Document généré le 19 avr. 2024 13:10

Québec français

Enseigner le théâtre au Cégep

Laurier Veilleux

Numéro 18, mai 1975

URI : https://id.erudit.org/iderudit/56829ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)
1923-5119 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Veilleux, L. (1975). Enseigner le théâtre au Cégep. *Québec français*, (18), 21–22.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 1975

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/

La mise au point progressive, de Gélinas à Tremblay, d'un tel discours, d'un tel soliloque, et surtout sa traduction en un dialogue vif, incisif, dramatique, progressif, relève d'une véritable gageure, ce que j'appellerais la conversion de l'oralité en modernité, l'adaptation du discours traditionnel à des techniques conformes aux goûts de la société industrielle.

l'action anticipée

Cette admirable conversion du langage ne va pas sans avoir des effets sur la conduite du récit et le comportement des personnages dans le théâtre québécois. Car passer, en si peu de temps, du langage de la société traditionnelle à celui de la société technique industrielle c'est faire un saut langagier dont il n'est pas dit qu'il correspond exactement à la mutation des faits et à la transformation de l'homme. Autrement dit, l'analyse du langage dramatique dans le théâtre québécois doit nous mener à constater que sa réussite même est la condition et la conséquence d'une poésie de ce langage, d'une utilisation de ce langage à des fins avant tout esthétiques.

La vraisemblance des personnages du théâtre québécois, chez les dramaturges les plus éminents, Gélinas, Dubé, Tremblay, tient aux vertus poétiques du langage de ces dramaturges. Mais cette poésie elle-même est la condition et la conséquence d'une illusion: celle qui consiste à croire d'abord en la possibilité du saut de la tradition à la modernité, à croire ensuite que ce saut peut se faire en un laps de temps si court, et enfin à croire que dire c'est faire, que parler le changement c'est le faire.

On sait quel débat a soulevé la pièce de Tremblay: *À toi pour toujours ta Marie-Lou*. Y a-t-il oui ou non libération de Carmen à la fin de la pièce? Contredisant ses propres laudateurs, Michel Tremblay reconnaît qu'on peut à peine parler d'un début de libération. C'est que chez Tremblay, aussi bien que chez ses prédécesseurs ou ses contemporains, il n'y a jamais de dénouement qu'anticipé. L'action, l'opposition, n'est jamais dénouée dans le théâtre québécois. On peut même dire qu'une pièce québécoise ne nous propose pas le spectacle d'une action mais celui d'un préalable à l'action. L'affrontement de Carmen et de Manon, tout comme celui de Léopold et de Marie-Lou, n'est pas l'opposition qui décidera définitivement du destin de ces personnages. Cet affrontement aura lieu après le baisser du rideau, dans ce dehors de la scène où s'en va Carmen. Et il en est de même chez Dubé par exemple. Georges dans *Pauvre amour* n'aura fait que poser son problème sous nos yeux, pendant la pièce. C'est à la fin de celle-ci, au moment où il commence à écrire son roman, que tout se décidera.

L'illusion dramatique consiste à nous faire voir l'action représentée comme une image non de ce qui est mais de ce qui sera, viendra, se passera. L'action représentée est lue constamment comme le signe d'une action anticipée. Et cela tient au langage symbolique, double, que parlent les personnages. Ceux-ci parlent le présent mais aussi l'avenir, ils évoquent des revers pour parler de victoires. Ces personnages sont les images d'un public, qui se reconnaît bien plus qu'il ne se connaît, qui parle et lit son désir bien plus que sa réalité.

C'est d'ailleurs pourquoi la rhétorique du théâtre québécois est celle de l'antiphrase, cette figure qui fait parler de manière inversée, dire par le contraire, évoquer l'avenir en montrant le passé, représenter le présent comme un passé. De Gélinas à Tremblay, le théâtre québécois est bien «remarquable» par ce fait qu'il nous convainc que l'aliénation présente est déjà abolie.

Maximilien LAROCHE
Université Laval

ENSEIGNER LE THÉÂTRE

une expérience au cegep garneau

Même s'il n'est pas facile de brosser le tableau complet d'une expérience vécue à un moment donné, je vais tenter de dégager les grandes lignes de «l'aventure pédagogique» que les professeurs chargés du cours de théâtre au Cegep F.-X. Garneau, ont entreprise en septembre 1974.

Le cours de théâtre (FR-202) s'est donné, depuis les débuts du Cegep Garneau en 1969 jusqu'en mai 1974, dans un esprit qui découlait de la tradition «classique»: cours magistraux sur l'histoire du théâtre, études théoriques à partir des grandes classifications comédie-tragédie-drame-nouveau théâtre, analyses textuelles d'oeuvres dramatiques. Faisant la plupart du temps cavalier seul, les professeurs s'ingéniaient à trouver des moyens audio-visuels — bandes magnétiques et magnétoscopiques, films, etc. — qui donneraient aux étudiants une idée plus juste, plus précise, plus concrète de l'élément fondamental qu'est «le jeu» au théâtre. Ces moyens laissaient tous les professeurs de théâtre sur leur appétit.

UN ENSEIGNEMENT PLUS PRATIQUE

Septembre 1973: on construit une nouvelle annexe au Cegep Garneau. À cette occasion, on demande aux professeurs s'ils ont des recommandations à faire sur l'organisation des locaux et leur aménagement. Nous dressons le plan d'un «laboratoire de théâtre» dans lequel nous pourrons enfin travailler les aspects plus concrets du théâtre. Nous ne rêvons pas Grand Théâtre. Nous ne rêvons pas Place des Arts. Nous demandons seulement un local de classe régulier, pourvu d'une scène amovible, d'une herse et de quelques projecteurs. Et c'est depuis septembre que nous occupons notre «mini-théâtre».

Comment cette expérience s'est-elle déroulée? La façon la plus simple est encore de refaire semaine après semaine le chemin parcouru.

LES OBJECTIFS

Pendant tout le mois d'août précédant la rentrée 1974, les professeurs de théâtre ont «structuré» le cours 202: définition des objectifs, du contenu et de la méthodologie. Ces objectifs apparaissent dans le plan de cours distribué aux étu-

diants: «Le cours vise à transmettre à l'étudiant les principales notions concernant les genres dramatiques, l'histoire du théâtre et de la mise en scène, et à lui donner l'occasion d'appliquer ses connaissances théoriques directement dans des ateliers de travail».

Les trois premières semaines sont consacrées à la présentation magistrale de l'orientation générale et de la démarche pédagogique, à l'histoire du théâtre et de la mise en scène, à la définition des diverses fonctions «techniques» au théâtre: régie, décors et accessoires, maquillage. C'est la partie du cours qui donne le plus de soucis; cela tient au fait qu'il est difficile de faire la jonction entre cette théorie et la pratique. De leur côté, les étudiants, pressés de passer à l'action, considèrent de façon générale cette introduction comme trop désincarnée et/ou trop rigide. Nous croyons cependant qu'il est nécessaire de garder cette mise en situation; il s'agit de trouver une formule d'application plus souple et plus concrète.

Jusqu'à maintenant, nous n'avons pas trouvé une histoire du théâtre qui soit réellement utile aux étudiants. Il s'agit alors de préparer un document accompagné de diapositives qui permettra à l'étudiant de faire le tour des principales questions soulevées en début de semestre, de façon soutenue et consistante.

CHOIX DU RÉPERTOIRE POUR LES EXERCICES PÉDAGOGIQUES

OBLIGATOIRE POUR TOUS LES GROUPES:

— *La Jalousie du Barbouillé*
— *En pièces détachées** (extrait)

GROUPES I

— *Le chemin de Lacroix**
— *Et Mlle Roberge boit un peu** (extrait)
— *Pique-nique en campagne**
— *L'Escurial*

Groupes II

— *Ben Ur** (extrait)
— *L'Aventure**
— *Médium saignant** (extrait)
— *La cantatrice chauve*

GROUPES III

— *Les Salutations**
— *Le salon de l'automobile**
— *Pique-nique en campagne**
— *La Dalle-des-Morts* (extrait)

GROUPES IV

— *La Cantatrice chauve**
— *Les tas de sièges*
— *Les Salutations*
— Une pièce de Dubé (pour lecture)

* Les pièces marquées d'une astérisque sont celles choisies par les étudiants pour être montées, soit en tout, soit en extraits.

LES ÉTUDIANTS

Pendant les trois semaines de cours théoriques, l'étudiant lit six courtes oeuvres dramatiques (voir tableau); il doit choisir la pièce sur laquelle il aimerait travailler et déterminer ensuite quelle fonction (comédien ou technicien) il aimerait occuper au sein de la production. Les étudiants qui se sentent incapables d'oeuvrer à l'intérieur d'un atelier, qui ne se sentent attirés ni par le jeu, ni par la technique, peuvent s'inscrire à un projet de recherche individuelle. Les étudiants dont il est question ici sont très peu nombreux cependant — 20/210 à la première session — et doivent se soumettre à une démarche rigoureuse en passant par toutes les étapes qu'implique une telle entreprise. La supervision est assurée individuellement pour chaque étudiant qui rencontre le professeur à 5 reprises au cours du semestre.

La quatrième semaine, les étudiants «subissent» un contrôle de lecture qui porte sur les six pièces au programme et l'histoire du théâtre. Durant la deuxième partie de cette même rencontre, les étudiants discutent ensemble afin de déterminer quelle pièce ils vont retenir et quels rôles ils vont s'attribuer. Cette façon de faire n'est pas des plus expéditive mais elle permet de faire prendre conscience à l'étudiant qu'il s'inscrit désormais dans une véritable équipe.

Même si le professeur laisse les étudiants décider de la pièce et des rôles ou fonctions de chacun, il doit tenir à ne pas monter plus de deux spectacles (de 20 à 30 minutes) par groupe, et choisir des pièces comportant au moins 5 ou 6 rôles. Un professeur qui assumerait plus de deux cours ou qui monterait plus de quatre spectacles avec ses groupes d'élèves n'arriverait plus à donner le minimum d'attention nécessaire à chacune des productions.

LES RÉPÉTITIONS

De la cinquième à la dixième semaine: les répétitions. La façon la plus simple et la plus efficace consiste à rencontrer chacune des «productions» pendant une heure et demie, si on a un bloc de cours de 3 heures comme c'est le cas ici. On peut aussi rencontrer le groupe à toutes les deux semaines et lui consacrer 3 heures complètes. L'équipe qui ne voit pas le professeur durant la semaine en cours travaille sous la direction du metteur en scène étudiant.

Vers la huitième semaine, les personnes responsables de la technique doivent avoir complété leur travail sur papier: plan des lieux scéniques, croquis des décors, feuille de route pour l'éclairage et la bande sonore, croquis des costumes. Les deux semaines suivantes sont consacrées à la réalisation «matérielle» de toute la recherche technique. Les onzième et douzième semaines: répétitions générales. La treizième semaine, les étudiants présentent leurs exercices pédagogiques à leurs confrères des autres groupes de théâtre. Cette représentation est essentielle à la réussite du semestre; c'est le but du cours. Les deux dernières semaines font l'objet d'une évaluation et d'un bilan de l'expérience par un échange-discussion, une auto-critique entre le professeur et les étudiants.

L'ÉVALUATION

20% des points sont alloués au contrôle de lecture, 50% à l'élaboration d'un spectacle qui *doit aboutir* à une représentation publique, et 30% au journal de bord. Un mot au sujet de ce dernier: pendant toute la session, l'étudiant est tenu de mettre par écrit, à chaque semaine, sa vision personnelle de l'organisation du spectacle, par exemple les difficultés que le groupe rencontre, son propre rôle à l'intérieur de l'équipe, l'idée qu'il se fait de son personnage et les changements qu'il découvre en l'approfondissant, etc. Ce journal devient un moyen pour l'étudiant de s'auto-évaluer.

Et le reste . . .

Voilà, en bref, le schéma de cette nouvelle démarche pédagogique. Bien sûr, il y a des lacunes, des failles, mais nous croyons qu'il est essentiel de continuer dans cette direction tout en cherchant à améliorer la «texture» des cours.

Il faudrait encore parler des difficultés techniques auxquelles nous avons à faire face. Mais parler ici de ces difficultés serait entrer dans des détails qui se règlent de mille et une façons, selon les circonstances et les personnes. Là n'est pas l'essentiel. Ce qui compte, c'est de donner à l'étudiant l'occasion de découvrir la vraie nature du théâtre.

Laurier VEILLEUX