Document généré le 24 avr. 2024 07:03

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Les voix — ou les voies — de la présence

Chantal Hébert

Numéro 26, automne 1999

Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité

URI : https://id.erudit.org/iderudit/041389ar
DOI : https://doi.org/10.7202/041389ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Hébert, C. (1999). Les voix — ou les voies — de la présence. *L'Annuaire théâtral*, (26), 5–8. https://doi.org/10.7202/041389ar

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1999

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/

LES VOIX – OU LES VOIES – DE LA PRÉSENCE

Dans le domaine du théâtre, 1999 aura été marqué, entre autres, par la mort de Grotowski survenue le 14 janvier. La disparition de ce maître, qui a eu une influence décisive sur le travail de l'acteur au XXe siècle, signe, dit-on, la fin d'une époque. Le « théâtre pauvre », expression par laquelle le chercheur polonais résumait la « rencontre » de l'acteur et du spectateur, et dans laquelle il voyait la spécificité et l'essence du théâtre, aurait fait place à un nouvel ordre spectaculaire. De fait, le théâtre, dans ses développements actuels, caractérisés par l'entrée en scène des technologies et des croisements de tous ordres et en tout genre, génère des représentations mixtes dont nous sommes portés à croire qu'elles décentrent le noyau de l'art théâtral et, du coup, l'attention du spectateur. La scène est bel et bien devenue un lieu de convergences et de croisements, si tant est qu'elle ne l'ait pas été déjà. Aussi peut-on se demander s'il résulte de ce métissage des pratiques et des disciplines un renversement sinon complet, du moins partiel, de l'essence du théâtre. Lieu de présence(s) et lieu du présent, le théâtre actuel en appelle à interroger la notion de présence. Présence de l'acteur et présent de la scène constituent donc l'arrière-fond des contributions à notre DOSSIER.

Approcher le théâtre par la voie de la présence, c'est toucher un aspect fondateur de l'acte théâtral. Qualité de l'acteur ou impression faite sur le spectateur, la présence ne prend véritablement corps que sous le regard du sujet percevant. Liée à l'interaction directe, à la rencontre avec l'autre, la présence est le fait de l'expérience perceptive, ce par quoi la relation théâtrale se noue et l'événement théâtral advient. On rejoint en ce point l'objet du DOSSIER piloté par Marie-Christine Lesage qui, en proposant à cinq auteurs d'aborder le théâtre de cette fin de XXe siècle sous l'angle de ses rapports avec les autres arts, a vu se dégager de l'ensemble des contributions la voie de « l'expérience perceptive ».

À un moment historique où la virtualité est entrée en scène, où différentes pratiques artistiques se sont déjà lovées dans le creuset de la théâtralité, où les

développements technologiques ont affecté le langage matériel de la scène et ont permis de créer des *effets* de présence, etc., le DOCUMENT AUTOGRAPHIQUE nous plonge lui aussi au cœur de l'acte théâtral, lieu de rencontre avec l'acteur qui, « sur scène, [...] est semblable à un dessin sur la page » (p. 113). Ici encore c'est au point où se coupent deux pratiques artistiques, l'art visuel et l'art théâtral, et par la convocation du dessin et du mot, autrement dit par une pratique marquée par un processus d'osmose, d'hybridation, de croisement, et enrichi par celui-ci, que passe l'évocation de cette plongée. « Un imaginaire graphique au royaume des mots », de Serge Ouaknine, pose la rupture dans le théâtre occidental entre le geste et le mot, et leur réconciliation dans un « théâtre physique », selon l'expression de son maître Grotowski, agissant sur les sens du spectateur. En nous faisant partager ou découvrir une partie de son travail de metteur en scène calligraphe, Ouaknine met en vue comment il cherche, par le dessin, à donner corps à la parole et à appréhender les « ancrages » du jeu de l'acteur. Plus qu'un outil de notation, la calligraphie se révèle un instrument de préfiguration de l'action directe ou possible sur le spectateur. On reconnaîtra dans le tracé des dessins, la trace d'impulsions témoignant de la richesse du graphisme au service de l'acteur et du discours scénique. Tout le DOCUMENT, dans le geste fait main, cherche à rendre compte du pouvoir d'expression et d'émotion de l'acteur, de la voix de la présence vivante.

En ouverture à la section PRATIQUES ET TRAVAUX, on trouvera une étude de Nadine Desrochers sur un cas exemplaire d'un modèle d'écriture dramatique qui, s'il n'est peut-être qu'un effet de mode (?), a définitivement rompu avec les prescriptions génériques d'Aristote. Son analyse du « récit dans le théâtre de Daniel Danis » montre d'abord que, s'il existe encore tout un théâtre construit sur le terrain de la parole, le dialogue entre les personnages ne constitue plus aujourd'hui l'exemple par excellence de la communication théâtrale. Quand le jeu avec les mots passe, comme c'est le cas chez Danis et bon nombre d'auteurs actuels, non plus par la représentation d'une action scénique mimée, mais par le récit d'une histoire narrée *in præsentia,* et ce jusqu'à devenir la pierre d'angle de toute la structure dramatique, l'échange, à défaut d'être pratiqué par les personnages, s'opère alors entre l'acteur et le spectateur. Dès lors, quiconque veut saisir la logique communicationnelle en jeu doit sortir du cadre des analyses offertes par les catégories traditionnelles et chercher, comme l'ont fait les collaborateurs du dossier, de nouveaux outils d'analyse « transgénériques » pour cerner les enjeux et principes d'une pratique narrative empruntée au roman. L'une des hypothèses porteuses de l'étude de Desrochers est que le décentrement de l'action résultant de la déconstruction de la fiction dramatique classique a des

incidences majeures sur le travail de l'acteur qui pour construire son personnage doit désormais composer avec ce que Desrochers suggère d'appeler « une intonation du texte, à défaut d'une interprétation » (p. 131). « Peut-être, conclut-elle, faudrait-il alors réviser la hiérarchie des composantes théâtrales afin que l'action ne règne plus en maître, afin qu'elle laisse plutôt une place à la vie, au souffle, à l'être humain et à la présence » (p. 131).

La lecture de l'article « *The Dragonfly of Chicoutimi* : une interprétation micropsychanalytique », de Chiara Lespérance, rappellera sans doute à celles et ceux qui ont vu cette pièce de Larry Tremblay le jeu inoubliable de Jean-Louis Millette dans le rôle de Gaston Talbot. Millette, décédé le 29 septembre 1999, avait de toute évidence saisi la proposition de Desrochers. Devant ces mots écrits en anglais, mais ordonnés selon une syntaxe française et sans ponctuation aucune, il a décortiqué le texte syllabe par syllabe pour en trouver la partition secrète : un corps traversé par la parole qui appelle. Tandis que certains critiques ont mis en relief la dimension politique de cette pièce, Lespérance se tourne du côté de la micropsychanalyse, voie relativement neuve et peu fréquentée par les études théâtrales, pour éclairer le récit (de nouveau !) du rêve troublant relaté par Gaston Talbot. L'auteure, qui examine le texte un peu comme on travaille sur le rêve dans une séance d'analyse, montre que petit à petit le protagoniste sort du mutisme dans lequel il était tombé et se réconcilie avec lui-même. La pièce de Tremblay apparaît dès lors comme une métaphore de la situation analytique, où le silence de l'analyste rend possible non seulement la parole de l'autre mais aussi sa transformation. En inférant que c'est grâce à la relation analytique que Gaston, « dans la synapse avec le spectateur, [...] revient à la vie » (p. 150), Lespérance renforce l'idée selon laquelle, par un renversement du dispositif dramatique, le spectateur de théâtre est aujourd'hui moins convié à la représentation d'un personnage qui accomplit une action qu'au travail de l'acteur qui sort littéralement de lui-même, et l'invite, à sa suite, à la découverte et à la transformation de soi au travers de l'expérience perceptive de la scène. En recentrant ainsi l'attention du spectateur sur la conduite ou le jeu de l'acteur vivant, l'espace du théâtre ne place plus la fable au cœur de l'acte théâtral ; il redevient de ce fait un lieu potentiel de rencontre et de transformation.

Dans le dernier article de cette section, intitulé « Problématique d'un dictionnaire de théâtre », Michel Corvin soulève des questions concernant les difficultés qui se présentent à qui projette une telle entreprise. Les bases de cet article ont fait l'objet d'une communication prononcée par son auteur lors d'un colloque organisé conjointement par Tibor Egervari et Dominique Lafon, dans le cadre de

l'ACFAS (à l'Université d'Ottawa, du 10 au 14 mai 1999), sur le thème « Modes d'approche d'un dictionnaire du théâtre québécois et/ou canadien-français ». Ce projet, que la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) a nourri pendant plusieurs années et qu'elle s'apprête enfin à lancer, permettra à ses artisans de devenir des acteurs dans la chaîne d'une histoire à faire. Au geste de l'acteur succède ici celui du chercheur ; au rôle de l'un, qui est de dégager de la présence, succède celui de l'autre, qui est de préserver la mémoire. Mais le passage du passé au présent – la coprésence – ne va pas sans problème. Corvin fait voir que la première des difficultés qui se posera aux artisans désireux de donner voix à un événement éphémère, réside dans le geste même de *mettre à part.* Par ce geste qui consiste à isoler en « documents » les éléments d'un ensemble avant que de les définir en unités de savoir, on dénature inévitablement le moment du présent théâtral pour le réorganiser en pièces ou en rubriques. Cela dit, il ne s'agit pas pour autant de renoncer au travail « scientifique » de redistribution obligée par l'espace de l'archive en vue de mettre en place des réserves de mémoire. Car on ne pourra plus guère longtemps encore faire l'économie d'un lieu de mémoire, point de départ et condition de notre histoire.

Notre livraison d'automne se referme sur les NOTES DE LECTURE et la REVUE DES REVUES, de langue française cette fois.

*
* *

Mon dernier mot sera pour remercier Gilbert David de son indéfectible présence comme rédacteur en chef. Si de nouvelles responsabilités l'ont obligé à se délester en mai dernier de cette fonction qu'il occupait depuis janvier 1997, il demeure cependant membre du comité de rédaction. Quant à la rédaction en chef, elle est maintenant assumée par Marie-Christine Lesage à qui je suis reconnaissante d'avoir accepté d'être là. Là où nous, aujourd'hui, à *L'Annuaire théâtral,* et comme nos prédécesseurs, esquissons, dessinons des trajectoires reliées à notre présence au théâtre.

Chantal Hébert
Directrice

ERRATUM
L'Annuaire théâtral, n° 25 (printemps 1999)

P. 167 : dans la note de lecture sur *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma,* il aurait fallu lire Guy Teissier et non Guy Tissier.