

Revue des revues

Geneviève Berteau-Lord

Number 26, Fall 1999

Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041406ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041406ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

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

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Berteau-Lord, G. (1999). Review of [Revue des revues]. *L'Annuaire théâtral*, (26), 177–186. <https://doi.org/10.7202/041406ar>

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

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

La « Revue des revues » a été faite, comme celle du numéro 25, par une seule collaboratrice. Elle constitue un parcours, forcément incomplet et forcément arbitraire, à travers quelques périodiques de langue française, étrangers et québécois, consacrés au théâtre. Elle n'a d'autre objectif que de désigner à l'attention du lecteur des dossiers et des articles qui ont paru s'imposer soit par l'intérêt de leur sujet ou la qualité particulière de leur approche (clarté, richesse, exhaustivité), soit par la lumière qu'ils pouvaient jeter sur certains aspects de la pratique théâtrale au Québec.

Rodrigue Villeneuve
Université du Québec à Chicoutimi

Théâtre/Public, n^{os} 135, 136-137 et 138, 1997 ; n^{os} 139, 140, 141, 142-143 et 144, 1998

Alternatives théâtrales, n^{os} 55 et 56, 1997 ; n^{os} 57 et 58-59, 1998

Études théâtrales, n^{os} 13 et 14, 1998

Cahiers de théâtre Jeu, n^{os} 86, 87, 88 et 89, 1998

Plusieurs revues traitent de théâtre. Certaines, plus théoriques, suggèrent parfois une distance peu souhaitable avec la pratique. Il est par contre essentiel d'entretenir un discours sur cette dernière. C'est à la fois la légitimer et lui permettre d'aller de l'avant grâce à un regard extérieur. J'ai donc volontairement retenu ici

des publications représentant diverses approches¹.

* * *

Le numéro 135 de *Théâtre/Public* débute par un hommage sensible et sincère à Maria Casarès par Jorge Lavelli, suivi de la retranscription d'un entretien radiophonique de la comédienne avec Lucien Attoun. Celui-ci l'interroge à propos d'un ouvrage autobiographique que Casarès a publié en 1980 : *Résidente privilégiée*. Elle y revient sur ses rencontres et sa carrière, en précisant bien qu'elle ne compte pas transmettre de connaissances – ce qu'on peut déplorer.

L'auteur de la pièce *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, jouée lors du Carrefour international de théâtre de Québec en 1998, Jean-Luc Lagarce, est, dans ce même numéro, le point de mire d'un article d'Évelyne Ertel, « Être à sa fenêtre et se regarder passer », qui jette un regard intéressant sur l'œuvre et les événements ayant entouré le décès de l'auteur en 1995, en particulier un « Salut à Jean-Luc », hommage proposé par le Théâtre Ouvert. Ertel transmet avec passion l'urgence que Lagarce avait d'écrire, de raconter, de dire, face à la mort prochaine. Nous découvrons son univers, quelques-unes de ses références, des bribes de ses souvenirs. Ertel nous propose les traces d'une rencontre de metteurs en scène voulant travailler des pièces de Lagarce. Cela permet de comprendre ce qui a attiré l'attention sur chacune et met en lumière leurs caractéristiques

(aspects biographiques, thèmes chers à l'auteur, techniques d'écriture, etc.).

Théâtre/Public livre aussi dans ce numéro le troisième et dernier volet du dossier « Théâtre, service public ? » dont la publication a déjà occupé deux parutions. Très fournie, cette étude peut cependant paraître morcelée, répétitive. J'attire tout de même l'attention sur *Discussion-1* (p. 48), échange qui nous ramène parfois à du connu, mais qui comporte aussi certaines pistes faisant preuve d'imagination qui, en fin de compte, nous permettent d'espérer, chose rare lorsqu'on aborde cette question. Pierre Corcos fait aussi des observations pertinentes dans « Déterminations et perspectives ». Il y propose une lecture des tendances de l'exercice contemporain du théâtre en décortiquant ce qui peut paraître une suite d'événements disparates. Se dégage de son article une vision claire du théâtre actuel qui laisse un goût amer.

Le numéro 136-137 offre un riche dossier sur Bernard-Marie Koltès. Vient d'abord un entretien enregistré en 1988, à France Culture, où Attoun et Koltès vont jusqu'au bout de leurs réflexions, de leurs questions. Empreint d'une indéniable vivacité, cet entretien est longtemps resté inédit car Koltès, qui avait exprimé le désir d'y retravailler, est décédé peu après. Il fut finalement diffusé en 1990 et suscita beaucoup de réactions. On y sent la résistance de Koltès aux clichés, aux idées préconçues, à la complaisance gentille de l'entrevue conventionnelle. On a droit aussi à un article d'Anne Thobois, « Mémoire lourde du poids des mots ». Centrant sa réflexion sur l'aspect obsessionnel de l'écriture de Koltès, elle

qualifie son œuvre de « parole brûlante ». Elle en fait ressortir quelques thèmes (la maison, la mère, etc.). Jean-Pierre Ryngaert, lui, cherche à saisir les constituantes du « mythe Koltès » (« Koltès, histoire de famille »). Devant la popularité auprès des jeunes de textes aussi « difficiles et exigeants », il s'interroge sur ce qui donne tant de force attractive à cette œuvre. Dans « Lieu dit », Olivier Verseau étudie le thème de la rencontre et de la blessure qu'elle inflige dans la pièce *Dans la solitude des champs de coton*. Le désir est étroitement lié à cette blessure. Quelle forme prend-il ? Et avec quelle force s'exprime-t-il ? Verseau adopte un regard analytique qui propose des réponses éclairantes.

Dans un tout autre ordre d'idée, la lecture d'un deuxième article de Ryngaert, « Paroles crues et recuites », en dépit de la singularité de son sujet – ou peut-être à cause d'elle –, laisse perplexe. Je conseille cependant la lecture aux curieux. Ce mélange d'étrangetés constitue une réflexion à voix haute sur la langue de deux auteurs, Werner Schwab et Robert Schneider. Leur écriture respective semble avoir fait forte impression sur Ryngaert, car il s'attaque avec force aux discours, à la parole qui les sous-tend. Pour ce faire, il use d'une démarche descriptive qui peut surprendre.

Le numéro 138, « Des chorégraphies aux pièces », et le numéro 139, « D'Essen à Wuppertal » traitent du travail et de la carrière de Pina Bausch. Le dossier en entier a été dirigé par Odette Aslan. Comment se fait la transition de la chorégraphie à la pièce de théâtre, du mouvement au texte ? Voilà la première question à laquelle elle

s'est donné pour objectif de répondre. Comment combler ce qui peut apparaître comme un fossé ? Dès le départ, la dénomination pose problème, car elle oblige à définir lequel des deux arts sublimés l'emporte finalement. Les deux langages ne se nuisent pas chez Bausch, ils se soudent, s'immiscent l'un dans l'autre par des interstices. C'est de cette façon que la force d'expression gestuelle et corporelle du danseur se fond dans la parole et dans la fable incarnées par l'acteur, par un corps agissant dans un espace qu'il définit par sa présence.

Dans son introduction, Aslan propose un regard neuf afin d'analyser ce type de travail car, en comparaison avec le théâtre, il faut mettre davantage l'accent sur « le rythme, les corps dansants, les séquences et le vocabulaire gestuel » (p. 11). Construit de façon évolutive, ce dossier examine d'emblée la danse vue comme un lieu de recherche. Grâce à une courte biographie, on saisit le personnage, son attitude discrète, l'observatrice silencieuse, et, à partir de ce portrait, se dessinent les voies du travail. C'est parce qu'elle a besoin de s'exprimer avec plus de précision que Bausch se met à la recherche d'un langage qui lui est propre, libéré des règles auxquelles elle le soumettait par le passé (danse classique). Elle travaille ainsi à des opéras dansés (dont une brève présentation permet au lecteur de se replonger dans le contexte). Sa passion pour la mise en scène transparaît à travers les photos, très belles et surtout significatives, qui accompagnent le dossier. À souligner l'article « Partition déchiquetée », portant sur le travail que Bausch a fait sur

Le château de Barbe-Bleue, projet retenu pour sa valeur exemplaire. Odette Aslan pose la question de la réception de l'œuvre superposée, juxtaposée, hybride. Il est intéressant d'y voir la position du danseur-actant ou de l'acteur-dansant. Là où existe une frontière d'ordinaire, Bausch voit une complémentarité et une continuité. Ces artistes avaient à faire face à l'œuvre de Béla Bartók et de Ferenc Fricsay, auteur de l'enregistrement que Bausch a choisi. Respectant l'intégrité de l'œuvre, Bausch la parseme de pauses, de répétitions, de silences. Cette production marque un point tournant dans le travail de la chorégraphe. L'œuvre se construit depuis à l'aide d'improvisations, à partir de la réponse des danseurs. Bausch critique sa société, sa violence, sa cruauté, sa souffrance. C'est son audace qui rend ses œuvres fortes, surprenantes, empreintes de ce désir d'aller plus loin dans le geste, l'exigence et la rigueur. Elle ne juxtapose plus, elle fait émerger des danseurs eux-mêmes la fable qui régira l'œuvre. Le présent, la présence, le momentané et le rapport avec le public occupent une place de plus en plus importante. La sélection des danseurs devient d'autant plus exigeante que ce qu'ils sont et ce qu'ils ont vécu forment la base du travail du metteur en scène. Enfin, « Le processus bauschien », qui en décortique les étapes, en fait connaître les outils, le vocabulaire, les notations et plus encore, est une mine de renseignements. Le tout est à garder en archives.

Un bref dossier sur Luigi Pirandello ouvre le numéro 140. Jacques Lassalle y fait part de sa rencontre avec le dramaturge italien, à l'occasion de la mise en scène de

Tout comme il le faut, pièce dans laquelle il voit un condensé des thématiques pirandelliennes. Il faut aussi lire, dans le même numéro, la « Lettre à un ami acteur », de Bernard Chartreux. Il appelle cet ami à se ressaisir, à choquer, à marquer sa différence, à être un actant plutôt qu'un simple acteur qui, à cause du mimétisme, fait semblant d'agir. Il faut avoir le désir d'aller plus loin, et s'y rendre, et ne jamais se contenter de quelque chose de bien, de convenu. Il faut exiger le meilleur de soi, ce qui surprend, transforme. C'est un manifeste qui réclame le droit de bien faire les choses pour mériter le droit de continuer de les faire. On peut penser, en effet, que le crédit du théâtre passe en partie par là.

« Raconter le théâtre, 1968-1995 » résume un entretien d'Attoun avec Jean Jourdheuil. Ce dernier relate sa rencontre avec Jean-Pierre Vincent et son travail de metteur en scène, de traducteur, de dramaturge et de scénariste. C'est un éloge du travail d'équipe. Jourdheuil allie naturellement théâtre et engagement. Il a beaucoup travaillé Bertolt Brecht, l'a adapté, traduit, monté. Il en a tiré une vision de l'adaptation en tant que réécriture des classiques. Dans un autre entretien, avec Alain Étienne cette fois (« Travail théâtral »), Attoun évoque les difficultés qu'il a éprouvées aux Amandiers de Nanterre et celles que ce théâtre a à surmonter. Ce qui l'amène à soulever la question de la liberté des lieux artistiques dans les années 1990. Doit-on limiter les risques pour assurer sa survie ? Dans ce cas, qu'en est-il de l'innovation artistique qui implique forcément une grande liberté ? Faut-il faire du théâtre de consommation ?

« Échouer », tel est le titre du numéro 141. Mauvais augure ? Au contraire. Il faut apprivoiser l'échec au théâtre, car celui-ci se voulant souvent un acte risqué, il arrive que des obstacles surviennent qui l'empêchent d'aboutir. Certains en restent défaits, tandis que d'autres ont la naïveté ou la sagesse – j'opte pour la seconde – de tenter d'y voir plus clair et de recommencer. Tout n'est pas toujours perdu, comme le fait comprendre Frédéric Maurin qui a rassemblé ce dossier audacieux. En effet, le sujet reste souvent un tabou dans le milieu, où l'on impute facilement le problème à la critique qui a démolé le spectacle. Peut-être celle-ci n'a-t-elle pas toujours tort. François Regnault, dans « Échec au théâtre », fait l'éloge en quelque sorte de ces écueils, qui sont formateurs et inhérents à l'histoire et souvent à la poétique d'une œuvre « en progrès ». Regnault s'adresse à un artiste fictif, lui fait la morale, l'interroge sur l'attitude à adopter tant de la part du praticien que de la part du spectateur. Dans ce même sens, Alain Françon, dans un entretien avec David Lescot, partage les difficultés qu'il a éprouvées avec son équipe lors de la première production de *La compagnie des hommes* (au Théâtre de la Ville, en 1992) : peu de représentations, des centaines de personnes qui quittent la salle pendant le spectacle. Il parle du dilemme devant lequel se retrouvent des compagnies publiques qui doivent atteindre des objectifs quant à la fréquentation des salles. Cet échec a tellement fait couler d'encre qu'il s'est transformé en mythe. Pourtant, la pièce a été reprise en 1997 avec un succès qui tranche sur celui de sa première sortie.

Le fait qu'elle ait été retravaillée y est certainement pour quelque chose. De son côté, Béatrice Picon-Vallin tente de déterminer ce qui marque un échec (silence, politesse) par opposition avec ce qui crie la réussite (applaudissements, critiques, salles combles, etc.). « L'artiste apprend davantage des échecs que des succès » (p. 38), car il doit comprendre pourquoi il a échoué, alors qu'il se contente le plus souvent de savourer sa réussite, sans toujours en comprendre le mécanisme.

Pourquoi avoir dissocié chant, musique et théâtre ? Voilà la question à laquelle répond le numéro 142-143, « Les chemins de la voix ». Farid Paya, dans son introduction, met bien en place les conditions d'un tel clivage. Il rappelle qu'il existe des nuances entre les divers « chemins de la voix » et qu'il faut s'emparer à nouveau de ces médiums qui, s'ils s'opposent parfois, s'allient à d'autres moments pour créer des œuvres inédites. La question de la disparition du chant au théâtre demeure centrale. Plusieurs praticiens constatent que peu nombreux sont les jeunes acteurs qui ont une maîtrise suffisante de leur voix. Ce travail, qui est pourtant primordial (la voix étant un des outils majeurs de l'acteur), reste semble-t-il souvent à l'état d'ébauche. Dans « Les chairs de la voix ou la leçon d'Éméan », Jean-Marie Pradier souligne le fait que l'humain se distingue des animaux par sa voix. Il met l'accent sur la perception qu'on a de la parole comme signe de vie pour la médecine : le cri, le râle peuvent être émis par un animal quelconque, tandis que l'intelligence de l'homme se manifeste par sa capacité à codifier des sons pour

concrétiser un concept abstrait. Ceux qui sont attirés par l'aspect plus technique de la voix seront particulièrement captivés par l'article de Blandine Calais-Germain, « Le corps et la voix ». Elle nous présente la voix comme un « acte corporel », au même titre qu'un déplacement auquel tout le corps participe. De ce point de vue, la voix n'est pas un ajout au travail de l'acteur mais une nécessité. L'artiste doit savoir la maîtriser, la développer, l'entraîner et la réchauffer. Calais-Germain décortique chacun des rouages de l'appareil vocal (larynx, cordes vocales, etc.). Cette perception de l'acteur comme un tout qui doit agir en harmonie et en synchronie apparaît évidemment souhaitable. Dans un autre ordre d'idée, Bernard Auriol s'intéresse aux chakras, concept qui a fait un retour marqué ces dernières années (« La voix et les chakras »). Sans prétendre à la vérité, il expose son hypothèse sur la production phonique et son écoute.

Tout le monde actuellement parle de liens, d'échanges, de réseaux. *Théâtre/Public* ne fait pas exception. Le numéro 144 donne un exemple de partage de lieux. Il y est question de deux groupes, les Fédérés et le Radeau, qui, chacun à leur façon, se sont ouverts à l'autre et ont permis à leur espace de devenir commun. On suit le cheminement des équipes, et on découvre des traditions, des personnalités (Olivier Perrier et Jean-Paul Wenzel) et, en fin de compte, des fidélités. Il faut souligner, dans ce même numéro, un court article d'Eugenio Barba, « Travailler avec le texte », qui respire l'amour des mots.

* * *

Je rappelle d'abord la parution du numéro 55 d'*Alternatives théâtrales* à ceux qui n'ont pas encore eu la chance de le découvrir. Il s'agit d'un répertoire des auteurs dramatiques contemporains belges d'expression française. Étant donné la difficulté qu'éprouvent les auteurs belges à être produits (surtout dans leur propre pays), ce numéro s'avérera un outil précieux pour la promotion d'une dramaturgie particulièrement vivante. Conçu par Nancy Delhalle, le document est très complet : brefs historiques, photos, biographies, bibliographies, résumés des pièces, visions du théâtre, etc.

Henry Bauchau servi sur un plateau d'argent, voilà ce qu'offre *Alternatives théâtrales* dans son numéro 56. Poète et romancier (il a écrit deux romans inspirés de l'œuvre de Sophocle : *Œdipe sur la route*, en 1990, et *Antigone*, en 1997), il vit sa première pièce, *Gengis Khan*, montée par Ariane Mnouchkine en 1961. Ils sont d'ailleurs restés en contact depuis. Aussi l'article de Carmelo Virone montre bien en quoi la rencontre Bauchau-Mnouchkine fut marquante pour les deux artistes.

Dans le même numéro, un dossier sur « Le théâtre et la cité » a comme point de départ les liens qui unissent le répertoire, le public et l'art du théâtre. Plusieurs thèmes émergent dont celui de la décentralisation. L'équipe de la Comédie Saint-Étienne témoigne. Son travail consiste à concilier mission culturelle et création artistique. Par le biais d'une rétrospective, on prend connaissance du lieu, de l'histoire de la compagnie et de ses remous, on partage quelques souvenirs.

Défilent ensuite trois textes sur la fonction politique du théâtre. Le premier, de Corinne Rigaud, très classique, part du *Banquet* de Platon. Quoiqu'un peu long à démarrer, il est plutôt clair. L'auteur y pose la nécessité de l'échange entre créateurs et spectateurs. Rigaud a aussi dirigé un entretien avec Daniel Benoin qui, en plus d'assurer la direction de la Comédie Saint-Étienne, y a fait plusieurs mises en scène. Ils abordent ensemble la question du théâtre comme service public, question que cerne et définit très bien l'invité : « [...] si les centres dramatiques nationaux sont des théâtres de service public, c'est essentiellement parce qu'ils reçoivent des subventions de l'État [...] et que la subvention sert à réduire le prix des places afin que la totalité de la population puisse accéder au théâtre » (p. 25). Il est intéressant de prendre connaissance de ses stratégies de diffusion des créations contemporaines fondées sur sa connaissance du public et de ses comportements. Ainsi, il se sert des abonnements pour faire prendre des risques aux spectateurs qui sont souvent trop conservateurs. La dernière intervention est d'Armand Delcampe. À l'égal d'une image, un extrait vaut mille mots : « Le public paresse, il est indolent, facile, toujours en retard... Il faut lutter contre lui, aller "contre", haïr ses facilités, ses lassitudes, sa démagogie, mais toujours savoir qu'il a raison de nous surtout lorsque nous estimons qu'il se trompe » (p. 30).

Le numéro 57 est consacré à Howar Barker, dramaturge, metteur en scène, peintre et poète anglais. Celui-ci s'en prend avec force à ce qu'il voit comme une vision ancienne du théâtre, en particulier dans un

texte remarquable : « 49 apartés pour un théâtre tragique ». Au début du dossier, dirigé par Mike Sens, on dresse une liste assez exhaustive des œuvres de Barker, dont la quantité et surtout la diversité sont saisissantes : 39 pièces de théâtre (dont plusieurs traduites en français), un opéra, une pièce pour marionnettes, 6 pièces radiophoniques, 2 pour la télévision, 4 scénarii, 6 recueils poétiques et critiques et, enfin, un essai. Jérôme Hankins, dans « Pour une catastrophe du théâtre », se demande pourquoi si peu de pièces de Barker sont montées par d'autres théâtres que le sien (« The Wrestling School »). « Écrivain de poids » pourtant, Barker demeure un solitaire qui suit une route somme toute peu fréquentée par les médias. « Barker est-il un *outsider* du théâtre anglais ou est-il le théâtre anglais ? » : cette question, tirée d'un entretien avec Ian McDiarmid, traverse le dossier de part en part, car aussi assoiffé qu'il soit de faire du théâtre actuel, Barker est tout de même considéré par quelques-uns comme un auteur rétrograde qui ne fait que mettre de l'avant des idées préconçues. Un mythe a même été construit à propos de Barker (voir Bernard Reitz, « Howard Barker et la critique »). Il faut lire enfin l'autoportrait de Barker. Le lecteur y est témoin de la relation de confiance qu'il entretient avec McDiarmid, une intimité dans la création dont la générosité, l'admiration mutuelle et le respect semblent être la base. Ce dossier montre bien le côté physique et viscéral du travail de Barker, que soulignent encore ses dessins et ses toiles dont des reproductions mettent au premier plan la fureur avec laquelle la tragédie vit en lui.

Partons maintenant à la découverte de 30 lieux de spectacle à Bruxelles. Au moyen d'une multitude de photographies, le numéro 58-59 fait un portrait des nombreux espaces francophones de représentation qu'offre la capitale belge. Ces photographies, plus belles et plus inspirantes les unes que les autres, sont accompagnées de textes divers, surtout des témoignages qui nous éclairent sur la nature des lieux, leur genre, leur histoire, l'atmosphère qui s'en dégage. Ce portrait est accompagné d'une carte permettant à ceux qui vivent ou voyagent à Bruxelles de repérer facilement ces lieux, des espaces insolites, surprenants. Des écrivains ou des artistes qui y travaillent ont commenté ces lieux, et trois photographes ont mis en images ces places d'art. Je souligne quelques textes seulement. « Expérience en huit instantanés pour Balsa », de Nancy Delhalle, ou encore « Ils ne mourront jamais », d'Anne-Marie La Fère. Les souvenirs de cette dernière, alliés aux images d'Anne Bourguignon, nous ramènent à la dimension humaine des lieux : les créateurs. Elle parle de Tadeusz Kantor et de Serge Creuz, tous deux disparus quoique encore très présents à la « Maison du Spectacle-La Bellone ». Restent surtout en mémoire les photos de Vincent Lebrun. Sans l'enlaidir, elles désacralisent l'espace de représentation. Très dénudées, riches de qualités esthétiques, elles sont des œuvres en elles-mêmes et parlent avec admiration de ces lieux devenus publics. Tout cela donne le goût d'aller au théâtre à Bruxelles.

* * *

Intitulé « Le texte en éclat », le numéro 13 d'*Études théâtrales*, dirigé par Emmanuel Wallon, aborde divers aspects de la « nouvelle » dramaturgie. On la dit faite de rappels, de collages, de réécritures, d'adaptations, d'appropriations. Ainsi, l'article de Denis Guénoun, « Dialogue coupé », rend compte des multiples fragmentations intrinsèques au texte dramatique. L'auteur contemporain, libéré des règles, doit trouver sa propre méthode. Il lui faut s'imposer au spectateur avec une œuvre. En est-il rendu à faire n'importe quoi parce qu'il lui faut faire du jamais vu ? Cette question reste en filigrane. « Le paradoxe du metteur en scène », article de Wallon, est assez dense. Il traite de l'importance du metteur en scène et poursuit sur la lancée du dossier précédent en établissant des corrélations entre la mise en scène et le montage au cinéma : collage d'éléments apparemment étrangers pour produire un message nouveau. Wallon se demande si l'auteur dramatique perd toute autorité sur son texte. En réalité, celui-ci doit devenir une matière première malléable à souhait. L'intégrité du texte dramatique a-t-elle encore un sens face à la suprématie du metteur en scène ? S'il est vrai que tout s'équivaut, qu'il n'y a pas de hiérarchie des genres ou des esthétiques, Wallon fait cependant remarquer que chez les spectateurs il existe une résistance à ce qui est actuel. Le public ne serait-il jamais ouvert à ce qui se fait ? Ou ce qui se fait est-il mal adapté aux besoins des spectateurs ? La question est toujours la même.

La farce est peu enseignée dans les écoles de théâtre. Le numéro 14 a cherché à jeter un peu de lumière sur cette absence. Évidemment, plusieurs voient dans la farce un sous-genre. Jelle Koopmans présente au contraire la farce comme une forme tout à fait d'à-propos, adaptée à l'humour actuel, sarcastique et un peu noir. Il va même jusqu'à en faire un instrument de dénonciation inhérent à la culture intellectuelle. Ce dossier est exemplaire. Un néophyte peut y trouver une introduction au genre, et les spécialistes auront aussi quelque chose à se mettre sous la dent, comme l'article de Bernard Faivre qui constitue une approche solide de la farce, de ses fondements et de son évolution. En fin de dossier, on trouvera une courte pièce de Régis Duqué, une farce, « Compelotage ou Se faire mettre en scène », écrite à l'occasion du colloque « Modernité de la farce » et du trentième anniversaire de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve.

* * *

Plusieurs jeunes artistes de la capitale doivent tôt ou tard choisir entre Québec et Montréal car, comme le montre bien le numéro 86 des *Cahiers de théâtre Jeu*, s'il existe des infrastructures à Québec, leur capacité n'est pas sans limites. Il s'y fait du bon théâtre, mais il est difficile d'y vivre de son art si on est acteur. En outre, depuis quelques années, la production télévisuelle est centralisée dans la métropole. Du coup, il y a un fort exode, et c'est devenu presque un acte de résistance de ne faire du théâtre qu'à Québec.

Carole Nadeau est la fondatrice et la directrice artistique du Pont Bridge, compagnie de recherche théâtrale. Elle parle de son travail d'intégration des nouvelles technologies et des autres disciplines : peinture, géographie, musique, etc. Elle cherche à modifier le rapport entre la scène et le spectateur, pour obliger ce dernier à réfléchir sur l'expérience de voyeur qu'il est en train de vivre. Cet ébranlement étant souvent recherché, il est intéressant de voir les conclusions auxquelles Nadeau arrive.

Le conte est le fait de toutes les sociétés dotées de la parole. Cette tradition, d'abord orale, est au cœur du numéro 87. Assez curieusement, le conte occupe une place de choix dans les productions des dernières années. Aussi *Jeu* a-t-il organisé une « Entrée libre » qui portait sur le conte, animée par Michel Vaïs. Il y avait au rendez-vous plusieurs praticiens du conte, d'ici et d'ailleurs. Chacun a sa façon de percevoir le genre et de le transmettre, qu'il soit traditionnel ou urbain. Le conte est partout, dans toutes les langues, porteur de multiples histoires. Il est polyphonique. Qu'il soit oral, écrit ou mis en scène, il est toujours soutenu par un auteur, maniant le folklorique et l'actuel, utilisant tout ce qui est en son pouvoir pour en faire une chose vivante, palpable, riche du mystère que lui donne son lien avec la mémoire du monde. Enfin, pour ceux qui veulent connaître encore un peu mieux Koltès, Brigitte Purkhardt, dans « Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir », propose les conclusions d'une table ronde sur l'œuvre du dramaturge français.

Le numéro 88 offre une rétrospective de l'édition 1998 du Carrefour international de théâtre de Québec, sorte de préliminaire à l'édition de l'an 2000. On aborde aussi le rapport entre le théâtre et le cinéma : filmer le théâtre ou théâtraliser le cinéma ? Les questions fusent. Jean-Claude Coulbois répond à quelques-unes en traitant du défi de filmer le théâtre. D'ailleurs, certaines pièces filmées méritent pleinement le titre d'œuvres cinématographiques. En fait foi l'article de Patricia Belzil qui présente bien le passage de Michel Marc Bouchard de l'état de dramaturge à celui de scénariste, à l'occasion du tournage des *Feluettes* et de *L'histoire de l'oie*. Enfin, les admirateurs d'Andrée Lachapelle y trouveront son parcours (avec des détours parfois surprenants dans le monde du cinéma).

Au premier plan du numéro 89, figure un dossier imposant sur la production de *Don Quichotte* par le Théâtre du Nouveau Monde. Tous les aspects de la représentation y passent : musique, texte, jeu, mise en scène, événements connexes. Même le spectateur n'est pas en reste, puisqu'il a sa tribune en fin de parcours. En guise de conclusion, je retiens la phrase du metteur en scène, Dominic Champagne : « Au fond, il n'y a qu'une seule exigence qui s'impose au théâtre : s'assurer qu'il y ait une rencontre entre des acteurs et des spectateurs » (p. 91). Il semble bien qu'avec *Don Quichotte* cela ait été le cas.

* * *

Tous les chemins mènent au théâtre.
Les démarches sont multiples et vont dans

des directions souvent opposées. S'il n'y a pas de consensus sur le rôle du théâtre et la forme qu'il doit prendre pour arriver à ses fins, une chose est certaine : il reste au cœur des discussions et des intérêts de beaucoup. Grâce aux passions et aux questionnements qu'il suscite et dont témoignent les revues consacrées au théâtre, il a toutes les chances de demeurer vivant dans la société contemporaine.

Geneviève Berteau-Lord
Université du Québec à Montréal

1. Il s'agit, dans l'ensemble, de parutions récentes (de 1998 et de 1999). Certaines qui datent de 1997 n'avaient pu être prises en compte dans la dernière « Revue des revues » de langue française (au printemps 1998), mais l'intérêt de quelques articles me les a fait retenir malgré le décalage.