

Entretien avec André Veinstein

Michel Vaïs

Number 1, Winter 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28520ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Vaïs, M. (1976). Entretien avec André Veinstein. *Jeu*, (1), 95–102.

entretien avec andré veinstein michel vaïs

Invité conjointement par le module d'Art Dramatique de l'UQUAM et par le Département d'Etudes françaises de l'Université de Montréal, André Veinstein a passé l'automne au Québec. Il a assumé à l'UQUAM un cours sur le lieu théâtral et à l'U de M, un séminaire de maîtrise sur la problématique de la pratique du théâtre aujourd'hui.



Roger Bernard

*Spécialiste français de l'esthétique théâtrale, observateur perspicace de la vie théâtrale internationale, André Veinstein est réputé pour ses travaux concernant la célèbre querelle de la mise en scène qui a particulièrement marqué le théâtre de l'entre-deux-guerres. Sa thèse de doctorat, qui fait autorité en la matière, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique* (Flammarion, 1955) analyse ce conflit en accordant la première place aux témoignages des hommes de la pratique, c'est-à-dire, aux grands metteurs en scène que furent Copeau, Jouvet, Dullin, Baty, etc... Cette étude a été précédée d'une thèse*

complémentaire, Du Théâtre libre au Théâtre Louis Jouvet, les théâtres d'art à travers leurs périodiques (La Librairie théâtrale). D'abord intéressé lui-même par la pratique du jeu théâtral, de l'écriture et de la mise en scène, André Veinstein a été attaché au Centre national de la Recherche scientifique; producteur à la Radio et à la Télévision françaises et rédacteur en chef des Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision; chargé de cours et de conférences à la Sorbonne, au Centre d'Etude de la Radio-diffusion-Télévision française et à la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de Nanterre; organisateur d'expositions sur le théâtre, notamment à l'Exposition internationale de Bruxelles en 1957 et réalisateur de films sur le théâtre et l'art du mime pour l'UNESCO. Actuellement responsable des collections théâtrales de la Bibliothèque de l'Arsenal, Secrétaire général de la Société française d'esthétique, Président de l'Association internationale des Bibliothèques-Musées des arts du spectacle dans le monde, directeur de collections consacrées au théâtre aux Editions Flammarion, Gallimard et à la Renaissance du Livre, André Veinstein est aussi chargé de cours à l'Université de Louvain, en Belgique, et directeur du Département Théâtre de l'Université de Paris-VIII Vincennes. A ce dernier titre, il se préoccupe particulièrement des rapports à établir entre théorie et pratique dans l'enseignement du théâtre. Enfin, André Veinstein accorde une place importante à la recherche et à l'expérimentation: il a publié en 1968 Le Théâtre expérimental, tendances et proposition (La Renaissance du Livre). Nous lui avons demandé, avant son départ pour la France, d'aborder certaines questions relatives au théâtre d'aujourd'hui.

qu'est-ce que l'esthétique?

Michel Vaïs: Quand on pense à l'esthétique, on pense habituellement à une science abstraite, à une philosophie de l'art. Etes-vous d'accord avec cette idée, et quel serait en conséquence le champ d'intérêt de l'esthétique théâtrale?

André Veinstein: L'esthétique ne doit pas être considérée aujourd'hui comme un simple culte de la beauté, car la recherche sur le plan artistique est évidemment liée à la pratique. Le tort qu'on a, c'est d'employer le mot esthétique dans deux sens différents, en pensant esthétique, ou en confondant esthétique et artistique, sans penser "démarche d'esprit scientifique qui porte sur les

faits artistiques". En fait, l'esthétique théâtrale a surtout comme intérêt de contrôler et de coordonner les résultats que les différentes sciences peuvent amasser, dans la mesure où elles s'occupent de théâtre, car d'une part, aucune autre science n'a cette vocation, et d'autre part, l'esthétique a précisément pour fonction l'étude des faits artistiques. L'art par sa complexité, et le théâtre en particulier, nécessitent pour une étude complète, une approche qui passe par la philosophie, la sociologie, l'économie, enfin, par toutes sortes de disciplines, mais qui ont toutes un point de vue fragmentaire, ponctuel. Il faut donc coordonner ces démarches pour arriver à une réponse complexe, mais qui correspond à la complexité même du phénomène étudié.

M.V.: Cette vocation spécifique de l'esthétique pourrait-elle englober aussi le politique?

A.V.: Pourquoi pas? Oui. L'esthétique, en tant qu'approche des phénomènes artistiques, doit les envisager sous tous leurs aspects. Or dans le théâtre contemporain, on ne peut pas négliger l'importance prise par l'engagement des artistes, le point de vue politique, qui de plus en plus est propre à des troupes qui pratiquent un certain type d'action par le théâtre. Donc, il n'y a pas de doute: à partir du moment où se trouve lié à un fait proprement artistique le fait politique, cela intéresse l'esthétique.

M.V.: N'êtes-vous pas en train de définir un nouveau statut à l'esthétique, qui a traditionnellement occupé une position à la fois dominante et neutraliste par rapport aux différentes disciplines?

A.C.: Je vois très bien l'objection qui consiste à dire: jusqu'à présent, l'esthétique a plané au-dessus des réalités, c'est la Science du Beau. Pour moi, l'esthétique, ce n'est pas ça. Et je ne suis pas le seul, heureusement, à être de cet avis, depuis l'arrivée des théories nouvelles en esthétique et la mise en place de recherches qui concernent l'art, envisagé non plus comme un domaine appartenant au ciel mais à la terre, et où il se trouve y avoir des réalités qu'il faut approcher comme telles. Tout ceci fait que l'esthétique actuellement n'est pas la science du beau mais une approche scientifique du phénomène artistique, et c'est la seule approche qui puisse prétendre l'approcher de manière plus directe et globale. La psychologie, la philosophie, la sociologie et d'autres sciences humaines n'ont qu'une approche frag-

mentaire, qui servent ces sciences avant de servir une connaissance complète et objective du phénomène. L'esthétique a donc sa place parmi les sciences humaines en tant que tentative scientifique pour approcher un phénomène dont la nature est très particulière, le phénomène artistique. Cette idée, à laquelle furent acquis des gens comme Victor Bach, Charles Lalo, Etienne Souriau, Raymond Bayer, exige que cette science utilise des méthodes appropriées, avec un point de vue réaliste et relativiste, qui considère tous les phénomènes artistiques, qu'il s'agisse de la création, de l'effet produit sur le public, des matériaux, des techniques, tout ceci constituant des objets possibles de l'esthétique. Et là, différentes tendances sont déjà apparues, comme l'esthétique expérimentale, par exemple, qui essaie de pousser sa démarche jusqu'à une expérimentation.

théorie et pratique

M.V.: Le théâtre en donne plusieurs exemples, n'est-ce pas?

M.V.: En effet, on peut dire qu'au cours des 40 dernières années, on a vu se créer dans tous les pays des laboratoires de théâtre, des théâtres d'essai, des théâtres expérimentaux, qui visaient à remettre en question le théâtre sur un plan pratique. On a donc vu une sorte de travail d'étude et de recherche à propos du théâtre, qui voulait faire bénéficier une pratique des résultats de cette recherche. Et il y a quelque chose d'intéressant à noter à ce point de vue, c'est qu'on s'est aperçu finalement que la réflexion sur le travail de création se trouve elle-même, en un sens, à la fois une démarche théorique et pratique, et à cet égard, l'esthétique se trouve être vécue, d'une certaine manière, par les artistes. Ils ont besoin de voir clair, de remettre en question, de réfléchir sur une nouvelle orientation qu'ils pourraient prendre, sur les difficultés qui se posent à eux, pour trouver des solutions. Et ce type de réflexion étant à mon sens très voisin de la réflexion des théoriciens eux-mêmes, c'est là qu'il y a une possibilité de "retrouvailles" entre théoriciens et praticiens, qui trop souvent se heurtent dans une opposition stérile. On peut donc trouver des points de jonction, des points de liaison entre eux, à partir du moment où on s'aperçoit que d'abord tous les grands réformateurs du théâtre contemporain sont des

gens qui ont réfléchi sur leur métier et qui ont éprouvé le besoin, même en dehors de tout souci de publication, de rédiger des notes, de se remettre en question "sur le papier", de repenser le théâtre. Cela, c'est un fait, c'est une démarche très connue. Et aussi, pour beaucoup d'entre eux, il y a le souci de trouver chez ceux qui sont les professionnels de la réflexion sur l'art, les théoriciens pour employer un terme très général, des points d'appui, des points de confirmation, des opinions qui sont conformes à celles auxquelles ils ont abouti eux-mêmes. Donc il y a, par ce moyen-là, toutes sortes de correspondances et d'accords possibles entre théoriciens et praticiens, au-dessus de la vieille querelle théorie et pratique.

M.V.: Une querelle qui semble aller de l'indifférence à la guerre froide...

A.V.: Ceci n'est pas sans raison. Il y a des racines assez profondes à l'opposition théorie et pratique, qui vont jusqu'à une sorte de lutte de classes entre des gens qui sont des manuels, qui fabriquent de leurs mains, les artistes, et des gens qui ne sont que des intellectuels. La racine de cette querelle va jusque là, et c'est grave, car on touche ainsi à des problèmes profonds, qui sont ceux de la personnalité même des gens en présence, de leur formation et des préjugés qui peuvent en découler, dans un sens comme dans l'autre. Alors d'une part, ce qui est important, c'est de remarquer que chaque fois qu'un artiste réfléchit, et cela arrive assez souvent, il y a un travail de théorisation qui intervient, et que chaque fois qu'un théoricien descend des hauteurs du Beau (!...) pour s'inquiéter des problèmes concrets et pratiques, il y a aussi un pas qui est fait dans l'autre sens. On peut donc imaginer que celui dont la profession est de réfléchir sur l'art, à partir du moment où l'artiste lui-même réfléchit, trouve un terrain d'entente possible, un terrain où les résultats des uns et des autres peuvent s'ajouter et servir ensuite à une nouvelle pratique, à une pratique renouvelée peut-être, après une remise en question capable de s'orienter d'une manière féconde. A mon avis, c'est là que se trouvent véritablement les possibilités d'accord entre théoriciens et praticiens.

le rôle de l'université

M.V.: Et pratiquement, où et comment est-ce que ces retrouvailles peuvent se produire?

A.V.: Dans le prolongement de tout cela, bien entendu, il y a une solution qui paraît s'imposer, c'est d'essayer de mettre ensemble futurs théoriciens et futurs praticiens dans une université, de leur faire suivre le même enseignement.

M.V.: Donc, de supprimer les écoles de théâtre comme telles et...?

A.V.: Je ne vais pas jusqu'à les supprimer! Pour le moment, j'essaie de rassembler des gens qui d'habitude se tirent dans les jambes, c'est déjà pas mal!... Donc, l'idée est la suivante: l'enseignement du théâtre, à mon sens, devrait être avant tout une connaissance découlant d'une pratique. Et cette pratique devrait s'imposer aussi bien aux futurs théoriciens qu'aux futurs praticiens. Il devrait y avoir pendant mettons 3 ou 4 ans, une initiation aux différents aspects du théâtre, aux différentes techniques, qui soit pratique et qui soit la même pour les futurs théoriciens et les futurs praticiens. De cette manière, on pourrait espérer que cette fausse querelle se trouve résolue étant donné qu'une de ses causes principales consiste dans le fait qu'il s'agit de gens qui ont été formés d'une manière très différente et qui ne se connaissent pas, car ils n'ont pas été en contact dès le départ. Chez les étudiants, à une époque où en principe les gens se trouvent disponibles et n'ont pas encore eu des idées sur tout - et pensé qu'ils ont la science infuse! - voilà le moment d'essayer de donner aux uns comme aux autres la même formation. Ensuite ils se spécialiseront, certains deviendront des gens qui passeront un mémoire de maîtrise ou une thèse de doctorat d'études théâtrales, qui enseigneront le théâtre, qui resteront uniquement sur un plan théorique tout en pouvant s'informer et connaître par l'observation directe, le théâtre et ses manifestations, mais leur travail ne sera pas de faire du théâtre; par contre, d'autres qui seront justement dans la pratique, auront eu conscience que la réflexion est utile, qu'elle est féconde, que ce qu'on appelle théorie d'une manière un peu dédaigneuse et rapide, en fait, est un mo-

ment de réflexion sur l'art, et que la création comporte ces moments de réflexion.

M.V.: Comment ce programme s'applique-t-il déjà dans les universités?

A.V.: Ce lien à établir entre théorie et pratique est incontestablement à l'ordre du jour dans la plupart des universités, dans le monde entier, où un nombre impressionnant de départements de théâtre ont été ouverts au cours des dix dernières années. Pour ce qui est de la France, on pourrait citer Paris-VIII Vincennes et Aix-en-Provence, où l'idée est de faire en sorte que, sur un cursus de 3 années, tous les étudiants passent par différentes disciplines, c'est-à-dire que même celui qui se sent doué plus pour le jeu que pour la scénographie, passe au moins par une initiation aux techniques de cette discipline. Il y a donc pendant les trois premières années, une initiation de tous à tout. Car il est important que l'étudiant prenne conscience qu'il entre dans un art où la scénographie, la mise en scène, interviennent au même titre que le jeu de l'acteur, et qu'il connaisse les problèmes propres au scénographe, qui conçoit un espace pour l'acteur, mais qui le conçoit pour qu'à la fois cet espace et l'acteur dans cet espace aient plus d'efficacité auprès d'un public. Donc, il est bon qu'il prenne conscience, s'il veut être acteur, de toutes les dispositions qui interviennent autour de l'acteur, ne serait-ce que pour faciliter son jeu. Par la suite, en particulier dans les jeunes troupes, il n'est pas exclu que cet acteur ait à faire un jour la scénographie d'un spectacle. Il n'est donc pas indifférent qu'il ait quelques connaissances dans ce domaine. L'idée principale est qu'il apprenne que le théâtre n'est pas seulement destiné à être un travail d'acteur, mais que c'est un fait global dont il faut connaître tous les éléments, autrement il ne prendra jamais conscience de la nécessité d'établir une unité, et une coordination des différents éléments.

Ceci dit, ce programme n'est pas encore appliqué partout, car différentes tendances co-existent. Ainsi, il y a par exemple dans certaines universités, au Québec comme en France ou ailleurs, des enseignements totalement théoriques. Dans d'autres universités, il y a une certaine initiation à la pratique, mais dans l'ensemble, les enseignements sont théoriques. Et puis enfin, dans d'autres

universités, il y a une ouverture beaucoup plus large à la pratique, avec cette idée qu'une connaissance doit venir de la pratique, en matière de théâtre comme dans les autres arts. La différence qui intervient entre le Québec et la France, c'est qu'au Québec, on n'envisage pas de former des gens de théâtre professionnel dans le cadre de l'université. On envisage de donner une bonne culture théâtrale et une initiation à la pratique, mais ensuite l'étudiant, s'il veut devenir professionnel, doit passer par le canal des écoles professionnelles. Par contre, en France, il y a des universités comme Vincennes, qui entrent en concurrence avec les écoles professionnelles.

M.V.: Y a-t-il, dans les cours donnés au département de Théâtre de Vincennes, une étude de l'écriture dramatique?

A.V.: Non. On néglige cet aspect pour la bonne raison qu'il y a un département d'Etudes littéraires et des départements de Littératures étrangères qui s'occupent normalement du répertoire. Et les étudiants peuvent y suivre des cours en sous-dominante. Ils peuvent aussi suivre des cours inter-disciplinaires donnés en commun par deux enseignants, un de Théâtre et un de Lettres, où l'étude peut aller jusqu'à un travail de réalisation. Mais le problème de l'écriture réapparaît, aussi paradoxal que cela puisse sembler, lorsque les étudiants s'adonnent à la création collective, à partir du moment où il y a un texte qui doit prendre une forme définitive et qui exige de la part d'un individu ou du groupe, un travail d'écriture. Mais c'est là une autre question...
