

Écrire sur le théâtre Pour qui? pourquoi?

Michel Vaïs

Numéro 102 (1), 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26327ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vaïs, M. (2002). Écrire sur le théâtre : pour qui? pourquoi? *Jeu*, (102), 11–18.

ENJEUX



Les Entrées libres de *Jeu* **Écrire sur le théâtre : pour qui ? pourquoi ?**

Le 18 novembre 2001, au Salon du Livre de Montréal, la revue a marqué ses vingt-cinq ans par une discussion publique à laquelle ont pris part les comédiens québécois Marie Brassard et James Hyndman, ainsi que l'éditeur belge Émile Lansman, dont la maison d'édition publie surtout des pièces de théâtre¹.

À quoi sert-il d'écrire sur le théâtre ? La plupart des artistes répondront probablement que c'est *a priori* pour faire connaître les pièces à l'affiche et inciter le public à aller les voir. Ils seraient donc d'avis que l'on écrit surtout pour le grand public et, en particulier, pour les amateurs de théâtre. C'est peut-être pourquoi, dans les journaux, on entend souvent dire que les artistes préfèrent les entrevues et les « pré-papiers » à la critique... sauf si elle leur est favorable. Or le public, lui, que préfère-t-il ? Un article promotionnel ou un jugement critique ? Nous osons penser que le lecteur aime encore se laisser guider par l'appréciation d'un spectateur professionnel.

Par ailleurs, les journaux sont-ils les seuls médias écrits où l'on puisse traiter de théâtre et tenir un discours critique ? N'y a-t-il pas en effet des lecteurs intéressés par une autre forme de réflexion que celle qu'offrent des médias de plus en plus nombreux, où les contraintes font que l'on écrit parfois trop vite, trop court, trop mal, trop superficiellement ? L'écriture sur le théâtre est-elle suffisamment prise au sérieux par les médias, par le public et par les artistes ?

Qu'attend-on plus précisément d'un périodique comme *Jeu* ? Des analyses, des entrevues, des comptes rendus de discussions et des critiques de pièces particulières, ou encore des traces pour la postérité ? Qu'est-ce qui sert le mieux le théâtre et les attentes des lecteurs ? Enfin, est-il important de donner la parole (la plume) aux praticiens ? Les artistes écrivent-ils suffisamment sur le théâtre et lisent-ils ce qu'on écrit sur leur art, ou seulement ce qu'on écrit sur eux ?

Trois fonctions à l'écriture

Émile Lansman accepte de briser la glace en statuant qu'avant de se demander pour qui et pourquoi, il faut se poser la question du quoi. Cela déterminera les autres

1. Les deux comédiens s'étaient distingués récemment par de remarquables interprétations en solo, qui ont fait et qui feront encore l'objet de plusieurs reprises : *Jimmy, créature de rêve*, une création de Marie Brassard, et *la Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès, interprétée par James Hyndman.

réponses. À son avis, on peut écrire sur le théâtre de bien des manières et avec des objectifs différents. Quand on lit des écrits sur le théâtre, on se demande parfois ce qu'a voulu l'auteur et à qui il s'adresse. Il estime que l'on peut diviser en trois catégories ce que l'on écrit sur le théâtre. La première serait celle de l'impulsion/répulsion ou billet d'humeur – documenté ou non –, qui comprend les critiques de journaux et qui a une double fonction : quasi thérapeutique pour celui qui l'exprime, d'autre part référence. On peut toujours s'attendre à un biais dans ce genre de relation où quelqu'un, objectivement, sans préjugés ni arrière-pensées, s'assoit dans une salle pour regarder un spectacle dont il parle ensuite en toute sérénité dans le seul but de « servir ». On sait que ce type de relation implique un premier biais, car en même

temps que l'on parle du spectacle, on parle évidemment de soi. La personne qui écrit pourrait donc avoir aussi l'intention d'exister en tant que telle, à travers ce qu'elle dit, par ses jeux de mots, par sa brillance ou son intelligence... ! (« Je suppose, précise ironiquement Émile Lansman, que cela n'est pas le cas au Québec... ») Cela implique tout de même que la personne donne un signe quelconque, du genre : « Allez voir, mais... » ou « N'allez pas voir... » Or, pour une revue trimestrielle comme *Jeu*, cette démarche n'est pas possible, car l'immédiateté de la réaction doit y jouer un rôle.

Une deuxième catégorie consiste dans tout ce qui tourne autour de l'idée de révélation, de référence ou d'interprétation, et qui se fait avec un certain recul. Il lui semble que les articles dans *Jeu*, en partie en tout cas, sont destinés à aider le public à s'y retrouver, en jouant un rôle de médiateur. On remet

en contexte une production, on donne des points de repère par rapport à la compagnie, à l'auteur, à l'équipe qui monte le spectacle, aux mises en scène antérieures ou d'ailleurs et avec lesquelles on peut faire des recoupements. En ce cas, on a déjà plus de facilité à dire pour qui on écrit et pourquoi. Dans le monde des arts, l'évolution, les transformations et les champs ouverts sont tellement grands que les œuvres contemporaines font perdre nos points de repère. Au contraire, devant des classiques, on peut se baser sur toute une gamme de points de repère pour évaluer un spectacle, sa pertinence et les différentes options qui ont été prises. Cette fonction de médiateur est donc importante pour Émile Lansman, et il comprend que celui-ci doit marcher sur des œufs. Être le premier à traiter d'une création contemporaine, c'est s'engager véritablement, or, peu de gens acceptent de le faire ; les écrits restent, et si cela se révèle impertinent plus tard, on perd un peu la face.

La troisième catégorie d'écriture est, à son avis, celle à laquelle on pense le moins de prime abord. Il s'agit de celle de la mémoire. On sait que ce qui reste de la création théâtrale est très ténu, contrairement au cinéma, et que la captation vidéo trahit souvent le spectacle. Ce qu'il reste comme mémoire des centaines de pièces présentées au Québec depuis dix ans, ce sont donc les textes – pour peu qu'ils soient disponibles –,



James Hyndman dans
la Nuit juste avant les forêts
de Bernard-Marie Koltès,
mise en scène par Brigitte
Haentjens (Sibyllines inc.,
1999). Photo : Brigitte
Haentjens.

les notes autour de la création par les membres de la compagnie et, surtout, les écrits sur ces créations. Il importe donc, et surtout dans une revue comme *Jeu*, de ne pas laisser la mémoire du regard extérieur aux seuls journalistes d'humeur. Car, si leur point de vue est intéressant, il faut aussi lire ce que des gens ont écrit avec un certain recul sur ces productions. Pour sa part, Émile Lansman se replonge souvent dans d'anciens numéros de *Jeu* pour revoir ce que l'on a dit de telle ou telle création d'un jeune metteur en scène ou d'un jeune auteur.

Provocation et réflexion

Marie Brassard partage le point de vue qui vient d'être exprimé quant aux trois fonctions de l'écriture, mais elle insiste d'abord sur celle de mémoire. Elle dit ne pas lire *Jeu* de façon régulière, mais, depuis ses études en théâtre, elle a toujours vu la revue comme une encyclopédie du théâtre québécois à laquelle elle se réfère encore souvent. Cela dit, elle veut d'abord commenter le communiqué annonçant cette Entrée libre, qu'elle a trouvé un peu provocant. Elle trouve excessif de dire qu'à la question « Pourquoi écrire sur le théâtre ? », « la plupart des artistes répondront probablement que c'est *a priori* pour faire connaître les pièces à l'affiche et inciter le public à aller les voir ». Car cela signifie que, pour eux, le seul intérêt serait économique. En réalité, elle trouve important au contraire que l'écriture sur le théâtre aide le public à comprendre davantage ce que les artistes font sur scène. Elle estime que c'est le rôle d'une revue comme *Jeu* de proposer des analyses plus approfondies que la critique d'humeur des journaux.

Elle se sent aussi provoquée par le communiqué lorsqu'on y demande si les artistes écrivent suffisamment et lisent ce que l'on écrit sur leur art ou seulement ce qu'on écrit sur eux. Car cela sous-entend que le but des artistes est de se vendre eux-mêmes, plutôt que de s'exprimer à travers un art qui leur est familier. Elle dit enfin ne pas lire beaucoup les théories du théâtre et apprendre plutôt des autres praticiens. Elle n'aime pas qu'on le lui reproche et les théories ne lui manquent pas.

James Hyndman a eu une réaction similaire, qu'il veut exprimer différemment. Il ne croit pas que les artistes préfèrent les pré-papiers à la critique, comme si celle-ci les menaçait potentiellement ou que les autres types d'articles constituaient un meilleur tremplin pour parler de soi. En fait, pour les artistes, les pré-papiers font partie d'une tâche qu'ils n'exécutent pas nécessairement de gaieté de cœur, car il n'est pas facile de parler d'une œuvre au moment où la rencontre avec le public n'a pas encore eu lieu. De façon générale, il approuve le résumé d'Émile Lansman. D'un point de vue affectif, il trouve importants les billets d'humeur, auxquels il n'est pas insensible. Sans lire régulièrement *Jeu*, il lit toujours ce qu'on y écrit sur les spectacles auxquels il a participé, même si cela semble narcissique. Il a envie de savoir ce que des penseurs du théâtre, qui sont en mesure de décoder un spectacle, ont pu y lire et comprendre de sa démarche. C'est une chose de se faire dire par des spectateurs, après la pièce, qu'ils l'ont aimée, et une autre de lire une analyse dans *Jeu*.

Ce qu'il lit dans la revue le pousse-t-il à vouloir s'associer à cette réflexion, en prenant la plume, par exemple, pour témoigner de sa démarche ? Il répond que, comme artiste, il n'a pas tellement une réflexion sur sa pratique. À l'occasion de cette discussion, il

réfléchit plutôt sur des gens qui ont une réflexion, ce qui n'est pas pareil. Quant à s'exprimer lui-même par l'écriture, James Hyndman note qu'il aime bien discuter avec le public après une représentation : expliquer, partager une expérience avec des étudiants, comme cela arrive certains soirs ; parler des choix artistiques et de la spécificité du théâtre par rapport à d'autres arts. Il reste que son premier amour est la pratique elle-même.

Marie Brassard a le sentiment que son désir de théoriser est entièrement satisfait pendant le processus de création, sans nécessairement qu'elle l'exprime publiquement. L'expression de sa réflexion réside dans son œuvre. Cela dit, elle adore parler de son travail et lire des articles éclairants sur sa démarche, parfois sous des angles qu'elle n'avait jamais soupçonnés. Cela pousse éventuellement à aller plus loin...

Qui est qualifié ?

On a assisté, en Europe, depuis un certain nombre d'années, à une importante production de textes de praticiens sur leur travail, surtout des metteurs en scène il est vrai. Les acteurs ne ressentent-ils pas eux aussi le besoin d'une activité réflexive ?

Émile Lansman estime que l'on pose ici la question de la qualification des gens qui prennent la parole. Tout le monde parle du théâtre : il suffit d'aller dans une salle pour entendre parler des spectateurs ou des artistes. Autre chose est de prendre la plume et d'écrire un texte à l'intention de gens qui ne me connaissent pas et que je ne connais pas, pour y faire passer des idées le plus clairement possible. Là se pose, pour la plupart des individus, la question essentielle : « Suis-je assez qualifié pour exprimer cela ? » Cette même question, d'ailleurs, devrait se poser chez les théoriciens. Qui les a qualifiés et de quelle façon ?

Cela dit, si des metteurs en scène ont pris la parole, notamment en Europe, c'est, dit Lansman, pour clouer le bec à d'autres personnes ! À un moment donné, ils ont voulu détenir toutes les facettes du regard sur le théâtre d'aujourd'hui, afin que non seulement on dise que le spectacle était d'eux – et non de l'auteur –, mais aussi qu'ils étaient les traducteurs des émotions et des réflexions sur le théâtre. S'ils ont pris la parole, c'est parce qu'on les a laissés faire, et ils ont bien eu raison de la prendre. Il reste qu'aujourd'hui personne ou tout le monde est qualifié pour parler du théâtre ou écrire sur le théâtre, à condition que circule une parole multiple, c'est-à-dire que l'on ait l'occasion d'entendre plusieurs avis et autant d'analyses. Or, on sait que, dans chaque communauté – et je ne pense pas que les gens de théâtre, ici, vont me démentir, précise-t-il –, la parole principale sur ce qui se fait dans le domaine du théâtre est laissée dans les mains de deux ou trois personnes qui font référence. Si un créateur n'est pas d'accord avec cette prédominance, il doit essayer de crier plus fort pour s'imposer comme une autre personne de référence. En définitive, Émile Lansman a l'impression que c'est la réduction du nombre de personnes qui est problématique, plutôt que la qualification de ceux qui prennent la parole.

On assiste effectivement depuis quelques années, au Québec, à une multiplication des paroles écrites sur le théâtre. Or, même s'il y a toujours des voix qui semblent plus autorisées que d'autres, ou qui ont davantage d'autorité, est-ce que cette pléthore ne



Marie Brassard dans *Jimmy*,
créature de rêve (2001).
Photo : Simon Guillbault.

mène pas à la cacophonie ? On voit par exemple sur Internet des sites où tous les spectateurs sont invités à faire leur critique sur les pièces qu'ils ont vues...

James Hyndman ne trouve pas cela gênant, car ces opinions ne sont pas lues par beaucoup de monde. Ce qui est vrai, à son avis, c'est que les billets d'humeur constituent la parole dominante sur le théâtre. Les critiques venant immédiatement après une première sont souvent ce qui reste dans la tête des gens n'ayant pas vu le spectacle et qui va les marquer le plus. *Jeu*, qui s'adresse au milieu et qui a des abonnés, n'est certainement pas la parole la plus entendue sur le théâtre. C'est de cela qu'il faut discuter.

Marie Brassard trouverait difficile de prendre la parole pour en contrecarrer une autre, avec laquelle elle ne serait pas d'accord, ou faire valoir son point de vue. Car alors, il faudrait se rendre sur un terrain qui n'est pas le sien. Elle ne se voit pas prendre la parole contre des critiques, car sa force est dans son travail de création. Ce serait comme d'inviter un critique à jouer pour lui montrer, à elle, comment jouer. Elle estime connaître le théâtre de manière viscérale et, souvent, elle est surprise par des écrits avec

lesquels elle n'est pas d'accord. Ce ne sont pas vraiment les mauvaises critiques qui l'irritent, au contraire : souvent, les bonnes critiques la surprennent le plus et, à ses yeux, font perdre à leurs auteurs beaucoup de crédibilité, car elle a le sentiment que son métier n'est pas compris.

James Hyndman note qu'il n'y a pas de grande tradition critique au Québec, qu'il y a encore des relents d'anti-intellectualisme et que l'on vit dans une société de consommation au sein de laquelle l'aspect spectaculaire ou médiatique est prépondérant. Des gens s'improvisent chroniqueurs du jour au lendemain pour disparaître trois mois après : c'est la réalité avec laquelle les artistes ont à vivre !

Le discours de l'artiste

Émile Lansman intervient pour dissiper une confusion. Il invite à faire la distinction entre la critique d'humeur sur un seul spectacle et la prétention de faire avancer la réflexion sur le théâtre de façon globale. Autant il est d'accord avec Marie Brassard sur le fait que l'artiste s'exprime par son travail de création, autant il trouverait intéressant de connaître son expérience et son regard sur le théâtre. Il ne s'agit pas pour elle de défendre sa propre production, mais de nous dire comment, avec son parcours, elle voit d'autres productions et l'évolution du théâtre aujourd'hui. Quel type de repères peut-elle amener dans sa sensibilité, que d'autres personnes n'ont pas l'occasion d'exprimer ? Quand il dit que les artistes, et les acteurs en particulier, ne prennent pas assez la parole, Lansman ne pense pas à un acte d'autodéfense, mais il

trouve que, qualifiés par leur pratique, ceux-ci devraient avoir une opinion sur ce que peut être aujourd'hui le théâtre en général. James Hyndman pense que les acteurs s'expriment quand on le leur demande, ou qu'on les sollicite pour une entrevue.

Est-ce que tout passe par l'acte créateur ? Même si l'acteur met toute son âme dans son travail, n'y a-t-il pas aussi des moments de méditation et de réflexion qu'il serait bon de faire partager ? Marie Brassard réagit : elle ne met pas que son âme dans sa création, mais également sa réflexion ! Elle a beaucoup de choses à dire et, c'est vrai, elle aimerait parfois écrire, autant sur son travail que sur le théâtre au sens large, même si son intérêt principal ne réside pas là. Par ailleurs, elle préfère les entrevues à la radio ou à la télévision aux prépapers dans les journaux, car ses propos y sont diffusés directement. Elle se sent complètement trahie dans la presse écrite. Elle constate que le journaliste part de lui-même en écrivant son article au lieu de partir d'elle, et qu'il traduit et filtre ses propos qui deviennent alors les siens².

Dans la salle, Madeleine Stratford, étudiante de maîtrise, trouve que l'on parle d'un problème propre au théâtre. Les écrivains écrivent déjà et sont portés à théoriser par écrit. Elle trouve que ce n'est pas le travail des comédiens que de faire la même chose. S'ils sont portés à écrire, c'est une autre question. Elle aimerait beaucoup les lire, mais elle n'aime pas que l'on fasse pression sur eux. Elle constate souvent que l'on fait une confusion entre deux métiers bien différents.



Émile Lansman estime que ce qu'il y a de pis dans la vie, c'est de laisser la théorie aux théoriciens ! Personnellement, il trouve grave de « fonctionnariser » le regard sur l'art et donc de donner la parole à ceux qui sont payés pour la prendre, d'une certaine manière, et qui ont les diplômes pour la prendre. Sans vouloir faire de l'humour, il a découvert que chez les œnologues il existait une dénomination de vins SVNV, soit : « sans vice ni vertu ». Beaucoup d'écrits sur l'art pourraient à son avis recevoir ce label. Le théoricien a sans doute un certain nombre de références pour prendre la parole, et il doit la prendre, mais la réflexion sur l'art n'est pas que théorique. L'approche affective, sensible, émotive y a aussi sa place. À ceux qui pensent que la pratique de l'écriture qualifie d'emblée les auteurs pour théoriser par écrit, il répond que, pour en rencontrer beaucoup de par le monde, il met en doute cette affirmation. Il pense qu'il n'y a heureusement pas de qualification possible pour cerner ce qu'est une chose artistique. C'est donc par la multiplication des voix – sans aller jusqu'à la cacophonie – que l'on se fait sa propre idée, en prenant ici, en jetant là, en décodant le caractère subjectif ou non de ce qu'on lit. Cette synthèse personnelle fusionne avec sa propre pensée car, évidemment, on ne connaît pas le théâtre en lisant mais d'abord

2. Il faut noter que la pratique pour une entrevue, à *Jeu*, a toujours été d'enregistrer systématiquement l'artiste, d'effectuer une transcription intégrale et une mise en forme écrite, puis de lui redonner le texte sur lequel l'artiste peut tout faire : nuancer, rayer ou même ajouter des propos. Si bien que l'article publié pourrait porter la signature de l'artiste. Voilà pourquoi on dit que, dans *Jeu*, les artistes disent ce qu'ils pensent vraiment !

en y allant. La fonction de spectateur additionnée à celle de récepteur d'un certain nombre de points de vue : voilà ce qui caractérise notre parcours à la rencontre du théâtre.

James Hyndman souscrit à l'idée que l'écriture sur le théâtre ne doit pas être réservée à des spécialistes ou à des théoriciens. Cela dit, s'il ne serait pas à l'aise pour donner un point de vue réfléchi et instruit sur la production des autres, il prend du plaisir à parler de sa propre pratique, et cela l'aide à mieux la comprendre.

Dans la salle, Louise Vigeant rectifie une mauvaise impression. Elle ne pense pas que l'on soit en train de demander aux artistes de devenir des théoriciens et d'écrire *Jeu*. Mais, d'une certaine manière, dit-elle, Marie Brassard et James Hyndman ont confirmé ce qui les a provoqués dans le communiqué, à savoir que tous les deux ont dit ne pas lire *Jeu*, mais surtout les articles qui concernent leurs spectacles. Pourtant, les

membres de la rédaction ont l'impression – et c'est peut-être un vœu pieux – que la revue peut être un lieu de dialogue avec les artistes. Or, les deux invités, et surtout Marie Brassard, ont dit qu'à leur avis la revue était destinée au public et que ceux qui y écrivaient aidaient les gens à voir clair dans le théâtre, par leurs explications et leurs analyses. Et donc, la revue ne s'adresserait pas aux artistes. Or, à *Jeu*, existe la prétention de s'adresser à la fois aux uns et aux autres.

Marie Brassard apprécie ce désir de dialogue. Elle rappelle d'ailleurs avoir grandi avec la revue *Jeu*, chez elle, à l'école et au Conservatoire, et elle l'a toujours considérée comme un livre de référence. Le jour de la fête des vingt-cinq ans de *Jeu*, elle a été surprise de ne compter qu'une poignée d'acteurs dans la salle. Peut-être faut-il retravailler sur les canaux de communication...

James Hyndman est d'avis que la communication reste impersonnelle, décalée, et qu'elle n'arrive pas directement mais par écrit, trois mois après le spectacle. Le dialogue existe donc, mais il reste particulier et incomparable avec celui des camarades de travail. Il trouve cependant très importante la fonction de mémoire de *Jeu*. Il a lu avec un immense intérêt un article de Louise Vigeant sur un spectacle dans lequel il a joué récemment, et y a trouvé des aspects qu'il n'avait pas encore vus.

De façon générale, est-ce que l'on constate un changement depuis quelque temps au Québec ? On assiste à une multiplication des voix critiques, mais, en même temps, l'espace consacré à la critique diminue au profit d'articles promotionnels. Selon Marie Brassard, la raison en est la faiblesse des personnes qui s'improvisent critiques et qui n'ont pas la connaissance nécessaire pour écrire des articles de fond. Avec elles, il est impossible d'avoir une conversation autre que promotionnelle. Elle se sent très frustrée de cela, que ce soit quand on l'invite pour une entrevue à la radio, à la télévision ou dans un journal.



Michel Vaïs discutant avec ses invités, Émile Lansman, Marie Brassard et James Hyndman, lors de l'Entrée libre qu'il a animée au Salon du livre. Photo : Michèle Vincelette.

Pour sa part, Emma Hachey, étudiante en théâtre, trouve que les praticiens et même les metteurs en scène ont de la difficulté à définir leur pratique. Ils n'ont pas d'idée claire des chemins par lesquels ils passent. Ce sont plutôt des instinctifs. Elle estime qu'il y a aussi beaucoup de confusion dans l'éducation. Marie Brassard répond qu'une artiste qui fait, comme elle, beaucoup de créations, ne peut pas expliquer clairement son œuvre. Elle se méfie de ceux qui parviennent à nommer les choses d'une manière claire et précise. Un de ses professeurs au Conservatoire disait, après cinquante ans d'expérience, ne pas savoir ce qu'était le théâtre, mais savoir ce que ce n'est pas. On est dans des zones chaotiques, obscures. Voilà pourquoi, une fois le spectacle terminé, elle aime beaucoup en entendre parler par des gens qui lui envoient une lumière inattendue. Il faut aussi accepter que les artistes n'aient pas les mêmes armes que ceux qui écrivent.

Jessica Crawson se demande si le théâtre peut se suffire à lui-même ou si l'écriture lui est indispensable, comme elle le pense. Émile Lansman estime que la personne la moins bien placée pour parler, à chaud, de sa création est sûrement le créateur lui-même. Aussi n'apprécie-t-il pas de voir des journalistes fourrer un micro sous le nez d'un artiste un soir de première. Cela dit, quand on se demande si le théâtre peut se suffire à lui-même pour rencontrer son public, la réponse est : parfois oui, parfois non. Il y a cependant d'autres manières d'écrire sur le théâtre, et que l'on pourrait copier, ou alors inventer si elles n'existent pas.

Il donne trois exemples de sa pensée. On s'est posé à un moment donné la question de ce que pensaient les metteurs en scène sur le théâtre. Ceux-ci s'étaient d'ailleurs déjà largement exprimés là-dessus. Or, trois outils sont apparus en même temps : les deux livres d'entretiens de metteurs en scène avec Josette Féral, les dossiers de répétitions de la revue *Alternatives théâtrales* et des livres décrivant des stages de formation continue dirigés aussi par des metteurs en scène. C'étaient là trois façons d'entrer par effraction dans la manière de travailler de ces artistes, au-delà de leur désir de s'exprimer. Lansman en déduit que l'on peut en apprendre beaucoup plus sur eux quand ils ne prennent pas la parole en direct, mais qu'ils se révèlent par d'autres manières.

Cette belle image permet de conclure notre discussion en posant que l'écriture sur le théâtre constitue peut-être, pour ceux qui s'y adonnent, une simple tentative d'entrer par effraction dans l'univers d'artistes tellement fascinants que l'on n'en finit plus d'explorer leur monde. Le mystère qui enveloppe le jeu de Marie Brassard et de James Hyndman est propre à susciter ce genre de fascination. **■**



Les participants à l'Entrée libre de *Jeu* au Salon du livre de Montréal. Photo : Michèle Vincelette.