

## **Pluralité du théâtre contemporain**

### *Théâtre contemporain*

Tatiana Burtin

---

Numéro 149 (4), 2013

Mémoires en jeu

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70903ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

Burtin, T. (2013). Compte rendu de [Pluralité du théâtre contemporain / *Théâtre contemporain*]. *Jeu*, (149), 62–65.

*Théâtre contemporain*

TOME 1 : **ORIENT**. TOME 2 : **OCCIDENT**, SOUS LA DIRECTION DE **BRIGITTE GAUTHIER**, MONTPELLIER, ÉDITIONS L'ENTRETEMPS, COLL. « LES POINTS DANS LES POCHEs », 2012, 186 P. ET 156 P.  
 OUVRAGES ISSUS DES TRAVAUX DU CENTRE DE RECHERCHE **SCRIPT** (SCÉNARISTES CRÉATEURS RÉALISATEURS INTERPRÈTES PERFORMEURS TRADUCTEURS), BASÉ À L'UNIVERSITÉ D'ÉVRY VAL-D'ESSONNE.

TATIANA  
BURTIN

# PLURALITÉ DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN

Fruits d'un colloque sur les échanges entre pratiques théâtrales contemporaines mondiales, les recueils *Théâtre contemporain 1* et *2* peuvent se lire indépendamment, mais leur confrontation montre les ponts entre les dramaturgies orientales (au sens large, puisqu'elles regroupent théâtre algérien, indien et coréen) et occidentales (Europe de l'Ouest et Amériques), et notamment les emprunts orientaux au théâtre postdramatique. Cette approche occidentalocentriste amoindrit l'intérêt de l'ouvrage, qui aurait mérité une perspective critique plus large, franchement métissée. La diversité des théâtres contemporains est certes décrite en détail par une dizaine de spécialistes, mais demeure souvent trop peu problématisée. Cet écueil se perçoit davantage dans la partie orientale, moins historiquement balisée pour un lectorat francophone que la dramaturgie européenne ou américaine.

Soucieux pourtant de rétablir un équilibre heuristique entre un théâtre occidental surreprésenté et hypercritiqué, et de nombreux auteurs méconnus issus de l'Asie et du Moyen-Orient, le tome 1 est le plus fourni. Il s'ouvre sur une entrevue avec Monica Guillouet-Gély, directrice du Théâtre de l'Agora à Évry, à propos des orientations artistiques internationales et pluridisciplinaires de cette institution réputée, et une conférence

de Brigitte Gauthier sur l'influence que le théâtre nô exerça sur la dramaturgie de Yeats. Le travail de transcription, très rudimentaire, nous porte également à croire que l'ouvrage a moins une visée scientifique qu'exploratoire et panoramique. Ces communications ont, en effet, le mérite de nous présenter de multiples univers théâtraux et les constants croisements de techniques et d'arts issus du monde entier que les artistes contemporains se plaisent à tenter. Le premier exemple que donne Brigitte Gauthier, qui peut être compris comme une tentative précoce d'hybridité des arts sur scène, montre bien que ces essais ne sont pas toujours bien reçus du grand public. Les caractéristiques du nô amenèrent ce dernier à assimiler le théâtre de Yeats à un art d'élite, où l'émotion est suscitée par un processus d'induction dans l'imagination du spectateur<sup>1</sup>. L'apport du théâtre shakespearien dans la dramaturgie arabe récente (Koweït, Syrie, Tunisie, etc.) s'explique, quant à elle, à la fois par l'absence de tradition théâtrale dans la littérature arabe et par les préoccupations révolutionnaires qui agitent le monde musulman, comme le rappelle Francis Guinle. Pour sa part, Souria Grandi-Sahli prouve que le théâtre algérien, depuis sa naissance dans les années 20, peine à se définir

1. Théâtre contemporain. Tome 1 : *Orient*, sous la direction de Brigitte Gauthier, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2012, p. 42.



Sarah Kane. © Bloomsbury Publishing.



Les membres de l'Electronic Disturbance Theater 2.0. © Kinsee Morlan.

à travers les conflits politiques récurrents, l'émergence d'une parole féminine décomplexée et les dilemmes entre langues arabe et française, élitisme et popularité, conservatisme et mobilité sociale. De même, le très intéressant article de Carles Batlle i Jordà montre que la dramaturgie turque se caractérise par une « schizophrénie<sup>2</sup> » de l'écriture, déchirée entre traditions et apports occidentaux, pour exprimer des conflits politiques, psychiques et identitaires propres au « métissage » des cultures arabo-musulmane et chrétienne européenne. Stéphanie Lupo décrit son expérience auprès

2. *Ibid.*, p. 79.

d'Anatoli Vassiliev, metteur en scène russe qui a fait école (Lupa, Warlikowski). Son approche unique de l'acteur et son lien privilégié au corps fait de son « théâtre de l'homme » un « instrument de connaissance<sup>3</sup> », influencé par le théâtre visuel occidental.

Deux interventions plus succinctes sur le théâtre indien et japonais contemporains retracent en quelques pages les caractéristiques et évolutions de ces théâtres, très anciens et déjà abondamment discutés dans des ouvrages plus

3. *Ibid.*, p. 99.

étendus<sup>4</sup> (mais dont la bibliographie, quand elle existe, ne rend pas compte), à travers quelques exemples de metteurs en scène et de compagnies émergents ou confirmés. Enfin, deux couples d'interventions abordent les théâtres chinois et taiwanais selon des perspectives plus originales : interartiale dans le cas de Yanping Huang, qui fait remonter l'origine de certaines scènes de films d'arts martiaux à l'opéra traditionnel ; transgénérique dans l'article de Barbara Leonesi, qui explore le renouveau des formes dramatiques par l'humour dans la République populaire de Chine d'aujourd'hui. Pour distinguer le théâtre taiwanais du théâtre chinois, Françoise Quillet propose une introduction à l'histoire de l'île, et repère les grands axes fondateurs d'une dramaturgie qui a pris résolument le tournant de la modernité et de l'hybridité, soumise qu'elle fut aux influences européennes, comme l'illustre le parcours du metteur en scène Wu Hsing-Kuo, né en 1953. L'ouvrage se clôt d'ailleurs avec une entrevue de son épouse, Lin Hsiu-Wei, par Brigitte Gauthier, qui donne un aperçu des dernières créations et des orientations de leur compagnie, le Contemporary Legend Theater, qui fusionne opéra de Pékin et auteurs européens.

Le second volume nous livre les réflexions critiques de spécialistes quant à l'avenir de la création et des pratiques théâtrales en Occident. Un premier article de Brigitte Gauthier propose un panorama du théâtre américain « ultracontemporain<sup>5</sup> » à travers l'historique de quelques jalons marquants comme le Wooster Group, le Living Theater, le Blue Man Group et le Off-Off-Broadway, ou encore le « *hacktivism* » de l'Electronic Disturbance Theater. Les articles suivants sont les plus scientifiquement étoffés de ces deux tomes. Le premier, d'Anne-Christine Loranger, traite des théâtres de Wajdi Mouawad et de Pol Pelletier comme « révélateurs cathartiques<sup>6</sup> » de maux héréditaires propres à la société québécoise d'aujourd'hui. Ses hypothèses tranchées sur les blessures de l'identité québécoise, après quatre siècles d'histoire entre France et Amériques, catholicisme et libéralisme, reflètent néanmoins des tendances affirmées au sein de cette dramaturgie, que l'auteur n'hésite pas à mettre en débat. Le courant du théâtre verbal anglais contemporain (ou « *verbatim* »), auquel s'opposent les expériences iconoclastes des *new brutalists* ou du *In-Yer-Face* de Sarah Kane, ou encore le théâtre de la voix de Martin Crimp, sont discutés avec beaucoup de rigueur par la spécialiste Élisabeth Angel-Perez. Un important article de Sylvie Arlaud se penche sur les dernières créations de Roland Schimmelpfennig et de Ewald Palmetshofer, auteurs dramatiques allemand et autrichien qui se signalent

par leur réinscription du corps et des mots en scène, dans un nouveau théâtre politique non didactique mais affectif, qui fait sentir plus que comprendre la violence de la société de consommation, après une génération d'auteurs marqués par les conséquences psychologiques de la guerre et de la défaite. Très enrichissant aussi, l'article de Giampaolo Gotti donne une lecture fine de l'évolution en Italie du théâtre-récit de Beppe Grillo ou de Roberto Saviano en théâtre-témoignage, un théâtre qui soutient un authentique questionnement de la vérité devant une société consciente de son histoire et de ses récents choix politiques. Grâce à une mise en scène minimaliste et à un discours personnel direct et engagé, ces « narracteurs<sup>7</sup> » rendent au public un théâtre véritablement civique. Mercè Vergés aborde le phénomène des groupes pluridisciplinaires en Catalogne et la fortune des collectifs en Europe, tandis qu'un dernier très court article de Christilla Vasserot revient sur trois artistes argentins dont la production se distingue particulièrement dans le paysage théâtral latino-américain : Ricardo Bartís, Daniel Veronese et Claudio Tolcachir. Ces deux exemples confirment la recherche visuelle et intermédiatique du théâtre actuel, qui, sans renier le texte, le retravaille et l'interroge à travers les possibilités techniques décuplées de la scène contemporaine. ■

Diplômée de lettres classiques et d'histoire de l'art, **Tatiana Burtin** est docteure en littérature comparée de l'Université de Paris Ouest Nanterre et de l'Université de Montréal. Chargée de cours à l'Université Laval et enseignante de français à l'Université de Montréal et au collège Sainte-Anne, elle a présenté ses travaux sur les figures de l'avarice dans la comédie classique lors de nombreux colloques (ACFAS, SCER, NeMLA, SQET...), et publié articles et chapitres d'ouvrages sur le théâtre et le roman québécois contemporains, notamment. Metteuse en scène et comédienne, sa dernière production a remporté un prix au Festival de théâtre amateur de Montréal 2013. Elle est également collaboratrice à *Globe sonore*, webradio culturelle montréalaise.

4. Par exemple : Adya Rangacharya, *The Indian Theatre*, New Delhi, National Book Trust, 1971 ; Georges Banu, *L'Acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*, Aubier, Paris, 1986.

5. *Théâtre contemporain*. Tome 2 : *Occident*, op. cit., Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2012, p. 17.

6. *Ibid.*, p. 31.

7. *Ibid.*, p. 111.