

Études

Louise Vigeant, Hélène Beauchamp and Alain Fournier

Number 55, June 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27011ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vigeant, L., Beauchamp, H. & Fournier, A. (1990). Review of [Études]. *Jeu*, (55), 199–205.

de sa construction et de sa langue. Cette œuvre de jeunesse de Calderón, écrite vers 1628, indique qu'il était déjà, à vingt-huit ans, en pleine possession de ses moyens.

Ce n'est peut-être pas l'œuvre idéale pour découvrir la dramaturgie, injustement méconnue, du Siècle d'Or espagnol, comparable à la période élisabéthaine en Angleterre et à la période classique en France, mais il faut bien commencer quelque part. Cependant, les traductions ne devraient plus tarder; des spectacles comme *le Grand Théâtre du monde* du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal et *la Célestina* de Rojas, mise en scène par Antoine Vitez au Festival d'Avignon 1989, permettent de soupçonner un prochain «printemps Siècle d'Or espagnol».

benoit pelletier

études

«les épreuves de l'art»

Essai de Danièle Sallenave. Actes Sud, série «Le temps du théâtre», Hubert Nyssen Éditeur, 1988, 112 p.

Le mot «épreuve» peut s'entendre, tour à tour, dans le sens d'une esquisse, d'un essai (telle est l'appellation de cet ouvrage) ou encore dans le sens de tout exemplaire d'une œuvre — on se trouverait alors à comparer le théâtre à une estampe dont les représentations, de soir en soir, seraient les différentes «épreuves». Le mot peut aussi laisser croire que l'art est une aventure périlleuse pleine d'embûches, sans compter que dans l'expression «mettre à l'épreuve», le mot se comprend comme une initiation, un test.

Cet essai de Danièle Sallenave est un recueil de dix textes, tous d'égale longueur, une dizaine de pages, portant sur ces différentes connotations de l'art théâtral.

Le livre s'ouvre sur une conversation entre trois individus où, d'arguments en arguments, chacun tente de faire comprendre ce qu'il aime ou n'aime pas au théâtre. Bizarrement, dirait-on de prime abord, la même raison est invoquée pour justifier son goût ou son aversion pour le théâtre: la présence des acteurs. Pour les uns, cette présence est la première source de bonheur puisqu'elle assure à l'événement une part d'authenticité; pour d'autres, elle est source d'inquiétude et de malaise puisque le spectateur est le cruel témoin d'un travail éprouvant (nous y revoilà) pour le comédien.

Bref, cette conversation sert à dévoiler les motifs des plaisirs et déceptions de l'expérience de spectateur. À défaut de faire le point, elle est également l'occasion de lancer quelques questions qui hantent le milieu théâtral depuis quelque temps déjà à propos, par exemple, de la liberté du

metteur en scène, des tendances de la mise en scène à l'«idolâtrie du visible» — le théâtre serait en cela récupéré par l'industrie du loisir, alors que, selon Sallenave, «le visible n'est là que pour donner accès à l'invisible» (p. 65) —, à propos aussi du rôle de l'auteur ou encore de la place du texte — le texte classique en particulier (doit-on le monter? comment?), etc.

Cette fausse conversation, le texte le moins intéressant de tous à lire, à mon avis, à cause même de sa forme, constitue toutefois une assez bonne introduction au recueil parce qu'il nomme les sujets des autres essais. Entre autres, le dialogue se clôt sur une idée, qui revient souvent (c'est un des défauts de ce genre de recueil qui, parce qu'il regroupe des textes non initialement prévus pour être réunis, comporte forcément des redites), assez souvent pour être retenue comme l'une des plus importantes de l'ouvrage : malgré toute l'enflure spectaculaire actuelle, ou à cause d'elle, la «primauté» doit revenir, au théâtre, à «l'invisible» :

- Montrons-nous à la hauteur du temps présent : c'est le temps des images? Eh bien, soit! Que le théâtre soit fait d'images, et votre bon vieux texte, votre bon vieil auteur n'y perdront rien, au contraire, sauf quelques rides! Soyez moderne, que diable!

- Mais je n'ai pas envie d'être moderne. Ou plutôt: je voudrais bien être un moderne qui peut se passer d'images; un moderne qui peut encore rêver, fermer les yeux et les oreilles devant le bruit indescriptible que font les machines, surtout les machines à divertir. Et je compte sur le théâtre pour m'y aider, non pour m'enfermer davantage dans ce monde étouffant, clos, invivable, tout muré d'images et de sons si étroitement adjointés que l'air n'y passe plus. (p. 25-26)

En reprenant cette idée à la page 65, l'auteure exprime bien sa conception de l'art théâtral, fondé sur la rencontre entre un acteur et un texte.

Sans nier l'intérêt du travail de gens comme Kantor ou Wilson — bien qu'elle fasse remarquer que leurs œuvres, très personnelles, ne peuvent pas être remontées par d'autres metteurs en scène, ce qui les classe à part —, Sallenave

insiste sur l'importance de maintenir le «théâtre de texte» et précise que le rôle, par ailleurs indispensable, de la mise en scène est de rendre visible «ce qui jusque-là ne relevait que de l'imaginaire»: les décors, le jeu, les éclairages et les autres formes sont au service de «l'Idée» proposée par le texte.

Que le théâtre conserve donc au langage sa faculté d'être l'abri de l'invisible, et donc la protection, la sauvegarde du visible. [...] Puisque la matière du texte est le lieu où se disent constamment l'incarnation du sens et sa résistance à l'incarnation; la dialectique du sensible et de l'intelligence, alors que le théâtre lui accorde toute sa place. (p. 111-112)

Les réflexions de Sallenave ne peuvent qu'alimenter la discussion — si discussion il y a — sur la définition du genre théâtral à l'heure où les spectacles de théâtre puisent à toutes les disciplines — arts visuels, vidéo, danse; que l'on soit d'accord ou non avec elle, l'avantage de la lecture réside dans l'argumentation, et l'auteure défend bien sa position.

Sallenave écrit même un «éloge des petites formes» — textes courts, théâtres intimes — efficaces, selon elle, dans la perspective d'une stratégie de «résistance contre la tentation spectaculaire» (p. 57).

On peut deviner à travers les titres des essais ce qui préoccupe l'auteure : «Le retour à l'œuvre», «Éloge des petites formes», «Du texte», ou encore cette question qui habite plus d'un esprit : «À quoi bon des théâtres au temps du clip?»

En faisant souvent allusion à l'«œuvre ouverte» d'Umberto Eco, Sallenave insiste sur le caractère éphémère et inachevé de l'œuvre théâtrale qui, de soir en soir, «doit toujours encore advenir, c'est-à-dire se rendre présente, un peu différente à chaque fois» (p. 32). Elle propose même que les répétitions, les ébauches du spectacle, représentent un intérêt tout aussi grand que l'œuvre dite finie, d'autant plus que leur «disparition sera le prix qu'il faut payer pour la naissance de l'œuvre» (p. 38).

Survolant la période qui va des années 1960 à aujourd'hui, tout en remontant, bien sûr, à Baudelaire pour cerner la notion de modernité, Danièle Sallenave explique l'évolution de l'art contemporain, en rappelant l'importance des interrogations autour du «texte», du «travail du signifiant», de la «performance». S'inscrivant, en cela, dans un certain courant tentant de cerner les caractéristiques artistiques de notre époque, que certains appellent le postmodernisme, l'auteure y va de son constat d'un double retour, retour du référent et retour à l'œuvre, qui résulterait d'une «satiété des artistes et du public» et de l'épuisement des procédés formalistes (le minimalisme a atteint un point tel que l'œuvre risque d'y sombrer!). L'auteure propose aussi la très plausible explication de concessions aux «nouvelles nécessités du commerce».

Personnellement, je suis loin d'être persuadée qu'il faille parler en termes de renoncement et de trahison par rapport à certaines idées modernistes, quand on parle de l'art actuel; il y a encore beaucoup de réflexion à faire autour de cette question d'un supposé retour en arrière, alors que les conditions mêmes dans lesquelles le recours actuel au figuratif et au narratif imposent une nouvelle lecture de ces procédés. Enfin! on en est exactement là dans les discussions.

Ces considérations amènent finalement Sallenave à poser crûment la question du sens de l'art et de sa place dans la société: «[L'art doit-il] faire désormais concurrence à la planche à voile dans le budget des cadres?» Cette question occupera certainement bien des esprits dans les années à venir¹.

louise vigeant

1. Déjà le titre d'un récent ouvrage de Josette Féral, *La culture contre l'art*, laisse voir une concordance de préoccupations (Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1990, 372 p.)

«théâtre. modes d'approche»

Sous la direction d'André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis et Anne Ubersfeld. Bruxelles, Éditions Labor, Méridiens Klincksieck, coll. «Archives du futur», 1987, 270 p.

Lieu de pratiques intellectuelles diverses, le théâtre mobilise des efforts visant la problématique du plaisir spectaculaire et plus généralement l'expérience théâtrale. Celle-ci, loin de se limiter à une approche sémio-cognitive, nourrit une double intelligibilité: primaire (plaisir, adhésion à la fiction, émotion, prémanifestations) et secondaire (logique, interprétation, évaluation, mémorisation); de plus en plus, on tente aujourd'hui d'articuler la théorie des focalisations (stimulation de l'attention) à celle des émotions (élémentaires et complexes). (p. 24)

Le titre annonce bien le contenu: il s'agit en effet d'un ouvrage collectif qui présente diverses «sciences du spectacle», de l'histoire des codes à la sémiotique, en passant par des approches inspirées de la sociologie ou encore de l'anthropologie. Bien qu'aucune de ces approches ne trouve ici bien sûr une exposition fort élaborée de ses méthodes et surtout de ses présupposés, il faut quand même souligner l'intérêt de l'ouvrage qui a le mérite, justement, de présenter dans un seul et même ouvrage plusieurs manières de discourir sur le théâtre. Ne serait-ce que pour vérifier nos propres intérêts ou préférences, en plus de constater la diversité des propos qu'il est possible de tenir sur le théâtre, la lecture en vaut la peine.

Ce recueil est le résultat d'un projet à caractère pédagogique, les auteurs étant tous des professeurs qui ont fait le point sur les manières d'enseigner la théâtrologie dans certaines universités. L'initiative en revient à l'Université libre de Bruxelles, à laquelle se sont joints l'Institut d'Études théâtrales (Paris III) et les Universités d'Odense (Danemark), de Bologne (Italie) et d'Indiana (États-Unis). La vocation du manuel est double, dit-on: «Elle est propédeutique et aborde les applications des théories scientifiques au phénomène spectaculaire; elle est pluridisci-



plinaire, assumant, par la diversité des regards, la complexité même de l'événement théâtral aujourd'hui.» (p. 9)

Commençant par une typologie des disciplines s'intéressant au théâtre, les auteurs mentionnent l'apport des sciences sociales — histoire, philosophie, critique d'interprétation, dramaturgie, psychologie, sociologie, sémiologie — et attirent l'attention sur le fait que des sciences dures — biologie, neurochimie, physique — s'intéressent actuellement au théâtre.

C'est l'occasion ou jamais de «faire le ménage» dans la terminologie, de faire le point sur les «moyens d'investigation», les «systèmes de signes», et de revoir les grandes lignes de l'histoire des théories du jeu.

Grâce à cet ouvrage, on peut faire le tour des différentes questions qui ont préoccupé les chercheurs depuis longtemps en ce qui a trait au discours (description, interprétation) sur le théâtre : problèmes de segmentation, théories de la communication, de la production artistique, de la réception, etc.

Un des chapitres est consacré aux rapports entre le théâtre et les autres médias : radio, télévision, cinéma et vidéo. On tente de cerner les spécificités de chacun mais aussi d'étudier leurs zones de friction et d'influence. À l'heure des spectacles multidisciplinaires, la réflexion s'imposait; et même si certains propos ne sont pas toujours convaincants ou bien amenés (on attribue «la tendance de l'écriture dramatique à la simplification, à l'ellipse, à l'introduction d'éléments épiques...» à l'influence de la radio (p. 47)), on peut tirer profit de la lecture de ce chapitre et discerner mieux les moyens d'expression.

Les sujets abordés dans les différents chapitres sont innombrables : les codes (concernant par exemple l'espace), l'acteur comme présence, la part cérémonielle du théâtre ou ses rapports avec le quotidien, le public, le spectacle comme texte, sa structure, les supports de signification, les rapports personnage/comédien/spectateur, etc. On peut peut-être se lasser de ce qui semble parfois une simple énumération, être frustré

d'un développement que l'on voudrait que l'auteur poursuive, ou s'étonner de l'organisation des propos mais, somme toute, on est plutôt impressionné par toutes les pistes d'accès au phénomène spectaculaire; toutes les perspectives d'analyse que l'ensemble suscite sont stimulantes.

En outre, fait loin d'être négligeable pour les pédagogues qui voudraient en tirer partie, ce livre propose des méthodes de notation du spectacle théâtral et de lecture du texte dramatique et de la représentation. On y trouve même des questionnaires destinés à guider les étudiants dans leurs analyses de spectacles. Des études particulières servent de modèles (*le Songe d'une nuit d'été* de Peter Brook, *Tanzabend 2* de Pina Bausch, des mises en scène de Vitez et de Sireuil, entre autres). D'imposantes bibliographies accompagnent les différents chapitres, renforçant ainsi la vocation pédagogique de l'ouvrage.

louise vigeant

«le théâtre et les jeunes publics (avignon, 20 ans après)»

Paris, Actes Sud - Papiers, «Cahiers théâtre / éducation n° 1», 1989, 112 p.

Les 22 et 23 juillet 1989, l'ANRAT¹ et les CEMEA² organisaient, à l'occasion du Festival d'Avignon, des Journées d'études portant sur le théâtre et les jeunes publics. Ce premier numéro de la collection «Cahiers théâtre / éducation» rend compte des communications et des discussions qui ont alors eu lieu en présence de plus de 250 participants (artistes, éducateurs, enseignants, professionnels de la culture et représentants des ministères de la Culture, de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports).

Le sous-titre donné aux journées d'études et à la publication — *Avignon, 20 ans après* — rappelle qu'en juillet 1969, Jean Vilar invitait le Théâtre de la Clairière de Miguel Demuynck à mettre sur pied les Journées de théâtre pour les jeunes spectateurs au Festival d'Avignon. Représentations et débats sur l'animation et sur les spectacles ont eu lieu pendant trois ans. La quatrième année... l'argent a commencé à manquer. En 1973, il n'y avait plus de spectacles pour les jeunes en Avignon, et les Centres dramatiques nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse commençaient à s'établir dans diverses régions de France. En 1989, les questions demeurent. La légitimité des pratiques théâtrales minoritaires n'est jamais totalement acquise, semble-t-il.

compte rendu

La grande question qui parcourt cette publication est celle de l'arrimage du théâtre et de l'éducation, ou du théâtre et de l'école, donc du théâtre et du milieu scolaire. Bernard Dort résume la situation actuelle en France de la façon suivante :

1. Association nationale de recherche et d'action théâtrale en milieu scolaire et universitaire, 37, rue Jacob, 75006 Paris, France.

2. Centre d'entraînement aux méthodes d'éducation active, 76, boul. de la Villette, 75940 Paris Cédex 19, France.

Aujourd'hui, les «études théâtrales» ont acquis droit de cité dans l'Université, même si l'on peut regretter qu'elles y soient encore relativement peu répandues et que leur statut, comme leurs moyens, reste fragile. L'accession, cette année, des A3 option théâtre au baccalauréat consacre, symboliquement, cette mutation. Mais elle n'est pas seule à le faire : il y a aussi la multiplication des Clubs de théâtre, les ateliers en milieu scolaire, etc. Ce n'est que le début d'un processus enfin enclenché. (p. 107)

Le processus en cause est celui de l'entrée du théâtre comme art de la scène et non plus comme littérature dans la formation scolaire au primaire, au lycée et à l'université. Mais faut-il crier victoire?

Que pressent Bernard Raffalli lorsqu'il met en cause les «spectacles sur, des spectacles à thèse où la fonction pédagogique — brutalement pédagogique — s'est exprimée directement»? Ou encore lorsqu'il remarque à quel point «le théâtre pour jeunes publics [...] semble trop souvent alourdi d'intentions» (p. 46)? C'est de façon non équivoque qu'il termine sa présentation.

Si l'enfance porte en soi un germe d'originalité, de spécificité, le théâtre qui s'adresse au jeune public devrait être un théâtre comportant plus de risques, un théâtre plus barbare, peut-être plus violent mais aussi réellement plus poétique. Un théâtre débarrassé des bonnes intentions. Le théâtre provoque, il est une chose poétique et donc violente. Si le théâtre est formateur, il ne peut former qu'en provoquant. (p. 47)

Debout devant cette puissante institution scolaire, les artistes bravent le vent et les tempêtes. On ne leur laisse pas beaucoup de place dans cette publication. On accorde à Miguel Demuynck et à Catherine Dasté le temps nécessaire à l'évocation nostalgique du passé. On laisse Maurice Vendt dire ses indignations. Guère plus.

Deux sociologues proposent des analyses pour aider les mises en perspective. Roger Deldime se fait historien et rappelle les points de repère importants de cette entreprise de démocratisation culturelle qu'a été le rapprochement du

théâtre et des jeunes depuis les années 1960. Guy Saez se fait économiste et pose les questions touchant le/les public/s. Sept Français sur cent vont au théâtre au moins une fois par année, rappelle-t-il, alors que les compagnies naissent continuellement et que les productions coûtent de plus en plus cher. Ne faudrait-il pas rééquilibrer l'offre et la demande dans le domaine du théâtre? À moins de «former le public» pour «l'élargir»?

Jean-Claude Lallias, professeur d'École Normale, s'arrête à la problématique du rapprochement du théâtre et de l'éducation. Ce rapprochement passe par les enseignants, qui ont souvent de la difficulté à jouer le rôle de médiateurs (ils préféreraient être initiateurs). Lallias dénonce les trois pôles d'un triangle des Bermudes qui, selon lui, attirent les naufrages : le pôle de la méfiance — quand les enseignants refusent d'être de simples vendeurs de billets de spectacles; le pôle de la fascination — quand les enseignants ont l'impression que le seul fait d'une mise en contact des jeunes avec l'œuvre théâtrale professionnelle va, magiquement, créer l'occasion d'une rencontre exceptionnelle; le pôle de la pratique autarcique — quand les enseignants pensent qu'en faisant du théâtre à l'école, les jeunes n'ont plus besoin de contacts avec la création professionnelle (p. 63).

L'enjeu aujourd'hui consiste à construire de nouvelles relations entre les enseignants et les gens de théâtre, avec une clarification des rôles, des objectifs et des moyens. Mais qu'on ne considère surtout pas l'enseignant comme un simple relais de communication... (p. 64).

Les pistes de réflexion sont nombreuses, et nous devons aussi nous y engager au Québec. Ces questions nous concernent et nous avons, là aussi, à inventer des voies québécoises sur lesquelles chemineront artistes et enseignants.

point de vue

Cette publication me laisse songeuse. Autant je souhaite, et depuis longtemps, une rencontre harmonieuse entre le théâtre et le milieu de l'éducation, autant il me semble que l'ANRAT s'engage ici, si elle n'y prend pas garde, sur la voie

d'une normalisation étouffante, qui pourrait ouvrir tout grand la porte à ceux qui brandissent les chiffres et les pourcentages, à ceux qui cherchent à tout évaluer de façon objective, à ceux qui disent réussir à analyser minutieusement les effets d'une expérience artistique. Théâtre et école? ou David et Goliath? Et encore, avec quelles armes?

Le «ton» des prises de parole s'est durci, me semble-t-il. L'influence des gestionnaires et des comptables se fait sentir, et la voix des créateurs a de plus en plus de difficulté à se faire entendre. Quand on dit de la création qu'elle doit se justifier, c'est qu'elle est devenue suspecte. Ou alors, c'est que l'on comprend tout à coup qu'elle l'est. Les artistes pourraient en être malheureux. Sauf que, bien entendu, il y a les subventions!

Nous aurons bientôt à faire des choix. Des choix de société. Et nous devons les préparer si nous ne voulons pas que les arts et l'économie entrent en collision frontale.

La publication se termine sur un texte de Bernard Dort qu'il me plaît de citer parce qu'il y est question d'utopie et de liberté — ce qui à mon avis laisse entendre que ce penseur sait bien lire les enjeux fondamentaux des années 1990.

Voilà, me semble-t-il, un des enseignements fondamentaux du théâtre pour le jeune public : il n'est ni un théâtre pour *entendre* ni un théâtre pour *se parler*, c'est un théâtre pour *faire parler*. Faire parler les textes, sans doute, mais aussi faire parler sa propre expérience du jeu et de la vie. Aussi est-il porteur de l'utopie théâtrale par excellence : l'utopie d'un lieu où le plaisir et le savoir ne feraient plus qu'un, l'utopie d'un échange à parts égales entre le texte et le jeu, l'utopie d'une libre entente entre acteurs et spectateurs. (p. 111)

hélène beauchamp

«louis jouvet»

Texte de Paul-Louis Mignon, Lyon, La Manufacture, coll. «Qui êtes-vous?», 1988.

élogieux

Jouvet a lui-même beaucoup écrit sur tout ce qui l'intéressait, notamment sur le théâtre. Que peut donc nous apporter ce genre de livre sur un grand personnage? Essentiellement, la motivation qui a poussé son auteur à l'écrire. Monsieur Mignon a visiblement beaucoup d'admiration pour son grand homme, et le ton de son livre, tour à tour enthousiaste, élogieux, enflammé, en fait un tel panégyrique qu'on plaint Jouvet d'avoir de tels amis!

Cela dit, il y a dans ce livre, outre la biographie, quelques textes de Jouvet et d'excellentes annexes : chronologie, rôles au théâtre, rôles au cinéma, Jouvet conférencier, Jouvet à la radio, discographie et bibliographie. C'est précis, sec, aride même; ça nous repose du ton de M. Mignon, et c'est surprenant d'informations.

Par ailleurs, il est aussi bon de se rappeler jusqu'à quel point la pensée d'un homme de théâtre se développe à travers la réalité de la pratique quotidienne. Jouvet était un travailleur acharné. Régisseur, comédien, acteur de cinéma, professeur, directeur de théâtre et de tournées, son expérience est vaste et profonde. Ce livre en rend compte, et l'exemple de cet homme exigeant est certainement recommandable à tous les indécis.

Finalement, cet ouvrage est sans doute une bonne introduction à Louis Jouvet. Il ne faudra cependant pas oublier de lire les textes de Jouvet lui-même, pour connaître sa pensée.

alain fournisseur

photos

«la mémoire de l'œil : 25 ans d'émotion sur les scènes du québec»

Photographies d'André Le Coz. Montréal, Éditions Mille-Iles / Levain, 1988, 216 p.

Livre témoignage de la passion de l'auteur photographe pour son métier et de son amitié pour les gens qu'il côtoie¹ par son travail, cet ouvrage rend compte concrètement, par l'image photographique, de la vitalité et de la diversité des arts scéniques au Québec depuis vingt-cinq ans et de l'accomplissement d'une vocation qui a consisté et consiste encore à fixer un instant d'émotion qui deviendra document, moment d'histoire de la scène et étape nouvelle dans l'exercice d'une profession et d'un acte toujours maîtrisés en même temps que renouvelés parce qu'en constante recherche de la surprise, de l'émotion, du regard *autre*, attentif, inventif ou évocateur.

Le texte de présentation se veut une courte réflexion sur l'acte photographique et les moments privilégiés que le photographe a à capter, impressions résumées dans un exergue de Saint-Exupéry² et signifiées par le titre de l'ouvrage. *La Mémoire de l'œil* résulte de la collaboration constante entre une sensibilité subjective et l'instrument, humain ou mécanique, qu'elle utilise pour retenir, enregistrer, choisir, fixer et matérialiser ses «souvenirs», instrument qui se doit de devenir infailible à servir une créativité faite d'intuitions, d'émotions, d'imagination, de magie ou de hasards, au point de devenir un

1. «Je gagne ma vie avec ce métier captivant depuis plus de trente ans. Mais jamais je ne me suis senti «professionnel». Seuls le plaisir de la surprise, de la découverte et une amitié partagée m'ont guidé.» (p. 5)

2. «On ne voit bien qu'avec le cœur / L'essentiel est invisible pour les yeux.» (p. 5)