Études théâtrales, n^o 43, 2008 ; n^{os} 44-55, 2009
Jeu : revue de théâtre, n^{os} 130 à 132, 2009
Revue d'histoire du théâtre, n^{os} 1 à 3, 2009
Théâtre/Public, n^{os} 192 à 194, 2009

Sylvain Lavoie

Numéro 46, automne 2009

Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/045382ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/045382ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lavoie, S. (2009). Compte rendu de [*Études théâtrales*, n^o 43, 2008 ; n^{os} 44-55, 2009 / *Jeu : revue de théâtre*, n^{os} 130 à 132, 2009 / *Revue d'histoire du théâtre*, n^{os} 1 à 3, 2009 / *Théâtre/Public*, n^{os} 192 à 194, 2009]. *L'Annuaire théâtral*, (46), 207–212. <https://doi.org/10.7202/045382ar>

Études théâtrales, n° 43, 2008 ;
n°s 44-55, 2009.

Jeu : revue de théâtre, n°s 130
à 132, 2009.

Revue d'histoire du théâtre, n°s 1
à 3, 2009.

Théâtre/Public, n°s 192 à 194,
2009.

Le numéro 43 d'*Études théâtrales*, intitulé « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien », propose, tel que le sous-titre du dossier l'indique, un « retour sur les dramaturgies des années 1970 ». Armelle Talbot et son équipe interrogent le mouvement qui, en 1973, s'est autoproclamé « théâtre du quotidien » et qui était composé de Michel Deutsch, de Claudine Fiévet, de Michèle Foucher et de Jean-Paul Wenzel – quatre jeunes artistes français désireux « d'arrimer le théâtre à la réalité la plus contemporaine » (p. 11). Plus précisément, c'est cette volonté de mettre en scène le quotidien – celle-là même ayant motivé les pratiques scéniques au Québec à la même époque, pratiques désignées par des appellations similaires – qui est auscultée par la douzaine de collaborateurs qui, faut-il le mentionner, ne signent pas leurs textes – il faut probablement voir là un clin d'œil à la période étudiée, qui désireait résolument s'inscrire sous le signe du collectif. Ainsi, le geste plutôt paradoxal « de promotion de l'ordinaire de gens sans histoire au rang d'objet théâtre digne d'être représenté » et, subséquemment, « le choix d'en faire le lieu politique d'une micro-analyse des dispositifs de pouvoir » (p. 13) permet-il aux collaborateurs de convoquer Michel Foucault pour leur détermination d'un phénomène sémantiquement réversible, à savoir le pouvoir

du spectacle et le spectacle du pouvoir, avec comme résultats le décloisonnement du pouvoir et la politisation du quotidien. En outre, grâce à Bertolt Brecht et quelques-uns de ses contemporains allemands (Ödön von Horváth, Marieluise Fleisser, Karl Valentin), les auteurs des articles révèlent, ou rappellent, des pratiques plurielles – ce qu'annonçait déjà le titre du dossier – à travers une approche historique puis dramaturgique. Au final, cet examen des rapports entre le théâtre et le réel aura permis d'interroger des paradigmes tels que l'intime, le réalisme et l'altérité ; bref, de concevoir la représentation, alors que « le quotidien fait émerger une nouvelle économie de la visibilité » (p. 137).

Si le numéro double (44-45) d'*Études théâtrales* s'inscrit en quelque sorte dans la voie ouverte par la parution précédente, soit en interrogeant les « marges du répertoire » – et, par la même occasion, les processus de légitimation des différentes formes de pratiques artistiques –, il se veut cependant plus ambitieux. En effet, les responsables du dossier (Tiphaine Karsenti et Martial Poirson) ont choisi pour objet d'étude rien de moins que les « Mémoires de l'oubli » de l'Antiquité à nos jours. Divisé en quatre parties (« Formes codées, théâtralités oubliées », « Les classiques à l'envers : petits oublis pour grands auteurs », « Le poids de l'histoire : exclus d'un jour, exclus de toujours » et « Marginalité au carré : voix régionales, voix minoritaires »), le dossier pose la question toujours très actuelle du répertoire (en témoigne la tenue récente de colloques portant sur cette thématique), bien qu'elle s'appuie souvent, selon Karsenti et Poirson, sur des « problématiques désuètes »

(p. 7). Le dossier se penche notamment sur les metteurs en scène et, de façon plus générale, les praticiens de la scène, « agents oubliés de l'amnésie culturelle » (p. 15) qui opèrent, par leurs choix et leurs travaux, une redéfinition des limites du répertoire. Les responsables du dossier citent d'ailleurs Gilles Deleuze et Félix Guattari afin de suggérer le traitement d'une « mise en scène en mineur » (p. 10) pour décrire, entre autres choses, les pratiques d'Antoine Vitez, cela en s'appuyant sur l'approche de Roland Barthes et des tenants de la nouvelle critique qui ont revendiqué, à partir des années 1960, le droit à la lecture subjective des textes. Le numéro se penche également sur les instances de sélection des œuvres, qui répondent souvent à des enjeux identitaires multiples, et qui rencontrent plusieurs problèmes sur le plan des codes (temporels, culturels et esthétiques) dont le point d'inflexion semble être le théâtre classique. Il accorde aussi une place privilégiée aux formes populaires (telles que les œuvres d'Aristophane et de Plaute, tout comme le théâtre de la Foire, le Grand Guignol, etc.), puis consacre la moitié du dossier à des entretiens avec des chercheurs et/ou des praticiens qui, de façon paradoxale, par leur « rejet *a priori* de toute sorte d'ontologie du répertoire », permettent une « refondation du spectacle vivant par ses textes » (p. 27).

Au sujet de *Jeu*, mentionnons, tout d'abord, sa nouvelle présentation graphique (la troisième, seulement, en plus de trente ans, ce qui semble symptomatique de la continuité qui marque la direction du périodique), et, surtout, le changement d'appellation de la publication :

les Cahiers de théâtre *Jeu* – titre ayant eu de la difficulté à se faire approuver en 1976 – sont ainsi devenus *Jeu : revue de théâtre* en 2009.

Hélène Jacques, dans son dossier « Animaux en scène » (n° 130), dit avoir été motivée par le « regain d'intérêt » suscité par la question de l'animal dans l'art, ainsi que par une « curiosité renouvelée pour l'animalité, tant dans la littérature que dans les arts visuels et de la scène » (p. 4). Riche de son approche pluridisciplinaire, le dossier s'ouvre sur des préoccupations éthiques : « En vertu de quelle différence puis-je utiliser l'animal comme un moyen ? » (p. 40), demande Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, propos que Rosaline Deslauriers met également en lumière à l'aide d'une analyse de la mise en scène d'*Électre* de Sophocle et du spectacle *Et balancez mes cendres sur Mickey* de Rodrigo García. Il semblerait qu'écartés par le nouveau cirque, les animaux (les chevaux, en particulier) ne manquent pas pour autant de devenir l'essence même de nouveaux spectacles, tout en conservant, au théâtre comme en danse, un fort symbolisme. Les comédiens Francine Alepin et Jean-François Casabonne témoignent volontiers, pour leur part, de leur expérience de *jeu animal*, « moteur de création pour un théâtre plus libre » (p. 4). Le dossier, le temps d'un texte, devient un lieu de création, alors que Luc Moquin signe un dialogue entre un homme et un chimpanzé. Puis Catherine Cyr et Patrick Leroux expliquent en quoi l'animal devient, pour eux, source d'inspiration dans leurs écritures respectives. Enfin, l'é énigmatique marionnette-auteur Loup Bleu vient, avec ses « Lupercales », lui aussi faire état de sa pratique créatrice. On mentionnera au passage que le numéro fait une large place, en plus des

recensions critiques habituelles, à l'examen de plusieurs festivals d'ici et d'ailleurs (Carrefour international de théâtre de Québec, ManiganSes, Festival international de Théâtre Action 2008).

Les frontières génériques s'effritent, et le théâtre – art de la représentation et de la convocation – ne fait désormais qu'un avec les autres arts du spectacle, dont la danse, le cirque, ou encore le conte – « art populaire [qui] a connu, notamment au Québec, un développement exponentiel depuis au moins deux décennies » (p. 4). C'est cet engouement qui a motivé la production du dossier « Contes et conteurs » (n° 131) sous la responsabilité du rédacteur en chef de la revue, Michel Vaïs. Porteur d'une tradition en même temps qu'il s'inscrit dans l'immédiateté de la représentation (proximité obligée justement par la convocation à laquelle il donne lieu), le conte, parce que *patrimoine* ne rime plus nécessairement avec *peuple* ou *milieu rural*, est désormais très « urbain », notamment grâce à l'artiste québécois Yvan Bienvenue, à qui Vaïs attribue la paternité du « conte urbain » (p. 5), qui est devenu une véritable tradition de la scène théâtrale montréalaise. Christian-Marie Pons, pour sa part, exprime le souhait que la théâtralisation du conte ne se fasse pas « aux dépens d'un conte moins "spectaculaire" », ce qui viendrait confirmer « le lent désaveu [du] genre » (p. 68) à quoi la 55^e Entrée libre de *Jeu* – publiée sous le titre « Conter ou donner un *show*? » – vient répondre de façon indirecte. Christian Saint-Pierre, aidé du conteur Jean-Pierre Massie, dans son « Amorce de cartographie du conte au Québec », tente une classification subjective des différentes formes que prend le conte (traditionnel, biographique, fantastique ; de création, du monde, etc.). L'artiste

Dan Yashinsky, quant à lui, relate son contact avec le Festival interculturel du conte du Québec (fondé en 1993) dont la « croissance exponentielle » (p. 77) s'appuie sur le dévouement de ses hôtes qui, année après année, permettent la tenue de cet événement, et, du même coup, de « retracer les possibilités humaines révélées dans ces aventures proches et lointaines de l'âme » (p. 79).

Cinq autres textes abordent la question de l'essence du conte (récits de vie, voyages, figures récurrentes, etc.), tandis que Guylaine Massoutre, elle, dans « Danse avec le conte », propose une intéressante mise en parallèle entre les deux univers qu'on rapproche habituellement très peu. Fidèle à ses habitudes, *Jeu* offre également un regard critique sur les plus récentes manifestations circassiennes (spectacles et festivals). La plume de Françoise Boudreault vient ainsi appuyer l'idée qui sous-tend le dossier, à savoir que le théâtre est un « noyau dur » (p. 4) autour duquel gravitent les autres arts de la scène. Il importe enfin de revenir brièvement sur la lettre que le dramaturge Olivier Choinière a envoyée à plusieurs médias, et dans laquelle il affirme notamment que ses spectacles ne s'adressent pas seulement au grand public, mais aussi aux critiques qu'il exhorte, en somme, de revenir au plus vite. Faut-il en déduire que, pour Choinière comme pour l'ensemble du milieu théâtral, il y aurait actuellement une (déplorable) *démission critique*? En tout cas, cela permet à Vaïs de partager, avec ses lecteurs, quelques réflexions sur la philosophie de *Jeu*.

Avec le dossier « Portraits d'une génération » (n° 132), Christian Saint-Pierre trace le

portrait de vingt « perles rares » (p. 4) qui composent la nouvelle génération d'acteurs au Québec qui, trop jeunes encore, n'ont pas trouvé de place dans le *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois* que l'équipe de *Jeu* a fait paraître en 2008. Ainsi retrouvera-t-on les noms bien connus (ou moins connus dans certains cas) de Magalie Amyot, d'Émilie Bibeau, de Frédéric Blanchette, d'Étienne Boucher, de Catherine Bourgeois, d'Alexia Bürger, de Sophie Cadieux, de Maxime Denommée, de Frédéric Dubois, de Francis Ducharme, de Hugues Frenette, de Martin Genest, de Johanne Haberlin, d'Olivier Kemeid, de Christian Lapointe, de Benoît McGinnis, de Francis Monty, d'Olivier Morin, de Marilyn Perreault et d'Évelyne Rompré – tous diplômés des différentes écoles de théâtre depuis moins de quinze ans, et qui « ne sont pas encore chevronnés, mais [qui] n'appartiennent manifestement plus à ce qu'on nomme la relève » (p. 4). Le constat de Saint-Pierre est sans équivoque : cette génération – on le voit par le travail qu'elle fait autant au sein des jeunes et petites compagnies théâtrales que sur les grandes scènes institutionnelles – « abolit les frontières spatiales et idéologiques » (p. 4).

Toujours dans ce numéro, Ariane Fontaine et Katya Montaignac reviennent sur les Seconds États généraux de la danse professionnelle du Québec qui ont eu lieu du 23 au 26 avril 2009, soit quinze ans à peine après les premiers. Notons, à titre comparatif, que plus de vingt-cinq ans séparaient les Premiers et Seconds États généraux du théâtre (au Québec). Toujours est-il que le milieu de la danse a pu, lors de cette rencontre, constater à la fois : le dynamisme de la relève ; le besoin urgent d'une main-d'œuvre diversifiée et d'une éthique de travail ; la

nécessité du partage des ressources ; ainsi que la volonté de « défricher » l'espace (culturel, notamment). Voilà autant de préoccupations qui rappellent certains points soulevés par le milieu théâtral à peine deux ans auparavant. Serait-ce à dire que l'« ère solidaire » (p. 48) à laquelle fait allusion l'article devrait circonscrire les domaines de la danse et du théâtre en « refusionnant » les disciplines au nom de l'art ?

En mars 2008, avait lieu le colloque « Benno Besson, entre mythe et politique : un homme de théâtre en situation » en l'honneur de l'acteur et metteur en scène suisse décédé subitement en 2006 alors qu'il préparait une troisième version de sa mise en scène d'*Œdipe Tyran* à la Comédie-Française. Le numéro double (1-2, 2009) de la *Revue d'histoire du théâtre* reprend, sous la direction de Martial Poirson – ce qui explique, du reste, que plusieurs allusions à Besson soient faites dans la présentation des numéros 44-45 d'*Études théâtrales* recensés plus haut – et de Romain Jobez, plusieurs des interventions entendues lors de ce colloque. Et comme il est d'usage de le faire dans ce périodique, on y retrouve également un certain nombre d'annexes historiques telles qu'un inventaire de spectacles, de repères biographiques et chronologiques, ainsi qu'une bibliographie sélective. Si, dans la première partie intitulée « Benno Besson à la table », on discute souvent du sujet du réalisme théâtral, c'est surtout pour le qualifier de *ludique* et de *critique* (comme le fait Christa Neubert-Herwig), ou encore d'*enchanté* (adjectif employé par Poirson). Dans « Benno Besson au plateau », plusieurs collaborateurs témoignent de leur

expérience de travail et de l'amitié qu'ils ont partagée avec Besson. Enfin, dans « L'impossible héritage », on fait état notamment du travail interrompu de Besson à la Comédie-Française et de sa mise en scène inachevée.

Le numéro 3 de la *Revue d'histoire du théâtre*, regroupe des textes qui portent autant sur William Shakespeare et le Marquis de Sade que sur Edmond de Goncourt. Michel Autrand s'intéresse au rire et au comique beckettien, c'est-à-dire au « désastre [qui] authentifie l'espoir » (p. 274) dans *Fin de partie*. Il signe, du même coup – ce qui peut d'ailleurs surprendre –, l'un des rares articles de revue portant sur Samuel Beckett alors que l'année 2009, dans le sillon des vingt ans de la mort de l'écrivain irlandais, a vu paraître un nombre important de monographies sur son œuvre.

Yves Jubinville l'annonçait – et, avec raison, le déplorait – dans la dernière livraison de *L'Annuaire théâtral : Théâtre/Public* a mis fin à ses activités en 2009. Fondée en 1974, la revue, qui a presque atteint le nombre vénérable de 200 numéros, conjugait contenu de haut niveau et présentation visuelle de qualité.

C'est sur quelques publications allemandes que porte le numéro 192 de *Théâtre/Public*. Ces « Résonances autour de la *Dramaturgie de Hambourg* » prennent en effet comme point de départ la nouvelle traduction, par Jean-Louis Besson et Hélène Kuntz, de l'œuvre maîtresse (parue en 1769) de Gotthold Ephraïm Lessing, qui promouvait une littérature allemande moderne. Rappelons qu'il s'agit d'un recueil de

textes critiques en réaction contre le théâtre (classique) français qui constituait la référence sur les scènes européennes à l'époque. Lessing, qui était *Dramaturg* pour le Théâtre National de Hambourg, s'était notamment intéressé au lien entre texte et scène. Ses écrits ont eu de nombreux échos, notamment chez Johann Jakob Engel, dont *La théorie du geste* constitue la deuxième « résonance » du dossier. Charlotte Coulombeau présente en effet, et dans une traduction de son cru, un choix d'extraits tirés de cet essai. Ensuite, Hans Peter Herrmann relit *Sainte Jeanne des abattoirs*, pièce de Bertolt Brecht qui résisterait, le mieux, selon lui, à une assimilation « à la littérature et à l'industrie culturelle d'une société contre laquelle elle avait été érigée » ou, toujours pour le dire avec Herrmann, une « pièce didactique sur l'étonnante capacité de l'idéologie bourgeoise à prendre sa propre partialité pour une vérité générale » (p. 43). Enfin, la dernière section de ce dossier est consacrée à l'œuvre de Pina Bausch et à son « anti-destin » (p. 50) que Guy Delahaye tente de mettre en lumière, à l'aide de huit pages de photos (en couleurs), les spectacles de l'artiste, décédée trop tôt, soit quelques mois après la parution du numéro.

Julie Sermon, pour son imposant dossier « Marionnettes ? Traditions, croisements, décloisonnements » (n° 193 de *Théâtre/Public*), a réuni une trentaine de collaborateurs. Alors qu'on s'intéresse de plus en plus au corps du théâtre, l'« idéal esthétique » (p. 5) – que représente, pour Sermon, la déshumanisation d'un art débarrassé des imperfections du vivant –, fait ressurgir les préoccupations des Edward Gordon Craig et Denis Diderot – pour ne nommer que ceux-là –, et alimente, depuis

2007, les Saisons de la Marionnette (qui ont notamment engendré, en 2008, les États généraux de cette forme d'art). Ici, dans « Lieux communs », on « interroge la dimension politique et sociale de la marionnette » (p. 5) à partir du constat suivant : de nombreuses compagnies théâtrales renouent non seulement avec la marionnette, mais elles semblent également se tourner vers les formes subversives du pantin et autres guignols – ce qui pose la question de l'engagement dans l'espace public sous-tendu par de telles pratiques. Ensuite, la section « Troubles dans la réception », traite du double de la marionnette – lieu commun, s'il en est –, c'est-à-dire de son identité. Mentionnons d'ailleurs, à cet effet, le texte particulièrement intéressant d'Hélène Beauchamp (de l'Université de Nice) qui s'attarde à Antonin Artaud, pour qui la marionnette « permet de penser une éthique du sujet » (p. 44). Beauchamp pose ainsi l'hypothèse que le sujet, grâce au théâtre, arrive à se libérer des liens (au social, au divin) qui font de lui un pantin. Enfin, la troisième et dernière section du dossier, intitulée « Écrire avec les marionnettes », expose les procédés de production de spectacles dans lesquels l'objet occupe une place centrale : la marionnette devient alors à la fois un médium, un matériau, un instrument et un *objet de réflexion* permettant à divers praticiens de s'exprimer sur leur écriture et sur leur inspiration.

Le numéro 194, qui n'annonce nullement la disparition de la revue, s'intéresse – grâce à Olivier Neveux, à Jitka Pelechová et à Christophe Triau, à la « nouvelle séquence théâtrale européenne ». Les collaborateurs offrent donc des aperçus des changements décelés dans « les axes qui organisaient le travail des artistes et leur

réception » (p. 5) au cours des années 1990. Sans prétendre à l'exhaustivité, ce dossier s'inscrit comme premier jalon d'une incursion dans la « séquence historique et esthétique dans laquelle est le théâtre européen » (p. 5) en offrant à lire, dans un premier temps, des interrogations plus théoriques auxquelles succèdent des études de cas, que clôt une table ronde de praticiens. Les objectifs sont humbles, mais le résultat, tout intéressant qu'il est, demeure touffu, ce qui n'est probablement pas un défaut. Notons que se situe en marge du dossier, deux témoignages rendus à deux hommes de théâtre disparus en 2009 : Roger Planchon et André Benedetto. Neveux livre un vibrant hommage à ce dernier, en qui il voit « l'un des grands poètes et dramaturges » d'Avignon (p. 91).

Sylvain Lavoie

Université de Montréal