. Peut-être aurait-il pu avoir plus de cordes à son arc, mais il faut considérer aussi, dans la mesure quantitative de ses réalisations, le contexte réel dans lequel un metteur en scène doit exercer son métier au Québec. On en reparlera.

mais de quoi s'agissait-il au juste?

Nous demandions à chacun de nommer et de situer cinq de ses principales

15. Voici à quoi ressemble le tableau (d'ensemble) des réalisations: ont dit avoir réalisé entre 1 et 4 mises en scène: 3 personnes; entre 5 et 9: 5; entre 10 et 19: 12; entre 20 et 29: 3; entre 30 et 39: 2; entre 40 et 49: 5; entre 50 et 79: 5; entre 80 et 99: 1; plus de 100: 1.



Atelier 72 d'Yvan Canuel en collaboration avec Gilles Marsolais, présenté à la N.C.T. en mai 1972. Mise en scène d'Yvan Canuel. Scénographie de Jean-Louis Garceau. Costumes de Solange Legendre. Photo: André Le Coz.

réalisations.¹⁶ La majorité des gens l'ont fait, mais, logiquement, tous ne pouvaient le faire (ceux ayant moins de cinq mises en scène à leur actif). Le nombre donné, par individu, varie de ce fait entre un et six.

16. Nous lui demandions, dans une autre question et dans une autre perspective, quelle documentation il en conservait. Cette question allait dans le sens de la revendication constante que nous faisons, à *Jeu*, pour qu'une bibliothèque-musée des arts du spectacle vivant soit créée au Québec. Toute société qui se respecte se doit de garder trace et conscience de ce qu'elle est dans sa constante évolution, à travers ce qu'elle a été. Dans le cas du théâtre, mortel puisqu'il est, par essence, vivant, il importe que ses artisans ne le laissent pas sombrer dans le plus total oubli, dans le néant, en étant conscients de l'importance de conserver une documentation susceptible de constituer la mémoire vivante de notre théâtre. Pour éviter que l'on ne conserve du théâtre que des textes et que ne se perpétue en conséquence qu'une approche, qu'une étude purement littéraire du théâtre, il faut agir sur l'avenir. Pour que la lecture à venir de l'art théâtral sorte du texte pur et simple. Il existe certains lieux où il est possible de déposer de la documentation (à défaut de cette bibliothèque dont nous criions l'urgence). Par exemple, la Théâtrothèque de l'Université de Montréal, la Bibliothèque nationale du Québec, les Archives publiques du Canada, etc.

Les réponses des metteurs en scène témoignent d'un désir de conserver le théâtre dans son essence, la vie. Voilà le résultat de notre mini-sondage sur la documentation. Pour une, quelques-unes ou la totalité des productions qu'ils mentionnaient, 22 metteurs en scènes ont conservé des notes ou un journal de travail; 12, un cahier de régie; 26, un texte annoté; 17, un texte de présentation; 19, des photos de répétition; 31, des photos de représentation; 23, des croquis ou plantations; 6, des vidéos. Quelques-uns ont aussi mentionné des bandes sonores, scénarios, musiques, programmes, critiques, affiches, diapositives, mises en place, notes aux comédiens, cahiers de mise en scène et marionnettes.

Une mine de documentation pour assez peu de productions et de metteurs en scène tout compte fait. C'est dire tout ce qu'elle pourrait contenir et rendre utile, utilisable, la bibliothèque-musée de nos rêves. Amen, à tous les détenteurs du pouvoir et des deniers publics.

À ces chiffres et énumérations, il m'a fallu poser des questions générales, en partant du particulier. Des questions de genre, de classe, de catégorie, à partir des titres donnés. S'agissait-il de créations québécoises, de pièces du répertoire québécois ou du répertoire étranger? Cent douze mentions sont des créations québécoises, trois seulement, des titres du répertoire québécois (dont la mise en scène constituait donc une reprise), et soixante-dix, des pièces du répertoire étranger. Cela me laisse croire que la satisfaction (de quelque ordre qu'elle soit) est plus grande pour un metteur en scène qui doit donner forme et vie à un objet neuf.

Mais, si la création québécoise a la palme, cela n'empêche pas que le répertoire étranger attire les metteurs en scène et qu'il est, de toute évidence, fort satisfaisant. Le malheureux de l'histoire, c'est le répertoire québécois. Est-ce à dire qu'une oeuvre d'ici vit une seule fois ici (fait son temps, comme on dit, et meurt sans crier gare)? Qu'elle ne sait pas s'attirer d'autres lectures, d'autres lecteurs (tout metteur en scène est, à mes yeux, un lecteur qui lit à haute voix, et dont la voix se porte en écho — les autres artisans et comédiens étant le principe même de cet écho — sur la scène, dans l'espace)? Est-ce à dire qu'une oeuvre québécoise, dès qu'elle a été créée, a pris sens et forme, et que cela est inoubliable, indélébile et complet?¹⁷ Que cette lecture était la seule, la bonne, la vraie? Ce serait donner à la création québécoise une bien petite portée, ce serait réduire notre dramaturgie à bien peu de chose, ne reconnaître que la créativité ponctuelle de l'auteur ou des praticiens de la créa-



La Ménagerie de verre de Tennessee Williams dans une mise en scène de Louis-Georges Carrier à la N.C.T., production 1973-1974. Photo: André Le Coz.

17. Songeons à ce propos à ce que peut avoir d'aberrant la reprise de *Tit-Coq*, en 1982, à la N.C.T., dans une mise en scène identique à l'originale (ou presque) par le même metteur en scène, dans les mêmes décors (ou presque). À mon avis, c'est réduire l'oeuvre à un objet de musée (mort, coulé dans la cire) au lieu de permettre une relecture, et de l'oeuvre et de la société où elle s'inscrivait et où elle s'inscrit toujours. Assise dans la salle du Théâtre Denise-Pelletier, parmi des gens qui semblaient apprécier (et beaucoup en général) le *flash-back* à l'état pur, le transfert trans-historique, je me suis vu glisser, pieds et mains liés, dans l'album de famille de *Tit-Coq*. C'est peut-être une piste de relecture...

tion, niant à l'oeuvre et au théâtre toute créativité intrinsèque. Est-ce que le monde du théâtre est si petit chez nous qu'on risquerait trop gros de passions et d'affectivité retorse en entrant en « compétition » avec un *chum*, un collègue, un cousin germain de la grande famille du théâtre québécois, et qui plus est, sur le dos d'un autre cousin (un peu plus éloigné, mais quand même!): l'auteur?¹⁸ (Renotez que mon masculin est au neutre!)

Je rêve, quant à moi, au risque et au mélange des noms, des genres, à une mise à l'épreuve (car cela en sera une, forcément) de notre répertoire dramatique. Qu'on dépoussière un peu, pour respirer, pour avancer, pour créer! Qu'on me laisse rêver, et qu'on me donne quelques images réelles pour me contenter. Sinon, je devrai me résoudre à croire (à comprendre) ce que je refuse pour l'instant, que, consciemment ou non, la totalité du répertoire québécois n'a qu'une valeur ponctuelle pour tous et toutes du milieu théâtral, qu'elle ne peut servir ensuite qu'au « monument de l'édition », et que notre répertoire n'a nulle profondeur, nulle épaisseur, nulle valeur artistique réelle, capable de supporter lecture sur lecture, de stimuler la créativité et le théâtre à venir.

et où donc cela s'est-il passé?

Un peu partout. Inutile de dresser la liste de tous les endroits où les 175 productions nommées ont eu lieu. Allons-y plutôt par catégories de lieu: théâtres établis, écoles de théâtre, jeune théâtre¹⁹, tournée et étranger²⁰. C'est la catégorie « jeune théâtre » qui regroupe le plus de productions, soit soixante-neuf. Pour deux raisons: d'abord le fait que les productions sont majoritairement des créations québécoises et que c'est davantage là le lot du jeune théâtre, ensuite parce que cette catégorie a de plus vastes limites que les autres dans la compilation que j'ai pu faire des données. C'est une classe un peu fourre-tout ici et il faut honnêtement le souligner. Quant aux théâtres établis (T.N.M., Rideau Vert, Quat'Sous et compagnie), cinquante-quatre productions y ont été réalisées. C'est beaucoup, et il s'agit majoritairement de répertoire étranger, même si plusieurs créations québécoises viennent s'y greffer. Ce qui est le plus étonnant, je crois, c'est le nombre assez grand de productions « marquantes » dans les écoles de théâtre: trente-deux. La mise en scène satisfaisante (sûrement enrichissante) des « exercices d'écoles » (quel vocabulaire horrible pour décrire la satisfaction!) a de quoi surprendre (moi en tout cas) et fort agréablement. Sans doute l'enthousiasme des élèves participants (qui, en majorité, rêvent de théâtre et en mangent en attendant d'en vivre un jour) et le milieu protégé que constitue l'école (en dehors de toute compétition réelle, en dehors même de tout système de marketing et de rentabilité) créent-ils des conditions matérielles et une atmosphère particulièrement propice à la « réalisation sortant de l'ordinaire » (c'est-à-dire sortant des carcans idéologiques du théâtre institutionnel, ou des limites matérielles toujours contraignantes du jeune théâtre, qui sont

18. Cette saison, le Québec aura vu quatre productions d'*Oncle Vanja* de Tchekhov: deux professionnelles (celles d'Alexandre Hausvater et d'André Brassard) et deux amateurs (à Concordia et à l'Université de Montréal, par des étudiants). On peut se demander ce qu'il y a dans l'air (ou dans Tchekhov). Se ferait-on à la « compétition » entre metteurs en scène — qui, un jour, souhaitons-le, tiendra plus de l'échange de vues que du duel à blanc — « sur le dos » d'un étranger, et mort qui plus est, ce qui facilite les choses, dédramatise certes le « jeu »? Hourra! n'empêche, pour le répertoire étranger, s'il permet à la mise en scène au Québec de faire un autre pas en avant, vers une plus grande autonomie et qu'il lui donne davantage de vitalité (de créativité donc).

19. J'ai regroupé ici les lieux fort divers, y compris les cafés-théâtres, où se produisent généralement les troupes de jeune théâtre — notons aussi que j'ai inclus à la rubrique jeune théâtre des troupes comme Les Apprentis-Sorciers, L'Égrégore et Les Saltimbanques.

20. Qui sont devenus des lieux pour les besoins de la cause.



La scène du train dans *Bent* de Martin Sherman (traduction québécoise de Rosemarie Belisle) mise en scène par Jean-Luc Denis, assisté de Pierre-Luc Ménard. Productions Germaine Larose, septembre 1981. Scénographie: Raymond Naubert. Photo: Hubert Fielden.

des limites à la pratique du métier de metteur en scène). Tout cela favorise la créativité, si mon interprétation est bonne. Tant mieux si l'école sert d'aiguillon aux talents et à la pratique, car elle remplit alors, et bien, une de ses fonctions.

Quinze productions ont été données en tournée et deux à l'étranger. Notons que ces deux dernières sont des pièces du répertoire étranger montées à l'étranger. Enfin, trois mises en scène importantes n'ont pas été situées géographiquement sur les 175. Impossible donc d'en tenir compte ici, sauf comme « abstentions ».

et c'était quand déjà?

Mis à part un Molière, mis en scène par Jean Gascon en 1951, toutes les mises en scène dont les metteurs en scène font état se situent entre 1960 et 1982.²¹ De la courbe de fréquence, j'ai peu de chose à tirer si ce n'est qu'à partir de 1974, le nombre des mises en scène citées s'accroît, pour se stabiliser par la suite, et que 1981 l'emporte, et de loin, avec ses vingt-deux « mises en scène importantes ». Cette dernière constatation s'explique facilement, en dehors même de toute statistique,

21. En voici la courbe générale. En 1960, je note 2 mises en scène. En 1961: 2; en 1962: 1; en 1963: aucune; en 1964: aucune; en 1965: 3 (c'est l'année de fondation du C.E.A.D., je ne fais que le signaler au passage comme un des agents du léger boom de 1965 en théâtre québécois, non comme fait directement relié au tableau; ne jamais me borner à ce que je fais, c'est ma règle!); en 1966: rien (déboum!); en 1967: rien (redéboum!); en 1968: 1; en 1969: 4 (c'est l'époque des Tremblay, Germain... Encore un portrait général hors enquête!); en 1970: rien (crise d'octobre, terreur et castration!); en 1971: 3; en 1972: 4 (création?); en 1973: rien; en 1974: 6 (la montée s'amorce: là je parle de l'enquête voyez bien); en 1975: 3; en 1976: 3; en 1977: 3; en 1978: 4; en 1979: 7; en 1980: 2; en 1981: 22; en 1982: 2.

par une vérité de l'art qui veut que l'oeuvre qu'on projette et celle qu'on vient de réaliser sont toujours les plus importantes puisqu'elles sont de l'ordre de l'essentiel. Quant à la première considération, elle peut tenir à deux choses principalement. 1974, c'est sept ans avant 1981. Notre metteur en scène a donc, à l'époque, 33 ans. Il est assez normal, tout compte fait, que sa productivité aille en augmentant puis se stabilise. Deuxièmement, 1974, c'est à peu près, au pif, l'époque où le théâtre québécois reprend du poil de la bête, où de jeunes dramaturges font surface — après le naufrage ou la dérive de certains aînés —, où la création collective sort d'une certaine période de stagnation, presque l'époque aussi (1975? 1976?) de la prise de parole au théâtre par les femmes. Que plusieurs metteurs en scène se soient sentis portés par cette nouvelle effervescence théâtrale, produit de bonnes et belles choses, et qu'ils en aient été satisfaits, cela me paraît plausible. Mais c'est une intuition que je formule ici. Cela pourrait être l'inverse. Peut-être, en effet, ces metteurs en scène ont-ils cherché, par un travail valable, créateur, à redonner au théâtre un élan dont il avait un besoin urgent. Je ne sais trop. Il faudrait vérifier, déborder l'enquête et fouiller l'histoire. Je n'en ai ni le temps, ni l'envie pour l'instant. La question est posée. Qui cherchera trouvera...

avec qui, dites-vous?

La liste des décorateurs/scénographes hommes et femmes qui ont collaboré à ces réalisations est longue. Incroyablement longue: soixante-seize noms différents. Cela m'a surpris et en étonnerait plusieurs. Un bon point de départ pour qui voudrait étudier le domaine spécifique de la scénographie au Québec.²²

Je constate aussi qu'une certaine connivence semble s'être établie de metteur en scène à scénographe, si j'en crois la fidélité des premiers face aux seconds dans certains cas. C'est fréquent, cette « tandemisation », mais je n'en ferais pas du tout une règle générale. Loin de là.

Quelques noms reviennent à plusieurs reprises. Par exemple, Guy Neveu, Jean-Paul Mousseau et Robert Prévost sont nommés plus de trois fois par des metteurs en scène différents. Rien de très étonnant à ça puisqu'ils sont davantage liés (par hasard, conviction ou autre chose, je l'ignore) aux théâtres établis. Les gens passent, l'établissement reste...

comment en est-il arrivé à faire ça?

On a aussi voulu savoir comment et pourquoi on devient metteur en scène au Québec. Qu'est-ce qui, principalement, pouvait (avait pu) inciter quelqu'un à « prendre le gouvernail »? Apparemment, les motivations sont nombreuses et diverses. Toutefois, certaines se ressemblent, se rejoignent, se recourent. J'ai tenté d'en cerner les principales lignes. En voici l'esquisse.²³

Cela a été pour plusieurs une question de goût personnel. Goût du théâtre, de théâtre; goût de la production de ce théâtre. Goût de diriger; goût de tout faire. Goût d'élargir les frontières de son métier, de sa profession, voire de son talent. Ne plus

22. Avis aux intéressés.

23. Comme quelques metteurs en scène ont mentionné plusieurs motivations, il m'apparaît inutile de tenir compte outre mesure ici numériquement des récurrences, de faire un bilan purement statistique de la question. Je dirai, globalement, qu'on a le plus souvent parlé de goût et de hasard, mais en des termes divers.



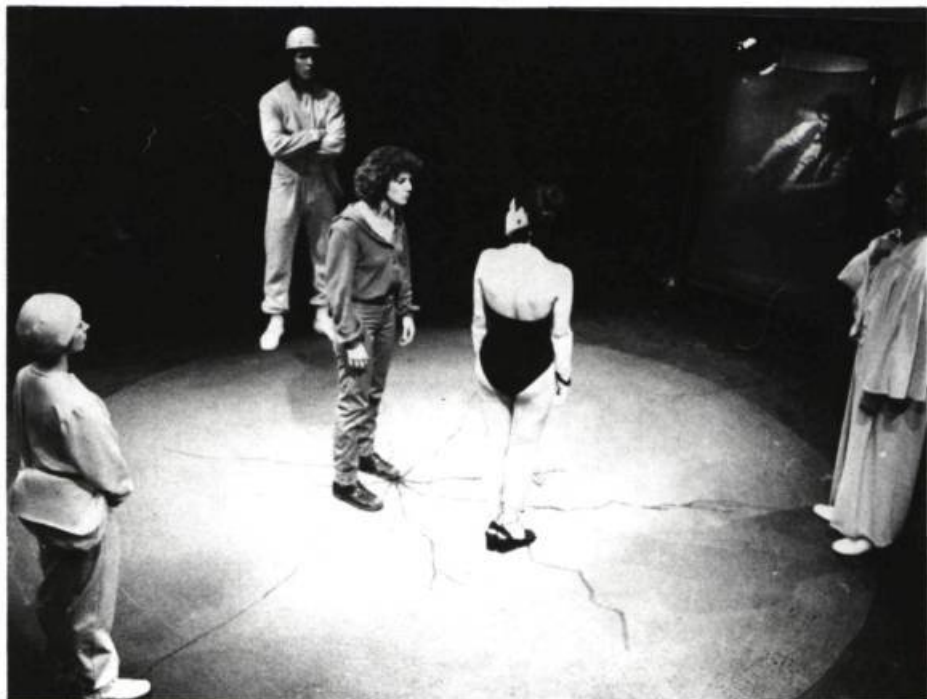
La Contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste, texte de Michel-Marc Bouchard mis en scène par Yves Desgagnés et présenté à l'Atelier du Centre national des Arts, 1982. Patrice Coquereau, Paul Latreille et Anne-Marie Cadieux. Photo: Verge.

être uniquement comédien, mais voir plus grand, agir plus grand. Jouer plus grand. Projeter son désir du jeu jusqu'à en déterminer toutes les règles ou presque. On a eu soudainement le désir de tout prendre en main, pour réaliser sa vision d'un texte dont on était amoureux. Parfois pour monter son propre texte. (Pour que son écriture éclate de ses propres mains? Par crainte d'une mauvaise interprétation? Un peu des deux peut-être...) On a parfois réagi à une profonde insatisfaction devant ce qui se faisait. Plus question de s'en laver les mains, plutôt de les mettre à la pâte. Agir de sa réaction et réaliser à son tour.

Certains ont dit avoir fait leur première mise en scène par défi, sans plus de précision. Ce n'est peut-être pas si loin de la réaction dont je viens de parler. Une metteure en scène a parlé d'une préoccupation féministe: « dire notre réalité ». J'ose y lire tout à la fois de l'insatisfaction, du défi et du désir (du goût, certes, mais vital, urgent).

Une première mise en scène, ça tient aussi beaucoup du hasard: une offre, une occasion, une heureuse conjoncture (temps, argent, énergies nécessaires). Est-ce le hasard, aussi, qui a fait que l'on se soit retrouvé dans un groupe où il n'y avait pas de metteur en scène? Qu'on a cru avoir peut-être ce talent? Parfois le groupe a fait pression...

Bref, on a eu le goût, forcé ou pas, et c'est parti.



Création de *l'Androgyne* de France Vézina dans une mise en scène de Sébastien Dhavernas à la salle Fred-Barry, février 1979. Scénographie: Marie-Josée Lanoix.

conditions d'une pratique: la mise en scène au québec

Nous savons maintenant qui est notre metteur en scène, ce qu'il a réalisé (et de mieux!) et, grosso modo, ce qui l'a motivé à faire de la mise en scène. Mais, pour lui, qu'est-ce que la mise en scène? Comment la perçoit-il et la définit-il en dehors même de toute réalisation, de toute concrétisation? De quelle façon et dans quelles conditions (matérielles ou autres) exerce-t-il son métier, sa créativité? Et, enfin, à quoi rêve-t-il, quels sont ses projets?

la mise en scène, c'est quoi?

Pour cerner de façon un peu plus théorique les limites, les cadres de leur pratique, nous avons demandé aux metteurs en scène de réagir, en quelques lignes (en marquant ou non leur accord), à certaines propositions « morales ». Les voici, ponctuées des réactions.²⁴

24. Comme les réserves et les commentaires exprimés par les metteurs en scène sur ces propositions me semblent en soi plus importantes et plus intéressantes que le fait qu'ils le sont tant ou tant de fois, je fais les calculs et j'y vais, une fois de plus, grosso modo... (en oubliant consciemment d'y joindre les abstentions!).

a/« Par une mise en scène, je vise à proposer une interprétation fidèle à l'oeuvre, et le plus possible collée aux significations explicites du texte. »

Peu de gens ont tranché catégoriquement (par oui ou par non) la question de la fidélité à l'oeuvre telle qu'elle était présentée. On y a mis des réserves, ajouté quelques conditions, ou encore, on l'a rejetée d'un argument ferme.

Oui, a-t-on dit, mais il faut considérer et interroger aussi les significations *implicites*, c'est essentiel. C'est cette réserve qui a rallié le plus grand nombre. D'autres aussi ont approuvé la proposition en précisant que c'était essentiel s'il s'agissait d'une *création*. Sur la création (dans un contexte où elle est en rapport avec la mise en scène), pas plus de précision que d'habitude. Pourrait-il s'agir d'une première mise en scène au Québec d'un texte étranger, par exemple (d'une primeur où la création serait davantage dans la lecture nouvelle que dans la nouveauté de l'oeuvre elle-même)? Ou s'agit-il uniquement d'un texte d'auteur (ou de collectif) que l'on monte en étroite collaboration avec l'auteur (les auteurs ou les concepteurs)? Ici, je rejoins d'autres commentaires dont un disait: oui, quand le texte est de moi (l'auteur et moi, on s'entend; mon explicite, j'y crois, et c'est le bon!); et un autre disait: la question ne se pose que si l'auteur est absent (ou mort). Dois-je comprendre que les absents ont tort? D'autant plus s'ils sont morts? Qu'il vaut mieux être là au bon moment si l'on veut être compris (si on a cette naïveté de croire qu'on peut l'être totalement en tout cas)? Sans doute pas, je blague. Ces questions, je me les suis posées, en sachant fort bien que je tournais autour de la question de l'émotivité et des susceptibilités, car c'est bel et bien de ça qu'il s'agit quand on considère l'oeuvre comme celle d'un auteur *vivant* (qu'on connaît — souvent de près, intimement) auquel on est lié (ne serait-ce que par la vie justement) ou celle d'un auteur *mort* (qu'on admire, mais dont on sait que notre émotion n'atteindra jamais la sienne).

À partir des considérations qu'ont faites certains sur la fidélité maximale aux significations explicites d'une oeuvre au moment de sa création (je pense que le mot désigne plus l'oeuvre ici que la mise en scène en tant que telle); à partir aussi du fait que j'ai pu constater que la majorité des réalisations jugées importantes par les metteurs en scène eux-mêmes étaient des créations, je m'interroge sur le phénomène de la création québécoise. Forcément. Puisque l'enquête m'a permis de constater que les metteurs en scène aiment créer des textes et que ce moment privilégié de la création les entraîne à « coller le plus possible à l'explicite du texte », dois-je comprendre que le plaisir de mettre en scène ici est souvent davantage lié à l'échange (à la collaboration) entre *auteur* et metteur en scène, qu'à la relation entre *texte* et metteur en scène (plus fondamentalement artistique selon moi, plus proche de l'idée de la mise en scène comme « art à part entière »)? Sans même répondre, je dois relativiser mon interrogation, ne serait-ce que parce que plusieurs, je l'ai dit, ont souligné l'importance à accorder à l'implicite du texte. Je peux donc penser que, même dans l'éventualité où le rapport (l'échange) s'établit entre auteur et metteur en scène, l'implicite est l'enjeu d'une part des « négociations artistiques », un point de résonance du « choc des créativité individuelles ».

De plus, ceux qui ont donné leur accord au principe de la fidélité à l'explicite du texte l'ont nuancé en d'autres termes. On a dit oui, mais uniquement si le texte est solide et qu'il correspond à ce qu'on veut faire (seul ou en équipe). Pas question d'une fidélité au texte outrageante à l'intégrité (quelle qu'en soit la coloration) de qui le met en scène.



Bonsoir, joyeux Noël, création collective des finissants du Conservatoire de Québec, 1978. Coaching et mise en scène de Marc Doré.

Une autre question a été soulevée, celle de la *réactualisation* nécessaire du texte. À certains, elle a fait répondre oui à la fidélité, en autant que cela n'empêche pas ou ne nuise pas à la réactualisation; à d'autres, non, car de toute évidence, la fidélité au texte empêcherait cette réactualisation. C'est dire combien chaque terme est ambigu, combien tout n'est que mesure et combien il est difficile de dire blanc ou noir quand on ne s'entend pas sur ce qu'il faut teindre.

On a dit aussi qu'on pouvait être fidèle à l'explicite du texte par choix délibéré, mais que l'interprétation personnelle devait quand même être toujours présente dans chaque mise en scène. Pas question, si je comprends bien, de fidélité de principe et pas non plus question de croire en la clarté, en l'univocité de l'explicite. Voilà qui rappelle certains débats de fond autour de l'utopie de la communication pure par le langage, et qui me plaît assez, je l'avoue.

Mais tout le monde n'a pas dit oui à la fidélité au texte. Quelques non ont retenti, soulignant que le texte ne peut être qu'un point de départ, que la fidélité à l'explicite du texte contraindrait la mise en scène à calquer *ad vitam aeternam* le travail scolaire, que « le metteur en scène n'est pas un xérox ». J'y vois clairement le désir que la mise en scène gagne en autonomie par rapport au texte, qu'elle soit le langage, l'instrument artistique du metteur en scène, le champ et l'expression même de sa créativité personnelle.

b/ «La mise en scène sert essentiellement à coordonner le travail de tous les artisans en leur laissant beaucoup de liberté. Il faut que le metteur en scène intervienne peu.»

Voilà une proposition à deux termes, plus compliquée. Apparemment, elle n'a pas

été trop difficile à commenter. C'est plutôt dans la compilation des réponses que réside toute la difficulté. Comme pour la proposition précédente, les commentaires excluent généralement le blanc et le noir purs. On y est allé hardiment des « oui mais », « oui car », « non mais », « non car », « ça dépend »..., selon que l'on voulait nuancer le premier ou le deuxième terme de la proposition.

On l'a lue, cette proposition, comme une question de principe, tournant autour de la démocratie, du droit de tous et chacun à la créativité, donc à une certaine liberté de penser et d'agir dans une production théâtrale, de la nécessité de mener à terme un projet unique (commun) et cohérent, malgré le cumul des libertés individuelles. Quant à savoir si le metteur en scène devait intervenir peu ou beaucoup, cela dépendait d'un principe de départ.

Plusieurs ont considéré les deux volets de la proposition comme les étapes successives du travail de production. Pour les uns, la liberté des artisans devait d'abord s'affirmer, s'exprimer et être suivie de l'intervention du metteur en scène (une « grande » intervention cependant, ou encore « équilibrée » par rapport à la liberté de chacun). Pour les autres, le processus s'inversait : au départ, grande intervention, également, du metteur en scène qui devait expliquer, voire imposer, sa vision du texte, pouvant ensuite laisser (ou donner à chacun) la liberté de s'exprimer dans la limite de ces marges. Voilà deux positions de départ opposées et sur lesquelles se greffent la majorité des commentaires.

Ce qui rallie le plus de gens, concernant l'intervention du metteur en scène, c'est qu'elle est nécessaire à l'uniformisation, donc à la cohérence du produit fini, le



« Les paysans commencèrent à piller, châteaux et églises... » *Faust*, extrait des chœurs d'Eisler, production du Module d'art dramatique de l'U.Q.A.M., avril 1981. Mise en scène d'Alain Fournier. Scénographie de Michel Demers.



L'École des bouffons de Ghelderode, mise en scène par Michel Fréchette. Production du Théâtre de l'Avant-Pays, février 1981, à la Comédie Nationale. Photo: Philip Rice.

spectacle. Mais le degré d'intervention relève d'un principe qui ne tient plus à la seule cohérence et, là encore, j'ai noté deux positions différentes. Pour les uns, la vision du metteur en scène prime sur celle des autres artisans, et elle constitue une ligne conductrice qui nécessite qu'une *direction* soit donnée par le metteur en scène. Sa direction, si elle vise un objet auquel tous doivent participer, repose toutefois principalement sur sa vision personnelle de départ, enrichie parfois par un premier échange de vues avec certains artisans, vision qu'il a communiquée aux autres et à laquelle tous se rallient et participent. C'est dire que les artisans travaillent librement, mais dans les marges qui leur ont été imposées. La mer est large, mais le cap est donné et le capitaine veille, seul maître à bord, même s'il n'a rien du dragon des mers.²⁵ Pour les autres, la vision du metteur en scène équivaut à celle des autres artisans. Le plus souvent, dès le départ, par principe, mais aussi parfois après entente entre les deux parties, un équilibre s'instaure. Eux préfèrent parler de *coordination* plutôt que de direction en ce qui concerne le metteur en scène. Pensons à la mise en scène à l'intérieur du processus de création collective, où le metteur en scène devrait envisager sa fonction au même titre que toutes les autres, où elle se résumerait à voir, à questionner le travail en cours et à proposer des choses en fonction de cela, non à diriger le tout suivant son seul point de vue sur l'objet théâtral. Le terme *direction* ne pourrait rendre compte que de la primauté de la vision du metteur en scène sur le texte de départ, sur le travail à faire et sur le produit fini, donc sur celle de tous les autres artisans.

Les deux positions exprimées d'emblée sur le seul choix des termes (direction ou coordination) ramènent la proposition de départ au rapport du metteur en scène au produit théâtral. Il coordonnera le travail de tous les artisans (dont il est) en le questionnant constamment et sa liberté de création sera, dans ce cas, égale à celle des autres. Ou alors, il exprimera sa vision des choses, laissant ensuite les autres

25. Je reprends une image beaucoup utilisée par les participants à l'enquête, celle du metteur en scène «capitaine», sur laquelle je reviendrai.

artisans travailler librement, mais dans un cadre plus ou moins flexible. Ce n'est qu'après avoir dirigé qu'il coordonnera, si j'ose dire. La liberté des artisans et le degré d'intervention du metteur en scène dépendent donc très étroitement d'un principe de base. Soit que le metteur en scène se considère comme le concepteur du spectacle et affirme de ce fait son droit et sa responsabilité de « second auteur », soit qu'il se considère comme un des artisans de l'objet théâtral, au même titre que les autres. Tout cela, en définitive, tient à chaque metteur en scène, à la façon dont chacun conçoit la mise en scène.

La question du pouvoir du metteur en scène est nécessairement posée dans toute interrogation sur le rapport entre liberté des artisans et liberté du metteur en scène. Mais ce n'est pas la relation humaine en tant que telle entre le metteur en scène et les autres qui est l'enjeu de ce pouvoir (le metteur en scène n'est pas nécessairement un dictateur dans l'âme — bien que toute relation de pouvoir mette certainement en jeu une question « politique »), c'est plutôt entre l'objet théâtral à réaliser et le metteur en scène (de lui à l'objet) que se manifesterait ce pouvoir.

c/« La mise en scène consiste à organiser la représentation autour d'une idée-force qui orientera la perception du public. »

On a quelques fois donné son accord sans réserve à la question de l'idée-force en disant qu'elle constituait le sens même du spectacle, donc le moyen de communication par excellence du metteur en scène. On a dit aussi: l'idée-force de tout spectacle, c'est le jeu. Mais, dans ce cas-ci, je ne suis pas arrivée à savoir si c'est à la relation spécifique comédien/public (jeu d'identification d'être à être) ou au rapport plus large scène/salle (jeu du théâtre) que le « jeu » en question réfère.

La plupart des metteurs en scène ont fait quelques réserves à leur accord à la proposition. Une réserve d'abord quant au sens même du terme « idée-force ». « Tout dépend de l'oeuvre », a-t-on précisé. C'est vague. Cela voudrait-il dire que, pour certaines oeuvres éculées ou dépassées, il vaudrait mieux éviter de tout centrer sur l'idée-force (sens évident) et qu'il faudrait plutôt réorienter l'idée-force, la reconstituer (l'actualiser) ou en faire ressortir une autre dans l'oeuvre (trouver un sens caché et le rendre évident)? Mais alors, tout dépendrait beaucoup plus de l'idée-force que de l'oeuvre.

D'autres vont dans le même sens en disant qu'il ne faut absolument pas que l'idée-force soit un carcan. Qu'il ne faut pas qu'elle emprisonne l'oeuvre et la réduise à un seul sens. On rejoint ici la première proposition (a) qui portait sur l'explicite du texte...

On y est allé aussi de certaines réserves quant à la manifestation de l'idée-force par le travail de mise en scène. Quelques metteurs en scène ont insisté pour dire qu'il fallait *suggérer* et non démontrer cette idée-force, pour atteindre la multiplicité des perceptions. C'est dire alors que, s'il est question d'orienter la perception du public, il faut éviter de l'unifier en ne lui donnant à voir et à comprendre qu'une chose, qu'une idée. La mise en scène devrait contenir implicitement l'idée-force, non la réaliser explicitement. Travailler uniquement à partir de l'explicite et l'exprimer explicitement, ce serait, aussi selon moi, nier la fonction et les fondements artistiques de la mise en scène, l'art niant, par définition, toute réduction.



Strauss et Pesant de Michel Garneau dans une mise en scène de Marie-Hélène Gagnon, au Théâtre du Vieux Québec, 1979. Scénographie de Denis Denoncourt. Avec Pierre Brisset des Nos (Mgr Strauss) et Germain Houde (Pesant).

Certains ont réagi très négativement au deuxième terme de la proposition en disant qu'il ne faut pas prendre le public pour des imbéciles. Il faut lui laisser, lui donner de quoi penser sans nécessairement lui dire quoi, comment et pourquoi penser ceci plutôt que cela. Cette réserve rejoint le désir de ceux qui veulent multiplier les sens par la suggestion et non réduire l'oeuvre à un seul sens par la démonstration.

Je lis fort positivement dans tout ça que ce que veulent les metteurs en scène, en majorité, c'est *organiser* le spectacle, certes, mais dans l'épaisseur de la théâtralité, lui donner *du* sens à travers une idée-force et non *un* sens, et que cette relativité du sens respecte la liberté et alimente la créativité du spectateur. C'est louable. Inutile d'insister cependant sur le fait que, parfois, il y a loin du désir à l'acte, loin de la théorie à la pratique.

La question est tendancieuse, m'a dit quelqu'un, car c'est la perception du metteur en scène que l'idée-force oriente, celle du public ne fait que dépendre de la première. Cette remarque définit le metteur en scène comme « premier spectateur ».

À mon avis, la question de l'orientation de la perception du public aurait pu soulever,

sous un tout autre angle, la question du pouvoir du metteur en scène. Il m'apparaît évident que, dès le moment où elle est donnée à voir à un public, l'oeuvre mise en scène échappe au metteur en scène autant que l'oeuvre écrite au dramaturge, et que la représentation constitue la limite du pouvoir du metteur en scène sur sa vision du texte, du spectacle. Personne cependant n'a lu la proposition en ce sens.

d/«Pour chaque projet de mise en scène, j'essaie d'expérimenter de nouveaux éléments de théâtralité (éclairages, objets, etc.).»

Pour la plupart des répondants: oui. Pour onze d'entre eux, il s'agit même d'un oui sans réserve. Quelques-uns, par contre, ont dit que c'était un faux problème. Faire une mise en scène, cela ne veut pas dire «jouer avec des accessoires», mais plutôt toucher l'épaisseur du texte, «l'esprit du problème». D'autres ont répondu dans le même sens: «oui, parfois j'essaie, mais jamais je n'en fais une règle absolue. Ça dépend du projet, de la pièce, de tout.» C'est là que se situent les metteurs en scène, en majorité.

Sept réactions à la proposition vont dans un sens plus radical, celui du «toujours». Si j'en crois ces réponses, la proposition rejoindrait tout à fait l'essence (et le sens) du travail du metteur en scène qui consiste à augmenter la force d'une oeuvre par l'expérimentation sur la forme. Cela révèle une pratique formelle plus systématique, fondamentale: le théâtre est une forme qui exploite des sens et le travail formel est essentiel.

On pressent assez aisément sous ces deux réactions principales deux conceptions de la mise en scène fondamentalement différentes, mais non nécessairement et entièrement opposées dans les réalisations théâtrales. Les «éléments de théâtralité» ont été perçus, interprétés de façon fort différente par les uns et les autres:



La Tempête de Shakespeare, «tradaptation» et mise en scène de Michel Garneau; spectacle présenté au Monument National par les étudiants de 3^e année de l'É.N.T. (section française), du 28 au 31 mars 1973.

gadgets, d'une part; instruments d'expérimentation, d'autre part. Les mots, toujours les mots... Mais ils couvrent et rejoignent des présupposés théoriques à la pratique du théâtre, ces mots. On y réagit théoriquement, mais d'une façon qui reste très liée à sa propre pratique. Et les réactions à cette proposition ne m'ont pas beaucoup étonnée, je dois dire. Elles m'ont confirmé, d'une part, certaines positions de principe par rapport à l'approche formelle du théâtre et, d'autre part, que le terme de théâtralité avait plusieurs acceptions chez nous, allant du signe (pouvant alors être entendu comme gadget) ajouté « par-dessus » le sens pour l'amplifier (une « épaisseur de signes » comme une épaisseur de feuilles mobiles: une « pile »), au signe qui ouvre la représentation au non-dit (ou à un autre dit par un autrement dit).

e/«La mise en scène est un art à part entière.»

Les deux tiers des metteurs en scène ont répondu par l'affirmative, mais leur oui n'est pas univoque. Le metteur en scène est proche parent du « chef d'orchestre », du « chorégraphe ». La mise en scène fait de l'oeuvre « une toile tridimensionnelle ». De ce point de vue, elle est un art à part entière, autant que la musique, la danse et la peinture. Mais la mise en scène appelle l'image des autres arts et, si j'en crois ces images qui viennent à l'esprit pour la définir, la cerner, je peux en déduire que la spécificité de l'art de la mise en scène relève du calque et n'est autre que le cumul des autres formes artistiques. L'utilisation cumulative de ces formes, devrais-je plutôt dire. Certains commentaires vont dans ce sens. Quelques metteurs en scène ont parlé d'un « art de cumul », d'un art de « communication » plutôt que « d'inspiration ». Faut-il comprendre que la mise en scène est le vase communicant de différentes formes d'art, un mode de communication, un agent d'interférences artistiques fécondes, et non un produit artistique autonome, d'inspiration individuelle, donc, pas un art à part entière? Quelqu'un a pourtant dit que le metteur en scène est un artiste, pas un fonctionnaire. Serait-il un artiste qui s'inspire de quelque chose plutôt qu'il n'est inspiré (au sens traditionnel un peu mythique de l'inspiration artistique)?

Si, pour certains, la mise en scène est bel et bien un art à part entière, pour d'autres, elle est certes un art, mais pas à part entière. Enfin, plusieurs metteurs en scène (le dernier tiers) pensent qu'elle n'est pas un art. « Le théâtre est un art; la mise en scène, un métier à part entière. » Une « fonction ». Quant au metteur en scène, il est davantage un « artisan » qu'un artiste.

Les avis sont donc partagés principalement suivant ces deux axes dont l'un fait du metteur en scène un créateur de théâtre et l'autre qui en fait un exécutant talentueux et imaginatif à l'intérieur de la production théâtrale prise dans son ensemble. Ce que j'aurais bien aimé savoir, mais les réponses ne me permettent pas de conclure quoi que ce soit en ce sens, c'est dans quelle mesure, pour ceux qui font du metteur en scène un « créateur », celui-ci est égal et différent du dramaturge, dans quelle mesure sa création est dépendante ou indépendante de celle du dramaturge. Et aussi de quelle façon ceux qui préfèrent la deuxième définition intègrent le dramaturge au produit théâtral. Est-il uniquement la source inspirée qui provoque la production, qui inspire à son tour? De quelle façon s'intègre-t-il à la production théâtrale par rapport au metteur en scène: d'égal à égal, en termes d'avant et d'après, comme différent? J'aurais juste voulu savoir ce qu'il en était du théâtre un peu pris au piège entre l'art de l'écriture dramatique et celui de la mise en scène. De quelle façon, dans le rapport spécifique auteur/metteur en scène, on pouvait ré-

soudre la question d'un art à part entière. Une grande question sans fond...

et alors, la mise en scène, c'est quoi au juste?

Une des questions de l'enquête le demandait explicitement. Partons de là. À quoi sert-elle d'abord? Elle sert à faire partager une idée-force (celle d'un metteur en scène, d'un groupe, d'un acteur — souvent d'abord entre eux, ensuite à un public), à la renforcer, à la rendre théâtrale. La mise en scène devient moteur de la théâtralité. Ainsi, elle devient « l'art de rendre visible et vivant » (évitons d'y lire que l'oeuvre écrite, le texte non encore « mis en théâtre » — au sens de théâtralisation — confinerait à l'invisible et au mort(ell)), l'art de « mettre en espace », de « mettre en forme » (là encore, voyons cela comme le passage de l'espace/texte à l'espace/scène, de la forme écrite à une autre forme et à *la* forme!). Elle est « création d'images », invention visuelle. Ainsi permettra-t-elle l'actualisation, la réalisation formelle des images inhérentes (explicites ou implicites) à un texte, suscitées par lui. Elle est le lien étroit qui s'établit « entre le fond et la forme ». C'est dire qu'elle ne constitue totalement ni l'un ni l'autre, qu'elle est processus, procédé qui va (et constamment) de l'un à l'autre, dans un sens ou dans l'autre.

La mise en scène, par la théâtralité dont elle fait son objet, « bouleverse l'ordre du quotidien », « transpose » le réel plus qu'elle ne le reproduit, transpose aussi le texte en une autre chose (je parlerais de texte scénique, dans le même ordre d'idée que de scénographie). Elle est la « forme achevée de l'écriture dramatique » a dit un metteur en scène (je dirais, quant à moi, qu'elle est un achèvement possible de l'écriture dramatique, souhaitable puisque totalisante et ouverte).

Quelqu'un a défini la mise en scène comme une « fusion d'énergies créatrices ».



L'Avare de Molière, dans une mise en scène de Jean Gascon au T.N.M., 1951. Décors: Jacques Pelletier. Costumes: Laure Cabana. De gauche à droite: Gabriel Gascon (Cléante), Jean Gascon (Harpagon) et Janine Sutto (Élise).

Dans le même ordre d'images, certains en ont fait une « magie », une « chimie ». Un procédé de transformation, donc, qu'il parte du réel, du texte ou des deux, peu importe.

Et quel est au juste le rôle de celui qui utilise (et contrôle?) ce procédé: le metteur en scène? C'est de stimuler (d'être le « catalyseur » de la fusion), d'orienter, de coordonner tous les éléments de la chimie (l'alchimie?) théâtrale (ces éléments sont-ils les artisans qui collaborent à l'expérience et les idées ou les objets qui en sont les instruments?), de veiller à ce que les divers éléments s'organisent en un tout cohérent autour d'une pensée (l'idée-force).

Dans d'autres familles d'images, on parlera de la mise en scène comme d'une « orchestration », du metteur en scène comme d'un « chef d'orchestre ». On le verra aussi en « maître de chantier » (l'idée de « travail » concret, physique, que sous-tend cette image la rapproche, je crois, de la définition du metteur en scène comme artisan (ici, maître artisan), un peu comme si la créativité du metteur en scène avait, dès le départ, une connotation concrète, voire utilitaire).

Dans l'ensemble du questionnaire, à travers un peu toutes les questions, on a beaucoup utilisé les images maritimes pour parler de la mise en scène. Le rôle du metteur en scène est de mener le navire (la barque — selon, je présume, l'étendue du projet) à bon port, empêcher qu'il ne coule, ne chavire ou ne vogue à la dérive et, pour qu'il en soit ainsi, se résoudre à être parfois le seul maître à bord, quand l'heure est grave et qu'une décision s'impose, et ce, malgré le désir qui prévalait à la levée de l'ancre, de maintenir une atmosphère sereine d'équilibre entre tous les membres



Soleil noir et lune de sang, création collective des finissants du Conservatoire d'art dramatique de Québec, 1978. Mise en scène de Jacques (Laurent) Lessard; scénographie de Luce Pelletier.



Espaces, texte et mise en scène de Serge Marois, production du Théâtre l'Arrière-Scène, 1969. Avec Pierre Marcoux et Marie-Andrée Leclerc. Photo: Pierre Cornellier.

de l'équipage (et le capitaine) de bâbord à tribord, de la cale au pont.

Les images prédominent dans la plupart des définitions données de la mise en scène. Sans doute puis-je y voir l'effet, sur l'écriture, d'une pratique fortement axée, justement, sur la mise en images. Mais une chose me frappe dans les images choisies — verbales cette fois et non visuelles. Quelle que soit l'image choisie, le metteur en scène apparaît comme le détenteur d'un pouvoir. Mais le pouvoir ne m'apparaît pas se présenter de la même façon pour tous. Capitaine, maître de chantier et chef d'orchestre exercent un contrôle et un pouvoir sur une équipe pour réaliser quelque chose: un parcours, un contrat, une oeuvre artistique. Quant au chimiste — à qui il arrive aussi de contrôler une équipe en laboratoire — ou au magicien — qui se fait aussi parfois « assister » —, leur tâche concerne davantage une matière et des instruments, leur pouvoir est davantage une connaissance et une habileté qui permettent l'expérimentation (la transformation d'une matière en une autre) qu'un pouvoir purement décisionnel.

le metteur en scène travaille-t-il dans des conditions favorables?

Au chapitre des conditions matérielles, nous voulions savoir, dans un premier temps, si les horaires des répétitions, leur durée, les cachets, la fréquence des réalisations (nombre de mises en scène par année), les lieux de travail et de représentation, favorisaient la pratique de la mise en scène ou si, au contraire, il s'agissait là d'obstacles à l'exercice de ce métier, de bornes outrageantes. Évidemment, je pressentais des réponses majoritairement négatives, et tel fut le cas. En effet, trois

metteurs en scène seulement ont jugé que les conditions actuelles leur étaient favorables; trois autres, qu'elles n'étaient pas encore idéales, mais qu'elles s'étaient suffisamment améliorées pour leur permettre une certaine latitude, donc que, dans l'ensemble, elles étaient assez favorables à l'exercice de leur métier. Tous les autres ont trouvé à redire sur tel ou tel aspect. Rien de tellement surprenant.

La durée et l'horaire des répétitions en font soupirent plusieurs. Dans certains cas, il s'agit d'un problème majeur. Quelqu'un a parlé (ô jolie image!) des horaires de répétition en fromage gruyère. Construire une unité autour d'innombrables trous, voilà le défi que doit trop souvent relever le metteur en scène. Fondamentalement, cela est dû au fait que les comédiens doivent gagner leur vie croûton par croûton, à la pige, à gauche, à droite, à la télé, à la radio, en faisant des commerciaux, etc., et qu'ils peuvent donc rarement être totalement libérés de toutes ces activités pendant toute la durée des répétitions pour la simple et bonne raison que ce temps des répétitions n'est jamais payé. La question du temps trop restreint et des horaires en dentelle des répétitions est donc très liée à celle des cachets des comédiens, d'une part, et, d'autre part, à la question de l'éparpillement de ces comédiens. S'ils doivent faire de tout, et constamment, c'est que la société québécoise se paye le luxe (car c'en est un puisque l'art ne se calcule pas en termes de rentabilité immédiate), de former un nombre très élevé de comédiens, beaucoup plus qu'elle ne peut économiquement se le permettre. La solution serait d'en former moins ou alors de faire en sorte que ces gens soient en mesure de travailler. Facile à dire, je sais!



Cré Hull? Cré Hull!, création collective présentée au Théâtre de l'île, 1979. Mise en scène et animation de Bernard Martineau. Ce spectacle a été sélectionné par le 13^e Festival du jeune théâtre de l'A.Q.J.T. Photo de répétition: Mario Saint-Jean.

En ce qui concerne le metteur en scène lui-même, la question du cachet pose aussi certains problèmes. On fait quelquefois la distinction entre le jeune théâtre et le théâtre institutionnel en disant que, dans les troupes du jeune théâtre, les cachets relèvent parfois du « vaudrait mieux pas en parler », alors que l'atmosphère de travail (en dehors des nombreuses restrictions matérielles, économiques) est très favorable à la pratique de la mise en scène, mais que, dans les théâtres établis, la situation est tout à fait inverse (ou presque): moyens matériels plus adéquats, mais limites imposées à la créativité par l'institution. Mieux vaudrait alors, pourrait-on conclure, se jeter corps et âme dans le jeune théâtre; mais il faut vivre, diront les metteurs en scène. Leur situation est complexe. Improvisée au départ (rappelons-nous leur « formation professionnelle » et leur motivation à faire de la mise en scène), leur situation est, elle aussi, une situation de pigiste. De ce fait, trop souvent, le metteur en scène n'a pas assez de travail pour ne faire que ça (il lui faudrait trois mises en scène au théâtre institutionnel chaque année pour pouvoir vivre décemment). Sa situation, voire même sa profession, dépend directement de cette condition économique de base. La spécialisation du metteur en scène est difficile et cela nuit forcément à la spécificité du travail de mise en scène au Québec.

Peu de gens se sont plaints des lieux. Deux seulement sur trente-sept ont décrié l'inadéquation des lieux de répétition. Quant aux lieux de représentation: rien. C'est surprenant qu'il n'y ait eu aucun commentaire si l'on songe au scandale de la Comédie nationale (dont personne ne voulait, si l'on en croit les ouï-dire, mais que tous ont eue et à grands frais), à la ronde de fermeture des cafés-théâtres qui continue bon train, au zèle du Service des incendies de la ville de Montréal à fermer des salles de théâtre, etc. Les lieux théâtraux québécois seraient-ils idéaux, stimulants à la pratique de la mise en scène? Je ne le crois toujours pas, mais ici personne n'en a parlé. Peut-être a-t-on jugé que c'était évident et qu'il était inutile de le répéter, d'insister une fois de plus...

Sur les conditions de la pratique, quelqu'un m'a fait remarquer que, dans le contexte nord-américain, le théâtre était un produit de consommation avant d'être un art à part entière et que la question qui en découlait, celle de la pertinence du produit, de la marchandise, nuisait, et considérablement, à la mise en scène. Je trouve la remarque fort intéressante, car elle fait déborder la question de la pratique particulière de la mise en scène à la question plus vaste de la mentalité, de l'être social, tout en la ramenant aux conditions matérielles susnommées (temps, argent) qui sont inhérentes à l'être social nord-américain.

Quelqu'un d'autre a fait la remarque que le metteur en scène était dans une situation semblable, voire identique, à celle des autres artisans du théâtre, ni pire, ni meilleure. Les conditions défavorables ne le sont pas que pour le metteur en scène, nous en avons parlé en ce qui concerne les comédiens, et cela se répercute aussi à d'autres niveaux. Le scénographe connaît aussi des difficultés matérielles.

Le metteur en scène a deux fois été rejeté (et là, évidemment, sa pratique se trouve à être touchée): par les troupes du jeune théâtre, d'une part, par les États généraux, d'autre part, m'a-t-on dit. Dans le premier cas, on a nié sa fonction et son « utilité » dans le processus créateur, si j'ose ainsi reformuler la pensée de qui en a fait mention; dans le deuxième cas, le rapport du Comité organisateur aurait oublié de lui accorder une place...

Un metteur en scène a dit que la mise en scène d'un spectacle d'école était difficile. Que tout se faisait hors réel dans un contexte où l'énergie allait davantage aux crédits du cours qu'à la production théâtrale. Cela va à l'encontre de mes conclusions quant à la mise en scène dans les écoles. Je tiens à inscrire cet élément contradictoire, pour nuancer peut-être...

Enfin, un metteur en scène a dit, grosso modo, que les conditions de travail devaient être négatives, difficiles, et que cela ne pouvait que servir la créativité. Une telle réflexion ne pourra que rallier les quelques (soyons gentils) fonctionnaires distributeurs de gros sous qui, après avoir lu *Vers un théâtre pauvre* sans doute, le titre j'entends, ont conclu que l'art était plus grand, plus noble, s'il était fait à partir de peu de moyens. Du faux théâtre pauvre, un faux élan à la créativité.

«Non, les conditions ne sont pas très favorables, mais c'est le *fun* pareil». Je l'espère pour tous les metteurs en scène, mais je me refuse, comme la plupart d'entre eux, à cesser de revendiquer de meilleures conditions de travail encore et encore.

aiment-ils travailler avec les mêmes personnes?

Généralement, on préfère les équipes assez stables, question d'efficacité. Quand on a déjà travaillé avec quelqu'un, plus besoin de tout reprendre à zéro, il y a déjà un chemin de parcouru. Un certain déblayage de fait. On peut pousser plus loin la recherche, travailler davantage dans une certaine continuité puisqu'on sauve du temps à cause de la complicité qui préexiste au nouveau projet. Personne ne nie cependant qu'il est très enrichissant d'intégrer de nouveaux coéquipiers, que cela alimente l'expérience humaine que constitue (aussi) le travail théâtral. Certains



L'Enfant-rat d'Armand Gatti, création mondiale des Saltimbanques en 1963, dans une mise en scène de Rodrig Mathieu.

metteurs en scène en font une question de principe.

Mais l'établissement des équipes dépend souvent d'autres choses. On est toujours un peu confiné, économiquement, à travailler avec les mêmes personnes, ce qui confirme le vieux dicton: le temps, c'est de l'argent. De l'argent, on en a peu, et par conséquent, peu de temps. Mieux vaut connaître son monde.

Quelqu'un a dit préférer travailler avec la même équipe en création collective, mais tenir au choix de la distribution pour monter un texte. Le critère qui préside au choix de l'équipe de travail est d'un tout autre ordre. En création collective, l'idée vient de tous et le metteur en scène coordonne les idées et les énergies vers un tout cohérent, malgré peut-être une grande disparité au départ. Pour un texte, sans doute voudra-t-il mener à terme sa vision, préférant tout choisir, y compris l'équipe qui devra rendre cette idée, l'actualiser. Cela vous rappelle quelque chose?

La constitution de l'équipe de travail est donc directement dépendante, dans la majorité des cas, des conditions matérielles de travail. Parfois aussi, d'une position de principe par rapport à la mise en scène.

et ses rapports avec les autres artisans?

Il s'agira principalement d'une relation d'échanges entre le metteur en scène et les autres artisans. Par le fait même, des rapports de création, de créativité. Quinze metteurs en scène les ont décrits en ces termes. Neuf autres ont dit « voir à ce qu'ils participent à l'esprit du spectacle ». Une position pas très éloignée de la première, mais qui comporte une nuance car, si je comprends bien, l'esprit du spectacle tient davantage de la vision du metteur en scène dans ce cas. Peut-être qu'il existe là aussi



Scénographie de Pierre Moretti pour *l'Enfant-rat* de Gatti.



Colette Tougas dans *l'Âge de pierre*, une création collective du Théâtre de la Marmaille mise en scène par Daniel Meilleur (été 1978). La scénographie est du metteur en scène et les costumes sont d'Alain Croteau. Photo: Michel Brais.

un échange, dans les deux sens, mais certainement pas à « valeur égale » suivant un principe de base où toutes les créativité sont égales. Certains metteurs en scène ont clairement exprimé cette nuance en disant qu'ils entretenaient des rapports de liberté et d'égalité avec les autres artisans tout en se réservant un certain droit de veto. (Rappelons-nous le capitaine face au naufrage imminent.)

La majorité des rapports décrits mettent en jeu la « mise en commun des idées », une certaine « communauté d'esprit », les principes d'égalité et d'équipe. D'autres sont teintés d'humanisme. On parle de « fraternité », de rapports « chaleureux », « amicaux », pleins d'humour, mais aussi exigeants. (Le capitaine, sourire aux lèvres, dicte son commandement...)

Un seul répondant a parlé explicitement d'un rapport d'animateur, de déclencheur, qui, lui, suppose une toute autre conception du metteur en scène.

qui sont ces interlocuteurs privilégiés?

Nous voulions savoir quel *feed-back* le metteur en scène québécois pouvait avoir de sa pratique (en dehors de l'accueil du public au moment de la représentation et de l'échange ponctuel qui s'établissait entre lui et les artisans au moment des répétitions). Nous lui avons demandé, d'une part, quels étaient ses interlocuteurs privilégiés dans le milieu théâtral (nous pensions alors davantage à des groupes particuliers qu'à des individus, honni soit qui mal y pense!), et, d'autre part, s'il pensait que la critique de presse pouvait agir en ce sens.

En ce qui concerne les interlocuteurs, peu de surprises. D'après ce que j'ai pu déduire des confidences de certains, il s'agit en général de metteurs en scène, hommes et femmes, de comédiens et de comédiennes. Assez peu de



Médée de Marthe Mercure, dans une mise en scène de l'auteure et de Joseph Saint-Gelais, production de l'Atelier-Studio Kaléidoscope, 1980. Dans l'ordre: Marthe Mercure, Yvan Leclerc, Luc Gingras et Monique Richard. Photo: Robert Etchevery.

dramaturges²⁶, encore moins de critiques et de théoriciens, pas du tout de scénographes et autres artisans de la scène (pas à ma connaissance, du moins, parmi les noms cités).

L'ordre, le réseau de ces échanges respecte assez l'image d'ensemble de notre milieu théâtral encore trop constitué de castes. Malgré l'apparence d'une famille unie, on n'échappe pas réellement aux « cellules de tu-seuls »... Je me demande cependant si on les ressent jamais comme oppressantes ou aliénantes, ces cellules. On dit que, parfois, le théâtre anticipe sur la vie...

Certains metteurs en scène ont peu, très peu ou trop peu, d'échanges avec le milieu où les interlocuteurs potentiels sont pourtant nombreux. On échange, dit-on, mais on placote surtout et cela ne va pas toujours très loin.

J'ai noté aussi certains réseaux spécifiques au type de théâtre qu'on faisait. Les gens du théâtre pour enfants ont parfois peu d'interlocuteurs ayant une autre spécialisation que la leur, et je ne crois pas qu'ils soient les seuls. Peut-être est-ce davantage le lot des artisans et des comédiens du théâtre que l'on maintient justement en marge en les confinant à eux, à leurs propres problèmes et à leur propre discours: le théâtre pour enfants, le théâtre d'environnement, le théâtre politique, le théâtre de marionnettes, etc.

26. Devrais-je rapporter que « les auteurs ne sont intéressés que par eux-mêmes » ? Quand même cela serait, je ne les croirais pas pires que tant d'autres. Cliché, quand tu nous tiens...

la critique de presse joue-t-elle un rôle face à la mise en scène?

« Non et c'est aussi bien comme ça ». Un peu méfiant, ce commentaire! En général, la confiance et l'éloge ne sont pas de rigueur dans ce que disent les metteurs en scène de la critique de presse. À la question: « *Considérez-vous que la critique de presse traite suffisamment — et en connaissance de cause — de la mise en scène?* », personne n'a répondu oui. C'est unanime, symptomatique. Ça frôle même le contagieux! Un seul répondant a trouvé que ce « manque » était normal, inévitable. « La critique de presse fait son boulot. » Dois-je comprendre que la mise en scène est « affaire de spécialiste », ou que la presse n'a pas à en parler parce que ça n'intéresserait personne et ne donnerait rien à personne? Je ne sais trop. Ce que je sais après avoir lu tous les commentaires, c'est qu'aux yeux des metteurs en scène, la critique est inapte (sous cette forme du moins — protégeons notre territoire!) à rendre compte de leur travail, d'une part, et à l'alimenter, d'autre part.

« La critique de presse consiste en un résumé auquel se greffent des noms de vedettes. » Le metteur en scène n'étant pas un personnage spectaculaire, la critique l'évite et par conséquent ne pose aucune question de fond, ne s'interroge pas sur l'ensemble, ne cherche pas à comprendre globalement le phénomène de création dont elle décrit (raconte) le résultat auquel elle vient d'assister. Elle préfère « chercher l'erreur ». En refusant de comprendre la totalité, elle se refuse à parler de la mise en scène, à la considérer, par mépris du lecteur qui, suppose-t-on, n'y connaît rien. Dans le meilleur des cas, la mise en place (plutôt que la mise en scène, mais confondue à elle) gagnera quelques commentaires anodins.



Tournez la plage de Claude Poissant, dans une mise en scène de Geneviève Notebaert au Théâtre de Quat'Sous. Coproduction du Théâtre Petit à Petit et du Quat'Sous, 1982. Scénographie: Mario Bouchard. Avec René-Richard Cyr, Adèle Reinhardt, Charles Vinson et Annie Gascon. Photo: Gérard Notebaert.



Sainte Jeanne de Bernard Shaw, dans une mise en scène d'André Pagé. Exercice public des élèves de 3^e année de l'E.N.T. (section française) présenté au Monument National, du 21 au 25 février 1978.

ne tirez pas sur le critique!

La critique de presse a été confondue par la plupart au critique (curieux phénomène de symbiose entre le dire et l'être). Et on est tombé dessus à plein. Règlement de compte que je résume en me faisant un peu l'avocate du diable, pour la forme.

Le critique est ignorant. Ignare. Il ne sait pas de quoi il parle. De plus, ce n'est pas un artiste. («J'aurais voulu être...») — sur un air connu: péché capital! Ça veut dire quoi ça? Qu'il n'est pas sensible? Qu'il est frustré de ne pas l'être (artiste!)? Que sa prose n'est ni création ni créatrice? Il est trop souvent dépassé, incapable même de lire la mise en scène. Il n'est rien de plus qu'un simple spectateur, mais se prend pour davantage, ce qui peut être dangereux. «Ils se contredisent entre eux et peuvent nous heurter», a dit quelqu'un. (Choc du froid et du sensible! Mais pour qui travaille donc avec acharnement le metteur en scène si l'on doit exclure le public comme le critique? Qui comprendra donc le sens de son travail? J'espère que le public au moins y sera «sensible», lui!)

Le critique est incompetent, bourré de préjugés à partir desquels il se pose en censeur, dans la plus pure des traditions, fermé à tout changement, à toute évolution. Il est médiocre et son commentaire est essentiellement subjectif et appréciatif. Qui cela peut-il intéresser qu'il ait ou non apprécié le spectacle? Enfin, pour résumer ou conclure, sa pensée est inarticulée, sa réflexion nulle.

Quelqu'un a opposé critique dramatique et commentateur sportif au sein de la presse. Le premier n'est pas spécialisé, contrairement au second, et le journal ne lui accorde pas non plus la même importance.

Une seule solution a été proposée pour sortir de ce marasme: que la critique donne

la parole au metteur en scène par le biais de l'entretien afin qu'il fasse comprendre son travail, son rôle dans le processus de création du spectacle.

quelle forme de ressourcement y a-t-il pour le metteur en scène?

Puisque les possibilités de réflexion (dans le double sens du terme) sont assez limitées, apparemment, que peut faire le metteur en scène? Comment et où peut-il alimenter sa pratique? Comment peut-il pousser plus loin sa réflexion? Que peut-il faire pour se ressourcer? Voir des spectacles, certainement, ici et ailleurs. De toute sorte. Mais le fait-il, dans l'ensemble? Oui! Retour aux chiffres (ça fait longtemps, là!). Quinze metteurs en scène ont dit voir entre un et vingt spectacles par année, quinze, entre vingt et cinquante, cinq, plus de cinquante.²⁷ Au Québec seulement. À l'étranger, on voit aussi des pièces, mais personne ne s'est risqué à l'approximation purement numérique. Trois personnes ont dit en voir « le plus possible »; trois, « rarement »; deux, « peu »; deux ont répondu « pas pour le moment », et cinq ont dit ne rien voir ou pouvoir voir à l'étranger. Notons que trois metteurs en scène ont dit qu'ils n'ont pas les moyens de se rendre à l'étranger, mais qu'ils se renseignent et se tiennent au courant des pratiques étrangères par des lectures. En ce qui concerne les spectacles vus à l'étranger, on a préféré parler d'endroits plutôt que de fréquence car, de toute façon, il s'agit toujours de moments particuliers (voyages, stages, festivals...). Neuf personnes ont vu des spectacles à New York; sept, à Paris; trois, à Londres; deux, à Toronto; deux, « en Europe ». Six metteurs en scène ont parlé spécifiquement de spectacles vus lors de festivals (y compris Avignon). Certains ont donné pour tous renseignements: le San Francisco Mime Troupe, Brook, Mnouchkine. Enfin, quelqu'un a spécifié: « jamais de répertoire ». Voilà pour les spectacles vus.

Pour s'alimenter, le metteur en scène peut voir ce que font ses collègues. Nous lui demandions, dans le questionnaire, s'il y avait un ou des metteurs en scène dont il aimait l'approche. La liste est longue, et pour le Québec, et pour ailleurs.²⁸ Et ce qui retient mon attention, c'est pourquoi certains metteurs en scène sont appréciés par d'autres. Quelles sont donc les qualités d'un metteur en scène pour un metteur en scène? Certaines des qualités énumérées concernent la personne, correspondent au caractère du metteur en scène. On l'aime parce qu'il est attentif, imaginatif, intuitif, dynamique, puissant et en éternel questionnement. Ce genre d'appréciation quant au questionnement rejoint la pratique, la qualité de cette pratique. On aime chez le metteur en scène, par exemple, son sens du sacré, la sensibilité qui transpire de son rapport au quotidien (transposé), la qualité des climats qu'il crée, la valorisation qu'il fait du jeu, la propreté de son travail, son respect de l'oeuvre ou le parti pris, voire la « violence », qu'il manifeste dans ou par son travail.

ne devrait-il pas exister une association des metteurs en scène?

Nous avons posé cette question dans la même optique que celle qui nous avait

27. Plus précisément: entre 1 et 5: 4; entre 5 et 10: personne; entre 10 et 15: 10; entre 15 et 20: 1; entre 20 et 25: 5; entre 25 et 30: 2; entre 30 et 40: 5; entre 40 et 50: 3; plus de 50: 5. Tous n'ont pas répondu à la question. Une personne a dit qu'elle voyageait « beaucoup ».

28. Pour le Québec, 34 metteurs en scène sont nommés: 6 le sont deux fois; 1, trois fois; 2, quatre fois; 2, sept fois; 1, treize fois (il s'agit d'André Brassard). Pour l'étranger: 29 noms parmi lesquels un l'est par deux personnes; un par trois; un par cinq (Strehler); un par six (Mnouchkine) et un par sept (Brook).

Mis en scène par Gérard Poirier, *Chat en poche* de Feydeau. Production du Théâtre du Rideau Vert, 1965. Décors: Guy Rajotte. Costumes: François Barbeau. Germaine Giroux et Luce Guilbeault.





amené à interroger le metteur en scène sur le *feed-back* qu'il pouvait recevoir de sa pratique, et sur les moyens réels dont il disposait pour se ressourcer. Il nous semblait possible qu'une association de ce genre, regroupant des gens qui étaient confrontés à des situations et à des conditions de travail similaires, mais surtout qui partageaient le même rayon de pratique et de questionnement théorique, puisse jouer un rôle important de stimulateur et de catalyseur, et faire ainsi progresser la pratique de la mise en scène au Québec, ne serait-ce qu'en l'affirmant comme réelle et autonome.

Pour dix des répondants, une association de metteurs en scène semble souhaitable et répondrait à certaines attentes allant de la discussion rendue ainsi possible entre gens d'une même pratique jusqu'au problème des conditions de travail, toujours plus faciles à améliorer si les luttes sont menées collectivement. Douze metteurs en scène se sont cependant montrés défavorables à un tel projet et quinze ont paru hésitants, indifférents, ou encore ont dit ignorer si une association était nécessaire, si cela serait fructueux ou, au contraire, dangereux pour une pratique foncièrement individuelle.

On a souligné le danger d'uniformiser le métier de metteur en scène et, de ce fait, la pratique de la mise en scène (là encore, je lis une équation à la québécoise entre l'homme et l'oeuvre...). On a parlé aussi de la difficulté de regrouper sous un même chapeau des gens trop différents et pas assez nombreux, somme toute, pour donner quelque crédibilité à une association. D'autant plus que, si j'en crois un des metteurs en scène, elle ne devrait regrouper que des metteurs en scène de théâtre (si on veut regrouper, regroupons! Quant à la limite (aux limites) de ce qui constituera « le théâtre » eh bien, on demandera au Monsieur...). Plusieurs ont dit qu'il existait déjà suffisamment d'associations (C.E.A.D., A.Q.J.T., U.D.A., A.D.T.) auxquelles pouvaient adhérer les metteurs en scène qui d'ailleurs, pour la plupart, ne pratiquaient ce métier que de façon très sporadique. Inutile de créer une masse de « catégories », mieux vaut que le théâtre fasse bloc.

La question d'un syndicat des metteurs en scène a été soulevée; des gens se sont montrés favorables, ou penchaient vers cette idée, alors que d'autres s'y opposaient fermement. Les « contre » sont les échaudés ou les témoins d'expériences d'associations, syndicales ou non, peu fructueuses, limitatives ou inutiles. Quelqu'un a dit, par exemple: « va pour une association dans la veine du C.E.A.D., mais pas question d'un regroupement du genre U.D.A. » Un autre a tout bonnement dit: « Il y a déjà l'A.D.T. Que font-ils? » Les « pour » sont ceux qui croient qu'un syndicat pourrait entraîner une certaine sécurité financière. Mais, de façon générale, on parle du syndicat avec énormément de réserves. On préfère, et de beaucoup, envisager une association en termes d'échanges enrichissants entre les metteurs en scène et de l'établissement d'un code d'éthique à l'intérieur de la profession.

Comme les chiffres et les commentaires le démontrent, la chose est loin d'être faite. L'Association québécoise des metteurs en scène (de théâtre?) est apparemment loin d'être réalisée.

Une goutte d'eau sur la glace, texte de Suzanne Aubry, Jasmine Dubé et Geneviève Notebaert mis en scène par Claude Poissant. Production du Théâtre Petit à Petit, 1980. Scénographie: Manon Desmarais. Avec Jasmine Dubé (à l'avant-plan) et Geneviève Notebaert. Photo: Denis Vaillancourt.

mais à quoi ça rêve un metteur en scène?

« *Si vous aviez une bourse de travail libre d'une année, à quoi l'emploieriez-vous?* » À plus d'une chose, en général. À lire, pour quinze des metteurs en scène. À écrire, pour dix, dont un sur le théâtre. Parmi les autres, un projette « un opéra quotidien », et un autre, « une comédie musicale épique ». Quinze, parmi les metteurs en scène, l'emploieraient à voir des spectacles, ici et ailleurs.²⁹ Notons que deux d'entre eux, autres que les personnes qui rêvent d'écrire tout en musique, ont dit qu'ils iraient voir de l'opéra à l'étranger. Sept répondants consacraient cette année de liberté à l'étude et à la réflexion. Sept feraient des stages.³⁰ Je note encore ici qu'une de ces personnes (et, encore, une différente) irait faire un stage dans une maison d'opéra, à l'étranger. (La musique et les grands airs, ça les fascine. Moi, c'est leur fascination qui me fascine. Sur trente-sept metteurs en scène, cinq rêvent d'opéra. C'est à noter je crois, au cas où peut-être notre théâtre y puiserait quelque chose de neuf...) Enfin, souvent, rêves et projets concrets à réaliser se confondent. Treize personnes ont dit qu'elles emploieraient leur argent et leur temps à travailler, à réaliser un de leurs projets de mise en scène (le vice restera toujours le vice et la vocation appellera toujours l'élu!).

Connaissant bien et le vice et la vocation, nous avons pressenti ce rêve de « réaliser » en demandant: « *Quels sont les projets de mise en scène que vous aimeriez voir se concrétiser dans un proche avenir?* » Bien entendu, la question n'impliquait pas que la réalisation en question soit nécessairement la leur. Mais la plupart des gens qui rêvent le font pour eux. Seize projets en sont de « création québécoise », et deux projets de « comédie musicale » s'y ajoutent. Trois projets visent le répertoire québécois, douze, le répertoire étranger et cinq, le répertoire classique. Trois metteurs en scène font des projets d'opéra. Quatre autres rêvent d'un spectacle synthèse qui mêlerait différentes formes artistiques. Trois metteurs en scène souhaiteraient faire l'adaptation théâtrale de romans (dont un Balzac), deux, des adaptations québécoises d'oeuvres du répertoire international. Une personne a parlé d'un projet de recherche formelle, théorique; une autre a dit qu'elle voudrait monter une pièce québécoise en France, avec des Français. Enfin, quatre metteurs en scène n'ont pas répondu à cette question, alors que cinq autres ont dit ne rien souhaiter de précis, n'avoir aucun projet. Ou bien on rêve beaucoup, ou bien on s'abstient de rêver. En effet, certains (25%) n'ont pas donné de réponses ou se sont abstenus. Tous les projets mentionnés le sont donc pour les trois quarts qui restent.

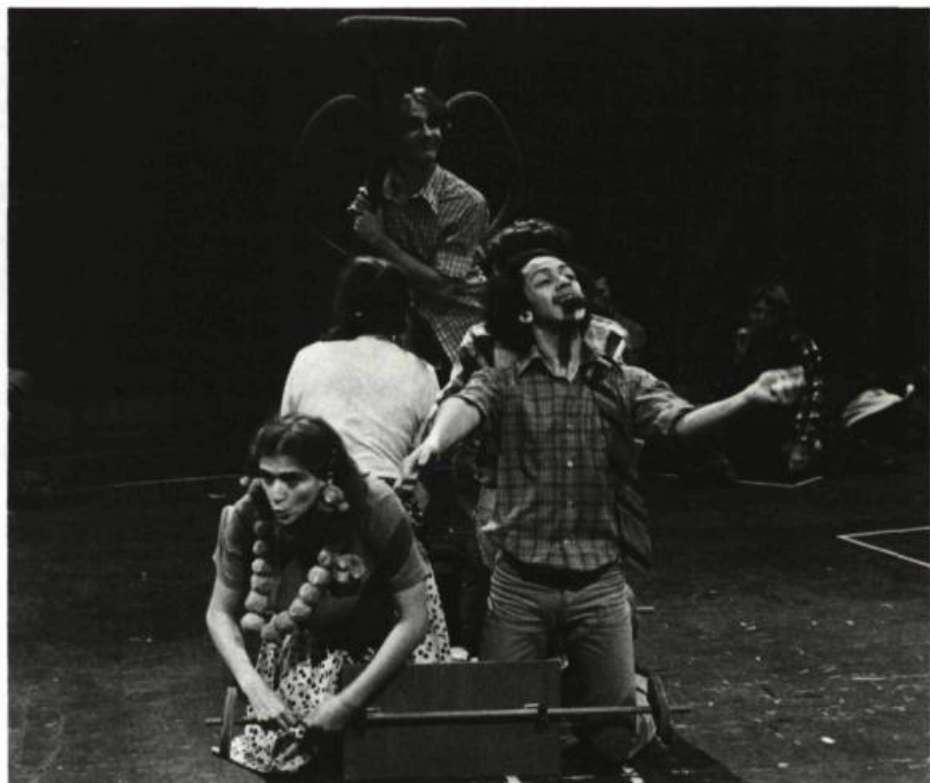
autant de « manières » que de metteurs en scène

La mise en scène est un travail bien particulier qui n'a rien du « procédé », du « truc », de l'application directe d'un acquis à chacun des emplois (sans mise en question de la pertinence de cet acquis). Nous avons demandé au metteur en scène de nous décrire le processus de son travail (étapes et durée) à partir du moment où le projet de mettre en scène lui était connu (confié).³¹ Il y a eu autant de réponses à cette

29. Deux seulement ici, douze ailleurs. Quelques personnes ont défini plus spécifiquement cet ailleurs; États-Unis, Europe, Allemagne, Indonésie, Amérique centrale, Amérique latine, Amérique du Sud, France. C'est l'Allemagne qui est mentionnée le plus souvent.

30. Ailleurs, en général (dans cinq cas): en France, en Italie, en Europe. L'un d'entre eux a dit qu'il suivrait aussi des stages ici.

31. Il m'apparaît inutile de compiler dans le détail les éléments disparates de la question qui portait sur le processus de travail. Cela exigerait une approche fort différente de celle utilisée jusqu'ici, et s'inscrirait mal dans le cadre d'analyse que je me suis fixé pour l'instant. Peut-être pourra-t-on revenir un jour sur la question et utiliser plus efficacement les descriptions données par chaque individu.



Sous le regard du vase (l'interdit), les enfants, à l'image des parents, font une ballade en voiture: *On est capable* texte de Louis-Dominique Lavigne mis en scène par Monique Rioux. Création par les étudiants de l'Option-théâtre du cégep Lionel-Groulx, décembre 1977. Scénographie de Dominique L'Abbé. Avec Hélène Mercier, Normand Brathwaite (à l'avant), Jacinthe Vanier, Marc Béland (de dos) et Benoît Lagrandeur. Photo: Michel Brais.

question que de metteurs en scène et j'imagine que pour chacun d'eux, le processus décrit devait s'adapter à chaque réalisation. Chaque description donnée d'un tel processus m'a semblé être le portrait-robot, le plan d'une réalisation particulière. Et on n'envisage pas de la même façon, on n'appréhende pas de la même façon la mise en scène d'un texte — ni même d'un texte de répertoire et celui d'une création — et la mise en scène qui s'intègre à un projet collectif. Les étapes du travail varient énormément, selon le cas, et la durée de ces étapes dépend non seulement des désirs, voire même des habitudes de travail, du metteur en scène, mais aussi et surtout de tant de données et de restrictions concrètes, de tant de questions de pur et simple fonctionnement, qu'il est impossible de la déterminer, même de façon approximative.

pourrait-on apprendre la mise en scène à l'école?

Compte tenu du caractère très personnel, très individuel du travail de mise en scène, on peut poser la question de l'apprentissage de l'acquisition « théorique » et pratique du métier. Des cours de mise en scène sont-ils envisageables?

Oui, selon vingt-neuf des metteurs en scène. Non, pour trois autres. Quant aux cinq



En attendant Godot de Samuel Beckett, dans une mise en scène de Jean-Guy Sabourin, au Centre national des Arts, 1969. Photo: The Photographers/Ottawa.

derniers, ils sont indécis sur la question et considèrent que cela serait en tout cas difficile.

Tout s'apprend, disent les premiers. Et la mise en scène nécessite une formation d'autant plus rigoureuse que la responsabilité du metteur en scène est grande, plus grande peut-être que celle des autres praticiens de théâtre. Il faut que ceux qui se destinent à la mise en scène puissent acquérir une certaine connaissance du théâtre et aussi une technique de base: étudier l'histoire du théâtre, apprendre à lire un texte, avoir l'occasion d'expérimenter toutes les facettes du travail scénique (« les idées par les mains » a dit un des metteurs en scène), se retrouver dans le bain, face à des décors, des costumes, des éclairages à réaliser. Pouvoir, dans le cadre protégé de l'école — avec le pour et le contre que cela comporte —, développer son sens créatif sur tout ce qui entoure et alimente la mise en scène d'un texte: du marketing en passant par l'art pictural, la musique, etc. « Acquérir l'a b c », m'a dit quelqu'un « pour aller ensuite chercher ailleurs les autres lettres de l'alphabet » car, si l'apprentissage technique est important, il faudra tout reprendre à neuf en sortant de l'école. Tout réadapter à la réalité, aux réalités du circuit de production de l'art au Québec. Une des qualités de l'école, c'est que cela permet de gagner du temps, de voir et d'expérimenter des choses.

Ceux qui disent non à l'enseignement parleraient sans doute plutôt de « perte de temps ». Ils croient que le metteur en scène ne peut se former que dans la pratique

(pas dans la simulation d'une pratique). Le seul apprentissage se fait auprès des maîtres, a dit quelqu'un. Le rapport est plus ou moins ici celui du « cours privé », mais il s'agit quand même de la transmission d'un savoir présenté un peu différemment, voilà tout. L'un d'entre eux croit que l'enseignement « structuré » de la mise en scène risquerait de détruire le caractère personnel du metteur en scène. L'école, c'est l'uniformisation néfaste. (Je ne vois pas très bien en quoi une structure pourrait d'emblée être aussi nuisible à moins que l'on ne porte aux nues le « flyé », l'incohérent, et que l'on en fasse une donnée essentielle de toute mise en scène.) Il ne faudrait pas, a-t-on souligné, que le diplôme prime sur le talent. Sur le talent, tout le monde s'accorde, ceux qui favorisent l'enseignement comme ceux qui s'y opposent. Jamais des cours de mise en scène ne donneront le talent nécessaire à cette pratique. Ils fourniront une certaine « discipline », que les uns craignent comme un « lavage de cerveau et de talent », et que les autres favorisent en tant qu'appui à la pratique, organisation mentale nécessaire à la cohérence globale de cette pratique.

On a plusieurs fois mentionné dans les réponses les expériences concrètes d'enseignement de la mise en scène, à l'Université d'Ottawa et au Conservatoire d'art dramatique de Québec qui offre une quatrième année de formation, facultative, et dont on attend de voir si cela donnera quelque chose concrètement, si cela fera vraiment avancer la mise en scène qui se pratique chez nous. Je profite de ce que je parle de cette expérience du C.A.D.Q. pour souligner que plusieurs metteurs en scène ont parlé de l'importance pour eux (et ceux qui viendront se joindre au rang) d'avoir une formation de comédien pour pouvoir être en mesure de *bien* diriger des comédiens. C'est sûr qu'on prêche un peu pour sa paroisse. Plusieurs d'entre eux ont déjà cette formation et sans doute dessert-elle efficacement leur propre prati-



Soudain l'été dernier de Tennessee Williams (adaptation française de Jacques Guicharnaud); mis en scène par Jean Salvy. Production de la Compagnie de Quat'Sous en collaboration avec le C.N.A., 1976. Décors: Guy Neveu. Costumes: François Barbeau. Photo: André Cornellier.

que. Mais je m'interroge encore, personnellement, sur le caractère essentiel de cette formation d'acteur. On me parle de « comprendre l'acteur ». Mais cette compréhension doit-elle aller jusqu'à l'inclusion? Est-ce le seul lot de l'acteur de se comprendre lui-même et de pouvoir bien diriger son semblable? Le pieux souhait dont on fait une condition sine qua non porte, je crois, sur ce « bien » dont on n'a pas déterminé le sens, dont on ignore (moi je l'ignore encore) les sous-entendus et les implications pratiques dans le rapport metteur en scène et comédien. Pourquoi faut-il être comédien pour comprendre un comédien?

Pour résumer les positions quant à l'enseignement: si l'on met en place un système de formation du metteur en scène, il faudrait que les objectifs soient précis et pratiques et qu'on ne se fasse pas d'illusion sur ce que donnera cet apprentissage quand il s'ouvrira à la pratique réelle. La formation pratique ne servira qu'à vérifier le talent et offrir, dans un cadre protégé, des possibilités d'expérimentation à qui aura justement du talent.

et si on arrêtait ça là, pour l'instant...

Voilà, c'en est fait du questionnaire. Je l'ai traversé, vous l'avez parcouru avec moi. Qu'est-ce que ça donne? Cela jette les ponts d'une réflexion par des praticiens sur leur pratique. Ce que j'espère, c'est que la réflexion de ces quelques-uns fera boule de neige. Réfléchir sur une pratique est quelque chose de vital à mon avis et il faudrait que les résultats de cette enquête servent à amorcer une réflexion, voire un débat, sur ce qu'est ou ce que devrait être la mise en scène chez nous. Je tiens à remercier tous ceux et celles qui se sont prêtés à ce questionnaire.³²

lorraine camerlain

³².Ainsi que Pierre Lavoie qui a participé à la compilation des données.