

Revue des revues de langue française

David Blonde

Number 30, Fall 2001

Entre théâtre et cinéma...

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041482ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041482ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Blonde, D. (2001). Review of [Revue des revues de langue française]. *L'Annuaire théâtral*, (30), 173–181. <https://doi.org/10.7202/041482ar>

Études théâtrales, n^{os} 17, 18 et 19, 2000

Théâtre/Public, n^{os} 153, 154-155 et 156, 2000

Cahiers de théâtre Jeu, n^{os} 94, 95, 96, 97 et 98, 2000

Alternatives théâtrales, n^{os} 63, 64, 65-66 et 67, 2000

À la lecture de récents numéros de revues théâtrales de langue française, on constate d'emblée le vif intérêt des chercheurs et des praticiens pour les zones de tensions entre texte et représentation, auteur et acteur, acteur et spectateur, théâtralité et illusion théâtrale, mais aussi entre des pôles dont l'opposition apparemment réductrice figerait l'art théâtral : corps et esprit, acteur et objet, intime et politique...

Avatars du théâtre « engagé »

Une volonté de remettre en cause le paradigme intérieur/extérieur sous-tend le dossier sur « L'intime et la politique. Autour de Jean-Pierre Sarrazac », paru dans le numéro 156 de *Théâtre/ Public*. Dans « L'extérieur de l'intime », Sarrazac discutant avec David Lescot et Hélène Kuntz situe l'intime à mi-chemin entre deux pôles, la racine collective de Brecht et la racine subjective de Strindberg. Prônant « un retour du "strindbergien" » (p. 24), Sarrazac trouve dans l'œuvre du dramaturge suédois l'expression même de « l'extime », soit l'intime entendu comme une relation de soi au monde plutôt que comme repli de soi sur son for intérieur. Selon Yannic Mancel,

les pièces de Sarrazac reposent sur une dialectique esthétique qui harmonise naturalisme et symbolisme ou fantastique. Elle s'interroge plus particulièrement sur le rôle de la parabole, du mythe et du modèle picaresque (récit de formation, de voyage et d'errance) dans le traitement des thèmes de l'immigration, de l'exil, du développement des communications et de l'effondrement des systèmes. Tout en énumérant de tels enjeux d'ordre social et en effleurant la question de « l'intime dans sa relation au monde » (p. 34), l'auteur semble malheureusement occulter la dimension politique du théâtre de Sarrazac et, par le fait même, s'écarter du thème du dossier.

Il n'en est pas ainsi dans les pages qui précèdent ce dossier. L'extrait de *Café* d'Edward Bond, qui dépeint l'art comme « une guerre, un combat pour créer de l'humain dans une société injuste » (p. 9), et la réflexion de Franck Laroze sur sa pièce, *Huntsville, la honte du monde*, qui met la scène au service d'Amnistie internationale, proposent un théâtre investi d'une fonction politique. On peut alors parler de théâtre d'intervention proprement dit, car la création théâtrale s'engage dans une cause.

Le numéro 17 d'*Études théâtrales* relate une variété d'expériences de théâtre d'intervention, depuis les compagnies de rue dont traite Jean-Michel Guy jusqu'au Natya Chetana, troupe indienne dont Subodh Pattanaik expose le travail. Re baptisé « théâtre citoyen » par Anne Wibo pour souligner le rôle important que joue le théâtre dans la Cité, le théâtre d'intervention contemporain découle des mouvements

contestataires d'après 1968. En insistant sur la volonté de sortir du théâtre de répertoire et d'intervenir directement sur les lieux du combat (usines, places publiques), l'« Avant-propos » d'Henry Ingberg laisse entendre que la principale différence entre le théâtre d'un Sartre et l'actuel théâtre d'intervention réside dans un déplacement de l'opposition entre réel et fiction, entre virtualité de l'univers théâtral et réalité de son référent, la société dans laquelle nous vivons. Il rejoint du même coup l'article de Jean Hurstel, qui soutient la nécessité de rompre avec l'institution théâtrale et avec le public traditionnel. Selon Hurstel, le théâtre d'intervention doit, à l'exemple du hip-hop et du graff, se situer en position de rupture, adopter la frontière comme métaphore des fractures et contradictions de la société actuelle et, en explorant les zones frontalières entre centre et périphérie, inclus et exclus, leur trouver des points de rencontre. Paul Biot rejette quant à lui la notion d'intervention, qui « renvoie à toute une conception religieuse, léniniste, qui consiste à apporter conscience *de l'extérieur*, comme si celle-ci ne découlait pas directement des leçons que l'on tire de l'action commune sur le réel » (p. 35), comme si, pourrions-nous ajouter, elle ne faisait pas *partie intégrante* du réel, dynamique parce qu'agissant directement sur l'ordre qu'elle conteste. Exemple de théâtre qui intervient directement sur les lieux et dans le réel, le « théâtre de quartier » flamand (*buurttheater*), dont il est question dans un article de Martine Verheyen et Paul Biotin, invite les principaux exclus de l'ordre établi – les pauvres – à créer leurs propres spectacles. Dans « Enjeux politiques du théâtre-action : l'esthétique

donne force à la parole critique », Carmelina Carracillo ne s'en tient pas à dénoncer l'exclusion et la paupérisation en marge de ce même ordre : elle nous met en garde contre les effets nuisibles du pouvoir néolibéral sur le théâtre. En voyant dans « l'homogénéité culturelle internationale » une conséquence possible de la tendance à la mondialisation des marchés, Carracillo laisse entendre que l'action politique sur une scène sert moins à renverser cet ordre qu'à parer le théâtre – et l'art en général – contre ses effets néfastes. Le théâtre, dit-elle, doit servir de contre-poids aux « trois sphères qui dirigent le monde : le capital financier, la recherche techno-scientifique et les médias/publicités » (p. 24). Il faut apprécier que, dans sa défense d'un théâtre-action par lequel le théâtre devient en quelque sorte sa propre fin, elle fasse preuve de prudence en reconnaissant les dangers que sont l'esthétisme et l'instrumentalisation de l'art au profit d'une cause. Il est déplorable toutefois qu'elle n'ait pas insisté davantage sur cette idée de théâtre d'« analyse » (d'aucuns diraient : d'interrogation) à laquelle elle fait allusion et qui pourrait empêcher le théâtre-action de s'assujettir à une cause ou de s'enliser dans une stérile quête formelle.

Comme les Européens, les Québécois s'interrogent sur le double danger que représentent les phénomènes apparemment opposés d'inféodation du théâtre à une idéologie et d'autotélisme. C'est en tenant compte de tels écueils que les collaborateurs au dossier des *Cahiers de théâtre Jeu 94* sur l'« Engagement nouvelle vague » visent à redéfinir la fonction du théâtre dans la Cité. À partir d'une analyse des définitions du

terme « engagement » dans *Le Petit Larousse* et *Le Petit Robert*, Jean Cléo Godin soutient le lien de l'engagement avec le « rapport empathique » qui peut exister entre le spectateur et la scène. Il attribue la quasi-disparition du théâtre militant après l'échec référendaire de 1980 à la rupture de ce « contrat tacite avec le public » (p. 59). Désormais, l'individualisme et la logique marchande de l'institution théâtrale l'emportent sur « l'espace scénique de la révolte » (p. 65). Dans « De l'engagement au double refus », Olivier Choinière se penche sur les causes de la difficulté de parler de problèmes au théâtre. Selon lui, une telle difficulté résulte en premier lieu du « cliché » qui, dans un Québec polarisé entre le OUI et le NON, réduit l'engagement à un choix simpliste entre deux options. L'apathie de ce que Choinière appelle la génération du « post-engagement » participe d'un double refus : refuser « un système qui a fait du refus sa pierre d'assise » (p. 69) depuis le début de la Révolution tranquille en 1960 et permettre la « refondation » de la société québécoise à la lumière d'une nouvelle définition de l'engagement, entendu désormais comme le fait non seulement de « prendre partie » mais aussi de « faire partie » (p. 70) de la communauté. L'excellent essai de Choinière est suivi de « Survivre au vingtième siècle », manifeste de Jerry Snell qui lance l'appel au refus du manichéisme et de tout discours militant stéréotypé au profit d'un théâtre physique dont le devoir est d'analyser ce qui s'exprime sur scène par le biais d'un jeu inspiré de celui, « universel », de Chaplin. Plusieurs articles viennent compléter le dossier : comptes rendus de créations, panoramas, un entre-

tien avec Stacey Christodoulou et, pour couronner le tout, un compte rendu des « Entrées libres de *Jeu* » sur « Les nouveaux visages de l'engagement ».

Aussi varié que le dossier de *Jeu* sur l'*Engagement nouvelle vague*, le dossier d'*Alternatives théâtrales* 67 sur *Rwanda* 94 du Groupov propose des témoignages, des entretiens, des essais et des analyses assortis de cartes, chronologies et statistiques. À propos de cette pièce de théâtre d'intervention sur le génocide au Rwanda qu'aborde également *Études théâtrales* 17 dans le compte rendu d'un entretien avec Jacques Delcuvellerie, fondateur du Groupov, Philippe Ivernel en souligne le caractère engagé dans son essai, « Pour une esthétique de la résistance », qui insiste sur la fonction centrale du témoignage consistant à « soutenir la mémoire de l'insoutenable pour satisfaire à l'exigence de justice et de vérité sans laquelle se perdent les raisons de vivre » (p. 12). « Tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants » (Delcuvellerie, nous soulignons), l'« esthétique de la résistance » rendue possible par le témoignage – notamment celui de Yolande Mukagasana – rejette la *mimésis* aristotélicienne qui mise sur le pathos. Spectacle de six heures qui repose sur le rapprochement entre vérité et représentation symbolique des victimes du sinistre, ce témoignage fait l'objet de ce que nous pourrions appeler « métatémoignages » de quelques-uns des collaborateurs, dont Johan Daenen, qui dépeint sa scénographie comme un entre-deux entre le cliché de l'espace vide et l'ostentation exotique. Le dossier se termine par quatre textes de Jacques Delcuvellerie : un document précieux,

le journal de bord de l'homme de théâtre, suivi de trois textes qui « posent quelques repères de cette histoire », celle de *Rwanda 94* (p. 92).

Organisation, administration et financement du théâtre

Le dossier d'*Alternatives théâtrales* 64 sur « L'Est désorienté : espoirs et contradictions » opère la jonction entre l'engagement et les questions relatives au financement et aux structures du théâtre. Des articles comme « Les épreuves de la liberté » de Georges Banu ou « De la discothèque rose au théâtre en apesanteur » de Jana Pavlic mettent en relief les contradictions engendrées par la conquête de la liberté depuis l'effondrement du bloc de l'Est. D'une part, la fin de la censure libère le théâtre de l'Est d'un lourd carcan. D'autre part, l'avènement du régime capitaliste met en question la raison d'être d'un théâtre qui a, jusqu'à la fin des années 1980, visé à combattre la tyrannie du régime communiste et, en même temps, tout un mode d'organisation et de financement du théâtre : naguère chapeauté par un État aussi généreux qu'omniprésent, le théâtre de l'Est voit s'effriter les subventions qui lui sont accordées malgré le maintien des structures issues de l'ancienne politique culturelle de Moscou. Il en résulte, comme le montre si bien Georges Banu, une tendance grandissante à la « commercialisation » et à la « contamination » du théâtre de l'Est par l'influence du théâtre occidental, ce qui minerait le caractère distinct des productions des anciennes démocraties populaires. Tout en permettant de dégager des tendances

communes à tous les pays d'Europe de l'Est, le dossier se compose également de panoramas portant sur la situation théâtrale d'un pays donné en insistant sur sa singularité par rapport à ses voisins. Malheureusement, le contenu de ces panoramas (« Au sortir de la tourmente » de Dusan Rujak, à propos de l'ex-Yougoslavie, « À l'heure de la transition » de Natalya Ermakova qui traite de l'Ukraine, etc.) semble se répéter, tout comme le contenu des entretiens en fin de dossier, qui ressassent pour la plupart des enjeux qui ont déjà été traités ailleurs dans le numéro d'*Alternatives théâtrales*.

Éditoriaux, comptes rendus des Entrées libres ou essais, les articles de la revue *Jeu* qui ont trait au financement et aux structures du théâtre québécois résistent quant à eux à la tentation de la redite. Dans « Investissement et désintéressement », éditorial du numéro 94, Louise Vigeant dénonce la sujétion du théâtre actuel aux intérêts des commanditaires privés au détriment du mécénat, qui se distingue selon l'éditorialiste par son désintéressement. Dans l'éditorial du numéro 96, Vigeant se réjouit que le rapport de la Commission de la culture de février 2000 ait pris acte de la principale revendication du Mouvement pour les arts et les lettres (MAL) en recommandant une augmentation des subventions publiques accordées au Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), en vue de « rétablir l'équilibre entre les ressources offertes aux créateurs et celles qui sont mises à la disposition des entreprises culturelles » (p. 9). Autre point de consensus : le besoin de simplifier les structures afin de mettre un terme au dédoublement d'organismes

subventionnaires. Dans l'éditorial du numéro 98 sur les portraits économiques du CALQ, Vigeant se penche sur d'autres problèmes tels que l'insuffisance des actuelles stratégies de mise en marché des créations théâtrales et la faiblesse des revenus des artistes de la scène. Quelques-unes des solutions proposées par Vigeant dans les trois éditoriaux manquent d'originalité – par exemple, une simple augmentation de subventions étatiques – ou se révèlent parfois contradictoires : elle préconise un partenariat entre le privé et les organismes subventionnaires publics tout en dénonçant l'emprise des commanditaires privés. D'autres articles cherchent moins à trouver des solutions faciles qu'à examiner les problèmes structurels et financiers dans toute leur complexité. Dans le compte rendu de l'Entrée libre du 28 février 2000 (*Jeu* 96), les participants se penchent sur le rôle du conseil d'administration dans la structure des théâtres du Québec et sur les tensions qui peuvent surgir entre le CA et la direction artistique. Toujours sous la rubrique « Enjeux », Sophie Pouliot examine dans le même numéro les modes de financement des jeunes troupes de théâtre et souligne les difficultés auxquelles se heurtent ces dernières lorsque vient le temps d'entreprendre une démarche de demande de subventions. Sous la rubrique « Enjeux », Michel Vaïs rend compte de l'Entrée libre de *Jeu* du 20 novembre 2000 lors de laquelle les participants sont invités à répondre à la question : « Faut-il soutenir le théâtre amateur ? ».

Réhabilitation de l'auteur et retour au texte

Le rôle prépondérant du metteur en scène, l'improvisation, l'accent sur le langage corporel, l'influence du théâtre asiatique tel que le *no* japonais, voilà autant de tendances qui occulteraient la place de l'auteur et du texte dans le théâtre contemporain. Cependant, on ne peut que remarquer les signes du retour sur scène de l'auteur dramatique et du texte, à commencer par l'idée de consacrer un dossier à des « Portraits d'auteurs » dans le numéro 98 de *Jeu* : Olivier Cadiot, Reynald Robinson, Hristo Boytchev, Gao Xingjian, Javier Tomeo, Sergi Belbel, Jean-Luc Lagarce, Alessandro Baricco et Michael Mackenzie, tous des auteurs actuels dont les origines diverses sont révélatrices de la portée mondiale du mouvement de réhabilitation de l'auteur dramatique.

On peut voir dans le dossier d'*Études théâtrales* 19 sur « Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines » un autre signe du regain d'intérêt pour l'auteur dramatique et ses textes, comme en témoigne un sous-titre d'un article de Didier Plassard : « Le retour des auteurs dramatiques » (p. 69). En fait, Koltès n'est vraiment abordé qu'à partir de la page 89, dans un article d'Anne Ubersfield sur « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain ». Le numéro serait plutôt consacré aux écritures contemporaines et au rôle de l'écriture et du texte dans le théâtre actuel. Ainsi, le caractère littéraire et poétique et la lisibilité des textes dramatiques figurent parmi les caractéristiques du théâtre contemporain qui sont énumérées dans la « Synthèse prématurée ou fermeture provisoire

pour cause d'inventaire de fin de siècle » de Patrice Pavis. Patricia Duquenet-Krämer avance pour sa part que, partie intégrante de cette poésie, le traitement singulier de la didascalie chez Koltès rend caduque l'opposition texte théâtral/texte littéraire. Cependant, Didier Plassard présente cette poésie moins comme un tout cohérent que comme la fragmentation du texte devenu le lieu de ruptures et de discontinuités, tout en soutenant que la déconstruction du texte est désormais suivie d'une reconstruction, « refondation » qui marque la « sortie de l'«ère du soupçon» » (p. 74). Bref, fini la méfiance envers le langage et le texte qui le convoque. Dans son analyse des *Amertumes*, adaptation par Koltès d'un roman autobiographique de Gorki, François Poujardieu aborde l'adaptation à la lumière de la question de la littérarité en identifiant le personnage autobiographique d'Alexis comme « le point d'ancrage d'une convergence possible entre la mise en abyme du lecteur dans le récit et celle des spectateurs dans la représentation de sa transposition dramatique » (p. 127). En d'autres termes, écriture et représentation ne s'opposent plus.

De même, le dossier de *Jeu 96* sur *L'adaptation* représente encore un autre signe d'une volonté généralisée de réhabiliter le texte. En insistant sur l'importance sinon de la fidélité au texte de départ, à tout le moins d'un respect envers celui-ci, le dossier met en évidence la double réhabilitation du texte : d'une part, la revalorisation du texte de départ par l'entremise d'une relecture éclairante, ainsi que le montre Marcel Goulet à propos de *L'Odyssée*, adaptation de Dominic Champagne et Alexis

Martin. Ensuite, la création d'un texte nouveau qui possède sa valeur propre, comme le souligne Guylaine Massoutre à propos de la traduction : « traduire continue le texte [...] pour en faire un texte » (p. 175). On peut trouver dans l'analyse de Massoutre une autre mise en question de l'opposition entre écriture et représentation. Cette vision de la traduction et de l'adaptation s'oppose à celle de Rodrigue Villeneuve qui, à propos des *Frères Karamazov*, met l'accent sur le « fossé » entre le texte de départ et la représentation : la raison d'être de l'adaptation serait, selon lui, de transformer un texte en quelque chose d'éphémère, qui est tout sauf un texte. Ainsi, la théâtralisation doit l'emporter sur la *ré-écriture*.

Corps, chair et objet

Comme en témoigne l'article de Villeneuve, on est loin d'avoir éliminé tout soupçon envers le texte. Autre preuve, la persistance des *performance arts*, axés sur le langage corporel. Stanislavski acteur et Grotowski *performer* ont à leur façon mis en valeur le corps de l'acteur. Dans une étude publiée dans le numéro 153 de *Théâtre/Public*, Virginie Magnat soutient la correspondance entre la conception artaudienne du théâtre, l'action physique naturellement impulsive qu'elle croit retrouver chez Stanislavski – dépeint ici comme le précurseur d'Artaud – et le « théâtre pauvre » de Grotowski, fondé sur l'alchimie entre le corps et l'esprit, trois visions qu'elle rapproche de l'« expérience consciente » de Martin Kurten. À la mise en scène de la corporéité chez Stanislavski et Grotowski s'oppose le concept de « chair » dont il est question dans le

numéro 154-155 de *Théâtre/Public*. En réaction au *body-art* qui assimile la chair au corps, Bernard Andrieu soutient l'immatérialité de la chair, « profondeur intérieure » que ne fait que voiler le corps-surface matériel. La perspective phénoménologique d'Andrieu désigne le texte et le livre comme métaphores de la chair, soit une autre façon de réhabiliter le texte au théâtre. Plus loin dans le dossier, le corps et la chair sont redéfinis par rapport à l'objet. « Objet » dont l'importance va croissant. La marionnette s'inscrit, d'après le « Manifeste pour un théâtre de marionnette et de figure » de Dominique Houdart, dans un « théâtre de figure » qui, grâce au triomphe de l'objet, artificiel par essence, rompt avec l'illusion théâtrale pour « retrouver la porte étroite de la théâtralité, le sens du sacré et du rituel » (p. 41). Dans « Pratiques croisées : danse et théâtre de figures », Dominique Praud relate une expérience qui intègre le corps de la marionnette dans la danse.

Le numéro 65-66 d'*Alternatives théâtrales* consacre un dossier à la marionnette considérée comme double de l'acteur. Témoignages, entretiens, manifestes ou essais explorent les différences entre les diverses traditions de théâtre de marionnettes, depuis la tradition italienne du *burattinaio* de Polichinelle, que nous fait découvrir Bruno Leone, jusqu'au *bunraku* japonais. D'autres articles envisagent la marionnette selon une perspective multidisciplinaire dans « Marionnettes à l'opéra » de Bernard Debroux (voir aussi l'entretien avec Dario Fo), ou encore du point de vue de la réception : « Marionnettes à Avignon, regard du spectateur » (Ludovic Fouquet). Véritable

renversement de perspective, Laurie Andersen dépeint l'acteur comme une marionnette manipulée par le spectateur-voyeur. Dans le cadre d'un entretien, Georges Lavaudant met en question le mythe de la marionnette « parfaite » en affirmant la possibilité de se tromper aussi dans ce type de théâtre. Dans un autre entretien, Peter Schumann, fondateur du Bread & Puppet Theater, expose sa vision d'un théâtre de marionnette engagé. Dans *La cathédrale de papier mâché*, pièce commandée par l'ONG Bread for the World, « des mots et des sculptures qui peuvent être perçus comme des objets sacrés » (p. 34) se substituent aux « dieux monothéistes et capitalistes » (p. 33). Si la plupart des articles mettent l'accent sur le dynamisme du théâtre de marionnettes, il faut déplorer qu'il n'en soit pas ainsi de l'approche d'Émilie Valantin dont « La grammaire de manipulation » présente la manipulation de marionnettes comme un langage figé.

Autres enjeux

Théâtre et langage

Irréductibles au statisme d'une grammaire, *Les mots* de Jean-Pierre Ronfard se manifestent au contraire comme le lieu d'un jeu sur le langage qui se substitue à l'habituel jeu de comédiens. Voilà ce que l'on découvre en lisant le dossier qui est consacré à la pièce dans le numéro 95 de *Jeu*. Dans « Les mots mènent le monde », Pierre Popovic voit dans la pièce une imposture : faire passer pour théâtrale une « étude de sémantique » qui réduit la théâtralité au strict minimum. En donnant les mots en spectacle plutôt que de proposer une

intrigue et un jeu d'acteurs, la pièce « désigne de l'intérieur [sans distance] ceux qui se servent aujourd'hui du langage à la manière d'imposteurs » (p. 68). La lecture de Popovic semble justifier celle de Michel Vaïs, qui fait remonter le « souyoukoug », langue inventée par Ronfard dans sa pièce, au latin de cuisine dont se sert la Faculté pour impressionner Argan dans *Le malade imaginaire* de Molière et à la langue partiellement inventée d'Ubu, autre imposteur incarnant les « jeux de pouvoir » qui, nous a déjà dit Popovic, s'appuient sur un usage fourbe des mots.

Théâtre de la femme, théâtre de l'homme

Autre imposture à mettre en cause : le récit historique tel que nous le racontent depuis des siècles les défenseurs du patriarcat. Le dossier qui est consacré par *Alternatives théâtrales* à la regrettée Michèle Fabien, femme de théâtre belge, nous fait découvrir un théâtre qui, pour citer l'article de Jacques Dubois sur « Les revenantes », « questionn[e] le refoulé de notre mémoire pour y voir ce qui s'y oblitère de la sorte » (p. 12), afin de lever le voile sur la face cachée de l'histoire du monde. Yannic Mancel qualifie ce travail de dépoussiérage de « décentrement au féminin », c'est-à-dire le fait de « rel[ire] les grandes fables fondatrices à partir du regard subjectif de la femme » (p. 18). Dans l'allocution qu'il a prononcée lors de l'inhumation de Michèle Fabien, Marc Quaghebeur soutient « la singularité belge » de l'œuvre de la défunte. Ancrée dans la Cité, le théâtre engagé de Fabien aurait fait de son auteure une des grandes

intellectuelles de « la Belgique francophone des années septante » (p. 36). Le discours élogieux de Quaghebeur traverse le dossier tout entier. En effet, sans doute aussi varié que les autres numéros d'*Alternatives théâtrales*, le dossier sur Michèle Fabien nous apparaît malheureusement comme un ensemble d'hommages funéraires analogues à celui de Quaghebeur plutôt que comme un ouvrage de réflexion critique.

En revanche, la réflexion critique est loin de faire défaut dans le dossier qui est consacré aux « Figures masculines de la scène québécoise » dans le numéro 97 de *Jeu*, revue qui, pourtant, se contente trop souvent de nous présenter des portraits, des comptes rendus de créations et des entretiens. Alors que l'on aurait pu s'attendre à une réflexion sur le statut et l'image du père dans le théâtre québécois, l'« État des lieux » d'Alexandre Lazaridès se concentre avant tout sur la représentation des garçons : garçons caractérisés par leur individualisme et leur relativisme, en révolte contre leur père tyrannique, en proie à une crise identitaire, atteints d'une dépendance sexuelle dont ils doivent s'affranchir et à la fin réduits à l'impuissance. Comme le souligne Lazaridès, le théâtre contemporain, tout épris qu'il est de la souveraineté de l'individu, néglige d'opérer la jonction entre ces problèmes particuliers et des maux sociaux tels que l'échec scolaire chez les garçons. D'où un refus presque généralisé de toute forme de théâtre d'engagement qui puisse donner la parole aux garçons en désarroi. Pourtant, les interventions des jeunes hommes lors d'une table ronde sur « l'être masculin » ne traduisent pas un tel désarroi. Au

pessimisme de Pierre Simard, 50 ans, qui déplore l'absence du père dans la vie des jeunes Québécois, s'oppose l'optimisme de Frédéric Thibault, 30 ans, et, surtout, d'Alexandre Cadieux, 20 ans, deux jeunes adultes qui se montrent satisfaits du sort que la société post-Révolution tranquille leur réserve. Le quinquagénaire, quant à lui, semble moins préoccupé par la situation des jeunes hommes que nostalgique d'une époque où le père se trouvait en position d'autorité.

Pour en savoir plus

Pour en savoir plus long sur le théâtre d'intervention, l'organisation et le financement des troupes ou le théâtre de marionnette, on peut se reporter à la « Bibliographie des arts du spectacle. Ouvrages en langue française publiés en 1994 et 1995 » dans le numéro 18 d'*Études théâtrales*. Soigneusement divisée en deux grandes parties (Arts du spectacle, Culture – Animation culturelle, Varia) et en sous-parties (répertoires, ouvrages de référence généraux, etc.), la recension accuse malheureusement certains défauts, notamment l'inclusion dans cette « bibliographie d'ouvrages en langue française » de nombreux ouvrages en langue anglaise et de certaines « études » plus ou moins sérieuses : par exemple, le *Manuel du prestigitateur : les 100 plus grands tours de la magie* de Patrick Page ou *Beverly Hills [90210] : l'album secret* de Neel Ehm... L'auteur de la recension, Christiane Fraipont, aurait gagné à circonscrire son domaine de recherche.

David Blonde

Université d'Ottawa (2^e cycle)