

## L'âge de raison

Philip Wickham

Numéro 66, 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29534ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Wickham, P. (1993). L'âge de raison. *Jeu*, (66), 135–140.

## Saviez-vous que?



Dessin :  
Jean-Pierre Langlais.

Philip Wickham

## L'âge de raison

Cette chronique nouvelle-née sera à l'image de son auteur : j'aimerais souligner les tendances naissantes, surprendre les phénomènes qui émergent, rencontrer les étoiles montantes, pressentir les vents inconnus qui viennent nous fouetter le visage, garder un intérêt réflexif pour la moindre poussière qui lève et qui deviendra bourrasque puis tempête, et pour la minuscule goutte d'eau qui se changera en raz de marée. Je serai le scout, la vigie.

Mes études actuelles en théâtre (maîtrise en art dramatique à l'UQAM) m'ont donné l'occasion de travailler comme assistant à la mise en scène dans des productions théâtrales d'étudiants, dirigées par des metteurs en scène invités ou par les étudiants eux-mêmes. Le titre est très large et, de fait, il a pris plusieurs sens : bras droit, préposé au parcomètre et au café, policier de la diction, observateur aux répétitions, assistant à la direction d'acteurs, régisseur, et surtout, *dramaturg*, dont la fonction m'a paru la plus intéressante. La pluralité est le lot de tout étudiant digne de ce nom, et je ne peux qu'être heureux de toucher à tout. L'école n'est pas la réalité; en pratiquant ces diverses activités, au même moment, à l'extérieur de ma cour, dans la vie, dans les vraies coulisses de théâtre et les vraies salles de répétition, des praticiens professionnels font le même travail que moi. En bon étudiant toujours curieux, je suis donc allé voir de plus près, épiant à la fenêtre des théâtres, de certaines revues<sup>1</sup> et d'émissions de radio («En scène») pour en savoir plus long sur ce métier aux mille fonctions, qui reste encore si difficile à définir.

En réalité, au Québec, il y a quelques années à peine, les expériences de «conseil

1. Voir «Un œil de trop? Le «dramaturg» et ses savoirs» de Josette Féral dans *l'Annuaire théâtral*, n° 5-6, 1988-1989, et «Dramaturgies», *Théâtre/Public* n° 67, jan.-fév. 1986.



Diane Pavlovic a été «conseillère dramaturgique» dans *le Prince travesti* au T.N.M. auprès de Claude Poissant. Photo : Les Paparazzi.

dramaturgique» étaient encore rares<sup>2</sup>. Mais depuis deux ans, elles se sont multipliées au sein d'importantes compagnies théâtrales<sup>3</sup>. Qu'est-ce qui a suscité la soudaine arrivée de ce nouveau membre de la production? Comment expliquer que les metteurs en scène se tournent aujourd'hui vers un conseiller dramaturgique ou littéraire, cet espèce d'*alter ego*, ce préposé au sens du texte, cet œil qui est «dedans tout en étant dehors»? Sa collaboration répond-elle à une nécessité, à un caprice, à un luxe? Le *dramaturg* va-t-il rester sur la scène québécoise ou passer?

Si le metteur en scène a longtemps été la figure de proue du spectacle théâtral, il ne l'est guère plus aujourd'hui depuis que les autres arts — le cinéma, les arts visuels, la musique, la danse... — ont redéfini les frontières du théâtre. La réalisation du spectacle exige désormais l'harmonisation de toutes les pratiques scéniques pour produire une œuvre signifiante et polyphonique. Parmi eux, le *dramaturg* travaille dans l'ombre, et son statut — artistique, juridique et économique — demeure encore controversé<sup>4</sup>.

2. Gilbert David, critique au *Devoir*, a collaboré une fois avec André Brassard; Michel Laporte, aujourd'hui directeur du programme de maîtrise au Département de théâtre de l'UQAM, a été «conseiller dramatique» au Théâtre de la Grande Réplique.

3. Stéphanie Lépine a été «conseiller dramaturgique» dans *les Bonnes* de Jean Genet à l'Espace GO et dans *le Malentendu* de Camus au T.N.M. auprès de René Richard Cyr. Diane Pavlovic, dans deux productions de Carbone 14 : *Rivage à l'abandon* et *Peau, chair et os*, avec Claude Poissant dans *le Prince travesti* au T.N.M. et avec Louise Laprade dans *Celle-là* de Daniel Danis à l'Espace GO. Gilbert David, avec Alice Ronfard dans *Henri IV* de Pirandello à la N.C.T. et dans *Provincetown playhouse...* de Normand Chaurette à l'Espace GO. Gilbert David et Michel Laporte, avec le Théâtre de la Marmaille dans *l'Histoire de l'oie* de Michel Marc Bouchard.

4. Ni l'APASQ ni l'Union des Artistes ne reconnaissent encore officiellement ce statut.



La tradition du *dramaturg* nous vient essentiellement des pays de l'Europe de l'Est et de l'Allemagne, où la langue distingue *dramatiker*, celui qui écrit les pièces, et *dramaturg*, celui qui assiste le metteur en scène dans la recherche des sens possibles d'une œuvre et dans sa réalisation scénique. E. G. Lessing est celui que l'on cite le plus souvent comme étant le premier *dramaturg*. Dans *la Dramaturgie de Hambourg* (1769), où il établissait les fondements d'une nouvelle dramaturgie allemande, il écrivait déjà : «Notre dramaturgie sera une critique de toutes les pièces qu'on représentera.» Dans notre siècle, Bertolt Brecht, qui fut *dramaturg* avant d'être *dramatiker*, a institué le titre. Il a élargi la notion de «dramaturgie» en ajoutant au travail sur la fable l'ensemble des procédés par lesquels on organise la scène en fonction d'une réalité sociale et d'un engagement politique. En France et en Belgique, le *dramaturg* est apparu en force pendant les années soixante, l'héritage de l'esthétique brechtienne et dans la foulée d'une pratique théâtrale qui se voulait plus scientifique, soucieuse de l'idéologique socialiste qu'elle véhiculait, opposant l'instinct et l'émotion d'un théâtre d'«artistes» à un théâtre réfléchi.

Dans cette perspective, est-il étonnant qu'au Québec le *dramaturg* apparaisse au moment où l'idéologie dominante à l'égard des arts et la politique culturelle sont incertaines; où la pratique théâtrale en tant qu'art semble de plus en plus incompatible avec une économie de marché et une société de consommation dévorantes; où l'art subit les influences les plus diverses à travers un éclectisme ahurissant et un multiculturalisme tous azimuts, confrontant l'artiste à la pluralité des lectures du texte théâtral; où l'écriture est en quelque sorte menacée par l'omniprésence de l'image? L'avènement du *dramaturg* en tant que préposé au sens d'une œuvre, et peut-être gardien du sens de la pratique elle-même, serait le symptôme d'un malaise profond auquel il contribuerait à apporter quelque remède.

Par convention, on dit que le *dramaturg* défend le texte, non pas tant pour en conserver l'intégralité — on favorise de plus en plus les coupures et les remaniements de texte —, mais pour veiller à ce qu'on en respecte l'esprit. En même temps, le *dramaturg* aide le metteur en scène à tirer une juste interprétation de l'œuvre pour l'inscrire dans un projet de mise en scène global. Il contribue à poser les balises de départ, à en respecter les limites, en faveur de la cohérence et de la densité, tout en aidant ce maître d'œuvre à préserver la spontanéité de sa première lecture. Ce qui n'empêche pas qu'une piste qui s'avère inintéressante puisse changer de direction en cours de route.

Le *dramaturg* a une part active dans ce qu'on appelle la période de pré-mise en scène. Il procède à la recherche de ce qui constitue le paysage intertextuel, artistique, esthétique et critique de l'œuvre : iconographies, enregistrements sonores ou visuels, manifestes théoriques, manuscrits, traités d'histoire ou de sociologie, voyages, rencontres..., toute cette matière documentaire, même si elle ne laisse pas de traces visibles, peut servir à défricher une œuvre, à en dégager les codes spécifiques, à connaître le contexte social dont elle est issue, à repérer ses univers de référence. C'est ce travail de documentation qui différencie essentiellement la lecture d'un texte de répertoire d'un texte contemporain. Lorsqu'il s'agit d'une création, le travail se fait dans une certaine virginité, ce qui n'est pas le cas avec un texte ancien, éprouvé par d'autres mises en scène.

Que l'on travaille sur un texte intégral, sur des extraits ou sur un texte qui, à l'origine, n'était pas prévu pour la scène (une tendance de plus en plus fréquente), c'est le type de lecture qu'on en fait — ésotérique, intuitive, affective, psychanalytique, sémiologique... — qui détermine le résultat. Nulle recette n'existe pour connaître le(s) sens et la «théâtralité» d'une œuvre. Mais la compréhension d'un texte exige certaines étapes incontournables. Le travail du *dramaturg* consiste essentiellement à comprendre comment un texte est construit, à connaître sa texture propre et, surtout, à poser les questions fondamentales : quelle version du texte choisir? faut-il respecter le texte ou aller à son encontre? de quelle sorte d'écriture s'agit-il et de quel univers est-elle issue? quels sont les rapports des personnages entre eux et avec le monde qui les environne? quels sont les enjeux de la pièce, quelle vision du monde propose-t-elle? que faut-il privilégier des enjeux pour préciser ou actualiser cette vision? quelle est la structure profonde du texte? comment hiérarchiser les différents éléments scéniques? Ces questions ne trouvent pas réponse à l'amorce du travail, mais elles doivent être posées dès le départ et répétées jusqu'à la fin pour conserver au processus de création son dynamisme originel.

Le *dramaturg* est le médiateur entre deux espaces. Même s'il n'a pas acquis l'expertise des techniques scéniques, il participe au passage de la structure interne du texte à la structure externe de la scène. Puisque «la signification, au théâtre, est toujours une question technique de réalisation concrète à partir des matériaux scéniques, des formes et des structures», le *dramaturg* interroge le texte également du point de vue de sa réalisation matérielle, et s'adresse aux concepteurs scéniques : quelles sont les déterminations spatiales du texte et quel est son rapport avec le hors-scène? comment construire l'espace intérieur de la salle? quels sont les objets dont le texte fait mention, quelle est leur fonction? quelles sont les indications temporelles (année, époque, saison, heure du jour)? quels sont ses rythmes et comment les traiter du point de vue de l'éclairage, de la musique? comment organiser spatialement les rapports entre les personnages, leurs entrées et leurs sorties? avec quels matériaux travailler?

L'intervention du *dramaturg* auprès des interprètes est une question plus délicate. On prescrit encore, habituellement, une direction d'acteurs réservée au metteur en scène. On peut craindre que trop de têtes brouillent les pistes plutôt que de les éclairer, mais c'est méconnaître le rôle du *dramaturg*. Il n'est pas là pour donner des réponses définitives, mais pour rappeler les questions adressées aux autres concepteurs de la scène qui déterminent le jeu de l'acteur : comment construire l'espace intérieur de la scène? comment les acteurs investiront-ils cet espace? quel style de gestuelle va-t-on privilégier? Bien qu'il se serve de son intelligence, l'acteur n'est pas sur scène pour penser; son métier consiste à jouer, à agir. Pendant que l'acteur joue, le *dramaturg*, qui connaît la profondeur du texte et ses subtilités et observe le jeu de l'acteur, peut attirer l'attention de ce dernier sur le sens des répliques et l'aider à trouver des réponses à ses interrogations dans le texte et non dans un ailleurs obscur. Si le metteur en scène dirige les interprètes dans toutes les dimensions de leur jeu — gestuelle, voix, rythme —, le *dramaturg* s'occupe plus particulièrement de l'interprétation du texte et des signes que l'acteur donne de sa compréhension de l'œuvre.

Le travail du  
*dramaturg* consiste  
essentiellement  
à comprendre  
comment un texte  
est construit,  
à connaître  
sa texture propre et,  
surtout, à poser  
les questions  
fondamentales.



Enfin, participant à la production tout en agissant comme critique, le *dramaturg* est le médiateur entre le spectacle et les spectateurs. Il réfléchit au rapport entre la scène et la salle : sera-t-il frontal, circulaire, horizontal, vertical, à proximité ou à distance? les spectateurs seront-ils bien ou mal assis? Premier spectateur, le *dramaturg* doit interroger les objectifs du metteur en scène à l'égard du public qui est visé : le spectacle doit-il plaire, instruire, reconforter, déranger, reproduire, dénoncer, faire rêver? Aussi, parmi les tâches qui le mettent en rapport avec le public, le *dramaturg* est-il parfois appelé à préparer le programme.

Plusieurs dangers guettent le *dramaturg*. Le premier concerne sa formation et le milieu dont il est habituellement issu. Comment le *dramaturg* peut-il travailler au milieu de la divergence qui oppose critiques et créateurs dans la pratique actuelle? réussira-t-il à aplanir les différends? En outre, le *dramaturg* détient un certain savoir sur l'histoire, sur les idéologies, sur la dramaturgie, sur l'esthétique; il est, en quelque sorte, l'intellectuel parmi les artistes, celui qui a pour fonction de penser au milieu de ceux qui agissent. Pour demeurer réellement utile au sein d'une équipe de production, le *dramaturg* doit être capable de faire la transition entre le monde cérébral des idées et la réalité concrète de la scène, il doit pouvoir proposer des actions concrètes et mettre en images des abstractions.

Une bonne dose d'humilité est nécessaire au *dramaturg*, puisque, dans la majorité des cas, c'est le metteur en scène qui demande sa collaboration. «Le *dramaturg* propose; le metteur en scène dispose», comme le soutient Gilbert David. Le *dramaturg* ne donne pas l'étincelle qui engendre l'élan créateur des artistes; il lui succède obligatoirement. Il sert surtout à justifier ou à confirmer des intuitions. Le *dramaturg* n'a pas véritablement de reconnaissance publique, puisque son nom n'apparaît pas sur les affiches, les invitations, les communiqués... Bien que son travail soit essentiel à plusieurs égards, la représentation finale ne porte pas sa signature.

Linogravure de Robert  
Willems, tirée de  
*Surréalistes wallons* d'Achille  
Bechet et Christine Bechet,  
Bruxelles, Éditions  
LABOR, 1987, p. 217.



En revanche, le *dramaturg* peut toujours questionner. Il est vrai que les conditions actuelles de production au Québec, limitées par le temps et les petits budgets, lui dictent de freiner ses interventions. Mais son rôle lui permet de prendre des distances et, dans une juste mesure, de déstabiliser le confort douillet qui peut s'installer dans une production; pour que le théâtre demeure un art, nul choix n'a le droit d'être gratuit, nulle action ne peut aller de soi. Si le *dramaturg* est critique, il n'est pas juge. S'il détient un certain pouvoir, il n'est le gardien d'aucune vérité. Interrogeant toujours le rapport entre la dramaturgie qui est savoir et l'action théâtrale qui est jeu, il agit comme un miroir; son outil est le regard — il met au service de la production tous ses autres sens, bien sûr. Il travaille à partir de ce qu'il reçoit, et se demande toujours : «Qu'est-ce que j'entends? qu'est-ce que je vois?», sans dire pour autant :

«C'est bon ou c'est mauvais.» Il conserve cet idéal d'objectivité que le metteur en scène ne peut avoir, puisqu'il doit trancher en dernière instance.

Voilà en vérité un portrait idéaliste du *dramaturg*, coloré d'un parti pris avantageux à son égard. Mais on pourrait tout aussi bien être indifférent à sa cause ou y être carrément opposé. Certaines approches de mise en scène, comme celle de Vitez par exemple, abordent l'œuvre sans passer par l'étape du travail de table, pour éviter trop de travail cérébral. Cette approche n'écarte pas l'analyse dramaturgique qui, simplement, dans ce cas, ne s'incarne pas en une autre personne. Les metteurs en scène de cette tendance sont leur propre *dramaturg*. En vérité, la réussite d'une production théâtrale n'exige pas la présence du *dramaturg*. Ce qui importe, c'est de posséder une sensibilité dramaturgique, de cultiver un regard qui suppose le don d'ubiquité, une disposition à faire cohabiter une vision subjective et une vision objective de l'œuvre. Cette sensibilité dramaturgique ne doit pas être la vertu d'une seule personne, mais celle de tous les créateurs, qui formeraient ainsi une équipe dramaturgique travaillant dans le même but et avec les mêmes intentions.

Au Québec, certains metteurs en scène s'associent aujourd'hui des *dramaturg* pour des raisons pragmatiques, mais aussi éthiques. Les productions québécoises s'élaborent, dans la plupart des cas, en quelques mois. La majorité des metteurs en scène qui font appel au *dramaturg* signent plusieurs mises en scène en une même année, ce qui leur donne peu de temps pour explorer divers sentiers d'un texte. Le metteur en scène et le *dramaturg* forment ainsi un nouveau couple au sein de la production, mû par un respect presque sacré pour le théâtre, pour empêcher le traitement trop superficiel du texte, pour éviter qu'il ne soit subjugué par la machine spectaculaire, et peut-être surtout pour lui conserver sa valeur poétique et signifiante. Il est clair que les metteurs en scène, en s'associant un *dramaturg*, sont capables de porter un regard critique sur leur travail artistique. Cette collaboration n'est pas en soi un signe de faiblesse, mais au contraire une preuve de grande maturité. La présence du *dramaturg* annonce peut-être que le théâtre québécois a atteint l'âge de raison. ♦

■ ■ ■ ■ ■

Ce qui importe,  
c'est de posséder  
une sensibilité  
dramaturgique,  
de cultiver un  
regard qui suppose  
le don d'ubiquité,  
une disposition  
à faire cohabiter  
une vision  
subjective et une  
vision objective  
de l'œuvre.

■ ■ ■ ■ ■