

Jeu, n^{os} 172 (2019), 174 (2020)
Agôn, n^o 8 (2019)
Alternatives théâtrales, n^o 138 (2019)

Lydia Couette

Number 4, Fall 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1084063ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1084063ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

2563-660X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Couette, L. (2020). Review of [*Jeu*, n^{os} 172 (2019), 174 (2020) / *Agôn*, n^o 8 (2019) / *Alternatives théâtrales*, n^o 138 (2019)]. *Percées*, (4).
<https://doi.org/10.7202/1084063ar>

© Lydia Couette, 2021



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/>

Revue des revues

Jeu, n^{os} 172 (2019), 174 (2020)

Agôn, n^o 8 (2019)

Alternatives théâtrales, n^o 138 (2019)

Lydia COUETTE

Mots-clés: humour; jeunes publics; matières; hybridité; arts plastiques; théâtre contemporain

Les dossiers thématiques de plusieurs revues théâtrales ont fait pleins feux, en 2019 et 2020, sur des pratiques tantôt novatrices, tantôt marginales de la sphère des arts vivants. Ces pratiques, pour autant qu'elles soient nombreuses et hétérogènes, concourent toutes à poser et à reposer la question de l'importance des codes et des normes au théâtre, de même que celle de leur constant dépassement. Si la revue *Jeu* s'est tour à tour employée à traiter du rire dans le paysage artistique actuel et du théâtre pour jeunes publics, les publications d'*Agôn* et d'*Alternatives théâtrales* ont concentré leurs efforts autour de la présence indéfectible de la matière sur les planches, puis sur son modelage dans le cadre de l'alliage, de plus en plus fréquent, des arts de la scène et des arts plastiques.

Tout le sérieux du comique

Dans son éditorial du numéro 172 de la revue *Jeu*, Raymond Bertin invite à prendre le pouls de toute « la créativité et l'inventivité de l'humour sur nos scènes », en soulignant le rôle important, « salvateur », du rire au théâtre. Désignant le comique comme « [l']espoir du monde », le dossier propose de redonner tout le sérieux que l'on doit à l'humour en scène. L'introduction, signée par Sophie Pouliot, fait la part belle à la surprise et à la créativité qui provoquent l'irruption des rires dans la salle. Pouliot souligne que, si les larmes comptent au nombre des expériences fortes qui rendent une oeuvre marquante, l'effet humoristique duquel résultent euphorie ou fous rires n'est pas en reste, et ce, que l'on observe la scène de l'angle du ou de la dramaturge et de l'interprète comme de celui du public. Christian Vanasse se pose quant à lui une question qui s'appuie sur les limites que traversent humour et théâtre lorsqu'ils sont conjugués : « Peut-on rire de tout au théâtre? » Se jouant de la tension qui oppose souvent la figure de l'humoriste à celle du ou de la comédien-ne, il montre qu'il convient, pour résoudre ce débat, d'envisager l'humour et le théâtre avec la même liberté, et de leur reconnaître à tous deux le même pouvoir de secouer l'audience. Dans leur entretien avec Sophie Pouliot, Didier Lucien et Marie-Hélène Thibault s'ouvrent sur les particularités du jeu comique dont il et elle ont fait leur marque de commerce en tant qu'interprètes et qui repose, à leur avis, sur une grande précision et un équilibre constant. Le risque et la beauté du rire au théâtre résident dans le geste minutieux de faire cohabiter la comédie et le drame. Dans l'article suivant, Ralph Elawani interroge la fonction de l'humour en scène. Dans une perspective historique, il brosse un portrait des préjugés négatifs sur l'art comique et tente de réhabiliter le genre en faisant valoir ses qualités subversives et vitales. Il cite notamment Thibaud Croisy : « Celui qui ne rit plus est mort ». Dans un même ordre d'idées, Catherine Léger fait l'apologie de l'humour dissident et provocateur au théâtre. Pour elle aussi, si ce dernier existe pour bousculer et remettre les normes en question, l'humour au théâtre se doit d'être un outil actif de ce dérangement. Si l'humour fait consensus, le conservatisme nous guette : « Un peu de délinquance, dans un monde bienveillant jusqu'à la condescendance, c'est plus que nécessaire ». Dans sa contribution, Yves Dagenais retrace l'évolution de l'art clownesque et de la figure du pitre « d'aussi loin que l'on puisse remonter dans le temps » jusqu'à aujourd'hui. C'est un parcours historique minutieusement orchestré que l'auteur nous fait traverser, qui permet d'éclairer la valeur du métier de clown contemporain, acteur social important, comme il le souligne en invoquant entre autres l'organisme Clowns Sans Frontières. Le postulat que rien ne dédouane l'art et l'humour du fait d'opprimer ou de renforcer des normes contraignantes est celui de Marie-Christine Lemieux-Couture dans son article où elle traite de la liberté d'expression et de la manière trop unilatérale de la concevoir dans l'espace social actuel. Son texte porte à réfléchir sur les conséquences du dire et met en lumière la distinction entre les notions de personnalité et de personnage, qui permettent ou empêchent l'installation d'une dimension théâtrale, sans laquelle « la charge du discours repose sur l'humoriste ». La question du théâtre de l'absurde est abordée par Mario Cloutier, qui la met en relation avec le parcours artistique de la compagnie Le Projet Bocal. Là encore, l'accent est dirigé sur l'insubordination et sur la liberté créatrice qui ressortent

des oeuvres. Enfin, c'est à Philippe-Audrey Larrue-St-Jacques qu'on laisse le mot de la fin. Lui qui est diplômé à la fois du Conservatoire d'art dramatique de Montréal et de l'École nationale de l'humour propose un texte introspectif sur les rôles respectifs de ces deux disciplines dans sa vie. L'hypothèse qu'il pose conclut d'ailleurs ce dossier de manière on ne peut plus tranchée : « Je n'essaierai pas de convaincre qui que ce soit d'aimer l'humour, mais j'avance qu'on ne peut pas l'apprécier si on le consomme en empruntant une perspective théâtrale ». Ainsi, si l'on peut dire que les contributeur·trices ne s'entendent pas tous et toutes sur la place et les droits à accorder à l'humour lorsqu'il se joint à l'institution théâtrale, on retiendra que, par l'irrévérence ou par l'invention, le rire ouvre des portes sur des mondes possibles et des fenêtres sur des imaginaires nouveaux.

Enfance, théâtre et renouveau

Cette ouverture aux multiples possibles, recherchée et nécessaire, est remise à l'avant-plan par Raymond Bertin dans l'éditorial du numéro 174 de *Jeu*, alors que le rôle du théâtre pour jeunes publics y est revu au regard des questions très contemporaines des diversités sexuelle, culturelle et identitaire sur nos scènes. Bertin expose les grandes lignes du dossier : observer le théâtre pour jeunes publics en le reconsidérant comme une partie intégrante de la production théâtrale actuelle, avec tous les enjeux péculinaires et sociaux que cela comporte, et chercher des pistes de solutions aux questions qui sous-tendent les réalités intrinsèques à ce champ particulier de la création, en se demandant notamment quoi dire aux enfants, et surtout, comment. En guise d'introduction, Michelle Chanonat attire l'attention du lectorat sur deux considérations propres aux théâtres pour la jeunesse et récurrentes dans les articles qui composent le numéro, soit le manque de ressources, contre lequel les créateur·trices n'ont que « persévérance et ingéniosité » comme arme, et la forte présence des femmes du côté tant de la production que de la diffusion. Dans l'article suivant, Michelle Chanonat s'entretient avec Fabrice Melquiot, directeur du Théâtre Am Stram Gram à Genève. Ensemble, il et elle traitent du processus auctorial de Melquiot, fondé sur l'inclusion. Ce dernier conçoit l'étiquette « jeunes publics » comme un « espace-temps [...] habitabl[e] par des citoyens-spectateurs, quel que soit leur âge » plutôt que comme une cible à atteindre. Pour sa part, Marie Fradette tente de dresser un tableau de l'évolution de la pratique du théâtre pour l'enfance et la jeunesse depuis 2006, année de publication du dernier dossier de *Jeu* consacré à ce thème. Elle présente un bilan de ce qui a été fait, ainsi que de ce qu'il reste à faire, pour « libérer l'enfance » de certains préjugés et postures créatrices qui placent les dramaturges et les spectateur·trices non seulement en surplomb de l'enfant récepteur, mais aussi à l'écart de ses intérêts. Cyrille Planson, quant à lui, propose d'observer la richesse et la diversité de la production pour la jeunesse en France et s'interroge tant sur l'évolution des pratiques que sur les changements institutionnels qui devraient en découler. Comme d'autres, il souligne à grands traits que la santé apparente de ce pan de la création dissimule un manque de moyens et de formation chronique et grandissant lié à une reconnaissance qui se fait attendre. De son côté, Louise Allaire observe les enjeux soulevés par la production et la réception des pièces s'adressant aux bébés-spectateurs. Elle illustre les besoins d'un soutien plus grand du côté de la recherche-crédation et d'une promotion plus importante des échanges artistiques dans ce domaine précis qui, selon elle, devrait viser plus haut : « L'engagement envers les bébés va au-delà de l'éveil des sens, il participe à une rencontre humaine qui favorise le développement d'une compréhension du monde ». Sophie Pouliot traite des spécificités mises en jeu lorsque le théâtre s'adresse à un public adolescent avec lequel, plus que jamais, l'équilibre entre médiation et liberté d'interprétation doit être pris en compte et réfléchi. Si les questions de la ghettoïsation des sujets et de l'autocensure dans les oeuvres destinées à la jeunesse ont été maintes fois explorées dans ce numéro, Ralph Elawani, pour sa part, aborde la question sous l'angle particulier de certain·es artistes, dont le clown Damien Bouvet, qui font plutôt le pari d'un décloisonnement des formes et des thèmes proposés aux jeunes et font

confiance en leurs facultés d'ouverture, de réflexion et d'interprétation. L'article observe la pratique souvent saugrenue de Bouvet, pour qui créer pour un public en bas âge, c'est avant tout traiter des « métamorphoses comme un principe de vie » et composer avec la notion d'altérité, nécessaire pour négocier la frontière entre tendresse et subversion. Les problématiques relatives au financement et à la diffusion des créations issues de compagnies qui se consacrent uniquement aux jeunes publics font l'objet de la contribution d'Élizabeth Adel pour qui le besoin de « repenser le soutien aux diffuseurs » est criant. Ici, l'écart entre le désir de préserver l'accessibilité et la nécessité de générer des revenus afin de répondre à une forte demande est le noeud à dénouer pour assurer le droit à l'art. Enfin, Sara Thibault clôt ce dossier thématique en proposant une vue d'ensemble des nombreux changements au sein des directions artistiques de certaines compagnies et de certains théâtres reconnus pour leur engagement auprès des jeunes publics. À travers les angles de l'héritage et du renouvellement, elle prend la mesure de ces transitions qui, si elles se doivent de s'opérer graduellement et respectueusement, offrent l'occasion de déboucher sur des transformations salutaires et revigorantes. En somme, ce numéro de la revue *Jeu* s'emploie autant à considérer la diversité, déjà vaste mais non moins croissante, des initiatives artistiques et théâtrales destinées aux jeunes qu'à réfléchir sur les moyens de redéfinir, en les rendant cohérentes avec les changements globaux en voie de s'opérer dans les arts de la scène au Québec, les manières d'écrire, de produire et de diffuser pour la jeunesse.

La matière par et pour elle-même

Dans leur introduction du numéro 8 de la revue en ligne *Agôn*, Emma Merabet, Anne-Sophie Noël et Julie Sermon donnent en clair l'objectif du numéro : appréhender et penser la matière dans les arts vivants « non plus seulement du point de vue de ce qu'elle signifie (montre, représente, évoque, symbolise), mais de ce qu'elle fait – à celles et à ceux qui jouent et / ou sont en contact avec elle; à ces milieux d'extraction et de circulation; à l'histoire, à l'esthétique et à l'épistémologie des arts de la scène ». Leur panorama historique de la matière dans le champ de la représentation scénique éclaire la perspective du dossier autant qu'il invite à réfléchir les diverses pratiques qui délaissent l'anthropocentrisme au profit de nouvelles ontologies, qui allouent une certaine agentivité à la matière et ouvrent la voie aux métamorphoses ainsi qu'aux relations fécondes entre des formes, des contenus et des créateur-trices. Dans son article, Dinaïg Stall interroge sa propre pratique artistique et vise à se repositionner par rapport au potentiel théâtral de la « physicalité propre à chaque matériau ». Marionnettiste de profession, elle analyse la négociation constante et centrale à la représentation qui s'opère entre l'humain et l'objet, puis elle se penche sur les manières de reconsidérer la matière comme faisant partie intégrante du tissu social duquel on l'extirpe et dans lequel on la remet en scène. De son côté, Julie Sermon s'entretient avec l'artiste pluridisciplinaire Maude Arès au sujet de la place de la matière au sein de sa pratique artistique hybride, qui s'articule autour de l'observation d'objets trouvés. Elles discutent du pouvoir d'attraction, voire d'action, des matériaux lorsque, moyennant une intervention de l'artiste, ils deviennent suspendus entre leurs propriétés intrinsèques initiales et celles de l'espace dans lequel ils sont déplacés (installés). Pierre Meunier, quant à lui, nous transporte au coeur de ses premières reconnaissances de la matière dans l'enfance et nous amène à repenser la géométrie spatiale comme témoin de la complexité du monde, complexité que devrait, selon lui, refléter le théâtre. Pour son entretien avec Élise Vigneron, Aurélie Coulon réussit à mettre en lumière les divers points de tension de la pratique de la metteuse en scène, marionnettiste et plasticienne. Situées entre idée plastique et matière organique, ou encore entre objets anthropomorphes et présences diffuses, les oeuvres de Vigneron exposent la vie et le monde en suivant les filons de la transformation et de l'impermanence, desquels émerge une conception cyclique du temps. Julie Postel s'intéresse, pour sa part, à la persistance de la matière dans son article qui explore les différentes manifestations de la marionnette infigurée. Elle problématise la question « du nécessaire passage par la matière dans

la mise en oeuvre de présences marionnettiques » et explore, pour ce faire, les formes abstraites ou impondérables d'une matière qui, en définitive, aurait pour fonction spécifique de refonder le drame sur « son irréductible existence physique » et sur sa « résistance contre l'effacement et la dispersion ». Les modes de jonglage incarné, désincarné et réincarné constituent le propos de Cyrille Roussial qui se donne pour objectif d'appréhender le jonglage en adoptant un angle matériel plutôt que formaliste, prenant en compte l'aspect concret de la matière. Les conclusions qu'il tire poussent à redéfinir les relations qu'entretiennent les jongleur-euses avec l'objet de même que la position qu'il-elles choisissent d'occuper au sein du spectacle. Ensuite, Oriane Maubert étudie « en quoi la mise en jeu de l'argile brute, avant toute figuration, constitue un possible vecteur d'altérité pour l'interprète en scène » dans la création *Paso Doble* de Josef Nadj et Miquel Barceló. Encore une fois, l'agentivité et le mouvement de la matière sont remis à l'avant-plan, de même que l'interdépendance et le dialogue tangible des corps avec elle. De son côté, Maxence Cambron traite lui aussi de la question du dialogue avec la matière dans son exploration des rapprochements entre l'oeuvre de François Tanguy et les idées issues des nouveaux matérialismes. Enfin, alors que Kenza Jernite propose de soumettre à l'examen les oeuvres de Jan Fabre, de Romeo Castellucci et de Vincent Macaigne et montre comment ces créateurs font usage de la peinture liquide sur scène, Blodwenn Mauffret fonde son examen de la matière sur ses usages hétéroclites et polysémiques dans le genre carnavalesque. Les deux auteur-trices insistent, en cette fin de dossier, sur le caractère subversif et résistant, voire politique, de la matière mise en scène, parachevant de la faire dépasser son statut de symbole et de la replacer comme objet central, ou encore comme actrice, de la représentation.

L'hybridité dans tous ses états

Sylvie Martin-Lahmani et Benoît Hennaut, dans leur éditorial du numéro 138 d'*Alternatives théâtrales*, ouvrent un dossier axé sur le foisonnement des formes hybrides qui surgissent dès lors que sont conviés, dans un même espace artistique, théâtralité et arts plastiques. Dans un même élan, Marie-Noëlle Semet-Haviaras annonce en introduction l'exploration de deux volets principaux tirés de ce côtoiement des arts vivants et des arts plastiques, soit « les incursions de plasticiens sur la scène et l'avènement des metteurs en scène-scénographes », d'une part, et « la théâtralité de l'art contemporain », d'autre part. Rupture avec les codes conventionnels, échanges interdisciplinaires et formes mixtes feront donc partie des enjeux principaux de ce numéro. Sylvie Martin-Lahmani discute avec José-Manuel Gonçalves et Julie Sanerot du Centquatre-Paris, espace culturel dont la mission s'articule autour de la production et de la diffusion de l'art sous toutes ses formes. En charge de la direction du centre, Gonçalves et Sanerot affirment ne pas réfléchir en termes disciplinaires pour concevoir leurs programmations, ce qui permet souvent d'heureux hasards dans un lieu où « tout se transforme ». Pour sa part, Christophe Alix appelle à une redéfinition de la performance qui serait fondée à la fois sur son caractère éclectique et sur la porosité des formes d'arts actuelles. Cécile Schenck s'intéresse à son tour à la notion du rythme en danse et aux rapprochements de cette discipline avec les arts visuels d'hier à aujourd'hui. Elle oriente sa réflexion notamment autour des transformations interdisciplinaires issues de telles unions, mais aussi à partir d'observations sur les institutions, par exemple « l'invitation pour ainsi dire permanente que la danse contemporaine reçoit aujourd'hui des musées ». L'entretien avec Simon Siegmann mené par Benoît Hennaut renseigne sur les liens qui unissent arts plastiques, arts vivants et architecture au sein du métier de scénographe. Selon les termes de Siegmann, sa pratique « développe une plastique de l'espace » capable de dialoguer avec les corps des interprètes et avec ceux de l'auditoire. Sylvie Martin-Lahmani propose ensuite une incursion dans l'oeuvre de Phia Ménard, jongleuse et metteuse en scène qui, guidée par les éléments naturels, crée de façon transdisciplinaire des projets qui interrogent à la fois les métamorphoses et nos relations avec celles-ci, faisant écho, d'ailleurs, au dossier de la revue *Agôn*. Se définir comme praticien de

L'art ne va pas de soi pour Théo Mercier et Patrick Corillon, artistes qui oscillent entre les formes d'art et les conjugués, qui multiplient les lieux où leur pratique prend forme. Ils en discutent respectivement avec Benoît Hennaut et Isabelle Dumont. Véronique Leyens, Simon Siegmann, Ondine Bréaud-Holland et Laurent P. Berger, enseignant·es, partagent ensuite avec Georges Banu et Bernard Debroux leur expérience et leur vision de la formation des scénographes. Il·elles soulignent, entre autres, l'importance de l'histoire et de la culture théâtrale dans le parcours académique des étudiant·es, ainsi que l'amenuisement actuel des frontières entre les différents possibles que dessinent ces formations. Marjorie Bertin, quant à elle, explore les manières dont le duo Clédat & Petitpierre déplace et fait s'entrechoquer les limites des oeuvres-objets et celles de la représentation à même ses créations qui allient le ludique à l'inquiétant. Karolina Svobodova tente de repenser le rapport entre l'humain et le théâtre alors que le·la mannequin·e est amenée à remplacer l'acteur·trice dans la pratique du *zentai*, tandis que Chantal Hurault nous parle du projet mi-danse, mi-photo *Mnémosyne* de Josef Nadj. Finalement, Monique Borie-Banu ferme le numéro par une contribution étoffée sur les échanges historiques et artistiques entre sculpture et théâtre en s'intéressant plus spécifiquement à l'intérêt des artistes de prendre pour modèle la matière et le corps sculptés et aux impacts que cela engendre sur les codes théâtraux. Il apparaît donc qu'en comparaison du traitement réservé à la matière dans *Agôn*, ce dossier, s'il présente des contributions un peu moins costaudes, a la particularité intéressante d'offrir un éventail d'exemples riches et variés, à l'image de l'hybridité des pratiques que l'on observe dans le panorama actuel.

Note biographique

Diplômée de la maîtrise en lettres de l'Université du Québec à Trois-Rivières, Lydia Couette a interrogé dans le cadre de son mémoire les espaces oniriques dans l'oeuvre dramaturgique et romanesque de Boris Vian, sous la direction du professeur et critique Hervé Guay, avec qui elle a aussi travaillé à observer les pratiques du théâtre documentaire contemporain au Québec. À ce chapitre, elle a contribué au collectif récemment paru chez Nota bene, *L'interprétation du réel : théâtres documentaires au Québec* (2020), de même qu'au colloque de l'ACFAS, « Les mobilités du processus de création – Approche interdisciplinaire » (2018). Elle s'implique en culture, notamment en étant membre du Laboratoire de recherche sur les publics de la culture (LRPC) ainsi qu'en coordonnant des prix littéraires régionaux. Depuis 2021, elle enseigne la littérature au collégial.