Document generated on 04/24/2024 3:41 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

« Expression dramatique théâtre »

Brigitte Purkhardt

Number 64, 1992

URI: https://id.erudit.org/iderudit/28163ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Purkhardt, B. (1992). Review of [« Expression dramatique théâtre »]. *Jeu*, (64), 201–202.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1992

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

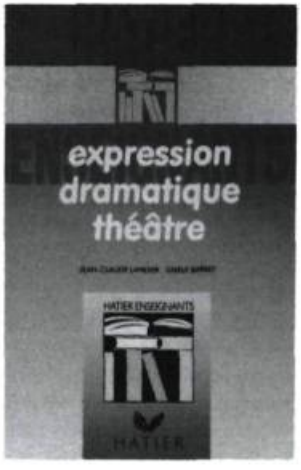
«Expression dramatique théâtre»

Texte de Jean-Claude Landier et Gisèle Barret, Paris, Hatier Enseignants, 1991, 159 p.

Initiation et développement

Cet ouvrage — qui se présente comme un manuel d'instructions en activités dramatiques — vise deux objectifs relevant de la culture et de l'éducation. Le premier, axé sur une approche culturelle, initie à l'art du théâtre par l'acquisition de sa règle de jeu, contribuant ainsi à la formation du goût artistique. Le second favorise le développement personnel grâce à la mise en œuvre de techniques théâtrales qui affinent les facultés d'expression orale et corporelle, qui enrichissent les champs de l'imaginaire et de la créativité, qui accroissent les virtualités de la communication, qui instaurent ou restaurent les fragiles assises de la confiance en soi. Il faut toutefois admettre que l'initiation au théâtre demeure ici des plus sommaires. L'accent est mis avant tout sur l'expression dramatique, qui cherche à doter l'individu d'instruments de jeu aptes à le faire mieux évoluer sur la vaste scène du monde, à l'intérieur de ses propres représentations. Et «il y a fort à parier que tout le monde y gagnera, même le théâtre» (p. 9).

La matière traitée se divise en trois parties. En premier lieu, les auteurs décrivent les fonctionnements d'ateliers conçus autour d'*inducteurs* spécifiques, à savoir d'éléments de stimulation et d'incitation au jeu. Ils sont au nombre de cinq. L'*objet* qui justifie à la fois le geste et l'action. L'*image* et sa panoplie de significations émanant des points de vue et des contextes. Le *son*, source de rythmes, de mouvements et d'occupation de l'espace. Le *personnage*, le plus complexe des inducteurs, combinant les dimensions physiques et psychiques de l'être. Le *texte* qui dynamise les actes de lecture et d'écriture en les exploitant à l'intérieur d'un projet ludique. Chacun des inducteurs se répartit à son tour en cinq ateliers dramatiques s'attachant à la perception sensorielle, à l'expression affective, à la dynamique de la motricité, à la performance vocale et verbale, aux stratégies de la dramatisation. Quant à la deuxième partie, elle relève quelques modalités du jeu dramatique à partir d'une perspective thématique. Les thèmes sont conçus comme des *filons* que structurent et construisent des *fils* de toutes sortes pouvant se modifier à l'infini au hasard de leur enchevêtrement. Cinq filons révèlent leurs particularités à travers de multiples variations. Les cinq ateliers sous-tendant les inducteurs de la partie précédente sont encore mis à profit. Ils desservent les filons de l'*espace*, de la *quête de Christophe Colomb*, du *loup*, du *pouvoir* et du *héros*. Autant de filons que traversent les fils du présent et du passé, du concret et de l'abstrait, de l'individuel et du collectif, de la fable, du mythe, du symbole. Enfin, l'ouvrage se termine sur un répertoire de conseils ponctuels adressés à l'animateur qui désire accroître son pouvoir d'action et d'interaction : comment envisager son rôle, comment identifier la nature de ses groupes, comment animer les ateliers, comment structurer les activités, comment évaluer les acquis.



Expression dramatique théâtre comporte de nombreux aspects positifs. Le plus remarquable est sans doute l'expérience *Théâtre-en-jeux* que Landier et Barret situent au point de départ de leur livre. Il s'agit d'un atelier d'expression dramatique auquel ont participé douze garçons et six filles d'un âge moyen de huit ans, et issus d'une école élémentaire du IVe arrondissement de la ville de Paris. L'expérience constitue l'élément témoignage du manuel. En outre, comme les

auteurs s'y réfèrent tout au long de leur texte, elle devient un outil efficace de démonstration et d'observation. Dans l'ensemble, l'ouvrage permet une lecture accessible et agréable. L'écriture s'étale avec harmonie, mis à part la facilité de certaines métaphores culinaires : on pourrait se passer de la «salade d'images» (p. 29) et de ces idées qu'on travaille à «la façon de faire la sauce ou de monter la mayonnaise» (p. 60). Sur le plan graphique, un bon nombre d'illustrations, schémas et tableaux cernent, résument ou explicitent les passages essentiels tout en fournissant des grilles à multiples usages (analyses et combinaisons en long et en large). La plus grande faiblesse de l'ouvrage se situe dans l'édition : coquilles, fautes de français (*l*'handicapé, p. 118), une inconsistance dans la graphie des citations, renvois, notes infrapaginales. Il est aussi malheureux que les références bibliographiques n'adoptent pas les normes de présentation typographique en usage dans la francophonie mais privilégient plutôt la mode anglo-américaine. Malgré ces restrictions de formes, le «fond» d'*Expression dramatique théâtre* demeure une valeur inépuisable.

Brigitte Purkhardt

«Shakespeare. Les Feux de l'envie»

Essai de René Girard. Traduit de l'anglais par Bernard Vincent, Paris, Bernard Grasset, 1990, 437 p.

De l'envie à la violence

S'il y a un sentiment à l'égard duquel les moralistes ne sont guère disposés à manifester de l'indulgence, c'est bien l'envie, dont La Rochefoucauld disait qu'elle est «plus irréconciliable que la haine», et Voltaire qu'elle est «le poison du cœur». C'est pourtant sur elle que René Girard (né en 1923) a fondé sa conception du monde, à cheval sur l'histoire, l'anthropologie, l'ethnologie, la sociologie, la métaphysique, la psychanalyse... Vision à la fois ambitieuse et pessimiste, elle a revêtu au cours des dernières années les couleurs d'une cosmogonie apocalyptique en prétendant expliquer l'origine et le devenir de l'humanité à partir d'un concept unique mais fondamental, celui de *désir mimétique*. Selon Girard, l'être humain est incapable de désirer de façon spontanée, pour lui-même; il ne le peut que par procuration, embrasé par le désir d'un autre pour le même objet qu'il ne convoiterait à son tour que parce qu'il est déjà convoité. Ce mécanisme à base de rivalité serait universel et ne fonctionnerait que dans la mesure où il demeure entièrement ignoré, méconnu, inconscient; le résultat ultime en serait la violence.

On peut sans peine reconnaître dans cette description une structure œdipienne, sauf qu'elle est élargie dans la thèse girardienne pour couvrir le fonctionnement de toutes les sociétés passées et présentes, et à tous les niveaux, tant politiques que privés. Même si Girard récuse la position freudienne comme étant une édulcoration de sa propre notion de désir mimétique, on ne peut s'empêcher de penser, entre autres, à ce que *Totem et tabou* de Freud essaie de dévoiler sur les