

La mise en scène comme « rapport d'aventure » Philippe Soldevila

Michel Vaïs

Number 116 (3), 2005

Mettre en scène aujourd'hui

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24821ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (2005). La mise en scène comme « rapport d'aventure » : Philippe Soldevila. *Jeu*, (116), 143–146.

Philippe Soldevila

La mise en scène comme « rapport d'aventure »

Se laisser diriger

En ce qui concerne la direction des acteurs, Philippe Soldevila estime qu'il faut inscrire le comédien dans une direction plus vaste, qui serait la « mise en univers » d'un texte préalable, ou d'un texte en construction s'il s'agit d'une création. Mais, s'il est évident que tout passe à travers l'acteur, le sens de l'expression « direction d'acteurs » doit varier selon les metteurs en scène. En fait, Soldevila a plutôt l'impression parfois que ce sont les acteurs qui le dirigent. C'est d'ailleurs la source de certains malentendus, de certaines rencontres réussies ou manquées. Car tous les metteurs en scène ne peuvent pas travailler avec n'importe quel acteur. Cela dépend des attentes de celui-ci sur le metteur en scène ou vice-versa.

Soldevila rappelle qu'il est issu « du bout de la queue » du théâtre collectif. Il a commencé à en faire au cégep, dans une production sur la femme-objet, puis une autre sur la guerre, avec un animateur de théâtre qui distribuait le journal *En lutte...* Il a donc toujours trouvé que l'investissement de tous les acteurs était aussi important que ceux du metteur en scène ou des autres créateurs du spectacle. La direction d'acteurs est souvent la capacité de modeler et d'insérer les propositions des acteurs à l'intérieur d'un langage commun en gestation. Naturellement, s'il s'agit d'un texte préalablement écrit, toutes les propositions ne peuvent pas passer la rampe, et il faut faire des choix. Il dirige alors davantage. Mais, en règle générale, il préfère s'inspirer des propositions des acteurs. Voilà pourquoi il leur demande de connaître leur texte dès le début, pour être libres ensuite de plonger dans le chaos, de laisser libre cours à leurs pulsions. Il a même l'impression de découvrir davantage le texte à travers ce que les acteurs proposent, car c'est alors que ce texte commence à prendre vie. Souvent, il demande simplement aux interprètes de magnifier certains éléments précis qu'il a décelés dans

Tauromaquia de Simone Chartrand et Antoine Laprise, mis en scène par Philippe Soldevila (Théâtre Sortie de Secours, 1990). Sur la photo: Gérald Gagnon, Simone Chartrand et Danielle Nolet. Photo: René Binet.



leurs propositions, puis il oriente plus précisément les différents parcours. Tout cela se passe dans un esprit collectif, et l'amène à réfléchir au sens de l'acte théâtral. Pour lui, c'est une rencontre avec un public, la prise de parole d'un groupe, un échange : l'aspect collectif est donc important. Un spectacle réussi est celui qui a donné lieu à une rencontre réelle, et la représentation est un « rapport d'aventure », qui suscite une nouvelle rencontre, cette fois avec le public.

Se servir du texte ?

Si l'auteur est vivant, le metteur en scène peut signer une œuvre originale jusqu'à ce que l'auteur proteste ! D'où l'avantage de monter des textes de répertoire... Mais dans la mesure où existe une quête d'authenticité, presque tout est permis. Soldevila trouve nécessaire que le metteur en scène s'approprie un texte. Une mise en scène est une vision subjective : c'est un filtre. Et comme le travail ne revient pas uniquement au metteur en scène, c'est le résultat d'une rencontre. Il aime donc dire que s'il fait, par exemple, une mise en scène avec des étudiants de l'Option-théâtre du cégep Lionel-Groulx, au Trident, ou au Théâtre Sortie de Secours – la compagnie qu'il dirige – il ne s'agira pas du tout du même spectacle. Car, pour lui, la représentation finale est la somme, voire la multiplication de ses composantes. Ces variables sont en soi l'essence même de toute aventure théâtrale. Il se considère ainsi comme un bricoleur qui compose, rassemble et construit à partir des éléments dont il dispose, plutôt que comme un ingénieur qui arriverait en répétition avec un plan de construction parfaitement défini. S'il part de certaines intuitions à la lecture, tout prend quand même forme à partir du « terrain de jeu » qui est à sa disposition.



Cela dit, il trouve qu'il y a une résurgence des Auteurs de théâtre avec un grand A. Lorsqu'il voit sur un billet de théâtre « telle pièce de tel auteur » sans aucune autre précision, il a parfois l'impression que c'est de la fausse représentation (sans jeu de mots). Car le spectateur voit plutôt telle pièce, de tel auteur, interprétée par... Cela inclut le metteur en scène, les comédiens et les autres. Il sait qu'en tant que metteur en scène, il est aussi un auteur. C'est même une de ses forces. Il précise qu'il travaille le plus souvent à des créations, dont le texte n'est qu'un point de départ. Mais il ne ferait pas la même chose avec un texte de Jean Marc Dalpé par exemple, dont chaque mot est pesé. Il n'aime pas l'idée qu'un texte puisse être considéré comme sacré. Ce qui lui importe davantage, c'est la relation qu'il doit établir ultimement avec le public.

Lorsqu'il a monté *les Parents terribles* de Cocteau, il a coupé sans le moindre malaise, car ce n'est pas à l'auteur mais au public qu'il devait rendre des comptes. Il a pensé : « Je préfère imaginer Cocteau se retourner dans sa tombe plutôt que d'imaginer les spectateurs se retourner sur leur fauteuil. » Il est essentiel d'actualiser, de prendre possession, de réinventer. Selon les époques et même selon les lieux de la représentation, le sens que prend une œuvre est forcément différent. Il faut adapter, remettre en lumière, et ce dans un souci d'authenticité, même si ça peut sembler paradoxal.



Des fraises en janvier d'Evelyne de la Chenelière, mis en scène par Philippe Soldevila (Théâtre d'Aujourd'hui, 2002). Sur la photo: Benoît Gouin, Daniel Parent et Macha Limonchik. Photo: Christian Desrochers.

Modèles

Après avoir été le premier étudiant à entreprendre la rédaction d'un mémoire de maîtrise sur Robert Lepage – mémoire qu'il n'a jamais terminé –, Philippe Soldevila est plutôt devenu son assistant à la mise en scène... Il dit même avoir « appris le théâtre » avec ce dernier. Il retient de lui surtout l'esprit dans lequel il crée, sa « philosophie » du théâtre, l'aspect collectif, une certaine légèreté, un plaisir de la prise de parole collective. Quant à l'aspect formel du spectacle, il se sent plus proche du Robert Lepage minimaliste, à cette époque où il était dépourvu de moyens. Pour se démarquer comme metteur en scène, pour éviter les comparaisons, Soldevila a naturellement dû évoluer à contre-courant. Car, malgré tout ce qu'il dit, et malgré l'intérêt qu'il porte à la facture visuelle de la représentation, il s'est toujours fait un devoir de mettre en valeur le texte... Cela est sans doute dû, dit-il, à sa rencontre ultérieure avec Simone Chartrand qui lui a fait sentir l'importance de l'écriture en dehors du travail scénique.

Par ailleurs, il a gardé beaucoup d'admiration pour l'esprit libertaire de groupes comme le Nouveau

Théâtre Expérimental ou un homme comme Jean-Pierre Ronfard. Est-ce le poids de l'âge : il a l'impression qu'une lourdeur s'installe de plus en plus dans le théâtre. Voilà ce qui le pousse à prendre plaisir avec des jeunes, qui apparaissent sans contrainte, généreux, n'ayant rien à prouver. Car pour lui, ce qui doit primer dans l'acte théâtral, c'est cette pulsion toute simple de vouloir changer le monde... Et malheureusement, avec l'âge et les habitudes, le théâtre a tendance à s'institutionnaliser, c'est-à-dire à se répondre à lui-même. Pourtant, cet art n'a de comptes à rendre qu'à la vie et à la célébration de la vie.

Il cite aussi Claude Poissant. En voyant ses mises en scène, il a souvent eu l'impression de se reconnaître, de voir une forme d'esprit d'aventure théâtrale, des comédiens heureux qui se sont investis en tant qu'artistes sans se contenter d'être les interprètes d'une vision unique. Il se réfère par exemple au *Ventriloque* et à *Ce soir on improvise* au Trident, que Poissant a montés. Il y a vu une grande disponibilité des interprètes. Voilà pourquoi il a tendance à réduire l'importance que l'on peut accorder au metteur en scène. En fait, il se considère davantage comme un chef d'orchestre ou un agent de circulation, qui doit trouver un rythme, une langue intelligible et une uniformité dans le langage. Il précise cependant : par « agent de circulation », il ne veut pas dire un simple « metteur en place ». Il parle de la circulation de la vie, des « humanités », des forces réelles de chacun, de l'authenticité de chaque créateur. Il doit assurer le passage de tout cela au public.

Il avoue ne pas pouvoir dire dans quelle mesure son travail s'inscrit dans une tradition de mise en scène québécoise. Il se sent redevable à Robert Lepage, point. C'est en voyant une pièce de lui en 1984, *Circulations*, que, pour la première fois de sa vie, il a été touché par une mise en scène. Auparavant, il avait l'impression de ne voir que des choses convenues. Né en 1962 et vivant à Québec, il n'a pas vu, par exemple, de mises en scène d'André Brassard avant longtemps.

Théâtre et autres arts

Pour Soldevila, le théâtre est un prétexte pour provoquer une rencontre charnelle, dans le présent, avec un public. Que la danse, l'image ou la sculpture prennent plus de place que d'habitude, cela lui importe peu. Un spectacle strictement gestuel ou de danse, une pièce sans paroles de Jean Asselin, sont pour lui tout autant du théâtre. Tous les moyens sont bons pour raconter une histoire, entrer en communion ou provoquer un événement. Car, il le répète, le théâtre n'a de comptes à rendre qu'à la vie. Cela dit, reconnaissant qu'il ne se sert pas beaucoup des autres disciplines artistiques dans ses mises en scène, il avoue qu'au fond, c'est peut-être parce qu'il en a peur... Il a la certitude que pour se lancer dans un théâtre plus « technologique », par exemple, il faut d'abord en avoir la maîtrise parfaite. Sans quoi, le fragile lien qui se tisse entre acteur et spectateur peut être rompu. Il y a cependant beaucoup de musique et de mouvement dans ses pièces, avec des musiciens présents en direct. Le naturalisme au théâtre ne l'intéresse pas. Il aimerait bien en revanche monter un spectacle théâtral qui serait entièrement chanté. Pas nécessairement un opéra rock, mais plutôt une aventure théâtrale qui mettrait totalement en question la notion de réalisme, un peu à l'image de cet étrange objet qu'est le film *les Parapluies de Cherbourg*. Naturellement, si la présence de ces autres arts distrait, parce qu'on s'en sert de manière strictement esthétique, alors c'est un échec. Selon lui, chaque élément doit faire sens et servir une vision d'ensemble.

Quant aux images, il ne trouve pas nécessairement qu'elles prennent trop de place au théâtre. Il note bien certaines mauvaises utilisations de l'image, mais personnellement il n'en utilise presque pas. Il rappelle tout de même le spectacle à grand déploiement qu'il a monté en 2004 à Baie-Comeau, *Manic. L'Œil du Québec*, à partir d'un très beau texte de Jean-François Caron et Martin Desgagné. Là, il y avait beaucoup de projections. Cela faisait partie de la commande. Dans ce projet, il a eu la chance de travailler avec Axel Morgenthaler, un grand artiste de l'image, qu'il trouve extraordinaire. Mais, en utilisant les projections, il avait constamment peur de perdre le lien direct, magique, qui unit l'acteur et le spectateur. Sans le talent et l'expérience de Morgenthaler, il se demande s'il aurait osé. D'ailleurs, au fil des mises en scène, la majorité de ses tentatives de projections ont été coupées à la dernière minute. Par exemple, dans *Des fraises en janvier*, il y avait un petit clip à la fin : un projecteur envoyait des images sur des costumes qui descendaient sur scène. Il a senti l'éloignement que cela provoquait et a supprimé cet effet. Car il faut savoir se servir de l'image de manière théâtrale. En ce sens, il trouve que Robert Lepage réussit à travailler avec l'image, parce qu'elle est toujours en symbiose avec l'acteur. **J**