

Major/Roussin face à leur production scénique

Claude Des Landes

Number 1, Winter 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28519ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Des Landes, C. (1976). Major/Roussin face à leur production scénique. *Jeu*, (1), 87–94.

major/roussin face à leur production scénique claudes des landes

Depuis quelques années, en milieu scolaire, chez les jeunes troupes professionnelles et dans les théâtres officiels, la priorité est accordée à la création d'oeuvres québécoises originales. Certains optent pour un travail collectif, d'autres se réfèrent à un texte déjà conçu et écrit par un auteur.

Préoccupé, comme tout autre artisan en ce domaine, par les données formelles et sociales de la pratique théâtrale, l'auteur a fait fi des prophètes qui laissaient croire qu'il n'y avait plus de place pour lui. Il continue d'alimenter de nouvelles expériences et de réactiver les formes théâtrales. Il s'est départi lui-même du rôle unique dans lequel les gens de théâtre l'avaient longtemps isolé pour s'inscrire dans une action où il peut participer à part entière à l'évolution de la création théâtrale. Son travail d'écrivain s'insère dorénavant parfaitement dans la mise en chantier d'un spectacle qui demeure un geste collectif.

Première cible du public et de la critique, affublé de titres que la tradition lui a décernés et qui depuis longtemps ne correspondent plus à la réalité, l'auteur ne croit pas pour autant devoir être jugé comme un phénomène à part. Afin de rompre avec cette notion d'auteur-"inspirateur" (dominateur) et d'acteurs-"inspirés" (dominés), nous avons cru intéressant et davantage important de connaître les faits réels. Nous avons donc demandé à deux auteurs de nous parler de leur récente expérience. Il s'agit maintenant non pas de juger de la valeur d'une entreprise, mais de comprendre les attitudes et les objectifs de ceux-ci à travers les étapes de préparation d'un spectacle. Nous avons rencontré à cette fin André Major et Claude Roussin, à l'occasion d'entretiens séparés (1) au cours du mois de décembre dernier.

André Major, poète, romancier et réalisateur à la radio de Radio-Canada, est l'auteur d'Une soirée en Octobre (2). C'est la première fois qu'il écrivait pour la scène. La pièce fut créée par le Théâtre Populaire du Québec le 10 septembre 1975 et jouée à travers le Québec jusqu'au 1er novembre.

Claude Roussin, professeur, a déjà écrit cinq pièces qui furent toutes créées. Le scénario de quatre d'entre elles, dont Marche, Laura Secord! (3), fut écrit en collaboration avec James Rousselle. Marche, Laura Secord! fut créée le 5 novembre 1975 au Palais Montcalm dans une co-production du Théâtre du Nouveau Monde et du Trident. Elle fut jouée du 5 novembre au 28 novembre à Québec, du 12 décembre au 24 janvier 1976 à Montréal et du 31 janvier au 8 février à Ottawa.

-
- (1) Ce qui explique le découpage à froid de cet article. Le lecteur n'y trouvera pas un échange d'auteurs, mais les réponses juxtaposées de deux dramaturges devant un certain nombre de questions-clés.
 - (2) Mise en scène: Jean-Guy Sabourin; décors: Germain; costumes: Yvon Duhaime; distribution: Patrick Peuvion, Victor Désy, Nicole Blackburn, Yvon Leroux, Raymond Bouchard.
 - (3) Mise en scène: Albert Millaire; musique: Cyrille Beaulieu; décors et costumes: Paul Buissières; chorégraphie: Louise Lussier; distribution: Dorothee Berryman, Pierre Brisset Des Nos, Marie Cantin, Jean-Pierre Chartrand, Marie-Louise Dion, Robert Lalonde, Pauline Martin, Jean-Pierre Matte, Albert Millaire, Christiane Pasquier, Maryse Pelletier, Jean Perraud, Louise Portal.

JEU. - Comment vous y êtes-vous pris pour que votre pièce soit produite par une compagnie de théâtre?



Claire Beaugrand-Champagne

MAJOR:

C'est Jean-Guy Sabourin, directeur du Théâtre Populaire du Québec, qui m'a approché; il m'a alors demandé si je n'avais pas une idée de pièce... Ça faisait longtemps que je songeais à écrire pour la scène. Depuis 1971, je voulais écrire au sujet de la crise d'octobre et je m'apercevais que, si je voulais écrire sur ce thème, je devais adopter une forme dramatique. Stimulé par cette commande et après m'être entendu avec Sabourin sur les délais exigés, je me suis donc mis à la tâche.



ROUSSIN:

La pièce, à l'état de scénario assez élaboré, fut d'abord déposée au Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques dans le but de la retravailler en atelier d'écriture. Par la suite, le CEAD la présenta au TNM qui décida de la mettre à son programme.

JEU. - Vouloir être produit par une compagnie professionnelle établie répondait-il à un choix précis en accord avec votre conception d'un travail scénique et votre idéologie?

MAJOR:

L'écriture de ce texte correspondait vraiment à une "commande" du TPQ, c'est-à-dire une pièce commandée qui devenait la propriété du TPQ. J'ai répondu à des exigences techniques et à un besoin précis. Une fois le texte déposé, le metteur en scène le transposa de la manière dont il ressentait la crise d'octobre. Ma participation véritable s'est arrêtée au moment où j'ai remis le texte. J'ai, bien sûr, été consulté, mais comme le temps de préparation et de répétitions a été très rapide, j'ai pu difficilement travailler avec les comédiens. Dans un autre cadre, avec une "jeune troupe", j'aurais peut-être travaillé davantage le texte.

ROUSSIN:

Durant cinq ans, jusqu'à la création du *Sauteur de Beau-canton* au Théâtre de Quat'Sous, j'ai fait beaucoup de théâtre amateur. J'ai participé aux Festivals de l'AQJT et j'ai été joué aux Lundis du TNM. James Rousselle et moi étions un peu las de faire du théâtre pauvre, avec peu de moyens et avec des comédiens qui avaient de la difficulté à rendre exactement ce qu'on voulait faire passer.

En ce qui concerne *Marche, Laura Secord!*, il y a toujours eu pour moi deux possibilités: soit, être joué modestement dans un "théâtre pauvre" avec uniquement des éléments de décor et de costume, et de la musique déjà écrite, soit, avec tous les moyens dont se servent les Américains pour fabriquer une comédie musicale. Comme il s'agissait de dénoncer l'américanisme, ses gadgets et son mode de consommation, je trouvais suave et très amusant de réaliser cette parodie avec un outillage d'envergure pour parvenir ainsi à un spectacle de théâtre plus total.

Il serait faux de dire que j'ai été déçu par l'énorme machine utilisée par le Trident et le TNM. A un certain moment, j'ai craint que le déploiement des moyens ne vienne écraser le texte. Pourtant, comme j'ai toujours pensé que le théâtre devait être un ensemble de média où le texte a sa place à l'égal du jeu des comé-

diens, de la musique, des décors, etc., je crois donc que mon texte a été mis en scène dans une perspective assez juste.

JEU. - Les organismes théâtraux qui disposent d'un personnel nombreux et de moyens multiples offrent souvent des avantages techniques mais peuvent parfois vous mettre aux prises avec de nombreuses contraintes. Ce phénomène vous a-t-il obligé à modifier votre texte tant au point de vue du contenu que de la forme?

MAJOR:

Non. Mais le metteur en scène a supprimé une séquence que, moi, je trouvais importante: une scène durant laquelle deux personnages dansent et tiennent des propos utiles à la compréhension de la pièce. Alors que, pour moi, *Une soirée en octobre* est une pièce intimiste au sujet d'individus qui vivent dans le contexte de la crise d'octobre, elle devenait pour le metteur en scène une pièce sur la crise elle-même, sur les circonstances qui entourèrent les événements mêmes. Pour y arriver, il utilisa, entre autres, des diapositives et coupa cette scène d'intimité qui, à son avis, était trop longue. L'intérêt de la pièce était pour moi de montrer à quel point les gens pouvaient être inconscients et omnubilés par leur propre cas personnel. La crise d'octobre a été possible parce que les gens étaient indifférents à ce qui pouvait se passer. Alors, en voulant représenter la totalité des événements de la crise et en voulant, de la sorte, rendre la pièce brechtienne, le metteur en scène l'affaiblissait. Ce qui créa à la fois une tension et un malentendu.

ROUSSIN:

Non. J'ai l'impression que, dans la mesure où un texte est bien conçu et bien construit, il est possible de dire ce qu'on veut. C'est la manière d'y arriver qui conditionne le public. On peut dénoncer le système capitaliste ou tout autre et se faire entendre n'importe où, à la condition que cette dénonciation soit faite avec humour et subtilité. Je n'ai donc eu à faire aucune concession en vue du spectacle lorsque la pièce fut acceptée par le TNM.

Au niveau de la construction, c'est moi qui n'étais pas satisfait de la première version. Rousselle et moi avons donc décidé d'en rédiger une deuxième. Lors des pre-

mières rencontres avec le metteur en scène, nous avons surtout discuté de l'esprit de la pièce et des intentions propres à chacun des tableaux. Comme je n'ai pas l'habitude d'écrire les indications de mise en scène, j'ai dû m'y attarder avec Millaire.

JEU. - Est-ce que ce fut facile?

ROUSSIN:

Je dirais que *Marche, Laura Secord!* est le résultat d'une certaine somme de compromis. D'une part, Millaire avait une vision du spectacle qu'il a modifiée à partir de nos discussions; de l'autre, pour donner suite à des suggestions de Millaire, conscients du manque de clarté de quelques scènes et des besoins de communication plus spontanée avec le public, nous avons apporté des modifications aux personnages et aux chansons afin d'équilibrer le spectacle.

JEU. - Etes-vous intervenu dans le choix du metteur en scène, des comédiens, musiciens et décorateur?

MAJOR

Non, je n'ai rien eu à dire. En ce qui concerne les comédiens, je dois avouer qu'il y eut désaccord. Je voyais de manière tellement précise le type des personnages. J'avais un souci de vérité humaine qui passait au second plan dans l'optique du metteur en scène. Celui-ci voyait plutôt les personnages comme des marionnettes représentant une réalité sociale: on sacrifiait ainsi l'individualité des personnages au profit de leur symbolique sociale.

ROUSSIN:

Lors de la signature du contrat, il a été entendu que nous avions droit de regard sur le choix du metteur en scène. De plus, il a été entendu que Rousselle, co-scénariste, allait participer aux répétitions et assister le metteur en scène à titre de stagiaire. Une fois que Millaire eut accepté de diriger la pièce, nous l'avons rencontré. Nous n'avons eu aucune réticence à accepter une équipe de personnes avec lesquelles il avait déjà travaillé. Nous avons procédé conjointement au choix des gens qui complèteront cette équipe. Nous avons constamment été consultés.

JEU. - Quelle fut votre participation en cours de répétitions?

MAJOR:

Il ne dépendait que de moi d'y assister. Comme durant la majeure partie des répétitions, j'étais en vacances, je ne pus être présent. J'ai assisté à la première lecture et à la générale. Si l'expérience était à refaire, je travaillerais beaucoup avec les comédiens. Il est toujours facile de passer à côté de l'intention de l'auteur lorsqu'il y a plusieurs interprétations possibles et cela, à cause de circonstances qui nous échappent. Au moment de la générale, ma première réaction fut de dire que la pièce se tenait. Je regardais tout avec intérêt. Par contre, ma déception fut de me rendre compte que la réalité dramatique des personnages était escamotée au profit d'un comique accentué. J'ai eu l'impression que le côté grave de la pièce était totalement disparu.

ROUSSIN:

A cause de mon travail quotidien, j'ai pour ainsi dire très peu assisté aux répétitions. Par ailleurs, Rousselle a assisté à toutes les répétitions et a agi en tant qu'intermédiaire entre le metteur en scène, l'équipe de comédiens et moi. Si j'avais été auteur unique, j'aurais assisté aux répétitions car je crois que l'auteur d'un texte, surtout lors de sa création, doit être constamment présent. Un texte de création est extrêmement malléable et peut facilement prendre de multiples orientations. Je m'aperçois maintenant que j'aurais dû, dès le début, être plus clair et insister davantage sur le côté parodique du texte et sur son aspect "imitation burlesque".

JEU. - Comment percevez-vous votre cheminement théâtral?

MAJOR

Je suis toujours intéressé à écrire pour le théâtre, mais dans le but de réaliser une expérience différente. Je voudrais écrire un canevas ou un brouillon et le travailler directement sans trop d'intermédiaires afin de connaître la réaction première des comédiens. Ensuite, j'entreprendrais avec eux la réalisation du spectacle à partir des possibilités de chacun de nous.

Je serais tenté de faire ce que Grotowski appelle du "théâtre pauvre" et d'arriver à la forme d'expression la plus dénudée qu'il soit possible d'atteindre au théâtre. Il est très important pour moi qu'on arrive non

pas à faire "dire" un moment dramatique mais à le faire "sentir". Ce qui suppose qu'il ne faut pas utiliser trop de moyens spectaculaires.

ROUSSIN:

Ce sont les formes théâtrales qui provoquent mon intérêt. Les thèmes, en fin de compte, demeurent toujours classiques et évoluent peu. Dans le contexte actuel, les situations changent continuellement et permettent de nouvelles possibilités: ce qui ne peut qu'élargir les cadres traditionnels de la mise en scène, de la chorégraphie, du jeu, etc. Tout en me servant des moyens spectaculaires que l'on trouve déjà à l'époque médiévale (par exemple, la multiplicité des lieux), je voudrais intégrer de façon parfaite toutes les formes d'art. Le théâtre peut devenir une fête à la condition qu'il fasse appel à tous les sens de l'individu. Le théâtre peut servir de code pour déchiffrer la réalité. Je ne fais pas de "théâtre à message", mais je veux quand même que ce soit une prise de conscience, un recul face à la société, l'individu et notre façon d'agir. Je veux un théâtre où l'individu aura encore la possibilité de rire parce que le rire est probablement la forme la plus subtile d'anarchie.

JEU. - Quelle importance revêt le texte dans un spectacle?

MAJOR:

Un texte est important dans la mesure où il crée le trait d'union entre les comédiens et le public. Mes recherches iraient plutôt dans le sens où les comédiens pourraient travailler sur un texte plus malléable en cours de répétitions. C'est pourquoi je ne pense plus écrire de textes dramatiques achevés. J'ai plutôt l'impression qu'il faut d'abord explorer des situations et se rendre compte, au fur et à mesure, des possibilités physiques du jeu et du spectacle en général.

ROUSSIN:

Le texte représente le moteur premier, le point de départ. Un bon spectacle est le résultat de l'amalgame parfait de cinq éléments qui ont une même importance: le texte, le jeu des comédiens, la mise en scène, les décors et costumes, la musique. Le théâtre n'est plus seulement une fête de la parole à une époque où l'image prédomine. Il faut faire en sorte que le théâtre devienne, par l'utilisation maximale de toutes ses ressources, un message plus intégré et global.