

De l'utilité du théâtre

Michel Brais

Number 91 (2), 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25756ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brais, M. (1999). De l'utilité du théâtre. *Jeu*, (91), 125–130.

De l'utilité du théâtre

Une « Entrée libre » des Cahiers de théâtre *Jeu* nous invitait à distinguer le « théâtre tout court » du « théâtre utile », pour ensuite se mettre à l'écoute des questions fondamentales que ce dernier pose au théâtre tout entier. C'était là, pour nous, l'occasion de tenter de découper les territoires de la pratique théâtrale pour mieux en saisir les points de convergence. Entre le théâtre de loisir – se divertir soi-même, parfois en divertissant les autres – et le théâtre de métier – divertir les autres, parfois en se divertissant soi-même –, où situer l'espace de la création, de l'art ? Historiquement, le besoin de se distinguer est apparu avec les premières compagnies professionnelles qui ont nommé leur pratique « *commedia dell'arte* » en opposition à « *commedia dei dilettanti* », avant même que cette appellation ne soit associée au style qu'elles ont par la suite développé.

La *commedia dell'arte* naît dans la seconde moitié du XVI^e siècle, sous l'impulsion d'une nouvelle catégorie d'artistes : les comédiens *dell'arte*, ou acteurs « de métier ». Ces professionnels ne viennent pas des groupes d'amateurs qui jouent, par pur divertissement, dans les académies et dans les cours princières ; ce sont pour la plupart des bourgeois possédant une culture humaniste et qui s'unissent à des petits bourgeois et à des artisans en quête d'un sort meilleur, pour faire du spectacle théâtral une véritable industrie. On peut supposer qu'à l'origine il y eut aussi parmi eux quelques descendants des bouffons et des jongleurs. C'est ainsi que se forment les premières troupes de comédiens à but lucratif, qui jouent le répertoire habituel plus ou moins adapté : comédies régulières, fables pastorales, tragi-comédies, etc. En interprétant ces textes, ils se livrent toutefois à une expérience totalement différente de celle des amateurs. En contact avec des spectateurs qu'ils sont censés divertir, ils donnent une structure à un art et à une organisation théâtrale conditionnés par les goûts immédiats du public, cultivé ou populaire [...]¹

Michel Simonot, psychosociologue et homme de théâtre, fait quant à lui une distinction entre les œuvres d'expression, de créativité et de création². Une œuvre d'expression empruntant accessoirement un langage artistique dans le but premier de témoigner, de communiquer un message ; une œuvre de créativité étant un résultat d'atelier d'exploration ou de formation qui investit davantage le champ disciplinaire, parfois au détriment du propos, et qui s'adresse à un public complice de la démarche des participants ; une œuvre de création étant associée à la production d'un nouvel objet qui pourra avoir une vie autonome et être apprécié sans qu'on ait à expliquer

1. Sandro d'Amico, « Le théâtre italien », in *Histoire des spectacles*, Paris, La Pléiade, 1965, p. 636-637.

2. Michel Simonot, « Création, créativité, expression », in *les Cahiers de l'animation*, n° 30, 4^e trimestre, 1980, Marly-Le-Roi, Institut national d'éducation populaire, p. 15-26.

les circonstances de sa conception. La tentation sera forte d'associer cette grille à l'opposition entre loisir et métier :

[...] il faut débroussailler du dedans les différences entre création et créativité/expression. Par rapport à cet effort, je dirai que la difficulté vient de ce que les définitions internes qu'on peut essayer de donner à création/créativité/expression ne se recoupent pas toujours avec les normes sociales qui sont données ensuite, par exemple lorsqu'on parle des créateurs professionnels. [...] Et là l'opposition n'est plus l'opposition création/expression/créativité c'est l'opposition entre professionnels et amateurs. Mais l'opposition professionnels/amateurs ne recouvre pas l'opposition expression/création. [...] Les deux critères fonctionnent assez bien pour distinguer socialement [sic]. Mais il y a un troisième critère qui est l'intensité et la mobilisation du désir, de la passion, de l'énergie, qui fait que justement il y a création ou simplement production artisanale de choses beaucoup plus banales. Et là les coïncidences ne s'effectuent pas toujours. C'est-à-dire qu'il peut y avoir des professionnels de la création qui n'ont pas de mobilisation totale du désir et qui fabriquent des œuvres médiocres. [...] Et puis, il y a inversement dans les gens qui sont dits des amateurs, des gens qui manifestent cette mobilisation totale du désir, et qui font œuvre de création sans être des professionnels ; c'est le cas des artistes naïfs dans l'histoire et c'est le cas de l'art brut ; l'art brut me semble un exemple très passionnant pour voir la distinction entre créateurs et professionnels de la création³.



Spectacle-bénéfice du
Théâtre Aphasique présenté
en mars 1998. Sur la photo :
Robert Fournier et Rita Dell.
Photo : François Gélinas.

Il ne s'agit donc pas de généraliser et d'opposer une pratique à une autre, mais bien de juger à la pièce. Effectivement, il y a des expériences du « théâtre d'exception » qui s'appuient sur une mobilisation totale du désir des participants et qui donnent lieu à des œuvres d'expression qui sont créatives et qui accèdent parfois au statut

3. Pierre Gaudibert, « La modernisation de l'héritage : la perte du sens », in *les Cahiers de l'animation*, n° 30, 4^e trimestre, 1980, Marly-Le-Roi, Institut national d'éducation populaire, p. 43-44.



Grand Bal du printemps,
textes et chansons de
Jacques Prévert. Production
de Notre Théâtre, 1998.
Photo : Charles Dalpé.

d'œuvre de création. Ce qui ne veut pas dire que cette œuvre saurait se défendre par elle-même sans bénéficier d'un environnement facilitant, sans pouvoir compter sur une relation privilégiée avec un public. Ce dernier point est un critère qui, selon moi, relève davantage des lois externes du marché que d'une définition interne de la création. Le problème ne se pose-t-il pas tout aussi bien pour certaines œuvres du « théâtre tout court » qui ne sont parfois accessibles qu'à un certain public partageant des références communes, maîtrisant un certain métalangage, et qui finalement ne rejoignent parfois que la communauté théâtrale ? Est-ce du théâtre communautaire pour autant ? La création est-elle toute investie et contenue dans l'objet produit ou ne se développe-t-elle pas, de toute façon, dans un rituel de rencontre dont l'objet est le médiateur ?

La création est cette dynamique qui produit un objet soumis à un usage esthétique, relationnel ou de connaissance. Cette affirmation a pour conséquence de ne pas limiter la création à la production d'un objet artistique et, d'autre part, de ne pas considérer l'objet en lui-même sans le type de relation – le rapport à l'objet – que le mécanisme de création appelle, induit et provoque. [...] Ce qui me paraît important, c'est de

ne pas limiter la création à la fabrication d'un produit artistique et de ne pas évaluer l'objet en dehors des relations que tisse l'individu dans l'usage de cet objet ou du processus⁴.

Pour aller un peu plus loin, nous reprendrons ici, en le résumant, le modèle de Didier Anzieu⁵ qui identifie sur le plan psychique cinq phases, sinon cinq conditions, pour que le processus de création soit complet... et « génial » ! D'abord il y a un mouvement régressif sous l'impulsion d'une urgence intérieure ; de ce mouvement émergent des représentations sous forme d'affects, d'images, de rythmes ; ces représentations sont ensuite élaborées et transcrites dans un matériau et selon un code ; intervient alors le travail de style en résonance symbolique avec les représentations ; et, finalement, l'épreuve de réalité qui consiste à affronter le regard de l'autre. Chaque étape étant porteuse d'enjeux, de difficultés et de possibles résistances, le résultat sera des plus variés. Certains créateurs mettront l'accent sur la régression sans développer d'originalité dans la transcription, d'autres innoveront sur le plan des formes mais sans les enraciner dans des représentations personnelles sensibles, d'autres encore retravailleront sans fin le style pour remettre à plus tard le moment de la rencontre avec le jugement de l'autre. On verra aussi des acteurs pousser très loin le processus

4. Jean Caune, « Feu sur l'action culturelle ! Feu l'action culturelle ? », in *Silex*, n° 22 : « L'état dans toutes ses cultures », Grenoble, 1982, p. 66.

5. Didier Anzieu, « Vers une métapsychologie de la création », in *Psychanalyse du génie créateur*, coll. « Inconscient et culture », Paris, Dunod, 1974, 280 p.

de création dans la sécurité du local de répétition et perdre « l'inspiration » par insécurité personnelle devant le regard de l'autre.

Ce modèle fait apparaître un continuum expression/créativité/création en trois mouvements fondamentaux : la rencontre sensible avec soi qui repose sur la vulnérabilité du créateur, la transposition et l'élaboration de l'objet qui se fondent sur sa virtuosité et la rencontre avec l'autre qui, encore une fois, le rend vulnérable. On associe généralement les acteurs du « théâtre d'exception » à la vulnérabilité et les acteurs du « théâtre tout court » à la virtuosité, mais cette distinction n'existe que dans l'opposition superficielle de ces pratiques, non sur le plan de l'intégration individuelle du processus de création.



La création est un moyen de gérer la béance, c'est une autre voie du deuil de l'objet. L'œuvre créée inaccomplit le désir, cependant elle est le trait d'union entre l'artiste et les autres⁶.

Si certains individus ont le sentiment de la « béance » plus à fleur de peau que d'autres – ce qui peut se manifester par un simple trac –, il ne faudrait pas croire que tous les acteurs du « théâtre utile » ont spontanément accès à cette présence sensible et créatrice ni, surtout, qu'ils en ont le monopole. Certains bénéficieront spontanément d'un état de grâce créateur par la force de la mobilisation du désir que leur procure la situation et par l'incapacité de se cacher derrière un savoir-faire. Par ailleurs, le « théâtre d'exception » succombe parfois à la tentation de reproduire superficiellement la théâtralité et fera alors du « théâtre tout court » sans en avoir les moyens, ce qui devient une œuvre d'expression et de créativité. Pour être créateurs, les acteurs professionnels doivent, quant à eux, trouver des chemins de résonance sensible, souvent moins évidents mais tout aussi nécessaires, pour faire émerger dans leur jeu des représentations profondément ancrées dans leur propre vulnérabilité. C'est dire qu'au-delà de l'éblouissement esthétique des œuvres créées, au-delà de la virtuosité, c'est l'effort pour donner du sens à la souffrance et à la difficulté d'être, pour remplir la distance qui nous sépare de soi et des autres, qui est le propre de l'art.

D'un point de vue artistique, la souffrance n'est pas seulement la souffrance, c'est la faille, c'est l'endroit où l'on bute, notamment dans le travail de l'acteur : chaque

6. Michel Hénin, « Angoisse et création », *Art et Thérapie*, n° 58-59, décembre 1996, p. 32.

Atelier de marionnettes
pour jeunes en difficulté,
donné par l'ÉNAM à l'école
primaire St-Joseph d'Alma
en 1995.

petite souffrance qui apparaît à propos du travail devient un repère pour tout le monde, comme un jalon dans la création, ce n'est plus la souffrance vue comme souffrance, mais la souffrance vue comme : là je m'arrête, là j'ai peur, ou là je pleure ou là je « confusioonne », donc là est l'endroit d'un changement possible. Être avec l'autre dans ce lieu du passage difficile et l'accompagner de telle façon que puisse lui apparaître que ce n'est pas qu'une souffrance personnelle. D'un point de vue théâtral sa souffrance est celle de tout le monde, elle est universelle, elle n'est pas négative. Je voudrais vraiment insister là-dessus, d'un point de vue théâtral, c'est très important : ce que je suis en train de vivre comme difficultés doit devenir ce que tout le monde est en train de vivre, donc c'est un des jalons de la création⁷.

Cet endroit où l'on bute, cette faille, nous ramène au sens tragique mais peut générer et supporter tous les genres, y compris la comédie. L'intensité n'est pas toujours dramatique, et la création permet aussi la mise à distance des contenus anecdotiques des histoires de vie, de façon à mieux traverser le pont qui mène du personnel à l'universel ; de même que l'identification de l'acteur ne doit pas porter sur les aspects anecdotiques de son personnage mais bien sur la fibre universelle qu'il peut reconnaître à travers lui dans sa propre expérience sensible. Et cela s'applique aussi à l'acteur du « théâtre d'exception » qui, pour accéder au statut de créateur, ne peut se contenter d'être présent sur scène de façon anecdotique mais doit plutôt, par exemple, représenter de façon sensible la douleur de chercher à être aimé tout en étant différent des autres.

La création, comme la thérapie, transite par l'expression pour tenter d'accéder à la représentation symbolique qui permet la libération et l'émergence de formes nouvelles. En prenant appui sur le mouvement dialectique créer/se créer, l'art-thérapie laisse entendre que les formes qui émergent du processus de création peuvent aussi bien constituer l'objet mis au monde qu'une nouvelle manière d'être au monde. Cette double dimension de la création a souvent été nommée dans le monde de l'art tout court. Par exemple, Paul Valéry écrivait dans ses *Cahiers* :

Les autres font des livres. Moi, je fais de l'esprit (1903)⁸.

Ma fin n'est pas littéraire. Elle n'est pas d'agir sur d'autres tant que sur moi – Moi en tant qu'il peut se traiter comme une œuvre... de l'esprit (1936)⁹.

Expression et création, art et thérapie, processus et résultat... La réflexion suscitée par cette Entrée libre ne mène pas tant à des définitions claires qu'à l'identification de dynamiques inhérentes à des pratiques différentes qui procèdent d'un même désir de dépassement et d'élucidation de soi et du monde qui nous entoure.

L'œuvre n'est peut-être pas le résultat, mais si on ne la vise pas, il n'y aura pas d'art ; il est important de préciser que si le théâtre est simplement de l'expression théâtrale,

7. Nicole Charpail, comédienne et intervenante de l'Institut National d'Expression de Création, d'Art et de Thérapie, « La création comme processus de transformation », in *Art et Thérapie*, n° 56-57, juin 1996, p. 41.

8. *Cahiers*, T. 1, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1973, p. 30.

9. *Ibid.*, p. 286.

effectivement, on ne parlera pas d'art, mais si le théâtre a une visée de sublimation de la personne vers l'acteur et vers le personnage, c'est-à-dire vers quelque chose qui la dépasse, on se situera dans un processus artistique¹⁰ [...] L'expression est en effet un premier mouvement mais qui ne se suffit pas à lui-même. [...] Quant à la question de l'art, il n'y a pas de raisons que les productions d'art-thérapie soient automatiquement de l'art, mais prendre l'art comme visée rarement atteinte et comme référence signifie qu'on délimite, de façon claire et admise par tous, un espace à l'intérieur duquel on se meut dans le symbolique. Cela signifie aussi qu'on porte attention à certaines exigences quant au résultat : l'art n'est pas complaisant et ne se contente pas du premier jet. La créativité, potentialité commune à tous les hommes, doit être organisée secondairement pour aboutir à une création. Ce qui est merveilleux d'ailleurs, c'est que la question que vous avez posée était une question de définition de l'art comme si la définition de la thérapie allait de soi, comme [s'il] était entendu entre nous qu'on pouvait s'entendre sur ce qu'est la thérapie, je dois dire que là aussi cette définition est complexe¹¹.

Le théâtre tout court ou d'exception est-il thérapeutique ? Il faut, je crois, faire la différence entre les « effets thérapeutiques » et la démarche thérapeutique. Winnicott¹² a mis en lumière que la création est un prolongement de l'expérience de l'objet transitionnel, et constitue une réponse créative contre l'angoisse de séparation. Par ailleurs, il précise aussi que ce n'est pas l'objet qui est transitionnel mais bien l'usage qu'on en fait. C'est dire que plus l'accompagnement et l'environnement sont facilitateurs, plus l'intégration d'effets libérateurs sera possible, mais qu'un usage inadéquat pourra aussi être contre-productif. La qualité de l'accompagnement des démarches de « théâtre utile » repose sur le fait que la vulnérabilité des participants y est reconnue. À partir du moment où l'on assume qu'elle fait aussi partie intégrante du processus de création de l'acteur professionnel, nous pouvons y trouver une source d'inspiration et espérer l'élaboration d'une éthique générale de l'accompagnement d'acteur.

Et la fonction de catharsis du théâtre ? C'est là, tant dans la thérapie qu'au théâtre, un concept ambigu, et il faut, ici aussi, faire des distinctions. Le défolement, la décharge pulsionnelle et l'*acting out* peuvent « divertir » et provoquer un certain relâchement des tensions... Mais il n'y a rien là qui soit véritablement libérateur, si ce n'est accompagné d'un effort pour saisir la portée symbolique et recanaliser l'énergie mise en mouvement de façon créatrice et constructive. N'avons-nous pu voir à Littleton à quel point la catharsis à l'américaine n'a rien d'une panacée ou d'une « cinécure » ?

Dans un monde de plus en plus virtuel, il me semble que nous aurons de plus en plus besoin d'un théâtre qui joue à fond sur la présence créatrice des acteurs sur scène, qui nous invite à aller à la rencontre de soi et des autres, au-delà des techniques, de la technologie et des effets spéciaux. Peut-être est-ce là la question fondamentale que le théâtre utile lance au théâtre tout entier. Entre l'intense maladresse d'un cri du cœur et la virtuosité sans âme, j'espère toujours une rencontre de ces deux pôles, peu importe sur quelle scène elle s'effectue. **J**

10. Nicole Charpail, *op. cit.*, p. 48.

11. Jean-Pierre Klein, psychiatre et directeur de l'Institut National d'Expression, de Création, d'Art et de Thérapie, « La création comme processus de transformation », *op. cit.*, p. 49-50.

12. Donald W. Winnicott, *Jeu et Réalité*, Paris, Gallimard, 1975.