

## Revue des revues

Gilbert David and Bernard Lavoie

Number 18, Fall 1995

Le regard du spectateur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041282ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041282ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

David, G. & Lavoie, B. (1995). Review of [Revue des revues]. *L'Annuaire théâtral*, (18), 299–331. <https://doi.org/10.7202/041282ar>

## Revue des revues

### 1. Périodiques de langue française (1994-1995)

*Revue d'histoire du théâtre*: «Le théâtre français plus...». Aperçu des n<sup>os</sup> 182 (avril-juin 1994), 183 (juillet-septembre 1994), 184 (octobre-décembre 1994) et 185 (janvier-mars 1995).

Cette revue trimestrielle est publiée à Paris depuis quarante-sept ans par la Société d'histoire du théâtre<sup>1</sup>, «un petit groupe de professeurs, d'érudits, de bibliophiles, de collectionneurs et d'hommes de théâtre», qui souhaitent «mettre en commun leurs recherches» pour produire des documents inédits, qui ont, du moins espèrent-ils, un impact important sur la pratique théâtrale<sup>2</sup>. En dépit de sa préoccupation marquée pour la pratique, la *Revue d'histoire du théâtre* présente des textes très fouillés, de nature assez théorique.

Dans sa facture habituelle, cette revue comporte deux parties qui totalisent près d'une centaine de pages<sup>3</sup>. La première partie regroupe cinq ou six articles, d'environ douze à quinze pages chacun, qui traitent de différents sujets reliés à l'histoire du théâtre: études de phénomènes historiques et analyses de grandes œuvres, du théâtre français surtout. Puis la deuxième partie, intitulée «Livres et revues», présente des textes courts qui

---

<sup>1</sup> Les bureaux de la Société se trouvent au 98, boulevard Kellerman, 75013, Paris, C.C.P. Paris 1699-87-Z. On peut s'abonner à la revue pour un an (de janvier à décembre); coût: 380.00 FF.

<sup>2</sup> Selon le vœu exprimé par l'éditeur à l'intérieur de la couverture de chaque numéro.

<sup>3</sup> Cette description ne s'applique pas au n<sup>o</sup> 183, qui est dédié tout entier aux «Lettres de Georges Porto-Riche [dramaturge français, 1849-1930] à Perrin, Claretie, Réjane et Porel», présentées et annotées par Philippe Baron.

évaluent l'importance de parutions récentes – pièces, éditions critiques ou ouvrages théoriques – issues surtout de Genève et de Paris<sup>4</sup>.

Si ce périodique est centré sur le théâtre français avant tout, il n'est pas sans utilité pour le lecteur québécois, car il arrive quelquefois que des articles portent sur des sujets d'intérêt international. Par exemple, dans son article, «Meyerhold et le naturalisme», Luc Boucris tente de définir le naturalisme et souligne les convergences et les divergences entre ce concept et le travail du metteur en scène russe<sup>5</sup>. Il y a également l'étude «De l'écrit au représenté: le texte comique», où Thérèse Malachy soutient que «[l]e texte de théâtre qui, par excellence, illustre la pluralité inévitable de lectures possibles est le texte comique»<sup>6</sup>.

Nous avons remarqué deux autres articles qui pourraient intéresser le chercheur québécois, même s'ils portent sur des phénomènes français. D'abord, Anne Dhoquois présente une étude de «La réception théâtrale de Bertolt Brecht en France (1945-1963)»<sup>7</sup>, qui pourrait être éclairante pour le lecteur d'ici intrigué par la récente popularité de Brecht sur les grandes scènes du Québec. L'hypothèse de Dhoquois est que «[l]es efforts concrets d'introduction de Brecht en France [...] ont été relayés [...] par un souci croissant de révolutionner le théâtre français»<sup>8</sup>. Bien que cette hypothèse ne semble pas s'appliquer ici, les propos de cette chercheuse sont d'un intérêt certain.

Après avoir parcouru les n<sup>os</sup> 182 à 185 de la *Revue d'histoire du théâtre*, nous avons trouvé que le texte le plus intéressant, vu du Québec, est celui signé par Wilfried Flöck. Le titre de l'article annonce clairement le sujet traité: «Du théâtre des metteurs en scène au théâtre des auteurs? Tendances et problèmes du théâtre français contemporain»<sup>9</sup>. Si la question du théâtre des metteurs en scène n'est pas nouvelle, elle n'est pas non plus sans importance pour les chercheurs de ce côté de l'Atlantique car, depuis plusieurs années déjà, nous avons vu émerger au Québec des metteurs en scène forts. En effet, Alice Ronfard, Claude Poissant, Martine Beaulne, André Brassard et d'autres enchantent

---

<sup>4</sup> La plupart de ces textes sont signés par Charles Mazouer. Il est à noter que la chronique «Livres et revues» a été remplacée, dans le n<sup>o</sup> 182, par un hommage à Bernard Dort, «De vive voix», par Yéhuda Moraly (187-191).

<sup>5</sup> N<sup>o</sup> 184, p. 295-302.

<sup>6</sup> N<sup>o</sup> 185, p. 67. L'article en question se trouve aux pages 63-70.

<sup>7</sup> N<sup>o</sup> 185, p. 39-52.

<sup>8</sup> N<sup>o</sup> 185, p. 41.

<sup>9</sup> N<sup>o</sup> 185, p. 71-86.

les «théâtrophiles» d'ici, pendant que Robert Lepage, Denis Marleau et Gilles Maheu, tout en impressionnant les Québécois, ont acquis de la réputation à l'étranger. Compte tenu de l'actualité du débat sur la primauté du metteur en scène dans le théâtre québécois, l'article de Fløeck est tout à fait à propos. Son survol de l'évolution du théâtre des metteurs en scène en France et ses hypothèses quant à la fin de cette tendance pourraient aider le lecteur québécois à formuler ses propres idées sur le rôle du metteur en scène d'ici.

Centre de recherche  
en littérature québécoise (CRELIQ)

Carrie Loffree

\* \* \*

*Du théâtre (la revue)*, n° 5 (juillet 1994) et n° 6 (automne 1994).

Dès le premier abord, il est clair que *Du théâtre (la revue)* accueille des articles écrits à partir d'horizons divers, par des penseurs de provenances théoriques et pratiques variées. Les textes publiés sont plutôt courts - ce qui est agréable - et ils livrent rapidement le sens de leur propos. L'argumentation en est habituellement serrée et efficace, les exemples bien choisis. Ces éléments contribuent à faire de *Du théâtre (la revue)* une revue d'idées, qui se lit fort bien, et dont la présentation visuelle est juste et plaisante.

Une des préoccupations constantes des articles publiés dans ces deux numéros touche à la légitimité du texte et de l'auteur au théâtre. Joël Jouanneau (n° 5) suggère qu'il faut résister au spectaculaire, maîtriser les images scéniques et surtout se centrer sur la parole. Natacha Michel (n° 5) constate qu'écrire est considéré comme un «acte incomplet» et propose, dans sa «conversation avec Alain Badiou» (n° 6) que la mise en scène soit une «complémentation» et non une «interprétation» du texte. Baptiste-Marrey, devant la mise en spectacle de *Comment va le monde, Mòssieu? Il tourne, Mòssieu!* constate que le texte de Billetdoux, justement, «passe le temps». L'hommage de Jean-Marie Besset à Bernard Dort souligne à quel point ce dernier restera comme l'un des premiers de sa génération à «annoncer le retour à la primauté du texte, à célébrer les voix singulières des auteurs dramatiques de cette fin de siècle». Le très beau texte inédit d'Alan Bennett, *Une femme sans importance* publié dans le numéro 6, donne raison aux défenseurs du texte et de l'auteur.

D'autres articles posent la question de la mise en scène. Celui de Jacques Lassalle (n° 5) souligne les «solitudes ordinaires» du metteur en scène et note combien ce dernier est souvent «malmené par tous les pouvoirs en place». En revanche, l'article de Dominique Bérody sur la «nouvelle vague» de metteurs en scène du théâtre Jeune Public revient sur des états de faits connus et ne renouvelle pas les idées dans le domaine. Du travail du scénographe Stéphane Brauschweig, Jean Chollet se contente de remarquer que ses décors «sobres» sont de véritables «machines à jouer», à voir «dans l'esprit du théâtre élisabéthain». Cet article n'aborde pas la scénographie de façon à nous en faire saisir de nouveaux aspects.

Le Dossier du numéro 5, signé par Laurence Bailloux et Frédéric Nauczyciel, porte sur les «Jeunes compagnies» et s'interroge sur l'avenir du théâtre. Qu'en est-il du désir de ces compagnies d'être subventionnées mais aussi des coupures de budgets, des réseaux de diffusion, des tournées et de la concurrence entre les compagnies, des relations difficiles avec l'institution théâtrale - les institutions elles-mêmes et le concept d'institution - et des formules nouvelles qui inscrivent les nouveaux créateurs «en résidence» ou comme artistes associés. Ces questions centrales sont traitées dans une perspective socio-économique. Denis Carot, pour sa part, signe le Dossier du numéro 6: «Temps médiatique, temps théâtral». Bien documenté, il nous invite à reconsidérer nos points de vue sociologiques sur l'art du théâtre à partir de l'existence des technologies nouvelles, de l'industrie de masse et de la présence constante de la médiatisation. Qu'en est-il du théâtre à l'ère du zapping?

La Chronique «Ailleurs» du numéro 5 propose, sous la signature de George Banu, un aperçu de festivals en Amérique latine («L'Amérique latine est une exaspération»), alors que dans celle du numéro 6 Franck Bauchard nous apprend que le théâtre finlandais «est indissociable du combat pour l'indépendance linguistique et culturelle» mené en Finlande. «Jouer Shakespeare, Molière ou Schiller en finnois est une manière de donner des lettres de noblesse à la langue du peuple, et de l'inscrire comme langue de culture européenne à part entière.»

Du numéro 5, je retiens les extraits éclairants tirés de la correspondance d'Antoine Vitez à Ewa Lewinson. Du numéro 6, l'article étonnant de Rezvani sur «Le sexe fondateur» (pourquoi le sexe est-il ridicule au théâtre?) et surtout l'article de Philippe Coutant: «Histoire de loges». Qui aurait jamais pensé écrire le théâtre à partir de la particularité des loges d'acteurs?

*Du théâtre (la revue)* a comme projet, selon Claire David (éditorial, n° 6), de proposer un «accès divers à la pensée» par l'intermédiaire de «différentes interrogations et analyses», dans différentes formes et écritures. Ce projet est bel et bien réalisé dans ces deux numéros où j'ai pu constater que la qualité d'écriture des articles et la pertinence des propos sont chaque fois doublés d'un style des plus accessible.

Département de théâtre,  
Université du Québec à Montréal

Hélène Beauchamp

\* \* \*

Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 71, 2<sup>e</sup> trimestre 1994 (juin); n° 72, 3<sup>e</sup> trimestre 1994 (septembre); n° 73, 4<sup>e</sup> trimestre 1994 (décembre); et n° 74, 1<sup>er</sup> trimestre 1995 (mars). Montréal.

Commençons par un rapide survol des thèmes proposés. Le n° 71 de la revue nous propose une série de portraits. C'est tout d'abord une rencontre entre Solange Lévesque et Jean-Louis Millette, qui permet de rendre une fois de plus hommage à cet immense et généreux comédien. Philip Wickham a rencontré Paula de Vasconcelos qui parle des nécessités inhérentes à la mise en scène telle qu'elle la conçoit: imagination, intuition, persévérance, et incessante recherche d'équilibre entre le mouvement et le texte. Eudore Belzile répond ensuite aux questions de Michel Vaïs et montre par l'exemple que Cité n'est pas synonyme de métropole. Enfin, Elise Guilbault raconte à Solange Lévesque comment elle apprivoise ses personnages et Lorraine Côté, après avoir tracé son itinéraire, confie à Pierre Lavoie le nom de son pire ennemi.

Le n° 72 se déploie sur le terrain miné de l'interculturalisme. C'est en offrant une belle variété de points de vue que le numéro ouvre courageusement le débat et encourage ainsi la multiplication des échanges entre les cultures: table ronde avec des écrivains québécois venus d'ailleurs; article d'opinion traitant de la façon dont l'utilisation d'un simple préfixe accolé au mot «culture» peut forger des visions particulières de la relation entre les cultures; analyse des axes thématiques redondants dans la littérature théâtrale «immigrante»; visite de lieux de diffusion montréalais contribuant à provoquer des rencontres de cultures; découverte du travail de trois chorégraphes dont les créations sont exemplaires d'une recherche de métissage esthétique. Enfin, *Jeu* publie une communication de Georges Banu dans laquelle il est question d'interculturalisme à l'échelle internationale (cf. *infra*).

C'est à un retour en arrière sur les enjeux entourant la gestation du théâtre franco-ontarien et à des rencontres avec ses principaux artisans que nous convie le n° 73. Sont au cœur de la problématique les questions de légitimation de la langue et des lieux de diffusion, ainsi que celles touchant à la traduction et à la variété linguistique du public. Brigitte Haentjens, Jean-Marc Dalpé et Sylvie Dufour sont les principales personnalités interrogées. Une bibliographie du théâtre franco-ontarien termine ce dossier sur lequel *Jeu* se promet de revenir.

Le n° 74, enfin, aborde le point de vue de la mise en scène. Ou, plus exactement, traite de mises en scène, en choisissant trois cas: *Le Triomphe de l'amour* (Marivaux-Poissant), *Jeanne Dark* (Brecht-Pintal), et *Les Muses orphelines* (Bouchard-Brassard et Cyr). Des entretiens avec Claude Poissant et Lorraine Pintal nous permettent de comprendre les enjeux sous-jacents à leurs choix, et Dominique Lafon, dans une étude comparative, examine les effets d'une mise en scène sur la perception du texte de Michel Marc Bouchard.

Les traditionnelles chroniques, explorations, critiques et publications figurent en deuxième partie des différents numéros recensés. Nous mentionnerons en particulier une superbe rencontre entre Ariane Mnouchkine et Pol Pelletier dans les explorations du n° 71, et deux chroniques de Solange Lévesque (n° 72 et n° 74), nécessaires réflexions sur la violence dans nos vies, dans les médias et dans les arts.

De ces quatre parutions prises dans leur totalité, nous ne pouvons que constater qu'elles sont représentatives de l'hétérogénéité propre à l'acte théâtral même. Les articles de fond le disputent aux points de vue personnels, voire aux anecdotes. Mais seuls les puristes y feront objection car, avouons-le, c'est de ce passage du particulier à l'universel que se nourrit le théâtre. Il est cependant notable que le choix du thème de chaque numéro influence sensiblement la profondeur des analyses théoriques qui s'y retrouvent. Ainsi, il nous semble que le n° 71 offre à la réflexion une matière moins large que le n° 72. Les n° 73 et 74, par contre, nous paraissent tissés d'approches dont la complémentarité est à même de servir les intérêts de chaque lecteur. Enfin, pour terminer ce tour d'horizon, mentionnons que le graphisme est toujours aussi épuré (le sommaire gagnerait d'ailleurs à l'être moins et à être mieux ponctué) et que l'iconographie reste bien choisie et relativement riche.

Voici maintenant où se situent, à notre sens, les points marquants de ces quatre récents rendez-vous trimestriels.

Du n° 71, nous retiendrons «l'envie toute simple et naturelle» des rédacteurs de donner la parole à ceux que, tous, nous admirons pour leur générosité et leur passion. Un numéro placé, le mot, passion l'indique, sous le signe de l'émotion et de l'aveu, et fort de cette dimension infiniment humaine que le théâtre préserve avec jalousie et dont certains de ses artisans nous livrent ici quelques secrets.

Le n° 72, nous l'avons déjà dit, situe son parcours à un tout autre niveau. S'arrêter sur la véritable réalité du métissage au Québec implique nécessairement que l'on déborde du cadre strictement artistique de cette réalité. De fait, le dossier dans son entier, tout en s'interrogeant constamment sur la dimension esthétique des choses, a de forts accents de questionnements socio-politiques et nous ne pouvons qu'applaudir à une telle initiative. Elle permet en effet une mise en situation du travail théâtral dans le cadre proprement général qu'est la société qui l'accueille. À cet égard, la communication de Georges Banu publiée en fin de dossier est exemplaire de ce constant va-et-vient entre la sphère proprement artistique et le contexte socio-politique qui caractérise ce type de réflexion. C'est pourquoi nous en commentons ici les propositions.

D'une remarque à propos de l'«agression des avant-gardes [des années 60-70] contre le mot» au théâtre, Banu déduit un aveu et un désir de cette avant-garde chez qui «*la situation l'emportait sur les mots*» (p. 96): «celui d'une communication par-delà les frontières des langues et les limites territoriales.» (p. 95) Mais ce louable refus du nationalisme semble s'être épuisé, avant même que ne surgisse la postmodernité, et les mots ont été réhabilités en même temps que les valeurs de la scène, de sa mythologie et de sa mémoire. Le théâtre redéplaça ainsi, d'après Banu, «son centre d'intérêt de l'international vers le national.» (p. 95) En redécouvrant les mots, le théâtre a redécouvert les aires linguistiques qui leur correspondent. Alors, «dépourvu de ses certitudes extérieures, le théâtre puisa dans son intérieur, dans ses textes, dans son espace hérité, et il cessa d'être mystique pour s'affirmer comme artistique» (p. 99); il remit alors l'accent sur une référence jadis honnie: la qualité, qui est son «nouveau maître» (p. 100). De cette état de fait découle, selon Banu, une hypothèse difficilement démontrable mais néanmoins plausible: celle que, en retrouvant le goût des langues, le théâtre ait agi en précurseur du réveil des nationalismes tel que nous le voyons fleurir un peu partout sur la planète. Et c'est sur un aveu que Banu termine sa communication: celui du désir d'un

retour d'une avant-garde «dont le deuil a progressivement instauré le règne du théâtre de l'accord, théâtre paisible, trop réconcilié avec lui-même.» (p. 101) Une belle réflexion sur laquelle il serait bon de revenir...

Du n° 73, c'est l'article de Georges Bélanger qui a le plus particulièrement retenu notre attention. Non pas que les autres soient moins dignes d'intérêt, loin de là. Mais le panorama qu'il brosse de «la vie culturelle et artistique en Ontario français» est complet, bien documenté, et offre une bonne base de données à qui désire avoir une vue d'ensemble du sujet. Bélanger y esquisse un portrait de la situation de la vie culturelle des Franco-Ontariens au cours des vingt-cinq dernières années en s'appuyant sur diverses enquêtes confirmant que «parmi les arts du spectacle, le théâtre constitue la forme d'expression que l'Ontario français semble privilégier le plus» (p. 70). Ainsi, Georges Bélanger montre aux sceptiques que, malgré les innombrables difficultés rencontrées par les artistes franco-ontariens, «la vie culturelle et artistique en Ontario français est non seulement très présente et active, mais marquée par une grande vitalité et beaucoup d'effervescence» (p. 72). En résumé, cet article nous aide à comprendre clairement que la recherche d'une identité et le désir d'une affirmation de soi sont, comme le dossier entier l'illustre, à la base du travail de la majorité des artistes vivant une résistance à l'assimilation.

Enfin, pour qui s'intéresse à la mise en scène et à tous les questionnements en relation interne ou externe avec cette pratique, nous ne pouvons que conseiller de lire l'intégralité du dossier «Mises en scène» du n° 74. Les expériences et les questionnements de Claude Poissant et de Lorraine Pintal sont pour ainsi dire complémentaires. Les rédacteurs de la revue ont ici, à notre sens, réussi le tour de force de juxtaposer des points de vue (au sens individuel et théorique du terme) qui, mis bout à bout, constituent une base de réflexion apte à diriger intelligemment un discours sur les aspects théoriques et pratiques de la mise en scène. Enfin, pour boucler la boucle, ajoutons que, un peu comme dans le n° 71, les rédacteurs nous offrent ici le plaisir, rarement avoué mais toujours savouré, de pouvoir pénétrer, ne serait-ce qu'à travers le trou de la serrure, dans le secret des grands artisans du théâtre.

*Département de théâtre*  
*Université du Québec à Montréal*

**Katia Delay**

\* \* \*

Les voix multiples d'*Alternatives théâtrales*: Tour d'horizon des n<sup>os</sup> 45 (juin 1994), 46 (juillet 1995), 47 (décembre 1994) et 48 (juin 1995).

Revue belge à grand format créée en 1979, *Alternatives théâtrales*<sup>1</sup> est une véritable source d'étonnement et de plaisir. Les n<sup>os</sup> 45 à 48<sup>2</sup>, comptant environ 80 pages chacun, sont remplis à ras bords de photos (environ 35 par numéro) en noir et blanc qui évoquent des grands moments du théâtre belge et français.

En jetant un coup d'œil rapide à la table des matières de chaque numéro, nous constatons que les rédacteurs d'*Alternatives théâtrales* se sont efforcés d'offrir des textes écrits par une multitude d'auteurs. En fait, parmi les noms des personnes qui ont signé les quelque 80 articles des n<sup>os</sup> 45 à 48, seuls six apparaissent plus d'une fois. Nous remarquons surtout le nom de Georges Banu qui a contribué à chaque numéro, comme il le fait depuis plusieurs années d'ailleurs. Plus étonnant peut-être est le fait que la rédaction a amené théoriciens et praticiens à prendre la parole et à exprimer leurs points de vue respectifs sur les sujets traités par le périodique. Vue de ce côté-ci de l'Atlantique, cette collaboration tient de l'exploit car, au Québec, un abîme semble trop souvent séparer théoriciens et praticiens du théâtre. Dans *Alternatives théâtrales*, la voix des praticiens se fait entendre fortement et de nombreuses photos témoignent de leur travail: chacun des numéros revus ici rapporte des entrevues avec des artistes de la scène ou des articles écrits par ces derniers.

---

<sup>1</sup> On peut s'abonner à *Alternatives théâtrales* pour 1 600 FB par année (ou 2 650 FB pour deux ans) en communiquant avec la revue au 13, rue des Poissonniers / (Bte 15) / 1000 Bruxelles. Cette revue est en vente à un seul endroit au Canada: le Centre du livre spécialisé, situé au 1751, rue Richardson (salle 75), Montréal.

<sup>2</sup> Bien que nous nous limitons ici aux numéros de la dernière année d'*Alternatives théâtrales*, il pourrait être intéressant de signaler quelques numéros antérieurs qui touchent à des questions préoccupant certains chercheurs québécois. Les n<sup>os</sup> 9 et 10 sont entièrement consacrés aux innovations apportées au théâtre par les Américains au cours des années 1970. Il y a également des numéros spéciaux sur la scénographie (le n<sup>o</sup> 12, où on parle, entre autres, du théâtre de l'image) et sur la mise en scène (le n<sup>o</sup> 38, où l'on reconnaît les noms de deux artistes de la scène qui ont œuvré à Montréal la saison dernière: François Tanguy, qui a monté *Choral* avec le Théâtre du Radeau dans le cadre du FTA, et François Rancillac, qui a mis en scène *Saganash* de Jean-François Caron au Théâtre d'Aujourd'hui). Et il ne faudrait surtout pas oublier le n<sup>o</sup> 26, intitulé «Canada, Québec 86: Repères».

Chaque numéro (à l'exception du 46) réserve également une place aux «Chroniques»; il s'agit de courtes réflexions sur des événements actuels de la pratique théâtrale en Belgique ou en France, différents thèmes ou concepts qui traversent la scène contemporaine dans ces deux pays, ou de brefs entretiens ou témoignages où s'expriment des praticiens. Et chaque numéro (à l'exception, encore une fois, du 46) a une section intitulée «Documents», généralement réservée aux articles qui n'entrent pas dans le cadre des dossiers constituant le point central d'*Alternatives théâtrales* et dont il sera question plus loin. Parmi ces «Documents» se trouvent des trésors tels qu'un «Entretien avec Peter Stein», réalisé par Peter von Becker (n° 45, p. 3-22), une «Rencontre avec Jerzy Grotowski» (réalisée par Franco Quadri, n° 47, p. 67-69) et une description de la fête des 30 ans de l'Odin (faite par Georges Banu, n° 47, p. 63-66), qui rappellera à certains le court vidéo fait par l'Odin et présenté dans le cadre du spectacle qui célébrait les 20 ans de Carbone 14 et l'ouverture de l'Usine C au mois de mars 1995.

Comme nous l'avons signalé plus haut, chacun des n° 45 à 48 d'*Alternatives théâtrales* présente un ou des dossiers. Le n° 45 explore «Le monologue» et regroupe quinze articles qui pourraient intéresser les chercheurs d'ici, compte tenu de l'importance du monologue dans le théâtre québécois. Il y a, entre autres, un article de Joseph Danan sur le monologue dans le théâtre de Beckett (p. 41-44), qui sera une lecture fort intéressante pour le chercheur québécois qui aura vu les Beckett montés par Denis Marleau au Théâtre de Quat'Sous l'automne dernier. Les n° 46 et 48 contiennent des textes sur des productions d'Avignon, dont un entretien avec Ariane Mnouchkine (réalisé par Maria Shevtsova, p. 69-73), qui fait penser à ceux réalisés par Josette Féral et rassemblés dans ses *Rencontres avec Ariane Mnouchkine*<sup>3</sup>. Le n° 46 présente un dossier contenant une vingtaine d'articles sur Antoine Vitez et le n° 47 présente six «Lettres aux acteurs». Cependant, le plus intéressant, à notre sens, est le n° 48, où nous retrouvons 15 articles, rassemblés par François Campana et Caya Makhele, sur les «Théâtres d'Afrique noire». Puisque des créateurs du théâtre québécois se sont joints à des artistes de la scène africaine à quelques reprises<sup>4</sup> et qu'on a pu voir des productions de l'Afrique au Québec au cours des dernières années, il serait intéressant de s'arrêter brièvement sur ce dossier.

---

<sup>3</sup> Montréal: XYZ, 1995.

<sup>4</sup> Le plus récent exemple d'une telle entreprise de coopération est la production des *Nuages de terre* de Daniel Danis, présentée par les Deux Mondes et le Ki-Yi-M'Bock Théâtre dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques, 1995.

Bien que tous les articles dans ce dossier soient fascinants, deux nous semblent particulièrement d'un grand intérêt. Le premier, «Les voies du théâtre contemporain en Afrique» (p. 5-15), signé par Makhele lui-même, parle d'abord de l'évolution de ce théâtre pour ensuite se concentrer sur quelques auteurs importants, décrire le rôle du metteur en scène et du comédien en Afrique, puis expliquer la signification des personnages clés ainsi que celle de la manière d'habiter l'espace scénique et imaginaire. Il s'agit d'un texte synthétique qui nous aide à comprendre la «[p]olysémie [de l']esthétique en devenir» (p. 15) du théâtre africain.

Le deuxième article est un texte passionné de Werewere Liking du Ki-Yi M'Bock Théâtre (p. 24-26), qui s'attaque avec une grande franchise aux difficultés reliées au désir de «[f]aire du théâtre aujourd'hui en Afrique de manière compétitive à l'échelle internationale» (p. 24). Liking vit dans un pays où les questions de survie et de développement éclipsent celles de l'art sur les plans politique et économique. Alors, pourquoi de nombreux Africains s'acharnent-ils à faire du théâtre professionnel dans des pays sans institutions théâtrales, sans subventions aux arts? Parce que «pour eux, il s'agit d'une question de vie ou de mort: créer ou crever! [...] Créer [...] ou crever [...] de médiocrité! (p. 24)». Ces paroles enflammées nous paraissent particulièrement inspirantes dans le contexte actuel de coupures importantes, tant fédérales que provinciales, dans les subventions aux groupes de théâtre. Ceux qui ont assisté au colloque «Théâtre: multidisciplinarité et multiculturalisme», tenu à Québec à l'été 1994, se rappellent peut-être la table ronde réunissant des metteurs en scène ayant monté des productions pour le Carrefour international, et où Mme Liking était l'unique invitée non québécoise. Ils se souviennent peut-être, comme nous, de l'incrédulité de l'Africaine qui écoutait les Québécois se plaindre du manque de fonds disponibles, ici, pour soutenir les artistes de la scène. En Afrique, nous révélait-elle, il n'y a aucun programme de subventions, et pourtant, on y fait du théâtre. Serions-nous devenus des enfants gâtés?

*Centre de recherche  
en littérature québécoise (CRELIQ)*

Carrie Loffree

\* \* \*

*Les Cahiers de la Comédie-Française*, Paris, P.O.L., 13-14-15, 1994-1995. «Du théâtre et de sa mythologie».

La création ne surgit pas dans le désert. Et cela est peut-être encore plus vrai lorsqu'il s'agit du théâtre. Du fait des nombreuses contributions qu'il requiert, de son inscription dans un temps et un espace concrets, en aval comme en amont de la démarche créatrice, le théâtre se rattache plus qu'il ne se détache d'un contexte qui a sur sa réception un effet déterminant.

Dessiner ce contexte, c'est un peu la tâche des *Cahiers de la Comédie-Française*. Plus qu'un programme ou un instrument pédagogique, les *Cahiers* sont l'empreinte de la réflexion élargie dont chaque production de l'auguste maison procède et qu'elle est en même temps appelée à susciter.

Le numéro 13 fournit un premier exemple. À l'affiche du théâtre parisien en 1994, la pièce de l'allemand Friedrich von Schiller, *Intrigue et amour*, a donné lieu à un nécessaire questionnement de l'héritage romantique. Les collaborateurs à ce numéro posent la question de son actualité, certes, mais en des termes qui soulèvent d'autres problèmes que ceux liés à la pérennité de ce mouvement et à son répertoire.

Le romantisme jette une lumière, par exemple, sur la relation du théâtre avec la littérature. Le fil ténu qui les unit aujourd'hui fait oublier souvent que le romantisme les tenait pour indissociables. Indissociables par l'Histoire: à la source de l'esprit romantique, le récit historique se conjugue sur le mode de la théâtralisation de la conscience subjective dont les œuvres non dramatiques surtout ont su capter l'essence et le mouvement.

Max Milner précise que la théâtralité romantique ne relevait pas des œuvres elles-mêmes, mais de la «qualité particulière de la civilisation européenne post-révolutionnaire». Le mouvement d'intériorisation et de concentration de l'imagination romantique, antidote aux promesses déçues de la Révolution, était en son principe même contraire au procès d'objectivation et d'extériorisation de la *mimésis* théâtrale. La théâtralité romantique relevait d'une conscience émiétée, d'une perte de repères temporels et sociaux, et c'est le roman, plus que le théâtre, qui l'aura pris en charge.

L'explication de Milner tient à la fois de la sociologie et de l'histoire des formes. À un premier niveau, la force de pénétration dans le public du roman dépassait à l'époque largement celle du théâtre. Mais plus important encore, quand on voit la rareté manifeste d'œuvres théâtrales françaises majeures inspirées des conquêtes napoléoniennes (arrière-plan obligé du récit romantique), il apparaît clairement que c'est la menace d'une dislocation formelle qui aura fait reculer le théâtre devant les eaux tumultueuses du romantisme. Du côté allemand, le *Woyzeck* de Büchner devrait peut-être se lire ainsi comme l'expression pleinement assumée (par la fragmentation) de la théâtralité romantique, et non le signe de son dépassement comme on l'entend souvent dire aujourd'hui.

Ces questions relatives à l'efficacité des formes dramatiques et à leur ancrage dans une réalité sociologique refont surface dans un article de Claude Coste (numéro 14) consacré au premier tome des œuvres complètes de Roland Barthes publié au Seuil en 1993. On sait que Barthes a beaucoup écrit sur le théâtre; ces premiers textes, et parmi eux quelques-uns des plus célèbres («Les maladies du costume de théâtre», 1955), montrent l'attachement qu'il avait pour cet art. Mais on sait également qu'il délaissa peu à peu le théâtre, qu'il cessa de le fréquenter et d'en faire l'objet de sa réflexion.

L'auteur essaie de percer ce mystère. Non par une enquête biographique, mais en s'attardant à ce qui, dans le théâtre, au-delà de la pratique que Barthes connaissait bien pourtant ayant exercé le métier de critique à la revue *Théâtre populaire*, relevait de la mise en scène (mise en crise!) des mécanismes sociaux et culturels de signification.

Le diagnostic de Barthes, selon Coste, est très sévère à l'endroit du théâtre mais il n'est, somme toute, que le résultat d'un déplacement de sa pensée. Pour l'auteur des *Mythologies* le théâtre aura été ravalé par la civilisation qui l'avait créé et son épuisement signifierait l'impasse de la culture elle-même. Ce jugement, plusieurs l'énonçaient déjà dans les années 1970. On pense à Jean Duvignaud, par exemple, qui avait comme Barthes logé tant d'espoirs dans l'expérience brechtienne.

L'originalité de la pensée de Barthes à cet égard est de suggérer que le théâtre était peut-être vicié à sa source même: art du langage il ne pouvait à toutes fins utiles que se faire bavardage et ainsi ajouter, comme malgré lui, à l'illisibilité du monde. On reconnaît là des idées qui vont se systématiser dans le concept analytique du «neutre» qui guidera les travaux de la dernière période. Dans la pensée barthienne, la photographie prend alors

le relais du théâtre puisqu'elle parvient, croit-il, à dire «l'être-là des choses en dehors de la tyrannie du sens».

Même la dramaturgie brechtienne, rappelons-le, n'échappe pas au jugement de Barthes. Après son passage à Paris en 1953, avec le *Berliner Ensemble*, Brecht ne va plus jamais susciter le même enthousiasme. Aux yeux de Barthes il devient alors le symbole de l'impasse ontologique du théâtre, amplifiée, dira-t-il, par le surinvestissement de Brecht dans le métalangage et le discours critique.

C'est à titre de symbole, toujours, que Brecht fait l'objet du procès que lui intente son biographe américain John Fuegi dans un livre intitulé *Brecht and Company* et qui a fait couler beaucoup d'encre. Les *Cahiers de la Comédie-Française* (n° 15) participent au débat qui a suivi la sortie de l'ouvrage en Allemagne, en publiant deux articles parus dans la revue *Theater Heute*.

Le premier est signé Klaus Völker, auteur de la première biographie (1976) de Brecht, qui répond aux accusations de Fuegi à l'endroit de l'auteur de *Mère Courage*. On connaît un peu le ton de l'accusation. Fuegi trace le portrait d'un Brecht cupide, en mal de publicité, devenu *manager* de troupe qui exploitait et escroquait ses collaborateurs, surtout des collaboratrices (E. Hauppmann, M. Steffin, R. Berlau) qu'il récompensait, dit Fuegi le puritain, avec des faveurs (!) sexuelles.

On comprend, avec Völker, l'énormité de l'accusation, surtout quand on sait qu'elle n'est pas mise en contexte sinon de manière à compromettre Brecht davantage en traçant son portrait sur fond de professions de foi communiste et en appuyant le contraste avec l'image publique qu'il s'était fabriquée. Là où l'énormité cependant devient grossièreté, dit Völker, c'est quand Fuegi met en doute le génie créateur de Brecht en suggérant — ô infamie! — qu'il ne serait pas l'auteur de son œuvre.

Rappelons à ce propos que cette accusation n'est pas nouvelle. D'autres avant Brecht, et non des moindres, en auront fait les frais. Shakespeare, Molière, et combien d'autres, sont des statues de la dramaturgie qu'on aura, tour à tour, essayé de déboulonner. Celles-ci ont la vie dure, comme toutes les statues du reste, et Brecht ne fera sans doute pas exception. L'accusation de Fuegi, parce qu'elle est justement une accusation et qu'elle distille un parfum de vengeance (le disciple floué par son maître!), exige donc d'être prise avec un brin de suspicion.

Du point de vue de l'histoire cependant, il y a matière à réflexion: par là est mise en cause à nouveau la relation malaisée qu'entretiennent la création théâtrale et la critique. Cette dernière a bien du mal à rompre avec le modèle auctorial. Lui demeurent ainsi incompréhensibles plusieurs aspects de la création dramatique, ce qui retarde nécessairement tout réexamen de l'œuvre brechtienne.

Völker, certes, ne se satisferait pas de ces conclusions. L'accusation est d'autant plus grave, ajoute-t-il, qu'elle prend appui sur des documents inédits dont certains sont jugés dangereux, provenant de sources (FBI, KGB, Stasi) qui cherchaient à incriminer Brecht. Cette protestation est légitime, soit. Mais comme le suggère le contradicteur de Völker, son compatriote Peter von Becker, la virulence de cette réaction ne peut faire oublier que le biographe américain a peut-être seulement dévoilé ce que le premier biographe, en l'occurrence Völker, connaissait bien, mais avait jugé impropre de divulguer sous prétexte de garder intacte la figure mythique de l'homme de théâtre.

*Collège Édouard-Montpetit*

**Yves Jubinville**

\* \* \*

***Théâtre/Public*, n° 121 (janvier-février 1995), 122 (mars-avril 1995), 123 (mai-juin 1995), 124-125 (juillet-octobre 1995)**

Il n'est pas question ici de rendre compte sérieusement, c'est-à-dire de façon critique et un peu exhaustive, de contenu de ces quatre numéros de *Théâtre/Public*. Quiconque connaît la revue comprendra facilement. Il n'y a pas, à ma connaissance, de revue de langue française spécialisée en théâtre qui réunisse à chaque fois tant de matière, tant d'artistes, tant de spectacles, qui semblent toujours par leur portée non pas intéressants, mais essentiels.

La revue est «sérieuse». J'entends ici les sarcasmes dont elle pourrait être facilement la cible de ce côté-ci de l'Atlantique. Mais voilà justement ce qui la rend nécessaire pour *Théâtre/Public*, le théâtre est un art sérieux, pas d'abord une profession, ni un divertissement, encore moins une industrie, mais un art à part entière, capable de dialoguer de plein droit avec les autres arts, capable de réfléchir, ouvert sur le monde et surtout, comme le dit Jourdeuil (n° 123), obsédé par ce qui peut le faire redevenir

nécessaire. On aura donc beau rire, le théâtre n'a d'intérêt réel que lorsqu'il est situé au niveau où *Théâtre/Public* le considère.

Qu'on en juge. Dans ces quatre numéros défilent, longuement interviewés ou analysés, Wilson, Foreman, Régy, Langhoff, Mnouchkine, Terzieff, Artaud, Regnault, Stein, Mesguich, Cixous, Meschonnic, Blin, Mitrovitsa, Orton, Brigitte Jaques, Sabounghi, Genêt...

Il peut s'agir de rencontres ou d'entretiens à partir d'un spectacle qui fait événement, comme par exemple ce dossier autour de la *Ville parjure*, la dernière production du Théâtre du Soleil. On sait que cette mise en scène de Mnouchkine d'un texte de Cixous sur l'affaire du sang contaminé a été plutôt mal accueillie. Il n'est pas question de cela ici, mais plutôt d'entrevues avec des comédiennes du spectacle. Il est possible d'approcher ainsi du laboratoire Mnouchkine, ce dont on semble ne pouvoir se rassasier; mais il est de nouveau difficile de ne pas y trouver de l'intérêt. Surtout qu'il s'agit dans ce cas de comédiennes arrivées il y a peu au Théâtre du Soleil et de l'étranger (Espagne, Brésil), avec déjà un métier et une capacité de réfléchir, de commenter, de sentir qui retient largement l'attention. La réalité du théâtre est là, au centre toujours, approchée avec minutie, rigueur, passion, finesse, comme s'il s'agissait, en effet, d'une chose essentielle. On ne s'y habitue pas, à ce degré.

Autre spectacle qui donne lieu à plusieurs entretiens: *Parole du Sage*, une entreprise étrange, d'abord fortement textuelle comme toutes celles que dirige Claude Régy, fondée sur *L'Ecclésiaste*. Régy parle longuement de son rapport à l'écriture, de l'inscription de celle-ci au théâtre, à partir de diverses expériences passées. Il aborde aussi la question de la traduction, que reprend dans un autre entretien Henri Meschonnic, le traducteur du texte biblique utilisé par Régy. L'interprète, Martial di Fonzo Bo, est aussi interrogé et s'inscrit ainsi dans une série entreprise il y a quelques années intitulée «Seuls en scène».

Les entretiens peuvent aussi, sous forme de tables rondes, porter sur un thème précis: par exemple, le tragique contemporain (avec Jourdheuil, Mnouchkine, Regnault, Stein, Tanguy, n° 123) où se trouve posée la question, qui semble si accessoire chez nos directeurs artistiques parfois, du rapport de théâtre avec le monde. Pas de réponses simples ici, pas d'accord, mais de quoi réfléchir, de quoi continuer à débattre, ne serait-ce qu'avec soi et par rapport à son travail. Autre entretien thématique, celui sur la notion d'«œuvre d'art total», mené dans le cadre d'une recherche entreprise par le C N R S

(n° 124-125). La notion est rapportée dans ce cas encore! - au Théâtre du Soleil et à ses *Atrides*. C'est un peu beaucoup, diront certains. De tous les «arts frères», celui qui est davantage mis en cause par ce spectacle est évidemment la musique. On saura tout - encore! - de la part prise par Jean-Jacques Lemètre dans l'élaboration de la trilogie, mais participent aussi à l'échange le scénographe Guy-Claude François et deux comédiens, Catherine Schaub et Simon Abkarian.

Il arrive aussi à *Théâtre/Public* de consacrer un numéro entier au travail d'un metteur en scène. La parole est alors prise par un témoin-analyste. C'est ainsi que le numéro 122 est un numéro Matthias Langhoff, metteur en scène allemand, assistant au Berliner ensemble dans les années 60, puis, en tandem avec Manfred Karge, rattaché à la Volksbühne de Berlin-Est, puis au Schauspielhaus de Bochum. Depuis 1985, Langhoff travaille surtout en France. Odette Aslan a rédigé un journal des répétitions des *Trois sœurs* de Tchekhov créées à Paris, en mars 1994, au Théâtre de la Ville. Travail extrêmement minutieux, qui suit à la trace l'élaboration du spectacle, rapportant tout et permettant ainsi de pénétrer au cœur d'une création si singulière. Singulière pour nous, Nord-Américains, personne ne travaillant de cette manière ici, personne n'étant, je dirais, assez fort, à tous points de vue, pour oser travailler ainsi. Il y a là une démonstration exemplaire de mise en scène, et il faut remercier Odette Aslan pour l'infinie patience, la passion et certainement aussi le respect qu'il faut avoir pour produire de tel document. Le texte est truffé de dessins, d'esquisses, de photos (couleurs et noir et blanc), de plans. Pour compléter ce dossier, la revue nous offre aussi un entretien avec Langhoff à propos d'une autre de ses créations récentes, le *Philoctète* de Müller, présentée à Rennes l'automne suivant.

Ce numéro, Langhoff est probablement des quatre recensés ici le plus intéressant. Mais *Théâtre/Public* est aussi riche, aussi foisonnant, quand il se passe de thématiques. Il mettra alors côte à côte, comme dans le numéro 121, une étude importante sur l'influence japonaise dans l'œuvre de Robert Wilson, un article remarquable sur Artaud et l'ésotérisme, l'un des deux fils, avec Stanislavski, qui, selon Franco Ruffini, conduisent à l'auteur du *Théâtre et son double*, un entretien avec Rudy Sabounghi, le scénographe de Lasalle, Grüber, Ronconi et Anne-Teresa de Keersmaecker, un article sur un texte «prophétique» de Genet, *L'Étrange Mot d'...*, etc., avec en plus, bien sûr, les habituelles chroniques Arrêt sur l'image (un metteur en scène commente une photo d'un de ses spectacles), Librairie (compte-rendu d'ouvrages spécialisés), T/P a reçu

(indications bibliographiques fort utiles) et Regards (compte-rendus attentifs, souvent engagés, de spectacles récents).

On aura compris, même si je laisse de côté d'importants dossiers, comme par exemple celui sur le théâtre de l'exclusion, c'est-à-dire ce théâtre qui fleurit «entre les lignes ou sur les bords de ce qu'il est convenu de nommer aujourd'hui la fracture sociale» (numéro 124-125) et qui réunit pas moins de vingt-deux contributions, on aura compris donc que *Théâtre/Public* est nécessaire. De toutes les fonctions que la revue peut remplir, je n'en retiendrai qu'une: elle rassure. Ce qu'on fait - le théâtre ou son analyse - peut donc être important, avoir véritablement un sens! Il est si facile de l'oublier, emportés que nous sommes par une actualité théâtrale qui, poussée par les médias et la critique-minute, semble n'être faite que pour passer sans laisser de traces.

Département de théâtre  
Université du Québec à Chicoutimi

Rodrigue Villeneuve

\* \* \*

***Les Cahiers de Prospero*, La Chartreuse, Centre National des Écritures du spectacle, n° 3, 4 et 5.**

En mars 1994, le Centre National des Écritures du spectacle, La Chartreuse, lançait un périodique, les cahiers de Prospero (voir le compte-rendu de Gilbert David dans *L'Annuaire théâtral*, n° 16). Dès la troisième parution, le rédacteur en chef, Michel Azama, doit défendre la revue des accusations dont elle est la cible: les éditoriaux ne seraient que des points de vue, les attaques fuseraient en tous sens, les mêmes signatures reviendraient trop souvent. En somme, elle serait l'affaire d'une clique, ferait la promotion des auteurs qui y sont rattachés et, au mieux, défendrait des intérêts corporatistes. En réponse, Michel Azama réaffirme la singularité de la revue rédigée par des écrivains de théâtre et qui se consacre à tous les aspects de l'écriture théâtrale contemporaine en France et en Europe.

Disons tout de suite que notre sentiment de lectrice d'outre-mer va à l'encontre de ces reproches. La pluralité et la variété des chroniques et des points de vue des *Cahiers de Prospero* amènent le lecteur dans la proximité et l'intériorité de l'écriture tout en constituant un lieu d'ouvertures multiples. Par ses choix radicaux en faveur de la création, ces *Cahiers* offrent des plaisirs rares. Plaisir des yeux: voici une revue qui, en

1964, a opté pour une page couverture qui ne soit ni photo, ni illustration, mais peinture ou aquarelle, qui offre dix pages à un peintre pour le pur plaisir de la beauté et de la solidarité des langages artistiques. Plaisir de la langue: des écrivains parlent au plus proche de leur métier, le poursuivent et l'affirment à travers leur collaboration à la revue. C'est dire la qualité de l'écriture, sa réinvention en l'absence de tout repli vers le jargon critique. Plaisir, souvent bouleversant, de goûter des fragments de textes de théâtre, de se retrouver, en tournant une page, au cœur d'un univers étranger, d'où parlent des voix inconnues.

«Angles de réflexion» aborde des questions de fond. Dans «Cadavres si on veut» (n° 3), dans une perspective à la fois politique et artistique, Didier-Georges Gabily revendique l'art contre la logique du marché, plaide pour un théâtre d'aujourd'hui qui parle du monde dans tous les états, de ses morts sans abris sur lesquels on marche en disant qu'il ne se passe rien. Il appelle une parole scandaleuse, insensée, qui bouleverse, ne soit pas la représentation du même et rompe avec le spectacle-divertissement du néolibéralisme.

Sous la même rubrique, Jean-Pierre Milovanoff signe (n° 4), un très beau texte: «Séparés de nous-mêmes» dont le thème est «notre destin dans la langue» (thème de méditation privilégié pour un Québécois entravé dans son joul sacré-consacré). Contre la réalité économique, il rappelle la place et le rôle du langage dans les grandes civilisations. Pour l'auteur, le théâtre, lieu où exister, serait un antidote à la violence des corps qui n'ont pas de place dans la société. (Si le point de vue est utopique, il n'en sert pas moins de levier à qui veut croire au pouvoir de l'esprit). Dans cette chronique également (n° 5) «Le désordre des langages» sous la signature de Jacques Rebotier, offre une méditation poétique sur le théâtre et l'acteur. Texte 1 qui éclate comme un feu d'artifice. L'auteur revient au sens des mots tels que définis par le dictionnaire mais loin de les réduire, de les enfermer, le retour à l'étymologie en fait éclater la polyvalence, les références historiques ou artisanales redonnent au vocabulaire technique et théâtral une puissance d'évocation et de ramification que l'usage étroit des mots comme moyens de communication appauvrit jusqu'à les rendre exangues.

Dans «Le lieu scénique» (n° 5), Michel Vinaver amorce son propos par une affirmation provocante eu égard à la théorie et à la pratique du théâtre-représentation qui ont prévalu ces vingt dernières années: «Le premier lieu du théâtre, c'est la feuille blanche où l'auteur, de haut en bas, aligne des répliques. «Contre l'importance accordée

au décor dans la mise en scène des dernières décades, il privilégie le lieu scénique qui seul prévalait dans certaines formes, et non les moindres, du théâtre. Très intéressante, l'histoire de cas qu'il tire de la représentation de sa pièce *Les Coréens* (difficile de ne pas relever ici le luxe d'un processus créateur où l'on peut demander à plusieurs scénographes des propositions de décor et en discuter avec eux avant d'arrêter son choix) et sa conclusion: «Nous avons compris, mais trop tard qu'il n'aurait fallu rien de tout cela, mais peut-être un plateau blanc et nu, à peine accidenté, et un signe ou deux indiquant la carcasse [de l'avion].»

«Dans la lecture tous les émois» offre, outre des textes d'écrivains actuels, des inédits ou des relectures. À travers un extrait de *Les Généreux/Les Nobles*, (n° 3) la voix poignante d'Abdelkader Alloula, écrivain algérien assassiné en mars 1994, nous projette dans un univers hallucinant, où la rencontre de tout homme prend figure d'une rencontre avec l'Ange de la mort. «L'apprentissage» de Jean-Luc Lagarce (n° 4) fascine par le point de vue qu'emprunte le narrateur, qui n'est pas sans rappeler les romans de Beckett par l'absence d'horizon, la réduction de la conscience à des sensations corporelles dans un monde disparu ou inatteignable. Le numéro 5 présente trois écrivains de langue allemande. En écho à *Grand'Peur et Misère du III<sup>e</sup> Reich* de Brecht qui dénonçait, en 1933, l'antisémitisme, le Juif Georges Tabori dans *Jubilé* donne la parole aux Juifs, à travers des Witz (histoires drôles), mode d'expression traditionnel des Juifs qui n'a pas échappé à l'analyse de Freud et dont Tabori dit qu'elle «est la plus parfaite des formes littéraires [...]». Chaque histoire drôle a pour contenu une tragédie.» Deux œuvres d'avant-guerre, où court également «un souffle d'indignation», selon Jean-Marie Piemme qui les présente, sont proposées en relecture: le *Funiculaire* de Odon von Horvath et *Les Têtes de cuir* de l'expressionniste allemand Georg Kaiser dont on a pu voir à Paris la saison dernière *De l'aube à minuit*, dans une mise en scène remarquable de Sylvain Maurice.

Dans «Corps de métier», des écrivains nous parlent de leur relation à l'écriture dans le détail et la matérialité de l'acte d'écrire: encre ou ordinateur, sédentarité ou mobilité, carnets de notes, bibliothèque. Dans «La Tour de Montaigne» (n° 3), Philippe Myniana, en se décrivant au quotidien, nous fait voir un homme que la préoccupation d'écrire harcèle quelle que soit son activité, qui est constamment à l'écoute des voix, des formes. Si l'amorce est personnelle et se nourrit de détails, les questions de métier sont vite abordées, la réflexion et le sens jaillissent, l'individuel devient exemplaire. L'élan, la motivation, la pulsion sont affirmés: «La vie me choque, sinon pourquoi écrire?» déclare

Jean-Marie Piemme. De façon étonnante, ce que ce «corps de métier» donne à voir à travers les articles de Philippe Myniana (n° 3), Michel Azama (n° 4) et Jean-Marie Piemme (n° 5), c'est le lieu où s'engendre l'écriture, le lieu d'où elle jaillit, et qui est le corps entier de l'écrivain. Parfois, c'est d'un point de vue technique que l'auteur traite. Ainsi Philippe Avron, dans «Écrire un sketch» (n° 4) se place au cœur de la relation salle-scène telle qu'elle se présente au monologuiste, en identifie le principal enjeu soit l'ouverture, les quelques secondes où il doit, de toute urgence, aller chercher son public, donne des exemples de «solutions» trouvées par Devos, Rufus, Dufilho, «solutions» uniques, différentes mais sans cesse à réinventer par qui ose se présenter seul sur scène.

«Frontières» déborde le territoire français. Don Duyns, dans «Conflit? Quel conflit?» (n° 3) brosse un tableau du théâtre hollandais dont les auteurs, nés pour la plupart de l'agitation des années soixante-dix, auraient réussi (les chanceux!) à imposer des textes aux formes modernes sans parvenir toutefois à arracher au public la nostalgie de la pièce bien faite (à croire que cette dernière fait partie du patrimoine génétique). Un extrait du *Syndrome de Stendhal* de Frans Strijards, où les voix et les sujets s'entremêlent, éveille notre curiosité pour la laisser trop vite en plan. (Deux pages, c'est peu). Deux auteurs cubains qui furent en résidence à la Chartreuse, l'un Eugénio Hernandez Espinosa. Noir à l'imagination et à la parole flamboyantes, l'autre, Joël Cano-Obregon, enfant sceptique de la Révolution, donnent, dans un style contrasté, des points de vue fort différents de la réalité cubaine et des traditions auxquelles puise leur œuvre (n° 4). Dans cette même chronique, Robert Cantarella nous propose des images de Russie, images de rue, de théâtre, confrontation de pratiques, une sensibilité d'écrivain projeté dans un monde dont il fait des images, comme un peintre, des croquis. Dans «Aujourd'hui, le théâtre en Australie», Jean-Pierre Richard analyse le théâtre australien comme expression, dans l'imaginaire, du racisme anglo-saxon dans un pays peuplé d'arborigènes et d'immigrants, tandis que Stephen Sewell, auteur dramatique, s'insurge contre l'état du théâtre dans son pays: les grandes scènes y sont réservées au théâtre de répertoire, on attend, des auteurs du cru, qu'ils maîtrisent «la pièce *bien faite*, psychologiquement juste, vraisemblable et réaliste», à petite distribution, par laquelle les directeurs s'acquitteront de leur devoir envers le théâtre australien. Le théâtre n'y est plus, pour lui, qu'un geste social vide de sens. Nulle place pour l'exploration, pour un théâtre vivant qui puisse prétendre incarner l'âme de toute une nation. Le théâtre y serait à réinventer, et pour ce faire, il propose d'utiliser les formidables ressources des écoles d'art dramatique. Contre la respectabilité

mortifère, les auteurs doivent redevenir «les réprouvés, les fous, les vagabonds et les idiots de la société».

«L'état des choses», rubrique qui débute avec le numéro 3, s'attarde à l'intervention de l'État qui, pour donner une place à une autre génération de metteurs en scène et remédier à la disparité du soutien financier aux compagnies, scènes nationales ou centre dramatiques, nommait, en avril dernier, de jeunes metteurs en scène au sein des structures théâtrales d'État et créait un nouveau statut, celui d'artiste-associé. Cet intéressant dossier, «Associés à quoi?» conduit par Jean-Pierre Ryngaert (n° 3) et Roland Fichet (n° 4) présente un cas exemplaire, celui du théâtre de Sartouville (n° 5). Claude Sévenier, le directeur, a librement offert à Joël Jouanneau une association qui vise à «faire vivre au mieux l'œuvre» et dans laquelle la structure de production est à la disposition des artistes-associés: secrétariat, comptabilité, administration de production. Joël Jouanneau exulte: ma situation à Sartouville m'a ouvert un espace de liberté dont je ne soupçonnais même pas la possibilité. Ma vie aujourd'hui est celle de quelqu'un qui dispose de l'entièreté de son temps pour écrire et mettre en scène». C'est à faire rêver tout artiste. Sauf que l'image par laquelle Joël Jouanneau projette sa nouvelle liberté d'artiste-créateur, celle de l'indien, fait frémir lue de ce côté de l'Atlantique: «L'Indien n'a pas de réserve(!) Là où je marche, c'est chez moi. [...] Je ne revendique aucun territoire(!), mais là où je mets les pieds, je peux passer.» L'écart entre l'Indien imaginaire qui hante le Vieux-Monde comme symbole de liberté et l'Indien réel qui se débat pour trouver une légitimité dans le Nouveau-Monde serait-il la projection de la différence entre le statut de l'artiste dans une société où l'État assume depuis trois siècles la culture et sa marginalisation dans une collectivité qui ne lui reconnaît une place congrue que depuis cinquante ans et hésite toujours à l'assumer vraiment?

Dans cette rubrique aussi (n° 3), Michel Azama sous le titre: «La condition d'auteur. Mesures de sauvegarde pour une espèce menacée» rend compte les États de la création théâtrale contemporaine, qui réunissaient 125 personnes à La Chartreuse en juillet 1994. Aussi une entrevue d'Hélène Catsiapis (n° 4) avec Martin Philips, directeur de la librairie théâtrale et des Éditions Samuel French à Londres, maison d'édition spécialisée uniquement dans la publication de pièces de théâtre qui ont su allier, dans une formule toute américaine, services grand public (théâtre commercial et théâtre amateur) et services spécialisés qui en font quasi un centre de recherche.

«Chantiers» (n° 4), par deux articles, «Récidives» signé Evelyne Panato et Yves Nilly, et «Mémoire d'un présent qui disparaît» de Ryngaert, rend compte de deux expériences d'écriture commandée à des auteurs. Evelyne Panato, directrice de la Maison du geste et de l'image qui «a inscrit la découverte des écritures dramatiques contemporaines au cœur de ses priorités» a demandé à des écrivains des textes originaux destinés à être joués par des adolescents inscrits à un atelier-théâtre. Deux contraintes: «le texte devait pouvoir être joué en une trentaine de minutes par un groupe de dix à quinze participants.» Coédités avec Actes Sud-Papiers, dix de ces quinze Brèves d'auteurs ont été présentées par les adolescents à l'Espace Pierre Cardin. Cette année, l'expérience se poursuit par un travail plus étroit entre auteurs et acteurs puisque c'est à partir d'ateliers d'improvisation que neuf auteurs offriront aux participants des textes écrits non seulement «pour» mais aussi «par» eux. Ryngaert, pour sa part, fait une excellente analyse des Récits de naissance, courts textes commandés à une soixantaine d'auteurs par Roland Fichet. Il y souligne, entre autres, le couplage récurrent du thème de la naissance à celui de la guerre, la conscience d'écrire l'interdit, les procédés d'écriture utilisés, du monologue à l'impossible dialogue. Pour lui, ces textes sont à lire comme la parole d'une génération d'auteurs: «Les récits de l'apparition de l'homme au monde coïncident entre eux pour former cet autre, celui de la disparition du monde».

Après Bernard Dort, dont l'entrevue répartie sur 3 numéros, s'achève dans le numéro trois, c'est Gabriel Monnet (n° 5) qui raconte son parcours et le rêve auquel s'est consacrée avec foi et passion la génération d'après-guerre, celui de lier peuple et culture par la décentralisation et la création des centres dramatiques sous la gouverne de Malraux. Pour lui, cette «culture en train de se vivre» s'est perdue après mai 68. L'institutionnalisation, l'administration, la rigidité ont sclérosé ce qui devait être un réseau de création. À lire, entre autres, pour la ferveur de la parole et de la foi dont on comprend qu'elle ait transporté des montagnes.

Compte-rendus de spectacles (qui sont souvent des re-crétions par des yeux d'écrivains), recensions, parutions et bilan des créations dramatiques en France complètent chaque numéro et en font un outil pour qui veut suivre la vie du théâtre.

La lecture des *Cahiers de Prospero* est un plaisir stimulant pour qui s'intéresse à l'écriture dramatique contemporaine. Au-delà de l'intérêt intrinsèque des chroniques et de l'information qu'on y trouve, le lecteur québécois peut trouver des points de repère

qui lui permettent de situer, dans une perspective plus large, l'écriture dramatique et la place faite aux auteurs dans l'institution théâtrale au Québec.

*Département de théâtre*  
*Université du Québec à Montréal*

Madeleine Greffard

---

## 2. Périodiques de langue anglaise (1994-1995)

*Theatre Research International*: vol. 19, n° 3, et vol. 20, n° 1 et 2.

*Theatre Research International* est une revue ouverte favorisant des approches multiples. Elle se préoccupe principalement d'histoire, sans pour autant éviter les débats méthodologiques et les mouvements contemporains de création et de recherche. Les trois numéros retenus pour cette recension témoignent bien de l'ouverture de la revue face à diverses approches.

En ce qui concerne l'histoire, on peut retenir un article de Judith Mulhouse et Robert H. Hume, «James Lewis's Plans for an Opera House in the Haymarket». Ce duo de chercheurs poursuit une démarche qui remonte à plusieurs années en précisant, encore une fois, le développement des lieux de représentation qui se sont succédé au Haymarket de Londres. (vol. 19, n° 3)

Face aux méthodes, une série de cinq articles sous le thème de la théâtralité, et édités par Erika Fischer-Lichte, tente de faire le point sur l'état de ce concept chez les historiens du théâtre (vol. 20, n° 2). La contribution de Marvin Carlson, «Theatre History, Methodology and Distinctive Features», est particulièrement intéressante.

Plusieurs articles portent sur la pratique, plus ou moins contemporaine, en Europe et en Afrique. De ceux-là, il faut retenir: «Genet, the Theatre and the Algerian War» de David Bradby et «Emandulo: Process and Performance in a Changing South Africa» (vol. 19, n° 3); «Unnecessary Plays: European Drama and the British Censor in the 1920's»

de Steve Nicholson et «Jean-Paul Sartre, playwright and scriptwriter: *Huis-clos* and *Les Jeux sont faits*» de Thérèse Malachy (vol. 20, n° 1).

On peut aussi retrouver deux outils de recherche très intéressants: 1. Un compte rendu de David Ian Rabey, des pièces de théâtre publiées en Angleterre en 1993 (vol. 19, n° 3); 2. Des textes tirés du colloque de la FIRT qui s'est tenu à Moscou en 1994 sont publiés cette année (vol. 20, n° 2).

Département de théâtre  
Université du Québec à Montréal

Bernard Lavoie

\* \* \*

*Modern Drama*, vol. XXXVII, n° 2-3-4, vol. XXXVIII, n° 1.

Il est difficile de rendre compte de la multiplicité des approches et des études publiées dans *Modern Drama*. Les numéros de l'automne et l'hiver 1994 contiennent des études diverses sur, notamment: Shelley, Shepard, Friel, Maeterlinck, Bennett, Kuzmin, Wilde, Ibsen, Mamet, Hwang, Foucault, Robertson, Nichol, JellicoeMiller, Gerstenberg, Treadwell et Osborne. La déconstruction et les approches féministes semblent obtenir la faveur des éditeurs de cette revue franchement tournée vers la modernité.

Il faut mentionner un dossier très complet sur le postcolonialisme (vol. XXXVIII, n° 1). Dans une série de dix articles l'éditrice Ann Wilson a relevé le défi de faire le point sur le théâtre et la décolonisation sur les cinq continents. Aussi, comme chaque année, la revue publie une bibliographie annuelle: «*Modern Drama Studies: An Annual Bibliography*». C'est une source intarissable d'informations à propos de ce qui a été publié partout dans le monde sur la recherche théâtrale. On y répertorie les articles publiés dans 174 revues à travers le monde en 11 sections: «General and Miscellaneous», «American, British and Irish», «Canadian», «Hispanic», «French», «Italian», «Germanic», «Scandinavian», «Eastern European», «Post-Colonial» and «Asian».

Département de théâtre  
Université du Québec à Montréal

Bernard Lavoie

\* \* \*

*Canadian Theatre Review*

L'habitude veut que le *Canadian Theatre Review* consacre chacun de ses numéros à un thème. Ceux de printemps (82) et d'été (83) portent respectivement sur «Creative Economies» et «Black Theatre in Canada». Le n° 82 marque la fin du mandat de rédacteur en chef de Alan Filewod qui, après sept ans de service, laisse sa place à Natalie Rewa. Cependant, la tradition d'inviter un corédacteur en chef différent pour chaque numéro demeure et c'est Maria DiCenzo qui en a eu la charge pour le numéro portant sur l'économie au théâtre.

Les quelques treize articles, en plus des deux paraissant dans la section «Carte blanche», et les deux éditoriaux font un tour d'horizon quelque peu impressionniste de la situation économique de la vie théâtrale canadienne. Il n'est certes pas surprenant que les mots «lutte», «bataille» voire «guerre» reviennent avec une certaine régularité tout au long des articles. Susan Bennett et Alexandria Patience sonnent allègrement la charge contre le gouvernement Klein d'Alberta. Celui-ci est la cible de bien d'autres interventions en raison des coupures budgétaires et des prises de position de ministres et d'élus concernant l'obscénité, le féminisme et d'autres «non-conformismes».

Il n'y a pas que les gouvernements qui soient attaqués, le Conseil des Arts du Canada a aussi «son paquet» comme dirait Molière. Catherine Graham illustre l'incohérence de l'agence fédérale qui a retiré 83 000\$ de subvention de fonctionnement au Théâtre Parminou. Même son de cloche de la part d'Anne Wilson qui soulève le cas du Theatre Resource Centre également privé de subvention.

Mais on trouve dans le numéro plusieurs propositions de solution imaginative et même de solutions en voie de réalisation. Par exemple, Shawna Dempsey et Lorri Millan, dans «Making It Happen, A Commercial Model for Self-Production», décrivent leur parcours, souvent réussi, et pourtant aussi peu institutionnel que possible. «Surviving the Ice Age» par Richard Flower est un plaidoyer convaincant pour une autre façon de faire du théâtre, ainsi que le nouveau théâtre «privé» de Sharon Pollock, le Garry Theatre de Calgary, dont parle Rita Much.

Les deux articles de «Carte blanche» relatent respectivement le Chinook Consortium d'Edmonton qui réunit cinq jeunes compagnies et le Fringe de Montréal dont le succès est constant depuis sa création en 1990.

L'éditorial de la corédactrice en chef invitée du n° 83, Angela Lee, est consacré à une interview avec Ahdri Zhina Mandiela, auteure, metteuse en scène et poétesse de scène. Elle affirme d'emblée qu'«il n'y a pas de place pour une esthétique noire articulée [dans la société]», ce qui donne le ton au numéro.

La quête d'une place particulière est la préoccupation majeure de la communauté théâtrale noire. Il va de soi que la politique joue un rôle capital dans cette quête. Qu'il s'agisse du mémoire présenté à Québec en 1991 (réponse au Rapport Arpin) au nom de la communauté noire de Montréal, ou de l'article de Henry Gomez «Politicization of the Artist: The Artist As Citizen» dans lequel l'auteur revient longuement sur la controverse autour de *Show Boat*, la politique est sous toutes les plumes.

Cependant, en dépit d'une perception récurrente de «racisme systémique et institutionnel», comme l'écrit Lorena Gale, le ton est loin d'être celui d'un pessimisme uniforme. En relatant le succès de son spectacle, *Come Good Rain*, George Seremba en donne un exemple éloquent.

La section «Carte blanche» est consacrée au Festival de théâtre canadien à Tokyo et au nouvel Atlantic Theatre Festival de Wolfville. Comme à l'accoutumée, CTR publie dans chaque numéro le texte d'une nouvelle pièce. Elles sont respectivement *Cyber:l-womb* de Vivienne Laxdale et *Sistahs* de Sharon Lewis et Maxine Bailey.

Département de théâtre  
Université d'Ottawa

Tibor Egervari

\* \* \*

### *Theatrum*

De tous les périodiques consultés dans le cadre de ce compte rendu, la revue *Theatrum* est sans doute la plus accessible. Ce qui ne veut pas dire que les informations qu'on y trouve sont moins pertinentes que celles fournies dans certaines revues dites académiques. *Theatrum* met l'accent sur la pratique du théâtre. La plupart des collaborateurs à la rédaction sont des professionnels du théâtre ou entretiennent des rapports étroits avec la communauté théâtrale. Chaque parution comprend, en supplément, la transcription d'une pièce non encore publiée, soit une pièce complète ou, comme cela a été le cas pour Anita M<sup>c</sup>Farlane, trois pièces en un acte.

Dans la première section de la revue, l'éditrice Sarah B. Hood tient ses lecteurs au courant des principaux événements de l'heure, créant ainsi une sorte de «chronique d'échos» du théâtre canadien. Couvrant quelques pages, cette première section présente l'essentiel de ce qui se passe sur la scène du théâtre à travers le pays. Elle comporte aussi un assortiment de rubriques variées tels «Bloc-notes gouvernement» (abordant des sujets comme les programmes de subventions, les budgets disponibles, discussions autour de projets de lois), «Rendez-vous» (des directeurs artistiques, etc.), «Retraites», «Prix» (les Doras, Ordre du Canada, etc.), «Ré-affectations» (nouveaux postes pour visages familiers). De plus, on peut retrouver dans ces pages des hommages aux décédés, des annonces de célébrations pour anniversaires, d'ateliers, de concours d'écriture dramatique (comprenant le nom des gagnants), de même qu'une variété de «Rapports» (de conférences, sur le statut de la femme, sur la rénovation des théâtres, sur des reprises, etc.).

Dans la section suivante, différents collaborateurs écrivent sur les activités théâtrales de leurs régions respectives. Cela peut comprendre des nouvelles d'ateliers ou de conférences tenus dans leurs régions ou à l'étranger, des évaluations de différents festivals de théâtre, des articles sur l'importation et l'exportation de produits théâtraux, sur des questions concernant l'adaptation ou la traduction, sur l'effet des autres médias sur le théâtre, des entrevues ou des chroniques spéciales sur des personnalités du monde du théâtre (comme Monique Mercure dans le numéro 38 et Tanya Moiseiwitsch dans le numéro 39), d'autres articles sur des pièces en cours de développement, sur le théâtre communautaire, le théâtre à risque, les compagnies alternatives, ou des discussions autour des institutions théâtrales. La revue accorde toujours un espace pour la critique de pièces produites ou de textes publiés. Habituellement, les dernières pages sont consacrées à un calendrier qui énumère les activités théâtrales à l'affiche au cours des trois mois à venir.

*Département de théâtre*  
*Université Concordia*

**Deborah Cottreau**  
(traduction: Louise Lalonde, Université McGill)

\* \* \*

### *Essays in Theatre / Études Théâtrales*

Amalgame de feu *Canadian Drama / L'art dramatique canadien* et de feu *Essays in Theatre*, le nouveau titre *Essays in Theatre / Études théâtrales* (publié par les presses de l'Université de Guelph) est une revue académique sur les traditions théâtrales occidenta-

les. Comme c'est le cas pour d'autres publications canadiennes, les articles peuvent être soumis en anglais ou en français. Les éditeurs Harry Lane et Ann Wilson ont mis sur pied un comité de rédaction compétent, composé de chercheurs réputés à travers le Canada et les États-Unis. À parution bi-annuelle, cette revue offre un format plutôt consistant pour 1994 (12.2 et 13.1), à savoir cinq articles substantiels sur le théâtre, suivis par un nombre record de comptes rendus de livres, soit treize en tout. Les professeurs désirant enrichir leurs collections personnelles, ou qui sont à la recherche de manuels, apprécieront le détail des comptes rendus de livres contenus dans *Essays in Theatre / Études théâtrales*. Comme la revue comporte très peu d'articles, les comptes rendus semblent assez longs, comparativement à la norme. La matière couverte varie considérablement, allant de l'analyse historique des espaces scéniques (Drury Lane) à des discussions sur de nouvelles façons de mettre Shakespeare en scène. Mais, plus souvent qu'autrement, les articles portent sur le développement du théâtre au vingtième siècle au Canada, aux États-Unis, en Angleterre, en Irlande ou en France. La critique peut traiter des textes, de thématiques, de courants en dramaturgie, de compagnies de théâtre ou de styles de représentations. Une partie des articles place au centre de l'argumentation les politiques culturelles et la pensée révisionniste. La revue n'adhère à aucune école de pensée particulière, laissant plutôt le champ libre à ses collaborateurs, qui couvrent un assortiment diversifié de lectures théoriques.

Département de théâtre  
Université Concordia

Deborah Cottreau  
(traduction: Louise Lalonde, Université McGill)

\* \* \*

### *The Drama Review*

*The Drama Review*, autrefois *Tulane Drama Review*, est la première revue américaine à s'être donné comme mandat spécifique l'étude de la représentation. Son fondateur Richard Schechner, éminent chercheur, théoricien et metteur en scène, a conçu *TDR* dans le but de favoriser la discussion autour du travail de l'interprète et de tous les aspects de la représentation en théâtre et en danse sur les scènes institutionnelles, alternatives ou ponctuelles. La revue a les yeux tournés vers la scène mondiale. La liste des collaborateurs se lit comme un «who's who» des nouveaux penseurs et/ou des artistes

proéminents. Eugenio Barba et Augusto Boal font partie du comité de rédaction et collaborent souvent à la revue.

*TDR* est une publication trimestrielle (38.1 - 38.4 en 1994) et chaque numéro se présente généralement sous le même format. La première partie contient habituellement, mais pas systématiquement, un commentaire de Shechner sur quelque sujet d'intérêt courant ou sur un événement donné. On peut y trouver une section «In Memoriam» qui rend hommage aux récents disparus; on y trouve toujours une section consacrée au courrier des lecteurs et aux lettres de réfutation intitulée «Lettres, etc.»; et, à l'occasion, paraît une section «Mise à jour». La section «Avis», qui fait part des conférences à venir, des appels de conférences et ainsi de suite, vient clore cette première partie.

La deuxième partie contient des articles de collaborateurs de tous les coins du monde (traductions fournies) couvrant à peu près tous les aspects de la représentation. Elle peut contenir des entrevues avec des praticiens du théâtre, des textes de performance, des textes de pièces en entier ou en partie, des panels de discussion et l'approche de sujets problématiques tel que l'identité culturelle. À l'occasion, un certain nombre d'articles portant sur le même sujet forment une série (comme cela a été le cas pour «Stories of Mulberry Village»). Récemment, (juin 1995), on a donné l'opportunité à des théoriciens et des praticiens d'exprimer leurs réactions face à un article d'opinion écrit par B.W. Worthen. Un discours critique stimulant, multidimensionnel, a eu lieu lorsque Jill Dolan, Joseph Roach, Richard Schechner et Phillip B. Zarrilli allaient à l'encontre ou appuyaient différents arguments avancés par Worthen. On a éventuellement permis à Worthen de clore le débat en livrant quelques réflexions de conclusion. Ce type particulier d'échange de critiques est une approche aussi inédite que passionnante. Elle devrait être utilisée comme modèle de discussion par les autres revues académiques sur le théâtre.

La troisième partie de la revue est une section de comptes rendus de livres assez dissemblable de celles que l'on retrouve dans la plupart des revues académiques. Tous les comptes rendus comprennent des notes et/ou des bibliographies, dont certaines très étayées. La dernière section de la revue, intitulée «Encore des livres», compile des synopses de livres reçus par la revue.

*Département de théâtre*  
*Université Concordia*

**Deborah Cottreau**  
(traduction: Louise Lalonde, Université M<sup>c</sup>Gill)

*Comparative Drama*

Sur la page couverture de *Comparative Drama*, les éditeurs Clifford Davidson et John H. Stroupe indiquent au lecteur que leur revue «encourage les études qui sont internationales en esprit et interdisciplinaires en envergure». Il faut peu de temps pour découvrir que *Comparative Drama* remplit ses promesses. En feuilletant le numéro du printemps 1994 (28.1), j'ai pu trouver des articles portant sur des sujets aussi variés que l'Opéra de Pékin, le théâtre Nô, la Kathakali, les marionnettes du théâtre d'ombres Javanais, les mystères de la passion iraniens ainsi qu'un article sur l'influence espagnole dans les pièces du Nouveau-Mexique. Les conseillers à la rédaction, tous d'éminents chercheurs (tels Enoch Brater, Bernard Knox, Robert Ornstein et J.L. Styan, pour n'en nommer que quelques uns) ont l'énorme tâche de filtrer, sélectionner et éditer les soumissions pour publication.

*Comparative Drama* est publiée aux trimestres par la Western Michigan University à Kalamazoo. Outre la chronique «In Memoriam» parue dans le numéro 28.3 où des hommages étaient rendus à l'éditeur fondateur Robert S. Davies, la revue se divise à peu près toujours de la même manière. On trouve une section qui peut contenir jusqu'à sept articles très bien documentés et annotés, incluant des photographies, des esquisses, des illustrations, des reproductions et des appendices; une autre section propose jusqu'à neuf comptes rendus de livres. De temps à autre paraît une section «Correspondance» où les chercheurs peuvent livrer leurs réflexions sur les propos contenus dans la revue. Ce qui rend cette section particulièrement intéressante, est de constater à qui les éditeurs ont choisi de donner le dernier mot.

Département de théâtre  
Université Concordia

Deborah Cottreau  
(traduction: Louise Lalonde, Université M<sup>c</sup>Gill)

*Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*

Les numéros de printemps et d'automne 1994 de *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada* reflètent une triple préoccupation politique: féminisme, nationalisme et langue ou langage.

Au début de chacun des numéros, Céleste Derksen consacre un article en deux parties à la dramaturge du siècle dernier, Sarah Ann Curzon. Intitulées respectivement «Woman and Nationhood» et «Re-Dressing Gender Inequality», les deux parties tendent vers le même but, réhabiliter les «pièces à lire» de l'auteure. Celles-ci ont pour sujet, d'une part Laura Secord et, d'autre part, une «Sweet Girl Graduate». Cette dernière est obligée de se travestir (voir le jeu de mots du titre: «Re-Dressing») afin de contourner les règles d'une société patriarcale.

Le second article du numéro de printemps est de Rémi Tourangeau et il est en français. Dans «Les pageants historiques de scène comme médium du discours idéologique» l'auteur utilise une méthode sociocritique du type «sociologie du texte». Il y trace des parallèles entre les pageants historiques créés en 1938 et *La Fabuleuse histoire d'un royaume* qui date de 1988. La complexité de la démonstration est appuyée par un tableau très clair et de bons documents photographiques.

Deux autres articles traitent indirectement du Québec. Renée Hulan analyse la version anglaise par John Van Burek et Bill Glassco de *À toi pour toujours ta Marie-Lou* de Tremblay. Le titre en est assez éloquent «Surviving Translation: *Forever Yours, Marie-Lou* at Terragon Theatre». Il y est suggéré que le texte a subi une sorte d'érosion tout au cours du processus. Dans «Reading Empathy in a Québécois Play: *Crying to Laugh*», Jeanne Klein rend compte de ses expériences de «spectacles de présentation» (*presentational plays*) devant de jeunes publics. La pièce de Marcel Sabourin, dont le titre original est *Pleurer pour rire*, sert ici à mesurer les degrés d'identification des jeunes spectateurs par catégories d'âge, de sexe etc.

Enfin, ce numéro se termine par l'évocation des efforts déployés par John Hirsch à la tête de la section théâtrale de langue anglaise de Radio-Canada au milieu de la décennie 70. Richard Bruce Kirkley rappelle les luttes héroïques livrées par Hirsch et la communauté théâtrale torontoise, pour imposer la présence de l'*Alternative Theatre* à la télévision d'État.

Dans le numéro d'automne 1994, la forme dialoguée qu'adoptent Jennifer Harvie et Richard Paul Knowles frappe dès l'abord. Il est vrai qu'ils traitent de «Dialogic Monologue: A Dialogue». C'est une étude fort intéressante sur quelques courants significatifs de la dramaturgie contemporaine, et particulièrement du «discours autoritaire».

Michael Mckinnie s'intéresse à deux pièces, *Rexy!* d'Allan Stratton et *The Life and Times of Mackenzie King* de Michael Hollingsworth. L'article intitulé «King-Maker: Reading Theatrical Presentations of Canadian Political History» examine les événements historiques et leurs différentes représentations, notamment par le journal intime de l'ancien Premier ministre. Enfin, par un article consacré à une pièce de jeunesse de Michael Cook, Craig Stewart Walker nous rappelle l'importance du dramaturge mort en 1994. «Elegy, Mythology and The Sublime in Michael Cook's *Colour the Flesh the Colour of Dust*» indique comment Cook «réinvente» Terre-Neuve dans le sens de l'élégie pastorale, de la mythologie et du sublime romantique. Cet article est suivi d'un bel hommage à Michael Cook par Denyse Lynde.

*Département de théâtre*  
*Université d'Ottawa*

**Tibor Egervari**