

Processus d'une création collective Théâtre du Cent-Neuf

Pierre Rousseau

Numéro 12, été 1979

Pour les années 80

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29116ac>

[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

Rousseau, P. (1979). Processus d'une création collective : Théâtre du Cent-Neuf. *Jeu*, (12), 130–133.

processus d'une création collective

théâtre du cent-neuf

La création collective fait maintenant partie intégrante de nos pratiques théâtrales; après des débuts modestes et timides, elle s'est imposée en force au Jeune Théâtre durant les dix dernières années.

Il m'a semblé intéressant de retracer une démarche de création collective, de l'arrêter dans le temps afin d'en cerner mieux tous les aspects et d'en venir (ultérieurement) à une analyse plus poussée des différentes méthodes de création utilisées par les artisans de la création collective.

J'ai donc suivi de plus près une démarche, en l'occurrence la production de *la Vie à deux* ou *Moi c'est moi, pis toi t'es toi* par le Théâtre du Cent-Neuf de Sherbrooke. J'ai donc retracé les étapes de cette création en particulier tout en essayant de faire le lien avec les démarches de plusieurs autres troupes qui travaillent sensiblement de la même façon.

1. recherche et choix d'un thème

C'est la troupe au complet qui choisit le thème du spectacle, même s'il arrive que l'on délègue à une partie des membres seulement le soin de le mener à terme. Le choix du thème dépend souvent de l'implication de la troupe dans son milieu; ce seront, à travers cette implication, des choix d'ordre social, culturel, ou encore des thèmes dits «universels» ou au contraire plus «régionaux» (est-ce vraiment contradictoire?). Le Cent-Neuf, cette fois-

ci, a préféré partir des préoccupations personnelles de chacun des membres de la troupe.

2. recherche thématique

Une fois le thème trouvé, la plupart des troupes du Jeune Théâtre explorent ce thème par des lectures. Il s'agit de lire et comprendre ce qui a déjà été dit sur le sujet, de se servir des acquis de l'histoire et des recherches traitant du thème ou de certains de ses aspects. Le choix des lectures se fait à partir des connaissances de chacun et, très souvent, des «j'ai entendu dire que ce livre...»

De plus, la lecture des ouvrages fournit une bibliographie supplémentaire. On ramasse de l'information! Chacun se retrouve donc avec une bonne dose de lecture et doit en faire rapport aux autres. Il serait fastidieux que chacun lise tous les volumes.

3. mise en commun et discussion

Chacun fait rapport de ses lectures et le groupe en discute. Le fait d'avoir à prendre position par rapport à des textes oblige aussi chacun à préciser sa pensée sur le sujet. C'est encore un moment pendant lequel on peut discuter très librement autour du thème. L'absence de canevas précis laisse libre cours à un grand brassage d'idées qui peut parfois sembler sans queue ni tête, mais qui permet de mettre chacun au même diapason, ou du moins de mieux se comprendre.

4. canevas thématique

À partir des lectures, des discussions et des échanges, on peut maintenant s'entendre sur une ligne directrice, un objectif, un C.Q.F.D. (ce qu'il faut démontrer), à partir duquel on pourra bâtir un canevas thématique, le squelette du spectacle. Avec la construction du canevas apparaissent les premières images, les premiers *flashes*. Très peu de ces images se retrouveront finalement dans le spectacle, mais elles fourniront une base importante. Tout ce



De la vie à deux ou moi j'suis moi, toi t'es toi, création collective du Théâtre du Cent-Neuf. (Photo: Pierre Fillion)

travail se fait habituellement autour d'une table. Cependant, plusieurs troupes se servent également d'exercices pratiques, déclencheurs d'idées pour construire le canevas.

5. «appel élargi»

Le Cent-Neuf a ajouté dans sa démarche une étape peu pratiquée par les jeunes troupes, un «appel élargi». Ainsi, au beau milieu du temps de création, alors même que les formes ne sont pas encore trouvées, le Cent-Neuf a animé une journée-rencontre autour du thème de son spectacle et à partir de son canevas thématique. Une dizaine de personnes est ainsi venue éprouver leurs hypothèses de travail. Journée importante qui a permis à la troupe de confirmer certaines intuitions sur son canevas et le travail amorcé.

Habituellement, les troupes sont assez secrètes en ce qui concerne leur création. On fait appel à l'occasion à des gens de l'extérieur pour collaborer au spectacle ou à certains aspects de la création, mais rare-

ment livre-t-on ainsi son canevas et ses idées à autant de personnes. On fera plutôt une avant-première sélective avec invités choisis en vue de commentaires et critiques, mais à ce moment le spectacle est déjà achevé et il s'agit, plus souvent qu'autrement, de vérifier «si ça passe»!

6. retour en équipe de création

Le travail peut commencer. On a lu, discuté, échangé, vérifié et confirmé l'essentiel du contenu; on s'est servi des principales images et on se doit maintenant d'en trouver d'autres afin de mettre sur ce thème une forme théâtrale, de lui trouver une histoire et une façon de la livrer. Un travail intensif de trois semaines commence au bout desquelles une bonne partie du spectacle est «placée».

Chaque troupe a sa propre méthode de création quand vient le temps de mettre un canevas en images. La plupart utilise, à différents degrés, l'improvisation et l'écriture. Au Cent-Neuf, c'est l'écriture qui prime: on écrit les scènes, on les joue avec



De la vie à deux ou moi j'suis moi, toi t'es toi, création collective du Théâtre du Cent-Neuf. (Photo: Pierre Fillion)

liberté d'improviser, et on retravaille l'écriture. Mais, en fait, il existe presque autant de variantes que de troupes.

7. aide extérieure

À trois comédiens seulement, on finit par sentir le besoin d'une autre présence, d'un regard critique. Aussi, la troupe a-t-elle fait appel à un «œil extérieur» pour les trois dernières semaines de travail. De fait, deux personnes ont collaboré à cette étape de figelage et de derniers choix. Cette collaboration aura permis une nouvelle critique du spectacle et un travail important pour le jeu.

8. Jeu et critique

Le produit est fini... ou presque! Je dis «presque» parce qu'il était déjà entendu au départ que les quatre premières représentations serviraient à deceler et corriger les lacunes. Après chacune de ces représentations, les critiques étaient notées et analysées. Celles qui se répétaient de fois en fois ne mentaient pas: des corrections

devaient être apportées.

Et pour une quatrième fois, le Cent-Neuf a fait appel à l'extérieur. Une autre personne est donc venue aider pendant deux semaines à faire des retouches, principalement au niveau formel.

Malgré toutes ces étapes, tout ce travail et toute cette aide de l'extérieur, le Cent-Neuf compte retravailler son spectacle à l'été pour donner suite aux commentaires et critiques que la troupe a recueillis lors de ses représentations depuis le mois de janvier.

Voilà donc les principales étapes d'une création. Chacune d'elles mériterait qu'on s'y arrête plus longuement et toute la démarche profiterait beaucoup d'une analyse d'ensemble. Cela viendra.

Cependant, cette façon de créer n'est pas nouvelle; les jeunes troupes n'ont rien inventé; elles ont plutôt poursuivi une prati-

que qui remonterait aux années trente. Je renvoie le lecteur, en guise de conclusion, à un texte de Philippe Ivernel sur l'improvisation prolétarienne dans les années trente en Allemagne¹. Ivernel y cite Maxim Vallentin, directeur d'une troupe de cette époque, le Porte-Voix Rouge:

«Nos troupes, soumises par une dure praxis à un travail impitoyablement logique... ont soit subverti, soit modifié considérablement les méthodes de production théâtrale en vigueur jusqu'à présent...

Elles se sont trouvées dans l'obligation d'inverser les étapes de la production, «De la littérature à la scène», c'est-à-dire «Du manuscrit à la première» et d'énoncer un autre mot d'ordre. Lequel est: «De l'improvisation à l'enregistrement du texte». Il ne faudrait cependant pas s'imaginer que nous improvisons sans plan précis; cette improvisation est faite d'essais d'interprétation contrôlés par le collectif.»

Et Ivernel poursuit: «Dans le local de répétition, un journal mural, avec les principaux titres de brochures à consulter, (...). Une semaine plus tard, les uns et les autres ont commencé à afficher leurs premières idées de scènes et de canevas. (...) Chacun fait de nouveau appel à son expérience, à ses lectures, mise en commun, discussion. Au terme de cette première phase, «le squelette était là». L'improvisation va lui donner «chair et sang». Celle-ci ne s'impose pas comme une technique spécialisée; au contraire, elle bat en brèche la spécialisation des tâches au sein de la troupe, et plus généralement de la production théâtrale. Elle se développe spontanément — un spontané qui n'a rien de fortuit — dans le feu de la pratique collective, qui assure la permutation des fonctions, en particulier le va-et-vient entre l'information, la conception et la scénisation.»

Et Ivernel cite à nouveau Vallentin: «Nous commençâmes à improviser, tentative inédite qui porta des fruits inattendus. Il en sortit un texte extraordinairement pimenté, spirituel et percutant — une camarade était là pour sténographier au fur et à mesure.» Et Ivernel ajoute: «La première ébauche est confiée à un «poète-spécialiste» chargé de la mettre en rimes. Les répétitions suivantes révèlent encore des obscurités et des insuffisances dans le texte: elles sont corrigées au cours du travail théâtral lui-même, sur le tas. Il n'est jusqu'à la musique qui ne fasse l'objet d'une recherche commune.»

pierre rousseau

1. Ivernel, Philippe, «1930: l'improvisation prolétarienne», dans *l'Envers du théâtre*, Revue d'Esthétique, 1977, nos 1-2, Paris, Union Générale d'Éditions, collection 10-18, no 1151, pp. 257-259.

one man/woman show

« — Pis, le théâtre?

— Oh, ça va pas pire! On a besoin d'argent comme d'habitude.

— Qu'esse-tu veux y faire?

— Moi, là, là, j'rêve de produire un gros show! Au diable les coupures de budget! Faut surtout pas penser à ça!... T'sais, le style de show que jusse les écoles de théâtre peuvent se payer! Un show où t'es pas obligé de jouer trois, quatre rôles pour économiser sur la distribution. Un vrai gros show, c'pas compliqué! (Soupir).

— J'pense que tu rêves un 'tit peu en couleurs! R'viens au noir et blanc pis fais donc un One Man Show, c'est plus simple!»

Et voilà! Le mot magique est lancé et décolle sur la piste principale avec dans son ventre la plupart des comédiens dont la tête (Que dis-je?... Le corps entier!) est déjà remplie par une envie folle de jouer et de montrer à un public aussi vaste que possible qu'ils sont là, qu'ils existent avec leur trop plein d'énergie et leur talent à revendre. — «MOI, comédien, comédienne, je veux faire du One Man-Woman Show!» Jean-Guy Moreau fait du One Man Show; Yvon Deschamps aussi! Sol fait fureur en France. Ils ont commencé au pied de l'échelle et, petit à petit, ils sont devenus des «vedettes» que tout le monde aime et veut voir au moins une fois dans sa vie.

Même des artistes déjà bien en vue parmi les étoiles de notre beau ciel québécois se sont attaqués au show solo afin de parfaire et de renouveler un métier qu'ils faisaient déjà depuis nombre d'années; Pierre Labelle, Louise Latraverse, Luc Durand, Dominique Michel s'en sont tous tirés avec succès.