

La mise en scène en collectif

Pierre Rousseau

Number 25 (4), 1982

Questions de mise en scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28267ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rousseau, P. (1982). La mise en scène en collectif. *Jeu*, (25), 92–99.

la mise en scène en collectif

« Puisqu'il s'agit d'un nouveau théâtre, il faut abandonner les critères de l'esthétique traditionnelle et plutôt prendre pour acquis que les comédiens-auteurs ont d'abord voulu dire quelque chose de particulier à un public précis. »
Fernand Villemure¹.

Il serait inconséquent d'isoler la mise en scène spécifique au collectif de la pratique globale du Jeune Théâtre. Aussi, je tenterai ici de dégager les principaux aspects du travail collectif en mise en scène et leur évolution récente. Il s'agit d'abord d'un témoignage, critique, qui ramasse de nombreux questionnements que me semblent partager plusieurs individus et troupes du Jeune Théâtre actuel, que ce soit sur la mise en scène proprement dite, le processus de création en tant que tel, sur les rapports texte d'auteur/création collective, ou enfin sur les positions du Jeune Théâtre à l'égard de la spécialisation théâtrale, du pigisme, etc.

Par ailleurs, afin d'éviter toute confusion, je tiens à préciser que le Jeune Théâtre dont il sera question est celui des troupes de métier (professionnelles) affiliées à l'Association québécoise du jeune théâtre (A.Q.J.T.), à quelques exceptions près, et qu'Adrien Gruslin désigne sous l'appellation de « Jeune Théâtre parallèle » :

« Jeune Théâtre se veut synonyme de théâtre différent. Les groupes qui cherchent à produire et à se produire dans des conditions qui remettent en cause le statut de la production théâtrale marchande, qui tentent d'échapper aux images figées et de libérer le théâtre par l'imaginaire chez les uns et par l'intervention politique chez les autres, peuvent tous être qualifiés de différents. Faire du Jeune Théâtre, c'est aussi, très souvent, s'engager dans un processus de créations collectives, modes de création qui mettent beaucoup plus de temps à parvenir à maturation que la classique représentation de pièces d'auteurs. Par définition, le Jeune Théâtre participe à la recherche: quête d'une forme de théâtre populaire, recherche au niveau des textes, des scénographies et du jeu (...) Transformer la vie, changer l'homme, modifier l'ordre social et les voies théâtrales, tels apparaissent les traits majeurs du Jeune Théâtre parallèle. »²

Le présent article peut, selon moi, faire état du travail d'une vingtaine de troupes dont le travail théâtral se caractérise par des préoccupations idéologiques. Naturellement, d'une troupe à l'autre, il y aurait beaucoup de nuances à apporter, mais je m'en tiendrai à des généralités et n'aborderai pas la question du style dans les spectacles, ce qui rend les nuances moins nécessaires, pour l'instant. Quant aux préoccupations idéologiques, elles relèvent de l'engagement social, souvent désigné par le terme « progressiste ».

1. Villemure, Fernand, « Aspects de la création collective au Québec », *Jeu 4*, Montréal, Quinze, 1977, p. 67.
2. Gruslin, Adrien, *Le Théâtre et l'État au Québec*, Montréal, VLB, 1981, p. 51-53. Voir aussi p. 63.



On est d'dans, création du Théâtre de Quartier, 1981. Observation: Jasmine Dubé. Comédiens: Judith Renaud et Pierre Drolet. Scénographie: le Théâtre de Quartier et Serge Bruneau. Photo: Théâtre de Quartier.

quelques aspects historiques

C'est au sein de l'A.Q.J.T. et par les premières créations collectives du Théâtre Euh! et du Grand Cirque Ordinaire que se manifeste la première vague du Jeune Théâtre parallèle, alors assez radicale: en effet, à l'origine, toutes les fonctions théâtrales s'y trouvent collectivisées et la spécialisation ou la compartimentation des métiers s'est vue pulvérisée...

«La création collective naît donc d'une contestation; contestation de l'auteur unique qui, à travers sa vision privilégiée du monde québécois, n'arrive plus, selon les jeunes, à traduire de façon adéquate la réalité d'une collectivité en effervescence, en mutation. À cette époque, les Gélinas, Dubé ou Languirand, pour ne nommer que ceux-là, ne suffisent plus à la tâche de refléter ce nouvel homme québécois, jeune, plein d'avenir, aux horizons vastes comme la terre qu'il foule. En fait, on conteste une Trinité: Dieu-l'auteur, son Fils-le-Texte et l'Esprit-Saint-Metteur en Scène.»³

Cette approche radicale, avec ses excès — qu'il faut situer dans la conjoncture théâtrale et socioculturelle du tournant des années soixante-dix —, a donc lancé un mouvement; mais, depuis quelques années, bien des choses ont changé: une deuxième vague de Jeune Théâtre parallèle est apparue, a provoqué des remises en question qui ont débouché sur une redéfinition du travail en collectif.

le travail en collectif

Dans l'ensemble, les troupes de Jeune Théâtre ont toujours travaillé leurs spec-

3. Villemure, Fernand, *op. cit.*, p. 62.

tacles sur une base collective. Ce choix n'est pas né du hasard; la contestation du théâtre traditionnel et de la vision privilégiée d'un auteur a entraîné conséquemment le rejet du metteur en scène autoritaire qui imposait sa lecture et disposait d'un pouvoir décisif sur la production. Dans une telle perspective, la représentation propose un ensemble de signes théâtraux, dont le jeu du comédien est une composante, à travers la perception qu'a le metteur en scène du texte choisi et dont il souligne certains aspects. D'un metteur en scène à l'autre, cette « lecture » laissera *beaucoup* ou *peu* de place à l'équipe de production quant à sa participation à l'élaboration de ce système de signes qu'est la mise en scène; mais, en dernier ressort, c'est le metteur en scène qui aura le dernier mot, puisque, dans le théâtre traditionnel, il est le maître d'oeuvre du spectacle et qu'il a déjà fait tout un travail préalable d'interprétation. Si le metteur en scène entend les suggestions, il n'en demeure pas moins que, pour l'essentiel, l'apport des autres artisans et artisanes à la conception du spectacle tient à sa souplesse particulière ou, encore, aux complexités de travail quand il peut s'entourer de l'équipe de son choix, ce qui n'est pas toujours le cas.

Le Jeune Théâtre, en refusant d'assujettir l'équipe de création au seul metteur en scène, a donc collectivisé la tâche; c'est donc l'équipe de création tout entière qui voit à l'élaboration et à la coordination des éléments théâtraux.

Toutefois, la création collective suppose une conception particulière de la mise en scène. En effet, si, dans le contexte traditionnel, le texte est antérieur à la mise en scène, dans celui d'une création collective les deux se font presque simultanément. L'équipe de création se forme et une personne est désignée par le groupe pour s'acquitter de l'« observation », c'est-à-dire qu'elle a la fonction de veiller à ce que la mise en forme du spectacle respecte la mise en scène collective élaborée par le



Faut pas payer de Dario Fo (adaptation québécoise de Denis Leblond) mis en scène par Eudore Belzile. Avec Yves Dagenais, Pierre Drolet, Martin Dion, Daryelle Belzile et Nicole Thibault. Scénographie: Bouchard Lévesque. Production des Gens d'en Bas, été 1982. Photo: David Morin.



Danse, p'tite désobéissance, création collective du Théâtre de Carton en collaboration avec Normand Canac-Marquis, production avril 1982. Mise en scène de Normand Canac-Marquis en collaboration avec le Théâtre de Carton. Avec Yves Séguin, Jacynthe Potvin et Marie-Johanne Adam. Photo: Christian Girard.

groupe; cette personne, appelons-la observateur ou observatrice, ou encore « oeil extérieur », participe néanmoins à toute la démarche: elle écrit, elle improvise et elle contribue à la recherche des moyens scéniques appropriés. Une fois le texte écrit et prêt à être répété, elle se mettra à la tâche d'observation, sans que la mise en scène échappe à la responsabilité de toute l'équipe. Il ne faut donc pas confondre l'observation et la mise en scène; les deux conceptions sont assez différentes et n'obéissent pas aux mêmes lois théâtrales. Avouons cependant que l'observation, telle que définie ici, est particulièrement galvaudée et dépend de la maturité des équipes de création: il n'est pas rare, en effet, que des groupes fassent appel à une personne-ressource pour faire l'observation de leurs spectacles alors qu'ils attendent, dans les faits, qu'elle en assume la mise en scène, sans pourtant lui donner ni les outils, ni le pouvoir que la tâche implique.

L'observation est un processus qui permet la prise en charge d'une mise en scène par un collectif, principalement pour juger de la pertinence de la théâtralisation face aux objectifs du spectacle, premières préoccupations des troupes de Jeune Théâtre. La personne qui observe a droit à ses opinions et à ses orientations esthétiques, dans la mesure où elle s'intègre dès le début du travail; sinon, elle devra tenir compte des acquis du groupe, mais, de toute façon, le consensus collectif aura toujours le dernier mot! Selon les cas, l'observation peut prendre une plus grande importance à l'égard de la recherche formelle ou de la direction d'acteurs. Une bonne partie de la fonction d'observation consiste à animer l'équipe de création, à la stimuler, pour faire jaillir les idées et les expérimenter.

du processus à son application

Voilà donc pour le processus, mais qu'en est-il de la mise en scène elle-même? De nombreux spectacles de Jeune Théâtre donnent souvent l'impression de ne pas



Un vrai conte de fées, texte de Louis-Dominique Lavigne écrit en collaboration avec le Théâtre de Quartier. Production du Théâtre de Quartier, 1981. Observation: Jean-Guy Leduc, Michel Breton et Louis-Dominique Lavigne. Scénographie: Dominique L'Abbé. Photo: Théâtre de Quartier.

avoir d'unité, comme s'il n'y avait finalement aucune mise en scène...

« Devant la nécessité d'une unité scénique, plusieurs troupes ont achoppé; parce que le groupe est artificiel et qu'il n'arrive pas à faire cause commune faute de temps ou d'efforts suffisants pour établir un véritable consensus ou encore parce que c'est un groupe anarchique, dit démocratique, qui n'accepte aucun leader (leadership) pouvant l'aider à trouver sa cohésion interne. Dans l'un et l'autre cas, l'unité du spectacle en souffrira. »⁴

Il est vrai, en ce sens, que la contrainte de faire une création collective en huit semaines, comme c'est trop souvent le cas, apporte son lot de problèmes; les exemples sont fréquents. Quand on sait le temps que peut prendre un auteur à parfaire son texte ou la période de préparation dont dispose un metteur en scène, on ne peut que déplorer les piètres conditions de travail des collectifs, trop souvent déterminées par leur situation économique. Toutefois, un certain nombre de troupes profitent tout de même de conditions plus décentes et se sont donné au cours des ans des moyens pratiques assez intéressants pour améliorer leur travail d'élaboration scénique. Des moyens qui, en théorie, devraient aussi leur permettre

4. *Ibid.*, p. 67-68.

plus de latitude dans le champ de l'expérimentation. Parmi ces moyens, il y a l'observateur-critique d'un jour, personne dont les compétences sont liées soit au théâtre, soit à la thématique du spectacle, et qui est appelée à différents moments du travail pour venir donner sa critique après avoir assisté à une lecture du texte, un enchaînement, etc., si bien qu'avant même qu'il y ait représentation publique, le spectacle aura été vu et critiqué par plusieurs de ces observateurs. De plus, plusieurs troupes prévoient un calendrier très flexible de leurs premières représentations pour effectuer des retouches après les réactions et les critiques du public qu'elles suscitent par des discussions après les représentations. Malgré tout, il n'en demeure pas moins que la notion même de mise en scène dans le Jeune Théâtre est rarement envisagée en tant que lecture d'un objet « stable » — le texte dramatique —, principalement parce que cette mise en scène est indissociable de la création même de l'objet; contrairement au théâtre traditionnel où le texte est d'abord écrit et la mise en scène ensuite réalisée, le Jeune Théâtre fait les deux presque simultanément, avec les difficultés particulières que cela suppose.

Effectivement, on peut dire que la mise en scène en collectif relève d'un théâtre brut qui est surtout pensé de façon à livrer un message et à bien le faire passer, avec toutes les nuances d'ordre esthétique que cette affirmation peut comporter. On n'assiste donc pas à une lecture seconde d'une oeuvre ayant son statut propre, mais à une lecture intégrée au processus même de création, ce qui donne à la mise en scène une apparence de simple mise en place, comme si elle s'en remettait au premier degré pour s'effacer alors presque complètement derrière le propos. Si bien que, d'un point de vue général, on peut dire que la mise en scène en collectif est plutôt du côté de la présentation que de la représentation.

Tout cela n'élimine pas la problématique de la fonction créatrice du théâtre et de ses possibilités, comme art, de justement pouvoir transposer la réalité et d'offrir au public de nouveaux moyens d'appréhender le réel.

d'un certain passé...

Dans l'histoire — quand même récente — de la création collective, il y a eu beaucoup de productions faites à partir d'improvisations où il n'y avait pas réellement de structuration du matériau dramatique, mais une série de scènes improvisées, maladroitement liées, donnant trop souvent un ensemble raboteux et incohérent, parce que le consensus du groupe ne se faisait pas toujours sur le thème, mais plutôt sur la *nécessité* pour chacun de *s'exprimer*. Ainsi, au lieu de voir un thème fouillé et unifié par un collectif, on assistait alors à la juxtaposition de points de vue individuels sur le thème de la pièce! Un mal dont ont souffert bon nombre de créations collectives « à tableaux » et même, dans certains cas, « à flashes »... À l'opposé de ces créations anarchiques, les troupes plus engagées politiquement développaient à l'extrême la thématique en négligeant sa théâtralité, ce qui n'est guère mieux. Les deux tendances donnèrent de bons spectacles, mais aussi de très mauvais et, dans les deux cas, il n'était pas rare de constater que la mise en scène restait rudimentaire. Si une prise de parole collective d'un groupe a pu se faire pardonner une mauvaise construction dramatique, un manque d'unité, une forme et une mise en scène bien ordinaire, c'est souvent parce qu'elle reposait sur l'urgence de son appel; le Jeune Théâtre a profité d'une période d'effervescence pendant laquelle certaines de ses créations à la va-comme-je-te-pousse recevaient quand même la faveur du public parce qu'elles étaient rafraîchissantes et sympathiques dans un paysage théâtral



La Guerre, création collective du Théâtre à l'Ouvrage, novembre 1981. Mise en scène du Théâtre à l'Ouvrage reprise par Clément Cazalais lors de la deuxième production à l'automne 1982 (alors présentée sous le titre de *la Guerre ou Sacrez-moi donc la paix*). De gauche à droite: Marie-Renée Charest, Jacques Benoît et Claude Lemay.

plutôt aride et souvent plat! Il en est cependant autrement aujourd'hui, alors que le théâtre québécois peut compter sur une nouvelle génération d'auteurs et de troupes, de nouveaux lieux de diffusion et de nouvelles avenues d'expérimentation, sans oublier l'accroissement du public. Le Jeune Théâtre doit donc lui aussi se dépasser, malgré des conditions de vie tout aussi difficiles qu'auparavant pour ses artisans et artisanes. Il n'est pas facile de toujours être « génial »: la création implique l'expérimentation et, conséquemment, le risque d'erreurs; il est toutefois difficile d'apprendre de ses erreurs quand la moindre de celles-ci peut vous faire perdre votre gagne-pain ou vos subventions, déjà ridicules... C'est là une réalité avec laquelle il faut composer!

pour aller où?

Les dernières années auront permis au Jeune Théâtre de faire la somme de ses expériences et d'en tirer des leçons. Si de plus en plus de troupes intègrent à leurs expérimentations des transpositions plus poussées ou symboliques, des déroulements dramatiques plus linéaires se rapprochant du conte et de la fable, des personnages psychologiquement plus étoffés, c'est justement qu'elles sont à chercher l'équilibre entre un théâtre trop porté sur le psychologisme (dont la portée émotionnelle cache très souvent des contenus réactionnaires) et un théâtre didactique où les personnages sont parfois trop schématiques, limités à des types sociaux unidimensionnels (dont l'absence de portée émotionnelle peut cacher des contenus dogmatiques). Mais le Jeune Théâtre, dans cette recherche, ne devrait pas revenir aux-bonnes-vieilles-formes-qui-marchent, mais plutôt s'appropriier les éléments intéressants des formes théâtrales, qu'il avait trop rapidement associés à des éléments

formels bourgeois (cette erreur que trop de progressistes ont fait sur le plan politique également, en balayant tout ce qui pouvait être associé à la propriété bourgeoise, par purisme et par manque d'analyse!) et apprendre à les fusionner aux propres formes qu'il a mises de l'avant!

pierre rousseau

assistance à la mise en scène: un témoignage

Les fonctions d'un assistant varient selon chaque metteur en scène; je ne peux donc prétendre servir d'exemple absolu, mais j'espère réussir, grâce à mon expérience, à dégager les points principaux qui caractérisent ce métier. Reportons-nous donc aux années 1974-1975.

Tenant de Gaétan Labrèche une partie de ma formation de comédienne, je lui fis part un jour de mon intérêt pour la mise en scène; à mon joyeux étonnement, il accepta de me prendre comme stagiaire... Il faut dire que les circonstances m'ont favorisée, car il était débordé de travail. Après avoir réalisé combien c'était stimulant de travailler à deux, il décida de joindre l'utile (une formation sur le tas) à l'agréable en créant un poste d'assistance à la mise en scène au théâtre. On a tendance à confondre cet emploi avec celui de régisseur, alors que chacun d'eux remplit des fonctions bien spécifiques. La distinction principale que l'on peut faire à l'égard du rôle de l'assistant est qu'il participe activement à toutes les étapes de la création de la mise en scène.

Avant de pouvoir intervenir toujours efficacement dans le travail du metteur en scène, il faut essayer d'établir un contact profond avec lui pour en venir à une même pensée globale, soit connaître son style, savoir comment il « décortique » un texte, apprendre jusqu'où on peut le provoquer à pousser une idée, se faire une règle de respecter en tout temps sa conception du spectacle et ne pas chercher à imposer la sienne propre. Il est important également de connaître les possibilités du théâtre où se jouera l'oeuvre, de manière à en tirer le maximum. J'ai appris très vite que, si le manque de budget force l'ingéniosité, il peut aussi l'empêcher de se déployer. En effet, parce que je jouis d'une imagination fertile, il arrivait souvent, au début, que l'on sourît gentiment de mes suggestions en me conseillant de les réserver pour Broadway ou Hollywood!... Heureusement, j'ai eu un metteur en scène qui a toujours encouragé l'échange d'idées, même les plus farfelues: si elles n'étaient pas toutes réalisables, cela avait pour effet d'en provoquer d'autres, favorisant une réaction en chaîne.

J'ai débuté professionnellement comme assistante à la mise en scène en 1975 avec *le Bal des voleurs* de Jean Anouilh, au Théâtre du Rideau Vert. Nous avons travaillé à