

## L'Annuaire théâtral

### Revue des revues de langue française

Sylvain Schryburt

---

En marge de la scène : le paratexte  
Numéro 34, automne 2003

URI : [id.erudit.org/iderudit/041551ar](http://id.erudit.org/iderudit/041551ar)  
DOI : [10.7202/041551ar](https://doi.org/10.7202/041551ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et Université de Montréal

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

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Schryburt, S. (2003). Revue des revues de langue française. *L'Annuaire théâtral*, (34), 189–197. doi:10.7202/041551ar

---

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

---



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

**Alternatives théâtrales,**  
n<sup>os</sup> 76-77 et 78

**Cahiers de théâtre Jeu,**  
n<sup>os</sup> 104 à 107

**Études théâtrales,** n<sup>os</sup> 24-25  
et 26

**Théâtre/Public,** n<sup>os</sup> 163 à  
165, 166-167 et 168

Le numéro double d'*Alternatives théâtrales* (76-77) est entièrement consacré au chœur, ou plutôt aux *choralités*, c'est-à-dire à tout ce que l'on peut inclure entre « l'inscription manifeste d'un chœur à l'intérieur du dispositif de représentation » et la « revendication d'un fonctionnement général de l'ensemble de la scène sur un modèle choral sous-jacent », « Plus qu'un modèle établi », soulignera-t-on avec le responsable du dossier Christophe Triau, « c'est un champ d'étude » qui est ici balisé (p. 5). Un peu plus de 25 collaborateurs (articles et entretiens confondus), prêtent leur concours à l'exploration de cette notion dans le théâtre européen contemporain. On trouvera dans cette parution une section entière consacrée au scénographe, peintre, écrivain et metteur en scène allemand Einar Schleef. Ce sera sans doute l'occasion pour le public francophone de découvrir le travail de cet homme de théâtre qui nous a quitté en 2001. On trouvera également une section consacrée au chœur sur la scène russe, une autre, beaucoup plus longue, portant cette fois sur la scène française, et une quatrième qui s'articule autour

de la production *Rwanda 94* du collectif Groupov. Soulignons ici le court texte du metteur en scène belge Jacques Delcuvelle-rie qui propose une lecture du « Chœur des morts » et, plus largement, de l'influence chorale dans le déroulement de ce spectacle qui a fait date. Précédant ces quatre parties thématiquement cohérentes, l'ouverture du numéro est composée d'études de cas épars (Bernhard, Christoph Marthaler) et de textes proposant une réflexion plus générale sur divers emplois du chœur : la notion de communauté (Christophe Triau), celle de frontalité (Georges Banu) ou le chœur d'opéra (Isabelle Moindrot).

L'auteur et universitaire belge, Jean-Marie Piemme, est à l'honneur dans le numéro 78 d'*Alternatives théâtrales*. Voulant « prendre la mesure du parcours d'une œuvre qui s'affirme parmi les plus importantes de la scène théâtrale contemporaine », dit-on en quatrième de couverture, ce numéro hommage regroupe des commentaires et billets écrits par des metteurs en scène et des acteurs familiers de l'écriture de Piemme. On trouvera également quelques études, dont une signée Nancy Delhalle portant sur la représentation de la femme dans son théâtre, représentation qui participe d'un « perpétuel dévalement, celui des mots et celui du corps » (p. 17). On lira également avec intérêt un court texte d'Alex Mallens sur la diffusion et la réception du théâtre de Piemme en Flandre, soulignant la force d'une écriture qui traverse les frontières linguistiques de la Belgique. C'est, pour le lectorat québécois, l'occasion de découvrir la dramaturgie d'un homme

de théâtre plus connu chez nous pour ses écrits théoriques que pour ses œuvres de fiction.

\*\*\*

Poursuivant sa réflexion autour du jeu et de la formation de l'acteur, Josette Féral propose dans le numéro 104 des *Cahiers de théâtre Jeu* les actes d'un colloque (UQAM, 5 et 6 avril 2002) organisé en collaboration avec Robert Drouin et portant cette fois sur l'acteur comique. S'il est vrai que les « grands acteurs comiques font courir les foules » (p. 81), force est également d'admettre que ces derniers sont trop souvent exclus du discours savant et leur art singulièrement absent des cursus de nos écoles de théâtre. On sait pourtant l'importance historique de cette forme de jeu, au Québec tout particulièrement où la tradition du burlesque fut aussi longue que florissante, ce que souligne l'article richement documenté de Jean-Marc Larrue qui interroge ici certaines de ses spécificités génériques : la lisibilité de l'action et des types représentés ou encore son rythme et sa structure en canevas qui le font s'apparenter au jazz. En complément de cette étude historique, on lira également le portrait du maître incontesté du burlesque québécois, Olivier Guimond fils, que nous propose Chantal Hébert, ainsi que l'article de Michèle Nevert, « Du bouffon à l'humoriste contemporain », qui retrace les multiples incarnations de l'acteur comique à travers les âges, des bateleurs de l'Antiquité aux virtuoses de la langue que sont Marc Favreau (Sol) ou Raymond Devos. Le clown, les lazzi de la commedia dell'arte ainsi que la

difficile transmission du savoir-faire qui préside à ces arts de la scène et des pistes font également l'objet d'articles au sein de ce numéro.

Le temps d'un dossier, le cent cinquième, les *Cahiers de théâtre Jeu* nous offrent une série de réflexions qui abordent divers aspects du travail associé au statut de directeur artistique d'un théâtre ou d'une compagnie. La part la plus visible, sinon la plus difficile, de ce travail est sans doute celle qui consiste à mettre sur pied la programmation annuelle. C'est pour déboucher les nouvelles tendances, les réalignements ou les différences dans les directions artistiques des grandes et petites compagnies théâtrales, tant à Montréal qu'à Québec, que Pierre L'Hérault fait la revue des pièces présentées au cours de la saison 2002-2003. Il en conclut qu'en dépit de quelques reprises bienvenues, la présence du répertoire québécois sur les scènes de la province est « scandaleusement minime et aléatoire » (p. 118). Dans un contexte où « 62 % des revenus des compagnies subventionnées par le CALQ proviennent des revenus d'exploitation et des revenus privés », la « course au public est une discipline à laquelle il faut s'entraîner toute l'année » (p. 74), d'écrire Marie-Andrée Brault dans un texte qui fait un survol des multiples stratégies employées par les directions artistiques pour remplir leur salle. Complètent ce dossier des textes sur le fonctionnement et la gestion des théâtres d'ici (Michel Vaïs), sur le discours publicitaire (Philip Wickham), ainsi qu'une longue étude longitudinale de Jean-François Côté et Jean-François Morissette qui envisage

« l'évolution de la scène théâtrale montréalaise des 20 dernières années » (p. 122). Les auteurs constatent deux tendances lourdes : une « remarquable stabilité » de l'ensemble du corpus étudié et une « prudence dans l'exploration du répertoire ». Soulignons par ailleurs que ce dossier sur les directions artistiques comprend également de nombreux textes qui rendent compte de l'édition 2002 du festival Théâtres du Monde, petit frère du Festival de Théâtre des Amériques (FTA).

Cinquante ans après la création de *Zone*, pièce de jeunesse de Marcel Dubé, le dramaturge québécois qui a dominé toute son époque, les *Cahiers de théâtre Jeu* se penchent sur la fortune de son œuvre en lui consacrant une large part du numéro 106. On y trouvera un entretien avec le dramaturge réalisé par Marie-Andrée Brault, responsable du dossier, un court témoignage que signe le comédien Gilles Pelletier pour qui Dubé écrit *Un simple soldat* en 1957, ainsi que deux articles qui proposent une vue d'ensemble de la vie de l'homme de théâtre et sa dramaturgie. Dans le premier, Jean Cléo Godin s'attarde au réalisme américain qui, selon l'auteur, caractérise l'écriture de Dubé chez qui l'on peut distinguer deux périodes ou « manières » : celle du réalisme populaire « décrivant le prolétariat urbain de Montréal » et celle du réalisme bourgeois, « plus décuplant et avant tout idéologique » (p. 79). Le deuxième texte, signé Janusz Przychodzen, propose quant à lui une lecture de la vie de l'homme de théâtre Dubé en tant « qu'auteur tragique » (p. 86). Par ailleurs, outre les habituelles critiques de spectacles, on trouvera dans ce numéro un survol des

principales pièces présentées à Montréal dans le cadre de l'édition 2003 du FTA : *After sun* du metteur en scène espagnol Rodrigo Garcia, la reprise de *La trilogie des dragons* par l'équipe de Robert Lepage, et *Humiliés et offensés* de Frank Castorf, directeur artistique et metteur en scène à la *Volkshöhne am Rosa-Luxemburg-Platz* de Berlin. Soulignons également qu'à l'occasion des dix ans du festival, Michel Vaïs dresse dans « Trajectoires d'un festival en Amérique », le bilan de son influence sur le théâtre montréalais.

Dans la foulée du numéro précédent, les *Cahiers de théâtre Jeu* s'intéressent, dans *Échos des années 50*, à l'apparent retour de la dramaturgie française issue de cette décennie fertile en recherches formelles. Assurément, une convergence manifeste dans l'actualité théâtrale montréalaise a inspiré cette 107<sup>e</sup> parution. Il y eut d'abord le *En attendant Godot* du metteur en scène belge Lorent Wanson, puis *La dernière bande* de Denis Marleau (septembre 2002), qu'ont suivis l'adaptation scénique du *Zazie dans le métro* de Queneau réalisée par Frédéric Dubois (novembre 2002), le *Abel et Bela* de Pinget, mis en scène par Jean-Marie Papapietro (décembre 2002), et le *Elle est là* de Sarraute présenté par Christiane Pasquier en janvier 2003. Outre les critiques de ces cinq productions, on retiendra de ce volumineux dossier l'entretien qu'accordait Lorent Wanson à Louise Vigeant et la courte étude que Vladimir Krysiniski consacre à Eugène Ionesco, lequel, à travers une esthétique du paroxysme (du discours, des situations, des rôles), pousserait

le spectateur à une « prise de conscience de la force expressive du théâtre et de la relativité des choses » (p. 117).

\*\*\*

Depuis quelques années, *Études théâtrales* est devenu une lecture essentielle pour quiconque s'intéresse à la dramaturgie, et tout particulièrement aux questions de poétique des genres. De haute tenue intellectuelle, le volumineux numéro double (24-25) paru à l'automne 2002 ne fait pas exception à la règle. Intitulée *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, cette parution collige plus de 30 interventions (conférences, témoignages, entretien et table ronde), présentées lors d'un colloque du même nom qui s'est déroulé à Paris en décembre 2001. L'ouvrage s'inscrit dans la suite des activités du « Groupe de recherche sur la Poétique du drame moderne et contemporain » (Université Paris-III) dont l'autre temps fort fut la publication, dans les numéros 15 et 16 de la même revue, de *Mise en crise de la forme dramatique (1880-1910)*. Loin de constituer deux points de repère commodes, cette mise en relation des écritures théâtrales d'un bout à l'autre du siècle a pour but de « saisir les bouleversements dramaturgiques qui contribuent à tracer les contours d'une poétique de la forme théâtrale du xx<sup>e</sup> siècle » (p. 7). Prenant le parti de la continuité historique, les conférenciers se sont demandé comment des « œuvres construisent un discours sur le monde, parfois en intégrant des formes déjà anciennes, ou en reprenant, sur un mode différent, certaines

tentatives dramaturgiques du passé » (p. 9). L'intérêt, voire la nouveauté de cette approche, consiste ainsi à penser la production contemporaine autrement qu'en termes de ruptures radicales avec le passé mais plutôt en termes de filiation, de récupération ou de perversion d'un héritage qui se lit tantôt en filigrane d'une œuvre, tantôt comme un modèle revendiqué ou, à l'inverse, ouvertement rejeté.

Trois angles d'approche ont été privilégiés pour aborder le corpus contemporain, chacun donnant lieu à une section du volume. Le premier « Le fragment en question », sous la responsabilité de Jean-Pierre Ryngaert, est consacré au fragment, compris non seulement dans ses liens avec l'écriture postmoderne, mais également comme opposition au *prendre-ensemble* aristotélicien et à sa récupération dans la littérature classique. Ainsi peut-on rattacher des études de cas (Müller, Novarina, Roland Fichet, le spectacle *Rwanda 94*), sur le plan théorique du moins, à des analyses génériques portant sur l'inventaire ou la mémoire (en fragment, il va sans dire) dans les écritures contemporaines.

Sous la gouverne de Jean-Pierre Sarrazac, la seconde partie de l'ouvrage, « Dramaturgies du détour », aborde les échos que trouve dans la dramaturgie récente le changement paradigmatique qui s'est effectué lors du passage du théâtre classique vers le drame moderne, où l'on ne cherche plus à représenter la grandeur, noble et inaccessible, de la « Belle nature », mais plutôt ce qui est « naturel », c'est-à-dire l'ici et maintenant. Or, si la dramaturgie contemporaine cherche encore à représenter ce *hic*

*et nunc*, ce qu'on appellerait plus volontiers « actualité » ou « réalité », elle le fait désormais par l'entremise du détour, d'un déplacement qui évite, ou contourne, les raccourcis du théâtre du reflet social. On lira dans cette section des études portant sur divers modes du détour privilégiés par les dramaturges des trente dernières années : Peter Handke, George Tabori, Müller ou Sarah Kane, pour ne nommer que ceux-là.

Enfin, la troisième et dernière section de l'ouvrage, « L'écriture et les modèles de représentation », sous la direction de Joseph Danan s'attarde au devenir scénique des écritures contemporaines. Sont-elles régies par une « scène imaginaire », sensible dans le texte même, voire antérieure à son écriture ? Outre les interventions d'universitaires (sur Daniel Danis, sur Horowitz), on trouvera dans cette section une table ronde où des metteurs en scène parlent à bâtons rompus de leurs expériences professionnelles avec les textes contemporains.

Pour sa 26<sup>e</sup> parution, la revue *Études théâtrales* propose à nouveau les actes d'un colloque : *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*. Les auteurs se sont interrogés sur les défis lancés à l'acteur par les écritures contemporaines qui, selon le directeur du dossier, Jean-Louis Besson, se caractérisent par une « crise du personnage, [un] écart entre la figure et le discours, [un] renforcement du narratif [et un] reflux du texte sur l'échange dialogué et la personne » (p. 7). Comment l'acteur peut-il faire face au vide du personnage contemporain, cette « ombre à l'identité incertaine »

(p. 7) qui n'offre ni arrière-plan psychologique ni repère social ? De quels moyens dispose-t-il pour incarner celui qui, à l'écrit du moins, n'est souvent guère plus qu'une figure générique, un simple émetteur de paroles ? Telles sont les grandes questions qui guident la première section de l'ouvrage intitulée « L'acteur aux confins du personnage ». On soulignera tout particulièrement la contribution de Jean-Pierre Ryngaert qui propose une catégorisation ouverte des rapports entre source émettrice du discours et le discours lui-même, soulignant pour chacun des cinq cas répertoriés les difficultés que ceux-ci suscitent pour l'acteur. La seconde partie du volume est quant à elle consacrée aux échanges entre les arts (théâtre, musique, cinéma, danse, cirque, etc.) et à l'acteur qui doit devenir, selon les cas de figure présentés par Antoine Pickels, personne, personnage, personnalité, *performer*, centre de l'action ou élément plastique, porteur de la fable ou de lui-même, instrument ou créateur (p. 73). Cette transversalité des arts vivants suppose bien sûr des collaborations entre praticiens de diverses disciplines, ce qui favoriserait le retour à des troupes ou groupes de création comprenant metteur en scène, vidéaste, chorégraphe, musicien, danseur, acrobate et/ou acteur. C'est à l'émergence de ce phénomène qu'est dévolue la troisième et dernière section de l'ouvrage, composée pour l'essentiel de témoignages de praticiens.

\*\*\*

Le numéro 163 de *Théâtre/Public* s'articule autour des figures (absentes) de l'autorité. Autorité de Dieu d'abord dont

la mort, ou la disparition de la « Forme des formes », présiderait à la « non divine comédie » que devient l'œuvre théâtrale du Polonais Gombrowicz sous la plume de Jean-Pierre Salgas. Autorité du père aussi qui, selon Étienne Marest, aurait fait place à une utopique « communauté des frères » dans les dramaturgies de Beckett, Koltès, Valetti et Louvet (p. 16), dramaturgies dont l'une des caractéristiques serait d'être non-métaphorique, un théâtre libéré de la tutelle du père et où le rapport hiérarchique à l'autre tendrait à disparaître au profit d'un pur présent, sans ailleurs ni référent autre que lui-même. Il est aussi question de l'autorité du maître, en l'occurrence de Brecht dans l'article de Marc-Vincent Howlett qui a pour point de départ une récente mise en scène de *Débit de pain* (*Der Brotladen*) due à Pierre-Étienne Heymann. Howlett, auteur et dramaturge, s'attache ici aux « multiples considérations théoriques » (p. 18) qui présidèrent à l'élaboration de ce spectacle pour revisiter certains concepts clés de la pensée du maître allemand (gestus, étonnement, distanciation) en regard de la faillite du brechtisme à transformer les rapports sociaux; mais était-ce vraiment la mission de son théâtre, demandera-t-on avec Howlett ? Pour finir, Gérard Lépinos, dans un texte opaque (« Pour un art de la désécriture »), s'attache à déconstruire la figure autoritaire de l'auteur à laquelle il oppose celle de l'écrivain, seule capable de désinstrumentaliser la machine théâtrale en se « situant en dehors du fonctionnement de celle-ci » (p. 34). Texte opaque ? Qu'on en juge : « Écrire à *fond*, c'est doter une écriture du pouvoir de désécrire ce qu'elle écrit

ou écrire ce qui se donne comme toujours à écrire (et non à réécrire) » (p. 35). Pour lecteur averti.

Moins déconstructiviste, le numéro 164 de *Théâtre/Public* propose, sous le signe du discours sur le corps en scène, un parcours qui nous mène de « l'acteur poète » meyerholdien au danseur contemporain. C'est bien sûr Béatrice Picon-Vallin qui signe ici l'article, solidement documenté, sur Meyerhold et dans lequel elle retrace les grandes étapes de la pensée du metteur en scène russe au sujet de l'acteur. Du sous-texte stanislavskien à l'acteur créateur qui met à distance son personnage, de l'exploration des techniques et traditions théâtrales mondiales (théâtre de foire, *commedia dell'arte*, Kabuki, Nô ou danses rituelles des indigènes du Pacifique sud) à la biomécanique, Picon-Vallin souligne les temps forts d'une recherche en constante remise en question. Quiconque s'intéresse aux discours des metteurs en scène lira avec profit les deux articles qui suivent : « Le metteur en scène, "archer de la métaphore" » de Judith Bernard et « La danse contemporaine et le discours sur l'énergie » de Séverine Delbosq-Pradier. Les auteurs s'y interrogent sur les fonctions du langage mimétaphorique, mi-prescriptif que l'on rencontre en salle de répétition, langage par lequel, selon Bernard, le metteur en scène exprime un désir, « point[e] du doigt le pôle d'une signifiante » nécessairement utopique, mais qui permet tout de même à l'acteur de « s'extraire des conventions représentatives, par le mouvement même qu'il fait pour tendre vers une abstraction » verbale (p. 30). Pour sa part, Delbosq-

Pradier retrace les différentes attitudes des chorégraphes contemporains dans leur recours, quasi incontournable semble-t-il, au terme énergie, en soulignant toutefois que « l'étendue de son usage et sa polysémie font qu'il ne prend sens que dans le contexte particulier de l'expérience des artistes » (p. 32). On attirera également l'attention sur la transcription d'une table ronde qui s'est déroulée au Centre National de la Danse et à laquelle participaient notamment Béatrice Picon-Vallin, Odette Aslam, Dominique Dupuy et Sumako Koseki. S'inscrivant dans une réflexion plus large visant à réexaminer l'histoire des arts du spectacle dans l'Europe du xx<sup>e</sup> siècle dans la perspective de l'influence et de la pénétration des pratiques non occidentales (tournées des compagnies, réseaux, voyages des praticiens, et autres), cette table ronde avait pour objet spécifique les transferts culturels entre le théâtre européen et les traditions théâtrales japonaises, le *bûto* notamment.

Signe d'ouverture, voire d'audace sur le plan éditorial, la 165<sup>e</sup> édition de *Théâtre/Public*, revue publiée par le Théâtre (public) de Gennevilliers, ouvre ses pages au théâtre privé et donne la parole à ses producteurs comme à ces praticiens. En effet, outre le survol que nous livre Chantal Boiron sur la situation actuelle du théâtre privé à Paris, car il s'agit bien ici d'une exception parisienne et non française, l'ensemble de ce dossier est composé d'entretiens. Y prennent la parole : Félix Ascot, directeur du Théâtre Hébertot ; Laura Pels et Juliette Meeus, directrices du Théâtre de l'Atelier (celui de Charles Dullin et d'André Barsacq) ; Jean-Michel Ribes, auteur et met-

teur en scène au théâtre privé, actuellement directeur du Théâtre du Rond-Point, subventionné celui-là (Carole Fréchette y fut montée en avril et mai 2003) ; Pierre Arditi enfin, acteur qui a joué des deux côtés de la frontière... Mais cette frontière entre théâtre privé et théâtre public est-elle réelle ? Moins qu'il n'y paraît à première vue. C'est du moins ce qui ressort de ce numéro où tous estiment que des liens se tissent entre les deux réseaux de la production théâtrale parisienne. Ainsi, on souligne que des metteurs en scène généralement associés au secteur public se voient offrir du travail dans le privé. C'est le cas notamment de Jacques Lassalle et de Jorge Lavelli. À l'inverse, le vedettariat semble pénétrer de plus en plus le milieu des théâtres publics qui, dans le contexte actuel de la politique et des finances françaises, doivent eux aussi penser aux taux de fréquentation : Isabelle Huppert aux Bouffes du Nord et à l'Odéon, Pierre Arditi à Aubervilliers, Michel Bouquet en Avignon. Sur le plan structurel, tous les directeurs interviewés s'accordent pour dire que la mise sur pied du Fonds de Soutien, ainsi que les aides à la création accordées par différents paliers de l'État français, ont fait en sorte que le financement des théâtres privés reposent désormais, en partie du moins, sur les pouvoirs publics. Plus encore, ces politiques, dont le but initial était de consolider les théâtres privés de Paris, ont eu pour conséquence directe de favoriser la création contemporaine et d'ouvrir des salles autrement fermées à nombre d'auteurs contemporains. Sans pour autant parler d'alliance, il y a tout lieu de croire, avec Jean-Michel Ribes, que le mot



complémentarité décrit le mieux les nouveaux rapports entre théâtres privés et publics.

Dans le monde des revues de théâtre, il y a des numéros qui ne valent pas même la peine d'être ouverts, d'autres qu'on feuillette seulement en librairie, d'autres enfin qu'on veut se procurer pour sa bibliothèque personnelle. Les « Trois cahiers pour Kantor » que nous propose *Théâtre/Public* (n<sup>os</sup> 166-167) relèvent assurément de cette dernière catégorie. Sobrement intitulé « approche », le premier temps de ce parcours en trois étapes nous offre quelques éléments biographiques, une lettre témoignage signée Renzo Tian, quelques clichés de *La classe morte* accompagnées de descriptifs tirés de l'ouvrage de Denis Bablet *Présence de Kantor*, ainsi qu'un entretien avec Claude Amey où l'auteur de *T. Kantor. Theatrum litteraris* s'intéresse tout particulièrement à la « machinerie kantorienne ». Entièrement rédigé par Christian Drapron, le second cahier (« empreinte ») propose une série de réflexions – par touches, pourrait-on dire – amplement illustrées de photographies et où sont abordés un certain nombre d'images et de thèmes récurrents dans le travail du metteur en scène polonais : la mémoire, l'emballage, l'origine ou le double. Enfin, le dernier de ces trois cahiers, « réflexion », est en partie composé de la transcription de *Kantor : des traversées*, une émission radiophonique produite par France Culture en partenariat avec la désormais défunte Académie Expérimentale des Théâtres et où interviennent entre autres Georges Banu et Guy Scarpetta (présents lors de l'enregistrement public), mais aussi

Peter Brook, Jack Lang, Denis Bablet et Kantor lui-même, leurs propos ayant été intégrés lors du montage. Ce numéro constitue, sans l'ombre d'un doute, un document essentiel.

Le numéro 168 de *Théâtre/Public* s'ouvre sur une longue étude (près de 20 pages) signée Philippe Henry et portant sur « l'interaction entre valeurs artistiques et pratiques gestionnaires dans des organisations liées aux arts de la scène » (p. 4). De lecture aride, nécessitant des connaissances préalables du système, complexe, de financement des compagnies théâtrales en France et s'appuyant sur les pratiques de gestion de troupes inconnues hors des frontières de l'Hexagone, ce texte offrira somme toute peu d'intérêt pour le lectorat d'ici. En revanche, ce dernier lira avec plus de plaisir les critiques de deux spectacles présentés à Paris, l'une consacrée aux *Aveugles* de Denis Marleau, l'autre au *Collier d'Hélène* de Carole Fréchette. On trouvera également dans ce numéro la brillante étude de François Poujardieu sur « La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès ». Présence singulière « en marge d'une communauté de Blancs » (p. 36), le Noir, écrit l'auteur, « par l'inertie de sa posture et dans l'obscurité des lieux où il se tient, [révèle] les représentations motrices et souvent éclairantes du drame [koltésien] » (p. 62).

\*\*\*

À la lecture des treize parutions recensées, trois axes principaux se dessinent dans la recherche contemporaine. Un premier, que l'on pourrait qualifier de socio-

historique, envisage l'histoire du théâtre au xx<sup>e</sup> siècle et ses résonances sur les scènes d'aujourd'hui. Les avant-gardes scéniques (Kantor, Meyerhold) et la relecture des recherches formelles de la dramaturgie des années 1950 (Beckett, Ionesco) sont clairement à l'honneur. Rien de nouveau ici, sinon une tendance qui se confirme. Comme deuxième axe de recherche, on peut signaler l'intérêt croissant pour les études qui abordent le théâtre sous l'angle des institutions et des modes de production. On peut regrouper sous cette catégorie le dossier sur les directions artistiques des *Cahiers de théâtre Jeu* (n° 105), celui portant sur le théâtre privé dans *Théâtre/Public* (n° 165), mais aussi un nombre non négligeable d'études libres publiées dans l'une ou l'autre des revues recensées. Enfin, un troisième axe de recherche concerne les études sur la poétique des genres, axe dans lequel s'inscrivent volontiers le dossier double d'*Études théâtrales* (nos 24-25) et celui sur les *Choralités* publié dans *Alternatives théâtrales* (nos 76-77). On soulignera également que, de manière générale, ces deux derniers axes ont le théâtre contemporain pour point de départ, comme quoi la recherche universitaire se risque de plus en plus à relever le difficile pari d'une réflexion critique sur la production récente.

**Sylvain Schryburt**  
*Université de Montréal*