Document généré le 29 avr. 2024 11:53

Jeu
Revue de théâtre

À quoi servent les salles transformables ?

Michel Vaïs

Numéro 103 (2), 2002

URI : https://id.erudit.org/iderudit/26369ac

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

Vaïs, M. (2002). À quoi servent les salles transformables ? *Jeu*, (103), 52–67.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2002

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

MICHEL VAÏS

Les Entrées libres de *Jeu*

À quoi servent les salles transformables ?

Cette question gentiment provocatrice a été posée le 21 janvier 2002 à l'auteur Louis-Dominique Lavigne, à la metteure en scène Alice Ronfard, au scénographe Claude-André Roy et au directeur de production Neilson Vignola, tous réunis à l'Aparté, rue Saint-Denis, à Montréal, pour notre premier débat de l'année. Notons que Vignola avait été désigné par le scénographe Luc Plamondon, de la maison Trizart, pour le remplacer au pied levé, car ce dernier, qui avait d'abord accepté l'invitation de *Jeu* et qui a été nommé récemment à la vice-présidence du Cirque du Soleil, a dû, à la dernière minute, se rendre à l'étranger pour des raisons professionnelles.

Entourant Michel Vaïs, les invités à l'Entrée libre qui s'est tenue au café-théâtre l'Aparté le 21 janvier 2002, Neilson Vignola, Alice Ronfard, Louis-Dominique Lavigne et Claude-André Roy, ont tenté de répondre à la question « À quoi servent les salles transformables ? ». Photos : Michèle Vincelette.

Neilson Vignola a travaillé autant avec des metteurs en scène que des scénographes, et dans tous les types de salles, notamment pour l'Opéra de Montréal, ainsi qu'en tournée à l'étranger avec Robert Lepage. Avec Luc Plamondon, il conçoit actuellement pour le Cirque du Soleil les deux chapiteaux des représentations qui seront données à Montréal en 2002. En tant que metteure en scène, Alice Ronfard a aussi œuvré dans des salles de différents gabarits, transformables ou pas, comme l'Espace GO, le Théâtre Denise-Pelletier, le TNM, l'Espace Libre et la Salle Octave-Crémazie, à Québec. Louis-Dominique Lavigne, auteur, metteur en scène et comédien, travaille essentiellement pour les jeunes publics, dans différents types de salles – notamment transformables –, tels le Théâtre d'Aujourd'hui ou la Salle Fred-Barry, en plus de ses nombreuses tournées hors de Montréal et des mises en scène qu'il a signées à l'étranger. Enfin, Claude-André Roy, scénographe à la compagnie Scéno Plus, a d'abord pratiqué ce métier – au sens de décorateur –, et signé des éclairages, pour le Théâtre d'Aujourd'hui, avec Jean-Claude Germain, pendant une douzaine d'années après y avoir été brièvement comédien pendant la saison 1968-1969. Concevant actuellement des théâtres transformables pour Scéno Plus, il s'occupe particulièrement des quatre salles que la compagnie construit à Las Vegas, après avoir travaillé notamment sur

les chantiers du Théâtre d'Aujourd'hui, de l'Usine C, du Théâtre de la Ville à Longueuil et de la Cinquième Salle de la Place des Arts.

Salle pour notre temps ou gadget ?

L'Occident a connu l'amphithéâtre grec, la scène à mansions du Moyen Âge, la scène élisabéthaine à éperon et la salle à l'italienne. Pour ce qui est de notre époque, on a déjà dit que le type de salle qui nous convenait le mieux était la boîte noire, l'espace libre, ouvert, transformable à volonté, dans lequel on peut installer le public n'importe où. Qu'il soit tout petit, comme la Salle Fred-Barry, ou immense, comme la Cartoucherie du Théâtre du Soleil reconstituée à l'Aréna de Lachine par Ariane Mnouchkine, l'espace transformable autorise le rapport frontal, mais aussi le théâtre en rond, les estrades en vis-à-vis et toutes sortes d'autres configurations.

Ici, plusieurs salles obéissent à ce schéma : l'Espace GO, le Théâtre d'Aujourd'hui, la Licorne, la Cinquième Salle de la Place des Arts, le Studio Du Maurier du Monument-National, le Théâtre Prospero, les deux salles de l'Usine C, la Salle Jean-Louis Millette du Théâtre de la Ville à Longueuil, sans compter celles d'Ottawa (le Studio du CNA), de Québec (le Périscope, la Bordée, la Salle Octave-Crémazie), d'Amos ou de Rouyn, du Bic, de Chicoutimi ou de Jonquière (la nouvelle salle du Théâtre la Rubrique y a ouvert ses portes au printemps de 2002). Or, la liberté que promettent ces salles est-elle réelle ou fictive ? Exploite-t-on vraiment les possibilités de modification de l'espace, et qu'est-ce que cela apporte au spectacle ? Qui prend la décision de déplacer les structures ? L'écriture dramatique contemporaine et les exigences de l'esthétique scénique commandent-elles ces transformations de l'espace, ou l'auteur et le metteur en scène restent-ils toujours psychologiquement les esclaves de la salle à l'italienne ? À GO, chaque spectacle semble créer son lieu propre ; au Théâtre d'Aujourd'hui, seuls quelques metteurs en scène ont déjà changé la configuration : on dit que cela coûte trop cher...

Multifonctionnelle ou à géométrie variable, la salle transformable est-elle *la* solution à tous les défis du théâtre, ou un choix artistique cher à construire et à faire fonctionner ? Bref, pour lancer un pavé dans la mare et amorcer le débat, est-ce un gadget ?

Le lieu de l'intranquillité

Louis-Dominique Lavigne prend la parole le premier, expliquant qu'il se situera à la fois comme praticien et comme spectateur amoureux du théâtre. Car en plus d'en faire, il en voit beaucoup, depuis plus de trente ans, et il adore cela. Il estime que la question, très pointue, a surtout de l'intérêt si on la met en perspective. Traçant un bilan de quelques spectacles qui ont marqué sa vie de spectateur, il ne peut pas dire que la question des salles transformables y ait été pour quelque chose. Il a vu *les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* de Jean-Claude Germain

au Gesù, dans une configuration à l'italienne, tout comme *Faut jeter la vieille* de Dario Fo par le TNM, dans la mise en scène de Paul Buissonneau, en 1969. C'était aussi le cas de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?* du Grand Cirque Ordinaire et de *Partez pas en peur* du Théâtre Parminou au cégep de Rosemont, où cependant de petits parcours discrets dans la salle tentaient d'en contester le cadre architectural. Même configuration pour *Durocher le milliardaire*, qui a été créé à l'Espace Libre (mais dans un rapport frontal) et repris au TNM. Par contre, il garde en mémoire *Cops* de Richard Schechner par le Performance Group qui, comme *la Trilogie des dragons*, avait été joué dans des espaces transformés radicalement. Il en a été de même pour *la Mission* de Heiner Müller au Théâtre Varia de Bruxelles et *Philoctète* du même auteur aux ateliers de la Schaübuhne, ainsi que pour *l'École des bouffons* de Ghelderode mise en scène par André Brassard au Théâtre d'Aujourd'hui, dans les années 60. À l'égard de ce spectacle, il rappelle d'ailleurs avoir rarement été témoin d'un aspect aussi ludique dans la transformation d'un lieu, si ce n'est dans sa propre pièce, *les Petits Orteils*, et dans des spectacles du Théâtre des Deux Mondes, donc chaque fois dans des spectacles destinés aux enfants de quatre à huit ans.

Par ailleurs, presque tous les textes de Jean-Claude Germain, après le premier – cité plus haut –, ont été donnés dans des espaces transformables. Lavigne rappelle l'élément de surprise que constituait pour le public la disposition de la salle. Cela faisait partie de la magnifique aventure à laquelle on participait quand on allait au garage magique de l'ancien Théâtre d'Aujourd'hui, rue Papineau. Il estime donc que la disposition de la salle peut contribuer à la vitalité du propos, sans toutefois garantir sa pertinence ou son efficacité, et que la salle mérite d'être interrogée dans l'évolution de la modernité théâtrale des trente dernières années.

Dans les années 70, poursuit-il, l'avant-garde se trouvait à l'intérieur comme à l'extérieur des murs. Si le Théâtre Expérimental de Montréal ou l'Eskabel interrogeaient les lieux, d'autres compagnies tout aussi avant-gardistes puisaient leur modernité hors les murs : le Théâtre Euh !..., le Grand Cirque Ordinaire, le Parminou, les Enfants du Paradis (qui faisaient du théâtre de rue), à l'instar de compagnies étrangères comme le Teatro Campesino, le San Francisco Mime Troupe, la Carriera ou le Bread & Puppet. À l'intérieur des murs, les avant-gardes investissaient des espaces industriels désaffectés : boulangerie, ancienne manufacture, casernes de pompiers, garages... Lavigne se souvient d'ailleurs que *Jeu* a déjà nommé une catégorie de nouvelles compagnies : « jeunes théâtres et garages ».

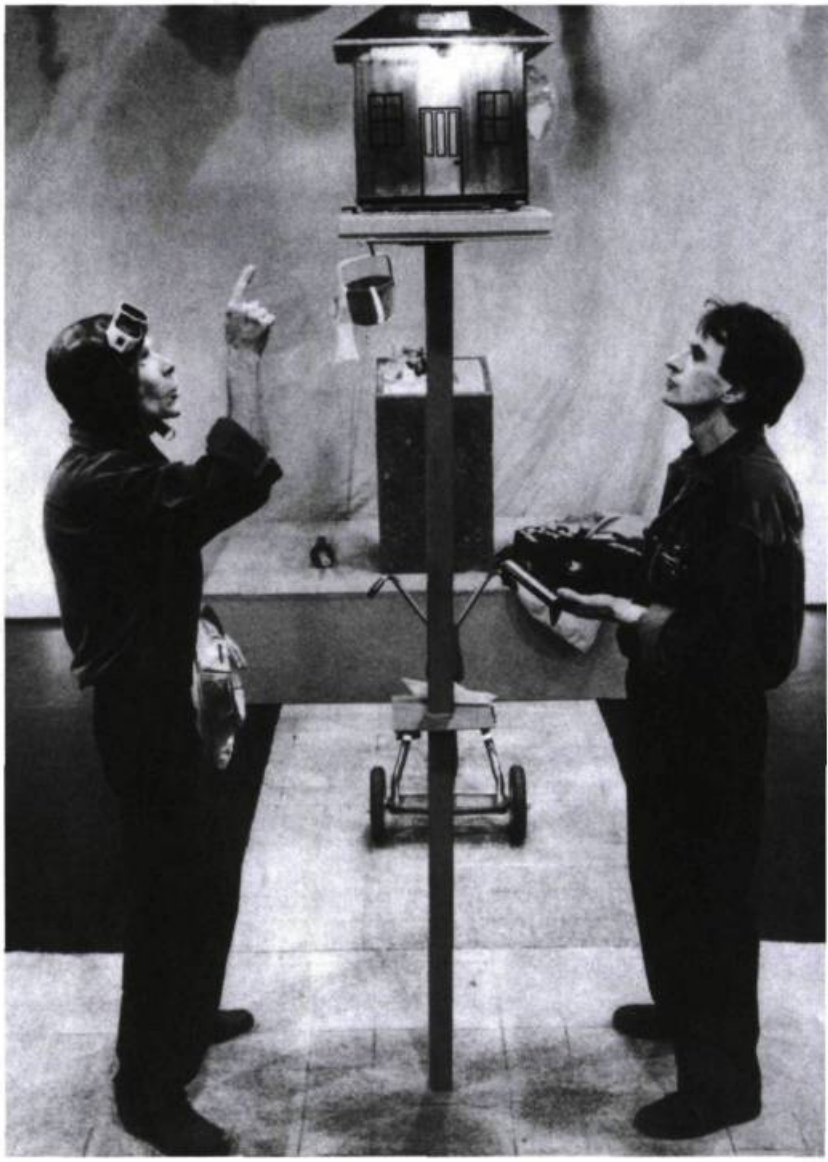
Il continue son diagnostic. Certains adeptes du théâtre populaire suspectaient le lieu théâtral quel qu'il fût ; on jouait partout hors des théâtres, mais en aménageant souvent ces lieux à l'italienne. De leur côté, les théâtres expérimentaux transformaient vraiment leurs lieux, en y puisant une substance contemporaine sans précédent : les lieux parlaient. Puis, dans les années 80, au creux de la période formaliste, de la déprime post-référendaire et du ras-le-bol militant, le lieu théâtral est redevenu aux yeux de tous un espace sacré. C'était probablement une réaction au *cocooning* qui commençait à s'imposer, à l'évolution de la technologie, à l'emprise de la télévision et de l'ordinateur.

Dans *la Trilogie des dragons* (Théâtre Repère, 1987), le public se faisait face de chaque côté de l'aire de jeu. Photo : François Truchon.

Aujourd'hui, le lieu théâtral prend de plus en plus d'importance dans toutes les catégories de théâtre ; le jeune public a sa Maison Théâtre, les Gens d'en bas, troupe de tournée, ont à présent leur Bic, les Enfants du Paradis ont quitté la rue pour s'installer avec d'autres à l'Espace Libre (puis à l'Usine C), la Licorne a déménagé dans un nouveau café-théâtre (il y aurait beaucoup à dire sur ce type de salle), bref, l'importance du lieu s'affirme et c'est tant mieux. Le lieu est un élément du théâtre vivant, de sa magie, de son rituel ; la sortie au théâtre acquiert une modernité, s'inscrit dans une mission sociale. C'est alors qu'intervient la rénovation de ce théâtre retourné presque unanimement en ses murs : tant qu'à développer des lieux, aussi bien les rendre confortables. Anciens cinémas pornos, usine désaffectée, vieille salle de cégep, il faut transformer ces boîtes désuètes en foyers de la création théâtrale. Cette vaste entreprise de sacralisation des lieux s'est investie dans de grands projets de rénovation dont la salle transformable était partie prenante ; on n'a pas encore fini de faire le bilan de ce grand mouvement. Nous rénovons des lieux où la folie des espaces, l'exploration imaginative de ses recoins, feront partie de la vitalité même du théâtre.

Pourtant, la rénovation a suscité l'avènement d'une esthétique théâtrale inattendue, celle du « théâtre rénové ». Le spectacle *clean*, BCBG, en relation de pléonasme avec les lieux. C'est un courant devenu dominant, que Lavigne a remarqué dans tous les

genres de spectacles, mais qui tend heureusement à décliner. Sans regretter le paupérisme comme un vieux soixante-huitard dépaysé, il garde la nostalgie de l'esthétique du garage qui s'imposait dans les petits théâtres de fortune dont les conditions économiques, loin de faire obstacle à la création, constituaient des contraintes oulipiennes. Elles ouvraient directement les portes à l'imagination la plus vivifiante et la plus tonique. Malgré tout, Lavigne se dit aussi favorable à la rénovation, chez lui comme dans les lieux où il travaille. Il a eu un plaisir fou à jouer au Théâtre d'Aujourd'hui comme à la Maison Théâtre. Mais il ne peut s'empêcher de voir un lien entre les esthétiques actuelles et les théâtres rénovés, qui s'accordent avec le spectacle *clean*, concept, design, tendance. À son avis, parfois, des œuvres actuelles ratent leur cible tout simplement parce que le propos est évacué, enveloppé qu'il est dans l'esprit confortable des lieux. Mais au théâtre, c'est l'inconfort qui est le moteur de toute situation dramaturgique.



De ce point de vue, la transformation des scènes est peut-être une manière de forcer la délinquance artistique ; c'est le ludique subversif, l'irrévérence rebelle. Peut-être que cela coûte cher de faire bouger des salles transformables ; il l'ignore, mais si c'est le cas, tant pis, on coupera ailleurs, dans le cossu, l'inutile. Lavigne rappelle une récente scénographie, magnifique, de Claude Goyette au Théâtre d'Aujourd'hui, pour *Catoblépas* de Gaëtan Soucy, qui ne reposait que sur la transformation de la salle.

À quoi servent donc les salles transformables ? Lavigne conclut que c'est à réinventer l'inconfort du théâtre, son intranquillité, pour employer la belle expression de Fernando Pessõa. En l'an 2000, le théâtre, peu importe où il se trouve, au Rideau Vert ou à l'Espace Geordie, est un des meilleurs véhicules artistiques de prise de parole, de réflexion et de débat. Il traverse peut-être une période un peu trop sage à son goût, mais il sent que cela est en train de changer. Il n'y a pas de crise de l'engagement au théâtre, contrairement à ce que pensent plusieurs journalistes, le théâtre est un art

engagé en soi parce qu'il n'est pas rentable, parce qu'il ne peut être une industrie et que la plupart de ceux qui le pratiquent le font par passion, par folie. Le théâtre, en cette ère d'Internet, de jeux vidéo, de télé omniprésente, est devenu un espace de rassemblement exceptionnel et la salle transformable est sans doute une manière de brasser la boîte pour que se réinventent des propositions esthétiques au diapason de ce nouveau millénaire.

« Salle des fêtes » ou choix artistique

Les autres participants se sentent-ils interpellés par cette diatribe de Louis-Dominique Lavigne, dans laquelle il oppose une esthétique du garage à un théâtre BCBG ? Claude-André Roy se penche d'abord sur la raison d'être des salles qu'il appelle « flexibles ». À son avis, on construit de telles salles essentiellement pour deux raisons. Ce peut être par nécessité : il existe, surtout en région, un besoin pour ce que les Européens appellent une « salle des fêtes », où l'on peut rassembler la population pour une présentation à l'occasion d'événements particuliers. Souvent, une ville ne peut pas se payer à la fois un théâtre, une salle de congrès, une salle de réunion pour les Chevaliers de Colomb et ainsi de suite. On crée donc un lieu dont une des fonctions consiste à présenter quelque chose sur une scène. Généralement, on trouve là un espace que l'on détermine comme étant la scène, le plus souvent dans une organisation frontale, avec des fauteuils rétractables qui peuvent disparaître de façon à dégager un grand espace. Ce sont des petits lieux, qui impliquent peu de machinerie complexe et d'opérations, et qui ont un caractère communautaire.

Pour *les Petits Orteils* de Louis-Dominique Lavigne (Théâtre de Quartier, 1991), Martin Boisjoly avait créé une scénographie avec une aire de jeu en croix, et les enfants s'assoyaient dans l'espace des quatre coins, comme l'illustre le dessin. Photo : Yves Renaud ; dessin : Martin Boisjoly, tiré du livre (VLB éditeur, 1991, p. 66).

Par ailleurs, il existe aussi des lieux que, par choix artistique, on veut flexibles. Car on veut y jouer avec le rapport salle-scène, mais aussi avec un autre rapport que Roy considère encore plus important, celui de la salle à la salle. Car comment, dans la salle, se crée le lien autour de l'événement ? La salle flexible, à l'inverse d'une salle à l'italienne, favorise la perception de l'événement et l'échange tacite entre les spectateurs autour de celui-ci. Une des raisons fondamentales de ce choix est donc de jouer au maximum avec le rapport salle-salle. Quand on joue d'un seul côté d'un espace, on a beau courber les rangées de sièges pour que les spectateurs puissent s'apercevoir mutuellement, l'interaction est très limitée ; cela demeure un jeu. Si l'on place les gens face à face, avec l'acteur au milieu, la confrontation du public est beaucoup plus forte. Si l'on place le public sur trois côtés, comme au cirque, la dynamique est puissante, et sur quatre côtés, avec le comédien entouré par les spectateurs, il y a une tout autre dynamique dans la salle, en spirale, qui renforce ce qui se passe sur la scène.

Au Théâtre d'Aujourd'hui, à partir de 1968, les rapports salle-salle et salle-scène relevaient d'un choix fondamental. Ce choix se trouvait à la base même du travail qui se faisait dans cet ancien garage où le public, attendant dans le hall, avait toujours hâte de voir comment on avait aménagé la salle. La dynamique était à ce point systématique que Jean-Claude Germain, directeur artistique du théâtre et en quelque sorte auteur résident, posait avant tout la question : « Comment va-t-on arranger la salle ? » Quand il prévoyait un nouveau spectacle, sa première réunion était donc avec le scénographe. Claude-André Roy rappelle qu'avant même l'écriture du texte il y avait de longues discussions sur le rapport

salle-scène, puis, l'auteur écrivait en fonction de la configuration choisie. Il en était de même pour la mise en scène, avec les conséquences que cela impliquait sur le plan visuel. Jamais les décors ne pouvaient s'interposer par la suite.

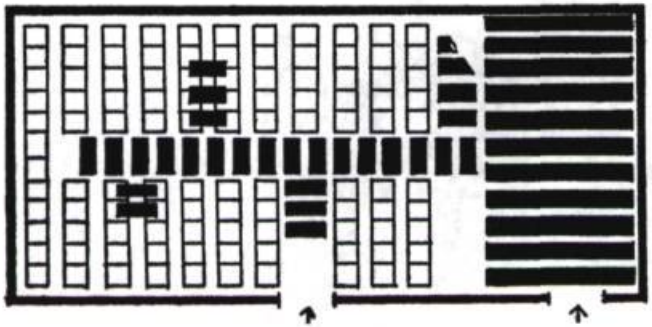
Dévidoir et technologie

Neilson Vignola prévient qu'en tant que directeur de production il se fera l'avocat du diable, puis il revient sur la question initiale et estime que la salle transformable n'est pas « *la* solution à tous les défis du théâtre », mais bien plutôt « un choix artistique cher à construire et à faire fonctionner ». Pour avoir dû souvent gérer des budgets serrés, il a trop entendu dire que, malheureusement, on ne pourrait pas transformer la salle faute d'argent. Il serait curieux de voir quelles salles sont effectivement transformées de spectacle en spectacle. À son avis, trois raisons justifient une salle transformable. D'abord, la nécessité d'un lieu multifonctionnel en région, comme à Amos, où l'on fait autant des combats de boxe que des congrès ou des fêtes de fin d'année. Il considère aussi ce type de salle essentiel dans une école de théâtre, car tous les élèves peuvent alors modifier l'espace facilement et donner libre cours à leur créativité, avec des budgets ridicules. Enfin, une salle transformable est utile dans un théâtre expérimental. La modification de l'Espace Libre, où il a travaillé à quelques reprises, fait partie de la démarche artistique de la compagnie. C'était le cas au Théâtre d'Aujourd'hui avant son déménagement, où la surprise des spectateurs faisait partie du jeu. Vignola place dans la même catégorie la Caserne d'Ex Machina de Robert Lepage, à Québec, qui est d'abord un espace de travail et de développement. Dans ces trois cas, une salle transformable est viable et rentable. Mais à plus de deux cent cinquante places, il y a des problèmes, en tout cas au Québec.

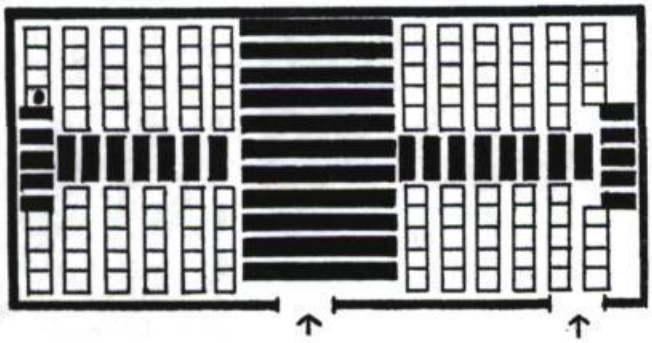
À son avis, trois aspects doivent être considérés pour obtenir une salle transformable convenable : le lieu lui-même (il faut vraiment pouvoir jouer n'importe où), un dévidoir où entreposer ce que l'on sort temporairement de la salle (à moins de louer un espace de rangement ailleurs, ou de trouver des trous dans le décor pour y stocker provisoirement des bancs ou des plates-formes...), enfin, pour satisfaire les désirs des metteurs en scène de plus en plus exigeants, il faut de la technologie. Or, on commence généralement à construire une salle avec un budget X et on finit avec un budget Y. Et qu'est-ce qu'on coupe ? Ce n'est pas le foyer du public ni le beau tapis en avant ; on coupe sur la scène, le débarcadère, les équipements, si bien qu'en définitive c'est la technique qui est lésée. Voilà comment, sans dévidoir ni technologie, on aboutit avec une salle transformable qui ne fait pas l'affaire de tout le monde et que l'on ne transforme qu'exceptionnellement.

Alice Ronfard appuie tout à fait ce point de vue : les metteurs en scène n'ont jamais la possibilité de modifier à peu de frais une salle transformable, à moins d'y consacrer tout le budget scénographique du spectacle. Certes, cela pourrait être intéressant, mais il faudrait alors prendre le mot « scénographie » comme la création d'un rapport entre le corps et l'architecture plutôt que comme l'illustration visuelle du contenu de la pièce. En fait, cette question est liée à l'évolution du travail de la mise en scène. À son avis, les metteurs en scène, excessivement autoritaires, ont beaucoup de pouvoir et imposent aux spectateurs un type de regard. La salle à l'italienne est donc très tentante pour eux, car, en maître du regard, on oblige le spectateur à voir d'une

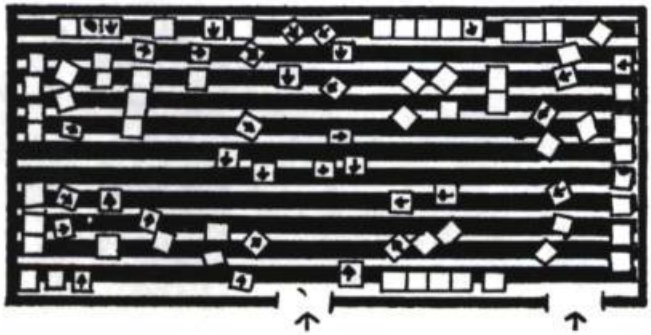
Caïn, basé sur le texte de Byron.



Shakuntala, d'après le texte de Kalidasa.



Les Aïeux, d'après le texte de Mickiewicz.



« La conquête de l'espace dans le Théâtre Laboratoire, à partir de la scène à l'italienne jusqu'à l'exploitation totale de toute la salle, parmi les spectateurs. » Dessins de Grotowski, tirés de *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1971.

certaine façon, suivant le point de vue totalitaire du metteur en scène. C'est un contrôle absolu sur l'image. Dans un lieu en face à face ou un théâtre en rond, il y a quelque chose qui échappe au metteur en scène, ce qui est un bel exercice d'humilité. Alice Ronfard a aussi travaillé dans des lieux non conçus pour le théâtre à l'origine, et elle trouve cela stimulant, même s'il est un peu paniquant de travailler dans un rapport non conventionnel, où le spectateur n'a plus ses points de repère habituels.

Le décor ou l'espace ?

Qui prend la décision de modifier l'espace théâtral ? Alice Ronfard répond que c'est pareil dans tous les théâtres où elle a travaillé : c'est une responsabilité conjointe du

metteur en scène et de la direction artistique. C'est toujours très compliqué, même à l'Espace GO, où la salle est pourtant plus souple qu'au Théâtre d'Aujourd'hui. Si l'on y trouve souvent un rapport frontal, c'est parce que le metteur en scène doit prélever une partie de son budget pour modifier la salle. Et le scénographe prend part à la décision car, selon le choix, il devient soit un architecte, soit un décorateur. Cela dit, il faut que la salle ait été conçue avec des points d'appui partout. Au Théâtre d'Aujourd'hui, elle note qu'une partie de la salle est inaccessible, à cause d'un pont, d'un coupe-feu...

Claude-André Roy, qui a construit cette salle, s'oppose. Non seulement cette salle est entièrement accessible, mais elle respecte totalement les codes de sécurité ! Il tient à s'inscrire en faux contre ce qu'ont dit les deux personnes précédentes. Pour sa part, il n'a jamais connu d'expérience où l'argent constituait un facteur déterminant. Il ne connaît pas de directeur artistique qui n'ait pas pu réaliser ses idées avec son budget. Même les idées les plus folles, les plus incongrues et les plus irréalisables. Quand on a mille, dix mille ou cent mille dollars, on décide où on les investit. S'il faut mettre 99 000 dollars sur 100 000 pour transformer une salle, et que c'est ce qu'on veut faire, eh bien, tout le reste sera secondaire. Si on ne transforme pas les lieux, c'est qu'on ne veut pas le faire. Comme le disait Alice Ronfard, Roy demande de penser au scénographe qui va dans une école de théâtre où on lui fait faire du pictural : il passe des heures à regarder de belles images, il va au cinéma, il regarde la télé, puis il doit réaliser quatre décors par année. Ce scénographe a l'habitude de « faire du visuel ». S'il est obligé de travailler sur quatre côtés, où est-il, son visuel ? Il est réduit à trois chaises, une table et deux banderoles. Ce qu'il veut, c'est plutôt inviter ses parents pour leur montrer son beau décor ! Quant au metteur en scène, est-ce qu'il va accepter de travailler contre ses habitudes, avec des acteurs qui lui tournent le dos ? Avec une Mouette qui pleure de dos ? Et en plus, en consacrant peut-être 99 pour

cent du budget de la production pour l'aventure ? Choisir l'espace, c'est donc se lancer dans un choix risqué, c'est faire le pari de jouer avec le rapport entre la salle et la scène. La question du budget, pour lui, n'est pas une excuse.

Alice Ronfard convient qu'en définitive c'est une question de choix. Et Neilson Vignola le confirme : si on met le budget sur la transformation de la salle, il n'y a plus de décor ! Claude-André Roy rappelle que c'est ce qui se faisait à l'ancien Théâtre d'Aujourd'hui, où par ailleurs il y avait un battement de sept jours entre deux spectacles, dont deux jours complets pour déplacer les sièges. Aujourd'hui, dans la nouvelle salle, il faut aussi deux journées complètes, et cela coûte la même proportion du budget total d'une production. Il se souvient des premières discussions qu'il a eues avec Michelle Rossignol, lorsqu'elle est devenue la directrice artistique du Théâtre d'Aujourd'hui et qu'il a été engagé pour concevoir la nouvelle salle. Quand il lui a demandé si elle voulait une salle transformable, la directrice lui a répondu que même si, pour sa part, elle préférait jouer à l'italienne, elle ne voulait pas prendre la responsabilité de rompre avec ce qu'avait été ce théâtre jusque-là : un lieu d'expérimentation sur la dramaturgie contemporaine pour des auteurs vivants et actifs. Il fallait donc une salle flexible pour assurer une continuité, et où l'on pourrait aussi jouer à l'italienne. Cela dit, il note que ce théâtre est le seul de la planète où l'on associe écriture de texte et lieu flexible. Ne pas utiliser toute sa flexibilité, c'est laisser tomber une de ses caractéristiques unique au monde.

Dans l'ancien Théâtre d'Aujourd'hui, rue Papineau, « les rapports scène-salle relevaient d'un choix fondamental », et la disposition de la salle changeait constamment. Quant aux colonnes et au plafond bas, ils s'avéraient plus inspirants que contraignants, soutient Claude-André Roy. La salle du Théâtre d'Aujourd'hui à l'italienne, puis configurée pour *Votre fille peuplesse par inadvertance* de Victor-Lévy Beaulieu, en 1978. Photo : Gilbert Grondin.

Louis-Dominique Lavigne écrit-il de préférence en fonction d'un espace, ou alors toujours en pensant à un rapport frontal ? L'auteur raconte avoir dû à quatre reprises composer, dans des contextes jeunes publics, avec des espaces transformables qui lui étaient imposés. L'objectif était de soutenir l'attention du public en développant la proximité. Comme dans *l'École des bouffons* montée par Brassard il y a plus de trente ans, où les spectateurs étaient assis sur de gros coussins par terre et où le jeu se déployait partout. Alors que parfois, quand on est assis en arrière dans une salle de huit cents places, il arrive que l'on soit inattentif ! Pour ce qui est de la mise en scène dans une salle transformable, il trouve cela très dur et complexe. Mais comme, dans le théâtre jeunes publics, on joue trois cents fois, les comédiens finissent à la longue par savoir comment s'ajuster pour que tous les spectateurs y trouvent leur compte.

Une scène de propagande

Claude-André Roy revient sur l'inattention de certains spectateurs assis au fond d'une grande salle. Il note que, dans une salle à l'italienne, chacun est isolé au point où l'on pourrait presque mettre les gens dans de petites coquilles. En Allemagne de

l'Est, à l'époque communiste, on voulait que chaque spectateur entende et voie la même chose afin qu'un seul message se dégage. On expliquait même à l'avance aux spectateurs ce qu'ils allaient voir et, à la fin, on les réunissait pour leur rappeler ce qu'ils avaient vu. La scène à l'italienne est celle de la propagande. D'ailleurs, ce type de scène arrive en Europe à l'époque où les princes prennent le contrôle des villes et veulent organiser non seulement le commerce et l'armée, mais aussi l'imaginaire des gens. De la même façon, les églises ont été conçues pour que le message du prêtre passe, avec une chaire que tout le monde doit bien voir.

Pour revenir au spectateur isolé, Roy continue de plaider pour le théâtre en rond, où le spectateur est tellement près de la scène que l'on éclaire, que le public est aussi éclairé. On voit donc le monsieur qui s'assoupit, la dame qui se gratte : chacun devient un acteur de l'événement et les réactions de chacun contribuent aux miennes. Essentiellement, au théâtre, on se regroupe pour s'assurer qu'on fait tous partie de la même *gang*. C'est un lieu de rassemblement public de l'imaginaire. Un peu comme faisait Raoul Duguay qui installait son public sur des petits coussins par terre, sous des arbres qui pendaient du plafond, et qui disait : « Vous êtes *toute* à l'envers ! » L'organisation scénique favorise ce genre d'expériences.

Alice Ronfard, comme metteure en scène, souscrit totalement à cette idée du regard totalitaire de la scène à l'italienne. On dirige le regard des spectateurs afin que tous pensent la même chose et voient comme « l'œil du Prince ». Elle se demande à quel point l'imaginaire du metteur en scène est conditionné par l'architecture, et quel imaginaire va surgir dans un lieu nouveau, moins organisé, sans point de fuite, perspective, faux plancher ou éclairages dirigés.

Claude-André Roy rappelle qu'au Théâtre d'Aujourd'hui, par choix artistique, un spectacle sur quatre se donnait à l'italienne. Mais il ne voit pas tous les lieux devenir flexibles : à plus de deux cent cinquante sièges, cela devient difficile. La salle du Théâtre de la Ville, à Longueuil, qui est plus grande, a selon lui un caractère quasi communautaire ; c'est presque une salle de région.

Vision d'auteurs

Trois auteurs dramatiques connus, Normand Chaurette, Michel Marc Bouchard et Jean Marc Dalpé, à qui *Jeu* a demandé si la question du type de salle les préoccupait au moment d'écrire, ont unanimement répondu la même chose : pas du tout ! Ils s'intéressent d'abord à la musique des mots, et les images sont du domaine du metteur en scène et du scénographe. Claude-André Roy note que c'était sans doute pareil pour Tchekhov, ce qui n'empêche pas que la meilleure *Mouette* qu'il ait vue, à Varsovie, était jouée sur quatre côtés. Il a pleuré, sans comprendre un seul mot.

Louis-Dominique Lavigne note que le rapport de chaque auteur avec la production n'est pas le même partout. Il arrive qu'on lui impose des contraintes, mais il n'a écrit qu'une seule pièce en pensant à un lieu précis.

Dans la salle, François Gilles se demande pourquoi le metteur en scène n'utilise pas des groupes témoins pendant les répétitions, ce qui devrait l'aider à choisir le meilleur

type de configuration pour son spectacle. Claude-André Roy estime que, fondamentalement, un metteur en scène est engagé pour avoir des idées. S'il a envie d'explorer l'espace salle-scène, il n'a pas besoin de groupes témoins, à moins de vouloir précisément étudier de tels groupes. Il se souvient que Jean-Claude Germain, au Théâtre d'Aujourd'hui, avait un seul banc, couvert de débris de pipe et toujours au même endroit. Il faisait toute sa mise en scène de là. Louis-Dominique Lavigne rappelle que l'expérience de Germain était exceptionnelle, car il était entouré de « dieux de la scène » comme Louisette Dussault ou Gilles Renaud, qui pouvaient régler les problèmes de la mise en scène par eux-mêmes. Cela n'est pas nécessairement possible dans d'autres conditions. Mais l'âme du Théâtre d'Aujourd'hui est partie !

Roy affirme que c'est parce que ce théâtre a abandonné l'idée de jouer avec l'espace dès le départ de Germain comme directeur. Il ajoute que la jeune génération a un rapport beaucoup plus fort avec les images, notamment à cause de l'omniprésence du cinéma et de la télévision. Par ailleurs, autodidacte comme plusieurs scénographes de

À la chapelle du Grand Séminaire de Montréal, Alice Ronfard a mis en scène *l'Annonce faite à Marie* (Théâtre Expérimental des Femmes, 1989). Photo : Pierre Desjardins.

Deux configurations de l'Espace GO : pour *le Triomphe de l'amour*, mis en scène par Claude Poissant (1995), et pour *Inventaires*, mis en scène par Louise Laprade une seconde fois en 1995. Photos : Pierre Desjardins.

son époque, Roy n'a pas appris à faire de belles images dans une école de théâtre. Il a joué avec l'espace comme il le sentait, pour briser le seul rapport salle-scène qui existait dans les deux seuls autres théâtres de Montréal, le TNM et le Rideau Vert[1]. Voilà d'ailleurs pourquoi la troupe de Germain s'appelait le TMN, ou Théâtre du Même Nom.

Dans la salle, Hélène Beauchamp signale un autre metteur en scène dont on n'a pas encore parlé : Jacques Crête, dont la compagnie, l'Eskabel, utilisait l'espace de façon exceptionnelle. Or, Crête a reconstitué à Trois-Rivières l'atmosphère qui existait dans le Vieux-Montréal et, plus tard, à Saint-Henri. Cela dit, elle conclut de la discussion que les scénographes semblent avoir conçu des outils dont les artistes ne se servent pas. Il y aurait donc un divorce entre des espaces construits, techniquement aménagés, et les gens qui devraient les utiliser.

Neilson Vignola note qu'il y a toujours beaucoup de plaisir à transformer un lieu, même si c'est un théâtre à l'italienne. Au Quat'Sous, il y a quelques années, quand il a travaillé sur *Oléanna*, le jeu se déployait sur quatre côtés. Tout le budget est passé là-dedans, il y avait des contraintes inimaginables, mais il y a eu un immense plaisir à voir cette salle complètement transformée. C'était donc un jeu. Cela dit, quand le lieu est déjà transformable, on dirait qu'on se prive de s'en servir, que ce soit pour des raisons de temps ou d'argent. Alice Ronfard affirme qu'elle préfère le lieu transformable, quitte à travailler dans de tout petits espaces. Encore que, se souvient-elle,

1. Il existait pourtant à l'époque d'autres théâtres à Montréal, notamment la Poudrière, ouverte en 1958, le Théâtre Populaire du Québec depuis 1963, la Nouvelle Compagnie Théâtrale, qui se produisait au Gesù depuis 1964, le Quat'Sous inauguré en 1965. NDLR.

à la Cartoucherie du Théâtre du Soleil, elle ait vu *1789* qui fonctionnait très bien dans un immense lieu. Elle raconte qu'au TNM elle voulait à un moment donné empiéter dans la salle en sacrifiant les deux premières rangées, mais c'était impossible à cause des abonnés.

Technologie et théâtre brut

Dans la salle, Marc Paradis rappelle que le premier théâtre transformable construit au Québec est la Salle Octave-Crémazie, où il a vu *Pygmalion* avec Paul Hébert et Dorothée Berryman. Ç'a été un coup de foudre. Puis, il parle de *deus ex machina*, de production d'imaginaire plutôt que d'images, et de développement de technologie de l'espace, des éclairages, du son et des nouveaux médias. Les salles transformables sont à son avis le point de départ d'une expansion essentielle.

Toutes les salles transformables se valent-elles? Sont-elles toutes également transformables, au même coût ? Neilson Vignola répond que cela dépend du travail préalable du scénographe scénique. Les salles ne sont pas toutes faciles à transformer.

Marie Deraspe se souvient de *Being at home with Claude*, qui a été joué à l'Espace GO. À partir d'une salle à rapport frontal, les proportions inhabituelles – faible profondeur de la scène, public en plongée vers le plateau, forte hauteur des gradins – produisaient pour le spectateur une impression complètement différente de celle que l'on a normalement dans une salle à l'italienne. Elle en conclut que l'on peut obtenir une telle sensation dans une salle classique.

Alice Ronfard souligne cependant l'angoisse du scénographe, qui s'est dit qu'il n'avait pas fait de scénographie... Car celle-ci se résumait à révéler un mur du théâtre. Le scénographe est-il seulement un illustrateur ou quelqu'un qui peut aussi se charger de modifier l'architecture d'un lieu ? Pour Claude-André Roy, le scénographe est déformé par sa formation.

Autre exemple au Théâtre d'Aujourd'hui : *Catoblépas* de Gaétan Soucy, mis en scène par Denis Marleau, se passait de chaque côté d'un grand couloir nu, sans autre décor. Tout le monde s'entend pour dire que l'on n'avait pas besoin d'autre chose. Il faut un peu plus qu'une journée au total pour transformer cette salle ; si on ne le fait pas, ajoute Roy, c'est parce qu'on a un autre intérêt. C'est une tradition qui s'est perdue, un langage que l'on ne possède plus, à cause de la formation des scénographes et de leur culture visuelle. Le jour où l'on voudra y retourner, on sera surpris des possibilités de cette salle. Par ailleurs, il remarque que les pompiers sont aujourd'hui moins tolérants qu'à l'époque, ce qui multiplie les contraintes. À Montréal, comme partout en Amérique du Nord, il faut maintenant régler d'abord la question des sorties de

secours et faire en sorte que les acteurs puissent se rendre aux loges sans passer à travers le public. Ce n'est pas une mince affaire ! Dans l'ancien Théâtre d'Aujourd'hui, tout pouvait marcher cul par-dessus tête ; il suffisait de donner deux billets au pompier pour avoir la paix[2].

Louis-Dominique Lavigne constate, à propos de technologie scénique, que le théâtre transformable doit favoriser le rapport entre acteur et spectateur. Il faut donc s'assurer que cette relation reste au centre des préoccupations. Il rappelle avoir vu en France des spectacles marqués par l'ère de la « scénocratie ». Des scénos écrasantes empêchaient de voir l'acteur. Il ne voyait pas la modernité de ce théâtre qui se disait moderne – plutôt que de le suggérer –, alors que l'acteur ne pouvait plus émouvoir par sa présence et son jeu. Il en est de même lorsqu'une conception trop sophistiquée de l'éclairage empêche de voir l'acteur.

Claude-André Roy s'inscrit en faux : si l'essence du théâtre est de mettre l'acteur et le spectateur ensemble, il met au défi quiconque de mettre en présence un groupe d'acteurs et un seul spectateur[3]. À son avis, l'essence du théâtre consiste plutôt à

2. Il reste que ces pompiers très tolérants ont quand même réussi à fermer plusieurs théâtres de l'époque : les Saltimbanques, l'Égrégore, la Licorne…

3. Rappelons cependant l'expérience limite d'Anne-Marie Provencher, du Nouveau Théâtre Expérimental, qui a joué 79 fois sa pièce de soixante minutes, *la Tour*, en solo, de septembre à novembre 1986, pour un public limité à une seule personne chaque fois.

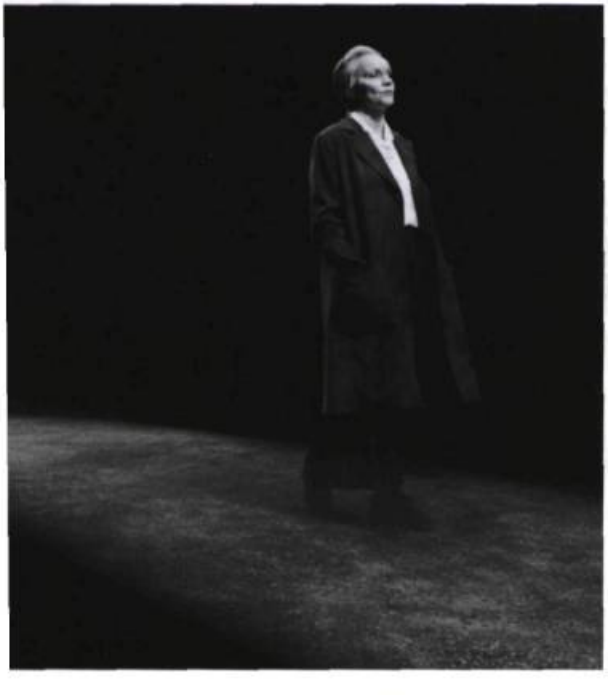
Being at home with Claude, mis en scène par René-Daniel Dubois à l'Espace GO en 2000, dans une scénographie de Gabriel Tsampalieros. Les comédiens (Luc Chapdelaine et Patrick Goyette) jouaient dans une aire réduite, tout contre un mur de la salle ; le public était installé dans des gradins abrupts très rapprochés. Photo : André Panneton.

placer des spectateurs autour d'un événement. Les gens vont au théâtre pour vivre ensemble. L'essentiel est donc l'électricité qui passe d'un spectateur à l'autre.

Dans la salle, Ian Courtois dit que ce qui le marque le plus comme spectateur, c'est de voir comment on réussit à travailler avec les contraintes d'une salle pour la transformer en lieu théâtral. Or, lorsque la salle est déjà transformable, elle semble presque ne plus offrir de contraintes. Il se demande si cela est aussi stimulant. Il plaide donc pour une structure fixe que l'on peut transgresser.

Claude-André Roy : même dans une salle flexible, chaque lieu a ses propres caractéristiques qui influencent la dynamique de la représentation. Quand on transforme une salle, on crée une nouvelle dynamique qu'il faut ensuite apprivoiser. Une salle flexible n'est jamais neutre. Elle a son caractère, elle parle et résonne, et chaque création s'accommode du lieu. Les deux colonnes de l'ancien Théâtre d'Aujourd'hui étaient pour lui des piliers plutôt qu'un obstacle à la mise en scène et à la scénographie ; même le plafond bas ne lui paraissait pas comme une limitation. Mais alors, pourquoi concevoir des salles flexibles qui coûtent si cher, plutôt que de transformer de vieux garages ? Roy réplique que les Québécois construisent les théâtres les moins chers au monde. Il y a ici une rationalisation de la construction qui est impensable ailleurs.

La salle du Théâtre d'Aujourd'hui transformée pour *Catoblépas*, mis en scène par Denis Marleau (Théâtre UBU/CNA, 2001). Le public était installé de part et d'autre d'une longue passerelle. Sur la photo : Ginette Morin et Annick Bergeron (à l'arrière-plan). Photo : Richard-Max Tremblay.



Louis-Dominique Lavigne a l'impression que, dans ces salles transformables, les artisans se trouvent dans un lieu trop beau. C'est comme s'ils n'avaient pas l'habitude de travailler là. Il fait confiance à la patine du temps et à la délinquance des nouveaux scénographes qui commencent à proposer une scéno plus brute, avec des matériaux reconnaissables. Autrement, on se trouve en plein pléonasme : dans un lieu neuf, on se sent obligé de réaliser des décors neufs, un jeu *clean*, sage, qui ne bouge plus. Son grand problème quand il va maintenant à l'Espace GO, c'est de se sentir obligé de porter une cravate !

En définitive, cette discussion sur les salles transformables a donné lieu à un vrai débat aux résonances multiples, qui touchent au cœur de l'expérience théâtrale. En choisissant de mettre l'accent sur le confort matériel du spectateur ou sur la stimulation de son imaginaire, sur la production d'images planes ou sur la construction de nouveaux espaces, on fait du théâtre une aventure radicalement différente. Le metteur en scène doit aussi choisir entre imposer son regard au public, ou au contraire renoncer à certains de ses pouvoirs pour se risquer dans une aventure coûteuse, qui peut même s'avérer ruineuse dans le contexte actuel au Québec. Il reste que la technologie des salles transformables devrait à moyen terme permettre une exploitation plus simple de leurs possibilités, en attendant qu'avec « la patine du temps et la délinquance de certains artistes », ces salles trop neuves acquièrent une âme. **j**