

## Question(s) de rencontre

Dennis O'Sullivan

---

Numéro 50, 1989

Le théâtre dans la cité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26563ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

O'Sullivan, D. (1989). Question(s) de rencontre. *Jeu*, (50), 34–39.

---

# RENCONTRE

---

contact

frictions

proximité

communication

attraction

répulsion

humeurs

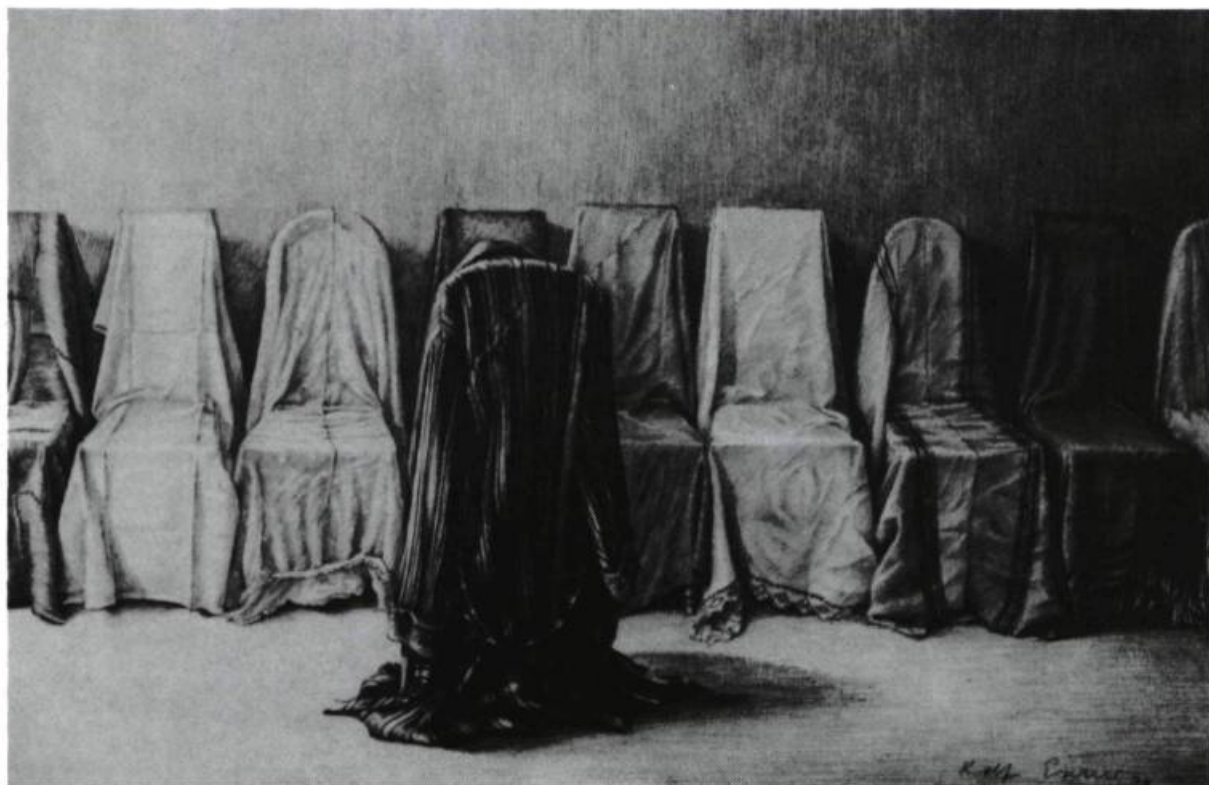
ennui

contiguïté

public

multidisciplinarité...

*L'Assemblée* (1976),  
dessin au crayon de  
Rolf Escher, tiré du  
catalogue *Formes du  
réalisme aujourd'hui*,  
Musée d'art  
contemporain de  
Montréal, 1980.



## question(s) de rencontre

Auteur, metteur en scène et comédien, membre fondateur et directeur artistique du Théâtre Zoopsie, Dennis O'Sullivan a étudié en théâtre, en communications et en littérature comparée. Il a conçu plusieurs spectacles interrogeant l'univers médiatique et les rapports entre le réel et le théâtral, dont *Montréal. Série noire*, qui proposait une «visite guidée» en autobus à travers la ville prise tout entière comme scène. Il est rédacteur invité à *Jeu* depuis 1987.



Comédienne impassible et public «distrain»: «Le terme RENCONTRE est vague à souhait.» *This Is What Happens in Orangeville*, du DNA Theatre de Toronto, présenté au Festival de théâtre des Amériques en 1987. Photo: François Truchon.

Comme chacune des huit expressions de ce cinquantième numéro de la revue *Jeu*, le terme RENCONTRE est vague à souhait. Vague, donc ouvert et à définir. Par contre, avant d'aller plus loin, il faut bien reconnaître que ces huit vocables et les mots-clefs qui en découlent définissent un champ fermé où d'autres termes, donc d'autres façons de discourir sur le théâtre, sont exclus<sup>1</sup>.

Faut-il donc justifier le choix de ces huit expressions? Dans une certaine mesure, oui. Mais il ne faudrait pas que cette justification ait comme conséquence d'occulter la part d'arbitraire que ce

1. On aurait pu choisir: désordre, rupture, pensée, joie, histoire, politique, frissons et, pour mousser les ventes, postmodernisme.

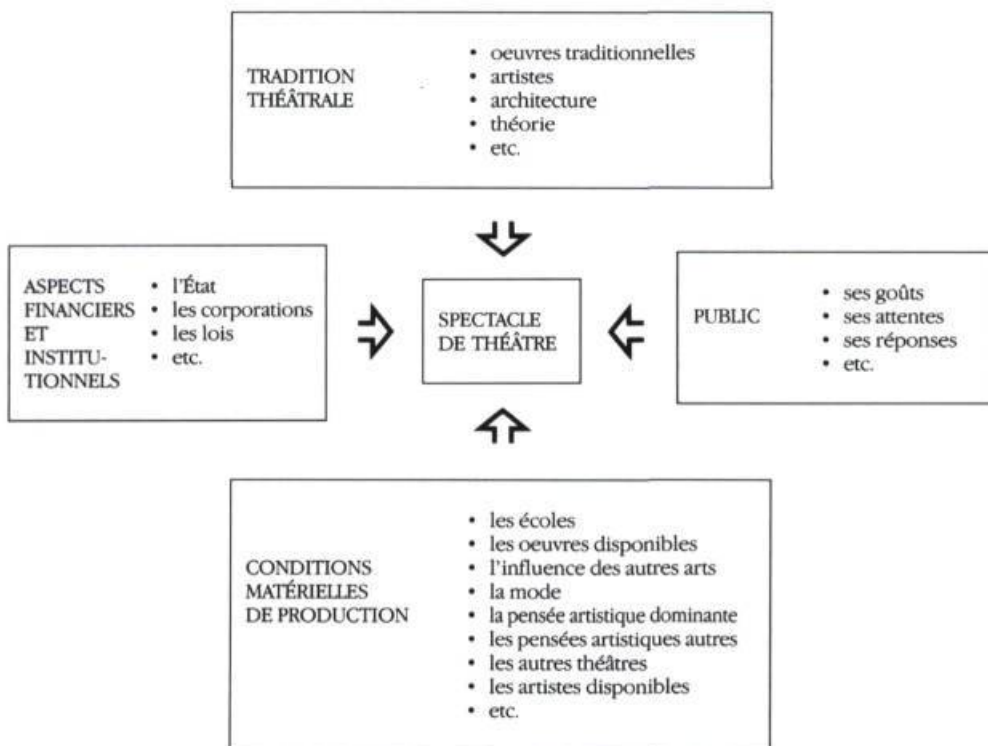
choix comporte. Je ne tenterai donc pas de justifier ce choix. Je me contenterai de faire une mise en garde. Choisir le terme «rencontre» comme mot-clef de cette section met en place un certain nombre d'a priori, de présuppositions, qu'il faut non seulement savoir reconnaître mais aussi savoir évaluer, c'est-à-dire pouvoir déceler leurs façons d'agir sur notre réflexion.

### quelle rencontre ?

On peut alors se demander en quoi le mot rencontre, non seulement nous aide à mieux comprendre la pratique théâtrale dont on veut parler, mais surtout, contribue à définir ce qu'est le théâtre. On prend pour acquis que dans tout art il y a rencontre. Les arts sont, après tout, des formes ritualisées d'échange social. L'oeuvre n'existe qu'en fonction de sa «rencontre» avec le public. Mais ces rencontres ne sont pas fortuites. Elles figurent, dans un contexte préétabli, selon des règles déterminées, des conventions qui gèrent, contrôlent et contiennent les participants. Et ces règles fixent le déroulement de ces rencontres autant qu'elles sélectionnent les participants.

Une première tentative de décrire le réseau de rencontres qui agissent lors d'une manifestation théâtrale nous aidera peut-être à comprendre comment ces rencontres sont réglées. Il faut donc préciser de quelles rencontres il s'agit; quelles sont les rencontres qui entrent en jeu lors de la présentation d'une pièce de théâtre? Il y a celles entre le spectacle et: l'auteur, l'équipe de production, le public, les sources de financement, la tradition théâtrale et les conditions matérielles de production. Chacune de ces instances entre en relation avec les autres.

Plaçons le spectacle au centre et abordons ces éléments comme autant de facteurs exerçant des influences déterminantes, imposant des valeurs précises sur le spectacle.





### formes de rencontres

Chacune des questions posées aux dix-sept personnes pressenties pour cette section trouve sa place dans ce schéma. Par contre, si ce schéma décrit adéquatement les divers types de rencontre qu'on retrouve au théâtre, il n'explique pas grand-chose. Comment expliquer le succès de pièces aussi diverses que *Broué* et *les Feluettes*? Pourquoi, dans sa rencontre avec les textes de Witkiewicz, Tadeusz Kantor leur a-t-il fait subir des transformations radicales (coupures, répétitions de scènes, changement d'ordre des scènes, etc.)? Comment un groupe de comédiens hongrois exilés à New York en arrivent-ils à produire une oeuvre aussi forte et déroutante que *Andy Warhol's Last Love*? Pourquoi, au printemps 1988 à Montréal, assiste-t-on à un véritable phénomène Shakespeare?

Si le schéma n'explique rien en lui-même, il peut toutefois nous éclairer sur des pistes à suivre. Mais il faut alors introduire des notions qui qualifient la rencontre. Les rencontres peuvent être réussies ou pas, elles peuvent être harmonieuses, conflictuelles, provocatrices, lumineuses, anodines, etc.<sup>2</sup> Qu'est-ce qui détermine la réussite ou l'échec? qu'est-ce qui spécifie la qualité des rencontres? La qualité de l'oeuvre? La qualité du public? Je crois que c'est plus complexe encore. Une rencontre conflictuelle peut être jugée réussie. Une rencontre harmonieuse et réussie peut se produire à l'occasion d'un spectacle mortellement ennuyeux.

Un public donné, avec des attentes précises lorsqu'il se rend à un spectacle particulier, peut estimer que la rencontre est un échec parce que ses attentes n'ont pas été comblées. Un observateur extérieur qui, pour certaines raisons, a réussi à mettre ses attentes habituelles entre parenthèses, peut conclure que la relation entre cette oeuvre et ce public déçu est extrêmement riche, justement à cause de cette déception. Une rencontre fructueuse n'est pas nécessairement plaisante (ni nécessairement désagréable).

Lorsqu'on lit des chroniques théâtrales datant d'entre les deux guerres, on voit qu'on y porte aux nues des oeuvres aussi obscures que *le Tombeau sous l'Arc de Triomphe* de Paul Raynal (1924) ou *le Vieil Homme* de Georges de Porto-Riche (1923), alors qu'on traite *Six Personnages en quête d'auteur* et *Henri IV* de Pirandello «d'exercices cérébraux un peu puérils, assez lassants [...]»<sup>3</sup>. Peut-être que les rencontres entre le public parisien de 1930 et les oeuvres de Raynal et Porto-

2. La réussite ou l'échec de la rencontre ne constitue aucunement un critère d'appréciation valable pour juger l'oeuvre. Au plus, la qualité de la rencontre peut-elle témoigner de la qualité de l'oeuvre. La rencontre n'est pas du ressort de l'esthétique. La valeur esthétique d'une oeuvre ne repose pas plus sur des qualités intrinsèques et universelles propres à l'art. Une multitude de valeurs se dessinent autour d'une oeuvre en s'interpénétrant — valeur marchande, valeur intellectuelle, valeur idéologique, etc. —; c'est ce réseau qui fait qu'on juge l'oeuvre réussie ou pas. Les valeurs rigoureusement esthétiques doivent donc être analysées en fonction des divers intérêts qui traversent une oeuvre.

3. Edmond Sée, *le Mouvement dramatique*, Paris, Éditions de France, 1930.

Riche furent exceptionnelles. Mais l'important, aujourd'hui, c'est que Pirandello est encore «rencontrable» en 1989, alors que les deux autres auteurs ne sont connus ni d'Ève ni d'Adam.

C'est au moment où les diverses instances établies dans le schéma déterminent la nature de la rencontre théâtrale que le public est défini, et que le public formule ses attentes. Chacun a son public cible et tente de lui plaire. Le public a ses attentes et il fréquente le théâtre qui y répond. Où est la place alors pour la surprise? l'étonnement? le renversement? ce qui fait d'une rencontre un véritable événement? Une rencontre où se frottent et se heurtent nos valeurs, nos idées, pour qu'il en résulte une interrogation sur nos vies. On pourrait alors parler d'une qualité de friction comme indice de réussite d'une rencontre.

Dans son travail désormais célèbre, Jerzy Grotowski plaçait au centre de ses préoccupations la notion de rencontre. Dans une Pologne marxiste, où la tradition catholique était fermement enracinée et où elle imprégnait tous les aspects de la vie sociale, Grotowski a puisé aux sources des mythes et des archétypes judéo-chrétiens pour créer dans son théâtre un contexte où une rencontre d'importance pouvait se produire. Malgré le fait qu'en 1989, cette conception de la rencontre porte une aura «granola», le théâtre de Grotowski a laissé sa marque.

### **rencontre idéale: théâtre utopique**

Je me souviens de deux romans où il est question de rencontres théâtrales exceptionnelles. Dans le premier, *le Loup des steppes* de Herman Hesse, le héros, dont j'oublie le nom (un homme d'âge mûr qui a atteint une certaine célébrité dans les cercles académiques, et qui est désormais totalement désabusé, en proie à l'ennui le plus profond, au bord du suicide), se promène dans la ville, la nuit. Il se retrouve dans un quartier qu'il connaît mal. Il se perd dans un dédale de ruelles. Il voit tout à coup une enseigne lumineuse: «Théâtre Magique». Il entre et fait une rencontre qui bouleversera sa vie. Dans *Triton* de Samuel R. Delaney, on se trouve dans un futur lointain (il s'agit de science-fiction). Le héros, un fonctionnaire minable et fat, se promène dans un quartier peu recommandable. Il voit une femme qui se débat contre deux hommes. Il court

«L'oeuvre n'existe qu'en fonction de sa «rencontre» avec le public.» *Vie et mort du Roi Boiteux*, du Nouveau Théâtre Expérimental, Expo-théâtre, juin 1982.  
Photo: Pierre Simard.





L'action des deux côtés de la vitre, où les passants deviennent spectateurs et inversement : *Pig, Child, Fire*, du Squat Theater, troupe d'exilés hongrois établie à New York. Photo : Marc Enguerand.

à son secours. Les deux hommes disparaissent. La femme l'emmène dans une impasse. Là, en l'espace de quelques minutes, se déroule un spectacle qui provoque l'expérience la plus émouvante que le héros ait jamais vécue. Le reste de sa vie sera marqué par cette rencontre.

Lorsque j'ai fait *Montréal. Série noire*, je me disais qu'idéalement, les spectateurs auraient dû croire qu'ils allaient faire un simple tour guidé de la ville en autobus. Le spectacle aurait alors été pour eux une vraie aventure, une véritable expérience inoubliable, une rencontre époustouflante. Époustouflante parce que complètement en dehors de leurs attentes, parce que aux limites du vraisemblable, parce que totalement inattendue, parce que vraie.

Hélas!, le théâtre ne fonctionne pas ainsi. Et par conséquent, la rencontre théâtrale est confinée, sauf pour quelques rares exceptions, au monde prévisible et apprivoisé du marché théâtral. Historiquement, les moments forts du théâtre ont été les moments où les théâtres et leurs publics entretenaient une relation de complicité. À des époques où la majorité de la population était illettrée, il est normal que le théâtre, un art oral, prenne une place prépondérante. Aujourd'hui, alors que la situation est inversée (en Occident du moins) et que la population est tournée vers les médias électroniques, le théâtre se trouve marginalisé. Raison de plus pour le soustraire au système de consommation, qui finalement banalise l'expérience théâtrale, et pour faire de la rencontre théâtrale un événement privilégié.

**dennis o'sullivan**

---

### questions restées sans réponse

*Quel nouveau type de rencontre les médiations technologiques entraînent-elles?*

*Croyez-vous qu'en général, le public de théâtre manifeste suffisamment ses humeurs?*

*Le théâtre est-il un art essentiellement populaire?*

*L'État souhaite-t-il vraiment aller à la rencontre de la culture?*

*Quelle serait la rencontre théâtrale idéale?*

*Lorsqu'on écrit pour la scène, l'attente d'un public oriente-t-elle l'écriture?*

*De quel fauteuil préférez-vous le théâtre? Celui du lecteur ou celui du spectateur?*

*Les débats sociaux actuels ont-ils leur place sur scène? ou: Faut-il laver son linge sale en public?*

*Est-ce que la rencontre sociale prend parfois le pas sur la rencontre théâtrale?*

*Comment définir le contact qui existe entre une culture et son théâtre?*

*Comment dans l'oeuvre de Brecht peut-on concilier les termes «rencontre» et «distanciation»?*

*Comment s'opère la rencontre entre le texte et la matière?*

---

## rire de la scène

---

*À quel type de rencontre le théâtre convie-t-il?*

Professeur au département d'études françaises de l'Université de Montréal, Jean Larose a publié *le Mythe de Nelligan* (Éditions Quinze, 1981) et *la Petite Noircœur* (Boréal, 1987).

Quand le film *Ran* parut sur nos écrans, les spectateurs alléchés par l'espoir d'«un bon divertissement» dans le genre *Ben Hur* à samouraï, vinrent nombreux. Obscurément, mais sans délai, ils comprirent qu'on les avait attirés sous de fausses représentations. Des trois heures que dure le «King Lear» de Kurosawa, les scènes «à grand déploiement» n'occupent en effet qu'une partie. Le soir où j'ai vu le film, je n'ai pas pu ne pas entendre un voisin ronflant sur l'épaule de sa femme, d'autres grommelant contre la perte de leur samedi soir, et sentir dans toute la salle, comme à travers un grand corps ballonné d'ennui, un trépignant borborygme.

On se trouvait équipé du *Dolby stereo surround sound system* (avatar terminal du «cruel» idéal participatif d'Antonin Artaud), et à la première bataille des frères ligués contre leur père, un torrent de sons guerriers précipita dans la bataille les spectateurs tout endormis. C'était la terrible charge des cavaleries, une fureur — pourtant à la manière de Piero della Francesca, confiée d'avance à la tendresse du Poète et apaisée depuis l'éternité —, mais n'empêche que, de se réveiller, comme ça, dans le fracas des armes, pour un instant on fut bien impressionné. Cependant la violence trop