

[IV. PÉDAGOGIE]



La pédagogie occupe une place très importante dans le parcours professionnel de Gisèle Sallin. Son engagement en matière de formation professionnelle s'exprime principalement de deux manières : en qualité de professeure et de directrice de stage tout d'abord, mais aussi par un engagement exceptionnel envers les jeunes qu'elle décide de former.

1. Conservatoire de Fribourg et stages

Lorsqu'en 1984 le Conservatoire de Fribourg lui propose d'ouvrir une classe d'interprétation dramatique, elle hésite avant d'accepter une année d'essai. Au cours de cette année d'enseignement, elle se découvre une qualité de pédagogue et une passion pour la formation d'apprentis comédiens.

Le cours s'articule autour d'un principe essentiel : le jeu. Ses problématiques ne sont pas abordées de manière théorique, mais toujours concrètement, sur le plateau, en travaillant quelques scènes tirées des répertoires classiques et contemporains. Cette précision est importante. Gisèle Sallin a toujours préféré l'action au discours, le travail concret à l'abstraction théorique. Non qu'elle réfute les écrits de Copeau, Artaud, Jovet, Stanislavski ou Brecht : une bibliothèque est à disposition des élèves avec tous ces ouvrages théoriques. Pour elle cependant, les réponses aux questions posées par le théâtre se trouvent sur le plateau, rejoignant ainsi Ariane Mnouchkine qui dit :

« Ces textes [théoriques] sont très importants parce qu'ils confirment des choses, mais ils ne sont utiles que lorsque l'acteur les tache de maquillage, de sa sueur, de sa morve, de ses doigts pleins de gras. Un livre de cuisine tout propre signifie qu'on ne fait pas la cuisine. »⁸⁵

Sitôt les textes découverts, elle plonge avec ses élèves dans la mise en scène, les invitant à fouiller dans la réserve de costumes mis à disposition et à immédiatement proposer du jeu. Ariane Mnouchkine toujours :

« Le travail se fait d'emblée par le jeu. Pour nous, il n'y a jamais, jamais de travail à la table. On lit la pièce une fois, et le lendemain on est déjà sur le tapis. [Les acteurs] ont de vieux bouts de costumes à leur disposition pour se déguiser et ils commencent. Et on joue tout de suite. Il faut du théâtre le premier jour. »⁸⁶

Les gens qui fréquentent ce cours viennent de tous horizons. Parmi les amateurs passionnés qui viennent travailler chaque semaine des textes divers, Gisèle Sallin rencontre au fil des ans plusieurs jeunes qui manifestent le désir de poursuivre une formation professionnelle.

La classe d'interprétation dramatique du Conservatoire de Fribourg est la seule structure pédagogique du canton, qui ne possède pas d'école supérieure de théâtre. En Suisse romande, les deux seules structures supérieures publiques

⁸⁵ Ariane Mnouchkine in *Trajectoires du Soleil*, Josette Féral, Editions Théâtrales, Paris, 1998, p.19

⁸⁶ Ariane Mnouchkine in *Dresser un monument à l'éphémère*, Josette Féral, Editions Théâtrales, Paris, 1995, p.35

sont le Conservatoire de Lausanne (Section Professionnelle d'Art Dramatique) et le Conservatoire de Genève (Ecole Supérieure d'Art Dramatique).

Les jeunes fribourgeois qui se destinent aux métiers du spectacle doivent donc se former à l'extérieur du canton.

Pour répondre aux attentes de ces jeunes, Gisèle Sallin décide de leur consacrer du temps pour préparer des concours d'entrée, avec pour condition un engagement véritable dans la « compétition ». Elle compare la préparation de ces concours d'entrée à un entraînement de coureur de 100 mètres, répétant :

« Il y a deux types de coureurs : ceux qui courent simplement pour leur plaisir sans autre ambition, et ceux qui décident de concourir sur le plan international. Ces derniers s'entraînent à longueur d'année et ne reculent jamais devant l'effort. L'important pour eux, c'est la course. Tous cherchent à terminer premier de l'épreuve, et pour y arriver un jour, ils participent à tous les championnats d'athlétisme. On ne peut pas tout miser sur une seule course.

Pour eux, l'esprit de compétition est important, plus que les médailles. Cependant, avant chaque départ, ils décident de franchir la ligne d'arrivée le premier. »

Ainsi, les jeunes qu'elle « coache » participent-ils aux concours d'entrée des écoles de Lausanne et Genève, mais aussi de Strasbourg, Bruxelles, Liège, Paris, Lyon ou Montréal.

De 1984 à 1987, elle a ainsi préparé activement et suivi le parcours de quatre jeunes fribourgeois(es) (Nicolas Rossier, Anne Jenny, Geneviève Pasquier et Adrienne Butty Bucciarelli) qui tous, sans exception, sont entrés dans une des écoles sus-mentionnées.

Le Canton de Fribourg ne disposant pas de budget pour former les apprentis comédiens et constatant de fait la stagnation des moyens, Gisèle Sallin renonce momentanément à préparer des concours jusqu'en 1994, où avec le consentement du directeur du Conservatoire de Fribourg, Jean-Michel Hayoz, elle ouvre une classe spéciale pour six jeunes, leur permettant pendant une année de travailler activement des concours d'entrée. Sylviane Tille, Céline Nidegger, Paolo Dos Santos, Frédéric Joye, Laure Bourknecht et Alain Bertschy doivent travailler leurs scènes respectives activement et « prouver » de fait le sérieux de leur engagement. Par la suite, tous ont poursuivi une formation professionnelle à Lausanne, Liège, Bruxelles et Bâle. Avec eux, comme pour « couronner » cette année de travail, elle monte en 1995 « Arlequin Poli par l'Amour » de Marivaux dans le cadre du Théâtre des Osses, leur permettant de travailler activement dans une structure professionnelle adaptée.

Au total, plus d'une vingtaine de jeunes fribourgeois issus de la classe d'interprétation dramatique de Gisèle Sallin se sont lancés dans la profession de 1984 à 2002.

C'est avec la même exigence qu'elle dirige avec Antoinette Faës les chanteurs et cantatrices dans son cours d'interprétation d'art lyrique. Elle insiste sur l'engagement total que demande la professionnalisation.

« On n'attend pas d'un médecin qu'il pratique son métier en dilettante, ni d'un boulanger qu'il fasse un pain médiocre. Il n'y a pas une seule raison qui puisse justifier, de quelque manière que ce soit, qu'il en soit autrement dans les métiers du spectacle. »

C'est avec cette rigueur professionnelle qui la caractérise que Gisèle Sallin, sur l'invitation d'André Brassard, alors directeur de la section francophone de l'Ecole Nationale de Théâtre du Canada, va donner un stage au printemps 1997 à Montréal.

Amenée à diriger simultanément les sections de jeu et d'écriture (elle a mis en scène, avec les comédiens de l'école, trois premières créations des auteurs de l'école), elle fait une expérience si concluante qu'André Brassard lui donne « carte blanche » pour revenir enseigner à l'Ecole Nationale.

La même année, elle est invitée à donner des stages au Festival de Tours, à l'Ecole Nationale des Arts Visuels de la Cambre à Bruxelles et l'année suivante à la Section Professionnelle d'Art Dramatique du Conservatoire de Lausanne.

Parallèlement à ces engagements et à son travail de mise en scène, elle conserve la charge de cours au Conservatoire de Fribourg.

« Il est important et formateur pour une praticienne de ma génération de se frotter aux conceptions et idées des nouvelles générations. Cela permet de rester sans cesse en éveil. »

2. L'engagement auprès des jeunes artistes

Le rôle « pédagogique » de Gisèle Sallin ne se limite pas à la préparation aux concours d'entrée des hautes écoles de théâtre. Elle n'a de cesse de répéter son engagement à aider les jeunes comédiens, à leur offrir les moyens d'exercer leur métier.

a) L'accès au plateau

Dans le dossier de candidature qu'elle présente au Théâtre de Vidy-Lausanne en 1988, elle propose ainsi une collaboration avec les hautes écoles de théâtre pour que les jeunes comédiens soient vus :

« Les concours de sortie sont présentés dans la grande salle et en public. Les nouveaux acteurs formés à Lausanne doivent être vus. La télévision et les journaux sont invités à cette manifestation et un prix d'encouragement pourrait être mis sur pied. Le Théâtre de Vidy invite les jeunes acteurs qui sortent de l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Genève et les fait profiter des mêmes avantages. »⁸⁷

Ce qui semble une évidence, permettre aux jeunes comédiens des écoles publiques d'accéder au grand plateau du principal théâtre subventionné de la ville, ne restera hélas qu'une proposition.

⁸⁷ Dossier de candidature à la direction du Théâtre de Vidy-Lausanne, 1988

Pour malgré tout permettre aux jeunes l'accès au plateau, elle offre à leur sortie de formation leurs premiers rôles au Théâtre des Osses à Anne Jenny, Nicolas Rossier, Adrienne Butty et Geneviève Pasquier (« Antigone », 1988). Elle fera de même avec une vingtaine de jeunes comédiens de 1988 à 2002, insistant avec Véronique Mermoud sur l'importance de pratiquer le métier « le plus rapidement possible », estimant comme Ariane Mnouchkine que

« [...] même les élèves qui sont passés dans les écoles ont besoin de continuer à travailler. Quand ils ne jouent pas, ils se sclérosent. »⁸⁸

Véronique Mermoud résume l'engagement du Théâtre des Osses à permettre aux jeunes de travailler ainsi :

« L'une des forces du théâtre, c'est le mélange des générations. L'on se retrouve avec des actrices et des acteurs dont l'âge peut varier de 85 à 18 ans. Cela n'est pas facile, certes, mais c'est extraordinairement enrichissant. [...] Cette espèce d'obligation, pour le bien du spectacle, à la confrontation, à la parole, aux partages des intelligences et des émotions crée des liens d'autant plus intenses que les jeunes actrices et acteurs peuvent [...] avoir, en face d'eux, des artistes plus chevronnés, avec plus d'expérience (du théâtre et de la vie) et qui peuvent leur apprendre une foule de choses. Je me souviens de l'éblouissement dans lequel je me suis trouvée face à une Isabelle Villars ou à un Daniel W. Fillion lorsque j'ai eu la chance de me trouver avec eux dans un spectacle alors que j'étais toute jeune actrice. J'ai regardé ces deux acteurs... et j'ai appris. [...] Un artiste vivant ne cesse jamais de chercher et de se modifier, pour que son art - celui de l'interprétation - ne cesse jamais de grandir et de s'affiner, dans l'humilité et la transparence. »⁸⁹

C'est dans cet esprit de « partage des expériences » que le Théâtre des Osses crée en 1997 un « Fond des jeunes artistes » pour favoriser l'accès à la scène aux jeunes comédiens à la sortie des écoles.

b) Un parcours à titre d'exemple

L'engagement formidable de Gisèle Sallin envers les jeunes artistes est encore plus profond. Pour tenter d'expliquer le rôle prépondérant - et unique - qu'elle peut jouer dans le parcours professionnel des comédiens qu'elle s'est engagée à former, je vais résumer mon propre parcours d'étudiant à ses côtés, révélateur sur bien des aspects.

Comme la plupart des élèves de Gisèle Sallin, j'ai commencé mon parcours dans une troupe fribourgeoise de théâtre amateur. Après avoir vu, pour la première fois, deux spectacles professionnels, « Les Femmes Savantes » en 1991, et « Le Bal des Poussettes » en 1992 au Théâtre des Osses, je me suis inscrit, à l'âge de 17 ans, au Conservatoire de Fribourg pour suivre le cours de Gisèle Sallin.

⁸⁸ Ariane Mnouchkine in *Dresser un monument à l'éphémère*, Josette Féral, Editions Théâtrales, Paris, 1995, p.38

⁸⁹ Programme du spectacle « Le Triomphe de l'Amour », 1999

Durant trois ans, de 1992 à 1995, j'ai ainsi pu découvrir quelques oeuvres du répertoire classique et contemporain, mais surtout, j'ai eu la chance de m'ouvrir au monde du théâtre professionnel.

Le canton de Fribourg ne possédant pas de centre dramatique à part le Théâtre des Osses, Gisèle Sallin nous a permis de découvrir trois des metteurs en scène qu'elle considère comme étant « parmi les plus importants du siècle ».

Les voyages qu'elle a organisés, dans le cadre de son cours, pour nous permettre de voir « L'homme qui » de Peter Brook au Théâtre de Vidy, « La Ville Parjure » d'Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie de Paris et « L'île aux Esclaves » de Giorgio Strehler à Annemasse m'ont permis personnellement d'approcher un monde qu'alors j'ignorais tout à fait.

Ce faisant, je le comprends aujourd'hui, elle a tenté de nous montrer « la norme supérieure », d'après l'expression qu'elle utilise pour expliquer sa rencontre avec Maria Casarès : rencontrer des figures importantes qui puissent permettre de distinguer la qualité de l'à-peu-près.

C'est au printemps 1997, alors que j'étudiais les arts plastiques, que j'ai décidé de suivre une formation théâtrale. J'ai aussitôt contacté Gisèle Sallin pour lui demander conseil. Sa réaction ne se fit pas attendre.

Débordante de motivation, elle me proposa de rencontrer un de ses étudiants qui voulait lui aussi se former professionnellement, Julien Schmutz. Elle nous proposa alors de préparer avec elle un concours d'entrée pour le Conservatoire de Lausanne, de continuer de suivre les cours au conservatoire de Fribourg « *pour avoir un maximum de pratique* », de nous préparer à nous présenter dans différentes écoles francophones « *pour avoir l'opportunité du choix* » ainsi que d'être ses assistants de mise en scène sur « La Périchole » à l'Opéra de Fribourg « *pour comprendre concrètement la réalité du métier* ». Le tout... en l'espace d'un après-midi seulement !

Nous avons ainsi travaillé avec Gisèle Sallin tout au long de l'été 1997 pour préparer dans un premier temps notre concours d'entrée à la Section Professionnelle d'Art Dramatique du Conservatoire de Lausanne. Une fois admis, nous avons, parallèlement aux cours de Lausanne, continué à suivre les cours de Gisèle Sallin à Fribourg, l'avons assisté sur « La Périchole » et avons préparé des concours d'entrée pour d'autres écoles de théâtre.

C'est ainsi que nous nous sommes présentés à l'Ecole Nationale de Théâtre du Canada au printemps 1998, où Julien Schmutz termine actuellement ses études. Nous avons appris, durant cette année riche en expérience, la valeur fondamentale du travail, une forme d'exigence où rien n'est jamais acquis, et l'importance capitale de toujours prendre position artistiquement.

Durant l'été, alors que l'enseignement dispensé au Conservatoire de Lausanne ne répondait pas exactement à mes attentes, j'ai formulé à Gisèle Sallin mon désir de suivre une formation de mise en scène.

Aussitôt l'objectif affiché, elle m'a mis en contact avec Jean-Claude De Bemels qui m'a alors parlé de la section de mise en scène à l'INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle) à Bruxelles.

Une fois mon dossier d'inscription envoyé, elle s'est assurée auprès de Jean-Claude De Bemels qu'en cas d'échec aux examens d'entrée, je puisse suivre une

année, en qualité d'auditeur, les cours de scénographie à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre « *pour comprendre de l'intérieur une des composantes importantes de la mise en scène* ».

Après ma première année à l'INSAS, tout au long de l'été 1999, Gisèle Sallin nous a « coaché », Julien Schmutz et moi, pour le concours annuel suisse de la Bourse d'Etude MIGROS d'Art Dramatique. Nous avons travaillé quotidiennement, sans répit pendant presque deux mois, ainsi que l'été suivant, pour finalement obtenir par deux fois la bourse.

Absolument rien n'obligeait Gisèle Sallin à nous aider, sinon le pari qu'elle s'était fait de nous former et de nous fournir les « armes » nécessaires pour entrer dans le monde professionnel.

Informée de mon obligation, dans le cadre de mes études à l'INSAS, de réaliser un stage extérieur, elle m'a aussitôt proposé de la rejoindre sur la pièce de Ghelderode « Le Cavalier Bizarre » durant l'automne 2001, en qualité d'assistant de mise en scène mais aussi de comédien parce que, dit-elle :

« Il est essentiel pour un metteur en scène de faire le tour des métiers qu'il est amené à rencontrer tout au long de son parcours, de les comprendre de l'intérieur. »

Durant les cinq années qu'a duré ma formation professionnelle, Gisèle Sallin n'a eu de cesse de s'informer de l'évolution de mes études, de me proposer du travail et d'échanger des points de vue.

Cette attitude engagée, cette présence constante, elle l'a eue, jusqu'à preuve du contraire, avec tous ses élèves.⁹⁰

⁹⁰ Interrogé à ce sujet, Julien Schmutz résume son expérience ainsi : « *J'étais étudiant en droit à l'Université de Fribourg lorsque ma sœur, qui ne pouvait plus suivre le cours d'art dramatique au Conservatoire de Fribourg auprès de Gisèle Sallin, me proposa de la remplacer. Dès mes premiers cours j'ai été envahi par la magie du théâtre que nous véhiculait Gisèle. Ça a été une révélation pour moi. J'y ai découvert, à travers des moments de joie où le temps n'avait plus d'importance, un goût de créer que je ne connaissais pas.*

Un jour, je lui ai parlé de mon désir de tout lâcher pour devenir comédien. Elle m'écouta attentivement puis, le lendemain matin, me rappela pour me dire qu'elle acceptait de m'aider à préparer un concours d'entrée pour une école de théâtre.

C'est alors que Gisèle me présenta à François Gremaud, qui allait être mon partenaire. Ensemble, nous avons passé un premier concours au Conservatoire d'Art Dramatique de Lausanne, où nous avons étudié une année.

Mon rêve cependant était d'aller étudier le théâtre à Montréal, à L'Ecole Nationale de Théâtre du Canada. Gisèle et François étaient prêts à m'aider. Simultanément aux cours au Conservatoire à Lausanne et à Fribourg, nous avons préparé un nouveau concours. Gisèle n'a cessé de s'investir, sans compter ni ses efforts, ni son temps, pour nous transmettre les outils de base du métier d'artisan du théâtre. Elle fait partie des rares personnes que j'aie rencontrées à détenir ce savoir.

Après notre admission, François à Bruxelles et moi à Montréal, nous nous sommes retrouvés durant nos vacances en Suisse autour de Gisèle pour travailler les concours de la Bourse Migros. De fait, Gisèle n'a cessé d'être présente pour nous, même durant nos études à l'étranger.

Aujourd'hui, je termine la dernière des quatre années d'études à l'ENTC et Gisèle reste la rencontre la plus importante que j'aie faite dans le monde du théâtre.

Elle est une sorte de catalyseur, de mère artistique pour moi et pour bien d'autres personnes. »

3. La pédagogie comme démarche politique

L'engagement pédagogique de Gisèle Sallin n'est pas sans fondement. Il est né d'une révolte, d'un constat de société, et s'inscrit dans une démarche politique beaucoup plus vaste. Dans le texte qu'elle publie sous le titre « Théâtre - Art de vivre - Art du futur » en 1989, elle trace les grandes lignes de cette révolte.

« Le fait que notre société n'exige plus de ses artistes qu'ils la représentent est le symptôme d'une maladie grave, je voudrais dire d'une maladie mortelle. La victoire de la société de consommation est de nous avoir distrait de certaines relations indispensables à notre mental et à notre imaginaire au profit de biens illusoire qui ne nous servent à rien.

[...] Dans tous les domaines de la création, ce qui est appelé art fait partie de l'art officiel. Par ailleurs, il existe une quantité d'œuvres et d'artistes non reconnus qui ne sont que les marginaux d'une société qui saura prouver qu'ils le sont. Pourquoi ?

[Par le biais de l'éducation, de la politique culturelle] le public est détourné de son plaisir et de sa liberté par rapport à toute oeuvre d'art. [...] Sa sensibilité est orientée pour qu'elle cautionne le choix officiel. [...] La société actuelle ne reconnaît pas, dans son fonctionnement, l'existence de l'artiste. La société pense et décide sans lui. La seule chose qui l'intéresse, c'est le bénéfice de certaines oeuvres. »⁹¹

a) De la formation des artistes

À propos de l'éducation et de la formation des jeunes artistes, elle écrit :

« [Pour le jeune qui voudrait devenir un artiste professionnel], la société et la famille trouveront une solution pour que cet adolescent acquiert une formation qui lui permette de gagner sa vie et de se débrouiller tout seul. Secrétaire s'il veut faire du piano - pour ne pas abîmer ses mains -, décorateur de vitrines s'il veut être peintre, facteur s'il veut être poète. Cet adolescent sera donc canalisé sur une voie parallèle et solitaire : sa formation artistique, ainsi que la pratique de son art deviennent ses problèmes personnels. La société n'a rien à lui offrir. Le talent artistique n'est pas une valeur nécessaire à l'existence de notre société, elle n'en veut pas. Les autres adolescents, qui auront des métiers « admis », seront les adultes de demain qui penseront le monde. Il y a peu de chances qu'ils fassent d'autres choix que leurs éducateurs car la leçon de l'écartement de l'artiste a été retenue par tous. La voie de « l'inutilité » et de la solitude dès l'âge de 15 ans, et parfois jusqu'à la mort, est suffisamment terrorisante pour qu'on essaie d'empêcher qui que ce soit de la suivre. »⁹²

C'est pour présenter une alternative à cette « discrimination » de la voie artistique que se bat Gisèle Sallin. C'est pour lutter contre le conformisme de ce qu'elle appelle « l'art officiel » qu'elle invite, avec les moyens qui sont les siens, les

⁹¹ « Théâtre – Art de vivre – Art du futur », in *Ouvertures*, Edition du Futuroscope, 1989, p.48-49

⁹² Idem, p.50

jeunes artistes à exprimer leurs motivations, qu'elle tente de leur donner la chance de vivre et réaliser leurs rêves. Pour leur permettre d'être des femmes et des hommes autonomes, forts, originaux et responsables. Tout sauf un produit de l'art officiel.

Toute proportion gardée, elle rejoint en ce sens une idée humaniste du pédagogue A.S. Neill, pour qui « *le but de la vie, c'est la poursuite du bonheur, c'est-à-dire la recherche d'un intérêt.* »⁹³ et qui écrit :

*« Le rôle de l'enfant, c'est de vivre sa propre vie - et non celle qu'envisagent ses parents anxieux, ni celle que proposent les éducateurs comme la meilleure. Une telle interférence ou orientation de la part de l'adulte ne peut que produire une génération de robots [...] - une bonne chose pour une société qui a besoin de mornes bureaucrates, de boutiquiers et d'habitues des trains de banlieue -, une société qui, pour tout dire, repose sur les épaules rabougries du pauvre petit conformiste apeuré. »*⁹⁴

b) De « l'éducation » du public

L'autre manière de lutter contre l'art officiel, c'est bien évidemment l'engagement du Théâtre des Osses à présenter des pièces classiques et contemporaines au jeune public du canton de Fribourg, engagement doublé d'une présence active dans les classes pour présenter les métiers du théâtre, les gens qui le pratiquent et le contenu des oeuvres qu'ils représentent.

« [...] Le public est devenu incapable d'avoir une approche et une perception personnelle de l'art, car il a été éduqué pour ne pas en avoir. Ce que le public a appris, c'est que l'artiste vit en dehors de la réalité, qu'il doit forcément être bizarre et particulier et que ses oeuvres sont réservées à certaines personnes qui sauront dire si elles valent la peine d'être vues ou non.

*[...] Notre relation à l'œuvre d'art non seulement n'a jamais été développée, mais nos instincts sont perpétuellement mis en doute par ceux qui, de père en fils, ont acquis du prestige grâce aux oeuvres qu'ils possèdent et dont ils ont le pouvoir de modifier la valeur. Ce sont ces mêmes personnes qui sont assises au parterre des « grands » théâtres et nous croyons ainsi que l'art est réservé à des connaisseurs. Ceci est l'art officiel. »*⁹⁵

C'est pour tenter d'offrir au public une approche personnelle de l'art, même modeste, que depuis 1988 (sur l'initiative de Véronique Mermoud, qui veut mettre à disposition des jeunes la relation spécifique des artistes à l'œuvre théâtrale) le Théâtre des Osses parcourt inlassablement les classes du canton de Fribourg, invitant les élèves à s'exprimer, à faire des choix, à voir, enfin, du théâtre.

« L'œuvre d'art, certes, a des traditions et véhicule des savoirs qu'il faut acquérir pour en comprendre, en recevoir tous les sens, toutes les subtilités. Mais l'œuvre

⁹³ *Libres enfants de Summerhill*, A.S. Neill, collection essais, Folio, Paris, 1994, p.48.

⁹⁴ *Idem*, p. 34.

⁹⁵ « Théâtre – Art de vivre – Art du futur », in *Ouvertures*, Edition du Futuroscope, 1989, p.51.

d'art s'adresse tout autant à nos sens et à nos émotions qu'à notre cerveau. La beauté, la douleur, le trouble, le rire, la passion, l'angoisse procèdent de la nature tout autant que la culture et je pense que le public se trompe rarement lorsqu'il ose s'exprimer. »⁹⁶

Elle rejoint, là encore, Ariane Mnouchkine :

« Moi, je crois à la lumière. Je crois à l'éblouissement. Je crois à la stimulation par la beauté, par la lumière, par l'espoir, par la joie, par le rire, par les larmes. Je crois à l'émotion. Je pense que ce sont des vecteurs de la vie. Ce sont des véhicules de l'intelligence. »⁹⁷

Ce mouvement d'une « démocratisation » de l'art est évidemment politique et s'inscrit une fois encore dans la tradition du théâtre populaire.

« Le présent est engagé dans une impasse. Le futur est une hypothèse. Le monde actuel fonctionne sur l'avoir. La hiérarchie des valeurs est établie en fonction de ce que l'on a. Être quelqu'un, c'est avoir quelque chose et ceux qui ont l'avoir ont le pouvoir.

[...] Nous allons nécessairement vers la question d'ÊTRE.

[...] Si la société acceptait d'intégrer les artistes dans ses projets, sa relation à l'œuvre d'art ferait partie de son quotidien. Cette société serait libre de ses émotions profondes et son comportement public et privé serait modifié. Elle serait en tout cas plus heureuse parce qu'elle serait moins soumise. »⁹⁸

Pour résumer, Gisèle Sallin s'inscrit définitivement dans un courant de pensée politique propre au théâtre, ou du moins à « un certain théâtre », qu'Ariane Mnouchkine présente en ces termes :

« Je pense que les actions politiques que nous pouvons mener en tant que citoyens sont des actions au présent ; ce sont des actions d'urgence. C'est d'ailleurs ce qui est curieux avec le théâtre : il est l'art même de l'urgence et du présent, mais il ne fonctionne ni dans l'urgence, ni dans le présent, c'est-à-dire que son impact, son influence se fait sentir à plus long terme. Le poids politique d'une pièce ne fait pas lever les gens de la salle pour aller faire la révolution le lendemain. À mon avis, il y aura peut-être trois ou quatre personnes qui, à la fin d'une pièce, seront un peu moins barbares dans leur existence. Elles se poseront des questions sur quelques problèmes, seront plus compatissantes ou plus attentives ou plus fraternelles envers la race humaine. Le théâtre a donc un rôle pédagogique civilisateur, mais tout le monde sait que la civilisation ne se construit pas du jour au lendemain. L'action politique, quant à elle, n'est pas civilisatrice : elle est là pour arrêter ou provoquer quelque chose. C'est pour cette raison que je ne mets pas le théâtre et l'action politique sur le même plan. Affirmer que le théâtre est inefficace reviendrait à dire que l'érosion est inefficace, ce qui n'est pas vrai ; on voit bien que l'érosion est tout à fait efficace. On pourrait dire que le

⁹⁶ Idem, p.54

⁹⁷ Ariane Mnouchkine in *Trajectoires du Soleil*, Josette Féral, Editions Théâtrales, Paris, 1998, p.16

⁹⁸ « Théâtre – Art de vivre – Art du futur », in *Ouvertures*, Edition du Futuroscope, 1989, p.54 et 58

théâtre érode un peu la barbarie. Quand on est un homme ou une femme faisant partie de son pays, on a envie de participer ou d'agir. »⁹⁹

⁹⁹⁹⁹ Ariane Mnouchkine in *Trajectoires du Soleil*, Josette Féral, Editions Théâtrales, Paris, 1998, p.38.