

**FÉRAL, Josette (dir.), *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, Montréal/Carnières (Belgique), Éditions Jeu/Éditions Lansman, t. I, 1997**

Shawn Huffman

Number 24, Fall 1998

Traversées de Shakespeare

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041368ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041368ar>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Huffman, S. (1998). Review of [FÉRAL, Josette (dir.), *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, Montréal/Carnières (Belgique), Éditions Jeu/Éditions Lansman, t. I, 1997]. *L'Annuaire théâtral*, (24), 171–172.  
<https://doi.org/10.7202/041368ar>

FÉRAL, Josette (dir.), *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, Montréal/Carnières (Belgique), Éditions Jeu/Éditions Lansman, t. I, 1997

Cette collection d'entretiens constitue, d'une part, un outil de référence pour quiconque désire connaître davantage les réflexions et les méthodes des metteurs en scène interviewés ; à cet égard, les biographies et la théâtrologie que Josette Féral consacre à chacun fournissent des pistes de recherche supplémentaires. D'autre part, le tome, généreusement illustré, crée un espace de réflexion non seulement discursif mais aussi visuel. En plus de refléter une diversité d'opinions et de pratiques, cette hétérogénéité matérielle risque de « parler » aux acteurs et à leur sens créatif.

Dans l'avant-propos, Féral explique l'idée derrière la conception, l'organisation et la présentation de son recueil. Ces entretiens découlent, explique-t-elle, d'un désir d'ouvrir une fenêtre sur le travail de certains metteurs en scène, surtout en ce qui a trait à l'acteur et à son jeu. Elle avoue qu'il s'agit d'un travail parcellaire dans la mesure où elle ne prétend pas fournir un portrait net et précis des tendances actuelles. En choisissant d'interviewer des artistes de plusieurs pays : le Québec, les États-Unis, la France, la Belgique et la Russie, elle visait les points de convergence et de divergence entre les traditions européennes et américaines. Cela est particulièrement réussi en ce qui concerne le Québec et l'Europe

francophone ; toutefois, pour ce qui a trait aux autres pays, l'évidence est trop mince pour que le lecteur puisse vraiment en tirer des conclusions.

Les entretiens sont précédés d'un essai où Féral résume et compare la pensée des artistes interviewés, tout en remettant cette pensée dans ses contextes historique et théorique. Cette synthèse aide le lecteur à mieux situer les concepts théoriques, les précurseurs et les débats dont il est question dans les entretiens. De plus, la théoricienne ébauche une conceptualisation prometteuse des notions d'« énergie » et de « présence ». Malheureusement, une fâcheuse dichotomie entre la théorie et la pratique revient constamment dans cette introduction. Féral prévient son lecteur de l'ambivalence, voire de l'hostilité que ressentent certains praticiens à l'égard des théories. Afin d'y voir un peu plus clair, elle propose de nuancer « le vaste champ de la théorie » en identifiant trois types : « 1) un ensemble d'opinions [...] sur un sujet particulier ; 2) une connaissance abstraite, spéculative ; 3) un système conceptuel organisé sur lequel est fondé l'explication d'un ordre de phénomènes » (p. 24). Elle conclut qu'« il va de soi que, dans le domaine du théâtre, la définition la plus appropriée demeure la première » (p. 24), écartant du coup les théories analytiques. Elle maintient cette distance tout au long de son résumé, qualifiant la théorie analytique de radicale, d'impériale et de rébarbative (p. 25) et précisant qu'elle « s'adresse [...] plutôt au chercheur, au spectateur avide d'en savoir plus,

à l'individu en quête de connaissance » (p. 25). Cette assertion est curieuse, surtout à la lumière de ce qu'affirment certaines metteuses en scène, telles Alice Ronfard et Martine Beaulne, qui soulignent l'importance de la curiosité chez l'acteur. Pourquoi cette curiosité ne s'étendrait-elle pas à la théorie analytique? Autre fait troublant : même si l'on considère la théorie selon l'optique proposée par Féral, à savoir un ensemble d'opinions sur le théâtre, on s'aperçoit que la plupart des metteurs en scène connaissent peu ou font fi des « grands noms » de la théorie du théâtre cités par Féral, que ce soit Zéami, Artaud, Grotowski, Brook, Craig ou Diderot, pour ne nommer que ceux-là. Cette méconnaissance de l'histoire ne constitue-t-elle pas un rejet dangereux dans la mesure où elle donne lieu à l'amnésie du corps en scène et, par là même, à un théâtre de la sincérité naïve? Il me semble que l'intelligence, la culture générale, l'érudition et la curiosité que bon nombre de metteurs en scène souhaitent rencontrer chez l'acteur résultent aussi d'une connaissance de la théorie de la scène qui, bien que prise dans le sens réduit d'un ensemble d'opinions, correspond à l'histoire du corps (physique ou social), de la voix ou de la psyché en scène.

Les entretiens sont classés par ordre alphabétique de nom de metteur en scène. Les questions de Féral portent sur différents aspects de la mise en scène et de l'acteur : le rapport entre les théories du jeu et la formation de l'acteur, la valeur des écoles de théâtre, le rôle du texte dans le travail du metteur en scène, la présence ou l'éner-

gie de l'acteur et les critères de sélection des acteurs par le metteur en scène. Comme les questions demeurent sensiblement les mêmes d'un entretien à l'autre, on peut facilement effectuer soit une lecture comparative, grâce au « tableau synoptique des réponses apportées par chacun, soit une lecture [...] de chaque entretien, qui offre alors une perspective sur la réflexion d'un metteur en scène donné sur toutes les questions posées » (p. 10). Il faut souligner qu'il y a peu de répétitions, chaque metteur en scène donnant du relief à un aspect particulier de la théorie ou de l'entraînement de l'acteur. On n'a donc jamais l'impression de *déjà-lu* ; au contraire, les artistes surprennent par le caractère imprévisible de leurs réponses : par exemple, Vassiliev évoque le bâton pour corriger l'acteur ; Spychalski parle d'un « théâtre cleptomane » ; Mesguisch de « bouts de chair » et Foreman de l'ennui. Il y en a qui agace aussi : Sireuil qui affirme que le français parlé au Québec et en Belgique est une « langue empruntée » (p. 263) ; Lasalle qui fait trop rapidement le procès de la théorie, qui construit le Québec comme la contrée du paysan moliéresque « en exil ».

L'ouvrage ne laisse personne indifférent et réussit à indiquer des pistes de recherche prometteuses tant pour le théoricien (mal aimé) que pour l'acteur curieux.

Shawn Huffman

Université SUNY-Plattsburgh