

## Revue des revues de langue française

Laure Donzé and Elizabeth Plourde

Number 28, Fall 2000

Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041449ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041449ar>

[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

Donzé, L. & Plourde, E. (2000). Review of [Revue des revues de langue française]. *L'Annuaire théâtral*, (28), 177–188. <https://doi.org/10.7202/041449ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

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/>

La « Revue des revues » 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 par l'intérêt de leur sujet, la qualité particulière de leur approche (clarté, intelligence, exhaustivité), ou encore par la lumière qu'ils pouvaient jeter sur certains aspects de la pratique théâtrale au Québec. Elle a été confiée cette fois à deux signataires, Laure Donzé et Élisabeth Plourde.

Rodrigue Villeneuve

*Université du Québec à Chicoutimi*

*Études théâtrales*, n° 15-16, 1999

*Degrés*, n° 97-98-99, 1999

*Théâtre/public*, n°s 145, 146, 147 et 148-149, 1999 ; n° 150-151, 1999-2000 ; n° 152, 2000

*Cahiers de théâtre Jeu*, n°s 90, 91, 92 et 93, 1999

*Alternatives théâtrales*, n°s 60, 61 et 62, 1999

Le numéro 15-16 d'*Études théâtrales* rassemble les actes d'un colloque organisé en décembre 1998, par différents centres d'études théâtrales européens, autour du thème « Mise en crise de la forme

dramatique 1880-1910 ». L'ouvrage, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, est divisé en deux volets : « Mise en crise par le drame lui-même » et « Mise en crise par le langage, la mise en scène et les autres arts ». Évidemment, toutes les communications n'ont pas le même intérêt. Certaines, très pointues, semblent relever plus du souci de précision scientifique que de l'apport critique ; d'autres obscurcissent plus qu'elles ne l'éclairerent une période ardue à saisir dans tous ses paramètres.

La première partie de la revue propose une approche plutôt littéraire et théorique de la situation théâtrale au tournant du siècle. Si les œuvres d'Henry Becque et de Jean Jullien contiennent en filigrane, à l'instar des tentatives d'adaptation scénique des romans d'Émile Zola, les germes d'un autre théâtre, les œuvres d'Ibsen, de Strindberg, de Schnitzler, de Wedekind et bien sûr de Tchekhov nous font entrer dans l'ère du drame moderne. Et c'est autour de la teneur proprement novatrice de leur œuvre que gravitent les réflexions recensées ici.

Le second volet traite des facteurs exogènes au drame lui-même ayant mené à la redéfinition de la forme dramatique (révolution du langage, apparition de la mise en scène, de la photographie, du cinéma, etc.). S'il est une notion qui semble être le dénominateur commun de tous les articles, c'est le tournant du siècle envisagé comme un carrefour de pratiques et d'influences. La scène non seulement s'impose comme le lieu de rencontre par excellence du naturalisme et du symbolisme, donc du réel et du

fantastique, mais elle devient aussi l'espace où la peinture voisine avec le théâtre, le théâtre avec le cinéma, la parole avec la pantomime, le mort avec le vif. En dépit de leurs positions apparemment antagonistes, la frontière entre naturalisme et symbolisme demeure floue, dans la mesure où les finalités des deux mouvements, bien que s'exprimant sous des formes différentes, se rejoignent. Tous deux ne s'attachent-ils pas à percer le réel pour tenter d'en saisir, furtivement, un aspect invisible ?

L'épilogue reproduit une discussion entre différents créateurs sur les implications actuelles des remises en question du début du siècle. Car enfin, l'histoire acquiert sa véritable dimension lorsqu'elle offre un éclairage sur le présent et continue de nous proposer de nouveaux défis. Or, si les textes, immuables, transcendent les époques, la mise en scène se doit de les réactualiser sans cesse pour les faire entrer en résonance avec l'ici et maintenant. En guise d'esquisse de réponse à la question posée par Béatrice Picon-Vallin (p. 242), « Qu'est-ce que mettre en scène aujourd'hui ? », nous emprunterons les mots d'Alain Françon : « [...] mettre en scène aujourd'hui, c'est au milieu d'un chaos et d'un magma essayer de retrouver un tout petit bout de sens » (p. 243).

\* \* \*

On déplore très souvent le fossé qui sépare, en théâtre, la réflexion théorique, aux accents parfois fastidieux, de la pratique scénique. C'est pourquoi nous tenons à dire ici quelques mots du dernier numéro

(97-98-99) de la revue belge *Degrés*, qui parvient justement à concilier, et cela de manière remarquable, les deux approches. Il faut dire que le thème, « la dramaturgie de l'actrice », promet d'emblée un débat intéressant, tant sur le travail propre à l'actrice que sur la méthode d'entraînement et le jeu en général. Ce numéro, dirigé par Patrice Pavis, s'attache à définir des notions capitales qui souvent demeurent abstruses lorsqu'on ne les a pas mises en pratique soi-même.

La première partie de l'ouvrage pose les questions de fond : à quoi servent les exercices d'entraînement de l'acteur ? Comment l'animalité aide-t-elle ce dernier dans la construction de son rôle ? Quelle est l'importance des actions physiques – ces dernières constituent, pour Marco De Marinis, la voie de recherche qui a vraiment permis au xx<sup>e</sup> siècle d'envisager le théâtre autrement que comme une finalité en soi ?

Ensuite, Patrice Pavis s'interroge sur la notion de partition de jeu et son corollaire, la sous-partition, véritables points d'appui du comédien, tant dans le processus d'élaboration du spectacle qu'au cours de la représentation. Julia Varley apporte sa contribution d'actrice à cette réflexion. Plusieurs articles se concentrent sur l'Odin Teatret d'Eugenio Barba. Ils évoquent la genèse de la troupe (à lire, un article très vivant de Jane Risum qui raconte des anecdotes éclairantes sur les gens de l'Odin), ses inspirations, la méthode d'entraînement de l'acteur qu'elle préconise. Lluís Masgrau publie dans ce numéro des entretiens réalisés avec quatre « piliers » du groupe depuis de nombreuses années : Julia Varley, Torgeir

Wethal, Roberta Carreri et Iben Nagel Rasmussen. Tour à tour, ils s'expriment sur le processus de travail de l'acteur, des improvisations à la représentation, mais surtout ils parlent d'eux, de leur cheminement à l'Odin, de ce à quoi ils croient.

La dernière partie de ce numéro est axée sur la dramaturgie de l'acteur en tant que telle. Josette Féral y livre une réflexion sur le texte spectaculaire, et Yves Lorelle s'interroge sur la place du corps et du mouvement au théâtre. Surtout, et nous joignons à notre appréciation tous les superlatifs de rigueur, elle contient un article qui est à classer au rang des incontournables pour quiconque s'intéresse à la dynamique acteur/metteur en scène. Patrice Pavis y fait le bilan de son spectacle *M(o)uettes*, une adaptation de *La Mouette* de Tchekhov, qu'il a montée en 1997 avec ses étudiantes. Au cours du travail, il s'est penché sur le dilemme suivant : comment le metteur en scène doit-il accepter de lâcher prise afin de laisser à l'acteur assez de latitude pour qu'il s'exprime et devienne lui aussi, à son échelle, dramaturge du spectacle ? Il est capital que le metteur en scène veille à ne pas imposer un cadre dictatorial qui inhiberait la créativité de l'acteur. L'élaboration d'un spectacle est d'abord et avant tout l'occasion d'une rencontre nécessaire entre ses différents actants, un lieu de compromis entre des humains qui décident de bâtir ensemble un morceau de vie, et Pavis évoque ici avec beaucoup de tendresse et de clairvoyance les étapes de ce parcours, ainsi que le rapport qu'il entretient avec ses « acteurices ». Permettre à l'acteur de prendre sa place, c'est permettre à l'*organicité*

de poindre. Et cela passe inévitablement par des échanges vrais entre les créateurs, donc par la confiance du metteur en scène en l'acteur-dramaturge plutôt qu'en l'acteur-exécutant. À lire absolument !

\* \* \*

Le numéro 145 de *Théâtre/public* est entièrement consacré à Bernard Dort, l'homme de lettres et de théâtre, qui a su, à l'instar de son art, se trouver véritablement au confluent de tous les mondes, qu'ils soient politiques, littéraires, musicaux ou cinématographiques. Ici sont rassemblés les actes d'un colloque organisé en 1998, au Château de Cerisy, par Chantal Meyer-Plantureux, qui a jugé nécessaire de « laisser des traces » de cet homme mort du sida en 1994. Elle a donc réuni pour cela des amis de Dort et des gens de théâtre, critiques, théoriciens, penseurs et spectateurs. Dort, c'est d'abord l'intellectuel à la plume limpide et magnifique, qui jamais ne cessa d'observer, de vivre et de dire le théâtre, osant la louange comme la critique acerbe. Son nom reste indéfectiblement lié à deux figures marquantes du xx<sup>e</sup> siècle : Roland Barthes, l'alter ego, et Bertolt Brecht, bien sûr, dont le théâtre rejoignait cette dimension hautement sociale et critique chère à Dort, et dont il fut en France le porteur-drapeau. Ni en dedans ni en dehors du théâtre, Dort était pour ainsi dire à cheval sur la frontière qui sépare l'acteur de l'observateur, comme si ce point de vue privilégié lui permettait d'avoir pignon sur les scènes de la vie et d'en faire une synthèse. Quelques articles soulignent le rapport

particulier de Dort aux voyages, aux pays qui l'ont nourri : l'Italie et la rencontre avec Strehler, l'Allemagne et Berlin, berceau du théâtre européen d'aujourd'hui, qui revient comme un *leitmotiv* dans ses pérégrinations, et puis quelques visites au Québec où il incite Gilbert David à fonder *Les Cahiers de théâtre Jeu*. Penseur, essayiste, critique, traducteur, professeur, mélomane et poète, Dort illustre la polyvalence dans sa quintessence. « Je ne cherche qu'à semer des fragments de recherches », disait-il. S'il fallait dégager de ce document, mosaïque de portraits subjectifs conjugués, une image prédominante de Dort, ce serait justement celle de l'homme qui n'a pas cessé de chercher, de douter, et auquel on rend ici un vibrant hommage.

Après l'homme de théâtre européen, on se tourne, dans le numéro 146, vers l'Amérique latine, pour approcher le plus grand dramaturge du Brésil, certes peu connu dans le monde francophone, Nelson Rodrigues (1912-1980). Le dossier, constitué par Angela Leite-Lopes et Alain Ollivier, contient deux textes de Rodrigues, des commentaires critiques sur son œuvre et sur la création française de deux de ses pièces (*Ange noir* et *Toute nudité sera châtiée*). Ce sont d'abord ses chroniques journalistiques qui rendent Rodrigues célèbre. Figure de proue du surréalisme et de l'avant-garde, partisan d'une action dramatique motivée par le comportement sexuel et les méandres de l'inconscient, Rodrigues est au Brésil ce que Genet est à la France, un contestataire qui n'hésite pas à porter à la scène une vérité psychologique crue, hantée par les relations incestueuses. Ce

personnage contesté, dont l'œuvre ne laisse pas indifférent, est l'inventeur de la *tragédie carioca*, ou de ce qu'il appelle « un théâtre désagréable ». Aujourd'hui, Nelson Rodrigues commence à être reconnu en Europe comme un des maîtres de la dramaturgie du xx<sup>e</sup> siècle, porte-parole d'un malaise universel.

Faire du théâtre à l'échelle de l'Europe entière ; tisser des liens entre les créateurs de partout ; promouvoir le corps en mouvement, l'envisager comme un carrefour entre les pratiques et les arts, tels sont les desseins des Transversales, un réseau d'artistes de tous les horizons, créé en France en 1993, sur l'initiative de Claire Heggen et Yves Marc, et qui fait précisément l'objet du numéro 147 de *Théâtre/public*. La transversalité, c'est évidemment l'interdisciplinarité, mais c'est aussi l'utopie d'un acteur complet qui saurait *tout* faire. Par ailleurs, au-delà du théâtre, n'est-ce pas aussi le désir de relier les êtres humains entre eux, sur un axe commun ? Les Transversales regroupent à ce jour huit pays d'Europe, autour de thèmes et d'ateliers ponctuels (« Matières à conversation », « Matières à expérimentation », « Matières à création »), ateliers desquels émergent parfois des projets collectifs à long terme. C'est ainsi qu'est né le spectacle *Cities* qui entendait raconter 7 villes à travers 90 jeunes créateurs de Madrid ou de Bratislava, de Paris ou d'Oslo. Quelques participants des Transversales témoignent dans ce numéro des inévitables compromis que requiert une telle entreprise multiculturelle, lors d'ateliers de travail comme au cours du processus d'élaboration d'un spectacle. Bien sûr, les articles, à l'instar de ce

dont ils rendent compte, tiennent de l'hétéroclite, et l'on se perd quelquefois dans ces commentaires rassemblés tous azimuts. Le projet des Transversales se dessine naturellement en filigrane à celui de la construction de l'Europe, qui veut conjuguer ses forces sans pour autant aplanir les particularités culturelles ; en cela, ce type d'entreprise créatrice, mais avant tout humaine, est entièrement tourné vers l'avenir. Dans la dernière partie du numéro sont consignés des essais théoriques sur la notion de transversalité au théâtre et dans les arts plastiques, laquelle dépasse largement les cadres de l'activité artistique pour être envisagée comme une véritable philosophie de l'ouverture et de l'échange.

Qui sont les actants du théâtre européen d'aujourd'hui ? *Théâtre/public* se penche, dans son numéro 148-149, sur le Théâtre de la Colline, qui donne un échantillon éminemment vivant et prometteur du théâtre actuel. Chantal Boiron, responsable du dossier, s'entretient avec Alain Françon, directeur du théâtre, qui compte parmi les metteurs en scène à la proue du théâtre français de l'heure. Convaincu de l'importance de la création, il tient à travailler sur des textes contemporains, si possible en collaboration étroite avec l'auteur – en témoignent les tandems développés avec Edward Bond et Michel Vinaver, ses auteurs fétiches –, de manière à être continuellement en contact avec le vivant. Françon s'interroge aussi sur la mission d'un théâtre national et la nécessaire prise de parole politique qui l'accompagne. On trouve ensuite un article du dramaturge britannique Edward Bond, qui débute par une

question capitale (pourquoi fait-on du théâtre ?), mais qui s'embourbe peu à peu dans des sigles fastidieux, et finit par se perdre dans le dédale d'une terminologie fort complexe qui rend le texte, malgré l'intérêt certain du débat et à cause des écueils de la traduction, lourd et hermétique.

La seconde partie de ce numéro rassemble des textes « Autour de Brecht ». D'abord, Évelyne Ertel propose un compte rendu d'une émission de France Culture dédiée à Brecht, à l'occasion du centenaire de sa naissance en 1998, et qui parle de l'attitude de la France vis-à-vis de l'homme de théâtre et de sa pensée. On y retrouve les références aux incontournables, Barthes, Dort, Vitez, ainsi que les témoignages de créateurs tels Peter Stein et Judith Malina. Bigarré, ce dossier permet de jauger véritablement l'héritage brechtien dans le théâtre d'aujourd'hui. L'article suivant, de Pierre-Étienne Heymann, touche un sujet qui mérite d'être abordé : comment jouer Brecht ? Toujours considéré comme allant de soi, le jeu de l'acteur brechtien continue cependant de poser problème. Dans les écrits de Brecht lui-même, il semble y avoir confusion entre ce qui relève du jeu et de la mise en scène. Terrain de recherche à débroussailler...

Que reste-t-il, dix ans après la chute du mur de Berlin, de l'Allemagne de l'Est, de son identité, de sa culture ? Comment le théâtre a-t-il été un témoin privilégié de ce morceau d'Histoire ? *Théâtre/public* consacre un numéro double (150-151) à Berlin, la ville de tous les excès, de tous les compromis, partagée de manière flagrante entre hier et demain, et qui concentre en

elle seule un pan de l'histoire mondiale du xx<sup>e</sup> siècle. Pedro Kadivar, directeur du dossier, a réussi à saisir, plus que les différentes facettes de la ville, son âme propre, et ce numéro se lit comme un roman dont on serait conscient qu'il ouvre des horizons allant bien au-delà du propos tenu.

Le numéro 152 de *Théâtre/public* débute par un dossier de Béatrice Picon-Vallin, où elle s'intéresse au récent parcours du Théâtre du Soleil, ainsi qu'aux réactions du public face à cet *autre* théâtre, et notamment à la présentation de *Et soudain des nuits d'éveil* à Moscou. Évelyne Ertel nous parle ensuite de la trilogie de textes montée par Thomas Ostermeier et sa compagnie Die Baracke à Avignon 99. Patrice Pavis retrace quant à lui en mots et en photos quelques-uns des spectacles du festival *off*, à la lumière du schéma de la coopération textuelle du spectateur.

Ce spectateur, à propos, est-il partenaire de l'acteur ? Telle est la question abordée par ce numéro et qui fait écho à un débat mené au Théâtre de la Colline en avril 1999, entre des gens de théâtre et des spectateurs. Le thème fait réfléchir, surtout lorsque présenté sous forme d'un dialogue vivant, réorganisé ici par Marie-Madeleine Mervant-Roux. On s'interroge sur les applaudissements, les rapports entre la scène et la salle pendant et après le spectacle. Ressort de cette table ronde le constat interpellant de deux entités qui ne se comprennent pas vraiment.

Enfin, Sarah Meneghello porte un regard lucide sur la cérémonie des Molière, une mascarade fastueuse en surface mais gangrenée de l'intérieur, qui tente de gom-

mer l'animosité légendaire entre le théâtre subventionné et le théâtre privé, pour cultiver, envers et contre tout, la mythique harmonie de la « grande famille du théâtre ». Or, l'harmonie, au théâtre plus encore qu'ailleurs, ne serait-elle pas précisément signe de danger ?

\* \* \*

Tout récemment promue au poste de rédactrice en chef des *Cahiers de théâtre Jeu*, à la suite du départ de Lorraine Camerlain, Louise Vigeant met cartes sur table d'entrée : le périodique se veut critique et générateur d'échanges, constamment à l'affût de problématiques nouvelles à débattre et garant de la mémoire théâtrale collective. Dans cette optique, Serge Ouaknine et Brigitte Haentjens se souviennent respectivement de Jerzy Grotowski et Jacques Lecoq. Tandis que Ouaknine dresse un bilan des activités du maître polonais en mettant en valeur son parcours et ses idéologies, Haentjens raconte son cheminement personnel aux côtés de celui qui fut son maître, ainsi que l'influence déterminante que Lecoq eut sur une génération entière d'élèves.

D'autre part, l'« Entrée Libre » de ce numéro 90, animée par Michel Vaïs, regroupe une demi-douzaine de praticiens autour d'un débat, pour le moins épineux, sur l'utilité du critique théâtral. S'ils ne s'entendent pas tous pour définir le « critique idéal », ils ont tous une idée bien précise des droits et devoirs de ceux qui, bien souvent, légitiment leur travail et contribuent à la fluctuation des entrées en salle. Nous dé-

plorons cependant l'absence de comédiens au cœur du débat. La dynamique d'échange s'en voit appauvrie. Cependant, une constatation demeure : la critique ne pourrait en aucun cas faire l'unanimité, étant donné les divergences d'opinions des récepteurs quant aux responsabilités de quiconque ose émettre son opinion. Ainsi, la quête du critique idéal ne saurait être que stérile, voire utopique. Il en reste que cette « Entrée Libre » mérite qu'on s'y attarde, ne serait-ce que pour les interventions judiciaires de Haentjens.

Noyau dur du numéro, le dossier « Décennie russe à Montréal » présente sous forme de portraits un paysage théâtral à l'intérieur duquel la « russophonie » acquiert une importance de plus en plus marquée. Ce sont des hommes et des femmes d'une grande sensibilité qui s'installent sur les scènes montréalaises pour nous imprégner de l'âme slave que recèle leur art. Les Oleg Kisseliov, Alexandre Marine revisitent Shakespeare à la lumière des méthodes qu'ils ont développées en Russie et qu'ils expérimentent sur les planches d'ici, pendant que les Marina Lapina, Maria Monakhova et Anna Varpakhovskaïa se coltinent avec la langue française, introduisant en territoire canadien une génération de comédiennes venues de l'Est pour insuffler au théâtre la fraîcheur qui leur est propre. En guise d'épilogue, et avec la verve qu'on lui connaît, Igor Ovadis se porte à la défense du Système de Stanislavki, à son sens trop souvent et injustement renié, sous forme d'un plaidoyer empreint d'humour et de fantaisie, mais ô combien juste, dans un article qu'il a simplement intitulé « Pourquoi don-

ner de la tête contre le quatrième mur ». Un incontournable, qu'on adhère ou pas à la croisade dont Ovadis s'est fait le porte-étendard.

Le numéro 91, intitulé « Fragment et collage », fait le point, dans un premier temps, sur la notion de morcellement au théâtre, et ce à tous les niveaux, de l'écriture à la mise en scène. Alexandre Lazaridès signe un article aussi complet qu'il est possible de le faire sur l'historique du fragment comme esthétique, travail laborieux puisqu'il amène l'auteur à tisser des liens entre la « dislocation » des continents, l'inéluctable mouvement vers l'espace blanc et la fragmentation de l'œuvre au sein de toutes les disciplines artistiques. La réflexion de Lazaridès s'ouvre, entre autres, sur la pratique théâtrale de Luce Pelletier, directrice artistique du Théâtre de l'Opsis, pour qui le processus artistique passe invariablement par la création collective d'où découle une série de choix, une épuration qui englobe et, forcément, rejette, donc divise et agence. Mais force est de constater que la fragmentation peut aussi être le fait d'un homme seul : Denis Marleau nous en a fourni la preuve avec *Urfaust*, collage de textes autour du mythe de Faust, dont les critiques on ne peut plus mitigées sont apparemment le reflet d'un tout, à notre sens, pas assez homogène.

Dans un second temps, ce numéro 91 propose un dossier axé sur le théâtre utile – mais encore faut-il être en mesure d'en définir précisément la signification –, qui englobe les formes « thérapeutiques » de théâtre et agit, entre autres, comme un moyen d'insertion sociale, d'exutoire à la

souffrance ou de tentative de valorisation personnelle. La question qui résumerait le débat en présence pourrait être celle-ci : « Entre le théâtre de loisir – se divertir soi-même, parfois en divertissant les autres – et le théâtre de métier – divertir les autres, parfois en se divertissant soi-même –, où situer l'espace de la création, de l'art » (p. 125) ? Pour les actants du théâtre utile comme pour ceux qui en bénéficient, l'apport psychologique n'a d'égal que la soif de créer l'enchantement.

La rubrique « Pratique », dirigée par Diane Godin, est consacrée entièrement à un entretien, fort intéressant, avec le comédien Paul Savoie. Parlant de son travail intimiste avec Marleau, Savoie livre avec générosité et simplicité ses réflexions sur la présence sur scène, qu'il a approfondies lors des répétitions des *Trois derniers jours de Fernando Pessoa* et d'*Urfaust*, sur la construction de ses personnages et sur le travail vocal et rythmique du comédien. Enfin, Philip Wickham conclut par un – trop court – article intitulé « Les voies du mime » qui survole brièvement l'histoire de l'art du mouvement corporel dramatique et ses répercussions au Québec, de Marcel Marceau à l'Omnibus de Jean Asselin.

C'est sur la notion de sacré que se sont penchés les concepteurs du numéro 92 des *Cahiers de théâtre Jeu*. Faut-il y voir un quelconque intérêt de la part du public pour ce qui transcende la trivialité du quotidien ? Nous répondrons par l'affirmative, faisant écho aux spectateurs qui, de plus en plus nombreux, viennent nourrir leur âme dans nos salles de théâtre. Depuis quelques années, le paysage théâtral québécois voit

fleurir en son sein une vague de praticiens pour qui les valeurs spirituelles sont au cœur de la réflexion : les Alexis Martin, Wajdi Mouawad et Jean-François Casabonne, pour ne nommer que ceux-là, témoignent ouvertement de leur démarche artistique guidée par une vie intérieure intense. Or, la frontière entre religion et spiritualité subsiste, et certains préfèrent évoquer le mystère plutôt que le dogme. De façon très informelle, Alexis Martin s'entretient avec Claude Lévesque, professeur de philosophie à l'Université de Montréal, sur le caractère du sacré au théâtre et sur ce qui pousse certains praticiens à intérioriser leur démarche créatrice. La discussion porte sur le rôle à la fois communial et inutile du théâtre, la comédie tout autant que la tragédie conduisant à soulever quelque chose qui dépasse l'entendement, à tendre vers une verticalité plus tangible. Très rapidement, des liens tissés par les deux hommes rejoignent une conception artaudienne qui veut que le caractère rituel et spirituel du théâtre passe inévitablement par la libération du médium linguistique. Ainsi, le créateur se rapproche systématiquement de l'indicible en abolissant les frontières de l'intellect.

Enfin, nous tenons à souligner la section « Pratiques », composée de comptes rendus d'ouvrages sur deux piliers du théâtre européen : Vsévolod Meyerhold, qui fait l'objet d'une biographie de Gérard Abensour, lue par Dennis O'Sullivan, et Bernard-Marie Koltès, dont l'œuvre est décortiquée par Anne Übersfeld. Si Abensour insiste sur l'importance des vues révolutionnaires et la dimension hautement politique de Meyer-

hold, Ubersfeld propose une lecture de Koltès à partir de l'originalité de sa langue et de la création d'un espace-temps qui lui est propre. Dans les deux cas, il s'agit d'une présentation plutôt que d'une réflexion à proprement parler, ce qui ne doit pas rebutter le lecteur.

Le numéro 93 trace le bilan des festivals de théâtre à travers le monde, du Québec aux confins du continent africain. D'entrée de jeu, Vigeant dresse les paramètres d'une réflexion sur l'élaboration parfois ardue d'un festival de théâtre de calibre international, réflexion qui sera prolongée par Vaïs lors d'une table ronde réunissant Marie-Hélène Falcon (directrice artistique du Festival de théâtre des Amériques), Lorraine Pintal (directrice artistique du Théâtre du Nouveau Monde), Monique Coutance (secrétaire générale du Festival d'Avignon), Pierre MacDuff (directeur général du Théâtre des Deux Mondes) et Achmy Halley (rédacteur en chef de *Théâtre Magazine*). Cette « Entrée Libre » a pour mandat de définir le festival idéal, et chacun enrichit le débat en y apportant un point de vue suivant son champ d'activités. Les équipes revendiquent le droit de faire des choix artistiques basés sur leurs préférences personnelles, sans pour autant se sentir forcées de suivre les grandes tendances internationales, chose d'ailleurs impossible, vu la modestie des budgets généralement alloués à de telles organisations et la complexité d'établir un horaire d'activités satisfaisant le plus grand nombre possible. Or, les contacts et échanges interculturels s'en voient considérablement amoindris, d'où l'inutilité de participer à un regroupement sans avoir la

possibilité d'assister à d'autres événements qu'au sien. La revue entière tourne autour de ces réflexions qui alimentent et éclairent les comptes rendus des spectacles de l'édition de 1999 du Festival de théâtre des Amériques (FTA), qui sont regroupés dans un second dossier, et des événements théâtraux internationaux, de Fort-de-France au Festival de Grahamstown, en Afrique du Sud, qui comblent un troisième et dernier dossier.

Nous conseillons fortement la lecture de la rubrique « Franges » qui met en lumière la saison Hiver 1999 en danse : nous l'avons vu par une présence de plus en plus marquée au FTA, la danse-théâtre joue un rôle déterminant. Le *Rêve* de Wajdi Mouawad, les *Bacchantes* de Paula Vasconcelos et *Iets op Bach* d'Alain Platel contribuent à enrichir et à diversifier une saison régulière déjà foisonnante, en réussissant le tour de force d'attirer des amateurs de danse au théâtre, ce qui n'est pas peu dire.

\* \* \*

L'excellent numéro 60 de la revue *Alternatives théâtrales* est en grande partie consacré à la dramaturgie de l'écrivain belge Paul Emond. Une pléiade de comédiens, de metteurs en scène, de scénographes et d'amis, collaborateurs passés (ceux de *Caprices d'images*, ceux des *Pupilles du Tigre*) et présents (entre autres, les quatre comédiens de *Grincements et autres bruits*), ont tenu à prendre la plume pour lui rendre un vibrant hommage. Bruno Dubois s'entretient d'abord avec Emond lui-même, à propos de la création de sa plus récente

pièce. Emond dit préférer le terme « compagnonnage » à celui de « collaboration », appuyé en cela par Michel Tanner, pour qui les mises en scène de textes « emondiens » prennent appui, en premier lieu, sur l'amitié qui unit les deux hommes.

Les commentaires sont unanimes : la pensée d'Emond passe d'abord et avant tout dans la justesse des mots qu'échangent les personnages. Ceux-ci utilisent la parole comme moyen de survie : on noie l'autre pour ne pas être noyé par l'autre, pour s'autojustifier. Jean-Claude Berutti évoque le terme de « parlerie » pour désigner l'interminable bavardage incontrôlé des personnages de *Caprices d'images*, tandis que Roumen Tchakarov, dans un article qu'il signe à la suite de sa mise en scène d'*Inaccessibles amours*, parle de « l'éternelle solitude de l'être humain et de la quête désespérée de l'autre » (p. 56). Des multiples traductions d'Emond ressortent les qualités de conteur du dramaturge. Jules-Henri Marchant, metteur en scène des adaptations de l'*Odyssée*, de *Don Quichotte* et du *Château*, voit en lui un « adaptateur de mythes », un reflet d'Ulysse, bref un « narrateur-aède qui chante pour le public ce que les acteurs jouent pour lui autant que le spectateur » (p. 66).

Finalement, Georges Banu clôt le numéro par un « Cahier critique » qui suit trois tangentes : dans un premier mouvement, Banu évoque l'œuvre de Grotowski à travers ce qu'elle recèle de perfection et de finalité. Il s'inquiète, avec raison, de la lente mais inévitable disparition des piliers du théâtre du xx<sup>e</sup> siècle et s'interroge sur la précarité des générations futures. En contra-

dition avec la pratique de Grotowski qui dégage un esprit de sérénité, celle de Paul Zadek, metteur en scène avec qui s'entretient Olivier Ortolani, s'appuie sur le chaos comme générateur de création. Enfin, et pour conclure sur une note chaleureuse, il faut lire l'ouvrage *Notre Théâtre, la Cerisaie*, de Banu. Celui-ci met en parallèle la problématique de la *Cerisaie* de Tchekhov et la crise du théâtre au xx<sup>e</sup> siècle, déchiré entre ce qu'il appelle le « théâtre de loisir » et le « théâtre d'art ». Il élève au niveau de la parabole la crise rencontrée par les Lioubov, Lopakhine et Gaev au moment où la cerisaie est mise en vente. L'article mérite qu'on s'y attarde jusqu'à pousser la curiosité à lire l'ouvrage dont il fait l'objet.

Intitulé « Écrire le théâtre aujourd'hui », le numéro 61, à la fois dense et volumineux, est découpé en quatre sections. La première survole le paysage dramatique de trois puissances culturelles majeures. L'Angleterre, qui se relève lentement du tatchérisme depuis le début des années 1990, recèle un théâtre au sein duquel une évidence se dessine : la facture est très dérangeante, aux dires de Nicole Boireau qui signe l'article « L'innovation passe par la tradition » (p. 8). L'Angleterre vit au rythme des enjeux identitaires qui la déchirent et qui font d'elle un bassin théâtral bouillonnant d'où émerge une critique sociale virulente, menée par les Sarah Kane, Mark Ravenhill et Jim Cartwright. Or, tel n'est malheureusement pas le cas en Allemagne. Selon Laurent Muhleisen, la nouvelle génération d'auteurs pourtant chevronnés n'arrive pas à voir ses pièces montées. La plupart du temps, elles sont l'objet d'une

simple lecture publique. Si les dramaturges allemands refusent massivement la thématique politique sous toutes ses formes, les auteurs autrichiens, eux, remettent violemment en question la société : on a voulu enterrer les horreurs de la guerre de 39-45, et le théâtre s'est donc donné pour mandat de faire endosser à la masse une responsabilité collective.

La seconde section, un peu à la manière des *Exercices de style* de Raymond Queneau, est composée d'autopourtraits d'auteurs, empreints de fantaisie et agréables à lire, comme en témoignent le texte hautement humoristique de Michèle Fabien, la poésie rythmée de Rodrigo Garcia ou l'histoire d'un rendez-vous manqué reflétant la dérision de Paul Pourvoyeur. La rencontre de Nancy Delhalle avec Jacques Delcuvelerie, Marie-France Collard et Jean-Marie Piemme du Groupov autour du Projet Rwanda met en lumière un théâtre d'information et de vérité ancré dans une réalité on ne peut plus actuelle. Bien documenté, l'article mérite qu'on s'y attarde.

La dernière section regroupe une série d'articles suivant une ligne directrice plus ou moins claire : nous relevons deux courts écrits intéressants. D'abord celui de Lucien Marchal à propos de l'œuvre de Sarah Kane, jeune dramaturge anglaise décédée en 1999, dont il évoque le souvenir avec une brutalité vulgaire mêlée de tendresse, affirmant que l'écriture de Kane est une écriture de l'urgence et du besoin, une écriture de demain, celle que le monde entier attend. Nous recommandons le second texte consacré à Émile Lansman, éditeur belge bien connu du milieu théâtral, dont

la renommée a depuis longtemps traversé les frontières. Lansman confie à *Alternatives théâtrales*, dans un objectif que nous qualifierions d'humaniste, la nécessité absolue qu'il éprouve de faire connaître des textes contemporains d'auteurs francophones provenant de toutes les étendues du globe. À l'instar de Jean-Pierre Engelbach, des Éditions Théâtrales, Lansman se désigne comme un amplificateur de voix nouvelles, désireux de promouvoir l'émergence de nouveaux auteurs.

Une naissance au théâtre implique invariablement un impact autant sur celui qui arrive dans le milieu que sur le public qui le reçoit. Ainsi, le numéro 62 d'*Alternatives théâtrales* est entièrement consacré à recenser les premiers pas de praticiens du théâtre ayant atteint la consécration. Mentionnons que la plupart des figures interrogées sont celles de comédiens, auteurs et metteurs en scène de métier, et que la voix des nouveaux venus se fait particulièrement discrète, à notre grande déception.

Nicole Gautier le souligne dans une entrevue avec Bruno Tackels, les débutants sont garants de la vitalité théâtrale, et il n'est donc pas surprenant que les programmeurs soient en quête d'originalité et d'innovation lorsqu'ils se penchent sur une saison future. Banu scinde dès le départ le groupe des nouveaux venus en deux catégories : ceux qui vivent un « début-événement », c'est-à-dire qui font leur apparition dans le milieu, et ceux en cours d'évolution qui vivent un « début-processus ». Le cheminement est alors motivé par les objectifs personnels à chacun.

D'autre part, la notion de filiation préoccupe grandement Banu qui demande à une quinzaine de directeurs de théâtre et de compagnie de se définir face à leurs prédécesseurs. Si certains, comme Philippe Chemin face à Robert Wilson, se disent le fils de..., ou se réclament de..., d'autres préfèrent souligner leur filiation pour mieux s'en distancier. Un peu plus loin, le metteur en scène Jacques Lassalle s'affirme comme un être de rébellion et titre son article : « J'ai plus appris de mes révoltes que de mes adhésions. » Lassalle n'est pas

seul en position de réaction, et force est de constater que la rupture est une pratique relativement répandue dans le domaine de la mise en scène. Trois entretiens de Fabienne Verstraeten avec Pascale Binnert, Manuel Pereira et Laurence Vielle, malheureusement dirigés de façon timide, viennent clore un numéro qui, à notre avis, aurait gagné à cerner son propos avec davantage de rigueur et à s'éloigner du parcours individuel de chacun pour se pencher sur des problématiques plus générales.

Laure Donzé  
*Université Laval*

Élizabeth Plourde  
*Université Laval*