

Article

« L'art du théâtre »

Gilles Marsolais

Études françaises, vol. 5, n° 2, 1969, p. 217-221.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036391ar>

DOI: 10.7202/036391ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

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 à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

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. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

L'ART DU THÉÂTRE

Les volumes d'esthétique dramatique ne sont pas tellement nombreux et leur valeur n'est souvent pas à la mesure du sujet traité. Ils tombent, en général, soit dans le piège de l'intellectualisme, ignorant les données proprement scéniques, soit dans celui de l'individualisme, présentant comme lois absolues des intuitions personnelles susceptibles de créer des chapelles plutôt que d'unir le public dans ce grand acte communautaire qu'est le théâtre. Dans cette optique, la présente réédition n'est pas superflue¹; Touchard est un homme de théâtre rigoureux qui, au-delà des modes passagères, essaie de dégager une vision essentielle de l'art dramatique. Sa culture est vaste, sa connaissance des classiques profonde et son amour du théâtre indéfectible.

Mais il faut se demander si la réédition sans retouche des deux volumes ne dessert pas l'auteur. Il est déjà étonnant qu'au début des années cinquante on puisse parler de théâtre sans parler de Brecht, mais aujourd'hui le phénomène Brecht a pris une telle importance qu'il semble impossible de s'exprimer sur le théâtre sans en tenir compte.

D'autre part la parution en un seul volume de deux ouvrages traitant parfois des mêmes sujets dans des optiques différentes risque d'embrouiller le lecteur non prévenu. *L'Amateur de théâtre* (ou *la Règle du jeu*) s'adresse au spectateur désireux de connaître les rouages internes du métier dramatique. L'auteur réussit à éclairer, sans l'assécher, le plaisir du spectateur. Si certains propos sur le décor ou l'éclairage semblent déjà dépassés, par contre les réflexions sur l'art de la composition gardent toute leur acuité dans le fatras

1. Pierre-Aimé Touchard, *Dionysos*, suivi de *L'Amateur de théâtre*, réédition, Paris, Editions du Seuil, 1968, 238 p.

des pièces non théâtrales qui envahissent la scène aujourd'hui. En somme, *l'Amateur de théâtre* demeure un livre précieux pour initier les étudiants au théâtre vivant ou pour satisfaire la légitime curiosité de ceux qui fréquentent les salles de théâtre assez régulièrement.

Dionysos (ou *Apologie pour le théâtre*) a un but beaucoup plus large : il veut ramener le théâtre à son essence « après deux siècles et demi d'errements et d'aveuglements » (p. 99). Il s'adresse donc à ceux qui peuvent avoir une influence directe sur son évolution : auteurs, hommes de théâtre, critiques. C'est un véritable cri d'alarme qui est lancé pour un retour à un « nouveau classicisme », dont la venue aurait comme prélude Giraudoux et Claudel, le premier se rattachant à la pure source française, le second renouant avec les grands imaginatifs que furent Eschyle et Shakespeare. La vision est vaste et généreuse, mais Giraudoux a déjà vieilli et le génie de Claudel le condamne à une redoutable solitude : Touchard ne mise pas sur des auteurs susceptibles d'engendrer des courants populaires.

Cela n'infirme en rien la plupart des réflexions contenues dans cet ouvrage et qui tendent à retrouver le fil perdu du grand théâtre. Mais cette ambition est contredite par la logique historique de l'auteur qui montre que les moments privilégiés du théâtre ont toujours correspondu à des moments privilégiés de la société. Citant les théâtres grec, élisabéthain et français du XVII^e siècle, il montre que ces phénomènes ne furent possibles que grâce à une certaine forme de stabilité politique, dans des pays conscients de leur mission historique et de leur destinée privilégiée. Cette constante alliée au fait que l'époque n'est pas bonne (ce dont l'auteur est très conscient) rend presque dérisoire l'attente de ce théâtre rêvé. Jean Vilar disait déjà en 1946 : « Il s'agit donc de faire une société, après quoi nous ferons peut-être du bon théâtre. »² On sent d'ailleurs chez de nombreux hommes de théâtre con-

2. Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Paris, Gallimard, 1946, p. 105.

temporaires une volonté politique de plus en plus marquée.

Sur ce plan toutefois, l'auteur est impitoyable: le théâtre de combat n'est qu'un « théâtre par accident », un « art par erreur » (p. 50). Le vrai théâtre doit rendre le spectateur plus libre, le public plus uni, il doit abolir et non accentuer les disparités entre les individus et les castes, alors que le théâtre de combat ne fait que les accuser et rendre le spectateur plus agressif à la sortie qu'à l'arrivée. Ainsi le théâtre ne doit rechercher aucune action immédiate; il ne peut être un moyen mis au service d'un but autre que lui-même: il est sa propre fin. Et l'on sent que c'est là une idée très chère à l'auteur qui s'emploie, avec beaucoup de pénétration, à montrer que le processus révolutionnaire n'a jamais provoqué de grandes productions dramatiques.

Ceci mérite qu'on s'y arrête, car le monde entier, à des degrés divers, évolue dans un climat révolutionnaire.

L'auteur distingue quatre phases: « la pré-révolution, où les revendications sont surtout négatives », et qui est dominée au théâtre par le « drame bourgeois » ou le « réalisme psychologique »; « la prise de pouvoir, où l'allégresse marche de pair avec l'anarchie » dont sont issues « les pièces résolument optimistes généralement inspirées de l'histoire nationale »; « la période d'organisation et de dictature » où règnent, comme en U.R.S.S. après 1919, « un index prohibitif et une liste de pièces recommandées »; enfin « l'époque de consolidation, où la vie reprend un cours normal » et où « le théâtre reprend enfin ses droits ».

Seule cette dernière période peut être favorable à l'éclosion d'un grand théâtre; si, durant la première étape, l'auteur cite des noms aussi prestigieux que Gogol, Tolstoï et Bruckner, admettant que cette période de contestation puisse avoir ses lettres de noblesse, il lui est facile de démontrer que les deux étapes suivantes sont toujours sous le signe de l'emphase ou de la mièvrerie (p. 73-78).

En somme le vrai théâtre est un miroir de l'homme et il ne peut valoir plus que son époque. Mais le dilemme reste entier : faut-il abandonner le théâtre pour changer l'époque en vue d'un théâtre meilleur, mais futur, ou faut-il admettre un théâtre presque médiocre voulant, d'une part, faire revivre les grandes époques et, d'autre part, transformer l'époque présente ? Touchard ne pousse pas la réflexion jusque-là. Il ne fait qu'espérer ardemment un meilleur temps et un meilleur théâtre. Mais toute sa pensée indique qu'il croyait, après les terreurs de la dernière guerre, à la venue d'une nouvelle époque florissante source d'un nouveau théâtre. Or l'histoire n'a pas répondu à son espoir et, aujourd'hui, les esprits les plus lucides parlent de « révolution permanente », de « perpétuelle contestation de la société ».

Ce phénomène nouveau impose une mentalité nouvelle. On aimerait savoir ce que Touchard pense de Brecht (qu'il condamne ici sans le connaître), de Beckett, de Ionesco, qui sont, à divers titres, des représentants du théâtre nouveau. Il nuancerait probablement sa pensée et adopterait le point de vue de Martin Esslin qui montre comment l'artiste véritable qu'était Brecht a pu surmonter finalement les « pièges de l'engagement »³. Touchard se contente ici de dissocier l'attitude de l'artiste de celle de l'homme : « L'attitude de l'artiste en tant qu'artiste n'a rien de commun avec celle du combattant d'un combat immédiat. Mais l'homme demeure libre d'adopter tantôt l'une tantôt l'autre, selon ce que son temps exige de lui. » (p. 51).

Quant au reste, le volume de Touchard est une excellente méditation sur le théâtre. Il amène le lecteur à considérer le théâtre comme un absolu spirituel et affectif, duquel il faut bannir toutes les facilités et toutes les compromissions. Voilà pourquoi il ramène le théâtre aux sources pures de la tragédie et de la comédie, dédaignant les genres intermédiaires comme les fruits d'un manque de rigueur. Il propose un théâtre

3. Martin Esslin, *Bertolt Brecht*, Paris, Julliard, 1961.

poétique, entièrement libéré de ses deux grands ennemis, « la morale et la vraisemblance » (p. 46). Remontant aux origines grecques du théâtre occidental, il affirme: « Le dieu du théâtre est avant tout un dieu de dépassement, le dieu de la poésie frénétique, et de la libération vertigineuse des sentiments. » (p. 12). C'est encore à ce dieu-là que les hommes de théâtre authentiques se confient.

GILLES MARSOLAIS