

Au bout de l'art Entretien avec Martine Beaulne

Solange Lévesque

Numéro 66, 1993

Théâtre-femmes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29518ac>

[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

Lévesque, S. (1993). Au bout de l'art : entretien avec Martine Beaulne. *Jeu*, (66), 41–52.

Itinéraires

Solange Lévesque

Au bout de l'art

Entretien avec Martine Beaulne

Très tôt dans votre carrière, vous avez senti le besoin d'aller chercher une formation ailleurs; vous avez effectué des stages en Italie, au Danemark et au Japon à plusieurs reprises. Qu'est-ce qui vous attirait dans ces formes théâtrales étrangères?

Martine Beaulne — Au tout début de ma carrière, j'ai fait du théâtre universitaire avec la Troupe des Treize à l'Université Laval; ensuite je me suis inscrite au Conservatoire, où j'ai obtenu mon diplôme en 1975. La formation classique a été importante : ces trois années m'ont permis de déterminer quel théâtre je voulais faire et m'ont donné une solide technique d'apprentissage. Mais j'avais tout de même l'impression qu'il me manquait des éléments : le plaisir de la fête, par exemple, le plaisir de l'événement théâtral, autant dans son caractère de réjouissance que dans son caractère sacré; je m'aperçois que tous ces lieux où je suis allée étudier, tous ces voyages que j'ai effectués

Martine Beaulne.



ont pour racine le besoin que j'ai de me confronter à différentes cultures. J'aime voir comment les gens réagissent au contexte historique, politique, géographique, un peu comme si je faisais une étude de mœurs. J'avais le goût de m'imprégner de tout ça. Je m'interrogeais aussi à propos d'un aspect du travail de l'acteur; au Conservatoire, la formation était surtout dirigée vers un style de théâtre psychologique, et cela ne me satisfaisait pas entièrement. À ce moment, c'était inconscient, mais maintenant je peux expliquer pourquoi : j'avais besoin que d'autres facettes de l'être humain puissent être extériorisées, besoin de voir comment l'être humain s'exprime ailleurs dans l'univers. C'est sûr qu'en allant en Italie, au Japon ou chez Barba, on rencontre des théâtres où il y a une codification très précise, une longue tradition, et il m'intéressait beaucoup de voir comment cette tradition avait évolué, s'était transformée à travers les âges, et ce qui en était resté. Ce sont peut-être mes origines que je cherchais à travers ces voyages. Je ne sais pas si c'est à cause des Amérindiens ou des premiers colons, mais il existe au Québec un attachement à la terre, à la tradition, à quelque chose de plus enraciné dans le sol, qui conserve néanmoins la dimension de l'au-delà. Je ne retrouvais pas cette double

dimension dans le théâtre européen. C'est pour cette raison que j'ai voulu aller la chercher ailleurs.

Dans vos mises en scène, on remarque une caractéristique constante : il y a un rythme particulier qui s'installe, et on a l'impression que chaque personnage a tout son temps; est-ce qu'on peut voir dans ce rythme une influence de votre contact avec des traditions théâtrales étrangères, et en particulier avec la tradition orientale?

M. B. — Je pense, en effet, que ce trait constitue un héritage de la tradition japonaise. Au Japon, le personnage qui vit dans l'*ici et maintenant* garde contact avec ses différentes vies passées et aussi avec l'élan qui le propulse vers le futur; son présent est donc un présent étendu, qui comprend le passé et le futur; pour que l'acteur puisse porter ce bagage et en ressentir les effets profondément, il faut établir un rythme particulier. Je m'interroge beaucoup sur la présence théâtrale : qu'est-ce qui fait qu'on a une présence sur scène? Je pense qu'on peut mieux définir notre présence et *l'habiter* quand tous les éléments de notre corps entrent dans un rapport sensible avec l'univers. Pour y arriver, il faut avoir accès à une compréhension métaphysique, à un point de vue philosophique; cela sous-tend tout un cheminement. Maintenant, j'aborde le théâtre et mon travail avec les acteurs d'une autre façon parce que c'est ce cheminement qui m'intéresse. Le personnage n'est qu'un élément à travers la nature dans l'au-delà; un des éléments actifs à travers une situation donnée dans un univers donné. Le rapport avec l'espace est très important pour le personnage, tout comme le rapport *climatique* avec les différents lieux scéniques. Après toutes ces années, je commence à *voir* un peu plus mes mises en scène, à devenir capable de les analyser.

Vous avez monté quelques pièces de Mishima; en tant que metteuse en scène occidentale, comment avez-vous intégré l'esprit japonais au jeu des comédiens d'ici?

M. B. — Ma préoccupation était alors de faire comprendre l'âme japonaise, et non pas de rendre le côté visible, extérieur du Japon; j'ai tenté de faire comprendre pourquoi un auteur japonais — Mishima, en l'occurrence — écrit *de cette manière*, et de faire sentir ce qui est particulier à cette expression. Cela m'a amenée à approfondir tout ce qu'il y a sur le plan de l'âme, à approfondir le tragique dans ces pièces que j'ai montées. Chez les auteurs japonais, on trouve un caractère de rituel; on est à la fois dans le monde des vivants et dans celui des revenants; on ne baigne donc pas dans un temps *quotidien*, mais dans une autre dimension. J'ai travaillé à rendre visible cette autre dimension où le temps n'a plus la même durée.

Diriez-vous que ce temps appartient exclusivement aux pièces japonaises?

M. B. — Non, mais ma préoccupation est venue de ces pièces. Ma première mise en scène vraiment reconnue, si je puis dire, ayant suscité, en tout cas, un certain intérêt et une véritable curiosité, a été *l'Arbre des tropiques* de Mishima. Sans tomber dans le cliché ou dans l'exotisme, je désirais faire éprouver aux spectateurs la spécificité du théâtre japonais. Cette année, j'ai monté *Désir sous les ormes*, une pièce où les personnages sont engagés dans un débat avec la nature qui influence leurs passions, leurs désirs, leurs

Au Japon,
le personnage qui
vit dans l'*ici et
maintenant* garde
contact avec ses
différentes vies
passées et aussi
avec l'élan qui
le propulse vers
le futur; son présent
est donc un présent
étendu, qui
comprend le passé
et le futur.

comportements, et avec un Dieu malcommode. En élaborant la mise en scène, je me suis aussi attachée au point de vue tragique de la pièce. Je me rends bien compte que mes voyages et mes séjours à l'étranger me permettent de regarder les choses différemment.

1990 : *L'Arbre des tropiques* de Mishima (Productions Virgo et Groupe de la Veillée). Interprètes : Éric Bernier et Isabelle Cyr.
Photo : Guy Borremans.

...Et aussi, j'imagine, toute l'expérience que vous avez accumulée au cours des ans. Vous menez votre carrière d'une manière très sage, lentement et sûrement; cependant, si on regarde tout ce que vous avez fait, on s'aperçoit que vous avez accompli beaucoup. Ya-t-il un lien entre toutes vos expériences de travail, celles d'ici et celles d'ailleurs, en particulier du Japon, pays auquel on vous associe peut-être un peu trop exclusivement...?



M. B. — Ce qui m'a amenée au théâtre, c'est le plaisir d'être en équipe; j'aime le travail d'équipe. Comme tout artiste, j'ai besoin de m'exprimer, mais je ne suis pas une artiste solitaire, et le théâtre m'offre ce plaisir d'être confrontée, de me dépasser, de discuter avec d'autres artistes; tous mes sens sont mis en éveil, autant que ma créativité, ma sensibilité et mon intelligence; j'aime que toutes ces facultés soient actives dans mon travail. Ma collaboration avec la Troupe des Treize correspondait aux balbutiements des créations collectives; à ce moment, on sentait concrètement la pensée d'une génération qui avait besoin de se définir et qui ne voulait pas faire le théâtre que ses prédécesseurs avaient fait — dans mon cas, c'était même le théâtre de mes parents, car comme vous savez, je viens du «milieu»: mon père est un homme de théâtre. On retrouve sans doute une caractéristique de l'adolescence dans ce mouvement, mais il a été important en ce qui concerne notre langue, notre parole. Ensuite, j'ai fait le Conservatoire, puis je suis allée au Parminou parce que le théâtre de rue m'intéressait. À cette époque, je croyais à un théâtre engagé politiquement, mais mon principal intérêt était le théâtre de rue et de foire, le théâtre populaire. Je voulais expérimenter comment la parole pouvait devenir immédiatement accessible aux gens et comment on pouvait, par l'imagerie, faire éclater la fête. Les spectacles historiques que j'ai dirigés et qui étaient donnés en plein air à la Place Royale à

Québec ont été pour moi les plus beaux moments au Parminou; c'était vraiment ça, la fête! Ensuite, quand je suis allée étudier la commedia dell'arte avec Giovanni Polli, à Venise, je voulais retourner aux origines de cette forme de spectacle et apprendre comment tous les personnages avaient été typés. Dans la commedia, on exploite la notion de cercle, de rondeur, on joue sur les parvis d'églises, et c'est ça, au fond, qui me fascinait. Ensuite, j'ai fait beaucoup de création, au Parminou et ailleurs. J'aime découvrir; je ne peux pas «m'asseoir» sur des choses trop établies. Comme metteuse en scène, je m'intéresse autant au travail de l'acteur qu'à la dramaturgie et à la forme qu'on peut choisir; je me pose toujours plein de questions : qu'est-ce que la tragédie? le drame? la comédie, classique et moderne? comment on monte et joue tout ça? Peut-être ces préoccupations me sont-elles venues de l'impression que dans le théâtre qu'on faisait ici, à une certaine époque, tout était abordé de la même manière, Shakespeare ou Beckett. C'est impossible, ce sont des univers particuliers, des mondes différents. Je suis allée aux sources, voir comment ça se faisait ailleurs. Je me suis imprégnée de la vie des gens. À Venise, les cours se donnaient dans un espace en plein air, et tous les matins, on voyait des gens qui déchargeaient les bateaux; pour moi, c'était ça le théâtre! En même temps qu'on faisait notre travail, d'autres faisaient aussi le leur, parallèlement. J'avais l'impression d'une participation commune à un même mouvement, à travers un travail effectué à des paliers différents. Cette participation a toujours été importante pour moi.

Est-ce de là qu'est venu votre engagement avec le Parminou, à un moment de votre carrière?

M. B. — Oui. J'ai toujours voulu mettre de pair l'artistique et le sociopolitique; je suis une humaniste et je pense que le théâtre doit susciter une certaine réflexion, divertir tout en faisant réfléchir, qu'il doit éveiller la conscience de différentes façons : en faisant rire

Il faut que l'artiste
soit visionnaire,
qu'il essaie de
susciter un espoir,
de provoquer un
changement. Pour
y arriver, il doit
posséder les codes.



1991 : *Don Juan* de Milosz
au Théâtre de la Veillée.
Photo : Yves Dubé.

ou en faisant pleurer, en touchant; il faut que l'artiste soit visionnaire, qu'il essaie de susciter un espoir, de provoquer un changement. Pour y arriver, il doit posséder les codes. Mes préoccupations artistiques étaient de retrouver les codes, parce que je suis maintenant convaincue qu'on ne peut pas faire du théâtre uniquement avec son instinct; il y a une mécanique théâtrale : plus la mécanique est précise, plus l'acteur et le spectacle ont de liberté. Je suis convaincue de ça.

C'est probablement vrai de tous les arts...

M. B. — Oui. Mais en théâtre, il y a eu tellement de bouleversements rapides, sur le plan artistique! On est passé du classicisme rigide, qui met l'accent sur la voix et les mots, à n'importe quoi, et maintenant, la mode est à l'instinct : c'est le « jeu américain », on n'a plus besoin de mécanique, on se fie à « ce qui se passe sur le moment ». Je pense que ça ne peut pas être *vrai*, au théâtre. Peut-être au cinéma; mais au théâtre, il faut jouer quarante, soixante fois de suite! L'acteur doit retrouver des ressources chaque soir; il ne peut pas uniquement compter sur sa « cuisine intérieure » ou ses images affectives; il y a des principes, des codes qui sont vraiment d'ordre technique, en ce qui concerne la projection, la direction de la voix; où s'en va-t-elle? vers l'avant? vers l'arrière? sur les côtés? Il y a beaucoup de choses à découvrir au sujet de cet instrument du comédien qu'est la voix : or la voix passe par le corps; comment le corps s'anime-t-il? qu'est-ce qui le fait bouger? comment s'exprime-t-il à travers l'espace? C'est aussi ce questionnement qui m'a amenée à voyager.

Comment votre expérience en tant qu'actrice a-t-elle modifié votre conception de la mise en scène?

M. B. — J'ai joué beaucoup, et j'ai été *bien* dirigée en de rares occasions. Je peux compter sur les doigts de ma main les spectacles où j'ai appris quelque chose, où le metteur en scène m'a amenée plus loin, m'a révélé d'autres dimensions, où j'ai eu l'impression de participer à quelque chose d'exceptionnel; je crois qu'il faut avoir ce sentiment, parce que jouer demande trop d'engagement, trop d'abandon, trop d'humilité. Et souvent, les metteurs en scène ne faisaient pas leurs devoirs, n'avaient pas de point de vue. C'est ce qui m'a particulièrement choquée. Car c'est nous, les acteurs, qui sommes sur scène, et il est dur de recevoir du public le sentiment net de s'être trompé. Je suis prête à travailler sur une proposition audacieuse d'un metteur en scène, même si elle est risquée, et je vais même la défendre jusqu'au bout, mais il faut que je sache ce que le metteur en scène me demande. En tant que metteuse en scène, j'essaie maintenant de diriger les comédiens comme j'aurais voulu l'être. Comment rendre le personnage présent? Comment faire pour que l'acteur se dépasse? Comment lui faire découvrir d'autres facettes de lui-même? Mes préoccupations sont de cet ordre. Sur le plan dramaturgique, je me demande, entre autres : de quel type de théâtre s'agit-il? Qu'est-ce qu'il y a dans cette œuvre? Que contiennent les mots? Jusqu'où peut-on aller?

Ce que vous dites laisse supposer que vous effectuez un important travail préliminaire...

M. B. — Si quelqu'un me demande pourquoi j'ai fait telle chose, il faut que je puisse

On est passé du classicisme rigide, qui met l'accent sur la voix et les mots, à n'importe quoi, et maintenant, la mode est à l'instinct : c'est le « jeu américain », on n'a plus besoin de mécanique, on se fie à « ce qui se passe sur le moment ». Je pense que ça ne peut pas être *vrai*, au théâtre.

défendre mon point de vue, fournir une réponse. Évidemment, certaines décisions sont d'ordre instinctif, mais en général, je sais où je m'en vais, et ma lecture de la pièce est claire. À un moment donné, je peux dire : « Ah, tiens, j'ai fait ça pour telle raison. » Je peux défendre mes choix. Non pas pour les justifier, mais pour les expliquer. J'ai des réponses. Quand l'acteur me pose une question à laquelle je ne peux pas répondre, je lui dis : « Attends un peu, je vais y réfléchir, je t'en reparlerai dans deux jours. » C'est important pour moi autant que pour lui de savoir où nous allons. On ne peut pas laisser le comédien au-dessus du vide; il doit parfois douter et éprouver un vertige intérieur, mais il faut qu'il sache tout de même sur quoi il a les pieds et ce vers quoi il s'en va.

Et ça, est-ce que c'est possible dans un théâtre de rue ou dans un théâtre d'intervention sociale?

M. B. — Au Parminou, on contrôlait le contenu, ce qu'on avait à dire, la forme, d'une certaine façon; on ne contrôlait pas toujours le jeu; puisqu'on faisait tout et qu'en plus on n'avait pas toujours de metteur en scène, de regard extérieur, on ne pouvait pas avoir la même exigence; notre travail avait une autre qualité : la foi! Et on le défendait avec une grande cohésion d'équipe. Je pense qu'il faut retrouver la même chose quand on travaille avec un texte d'auteur. Actuellement, mon intérêt est de raffiner toutes les dimensions du jeu de l'acteur. On voit tout de suite, sur scène, si chacun a travaillé seul pour lui-même dans les répétitions; chacun peut être très bon, mais il peut ne rien se passer sur scène. On dirait qu'il manque quelque chose de magique. Au contraire, dans certains spectacles où les interprètes sont peut-être moins bons, on sent une espèce d'unité, de passion commune, et « ça lève », comme on dit. Les spectateurs sont prêts à « prendre beaucoup ». Le théâtre est un art vivant; on veut communiquer, on veut qu'il se passe quelque chose. Il faut que le spectateur soit sur le bout de son siège.

Quels sont les principes de base, les lignes directrices qui vous guident dans votre travail de metteur en scène?

M. B. — Comme vous le suggérez, la période de préparation est en effet très importante pour moi. Je me fais toujours un cahier. Je lis la pièce, je la relis, et j'essaie d'isoler les mots qui ressortent du texte, tout à fait spontanément, de manière anarchique. Je les note. Je note aussi mes premières impressions et mes premières images, même si c'est tout à fait décousu. J'écris tout dans mon cahier. Ensuite, je fais une étude sur l'auteur; j'essaie de lire ce qui a été publié sur lui, sur son œuvre; j'étudie l'époque; je m'inspire beaucoup de tableaux. En général, ce sont des tableaux qui me guident. Pour moi, la mise en scène se compare à des tableaux animés. Je m'inspire de différents peintres; ma recherche est davantage d'ordre concret. Quand j'ai rempli mon cahier, je suis contente. Parfois je le laisse là et je ne m'en occupe plus, parfois j'y reviens et je me dis « tiens, telle chose est intéressante! » Je pense que les premières impressions sont les plus justes. Ensuite, on les raffine, on les étudie et on les analyse, mais il y a comme un coup de cœur; quelque chose de viscéral qui a pénétré en soi au début. Comme vous le devinez, cela me demande beaucoup de temps!

Ce cahier-là est donc votre premier instrument de travail.

En général,
ce sont des tableaux
qui me guident.
Pour moi, la mise
en scène se compare
à des tableaux
animés.
Je m'inspire de
différents peintres;
ma recherche est
davantage d'ordre
concret.

M. B. — Oui, avec le texte et les tableaux. Ensuite, je travaille beaucoup avec les concepteurs. On échange beaucoup, et il est important que tous les concepteurs collaborent. Ceux qui commencent à me connaître rient de moi; j'arrive toujours avec mon petit texte, mon *mot du metteur en scène* où j'explique à l'équipe ma vision et mes objectifs. Dans un second temps, je peux travailler individuellement avec les différents concepteurs. Je demande toujours au scénographe de me présenter une maquette préliminaire, mais je ne veux pas qu'elle soit figée tout de suite; je préfère qu'on discute ensemble de l'esthétique et de l'univers de l'œuvre en question. À cette étape, je travaille avec la maquette, avec des personnages miniatures et avec le texte (c'est une étape que j'adore!), et j'essaie de sonder toutes les possibilités dans l'espace. Je dois adapter ma façon de travailler selon les théâtres; les théâtres traditionnels n'ont pas le même fonctionnement que les petits. Si je travaille à la Veillée, par exemple, j'ai plus de temps pour remettre des choses en question. Le long terme me convient bien. Par exemple, j'aime savoir un an d'avance que je vais travailler une pièce, pouvoir réfléchir, questionner ce qui paraît évident, prendre plus de temps avec les comédiens. Je les rencontre et leur présente d'abord ma proposition, puis le travail commence. Chaque pièce a ses exigences. Je crois beaucoup à un entraînement physique avec les comédiens.

Effectuez-vous un travail autour de la table?

M. B. — Oui, mais pas longtemps. Dans *Désir sous les ormes*, j'ai procédé d'une manière que j'ai beaucoup aimée : on a lu le texte ensemble deux fois, devant des lutrins; ensuite, tous se sont levés, et chacun avait le droit de se déplacer comme il le voulait; c'était une

1991 : *Cinq Nô*
modernes de Mishima au
Théâtre du Rideau Vert.
Photo : Guy Dubois.



lecture, mais une lecture debout. La table, c'est sécurisant pour un acteur; on a peur de se lever — j'ai assez joué pour le savoir! On ne sait pas encore comment marcher, comment regarder, on a son orgueil; quitter la table, c'est terrible! Une fois que cette peur est cassée, tout est possible, et l'acteur devient beaucoup plus disponible, prêt à accepter toutes sortes de propositions, à chercher plus loin; l'appriivoisement accompli, on est là pour travailler, on fonce et on essaie de voir tout ce qu'on peut faire. Depuis cette année, je travaille ainsi. Je trouve que si le comédien est assis à lire, c'est seulement sa tête qui est en action. Il peut tout *comprendre*, mais il faut qu'il soit debout pour *vivre* le rôle. De mon côté, ça me permet de voir les rapports spatiaux qui sont justes, d'en essayer de nouveaux : est-ce plus fort si l'autre est derrière soi, en avant, sur le côté? Comment se situe-t-on dans l'espace avec son partenaire de jeu? Parfois, on découvre des possibilités auxquelles on n'aurait pas pensé. D'emblée, chacun est porté à aller vers ce qu'il connaît déjà, comme si tout était inscrit dans l'ordre des choses : «ça doit se faire comme ça». Mais ce n'est peut-être pas juste. C'est aussi pour lutter contre cette tendance que je propose le travail debout. Ensuite, je demande une semaine de repos où les comédiens peuvent apprendre le texte s'ils ne le savent pas déjà — je demande très tôt aux comédiens d'apprendre leur texte. Si le comédien a appris son texte, il en a fait l'analyse. Et je pense que c'est son devoir de faire une analyse; parallèlement j'ai la mienne, et nous confrontons nos deux analyses, nos visions, nous nous alimentons mutuellement. C'est important pour celui ou celle qui joue d'être autonome. Alors, on commence vraiment le travail de mise en espace, de mise en place, d'interprétation.

Dans quelle mesure les acteurs apportent-ils quelque chose à la mise en scène?

M. B. — Parfois, les acteurs apportent d'instinct des propositions qui sont plus justes



J'ai besoin d'être inspirée par les acteurs, et ils ont besoin d'être inspirés par moi; ensemble on peut créer. La confiance est la base; il faut que je sente qu'ils m'écoutent, me respectent, et que je sache aussi les écouter et les respecter.

que celles auxquelles j'avais pensé; mais moi, je sais exactement où je m'en vais. Ma mécanique est précise, même si elle évolue en fonction des acteurs. Je démarre avec une proposition sur laquelle on peut travailler; plus c'est précis, plus on peut trouver. Si on laisse tout dans le vague, les possibilités demeurent infinies, et je pense que c'est une voie dangereuse où l'on risque de se perdre. Tout est possible, mais seulement d'un certain point de vue. On essaie des choses, ça se transforme. Pourvu qu'on aille dans le même sens, c'est ce qui est bon. Un peu comme un musicien devant sa partition : il peut se permettre de créer à l'intérieur de la partition, mais il possède un vocabulaire musical, des notions de base, un cadre. Le reste est question d'interprétation, de sensibilité; on évolue ensemble, on stimule l'autre. J'ai besoin d'être inspirée par les acteurs, et ils ont besoin d'être inspirés par moi; ensemble on peut créer. La confiance est la base; il faut que je sente qu'ils m'écoutent, me respectent, et que je sache aussi les écouter et les respecter. C'est vraiment un travail d'équipe. Selon moi, il y a trois grands aspects à assumer dans la mise en scène : un travail de gestion — financière, humaine, etc. —, un travail de direction d'acteur, et enfin un travail de conception, à savoir : quelle lecture on adopte face à un texte. Les deux derniers aspects relèvent plus de l'esthétique et de la création, mais le premier demeure crucial.

Vous avez accompli, jusqu'à maintenant, un travail soutenu; vous avez joué beaucoup et monté plusieurs pièces. Avez-vous un souhait? Y a-t-il un auteur que vous rêvez de monter?

M. B. — En ce moment, je traverse une période où j'ai moi-même à définir quels auteurs j'aimerais aborder; depuis six ans, j'ai beaucoup travaillé, surtout en mise en scène; ça me demande tout mon temps parce que je m'engage complètement; je n'ai donc pas eu le loisir de lire. On m'apporte des propositions; il y a des œuvres que je veux monter, mais



Aubert Pallascio, Nathalie Gascon et Patrick Goyette dans *Désir sous les armes* d'Eugène O'Neill, production du Théâtre Populaire du Québec (1993). Photos : Robert Etcheverry.



pas tout de suite. Des Shakespeare, par exemple. Peut-être dans deux, trois ans? Je suis un peu maniaque, très exigeante envers moi-même; je me dis : «Il faut que j'étudie encore, avant.» Je n'ai pas envie d'aborder Shakespeare sans avoir l'impression de maîtriser certaines connaissances. C'est sûr que je ne pourrai pas tout lire sur cet auteur; mais je veux pouvoir m'appuyer sur une base solide, et ensuite seulement me fier à mon instinct.

Quelle est votre plus grande préoccupation par rapport au théâtre qui se fait ici en ce moment?

M. B. — Actuellement, ma plus grande préoccupation concerne les conditions de travail : le «comment», les structures, en quelque sorte. Je ne vois pas de problèmes du côté des acteurs ou des metteurs en scène; il y a beaucoup d'artistes, de créateurs, de grands comédiens, mais je trouve que nos structures sont à réévaluer et à changer. Le Québec est en train de perdre ses créateurs. Par exemple, je suis fatiguée, épuisée de travailler autant et de gagner si mal ma vie. Et je ne suis pas la seule : tous les metteurs en scène disent la même chose, et les acteurs aussi. Je rêve d'avoir un théâtre qui soit un centre de création, comme le théâtre d'Ariane Mnouchkine, ou de Peter Brook, de pouvoir faire du théâtre comme je le voudrais, avec des comédiens engagés dans une entreprise, dans une aventure théâtrale, pour pouvoir vraiment aller *au bout de l'art*. Je m'interroge beaucoup : est-il possible d'améliorer la qualité artistique et de créer une *nouveauté* à l'intérieur des structures existantes — qui correspondent à ce qu'on est, jusqu'à un certain point? Comment faire? Peut-être faut-il augmenter le nombre des semaines de travail? Diviser les semaines autrement? Tellement de choses sont désormais de l'ordre du *marketing*... Par exemple, il faut que l'affiche sorte telle date; ces exigences exercent une grande pression sur la création! Elles nous obligent à prendre des décisions trop rapides, parfois. Je pense que le véritable problème réside là, et non pas dans ce que les gens ont à dire. ◆

*Marina, le Dernier Rose aux
joues* de Michèle Magny,
adaptation théâtrale de
l'œuvre de Marina Tsvetaeva,
production du Théâtre
d'Aujourd'hui (1993).
Photo : Daniel Kieffer.

Mises en scène de Martine Beaulne

1990

L'Arbre des tropiques de Yukio Mishima. Coproduction du Groupe de la Veillée et des Productions Virgo, présentée à l'Espace la Veillée du 25 septembre au 21 octobre 1990. Voir les critiques du spectacle par Solange Lévesque, «Tropiques de la passion», et par Alexandre Lazaridès, «D'une mythologie intérieure», *Jeu* 57, 1990.4, p. 135-140.

Clair de ville de Vincent Beaulne. Opéra pour enfants des Productions le Pipeau, présenté dans le réseau des maisons de la culture pendant la saison 1990-1991.

1991

Service non compris de Darlene Carviotto. Production du Théâtre de la Pulperie à Chicoutimi, présentée du 24 juin au 2 septembre 1991.

Don Juan d'Oscar Milosz. Production du Groupe de la Veillée, présentée à l'Espace la Veillée du 20 novembre au 15 décembre 1991. Voir la critique du spectacle par Diane Godin, «Chronique d'une mort annoncée», *Jeu* 63, 1992.2, p. 71-73.

1992

Cinq Nô modernes de Yukio Mishima. Coproduction du Théâtre du Rideau Vert et du Centre national des Arts, créée à Ottawa le 7 février 1991 et présentée au Théâtre du Rideau Vert du 14 janvier au 8 février 1992. Voir la critique du spectacle par Hélène Richard, «L'amour, la mort, la beauté», *Jeu* 63, 1992.2, p. 150-152.

Pierre ou la Consolation de Marie Laberge. Production de la Société de la Place des Arts de Montréal, présentée au Café de la Place du 25 mars au 9 mai 1992. Voir la critique du spectacle par Réjean Bergeron, «Une histoire inventée», *Jeu* 64, 1992.3, p. 145-147.

Macbeth de Michel Garneau. Production du Centre national des Arts, présentée à l'Atelier du C.N.A. du 21 au 25 avril 1992.

American Buffalo de David Mamet. Spectacle des Productions À Tour de Rôle, présenté à Carleton du 7 juillet au 15 août 1992.

La Savetière prodigieuse de Federico García Lorca. Production des finissants du Module d'art dramatique de l'UQAM, présentée au Studio d'essai Claude-Gauvreau du 8 au 12 décembre 1992.

1993

Désir sous les ormes, de Eugene O'Neill. Production du Théâtre Populaire du Québec, présentée du 11 au 21 mars 1993. Voir, dans ce numéro, la critique du spectacle par Bernard Lavoie.

Marina, le Dernier Rose aux joues de Michèle Magny. Adaptation théâtrale de l'œuvre de Marina Tsvetaeva. Production du Théâtre d'Aujourd'hui, présentée du 2 au 29 avril 1993.