

## Compte rendu

---

« Revue des revues de langue française »

Sylvain Schryburt

*L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 187-195.

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

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041589ar>

DOI: 10.7202/041589ar

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)

*Alternatives théâtrales*, n<sup>os</sup> 78-79 et 80

*Cahiers de théâtre Jeu*, n<sup>os</sup> 108 à 111

*Études théâtrales*, n<sup>os</sup> 27 et 28-29

*Théâtre/Public*, n<sup>os</sup> 169-170 et 171 à 173

Disons-le tout de go, le numéro 78-79 d'*Alternatives théâtrales* a les allures d'un ouvrage de collection. Sous le titre *Festival d'Avignon 1980-2003. Événements, fidélités, découvertes*, c'est en fait 23 années d'Avignon que l'on survole, 23 années pendant lesquelles Bernard Faivre d'Arcier, puis Alain Crombecque, ont dirigé la vénérable institution fondée par Jean Vilar. À vrai dire, l'ouvrage participe autant qu'il témoigne de cette « mythologie vivante du théâtre moderne » qu'est Avignon, suivant l'expression employée en quatrième de couverture.

On y trouvera somme toute peu de textes, sinon un long entretien avec les ex-directeurs, ainsi que deux articles portant sur les publics d'Avignon. Car l'intérêt premier de cet ouvrage, ce qui en constitue le corps et le rend remarquable, c'est son iconographie composée d'une centaine de clichés, dont neuf sont reproduits en couleurs. L'ensemble se feuillette comme un catalogue de musée où les courts textes, d'une page à un paragraphe, n'ont d'autre prétention que d'accompagner les images de courtes vignettes impressionnistes où Béatrice Picon-Vallin, Jean-Loup Rivière, Jean-Pierre Sarrazac ou Georges Banu nous livrent quelques-uns de leurs meilleurs souvenirs de

festivaliers. Deux sous-sections, l'une consacrée à la danse et l'autre aux spectacles venus d'Orient, viennent compléter l'ensemble. Il est à noter qu'une chronologie exhaustive de la programmation de 1980 à 2002 est également proposée en fin de volume.

À l'occasion de sa 80<sup>e</sup> parution, la revue belge propose une variation sur un thème récurrent depuis quelques années dans les revues théâtrales : la marionnette. Seulement, plutôt que d'aborder le sujet sous l'angle de l'acteur, les codirectrices du numéro, Évelyne Lecucq et Sylvie Martin-Lahmani, ont choisi celui du danseur. Il fallait y penser. Mais après tout, l'homme avec qui s'entretient le narrateur du célèbre dialogue d'Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, le dénommé Monsieur C, n'occupait-il pas la place de premier danseur de l'Opéra?

Le numéro tout entier est ainsi dédié aux rapports entre le corps inerte, mythique, morbide ou parfait de la marionnette, et celui du danseur qui est aussi, à sa manière, un corps architecturé, travaillé de l'extérieur par une forme imposée : la chorégraphie. Ouvrant le bal, l'article historique d'Elisa Guzzo Vaccarino fait l'examen de quelques chorégraphies audacieuses, d'aucuns diront insolites, que l'on doit aux artistes des diverses avant-gardes du siècle dernier, une époque où prothèses et scaphandres de plongée pouvaient encore inspirer, comme chez Oskar Schlemmer du Bauhaus, une « application du point de vue artistique et théâtral » (p. 6)! Pour sa part, l'ethnoscénologue Françoise Gründ nous amène

en Afrique, en Asie et en Amérique du Sud, dans un survol plus descriptif qu'analytique de différents types de traditions séculaires de la marionnette.

La suite du dossier donne la parole à une quinzaine de chorégraphes et de danseurs qui, par écrit ou sous forme d'entretiens d'intérêt varié, témoignent de leur recours à la marionnette ou aux objets inanimés dans leur travail de création. Une occasion de découvrir des artistes d'ailleurs et de repenser, par le truchement de l'inerte, le corps protéiforme du danseur.

\*\*\*

Sous le titre poétique de « Corps projeté », la 108<sup>e</sup> parution des *Cahiers de théâtre Jeu* interroge la « paradoxale rencontre du virtuel et du réel » (p. 88) à l'œuvre dans des productions contemporaines où, grâce à la technologie, des acteurs de chair et de sang côtoient et interagissent avec des projections holographiques, lorsqu'ils ne sont pas tout simplement remplacés par celles-ci. Trois spectacles québécois sont au cœur de ce dossier : *Anima* de 4D Art, *Mémoire vive* de la compagnie des Deux Mondes et, il fallait s'y attendre, le désormais célèbre *Les aveugles* du Théâtre UBU qui, de l'aveu même de Louise Vigeant, directrice du dossier, a amené le spectateur de théâtre à reconsidérer « l'idée même que l'on se fait de la "présence" » (p. 88) de l'acteur en scène, tant cette fantasmagorie technologique s'avère déréalisante.

Sans exclure les répercussions esthétiques inhérentes à l'emploi scénique de ces nouvelles

technologies, le dossier s'attache tout particulièrement aux techniques plus récentes de projection tridimensionnelle ou holographique, qui portent en elles les germes d'une interrogation de nature philosophique sur le corps réel et sa disparition. Ainsi, dans un article dont la portée s'étend bien au-delà des frontières du théâtre, Alexandre Lazaridès convoque sociologie, philosophie et psychanalyse pour interroger le statut du corps et de son image reproductible dans nos sociétés modernes. Interrogation similaire chez les deux artistes derrière 4D Art, Victor Pilon et Michel Lemieux : « Dans nos spectacles, il y a toujours cette coexistence du corps virtuel et du corps réel. Grâce à ce choc entre la réalité et la pensée, nos spectacles posent toujours la question de la nature du réel. [...] [Ils] parle[nt] beaucoup de cette disparition du corps dans notre société » (p. 102), soulignent-ils dans une longue entrevue accordée à Hélène Jacques.

On trouvera en outre deux études de fond, l'une par Frédéric Maurin, l'autre par Ludovic Fouquet, qui portent plus largement sur la part onirique de l'image projetée, qu'elle soit limitée à un écran ou qu'elle s'autonomise grâce à des procédés parfois anciens comme le *Pepper's Ghost*.

Depuis la petite bombe que fut la publication en 1999 du *Beau milieu. Chronique d'une diatribe*, on a somme toute peu parlé du modèle québécois du théâtre, c'est-à-dire des modes de production et de diffusion du théâtre d'ici, de ses sources de financement et de ses structures de soutien. Profitant de la tenue du dernier Congrès québécois du théâtre où ces thèmes étaient remis sur la place publique,

l'édition 109 des *Cahiers de théâtre Jeu* a voulu prolonger et ouvrir la réflexion amorcée par l'auteur du *Beau milieu*, l'acteur, ancien directeur du Conservatoire de Montréal et désormais animateur de radio Raymond Cloutier.

Ainsi, en ouverture du dossier, on trouvera la transcription d'une entrée libre organisée par la revue autour du sujet *Le modèle québécois du théâtre. Un système à casser ou à transformer?* et qui réunissait les directeurs de théâtre Marie-Thérèse Fortin et Jacques Vézina, l'universitaire Janusz Przychodzen et, bien entendu, Cloutier lui-même. Au fil de la discussion, que l'on sent par moments enlevée, les intervenants abordent des questions très pragmatiques telles que le court temps de répétition des pièces (trois à quatre semaines), la grande quantité de spectacles à l'affiche dans une ville comme Montréal (une centaine par année), ou la brièveté des séries de représentations (rarement plus d'un mois), tous facteurs qui conditionnent – de façon néfaste disent les participants – la pratique théâtrale au Québec.

Pour affiner ce portrait d'ensemble, d'autres articles abordent avec plus de détails et de précisions les caractéristiques de ce modèle québécois du théâtre que le dossier cherche à peindre. Philip Wickham s'attarde ainsi au phénomène des reprises, en croissance constante depuis les dernières années. La comédienne Marilyn Perreault souligne les écueils qui attendent les jeunes artistes de la relève qui, pour pratiquer leur art et avoir accès aux soutiens de l'état, n'ont d'autre choix que de fonder leur propre compagnie et ainsi devenir

gestionnaire avant que d'être artiste. On trouvera également un texte en faveur (Jean-Claude Côté) et un autre contre (Pierre Rousseau) la sortie théâtrale obligatoire à l'école : un moyen à privilégier pour développer de nouveaux publics, à moins que l'effet recherché ne soit tout le contraire?

C'est bien peu dire que la mort subite de Jean-Pierre Ronfard, survenue le 26 septembre 2003, a attristé l'ensemble de la communauté théâtrale montréalaise. Œuvrant au Québec depuis 1961, Ronfard a largement contribué au développement du théâtre d'ici, tant par ses activités de pédagogue, de directeur de compagnie, de metteur en scène, d'auteur que de penseur du théâtre. Il suffit de jeter un coup d'œil au copieux dossier 110 de la revue *Jeu*, « Ronfard : le legs », pour commencer à prendre la mesure de ce qu'il nous a laissé en héritage.

Une première section est consacrée aux nombreux écrits que Ronfard a lui-même publiés au sein de la revue, de quoi nous faire regretter qu'il fut le seul artiste d'ici à avoir régulièrement couché sur papier ses vues et réflexions sur l'institution théâtrale et le théâtre québécois. Diane Godin, responsable du numéro, s'est chargée d'opérer une sélection parmi l'ensemble du corpus. Au programme, vingt pages d'extraits de textes divers portant sur la mise en scène, le théâtre militant, l'expérimentation, les médias et l'industrie, les écoles de formation, etc. Comme quoi l'homme de théâtre était aussi un intellectuel engagé dans l'espace public.

Suit un second volet réunissant les témoignages tout aussi personnels que

touchants de trois de ses proches collaborateurs : Alexis Martin, Anne-Marie Provencher et Paul Savoie. Pour finir, la troisième et dernière section du dossier comprend quatre articles de réflexion qui s'attardent plus spécifiquement à l'esthétique ronfardienne. Il ressort de ces textes l'importance de l'espace, géographique, temporel ou culturel, dans la pratique et la dramaturgie de Ronfard. On soulignera ici la contribution de Marie-Andrée Brault qui s'intéresse aux « enfants du NTE » (p. 128), des artistes ou des compagnies chez qui l'on repère une filiation spirituelle avec celui qui riait aux éclats lorsqu'on le présentait comme un maître.

Plusieurs des créations marquantes de la dernière saison théâtrale montréalaise ont succombé d'une manière ou d'une autre à ce que le 111<sup>e</sup> dossier des *Cahiers de théâtre Jeu* nomme la « tentation autobiographique ». On n'a qu'à penser à *Henri et Margaux* d'Évelyne de la Chenelière, à *L'inoublié ou Marcel Pomme-dans-l'eau : un récit-fleuve* de Marcel Pomerlo, ou encore à *Incendies* de Wajdi Mouawad. Mais jusqu'où va cette tentation? Comment s'accommode-t-elle de la vérité, de l'authenticité ou de la vraisemblance? Car derrière l'appellation même de théâtre autobiographique se cache en réalité plusieurs postures d'écriture, plusieurs angles sous lesquels un auteur peut se livrer à un public. C'est ce que souligne l'article de tête du dossier, où Louis Patrick Leroux passe en revue les principales notions qui gravitent autour de l'autobiographie au théâtre : le pacte, l'autofiction, la biographie d'artiste, la confession, l'impromptu, la re-présentation.

On lira également la belle étude de Pierre L'Hérault qui, s'attardant à l'œuvre drama-

turgique de Wajdi Mouawad, propose une lecture nuancée de ce « théâtre qui semble se concentrer sur la personne de l'auteur », mais qui « apparaît dans le même mouvement mû par une force contraire qui l'arrache à l'autobiographie » (p. 99).

Enfin, une large part est faite aux dramaturges, dont deux ont accepté de signer un texte dans la revue : Évelyne de la Chenelière et Marcel Pomerlo, ce dernier proposant le récit – autobiographique, il va sans dire –, du processus de création de son plus récent spectacle. Dans la même veine, des entretiens avec les actrices, auteures et « performeuses » Marie Brassard et Nathalie Derome offrent d'autres regards sur l'autobiographie au théâtre.

\*\*\*

Les numéros 27 et 28-29 d'*Études théâtrales* proposent les actes d'un colloque, *Arts de la scène, scène des arts*, organisé conjointement par le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, l'École d'architecture de Nantes et le Centre d'études du XX<sup>e</sup> siècle de l'Université Paul-Valéry de Montpellier. Sous la responsabilité de Luc Boucris et de Marcel Freydefont assistés d'Anne Wibó, ce vaste colloque sur la scénographie, qui s'est déroulé en trois temps et en trois lieux différents, réunissait des théâtrologues et des praticiens européens (français et belges, pour la plupart) autour du vaste thème de l'espace. Plutôt que de resserrer la portée du sens à donner à ce terme, les organisateurs du colloque ont au contraire joué de sa plurivocité, multipliant du même coup les axes d'interrogation possibles.

On peut reprocher à cette ouverture du sens, parce qu'elle procède souvent par glissements, de diluer la cohésion d'ensemble des actes de ce colloque. Car ici la notion d'espace ne se limite pas au plateau, à l'aire de jeu ou encore à la scénographie. En effet, parce qu'on passe allègrement à celle de territoire puis de frontières, ces actes portent sur des questions aussi variées que l'hybridité des formes ou les limites génériques du théâtre. Partant, à défaut d'une ligne directrice précise, le lecteur trouvera dans ces deux parutions récentes à boire et à manger. Mais avant de passer en revue les deux premiers volumes d'une série de trois, laissons les organisateurs expliquer leur démarche :

Nous plaçons ainsi à nouveau l'espace et donc la scénographie au centre de nos réflexions : brouillage des frontières entre les arts, apparitions de formes hybrides, surgissement de singularités artistiques nouvelles, recherche de nouvelles identités. Quel espace, c'est-à-dire quels plateaux et quelle place au plan esthétique comme au plan social pour toutes ces démarches?

À travers l'usage de l'espace, nous nous penchons ainsi sur les redéfinitions de territoire artistique qui s'ébauchent aujourd'hui, conduisant à esquisser des genres nouveaux qui naissent (p. 7).

Le numéro 27, *Brouillage des frontières : une approche par la singularité*, se divise en deux sections bien distinctes. Misant sur la contribution d'universitaires et de critiques, la première partie du numéro s'ouvre avec un long article de Michel Corvin, « La scène éclatée (1920-1980) », qui, comme son titre l'indique, retrace les principales métamorphoses des scènes européennes au XX<sup>e</sup> siècle, depuis les premières utilisations d'images projetées qui « ouvrent l'espace », jusqu'à sa conquête par le virtuel, en passant par les recherches d'ordre architectural ou les diverses explorations du rapport

scène-salle. Quittant le champ de l'enquête historique pour prendre racine dans la contemporanéité, les articles qui suivent restreignent l'enquête aux pratiques récentes issues de cadres géographiques nationaux : la Flandre et les Pays-Bas pour Johan Thielemans, le Portugal pour Eugénia Vasques, la France pour Jean Chollet. Si l'on reste quelque peu sur sa faim tant les auteurs accumulent les exemples de cas particuliers, il demeure que ces articles, notamment ceux consacrés au Portugal et à la Flandre, sont susceptibles d'intéresser un lectorat curieux qui, il faut bien l'admettre, n'a pas souvent l'occasion de se renseigner sur les pratiques scénographiques contemporaines dans les petits pays européens.

Plus volumineuse, la seconde partie de l'ouvrage est entièrement consacrée aux interventions de scénographes et de metteurs en scène, nombreux à avoir participé au colloque. Dans l'ensemble, peu de points de recoupement, ce qui explique sans doute le titre du premier volume : *Brouillages de frontières : une approche par la singularité*. Des sept contributions d'artistes, celle du scénographe Guy-Claude François, qui a collaboré avec le Théâtre du Soleil, est de loin la plus intéressante. Photographies à l'appui, le regard qu'il pose sur son propre parcours illustre à merveille deux facteurs essentiels qui orientent le travail de tout scénographe : les lieux physiques au sein desquels il doit créer un « espace de représentation » et le rapport qu'il souhaite développer avec un public donné, qu'il soit spectateur de théâtre, amateur de concert rock (François a dessiné une scène pour Mylène Farmer!), ou limité à l'œil d'une caméra.

Comme son titre l'indique, *Limites, horizon, découvertes : mille plateaux*, le second volume des actes du colloque *Arts de la scène, scène des arts* (*Études théâtrales* n° 28-29), s'articule autour du thème du plateau. La première partie de l'ouvrage est presque entièrement consacrée aux discours de praticiens, qu'ils soient scénographes, metteurs en scène, architectes ou directeurs technique d'un théâtre. Elle se lit comme une succession de monographies, chacune portant sur une réalisation spécifique avec laquelle le lectorat québécois n'est sans doute pas familier. Dans ces conditions, et malgré l'ajout de 25 pages d'illustrations en fin d'ouvrage, dont certaines renvoient étrangement au volume 1, les propos perdent parfois de leur intérêt. Le lecteur attentif pourra en revanche glaner quelques perles, comme celle-ci tirée de l'intervention de Daniel Jeanneteau, « Une poétique des limbes » : « L'enjeu de la scénographie n'est donc pas la forme, le style, l'esthétique, ce n'est pas l'architecture ou l'image, mais le vivant : ce qu'il y a de vivant dans un volume, dans des proportions, et comment le creux d'un espace appelle la venue d'un corps, puis d'une parole » (p. 35).

Parce qu'elle se détache du singulier et qu'elle est plus synthétique, la deuxième partie de l'ouvrage est aussi plus substantielle. Huit auteurs abordent la notion de plateau, cherchant à en exprimer les limites et les ouvertures, les formes et les variantes, le passé et le futur. On lira notamment avec plaisir un trop court texte de l'architecte et professeur Xavier Fabre, qui propose quatre approches à partir desquelles penser le plateau : le jeu, la convention, le site et la ville. Soulignons

également la contribution de Joëlle Chambon qui, abordant le plateau théâtral dans sa transposition au cinéma, explore le chemin parcouru entre le « choix de l'impur », tel que formulé par le critique André Bazin, et le « vœu de chasteté » des adeptes du *Manifeste – Dogme 95*. On regrettera cependant que l'ensemble ne soit pas de la même étoffe.

\*\*\*

Le numéro double de *Théâtre/Public* (169-170) rassemble dix textes de création autour du thème « Ville intime », dont un du poète, essayiste et dramaturge Mohamed Kacimi et un de la montréalaise d'origine Marie Ouellet. En résidence d'écriture dans divers lycées parisiens, les auteurs ont été conviés à se joindre à titre d'observateur à des ateliers de théâtre, de vidéo, de multimédia ou de photographie animés par des artistes au profit des jeunes étudiants. Cette « classe pour résidence », suivant la formule d'Évelyne Panato, responsable du projet, se déroulait à l'occasion du vingtième anniversaire de la Maison du geste et de l'image. Un cédérom sur lequel les dix auteurs lisent des extraits de leurs œuvres accompagne le numéro double.

Pour sa 171<sup>e</sup> livraison, *Théâtre/Public*, devenu trimestriel depuis janvier 2004, propose un long parcours dans l'univers de Pierre Dufour, intellectuel français qui fut un temps lecteur à Madrid et conseiller culturel à Belgrade et à Budapest. Critique d'art et de littérature, il est également passionné de sémantique et d'histoire culturelle. Or voilà que la revue du Théâtre de Gennevilliers souhaitait depuis longtemps déjà publier un dossier autour du

thème de la mélancolie, un sujet qui se trouve au cœur de la réflexion de Dufour, un ancien collaborateur et ami de *Théâtre/Public*. L'équipe de rédaction lui a donc demandé une sélection de ses écrits pour constituer ce cahier, *Visages de la mélancolie*, qui se lit comme un

libre parcours : d'abord la conception ancienne – médicale et philosophique – de la notion, puis, de visages en visages, quelques-uns de ses avatars culturels et artistiques, jusqu'au théâtre fantasmatique de Samuel Beckett et à la "psychose" de Sarah Kane (p. 4).

Hormis quelques textes qui l'ont inspiré et un inédit d'Yves Hersant autour du *Cri* de Munch, l'ensemble du numéro est donc de la plume même de Dufour. Dans les faits, il est peu question de théâtre dans ces pages où l'article sur le peintre scandinave en côtoie d'autres sur Picasso, Borgès ou Baudelaire. Plus près de notre propos, on lira en marge de ce cahier trois articles consacrés au 4.48 *psychose* de Sarah Kane que mettait récemment en scène Claude Régy aux Bouffes du Nord, dont un entretien avec le metteur en scène.

Écrire l'histoire du théâtre, que ce soit en France ou au Québec, c'est aussi, dans un mouvement inverse, reléguer à la marge. Celle qui intéresse Sylvie Chalaye, responsable de la 172<sup>e</sup> parution de *Théâtre/Public*, ne concerne pas une compagnie, un sous-genre théâtral ou un corpus donné, comme c'est généralement le cas chez ceux qui exhument le passé. Son intérêt se porte plutôt du côté des « Ombres de la rampe », c'est-à-dire de tous ces comédiens et comédiennes noir(e)s qui, depuis les avant-gardes des années 20 et même avant (comme chez Gémier, par exemple), ont accompagné et fait vivre le théâtre français. Pour peu connue

qu'elle soit, cette histoire n'en demeure pas moins fascinante car, à travers elle, c'est en fait tout une parcelle de l'histoire des mentalités qui se lit en filigrane, comme en témoigne la première partie du dossier, « Pleins feux sur les ombres oubliées », qui vaut à elle seule que l'on se procure le numéro.

Malgré cette présence centenaire d'acteurs noirs sur les scènes de France, force est d'admettre, avec l'ensemble des artistes de couleur qui interviennent dans le second temps du dossier, que la chose n'est toujours pas passée dans les mœurs. En effet, s'il est un leitmotiv qui se dégage des neuf entretiens et tables rondes réalisés par Chalaye avec divers acteurs et actrices, c'est qu'il est plus difficile pour eux de décrocher des rôles d'envergure, particulièrement dans le théâtre de répertoire, où choisir un noir pour incarner Ruy Blas, par exemple, est presque invariablement perçu comme un parti pris de mise en scène. Plus encore, la plupart des acteurs interviewés affirment courir le risque d'être cantonnés dans des emplois typés, comme celui du griot, du conteur ou du *black* des banlieues. On doit sans doute y voir le contrecoup de la sous-représentation des noirs dans les officines du pouvoir culturel que sont en France les directions de théâtre, comme le soulignent d'ailleurs les participants à la table ronde qui clôt cette seconde partie.

Pour finir, le troisième temps du dossier cherche à pousser la réflexion « au-delà de la couleur » (p. 59) en interrogeant les notions d'emploi, de rôle et de répertoire. Constitué pour l'essentiel d'interviews et de dialogues avec des acteurs, des metteurs en scène et des



directeurs de compagnies, il se dégage de cette dernière section la nette volonté de contrer la posture conservatrice qui consisterait à éviter le débat en affirmant, par exemple, que l'absence de rôle noir dans une pièce donnée justifie à elle seule une distribution entièrement blanche. En revanche, à la lecture des nombreuses interventions, il n'est pas clair que la posture inverse soit idéale, à savoir que la couleur de peau d'un acteur n'ait aucune incidence pour un metteur en scène, sinon d'être une simple variante d'un corps d'abord conçu comme matériau scénique. Dans une telle perspective, l'acteur ne risque-t-il pas de perdre une part de son individualité, voire de son identité?

Denis Bablet serait un personnage incontournable pour qui voudrait se pencher sur l'histoire et l'évolution de la discipline des études théâtrales francophones. C'est en 1953 qu'il entre au CNRS pour entreprendre ses études doctorales, une institution qu'il ne quittera qu'en 1991, après avoir dirigé pendant douze ans le célèbre Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle. Tout au long de sa carrière, il aura marqué de son empreinte le milieu de la recherche, publiant de nombreux ouvrages sur l'histoire de la mise en scène au XX<sup>e</sup> siècle, animant des débats publics ou encore transmettant son savoir à l'Université Paris III et au Centre d'études théâtrales de Louvain-la-Neuve en Belgique. On lui doit notamment la copaternité des *Voies de la création théâtrale*. Plus de dix ans après son décès, *Théâtre/Public* consacre son 173<sup>e</sup> dossier à celui qui, en pourfendeur du jargon savant et notamment de la sémiologie, croyait fermement que la recherche devait « trouver des lecteurs

parmi les étudiants et les gens de théâtre » (p. 19), c'est-à-dire ne pas se cantonner au cercle restreint des spécialistes.

Les textes réunis ici, qu'il s'agisse de témoignages, d'études qui s'inscrivent dans le prolongement de son œuvre ou qui tentent de la saisir dans sa globalité, donnent à voir un homme curieux au discours mesuré, grandement apprécié de ses collègues et étudiants. Bien documenté, attendrissant par moments, ce numéro ne manquera pas d'intéresser ceux qui ont connu Bablet et ceux, autrement plus nombreux, qui l'ont lu et accompagné à distance dans un parcours intellectuel dont la bibliographie sélective, en clôture de numéro, permet de saisir l'ampleur.

\*\*\*

Trois constats s'imposent en guise de conclusion à cette recension des revues théâtrales francophones parues l'an dernier. D'abord, on remarque une large proportion d'auteurs dont le discours est légitimé par une pratique artistique plus que par une affiliation universitaire. En effet, dans environ un numéro sur trois, la parole des praticiens compte pour plus de 50 p. 100 du contenu des dossiers dont nous venons de parler, articles et entretiens confondus<sup>1</sup>. On peut certes y voir le signe d'un dialogue fructueux. Il reste que la proportion peut surprendre. S'agit-il d'une tendance qui ira

1. Il est vrai que parfois les auteurs portent le double chapeau de praticien et d'universitaire; cependant, dans la plupart de ces cas, c'est pour parler de leur pratique qu'on les invite à prendre la plume.

s'affirmant ou est-ce un simple effet du hasard?

Ensuite, on remarquera la grande diversité thématique de toutes ces parutions : souvenirs du festival d'Avignon, numéros hommage (Jean-Pierre Ronfard, Denis Bablet), scénographie, nouvelles technologies... Les recoupements, s'il y en a, sont à faire dans le contenu même des articles plutôt que sur la foi des titres de dossiers. On constate alors combien les questions d'hybridité, notamment, ont toujours la faveur des revues théâtrales.

Soulignons enfin que l'intérêt pour l'histoire semble diminuer considérablement, le numéro 172 de *Théâtre/Public* et, à la rigueur, le 78-79 d'*Alternatives théâtrales* faisant ici figure d'exception. Dans les faits, la présence de l'histoire se résume généralement cette année à un article en ouverture de dossier, question de poser quelques balises avant d'ouvrir l'interrogation à des enjeux plus immédiatement contemporains.

Car contemporain est bien le maître mot qui unit ces trois constats, de la parole qu'on accorde volontiers aux artistes d'aujourd'hui jusqu'aux formes hybrides que l'on présente souvent comme les premières manifestations du théâtre de demain.

**Sylvain Schryburt**  
Université de Montréal