

## Devant la création Entretien avec Michelle Rossignol

Louise Lemieux

---

Number 25 (4), 1982

Questions de mise en scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28277ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

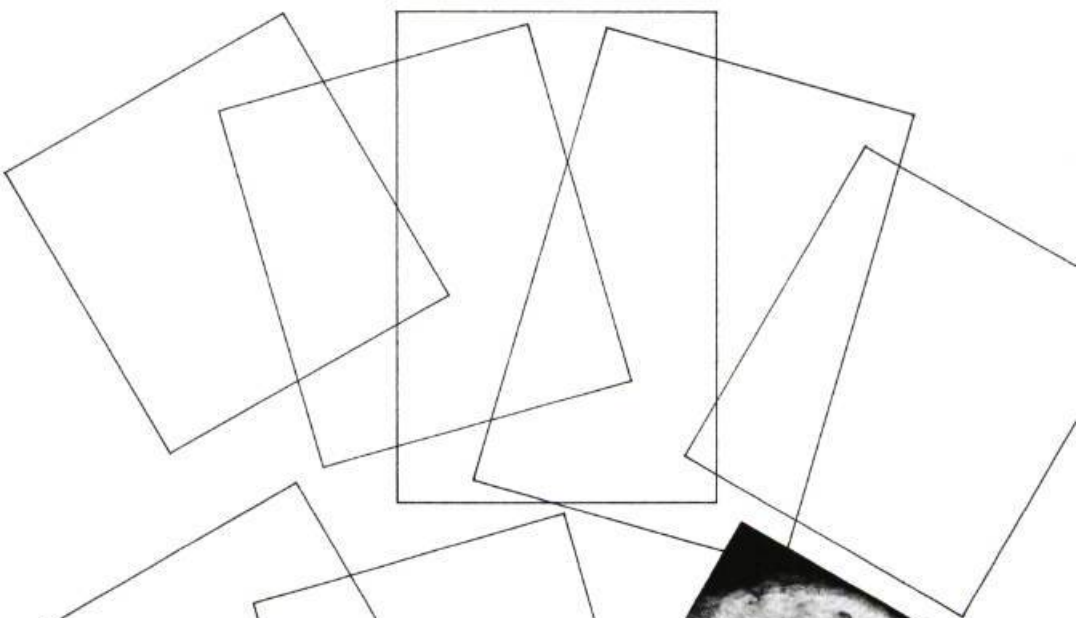
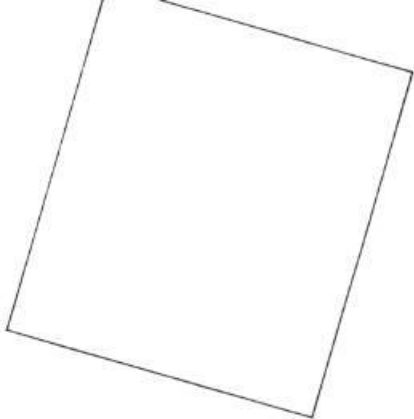
1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this document

Lemieux, L. (1982). Devant la création : entretien avec Michelle Rossignol. *Jeu*, (25), 198–212.



## devant la création

### entretien avec michelle rossignol

Comme tant d'autres de sa génération, Michelle Rossignol a d'abord suivi des cours de diction chez Lucie de Vienne avant de suivre les cours que donnait le Théâtre du Nouveau Monde, ce qui lui ouvre, en 1955, les portes d'une carrière professionnelle de comédienne. De 1958 à 1963, boursière du Conseil des arts, elle étudie (chez Tania Ballachova) et joue à Paris. Pendant les années soixante et soixante-dix, son travail de comédienne en fait une des personnes importantes dans l'émergence du nouveau théâtre québécois. L'École nationale de théâtre lui confie en 1972 la direction adjointe de la section française dont elle assume maintenant, depuis deux ans, la direction.

En 1978, Michelle Rossignol fait une entrée remarquée dans le domaine de la mise en scène avec *la Complainte des Hivers rouges* de Roland Lepage au Théâtre du Trident. Elle a poursuivi dans cette pratique avec *J'ai beaucoup changé depuis...* de Jocelyne Beaulieu (Théâtre d'aujourd'hui, 1980), *la Saga des poules mouillées* de Jovette Marchessault (T.N.M., 1981) et *la Statue de fer* de Guy Cloutier (T.N.M., 1982). Pour l'ensemble de ses activités dans le domaine théâtral, la Société Saint-Jean-Baptiste lui a remis l'automne dernier le prix Victor-Morin.

Cet entretien a été réalisé par Louise Lemieux (dont on peut (re)lire les savoureux « Tests de l'éclairagiste » publiés dans *Jeu* 16, p. 198-199) qui a réalisé les décors et les éclairages des principales mises en scène de Michelle Rossignol.

n.d.l.r.

*La mise en scène que tu connais le mieux, que tu as davantage pratiquée, est celle des textes de création.*

**Michelle Rossignol.** — Oui. Je travaille beaucoup de répertoire à l'École nationale de théâtre, mais mes mises en scène « publiques » ont surtout été des créations ou des reprises...

*...de créations que tu avais dirigées?*

**M.R.** — Oui.

*Est-ce qu'on peut parler de mise en scène de façon chronologique, c'est-à-dire à partir de la première fois où tu lis un texte, jusqu'à la représentation?*

**M.R.** — Dans une création, je dois dire que le texte que je lis la première fois n'est

généralement pas identique à celui que je vais monter. Mon premier travail est en fait un travail avec l'auteur.

*Tu choisis donc les textes sur leur contenu?*

**M.R.** — Non, je les choisis sur leur contenu, sur une forme que je pense déjà discerner, et sur une langue qui se tient. Il n'y a pas qu'une seule langue au théâtre, et j'ai personnellement beaucoup d'affinités avec plus d'une; il suffit de penser à *la Saga des poules mouillées* et à *la Statue de fer*, mais il faut qu'au départ, ça se tienne. Le choix de Jovette Marchessault d'une langue aux images vigoureuses était très intéressant, parce que celle-ci pouvait s'incarner sur scène, faire vivre quatre auteurs qui ont des rapports articulés avec la parole. Dans *la Statue de fer*, Guy Cloutier choisit au contraire une langue basée sur l'absence de vocabulaire, l'impossibilité de dire les choses; ça aussi s'intègre avec les personnages de la pièce, va servir les acteurs.

*Tu choisis donc un sujet, une forme, une langue.*

**M.R.** — Oui, dans la mesure où on peut dire que je choisis. Les textes sur lesquels je travaille avec des auteurs, je les présente à des « producteurs », c'est-à-dire des directeurs artistiques, et eux décident de les monter ou pas. Mais le travail préliminaire avec l'auteur (le texte qu'on présente a généralement été réécrit au moins une fois déjà) fait quand même partie de la mise en scène. D'ailleurs, dans une création, les directeurs artistiques considèrent le metteur en scène comme largement responsable de la pièce, et même du texte. Responsable, par exemple, de l'accueil du texte, autant au point de vue de ce que la pièce a à dire, que de la cote de popularité si je peux dire. Beaucoup plus que dans le théâtre de répertoire.

*Est-ce que tu penses déjà à une salle particulière quand tu lis le texte la première fois? Je veux dire: est-ce que tu fais un premier travail qui est le même pour toutes les pièces, et que tu les envoies ensuite à tous les directeurs de théâtre?*

**M.R.** — Non, je travaille sur un texte en vue d'une salle particulière dès le départ. Bien sûr, j'envoie le texte à tous les directeurs, mais j'ai quand même une salle en vue. Je me sens quelquefois comme une sorte d'agent d'auteurs, pas de façon absolument péjorative, mais je dois beaucoup défendre les textes et les auteurs auprès des directeurs artistiques.

Je trouve que certains genres de pièces s'adaptent plus facilement à de grandes salles, d'autres à de plus petites. Surtout qu'ici, les grandes salles sont systématiquement à l'italienne, ce qui exige qu'on « garroche » la pièce au spectateur sans avoir l'air ridicule. On ne peut pas demander aux spectateurs du T.N.M. de se sentir dans l'intimité. C'est donc très exigeant sur le plan de la structure de la pièce.

*Qu'est-ce que tu fais comme travail avec un auteur?*

**M.R.** — En discutant avec lui ou elle, je travaille sur la théâtralité. En premier lieu, je ramène les spectateurs, ou du moins leur point de vue, dans l'écriture. Les auteurs voient leurs pièces de l'intérieur. Ils perdent souvent de vue, si je peux dire, les personnages qui écoutent, leur influence, et même leur présence physique. Il y a des



C'est avec *la Complainte des Hivers rouges* de Roland Lepage que Michelle Rossignol fait son entrée dans le domaine de la mise en scène. Production du Trident, 1978. Décors et éclairages: Robert Savard. Costumes: Yvan Gaudin. De gauche à droite: Léo Munger, Marie Tifo, Denise Dubois et Monique Mercure.

personnages qui sont sur scène, d'après le texte, et qui sont « sortis » pour l'auteur. On essaie de suivre les personnages un par un. Ça permet de vérifier leur psychologie et leur langue. Certaines langues ont l'air d'être contagieuses, parce que l'auteur travaille souvent la langue scène par scène, plutôt que personnage par personnage. Quant à la psychologie, les désaccords, les conflits sont souvent silencieux dans les premières versions. C'est toujours difficile de faire écrire les conflits; les personnages se taisent quand ils ne sont pas d'accord avec les autres. On dirait que l'auteur a peur qu'un personnage devienne antipathique, et souvent, il y a un refus inconscient de créer des personnages avec lesquels il n'est pas d'accord. Je demande aussi à l'auteur de récrire ce qu'il trouve lui-même plate. C'est assez facile à faire, parce qu'en général, les auteurs le mettent dans le texte. Il y a quelquefois des indications de scène (il faut que ça aille vite, ou il faut que le comédien soit comme ci...) qui viennent de ce que l'auteur n'a pas réussi à écrire tout à fait ce qu'il voulait. D'autres fois, c'est carrément dans les répliques: des personnages qui disent qu'ils s'ennuient, que c'est long, etc. Ça a l'air naïf, mais ça permet de parler du texte sans me sentir blessante.

Et puis, il y a un gros travail de structuration; en particulier dans les grandes salles, la structure doit être très forte. Et j'ai des grandes préoccupations de temps. J'essaie de créer un temps théâtral, qui sorte du naturalisme, qui ramasse la pièce: par exemple, dans *la Saga des poules mouillées*, décider que c'est Germaine qui a convoqué la réunion des quatre auteures, et qui attend dans la bibliothèque que les

autres arrivent. Ça aidait à ramasser le temps, et ça se justifiait ensuite parce que c'est elle qui voulait écrire le livre à quatre. Mais il fallait que ça soit constamment présent dans l'écriture du personnage.

*Dans la Statue de fer aussi, le temps est rendu « visible ».*

**M.R.** — Oui, il est théâtralisé. On voit toute la pièce par les yeux de Robbie, pendant le temps où il demande comment réagir à la mort de son ami.

Je travaille aussi sur le rythme, en lisant à voix haute, à deux par exemple. Ça éloigne l'auteur de son texte, et ça lui permet de le juger en spectateur.

*Tu dois tout le temps essayer d'éloigner le texte, de considérer, et l'auteur aussi, que tu es spectatrice.*

**M.R.** — Oui, et je le rappelle sans arrêt aux auteurs. Je leur demande aussi d'écrire les didascalies. Souvent des intentions sont très claires pour un auteur, quelqu'un dit quelque chose qui lui paraît énorme, mais il est le seul à le savoir. Quand ils écrivent les didascalies, les auteurs commencent à s'adresser à d'autres, ceux qui vont eux aussi faire la pièce, et qui ne vivent pas nécessairement dans leur âme.

*Ça résume ton premier travail?*

**M.R.** — Oui, et c'est effectivement un long travail, que les auteurs aiment bien faire cependant. Je ne les force pas à travailler, ils le font de bon gré. De mon côté, comme je travaille à l'École, ça me permet de prendre le temps qu'il faut pour discuter du texte, c'est-à-dire que, comme metteuse en scène, je ne suis pas payée pour ça. Pour l'instant, les producteurs n'attachent aucune importance, du moins dans la pratique, au travail du metteur en scène sur le texte. Je remercie donc beaucoup l'École, mais je ne peux m'empêcher de poser la question des metteurs en scène qui sont strictement pigistes...

Ce travail est très important parce que dans une création, mon discours de metteuse en scène ne pourra pas prendre le dessus sur le discours de la pièce. Je considère ça comme une obligation morale d'essayer d'éclairer l'impulsion, la motivation de l'auteur dans une première mise en scène d'une pièce. Je crois de toute façon que c'est perçu comme ça par le public. On ne songe pas au metteur en scène comme interprète, pas dans le même sens que dans le théâtre de répertoire.

*Et quand tu reprends un spectacle?*

**M.R.** — À ce moment-là, je peux oser davantage. Surtout si la première fois a eu du succès. C'est le cas de *la Saga des poules mouillées*, et quand je l'ai reprise à Toronto, les personnages, par exemple, avaient une psychologie plus forte, plus importante comme ressort de la pièce. À Montréal, les noms d'auteurs accolés aux noms mythiques des personnages nous obligeaient à beaucoup plus de prudence. Ces auteures étaient connues ici, et on est restées très éthérées, autant dans l'interprétation que dans les costumes. Il faut dire que le public ici avait très bien compris que ce n'était pas une pièce biographique. Les gens identifiaient la pièce aux personnages mythiques et pas nécessairement aux noms des écrivaines.



*J'ai beaucoup changé depuis...* de Jocelyne Beaulieu dans une mise en scène de Michelle Rossignol au Théâtre d'Aujourd'hui, septembre-octobre 1980. Décors et éclairages: Louise Lemieux. Costumes: Mérédith Caron. Dans l'ordre habituel: Raymond Legault, Linda Sorgini, Suzanne Champagne et Marie Tifo. Photo: Daniel Kieffer.

*Les auteurs assistent beaucoup aux répétitions quand tu fais la mise en scène?*

**M.R.** — Oui, je leur demande de venir pour qu'ils voient le travail évoluer. Il peut aussi y avoir des changements de dernière minute; il y a toujours un vingt pour cent de motivations qui n'est pas clair tant que les acteurs n'y sont pas. Et ça fait partie du décroissement général; dans le travail, chacun a sa spécialité, mais il faut que ça se «mélange». Mérédith Caron<sup>1</sup> et toi, vous venez aussi beaucoup.

*Ça nous amène à la deuxième «étape» de ton travail.*

**M.R.** — Elle est commencée depuis très longtemps, sinon ça me prendrait cinq ans à faire une mise en scène. Cette deuxième étape, c'est la distribution. Quand je disais tout à l'heure que je pensais à une salle, je pense aussi à des comédiens, et à ce qui les entoure. Mais parlons d'abord des comédiens. Je dois dire premièrement que j'emploie des acteurs pour leurs facilités — c'est-à-dire que je ne me sens pas du tout Pygmalion comme metteuse en scène, dans le sens de révéler l'acteur à lui-même. Je trouve que c'est une perte de temps.

*Mais tu ne veux pas parler d'emploi dans le sens traditionnel?*

1. Mérédith Caron a conçu les costumes des spectacles de Michelle Rossignol dont il est question dans l'entretien.



*J'ai beaucoup changé depuis...* pièce de Jocelyne Beaulieu (alors intitulée *Chus jamais tombée en amour avec toé*); mise en scène de Michelle Rossignol pour un exercice de studio présenté au Monument National par les élèves de 2<sup>e</sup> année en interprétation (section française) du 14 au 17 février 1979.

**M.R.** — Non. Dans ce sens-là, je n'y crois absolument pas. Ni dans le sens moderne de la chose, c'est-à-dire le physique de quelqu'un, sa façon de bouger. Mais je crois qu'il y a des types d'énergie chez les personnages et chez les acteurs. Et des rapports entre ces types d'énergie. Je distribue en pensant aux rapports d'énergie sur scène. À partir de là, je pense également à essayer de former un groupe d'acteurs qui aura une vie, où ils pourront travailler. Je pense qu'on va plus loin comme ça. La légende dit, au contraire, qu'en prenant des acteurs qui vont travailler sur leurs difficultés, on est plus créateur, mais c'est une double perte de temps: premièrement, tous les comédiens se font une idée de la raison pour laquelle ils ont été employés. Si c'est une fausse raison, c'est-à-dire que le metteur en scène a vu en eux quelque chose que les acteurs ne soupçonnent pas, ça va être un travail très lent. Et, deuxièmement, si le groupe a de la difficulté à fonctionner ensemble, je vais me retrouver en « dictatrice », position que je n'aime pas du tout et où j'étoufferais forcément la création de l'acteur, qui a d'après moi beaucoup à dire.

*C'est à peu près à ce moment-là que tu commences les discussions sur la production...*

**M.R.** — Oui, parce que je trouve très important d'organiser l'espace autour des acteurs, l'espace, c'est-à-dire les costumes, le son, le décor. Je commence donc à discuter avec les conceptrices et concepteurs du spectacle.

*Tu nous parles très longtemps d'avance des pièces.*

**M.R.** — Je commence à en parler au fur et à mesure de mes discussions avec l'auteur. Et avec Mérédith et toi, je crois que ça s'intègre à une très longue discussion



sur le théâtre, et sur la théâtralité. Nous rêvons quelquefois des spectacles pour lesquels il n'y a pas encore de pièce, et nous discutons très longtemps d'avance de ceux qu'on va faire, par rapport aux échéanciers de production normaux pour ici. Mais on ne parle pas toujours longuement, nos autres discussions permettent d'en sauter des bouts. Par exemple, avec Mérédith, on se parle beaucoup de matières, et de choix possibles dans la transposition. Mérédith travaille beaucoup sur les tissus et transforme non seulement les couleurs, mais les textures, la tenue, etc. On s'en parle beaucoup et donc quand on fait un spectacle, on s'entend vite sur les matières et on a plus de temps pour détailler les volumes et les coupes sous deux aspects différents.

Le premier aspect est l'appartenance physique des personnages, on cherche ce qui est spécifique à chacun et ce qu'ils ont en commun. Mérédith travaille beaucoup sur un apport d'ordre psychologique, pas dans le sens où les costumes jouent les personnages, mais beaucoup sur comment le personnage choisirait d'être, par exemple l'aspect guerrier des quatre femmes de *la Saga* — qui apparaissait dans la coupe des costumes — et qui évoluait durant la pièce. Les écussons des *bums* de *la Statue de fer*. On fait aussi beaucoup de changements de costumes à vue. Ce qui mène à des costumes beaucoup plus complexes qu'ils n'en ont l'air à première vue.

*C'est toujours très important chez toi que l'acteur apparaisse et qu'il contrôle le spectacle.*

**M.R.** — C'est lui qui s'adresse directement au spectateur. C'est l'acteur qui est la source de la théâtralité.

L'autre partie du travail de costumes vient en fait quand la maquette de décor est avancée. Il s'agit, au plan du volume, de mettre l'acteur à l'échelle du décor. Comme les décors ne sont habituellement pas réalistes, et que leur échelle varie par rapport à la réalité, il faut que le personnage puisse être de force égale à celle de son environnement. Je n'ai parlé que de volume parce que, avec Mérédith, nous travaillons de toute façon des costumes très construits, quant à la coupe.

*Dans le décor, nous cherchons également des espaces très organisés.*

**M.R.** — Oui, je trouve que ça permet une circulation délibérée et signifiante pour les acteurs. Il est essentiel que l'espace s'organise autour de l'acteur et que, par conséquent, ses déplacements le réorganisent sans arrêt. Pour moi, ça met en valeur l'énergie des personnages en allant jusqu'aux mouvements spectaculaires si la pièce le demande, comme c'était le cas de *la Saga des poules mouillées* et de *la Complainte des Hivers rouges*. Le décor après tout est le lieu de l'acteur, plus que le lieu du personnage. C'est un point sur lequel nous sommes fondamentalement d'accord et ça nous permet de discuter de ce que les acteurs pourront faire dans et avec le lieu scénique. Avec toi aussi, il y a des discussions permanentes qui nous permettent d'avancer vite sur certains aspects. La préoccupation du monde industriel et de son influence sur le visuel, dans la vie, et qui parle peut-être plus aux spectateurs quand il est transposé sur scène, en organisation, en rythme, en matières.

La discussion aussi sur le réel, et non pas le réalisme. Essayer de parler du réel

implique, je pense, que nous transposions nécessairement. Cela vaut aussi pour l'écriture et le jeu. Si on transpose de façon visible, le spectateur sait plus immédiatement de quoi on parle. Je pense que le réalisme est une transposition qui ne s'avoue pas, peut-être par paternalisme vis-à-vis des spectateurs.

*Mais certains décors, comme celui de la Statue de fer, sont moins transposés.*

**M.R.** — Et pourtant, la statue bouge, un tulle apparaît...

*Et personne ne bâtit de terrain de jeu aussi petit dans un ancien trou de mine.*

**M.R.** — Mais des acteurs peuvent s'en servir pour parler de leurs personnages, et sans perdre leur énergie. C'est très important dans *la Statue de fer*, où il ne faut surtout pas qu'on tombe dans le psychologisme, et que les spectateurs aient l'impression que les personnages sont indécis, ou non violents, par manque de tonus musculaire, ou à cause d'un problème psychologique dans leur petite enfance.

*C'est aussi à ce moment qu'on commence à parler d'éclairage et, sans doute aussi, de son.*

**M.R.** — Oui, et je parle de façon beaucoup plus précise du son. Surtout quand il est composé. Mais de toute façon, le son est pour moi peu lié au premier degré de la pièce. C'est beaucoup plus un commentaire, directement de la mise en scène au spectateur, sur l'imaginaire de la pièce, des personnages. Les acteurs jouent souvent en contradiction avec la musique qui va souligner, par exemple, ce dont ils ne veulent pas parler. Quelquefois, mais c'est rare, un personnage est supposé entendre une musique, et encore moins souvent, je demande des sons réalistes.

*Pourquoi?*

**M.R.** — Pour garder le son au plan de l'intériorité.

*Tu fais ça aussi avec l'éclairage?*

**M.R.** — Oui. Ça contribue, par l'atmosphère, à l'intériorité du spectacle. L'éclairage, le plan exact dont je me préoccupe plus tard, viendra de la mise en place, mais quand je commence à répéter, il y a un découpage de fait dans ma tête, des moments forts, des moments intimes, ou carrément joués. Mais la liste des effets précis viendra après quelques semaines de répétitions.

Donc, après avoir travaillé à la conception, je commence les répétitions. J'essaie que la conception soit assez avancée, sans être figée, quand on commence à répéter. Ça permet aux acteurs de savoir de quoi ils auront l'air, et où ils évolueront.

De cette façon-là, je peux, dès le départ, préciser avec eux quelle est la ligne générale du spectacle. Ils sont au courant rapidement de ce qu'on a travaillé avec l'auteur, les concepteurs. J'ai une ligne précise de la pièce et une ligne générale de chaque personnage. Pour l'acteur, je crois que c'est libérant.

*Ça les sécurise?*

**M.R.** — Oui, à condition qu'il y ait une place pour leur travail et leur création. C'est-à-dire que je suis claire sur ce que nous avons fait jusque-là, et sur ce qui reste à faire. C'est aussi pour ça que les conceptions, pour moi, ne sont pas totalement fixées. Si, en répétant, on trouve des mouvements, ou des groupements, etc., qui amélioreraient le spectacle et demandent de modifier un costume, ou un élément du décor, il faut qu'on puisse le faire. C'est aussi pour ça que je demande aux concepteurs et à l'auteur de venir assez souvent aux répétitions.

*Est-ce que c'est la raison pour laquelle tu places rapidement?*

**M.R.** — C'est une raison, mais pas la seule. C'est vrai que je fais une mise en place générale assez tôt dans les répétitions. On ne travaille pas très longtemps à table au début des répétitions, quitte à y revenir plus tard. Mais c'est aussi parce que ça donne une ligne générale aux acteurs.

En leur donnant une idée globale des rapports et de ma perception des personnages, une ligne incarnée, physique, je pense que je simplifie leur travail. Ils peuvent prendre en charge le personnage, l'étoffer, parce qu'on a une entente de base. Comme actrice, je trouve qu'il est difficile de détailler une scène *ad nauseam* quand je ne sais pas encore où je m'en vais après.

C'est aussi plus facile de travailler en groupe et de jouer ensemble. Quand l'acteur sait globalement ce qui arrive aux autres personnages, il peut travailler en collaboration.

Par exemple, dans *la Saga des poules mouillées*, il y avait un grand travail des actrices sur la saute d'humeur. C'était dans la pièce une des façons de parler de réalité, encore une fois pas de réalisme. Par exemple, les colères arrivaient d'un coup, comme dans la vie (alors qu'habituellement, au théâtre, une colère se prépare pendant trois scènes...), et, tout à coup, un personnage fait virer une scène ailleurs. Mais on ne voulait pas les préparer de façon stanislavskienne; les lignes de personnages étaient heurtées. Donc, il fallait que chacune sache vers quoi on allait, et puisse « ramasser » son personnage, en jouant les sautes d'humeur, et en leur donnant leur théâtralité.

En dévoilant tout ce que je peux le plus tôt possible, je trouve qu'on élimine une fausse fébrilité. Par exemple, si un acteur sait que l'éclairage à tel moment va être zoné, il peut faire tout de suite l'adaptation vocale que ça demande. Si je le dis, comme ça, ça m'évite de demander le travail vocal sans que l'acteur sache pourquoi.

*Donc tu t'adresses beaucoup à leur métier.*

**M.R.** — Oui, c'est tellement plus simple. Comme actrice, j'ai aussi du métier et souvent, je me trouve à être obligée de le cacher aux metteurs en scène. On veut tellement t'obliger à « découvrir des choses » que tu fais souvent semblant de ne rien savoir, pour ensuite découvrir tes facilités. En reconnaissant le métier, c'est plus facile pour moi d'aller loin, et de faire une vraie recherche. Je n'ai pas peur que les acteurs se répètent, ce qui est la raison habituelle pour ne pas reconnaître le métier. Je pense qu'aucun acteur de talent ne veut se répéter et qu'on travaille mieux ensemble quand on se parle entre artisans, ou artistes, appelons ça comme on

voudra.

C'est aussi une façon de reconnaître leur personnalité, leur talent individuel, qui est très important sur scène. Quatre actrices différentes dans *la Saga des poules mouillées* auraient fait un spectacle différent même dans les détails, comme la façon de bouger les tables. Et par conséquent dans les raisons de les bouger. Ça nous permet de travailler beaucoup sur la virtuosité qui est très importante pour moi. Je trouve que ça ramène la théâtralité. Les spectateurs sentent et voient la virtuosité et ça leur plaît, mais il ne faut pas masquer la pièce. Dans *la Statue de fer*, je crois que la virtuosité va, au contraire, rendre la pièce plus compréhensible. En disant aux spectateurs: « Oui, c'est bien de violence, d'oppression, etc. dont on veut parler », ça revient un peu à l'énergie dont je parlais. La virtuosité est nécessairement énergique. Pas seulement la prouesse physique, bien qu'elle soit importante pour moi; Andrée Lachapelle, apparaissant sur un rayon de bibliothèque, était, d'une façon, aussi impressionnante que Monique Mercure suspendue à son lustre, dans la deuxième scène de *la Saga des poules mouillées*.

*Puisqu'on en est à la prouesse physique...*

**M.R.** — Je fais tout pour ne pas mettre les acteurs en danger. J'ai toujours eu leur consentement, et on prend le temps de travailler sur la sécurité, et je pense que les acteurs le savent au départ. Ça les intéresse de jouer sur l'exploit physique, si on collabore avec eux. Là-dessus, ils reconnaissent aussi mon métier de metteure en scène. Si quelqu'un a peur au point de ne pas pouvoir jouer, je vais m'en apercevoir et on va changer. Ce que je demande, c'est qu'on essaie. C'est la même chose pour l'ensemble de mon travail de mise en scène. Je me fie à mes collaborateurs et ils me font également confiance.

*C'est vrai que tu travailles de façon très ouverte et que chaque personne qui travaille avec toi peut discuter de l'ensemble du spectacle.*

**M.R.** — J'utilise beaucoup ces discussions-là pour évaluer le travail. Si la discussion est ouverte, elle ne sera pas destructrice, et donc elle est utile.

*Pour en revenir aux répétitions, après avoir passé un temps assez court en lectures, tu as indiqué globalement la mise en place. Est-ce qu'il y a d'autres constantes dans le travail?*

**M.R.** — Je répète beaucoup au début de la période de répétitions, et, dans la mesure du possible, moins à la fin. Ça permet aux acteurs d'assimiler, de redécouvrir la pièce quand ils l'ont bien en main. Au début, pour avancer, il faut qu'on soit souvent en répétition. L'acteur a besoin de voir très vite comment les autres, et moi, on va réagir à des propositions. D'essayer des interprétations et de voir si ça marche avec le reste. Plus tard, il a besoin de plus de temps entre les répétitions. Comme ça, il peut mettre au point des visions plus globales. Je n'oublie jamais qu'à partir de la première, ce sont les comédiens qui vont être responsables du spectacle. Qu'ils ont un certain « espace » d'adaptation au public. Je reviens voir le spectacle une fois qu'il est commencé, et il est possible que j'intervienne si je trouve que le spectacle a « glissé » dans une direction qui m'apparaît fautive, mais c'est rare. C'est rare parce qu'au cours du travail, nous nous sommes entendus sur le sens du spectacle, les



*La Saga des poules mouillées* de Jovette Marchessault présentée au T.N.M. du 24 avril au 16 mai 1981, dans une mise en scène de Michelle Rossignol. Décors et éclairages: Louise Lemieux. Costumes: Mérédith Caron. Avec Monique Mercure et Andrée Lachapelle. Photo: André Le Coz.

moments du spectacle, et donc, les acteurs savent jusqu'à quel point et dans quelle direction ils peuvent s'adapter au public. Ils sont également assez conscients pour continuer à travailler d'une représentation à l'autre sans trahir le spectacle. Ça aussi, c'est très important pour moi, et ça vient de mon expérience d'actrice. Le metteur en scène disparaît alors que l'acteur est à la moitié de son travail. On a trop facilement l'impression que jouer une pièce soir après soir, c'est un travail négligeable du point de vue de la création.

*Nous avons sauté le montage ou la semaine technique.*

**M.R.** — Oui. C'est le moment final de la conception et pourtant, le metteur en scène le contrôle souvent très peu. Je veux dire que les producteurs dérogent très peu de leurs habitudes lors du montage. Je peux dans une large mesure diriger le travail, le rythme des répétitions, mais l'horaire de montage m'est imposé. Je comprends que

les producteurs ont certaines obligations, mais il me semble qu'on ne permet même pas de discuter l'horaire, même si on ne faisait qu'expliquer le pourquoi de cet horaire, en me laissant parler des besoins spécifiques d'un spectacle.

Ceci dit, en montage, je fais tout pour être aussi prête que possible, et pour savoir clairement ce que je dois voir en détail sur scène. On a très peu de temps et donc je dois être très organisée, sans m'en tenir à des vieilles recettes. Dans *la Statue de fer*, par exemple, j'essaie de spécifier avec les acteurs quels sont les moments où ils vont s'arranger tout seuls pour les déplacements dans les pentes et qu'est-ce que je vais revoir moi-même. Pour *J'ai beaucoup changé depuis...*, il y avait des tas de moments où il fallait vérifier les places pour les trois côtés et ajuster; là aussi, les acteurs en faisaient une partie tout seuls et j'en faisais une partie. C'était un peu différent parce que le Théâtre d'Aujourd'hui donne beaucoup plus de temps dans la salle.

*C'est la même chose pour les conceptions, mais d'une autre façon...*

**M.R.** — Oui. Comme j'ai vu certaines choses mais jamais la conception d'ensemble, ou pour le son par exemple, de quoi ça a l'air dans la salle, je vois d'abord le tout, et là aussi, je spécifie ce qui va, ne va pas, et ce que je dois revoir moi-même ou que chacun refait pour soi.

*Tu délègues beaucoup?*



*La Statue de fer* de Guy Cloutier, mise en scène au T.N.M. par Michelle Rossignol à l'automne 1982. Décors et éclairages: Louise Lemieux. Costumes: Mérédith Caron. Avec Germain Houde et René Gingras. Photo: André Le Coz.

**M.R.** — Peut-être, mais si on s'entend, pourquoi pas? De toute façon, en enchaînement ou en générale, je revois tout, et si on s'est mal compris sur quelque chose, on peut reprendre. Et ne rien déléguer du tout serait un gaspillage de mon énergie et me ferait perdre trop de temps.

*En conclusion, comme metteuse en scène, tu prends en charge tout le langage scénique. Y a-t-il des orientations qui traversent toutes tes mises en scène?*

**M.R.** — Je crois qu'il y a une certaine conception de la théâtralité qui les traverse. Cette théâtralité est basée sur une complicité avec les spectateurs, comment leur rendre le spectacle agréable, si on peut dire. Pas dans le sens d'escamoter ce que la pièce a à dire, au contraire, mais dans le sens de diriger la performance vers les spectateurs, pour les surprendre, les amuser. Dans les pièces plus dures, comme *la Statue de fer*, je crois même que ça leur permet de réfléchir plus à l'aise à ce qui se passe sur scène.

*Est-ce que c'est très différent de la distanciation?*

**M.R.** — Ce n'est pas en désaccord avec la distanciation sûrement, si on oublie la fausse austérité qui y a souvent été accolée. Mais la distanciation est une technique d'écriture au moins autant que de mise en scène et de jeu. Or, je n'exige pas que les auteurs écrivent de façon distanciée. Mais si on entend simplement que les spectateurs n'oublient pas qu'ils sont au théâtre, et qu'ils y voient des acteurs faire des choses qui les touchent, oui. Je crois que les gens sont très sensibles à la performance, au plan de la production aussi.

*C'est peut-être ce que Jeu<sup>2</sup> identifie au pouvoir mâle?*

**M.R.** — Comme je suis une femme, je devrais ne parler que d'intériorité? Peut-être. C'est aussi, je pense, parce que je fais de la création, et pas toujours des pièces spécifiquement féministes. Je ne suis pas sûre que ce niveau de critique m'aide beaucoup.

*Y a-t-il une place pour la création maintenant? On sait que c'est considéré par les producteurs comme un plus grand risque que le répertoire.*

**M.R.** — Je ne pense pas que ça soit un si grand risque, si on considère l'ensemble. Il y a des classiques qui sont des flops gigantesques, de même que des créations, mais je pense que les créations ont assez souvent été des très gros succès au guichet. Et je trouve aussi que les producteurs ont des jugements à très courte vue. Après tout, ils sont subventionnés pour qu'ils puissent prendre des risques et ont pour mission globale de favoriser le développement de la culture. Le mot développement suppose qu'on prenne des risques, je ne parle pas de supprimer le répertoire, et je ne veux pas dire que le répertoire soit inutile au développement de la culture, mais je pense qu'il devrait avoir une fonction d'appui et d'interlocuteur de la création.

Actuellement, chacun des théâtres institutionnels y va d'une ou deux créations par

2. Cette question fait allusion à deux articles: «Réquisitoire» de Lorraine Hébert (*Jeu* 16, p. 57-78) et «Mythes féministes: «la Saga des poules mouillées» au T.N.M.» de Thérèse Marois (*Jeu* 20, p. 52-56).

année, presque par mauvaise conscience, sauf évidemment le Théâtre d'Aujourd'hui. Mais ça ne me semble pas normal. Et ils ne jugent pas le répertoire selon les mêmes normes que la création. Je crois qu'il y a un préjugé favorable au répertoire que je m'explique mal. On ne se demande pas assez clairement en quoi le discours d'un classique s'adresse à nos problèmes, aux spectateurs d'aujourd'hui. La réponse est toujours que les classiques ont une résonance universelle et tout le monde a l'air de s'en contenter. D'ailleurs, je trouve qu'on les monte souvent mal, avec une fausse érudition, qui s'exprime par des dépoussiérages un peu ennuyants, ou à des exercices de style. Je crois qu'il faudra sélectionner beaucoup plus sévèrement les pièces de répertoire si on veut vraiment s'en servir.

La situation actuelle mène aussi à une fausse spécialisation; on se repose trop facilement sur le Théâtre d'Aujourd'hui pour assurer la création. Même s'ils disposaient de meilleurs locaux, ça mènerait quand même à associer la création à un style de troupe. Dans la situation actuelle du Théâtre d'Aujourd'hui, c'est même associé à la pauvreté. La création n'est, de toute façon, pas officiellement l'affaire de tout le monde, ni la norme, et c'est au mieux regrettable, et au pire dangereux. Le théâtre risque de devenir de plus en plus élitaire, une forme de récréation pour érudits capricieux.

**propos recueillis par louise lemieux**