

## Compte rendu

---

Ouvrage recensé :

FÉRAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, Montréal/Carnières (Belgique), Éditions Jeu/Éditions Lansman, t. 2, 1998

par Jeanne Bovet

*L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 26, 1999, p. 169-170.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041403ar>

DOI: 10.7202/041403ar

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

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

---

FÉRAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, Montréal/Carnières (Belgique), Éditions Jeu/Éditions Lansman, t. 2, 1998

---

Après un premier volume d'entretiens consacré à « l'espace du texte »<sup>1</sup>, Josette Féral poursuit son investigation sur les rapports entre mise en scène et jeu de l'acteur. Sous-titré *Le corps en scène*, ce second volume regroupe les points de vue de 17 metteurs en scène occidentaux, de formation, de culture et d'horizons divers, qui accordent une même priorité au travail corporel de l'acteur. Comme le précédent, l'ouvrage est de belle facture et d'une remarquable tenue éditoriale. Une notice biographique et théâtrologique, des photos et des intertitres bien conçus permettent de se faire une bonne idée de la spécificité de chaque artiste. Les Québécois y occupent une place importante (près de la moitié des interviewés); bien qu'il soit réjouissant de voir Denis Marleau, Jean-Pierre Ronfard et Jean Asselin côtoyer Robert Wilson, Eugenio Barba et Ariane Mnouchkine, on peut s'interroger sur les limites de l'échantillonnage et, partant, sur sa représentativité.

En introduction, l'auteure place son projet sous les auspices de la « révolution pédagogique » opérée par Antoine Vitez. En posant la question de la formation de l'acteur « en termes de droit (qu'a-t-on le droit d'enseigner à l'élève?) et non en termes de devoir (que doit-on lui enseigner?) » (p. 17), Vitez a défini une nouvelle vision du théâtre qui substitue à l'idée de

norme celle de la relativité des formes, et qui se concrétise dans l'apprentissage par « la diffusion circulaire d'un savoir véhiculé au sein d'un groupe par un maître » (p. 23). À travers la formation de l'acteur, c'est la nature et la fonction mêmes du théâtre qui se trouvent remises en cause. Les metteurs en scène sélectionnés par Féral adhèrent à ce type de vision, et c'est pour en « cerner [l']esprit » qu'elle a réalisé les entretiens (p. 24).

On comprend donc qu'il faille en passer par des questions types sur les théories du jeu, les écoles de théâtre, les notions d'énergie et de présence, pour poser ne serait-ce que quelques balises. Mais il devient vite clair que l'essentiel est ailleurs, dans les questions moins strictement ciblées. Dans certains cas, Féral parvient à ouvrir un véritable espace de réflexion : je pense surtout aux entretiens avec Barba, Mnouchkine ou Pol Pelletier, qui sont parmi les mieux réussis et, comme par hasard, les mieux documentés ; il est évident que la qualité de l'échange y est directement liée à la familiarité de Féral avec l'artiste et ses méthodes de travail. Parfois cependant, on sacrifie à l'anecdote, et c'est alors la personnalité du metteur en scène qui prend le dessus, comme dans le cas du flamboyant Peter Sellars. Parfois encore, situation particulièrement intéressante, la force de la vision de l'artiste s'impose d'elle-même, presque en dépit des questions convenues, comme dans le cas de Gabriel Arcand ou de Gilles Maheu. L'entrevue avec Elizabeth Lecompte et Kate Valk du Wooster Group constitue un exemple limite où la réticence des interviewées en dit plus et mieux sur

leur démarche que de longs discours ; à l'opposé, on lira avec profit la riche contribution de Richard Schechner qui allie avec simplicité savoir théorique, expérience pratique et vision d'artiste et qui recoupe, telle une synthèse impromptue, l'ensemble des témoignages.

La présentation par ordre alphabétique contribue à décroisonner les approches et favorise les effets d'écho et de réfraction : ainsi l'image de l'acteur-coquille qui, apparue chez Asselin, resurgit chez Lecompte, ou encore les considérations sur l'émotion qui, de Barba à Maheu à Schechner, témoignent d'une vision fondamentalement axée sur le spectateur. Mais elle accentue aussi des disparités gênantes qui demanderaient justification. Par exemple, comment expliquer la publication de certains entretiens qui – manque de temps ? de motivation ? – semblent de pure formalité, tels ceux avec Dario Fo, Georges Lavaudant ou Philippe van Kessel ? Et comment justifier les déséquilibres de longueur entre les témoignages ? Ni l'introduction, qui constitue plutôt un état préalable de la recherche, ni l'unique page de conclusion où Féral se contente de citer Jacques Lassalle, ne donnent de réponse. C'est dommage, parce qu'une explication même banale aurait mieux valu que ce fâcheux effet d'escamotage.

Jeanne Bovet

*Université de Montréal*

---

1. Voir le compte rendu de Shawn Huffman, dans *L'Annuaire théâtral*, n° 24 (automne 1998), p. 171-172.