

*Jeu*, n<sup>os</sup> 166, 168 (2018)  
*Corps-Objet-Image*, n<sup>o</sup> 3 (2018)  
*Alternatives théâtrales*, n<sup>o</sup> 133 (2017)

Karolann St-Amand

Number 63-64, Spring–Fall 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1067762ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1067762ar>

[See table of contents](#)

**Publisher(s)**

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)  
Université du Québec à Montréal  
Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

**ISSN**

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

**Cite this review**

St-Amand, K. (2018). Review of [*Jeu*, n<sup>os</sup> 166, 168 (2018) / *Corps-Objet-Image*, n<sup>o</sup> 3 (2018) / *Alternatives théâtrales*, n<sup>o</sup> 133 (2017)]. *L'Annuaire théâtral*, (63-64), 249–255. <https://doi.org/10.7202/1067762ar>

Tous droits réservés © Société québécoise d'études théâtrales (SQET),  
Université du Québec à Montréal et Figura, Centre de recherche sur le texte et  
l'imaginaire, 2019

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/>

**Érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal,  
Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to  
promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

*Jeu*, n<sup>os</sup> 166, 168 (2018)

*Corps-Objet-Image*, n<sup>o</sup> 3 (2018)

*Alternatives théâtrales*, n<sup>o</sup> 133 (2017)

En 2017 et 2018, les dossiers thématiques de plusieurs revues théâtrales ont témoigné de l'avancement des questionnements et des technologies, complexifiant davantage la réflexion actuelle sur le théâtre, autant au Québec qu'à l'étranger. Alors que la revue *Jeu* a traité consécutivement de la relation littérature-scène et des arts de la scène à l'ère numérique, *Corps-Objet-Image* s'est penchée sur la question de la réanimation. De son côté, *Alternatives théâtrales* a consacré un numéro à la question de la diversité culturelle sur les scènes européennes.

## LA LITTÉRATURE, C'EST LE THÉÂTRE

Dans son éditorial du numéro 166 de *Jeu*, Raymond Bertin souligne que littérature et scène entretiennent des relations de réciprocité depuis longtemps déjà et que malgré tout ce qui peut les distinguer ou les séparer, elles « se complètent, se stimulent, s'interrogent, s'inspirent mutuellement ». La littérature, c'est le théâtre, et vice versa. Bertin annonce les objectifs du dossier thématique : rendre compte de la richesse des liens entre les deux arts et viser à « mettre en lumière ces approches qui amalgament et font se chevaucher les disciplines ». Le dossier thématique de la revue, présenté par Sophie Pouliot, traite de la relation de va-et-vient entre arts de la scène et littérature. Les unir, c'est faire communier l'individuel et le collectif. Le dossier porte enfin sur les deux côtés de la médaille, soit le passage d'une œuvre écrite à une version scénique et le procédé inverse, soit la publication de pièces de théâtre. Fanny Britt et Jean-Philippe Baril-Guérard, qu'on retrouve d'ailleurs en couverture du numéro, sont tous deux à la fois dramaturges et romanciers. Ils ont entretenu une correspondance autour des différences et des similitudes entourant l'acte d'écriture. Leur réflexion explore la question suivante : « Le geste d'écrire reste-t-il essentiellement le même? » Écrire une pièce de théâtre, observent-ils, est un geste plus collectif étant conçu d'abord pour la scène alors qu'écrire un roman nécessite souvent un état de solitude pour advenir. En changeant de forme, c'est un espace de liberté que ces deux jeunes auteurs recherchent. L'adaptation est de plus en plus présente sur nos scènes. Sara Dion propose une réflexion autour de l'écriture au féminin, des premiers romans et de l'autofiction. Dans les dernières années, remarque-t-elle, il y a eu multiplication de romans de jeunes écrivaines adaptés à la scène. Ces textes sont ancrés dans l'ici et maintenant, dans des lieux précis, alors que les personnages sont le produit de ces lieux et de l'époque dans laquelle ils habitent. On semble assister à un réel mouvement social et artistique. Les femmes se rassemblent pour se raconter, pour dévoiler ce

qui les réunit. Selon Pierre-Yves Lemieux, « adaptation » n'est pas le meilleur terme pour définir ce passage du texte à la scène. Adaptation serait un mot fourre-tout. En général, les artistes ne cherchent pas à reproduire des œuvres qui existent déjà, mais plutôt à les recréer, à en transmettre une nouvelle vision en la faisant passer par un nouveau regard. Au mot « adaptation », il préfère le terme de « transcréation », soit « la création d'un artiste à travers la création d'un autre artiste ». Marie-Christiane Hellot a, quant à elle, rencontré divers artistes pour cerner les raisons expliquant la présence récurrente de la figure de l'auteur au théâtre. D'entrée de jeu, une chose semble unanime : la notion de « mentir vrai » est au centre de toute adaptation. Il faut partir de certains éléments et les moduler pour leur faire dire ce qu'on veut. Il faut extirper l'auteur de la littérature pour le faire devenir personnage. Pour sa part, Raymond Bertin se demande pourquoi publier des textes de théâtre. Les avis varient sur la question. D'un côté, certains disent que « lire du théâtre ne va pas de soi », alors que de l'autre, on rappelle que « le livre théâtral est une création en soi », qu'il doit s'autosuffire, mais également que « le texte publié n'est pas définitif, il se veut un objet littéraire autonome », indépendant de la représentation. Au-delà de la relation littérature-théâtre, le dossier thématique tisse un lien plus spécifique entre la poésie, la marionnette, la danse et le théâtre. Par exemple, Dany Boudreault aborde la place occupée par la poésie sur la scène contemporaine. Bien qu'il existe des différences entre l'écriture poétique et l'écriture dramatique, observe-t-il, elles partagent le même pouvoir d'évocation. Ces deux arts vont de pair et Boudreault affirme que la présence de la poésie sur la scène est une nécessité. De son côté, Michelle Chanonat s'est entretenue avec Loup Bleu, le directeur artistique du Théâtre du Sous-marin jaune, et avec son acolyte, Antoine Laprise, autour de la relation entre les marionnettes et les classiques littéraires. La compagnie a une mission précise : adapter les grands auteurs de l'humanité, ceux qu'on hésite normalement à approcher, comme s'ils étaient inaccessibles. Loup Bleu insiste toutefois : bien qu'il reprenne de grands classiques, c'est sa vision, sa lecture des œuvres qu'il met en scène. La marionnette a cet avantage qu'elle « donne carte blanche, elle permet toute liberté ». Mélanie Carpentier, pour sa part, discute de l'alliance entre théâtre et danse. Elle observe que « de l'adaptation narrative à la réécriture dansée, l'interaction entre le domaine des lettres et celui du geste perdure et se réinvente ». Grâce à sa tendance à l'interdisciplinarité, la danse est idéale pour la transposition littéraire. Elle englobe nécessairement les formats plus classiques comme le conte ou le roman, mais également différentes formes comme les carnets, lettres et journaux intimes, les textes dramatiques, les essais et, plus récemment, les nouveaux supports de création nés d'Internet. Force est de constater que la littérature et la scène entretiennent une relation privilégiée dont le dossier thématique rend bien compte. Ces deux disciplines cohabitent de plus en plus, se répondent, se contaminent et chacune gagne des emprunts à l'autre.

## LA CULTURE NUMÉRIQUE EN ÉMERGENCE

Le dossier thématique du numéro 168 de *Jeu*, dirigé par Raymond Bertin, porte sur la redéfinition des communications par le numérique. Bien qu'il utilise la technologie dans ses créations depuis de nombreuses années, le milieu des arts semble présenter des réticences à négocier ce virage. En ouverture de dossier, Jean-Robert Bisailon et Michelle Chanonat s'entendent sur un point : « les nouvelles technologies et de l'information et des communications sont déjà partout ». Au-delà de l'utilisation qui en est faite pour la création artistique, elles pourraient transformer la relation entre le théâtre et le spectateur, étant un outil indispensable pour l'étude du public et pour la communication avec celui-ci. Les Conseils des arts, à la suite d'un premier état des lieux du numérique dans les secteurs des arts vivants, ont mis en place de nouveaux programmes spécialement pour le numérique. On parle d'un véritable changement de paradigme, de l'idée de l'expérience totale du théâtre : le spectacle se doit d'exister au-delà de la représentation. D'abord, Mélanie Carpentier s'est entretenue avec trois chorégraphes qui ont dû repenser leur pratique respective en intégrant le numérique à leur processus de création. Ces démarches ont généré chez elles « des questionnements, des paradoxes, des doutes et [ont] parfois [constitué] des risques ». Les outils numériques permettent de créer de nouveaux dispositifs autour de la physicalité des danseurs en créant un dialogue entre réel et virtuel, donnant plus de pouvoir aux interprètes, et de jouer avec plusieurs couches d'interactions. Pour sa part, Josée Plamondon s'est attardée à la question de l'archivage des arts de la scène, plus précisément à la numérisation des archives personnelles ou institutionnelles par les artistes, les collectifs ou les lieux de représentation, à l'intégration du numérique dans le domaine culturel. Louis-Philippe Labrèche, de son côté, retrace l'évolution rapide des moyens technologiques en scène. Le numérique, avance-t-il, serait en voie de provoquer une révolution des arts et métiers de la scène au même type que l'électricité l'a fait auparavant. Il note cependant quelques défis, soit le manque de ressources financières, l'absence de formation dans les écoles de théâtre et l'intégration tardive de la vidéo dans les créations. Catherine Mathys aborde quant à elle un partenariat du Quartier des spectacles qui permet de cibler, connaître et analyser la clientèle. Avec la mutualisation des données, fait-elle valoir, on peut partager et concentrer l'expertise. Ce partenariat vise à maintenir l'actif culturel, « c'est-à-dire de s'assurer de la pérennité de plus de 80 lieux de diffusion culturelle au centre-ville de Montréal ». Marie-Claude Brière, pour sa part, traite d'un autre projet, soit celui de la station Scénic, un dispositif mis en place par la Société des arts technologiques (SAT) qui permet l'expérience de la téléprésence ou de la diffusion en direct. L'objectif est de mettre en réseau vingt lieux de diffusion du Québec par la transmission audiovidéo. Julie-Michèle Morin livre ensuite une réflexion sur la révolution du transhumanisme. Il est question de l'émergence du nouveau paradigme numérique participant à modifier la production artistique en arts vivants. « Une révolution transhumaniste où les corps seraient (sont?) augmentés par la technologie » soulève des questions éthiques, des enjeux philosophiques. « Cette approche, dit-elle, permet précisément de réinvestir notre rapport

aux technologies en prenant conscience de notre rapport naturalisé à celles-ci». Finalement, Mélissa Pelletier fait le point sur le marketing de soi en ligne, notant que la présence des artistes de théâtre n'est pas une tendance généralisée sur les réseaux sociaux. Ils constituent pourtant un outil qui peut aider à obtenir plus de visibilité. Ce numéro de *Jeu* me semble dépendre les aspects surtout négatifs rattachés à l'évolution du numérique dans les arts vivants. On se questionne sur ses retombées, s'intéresse plus à tout ce qu'il y a autour du spectacle qu'au spectacle lui-même, laissant de côté la partie «création». Ce faisant, les apports spécifiques des avancées technologiques, indissociables de l'émergence de nouvelles formes théâtrales, par exemple le théâtre ambulateur en baladodiffusion, paraissent mis de côté.

## RÉ-ANIMATION : CONSTAT ET URGENCE DANS LE SPECTACLE VIVANT

Dans son «édito» du troisième numéro de la revue numérique *Corps-Objet-Image*, Renaud Herbin rappelle que la tactique du projet COI «est de convier des non-spécialistes des pratiques COI» dans l'espace qui s'ouvre entre diverses pratiques des arts de la scène. La philosophie du projet se situe dans les interstices de la relation entre l'ici et l'ailleurs qui est décloisonnée par cette pratique de la ré-animation. Le numéro thématique de la revue est introduit par un essai de Jérémy Damain sur ce qu'il nomme les *weird animisms*. Pour l'auteur, depuis l'époque de la modernité, on remarque quelque chose comme un besoin de ré-animation de notre façon d'expérimenter le monde, les êtres et les choses qui nous entourent au fil de nouvelles expériences. Le monde se compose de présences multiples, on cherche à en rendre compte – on ne se contente plus de simplement relever les diversités –, à interpréter ou à défendre cette multiplicité. La ré-animation suppose de croiser les perspectives et les champs disciplinaires. De son côté, Emma Merabet dresse une cartographie de l'animation, s'intéressant particulièrement à l'art de la marionnette et à la relation entre elle et l'artiste. «Cette cartographie, précise-t-elle, tente de replacer le phénomène de l'animation dans la problématique plus large de l'humain et du non-humain». La marionnette, lorsqu'on lui reconnaît des intentions, permet de jouer avec la frontière existante entre le vivant et la vie sensible. Jacopo Rasmi, pour sa part, analyse le cinéma de Michelangelo Frammartino d'un point de vue pythagorien, puis s'entretient avec lui sur la question du hors-champ, du partage du sensible et du devenir du cinéma. Il «explore les possibilités et les formes d'un animisme cinématographique qui opèrent comme une puissance de mise à distance de la figure autocentrée de l'homme» en interrogeant les effets de film de Frammartino. Le cinéma de ce dernier renoue son alliance avec la fable, qui ouvre des possibilités d'animation parce qu'elle s'autorise à faire parler les choses. Frammartino s'inspire des techniques d'enseignement de Pythagore pour créer son cinéma, soit un cinéma d'écoute et d'observation du monde. Benjamin Thomas, quant à lui, aborde la présence des choses au cinéma. Il propose de repeupler l'interstice séparant d'un côté les objets et de l'autre les sujets, de faire cohabiter l'inhabitable, de ré-animer la frontière,

de supprimer l'absence de partage. Ensuite, Julien Bruneau met en question notre capacité à fabriquer du sens, rappelant que tout est sujet à interprétation. Nous passons notre vie à interpréter tout ce que nous croisons, relevant les moindres signes, cherchant à faire sens de tout. Le « faire sens » implique du mouvement, une circulation d'affects, une trajectoire de relations autour de soi et en soi. Martin Givors, de son côté, médite sur ses expériences de chute lors d'un entraînement en danse acrobatique qu'il a suivi avec le chorégraphe Dimitri Jourde. Il traite de « ce qu'implique la fusion du corps du danseur avec l'espace », observant qu'il y a coïncidence entre les espaces interne et externe du corps, l'un devenant l'autre et vice versa. Ils s'alternent, se complètent et, finalement, fusionnent pour devenir un seul et même espace dans lequel le danseur évolue. La chute devient alors une expérience pratique de la ré-animation. Puis, Thierry Drumm se questionne sur les intrusions animistes des personnages de fiction dans notre esprit et sur les relations qui nous lient à ces personnages. « À leur manière, ils existent; ne pourrions-nous pas dire d'eux qu'ils n'occupent pas seulement notre imaginaire, mais qu'ils [y] participent »? L'auteur constate que nous entretenons des relations particulières avec les personnages de fiction: nous leur attribuons une certaine consistance physique et psychologique. Leur irruption prendrait forme dans une sorte de rêve, dans cet interstice entre le conscient et l'inconscient. Duncan Evennou et Lancelot Hamelin ont pour leur part piloté le projet *Light House Party* au printemps 2017. C'est à partir de la question « Et vous, avez-vous rêvé cette nuit? » qu'ils sont entrés en contact avec les habitants de Nanterre pour explorer les paysages oniriques de la ville. Le projet visait à rendre compte du « brouhaha de l'inframonde », à dépeindre le rêve comme un théâtre intime retranché dans un intérieur inatteignable. Finalement, Emily Johnson traite des relations existant entre l'homme et le règne animal. « Ces perspectives s'enchevêtrent aussi dans la voix que nous font entendre les textes » réunis sous le titre *Créatures marines*. Les trois textes de natures différentes – une fable, un essai et un poème – mettent en scène divers animaux marins qui apparaissent sous de multiples formes. Ils font écho aux réflexions qui, dans ce dossier, tissent la cartographie plurielle d'une pensée du vivant et de ses représentations.

## DIVERSITÉ CULTURELLE ET IDENTITÉ PLURIELLE

Sylvie Martin-Lahmani débute son éditorial du 133<sup>e</sup> numéro d'*Alternatives théâtrales* avec une grande question: pourquoi, aujourd'hui, avons-nous autant de discussions à propos de la diversité culturelle? « Parce que les artistes revendiquent, à juste titre, une liberté, mais ils ne peuvent pas faire comme si les discriminations n'existaient pas », répond-elle. Il faut toutefois marquer une nuance entre les termes « diversité » et « discriminations ». Si on parle autant de « diversité » sur les scènes, c'est précisément parce qu'il existe des « discriminations ». Martin Poison le rappelle dans son texte introductif: « la diversité culturelle constitue l'un des défis majeurs du XXI<sup>e</sup> siècle ». À ce propos, il note un double malaise: les figures de l'altérité seraient réduites à des stéréotypes

raciaux et les artistes issus de l'immigration seraient tenus à l'écart des plateaux européens. Il y aurait quasi absence au niveau de la représentation des artistes d'origine étrangère sur les scènes, mais également au sein des équipes techniques ou administratives des institutions théâtrales. Il existe un flou autour de la question de « diversité ». De quoi s'agit-il exactement? Que nomme-t-elle? Que permet-elle d'illustrer? Bérénice Hamidi-Kim a pour sa part récolté les points de vue de Mohamed El Khatib et Marine Bachelot-Nguyen sur ces questions. Selon eux, la source du problème tiendrait à l'origine même du terme. D'un côté, il faudrait lutter contre les discriminations et de l'autre, promouvoir la diversité. Il serait néanmoins préférable de parler de « l'universel inclusif » (ou du « pluriversel »). Ils avancent aussi qu'il faudrait défendre une diversité inclusive qui rassemble tous les groupes sociaux, qu'ils soient minoritaires ou majoritaires. De son côté, Marco Martiniello, en entretien avec Laurence Van Goethem, insiste sur une chose : il ne faut pas confondre la diversité et la lutte contre les inégalités, même si on semble parfois faire de la diversité pour ne plus lutter contre les discriminations. Les artistes issus de la minorité vivent un fort sentiment de frustration et d'aliénation, remarque-t-il : soit on leur demande de jouer le rôle du minoritaire, soit ils sentent qu'ils ne sont simplement pas admis sur les scènes. Sylvie Chalaye traite de la question de la peau et de son incarnation. « Les plateaux des scènes contemporaines restent étrangement monochromes et ne reflètent pas la pluralité des corps et des voix qui constitue aujourd'hui la nation française », avance-t-elle. Lors de l'édition 2017 du Festival d'Avignon, on a accueilli des acteurs afro-descendants dans le seul but de mettre l'accent sur leur diversité. On demande aux acteurs issus des diversités de convoquer un ailleurs, de jouer l'Autre; « ils se retrouvent étrangers de l'intérieur ». Georges Banu, quant à lui, traite de la relation monde-théâtre à partir du travail des metteurs en scène Peter Brook et Ariane Mnouchkine. Banu défend l'idée que le monde, comme la scène, doit témoigner de la diversité des acteurs orientaux, noirs, japonais, et de la polyphonie des accents et des rythmes. Selon Brook, « le théâtre doit être le miroir concentré du monde ». L'un l'autre non seulement se reflètent, mais, surtout, ils se complètent. Finalement, Serge Saada s'attarde aux chemins identitaires de Mani Soleymanlou et de Joey Starr. Tous deux incarnent une identité plurielle qui ne peut se limiter à leurs racines ou à leurs origines. Selon Saada, « le récit de notre identité se construit tout au long de notre vie » et il varie dans les rapports qu'on entretient avec notre environnement. Les démarches respectives de Soleymanlou et de Starr témoignent des racines et identités plurielles qui se confrontent à la part de collectif qui nous entoure. Au contraire de la revue *Jeu* qui s'appliquait à approcher une même question sous divers angles, la revue *Alternatives théâtrales* dresse un portrait moins étendu, plus resserré sur la question concernée, sans toutefois omettre la qualité des réflexions. L'enjeu de la diversité est si riche qu'il gagnerait à être traité plus en profondeur, au-delà des remises en causes récurrentes.

Les revues publiées en 2017-2018, dont cette recension dresse un rapide portrait, auront été riches en réflexions concernant le développement actuel des arts vivants. La pluralité des

perspectives et des positions abordées témoigne précisément de la pertinence des débats face au constat suivant : le paysage théâtral est en train de changer. La question de la diversité ne pourrait pas être plus d'actualité, avec les mouvements de dénonciation et de prises de conscience. Les avancées technologiques et numériques permettent d'ajouter des couches de significations supplémentaires, de jouer avec les arts tels qu'on les connaît : on parle de cohabitation, de chevauchement, l'un ne va plus sans l'autre. Ces questionnements révèlent nécessairement des incertitudes face aux changements – est-on en train de dénaturer les pratiques établies ou sommes-nous au carrefour d'une nouvelle aire? – et *Jeu, Alternatives théâtrales* et *Corps-Objet-Image* proposent des pistes de réflexion pour amorcer une réponse.