

Compte rendu

« Revue des revues de langue française »

Annie Brisebois

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 40, 2006, p. 179-184.

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

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041663ar>

DOI: 10.7202/041663ar

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

Alternatives théâtrales, n°s 84 à 87

Cahiers de théâtre Jeu, n°s 116 à 119

Études théâtrales, n°s 33 à 35

Théâtre/Public, n°s 178 à 181

La revue *Alternatives théâtrales* a consacré son 84^e numéro à l'écrivain et metteur en scène Jean-Christophe Lauwers, décédé en mars 2001 à l'âge de trente ans. La première partie du dossier renferme les témoignages de Jean-Marie Piemme et Éric Clémens, qui ont côtoyé Lauwers dès ses débuts dans le monde théâtral. Leurs témoignages sont suivis d'une deuxième section dans laquelle on présente divers écrits de Lauwers : articles, manifeste, correspondance, réflexions et textes de création. La troisième partie du numéro propose un retour sur l'homme qu'était Jean-Christophe Lauwers grâce à deux autres témoignages de ses collaborateurs, Richard Kalisz (metteur en scène) et Michel Bernard (directeur artistique adjoint du *Théâtre de Poche* à Bruxelles). Notons que de nombreuses photos appuient les textes de ce numéro et laissent entrevoir ce qu'ont pu être les différentes productions de cet homme de théâtre disparu à un si jeune âge.

En association avec le Festival d'Avignon 2005, le numéro double d'*Alternatives théâtrales* (85-86) propose, d'une part, une réflexion sur le risque à partir des communications et des entretiens diffusés lors du festival et, d'autre part, un portrait de Jan Fabre, artiste associé du Festival. D'entrée de jeu, Georges Banu souligne

que l'édition 2005 du Festival d'Avignon « fait ses adieux aux valeurs certaines et invite des artistes qui, dans leur ensemble, se confrontent à l'épreuve du risque, au défi de la révolte » (p. 4). Cette remarque annonce bien le contenu de la première partie constituée d'une vingtaine d'entretiens ou de comptes rendus d'entretiens dans lesquels les artistes se prononcent sur la notion de risque à partir de plusieurs axes de réflexion tels la présence du risque sur la scène européenne, son rôle dans leur pratique ou dans la création collective, son inscription dans l'élaboration ou la production de leurs spectacles, le lien entre le risque et le renouvellement des formes, le risque en tant qu'« acte de rupture » ou comme pulsion. En seconde partie, la revue brosse le portrait de l'artiste Jan Fabre. Plus d'une quinzaine d'articles lui sont consacrés selon trois perspectives : l'homme et ses réalisations, la vision de ses collaborateurs et partenaires et finalement un regard sur les œuvres qu'il a écrites ou mises en scène.

La 87^e édition d'*Alternatives théâtrales* porte sur Stanislavski et l'évolution de son célèbre système dans la formation des acteurs. Ce numéro réunit plusieurs communications et travaux sur « les contours historiques de l'émergence et de l'influence de Stanislavski » issus du colloque international organisé par le CNRS de Paris ainsi que du stage « LA MOUETTE dans le miroir du Système Stanislavski » tous deux ayant eu lieu en mai 2005. De facture historique, voire anecdotique, ce dossier relate l'évolution du « Système », rappelle les artisans qu'il a influencés et retrace la transmission de ses

techniques en Europe et en Amérique. Grâce à son système, affirme-t-on, Stanislavski a pu développer un style libre des contraintes du réalisme, voire du naturalisme ou d'une approche psychologique par l'intermédiaire d'une recherche sur les mouvements de l'âme humaine saisie dans des moments de crise ou de remise en question. Scéniquement, cette recherche reposait sur un traitement « intimiste », parfois minimaliste, du décor et de la scénographie, sur un travail en profondeur de la gestuelle, de l'échange et du dialogue et sur l'importance qu'elle accordait au « cercle d'attention » afin de montrer sur la scène « la vie de l'esprit humain » (p. 10). Ce dossier laisse entrevoir aussi une volonté de présenter et d'approfondir l'apport de Stanislavski au jeu de l'acteur. La seconde partie de ce numéro est consacrée au théâtre de Tchekhov à travers de récentes mises en scène de certaines pièces, à savoir *Les trois sœurs*, *La mouette* et *Oncle Vania*.

Le numéro 116 des *Cahiers de théâtre Jeu* est consacré à la mise en scène au Québec, ou plutôt à son évolution depuis les années 80. Frédéric Thibaud amorce cette réflexion en jetant un regard sur le travail des metteurs en scène selon « deux approches du travail scénique » (p. 66), soit le théâtre de création et le théâtre de répertoire. Tout au long de cet article, on comprend bien que l'on ne peut plus définir la mise en scène uniquement comme l'interprétation fidèle d'un texte. Le théâtre ne fait plus seulement référence aux auteurs et aux acteurs puisque les metteurs en scène se démarquent de plus en plus. Une nouvelle esthétique de la mise en scène voit donc le jour

pendant les années 80 au Québec. Le deuxième article traite de la 46^e *Entrée libre de Jeu* ayant eu lieu à l'École nationale de théâtre du Canada le 13 avril 2005 sous le titre « Former des metteurs en scène : pourquoi? comment? » Gilles Marsolais propose un survol historique illustrant l'évolution de la formation des acteurs depuis 1954. Il note qu'à cette époque, il n'y avait pas d'écoles de théâtre spécialisées. Or, quinze ans plus tard, le Québec en comptait déjà neuf. Au fil du temps, les écoles ont évolué, et chacune a pu trouver sa spécificité afin d'offrir une formation graduelle, du niveau préparatoire jusqu'à un niveau avancé. Vers la fin des années 70, on a constaté qu'il fallait aussi offrir une formation aux metteurs en scène. Encore une fois, on a procédé à l'implantation de programmes d'études, mais cette structure, nous dit-on, en est encore à ses débuts.

À l'occasion de ce dossier, plusieurs metteurs en scène québécois, dont Lorraine Pintal, Jean Asselin, Brigitte Haentjens et Martin Faucher pour ne nommer que ceux-là, ont accepté de témoigner de leur pratique, ouvrant ainsi une fenêtre sur leurs univers respectifs. Soulignons aussi que huit pages de photos en couleur tirées de différentes mises en scène réalisées entre 2000 et 2005 illustrent magnifiquement le dossier.

Intitulé « Théâtre et guerre », le 117^e numéro de *Jeu* nous propose un regard sur la relation du théâtre et de la guerre. D'emblée, Alexandre Lazaridès y voit un parallèle. La guerre peut constituer la « toile de fond » d'un récit qui cherche à transmettre une idée, une émotion ou une réaction. D'ailleurs, le théâtre ne serait-il pas né de la guerre, s'interroge Philip

Wickham en dressant un portrait historique des « dramaturgies de la guerre »? Cristina Iovita, Theodor Cristian Popescu, Carole Fréchette, Emma Haché et Daniel Danis se prononcent également sur le rôle de la guerre dans la création et sur les façons de l'aborder, autant de l'intérieur que de l'extérieur. Les quatre derniers articles du dossier décrivent comment le théâtre et le jeu sont non seulement présents dans certains pays en conflit, tels qu'Haïti, le Burkina Faso ou la Croatie, mais qu'il constitue également une façon de garder l'espoir et de demeurer vivant.

Le numéro 118 des *Cahiers de théâtre Jeu* est consacré au théâtre jeunesse. Le dossier propose un retour sur la 47^e *Entrée libre de Jeu* où il était question des limites du théâtre destiné aux jeunes. On soulève plusieurs questions : pour qui écrit-on ce type de théâtre? les jeunes? les adultes? les critiques?, devrait-on évoquer des sujets tabous? quelles sont les limites acceptables? peut-on toujours repousser les limites et inclure des thématiques difficiles (la mort, la sexualité, le suicide, l'alcoolisme, la drogue)? De prime abord, ce questionnement permet de comprendre qu'il faut aborder des sujets qui intéressent les jeunes sans toutefois se mettre systématiquement à leur niveau. La question ne devrait donc pas être « allons-nous trop loin ? », mais plutôt comment aborder les choses, quelle est la manière la plus efficace et captivante d'aborder un sujet? Le deuxième volet du dossier met en vedette quelques représentations présentées lors du *Festival mondial des arts pour la jeunesse* dans le cadre du 15^e Congrès de l'Association internationale du théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Patricia Belzil en offre un résumé concis et divertissant.

Cette édition de la revue se termine par une section « festival » mettant en valeur le Festival de théâtre de rue de Shawinigan, le Festival zones théâtrales présenté au Centre national des Arts d'Ottawa et les 22^e Francophonies en Limousin, entre autres.

Inspiré par le Congress on Research in Dance tenu à Montréal en novembre 2005, le numéro 119 des *Cahiers de théâtre Jeu* consacre son dernier numéro à la danse et aux droits de la personne. Le dossier s'ouvre sur un compte rendu de la conférence organisée par Naomi Jackson. Malgré le scepticisme suscité par le rapprochement qu'elle établit, l'organisatrice aurait su tirer son épingle du jeu, car des centaines de personnes de différents domaines sont venues raconter leur histoire afin de partager ce qui peut unir ces deux éléments de prime abord si différents. Le dossier se poursuit avec deux articles sur la relation entre la danse et la santé des danseurs. Si les danseurs sont responsables de leur bien-être physique, le milieu doit aussi s'en porter garant en établissant des conditions qui protègent les interprètes, favorisent leur santé et diminuent les risques de blessures. La création chorégraphique est également étudiée à travers des articles décrivant la relève, la communication « créative » entre le chorégraphe et son interprète. Katia Montagnac nous dresse un portrait d'une relève bien vivante prête à se renouveler et à rejoindre son public par des moyens non conventionnels. Elle cite l'exemple de la compagnie La deuxième porte à gauche qui s'est produite dans les vitrines du magasin Simons au centre-ville de Montréal. Manon Levac relate son expérience avec le chorégraphe José Navas, alors que Guylaine Massoutre

propose un regard sur l'œuvre de Marie Chouinard, plus particulièrement sur les œuvres qu'elle a créées pour son interprète Carole Prieur. Le dossier se termine sur la relation entre danse et culture.

La 33^e édition de la revue *Études théâtrales* constitue la suite du numéro double précédent « Dialoguer. Un nouveau partage des voix ». Ce deuxième volume, intitulé « Mutations », prolonge la réflexion abordée sur le dialogue en se concentrant davantage sur son évolution à travers les formes contemporaines d'écriture dramatique. La première partie est consacrée à la crise du dialogue, dans lequel la communication est interrompue ou réduite au mutisme. Dans la seconde partie, on s'intéresse au dialogue sans fin ou plutôt à un dialogue sans cesse détourné qui change de parcours sans jamais atteindre son but initial. Marion Chénétiér décrit très bien dans l'écriture de Jon Fosse cet état d'infinitude où le texte semble « s'attacher à empêcher le lecteur/spectateur de nommer ce qui a lieu sur scène, à le maintenir dans cet état d'attente, en suspendant son flux mental qui est un flux verbal » (p. 69). La nature du dialogue théâtral et ses caractéristiques sont examinées dans la troisième partie où chacun des articles tente de montrer la particularité des dialogues chez Thomas Mann, Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, Heiner Müller et Jean-Christophe Bailly. Les six derniers articles se concentrent sur les aspects polyphoniques du dialogue dans le théâtre contemporain.

Dans son 34^e numéro, *Études théâtrales* publie les actes du colloque « Apprendre (par) le

théâtre » ayant eu lieu les 19 et 20 novembre 2004. On y propose une réflexion sur les divers aspects de l'apprentissage du théâtre et par le théâtre. La première partie de la revue dresse un « État de lieux » de la pratique théâtrale dans les écoles belges et françaises en observant les perceptions de cette pratique et les bienfaits qu'elle peut procurer aux étudiants. En reproduisant et en imitant le réel, le jeu théâtral permet aux jeunes non seulement de s'épanouir sur le plan personnel, mais aussi d'approfondir les notions liées au texte dramatique, au jeu d'acteur et à la représentation d'un imaginaire théâtral. La deuxième partie du numéro présente des exemples de réussite de l'implantation du théâtre dans les écoles tout en laissant planer un certain doute : intégrer le théâtre en tant que discipline obligatoire constitue-t-il un progrès réel ou n'est-ce pas une façon de tuer sa valeur artistique? Malgré cette question, on affirme que la formation des professeurs doit être soutenue et approfondie afin qu'ils puissent intégrer le théâtre à leur enseignement. La troisième partie du dossier est consacrée aux différentes avenues de la formation des enseignants et des intervenants alors que la dernière réunit des communications sur la rencontre entre la pédagogie et la création.

La revue belge présente une autre perspective du jeu d'acteur en passant de la scène au plateau de tournage. En effet, le 35^e numéro d'*Études théâtrales* se consacre à « la direction d'acteur au cinéma ». La première partie du dossier propose une série d'articles sur la direction d'acteur en théorie et en pratique. Certains perçoivent l'acteur comme un « coffre aux trésors » qu'il faut contrôler, limiter, voire forcer. On veut qu'il imite la vie et qu'il

s'imprègne de son personnage afin de « devenir » celui-ci. D'autres croient cependant que la direction est moins importante, que le succès dépend plutôt du choix d'un acteur qui corresponde à la vision que l'on a du personnage. En fait, les opinions sont très partagées; il y a autant de façons de diriger les acteurs qu'il y a de cinéastes. La deuxième partie du dossier présente quelques entretiens avec des directeurs d'acteurs qui témoignent de leur expérience.

Une réflexion collective autour de la thématique de l'excès compose le numéro 178 de *Théâtre/Public*. Plus qu'un dossier théorique, on se trouve en présence d'une réflexion collective où chaque collaborateur tente de définir ce terme, de le représenter, de l'utiliser comme instrument, voire de prétexte de création. Les textes sont tantôt ludiques (un abécédaire), tantôt poétique. Bref, il s'agit d'une lecture fluide, agréable et sans monotonie pour cette thématique tout de même vaste.

Le numéro 178 de *Théâtre/Public* est consacré à la relation entre espace privé et espace public. La section « cadrages théoriques » tente tout d'abord de définir clairement ces deux « types » d'espaces par des exemples, des références et des explications. Dans son article, Charlotte Bouteille-Meister mobilise les notions élaborées par Hannah Arendt et Jürgen Habermas afin d'établir l'importance d'un équilibre au sein de cette relation. Après avoir établi un cadre de référence en ce qui a trait à la relation espace privé/espace public, on situe le théâtre contemporain à mi-chemin entre la

sphère publique et la sphère privée. La deuxième partie du dossier cherche donc à observer cette dualité dans le théâtre contemporain. En contrepartie, la troisième section pousse la réflexion davantage vers l'aspect privé du théâtre dans sa pratique et dans ses lieux. Dans la dernière partie, on observe le caractère intime du théâtre : représenter la vie, être observateur de son vécu. Par ailleurs, notons une très belle série de photos en couleur portant sur l'installation *In my room* qui illustre bien ce rapport entre public et privé.

Deux dossiers sont au programme du numéro 180 de la revue *Théâtre/Public*. La première partie est consacrée à Schiller, poète et dramaturge allemand du XVIII^e siècle. Ce dossier s'intéresse non seulement à son œuvre, mais aussi à la personne; on évoque, par exemple, le malentendu entourant sa citoyenneté française. Plus d'une quinzaine de courts articles sont consacrés à ce personnage : une courte biographie, une « petite anthologie schillérienne », et des études de différentes pièces dont *Les brigands*, *Intrigue et amour* ainsi que *Wallenstein*. Le second dossier porte sur le sculpteur Alberto Giacometti. On s'intéresse à sa perception du corps humain, à l'importance qu'il accorde au regard et à l'influence qu'il a pu avoir sur les générations qui lui ont succédé ainsi qu'aux récits qu'il a inspirés, tel que le spectacle « Les écrits d'Alberto Giacometti ».

Le numéro 181 de la revue *Théâtre/Public* reprend la thématique du colloque de Cerisy 2005, c'est-à-dire « Le théâtre dans le débat public ». Deux axes de réflexion se sont imposés lors du colloque et elles sont également présentes tout au long des cinq parties du

dossier. Les communications traitent de la censure au théâtre à partir d'exemples historiques concrets : des pièces comme *Les paravents* de Genet et *Germinal* de Zola, mais aussi des critiques, dont Jean Drault et Léon Blum. La seconde partie aborde le théâtre de Henry Bernstein et la troisième la présence d'idéologies politiques au théâtre et le pouvoir de revendication et de dénonciation que celui-ci a pu représenter au XX^e siècle. Les deux dernières sections mettent en relief l'aspect politique de différentes pratiques théâtrales contemporaines dans le monde : l'Algérie, la Russie et le Moyen Orient, entre autres.

L'année 2005 semble se situer sous le signe de l'introspection. En effet, chacune des quatre revues recensées se penche sur ce qu'est le théâtre, sur ses nombreux rôles et fonctions et sur les gens qui lui permettent « d'être » ce qu'il est. Cette réflexion intègre le passé, plus particulièrement une vision historique racontée à travers l'expérience et les émotions. Le désir de renouvellement au sein de la discipline, exprimé par l'introspection, semble présager un avenir théâtral plus intimiste, orienté davantage vers une réflexion méta-théâtrale globale.

Annie Brisebois

UQAM