Document généré le 27 avr. 2024 19:56

Jeu
Revue de théâtre

Auteur/création collective
Mythe et réalité

Michel Vaïs

Numéro 4, hiver 1977

URI : https://id.erudit.org/iderudit/28549ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Vaïs, M. (1977). Auteur/création collective : mythe et réalité. *Jeu*, (4), 72–78.

Tous droits réservés © Éditions Quinze, 1977

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

auteur/création collective: mythe et réalité

Depuis l'apparition, aux Etats-Unis, des premiers collectifs de création au cours des années soixante, il est devenu courant d'opposer les formules collégiales d'écriture dramatique à l'oeuvre individuelle écrite par un auteur isolé. Ainsi, Gérald Sigouin dénonçait dans ces pages "l'emprise d'un auteur déifié créateur mythique de textes immuables et par-faits (sic)" et saluait la manifestation au Québec de "l'expression directe" des comédiens dans le travail théâtral, telle qu'elle existe au Théâtre... euh![1] La plupart du temps, dans les troupes du Jeune Théâtre, il semble donc qu'il faille choisir entre monter une pièce d'auteur de manière classique et réaliser une création collective.
En effet, bien que les groupes acceptent à l'occasion de travailler sur des textes d'auteurs – quitte à les modifier, à les transfigurer ou à les défigurer (mentionnons le Living Theatre avec *Antigone*, le Théâtre du Soleil avec *la Cuisine* de Wesker, l'Eskabel avec *Fando et Lis* d'Arrabal, prévue pour 1977) – auquel cas le caractère "collectif" de la création ne prétend s'exercer que sur la mise en scène, généralement l'approche collective englobe aussi l'écriture proprement – ou malproprement – dite. Or, s'agit-il là en réalité de deux options radicalement opposées, et d'abord, ces positions existent-elles dans l'absolu?

l'"écrivain scénique"

Dans une enquête que nous avons menée récemment en France – et que nous nous proposons de poursuivre au Québec – nous avons pu consulter sur ce sujet certains des auteurs les plus représentatifs du théâtre français contemporain ainsi que des membres de collectifs de création.[2] Posons comme préalable un fait qui paraît aujourd'hui indéniable: l'auteur s'est considérablement rapproché du travail scénique depuis la révolution opérée sur le théâtre par les grands metteurs en scène du XXème siècle. Le "littérateur dramatique", homme de lettres fidèle à la tradition romantique, s'est transformé graduellement depuis Alfred Jarry, puis résolument à partir de 1950, en "écrivain scénique" conscient des multiples pouvoirs d'expression du théâtre.[3] La création collective constitue-t-elle donc l'aboutissement logique de cette évolution et conduit-elle de ce fait à la disparition de l'auteur, comme cer-

1. *Jeu*, no 2, printemps 1976, les Editions Quinze, p. 55.
2. *Auteurs interrogés directement:* Eugène Ionesco, Jean Vauthier, René de Obaldia, Romain Weingarten, François Billetdoux. *Groupes:* Le Théâtre du Soleil, l'Aquarium, le Chêne noir, ainsi que les animateurs Gabriel Cousin et André Voisin.
3. Voir Michel Vaïs, *l'Ecrivain scénique*, à paraître aux P.U.Q.

tains inclinent à le croire? Citons d'entrée de jeu l'opinion contraire de Gombrowicz, qu'Obaldia se plaît à rappeler avec une déférence admirative: "la plus grande aventure moderne du théâtre sera de redécouvrir l'individu".

Ceci dit, de nos jours, l'auteur vraiment isolé n'existe pratiquement plus, sinon comme un cas d'espèce dont Montherlant est l'exemple-type. Car ces hommes de plume solitaires, aux prises avec le papier "que sa blancheur défend", trouvent aujourd'hui bien plus que naguère le moyen de se pénétrer des conditions matérielles du théâtre, soit en collaborant avec leurs metteurs en scène, soit en modifiant leurs textes en fonction de l'élaboration scénique, soit encore en montant eux-mêmes leurs pièces. Ainsi, nonobstant les cas particuliers d'Anouilh, de Dubillard, de Weingarten ou de Billetdoux, qui signent régulièrement la mise en scène de leurs oeuvres (et souvent y jouent même un rôle), il reste que des écrivains comme Beckett, Ionesco et Arrabal, ont eux-mêmes monté plusieurs de leurs propres pièces. En fait, il devient de plus en plus difficile de trouver des auteurs de théâtre n'ayant jamais réalisé, ou participé à une mise en scène. Ainsi, Samuel Beckett assista Anthony Page pour mettre en scène *En attendant Godot* au Royal Court Theatre de Londres en 1956, puis monta lui-même *Va et vient* au petit Odéon de Paris en 1966, *Fin de partie* et *la Dernière bande* au Schiller Theater de Berlin en 1967, *Acte sans paroles* I et II au Récamier en 1970, enfin *En attendant Godot,* de nouveau au Schiller Theater fin 1974, début 1975. Eugène Ionesco n'est pas en reste, puisque ces dernières années, il fut invité à mettre en scène personnellement *Victimes du devoir* à Zurich puis à Berlin, *Jacques ou la soumission* et *la Cantatrice chauve* à Dusseldorf et *le Roi se meurt* à Vienne. Ces deux "écrivains" ont ain-

Samuel Beckett, metteur en scène de sa pièce *En attendant Godot*, au Schiller Teater, Berlin, 1975. *(photo: Theatre Quaterly)*

Fernando Arrabal pendant les répétitions de sa pièce ...*Et ils passèrent des menottes aux fleurs,* qu'il dirigeait lui-même. Paris, 1969. *(photo: Ceyrac)*

Et ils passèrent des menottes aux fleurs, texte et mise en scène de Fernando Arrabal, Paris, 1969. *(photo: éditions P. Seghers)*

si réalisé chacun un plus grand nombre de mises en scène que Craig, Appia ou Artaud! Si l'on ajoute que Genet, Obaldia, Grumberg, Rezvani, Gatti, pour ne nommer que des auteurs français, ont à des degrés divers, également touché au métier, enfin qu'Arrabal alla jusqu'à remporter à New York le prix de la meilleure mise en scène en 1971 pour avoir monté sa pièce ...*Et ils passèrent des menottes aux fleurs,* on conviendra que la seule chose qui puisse encore distinguer ces auteurs d'un metteur en scène, disons moyennement actif, c'est qu'ils éprouvent malgré tout pour l'écriture un penchant prioritaire, même si des raisons multiples les conduisent parfois à oeuvrer sur les planches et à diriger des comédiens.

l'écriture collective

Face à ce "spécialiste de l'écriture" tourné vers la scène, qu'en est-il du groupe? Dans les collectifs que nous avons observés, qu'il s'agisse d'un travail sur canevas, d'écriture directe ou *a posteriori,* que l'on fait à partir d'improvisations libres ou sur thèmes, une constante se dégage: l'écriture littéralement "plurielle", c'est-à-dire, où chaque participant intervient avec les mêmes chances de faire admettre son idée, est une chose extrêmement rare. En fait, l'auteur qui impose son texte *a priori* a bien disparu, mais un nouveau personnage est né qui, souvent sans en avoir l'air, propose un thème ou un canevas, ordonne les idées qui jaillissent des improvisations, fixe les rapports entre les personnages et fi-

nit par écrire la pièce *a posteriori,* investi plus ou moins spontanément par le groupe de la fonction d'auteur, ou de *dramaturg* nouveau style. Qu'on le nomme "crypto-metteur en scène" ou plus discrètement, "aiguillon", "témoin" ou "oeil extérieur" pour ménager les susceptibilités, ce personnage finit par acquérir l'extrême habileté de savoir se dissimuler au second plan, tout en constituant en fait le véritable moteur du groupe. Car il est notable que la qualité du travail s'en ressent, et partant, l'efficacité scénique du spectacle, lorsqu'on joue le jeu du collectif de manière rigoureuse. Mais avant d'aborder les reproches adressés par les auteurs à la création collective, examinons certains de ses principes esthético-idéologiques.

Né d'un rejet du texte-carcan et d'un refus de l'autorité omnisciente de l'écrivain[4], le collectif donne théoriquement une solution de rechange à ceux qui estiment que notre société répressive interdit toute création individuelle authentique. L'avantage essentiel de la suppression des intermédiaires est d'avaliser les exigences de l'acteur-créateur et de conserver l'entier contrôle du message véhiculé. Dans une recherche d'insertion de l'interprète dans l'espace et d'imbrication organique et harmonieuse avec le texte, ce dernier élément ne peut qu'être ramené à une "plus juste place" parmi l'ensemble des moyens d'expression. L'acteur-créateur en arrive à devenir plus disponible, plus souple dans le travail d'équipe qu'exige toujours une réalisation théâtrale, plus imaginatif et surtout plus prompt à accepter l'inter-disciplinarité des approches. Mais l'harmonie souhaitée dans le spectacle implique nécessairement de trouver, par delà les contradictions inévitables, un point de rencontre entre les participants. Des compromis qui en découlent peut résulter une unanimité (résidant par exemple dans une idéologie politique commune ou un parti pris esthétique) qui dans certains cas s'avère extrêmement desséchante car elle peut scléroser la croissance du groupe ou son évolution. Elle débouche alors soit sur un théâtre d'information pure ou de propagande, soit sur un genre de manifestations esthétisantes où s'épuisent comme dans une spirale les équipes incapables de se régénérer.

Une autre solution, sans doute aussi difficile à appliquer, consiste à *cultiver* les contradictions du collectif au lieu de les aplanir, ce qui a l'avantage d'encourager l'originalité créatrice de chacun et de projeter au premier plan la notion, très féconde au théâtre, de *personnages en conflit.* Bien entendu, un minimum d'entente commune est indispensable. Mais cette formule, comme la précédente, n'est presque jamais intégralement appliquée, car il faut généralement compter avec le concours du personnage-témoin, dont nous faisions état plus haut, et dont la seule présence suffit parfois à stimuler les participants et amoindrir les difficultés. Celles-ci, d'ailleurs, ne manquent pas. Un ensemble hétérogène, où l'avis de chacun doit être écouté, oblige à étaler le travail de prépa-

4. "C'est la haine du père", dit René de Obaldia qui n'en perd pas une, en rappelant qu'"autorité" et "auteur" ont la même racine!

ration sur une longue période de temps. Les troupes de l'Aquarium et du Théâtre du Soleil, en France, malgré la présence de meneurs de jeu qui doivent parfois couper court à l'indécision, ne mettent pas moins d'un an pour monter une pièce. De là découlent des problèmes économiques quasi-insolubles, car pour rester disponibles, les membres doivent être payés, même modestement, pendant toute l'année. Plus encore que dans le théâtre privé, la moindre erreur d'un collectif est donc fatale. Et au bout du chemin, seul compte le résultat, même si parfois les groupes estiment que l'effort de mise en oeuvre est une fin en soi...

positions

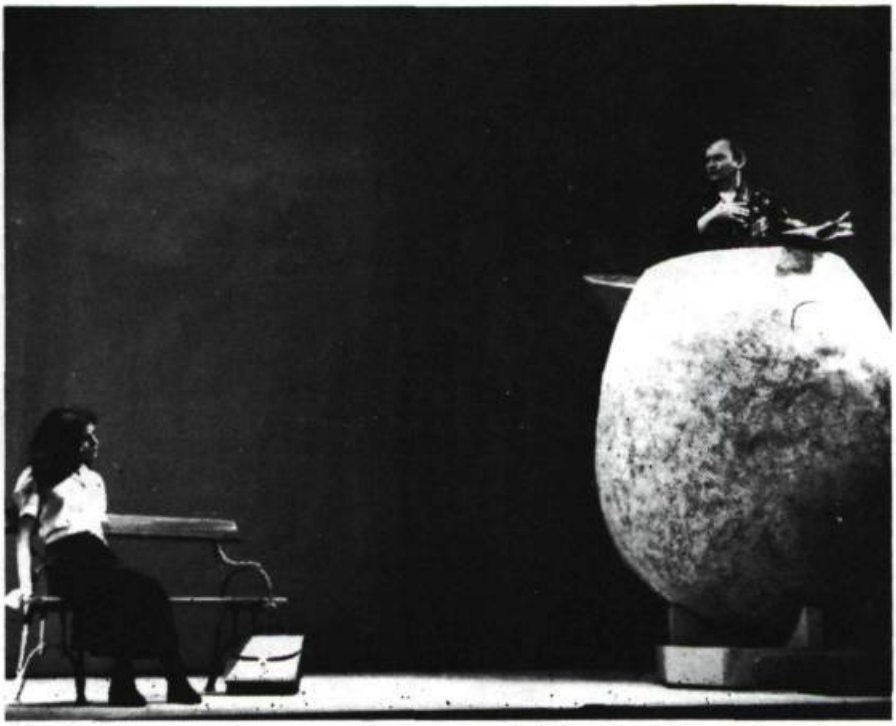
Les auteurs que nous avons interrogés sont unanimes à condamner la création collective – prise dans son sens absolu – pour une raison qui constitue certainement son point faible: la superficialité des résultats. Expliquant l'émergence des groupes par un besoin de recréer la cellule familiale éclatée, Obaldia estime que tout grand créateur est collectif: "Shakespeare, à lui tout seul, représentait 500 millions d'hommes". Ce en quoi il rejoint Vauthier et Ionesco, ce dernier considérant la solitude

Jean Vauthier.
(photo: Sophie Laverrière)

Eugène Ionesco.
(photo: Sabine Weiss)

René de Obaldia.
(photo: L'Avant-Scène)

comme indispensable à la méditation et au recueillement, d'où naît l'acte créateur. "Etre seul, ce n'est pas être isolé, dit-il, ce n'est pas tourner le dos au monde, mais au contraire, se préparer à le recevoir vraiment." Tandis que, toujours selon Ionesco, la collectivité n'est que "collectivisme": elle réduit la création à un phénomène purement extérieur. Weingarten corrobore ce jugement en précisant qu'il lui paraît très difficile, avec un groupe, de "rejoindre l'état second". En général, le commun dénominateur qui s'établit représente la moyenne des choses, "comme si l'on mettait une idée aux voix", c'est-à-dire, une somme de banalités où ne prend place aucune idée vraiment "folle".



Alice dans les jardins du Luxembourg (1970) de Romain Weingarten. Mise en scène de l'auteur. *(photo: Bernand)*

Ces auteurs, cependant, acceptent volontiers l'idée de travailler en équipe. Weingarten est toujours prêt à proposer une "seconde mouture" de ses pièces pour tenir compte de l'élaboration scénique et Obaldia, pour *Underground établissement,* s'est intégré à une équipe dont il a suivi pas à pas les improvisations. L'idéal, conclut Weingarten, serait d'écrire directement les images sur le plateau, mais pour cela, il faut un contact permanent avec un groupe fidèle, ce qui, dans l'état actuel des choses, lui paraît insurmontable. Quelques écrivains, cependant, vont plus loin, cherchant carrément une inspiration dans un travail collectif. Ce fut le cas récemment d'Armand Gatti *(la Colonne Durutti,* 1973), de Fernando Arrabal *(la Guerre de mille ans ou Bella Ciao,* 1972), de Gabriel Cousin *(la Faim,* 1969), de Philippe Adrien *(la Baye)* et de Jean-Pierre Bisson *(Sarcelles-sur-mer).* Mais l'apport de certains animateurs de collectifs de création – et singulièrement, des plus intéressants d'entre eux – ne diffère pas sensiblement de l'oeuvre de ces auteurs nouveau style. Les uns comme les autres tiennent à la fois de l'écrivain scénique, qui participe au travail théâtral et modifie son texte en fonction des exigences scéniques et du metteur en scène, responsable de l'harmonie du spectacle et de la direction des comédiens. Dans le meilleur des cas, ils allient la position privilégiée et distanciée de l'auteur et l'esprit

de maïeutique du metteur en scène... avec l'autoritarisme en moins! En définitive, peu importe la formule choisie, l'essentiel est que le spectateur soit touché par un courant, par une communication particulière, et il pourra l'être dans la mesure où l'auteur ne sera pas trop isolé de la scène et où les adeptes de la création collective n'érigeront pas leurs principes en dogmes. Cela dit, le théâtre ne cesserait certainement pas d'exister si l'auteur se "diluait" dans un collectif, ni si les groupes se mettaient à accoucher de spécialistes de l'écriture. Tout ce qu'il faut souhaiter, c'est que les diverses options puissent s'exprimer en toute liberté, sans oublier que la liberté s'accommode fort bien d'une contrainte librement consentie (le "collectif" en étant une comme une autre, après l'alexandrin, la scène à l'italienne, la règle des trois unités, et des centaines d'autres) mais que d'autre part, elle n'est pas synonyme d'anarchie, dont Edward Craig disait que c'est "le contraire de l'art".

michel vaïs