

## Compte rendu

---

« Revue des revues de langue française »

Sylvain Schryburt

*L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 32, 2002, p. 187-195.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041516ar>

DOI: 10.7202/041516ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

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 à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

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. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

**Alternatives théâtrales**, n<sup>os</sup> 69, 70-71, 72 et 73-74

**Cahiers de théâtre Jeu**, n<sup>os</sup> 99 à 103

**Études théâtrales**, n<sup>os</sup> 20 à 23

**Théâtre/Public**, n<sup>os</sup> 157, 158, 159, 160-161 et 162

Le numéro 69 d'*Alternatives théâtrales* est consacré à Jean Louvet, fondateur du Studio Théâtre de La Louvière. D'entrée de jeu, Nancy Delhalle, responsable du dossier, définit le dramaturge et universitaire belge comme étant « proche de l'archétype de l'écrivain engagé ». C'est ce militantisme qui servira de fil conducteur au dossier. Son engagement a pourtant de multiples facettes que le numéro cherchera à nous présenter, traçant ainsi un portrait complexe de cet homme de théâtre dont l'engagement remonte aux débuts années 1960. Théâtre politique certes, comme en témoigne l'interview avec Marc Liebens et l'essai-témoignage de Jean-Marie Piemme, mais dont les enjeux font parfois écho à des préoccupations d'ordre régional, et notamment au combat pour le soutien de la culture wallonne, ce que souligne avec intérêt un entretien avec Jacques Dubois. Un inédit, *Le sabre de Tolède*, et d'autres textes de Louvet sont également publiés dans ce numéro.

Délaissant le théâtre politique au profit d'un thème tout aussi brûlant, l'imposant numéro double qui suit est, comme son titre l'indique, entièrement consacré aux *Penseurs de l'enseignement*, de *Grotowski* à *Gabily*. Sous-

divisés en trois sections (« Positions », « Réflexions », « Portraits »), les textes publiés dans cette livraison sont, pour une part, issus des interventions présentées au colloque tenu à l'Odéon en juin 2000. La sélection que propose ici Georges Banu et son collaborateur Christophe Triau accorde une large place aux réflexions de praticiens reconnus mondialement : Brook, Vassiliev, Mnouchkine ou Delcuvelerie, pour ne nommer que ceux-là. Regroupés sous la section « Positions », on remarquera que, malgré les différences qui les opposent, ces metteurs en scène ont en commun de traiter longuement de leurs propres années de formation, comme quoi penser l'enseignement, c'est nécessairement repenser le rapport à la tradition : « L'enseignement a toujours à voir avec l'origine », écrit d'ailleurs Banu dans l'introduction du numéro.

La section « Réflexions » propose quant à elle une série d'études qui abordent de manière plus synthétique la question de la pédagogie dans l'enseignement du théâtre. La pédagogie aujourd'hui « cesse d'être généraliste » et prend la forme que lui imprime l'expérience et la pratique d'un metteur en scène donné, souligne Banu. Dans un effort de classification, ce dernier propose néanmoins deux grandes approches dans l'enseignement théâtral dispensé par les metteurs en scène : celle de la « pédagogie-processus », qui mise sur la continuité et un long mûrissement dans la formation de l'acteur et celle de la « pédagogie-événement », laquelle favorise une multiplicité de courtes rencontres avec des praticiens-spécialistes,

sous forme de « *Master Classes* » par exemple. La question de la formation institutionnelle est abordée par Béatrice Picon-Vallin dans « Treize questions pour une école » où, s'appuyant sur les expériences des praticiens du xx<sup>e</sup> siècle, elle propose des éléments de réflexion permettant de situer la problématique de l'enseignement du théâtre, de sa légitimité (enseigner est-il possible ?) jusqu'aux méthodes écrites qui en émergent parfois.

Depuis Kleist ou Craig, nombre de réformateurs de la scène se sont tournés vers la marionnette pour repenser le rôle de l'acteur de théâtre et pour explorer les codes de la représentation au-delà du réalisme. Le numéro 72 d'*Alternatives théâtrales* prend plutôt le parti d'interroger la marionnette dans son rapport au texte de théâtre : « Qu'est-ce que les auteurs contemporains disent à la marionnette ? Qu'est-ce que la marionnette dit à ces auteurs ? ». Telles sont les grandes questions qui traversent ce dossier sobriement intitulé *Voix d'auteurs et marionnettes*. Comme toujours dans *Alternatives théâtrales*, une large place est ici faite aux praticiens, dont plusieurs prennent la plume pour exprimer leurs vues sur le sujet (Novarina, Visniec, etc.). Si peu d'entre eux écrivent spécifiquement pour la marionnette, tous reconnaissent qu'elle remet radicalement en cause non seulement le réalisme scénique, mais plus largement encore les notions de voix et de personnages, c'est-à-dire le cœur même d'une certaine écriture dramatique. Fait important à souligner, les réflexions qu'ils livrent ici à l'attention des lecteurs ont été inspirées par leurs étroites collaborations avec des marionnettistes, d'où cette idée fort

intéressante d'une écriture qui assume pleinement la spécificité d'un théâtre contemporain de la marionnette. Les marionnettistes eux-mêmes voient dans ce travail dialectique avec les auteurs un moyen d'explorer de nouvelles voies de création en incorporant la parole dans une forme de théâtre plus traditionnellement tournée vers une recherche sur le corps et l'espace scéniques.

Sans s'éloigner tout à fait du domaine de la marionnette et profitant sans doute de la récente création européenne du spectacle *Les aveugles* du théâtre Ubu, *Alternatives théâtrales* réunit en un seul volume les numéros 73 (Denis Marleau) et 74 (*Modernité de Maeterlinck*), volume qui ne manquera pas d'intéresser le lectorat québécois de la revue. Yannic Mancel, responsable du dossier sur Denis Marleau, a d'ailleurs fait appel à plusieurs collaborateurs québécois, au nombre desquels on compte Paul Lefebvre (l'adjoint artistique de Marleau au Théâtre français du CNA), Gaétan Soucy et Normand Charette (deux des trois dramaturges québécois dont Marleau a monté les textes) ou Robert Lévesque (critique montréalais qui a plus d'une fois soutenu le travail d'Ubu, et cela dès les débuts de la compagnie). Pas ou peu de critiques, il va sans dire, dans ce numéro où l'on trouve en revanche d'excellentes études, dont celle d'Olivier Asselin sur les rapports référentiels qu'entretient le travail de Marleau avec l'histoire de l'art, et notamment avec les avant-gardes de la modernité. On y trouve également un témoignage fascinant de Stéphanie Jasmin sur la création des masques employés pour la fantasmagorie technologique *Les Aveugles*. Regard

intérieur sur la création donc que nous propose également Sophie Proust dans « Le ventre des répétitions », texte qui nous fait part de son expérience d'assistante à la mise en scène chez Ubu, sur la production de *Nathan le sage* notamment. Soulignons par ailleurs l'extraordinaire richesse iconographique de ce numéro 73 qui illustre avec clarté le propos des auteurs.

La seconde partie de ce numéro double est consacrée à Maurice Maeterlinck. Dans la foulée des textes précédents, les collaborateurs ont pris le parti d'aborder la modernité du dramaturge belge à travers les propositions scéniques que certains metteurs en scène ont su tirer de ses textes symbolistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Béatrice Picon-Vallin nous montre ainsi que Maeterlinck était au centre des préoccupations de Meyerhold et que : « l'expérience [de la mise en scène de *La mort de Tintagiles*] [a] constitu[é] le point de départ de ses recherches ultérieures ». Si Meyerhold s'est appuyé sur les œuvres de Maeterlinck pour remettre en cause les thèses de Stanislavski, Marleau et Claude Régy, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, comme le souligne Arnaud Rykner, se nourriront du même corpus pour explorer le dénuement, le silence et le questionnement du sens, traits constitutifs de cette dramaturgie symboliste.

\* \* \*

Plus de quinze ans après avoir abordé le sujet pour une première fois, les *Cahiers de théâtre Jeu* (n° 99) revisitent le costume de théâtre sous l'égide de Philip Wickham qui, en plus de diriger le numéro, signe un texte témoignant de sa rencontre avec Mérédith Caron, Linda Brunelle et Ginette Grenier,

trois conceptrices de costumes qui ont travaillé récemment sur des productions de Molière. Michel Vais ouvre le dossier par une revue étymologique des termes « vêtement », « tenue », « habit » et « costume » qu'il analyse en mettant au jour les implications sociologiques de ces divers vêtements dans le rapport à l'autre et à soi. Un numéro sur le costume au Québec serait évidemment incomplet s'il n'y était fait mention de l'incontournable François Barbeau. Sophie Pouliot s'acquitte de cette tâche en proposant un survol du travail du « maître », depuis la Roulotte de Buissonneau jusqu'à la Comédie-Française, à l'époque de la direction de Jacques Lasalle. Mais le texte le plus instructif est sans doute celui de Véronique Borboën, « Le chemin du costume : de l'idée à la scène », qui retrace les nombreuses étapes entrant dans la conception et la confection du costume de théâtre. Des textes sur le maquillage, la perruque et le masque, mais aussi sur le vêtement au cinéma, viennent tout naturellement compléter ce tour d'horizon des multiples facettes du costume dans les arts de représentation.

Il est tout de même rare qu'une revue spécialisée en théâtre suscite l'intérêt au point de s'assurer une longévité plus qu'enviable. C'est pourquoi il importe de souligner le centième numéro des *Cahiers de théâtre Jeu* qui marque la vingt-cinquième année d'existence de la revue. Sans discours apologétique et surtout sans complaisance, ce numéro anniversaire retrace un quart de siècle de critique théâtrale montréalaise. L'occasion était trop belle pour ne pas faire le point sur la situation actuelle du théâtre au Québec, vingt-cinq ans après que Michel

Beaulieu, Claude des Landes, Gilbert David, Lorraine Hébert et Yolande Villemaire ont fondé la revue précisément en réponse aux médias qui « témoignaient mal, ou insuffisamment » de l'effervescence qui animait les scènes de l'époque. Cette fonction critique de *Jeu*, à propos de laquelle on lira avec plaisir l'article à teneur historique de Diane Godin, « Variations du discours critique », est pleinement assumée dans le temps présent. En témoigne l'important texte de Gilbert David qui analyse la présence du répertoire québécois sur les scènes de Montréal et de Québec, en insistant tout particulièrement sur le peu de reprises dont ils font l'objet, statistiques et noms de compagnies à l'appui. Pour sa part, Pierre L'Hérault dresse un portrait ouvertement subjectif des voix « significatives » de la dramaturgie québécoise des dix dernières années. Parmi celles-ci figure notamment Wajdi Mouwad, aussi présent dans « Le "top" 5 des chouchous de *Jeu* », un texte signé Marie-Andrée Brault dans lequel la direction de la revue, non sans humour, assume clairement ses coups de cœur, voire ses biais.

Si elle offre un témoignage de l'activité théâtrale québécoise, la revue est aussi, comme le rappelle Michel Vaïs, l'instigatrice de projets qui lui sont directement ou indirectement reliés, tels la fondation de l'Association québécoise des critiques de théâtre, l'organisation de conférences et de rencontres, l'éditions d'ouvrages. *Jeu* fut et est toujours un lieu d'échanges où l'on invite volontiers les praticiens du théâtre à prendre la parole, que ce soit sous forme d'entretiens ou encore à titre de collaborateurs. Ces derniers ont bien sûr leur place au sein de

ce numéro anniversaire et ils nous dévoilent ici ce qu'ils aiment (ou pas) de la revue. Enfin, soulignons le travail de Michel Vaïs et de Philip Wickham pour l'insert dépliant intitulé *L'arbre du théâtre québécois* où, en l'espace d'un coup d'œil, il nous est donné de voir l'ensemble des institutions, des personnalités, des compagnies et des événements constitutifs de notre histoire du théâtre.

Les festivités terminées, *Jeu* lance un coup de griffe avec ce 101<sup>e</sup> dossier intitulé *Le risque, à quel prix ?* et dont le texte d'ouverture est en fait un long compte rendu d'une « Entrée libre » organisée par le comité de rédaction autour du thème « Notre théâtre est-il bourgeois ? ». Point de lutte des classes ici ; ce que les intervenants remettent plutôt en question, ce sont les conditions de production « devenues si problématiques qu'elles uniformisent tout, si bien qu'il est normal que les spectacles finissent par se ressembler », d'affirmer le metteur en scène Claude Poissant. Au cours de cette table ronde, la mainmise de l'industrie dite « culturelle » sur la création artistique, la parcimonie ou la mauvaise distribution du financement public, l'influence néfaste de la société du spectacle ont été stigmatisées. Outre ce texte dense et touffu, le dossier propose plusieurs études, dont une « Naissance du drame bourgeois » signée Benoît Melançon ainsi qu'un texte d'Alexandre Lazaridès, « De l'injouable », qui s'attache à décrire les « grandes crises » que le septième art a provoquées dans l'art théâtral tout au long du xx<sup>e</sup> siècle. L'auteur, en conclusion, attribue la montée en force d'une scénographie outrancière, pour ne pas dire tape-à-l'œil, à la forte pénétration de l'imaginaire

cinématographique et se demande si on doit y voir un enrichissement créatif ou une forme d'abdication, de renoncement à la spécificité du théâtre. Ceux qu'intéressent les expériences pratiquées aux frontières du théâtre liront également avec grand plaisir le journal de bord des *Laboratoires Crête* que présente le codirecteur artistique de la compagnie Momentum, Stéphane Crête.

Deux des pièces les plus remarquées lors de la dernière saison théâtrale montréalaise, l'*Hamlet-machine* de Brigitte Haentjens et l'*(Oncle) Vania* de Serge Denoncourt, sont au cœur du dossier 102 des *Cahiers de théâtre Jeu*. Patricia Belzil, responsable du numéro, justifie ce choix en introduction : « c'est d'abord et avant tout en raison de la parenté de leur matière dramaturgique, les textes de Heiner Müller et de Howard Baker présentant chacun à sa façon [...] une "complication" provoquée par les œuvres de Shakespeare et de Tchekhov ». La mise en dialogue de ces deux textes, qui ont *a priori* peu à voir l'un avec l'autre, sinon peut-être le rapport fait de révolte mais aussi de respect qu'ils entretiennent avec les grands auteurs de la tradition (Shakespeare pour l'un, Tchekhov pour l'autre), permet à Marie-Christine Hellot d'interroger la notion pirandellienne de « l'œuvre qui est à refaire ou qui ne s'est pas faite », c'est-à-dire de l'œuvre qui s'ouvre sur un ordre possible, parfois chaotique, mais latent dans les matrices d'où elle tire sa substance. Cette lecture trouve une illustration concrète dans l'entretien réalisé par Diane Godin avec Marc Béland (*Hamlet*) et Denis Bernard (*Vania*) qui réfléchissent au défi que représente, pour un acteur, le fait de revisiter deux

des plus grands rôles de la dramaturgie occidentale. Mais plus qu'un dialogue entre un personnage et son illustre double, les textes de Müller et de Barker proposent surtout un dialogue entre les personnages et leur auteur, mise en abîme dont rend compte Christian Saint-Pierre dans « Une machine et des parenthèses ».

Faut-il attribuer à la réflexion amorcée lors de la publication du centième numéro, le fait que les trois livraisons suivantes semblent faire ouvertement campagne contre l'uniformisation d'un certain théâtre, voire contre un certain théâtre institutionnel. Qu'on en juge. Se sont succédés un numéro sur le risque articulé autour d'une critique en règle du « théâtre bourgeois », un second consacré à deux productions montréalaises des plus audacieuses et enfin un dernier numéro, le 103, qui a pour thème explicite *Oser*. Mais ces réflexions ne sont-elles pas, en fait, inspirées par une revendication plus immédiate, celle d'une réforme des structures de soutien à la création et à la diffusion, comme en témoigne l'éditorial de Louise Vigeant qui prend résolument parti pour les petits producteurs ? Chose certaine, la revue accorde une large place à l'audace et aux petites compagnies émergentes ou qui réussissent à survivre. Et comme pour donner une caution historique à cet engagement éditorial, Philip Wickham présente, dans le dernier numéro, un survol des penseurs et des praticiens de la mise en scène qui, de Craig à Artaud en passant par Meyerhold, Brecht et Grotowski, ont su répondre aux « crises » ou à la sclérose, voire « aux maladies » du théâtre de leur temps. Ce survol trouve en quelque sorte un écho dans les trois articles qui

donnent la parole aux praticiens responsables des audaces actuelles : Olivier Choinière et Sylvie Lachance mais aussi Robert Faguy et Lucie Fradet, deux des fondateurs de la troupe Arbo Cyber théâtre (?), compagnie de Québec qui a mis un terme à ses activités en décembre 2001, faute de financement. Le numéro se termine par des retours sur des mises en lecture ou des représentations, dont certaines pour jeunes publics, qui osent d'une manière ou d'une autre : au niveau formel, comme les improvisations sans canevas, aux frontières de la liberté, d'un Joël Savoie ou encore au niveau de la thématique, comme *Voix du monde : un théâtre pour la paix*, dix soirées de lecture publiques organisées par Jean-Claude Côté du Théâtre de la Récidive.

\* \* \*

C'est un hommage à l'écrivain et professeur Robert Abirached que propose la vingtième livraison d'*Études théâtrales*. Réunissant un certain nombre d'inédits qui lui sont offerts par quelque-uns de ses amis écrivains (Dominique Noguez, Armand Gatti et Hervé Blutsch notamment), de même qu'une vingtaine d'essais et de témoignages, ce copieux volume de près de deux cents pages nous fait découvrir, d'escalas en escalas, les nombreux intérêts du chercheur, lesquelles ont pour nom : Robert Bresson, Beckett, Koltès, Visniec...

Le numéro 21 est quant à lui le résultat de journées d'études organisées par le professeur Georges Banu autour du thème de la tragédie grecque, journées pendant lesquelles les participants étaient invités à fournir des « repères pour définir la place de cette

forme théâtrale première sur la scène occidentale dans la seconde partie du xx<sup>e</sup> siècle » ; vaste programme que la résurgence du théâtre antique sur la scène contemporaine rend on ne peut plus actuel. Ce sont donc principalement aux traitements modernes des textes de la tragédie antique que s'intéressent les collaborateurs de ce numéro. Des études de spectacles ou de réécritures (Brecht, Müller, Living Theatre, Vitez, Thierry Salmon, Grüber, etc.) constituent l'essentiel d'un propos qui interroge les rapports de familiarité et d'étrangeté que nous entretenons avec un genre à la jonction de notre histoire et des mythes fondateurs de notre culture.

Disons-le d'emblée, le numéro 22 d'*Études théâtrales, Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, est à tout point de vue un incontournable. Dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, ce lexique constitue l'un des résultats des recherches que l'universitaire mène depuis plusieurs années déjà sur la poétique du drame moderne et contemporain à partir d'une relecture critique du texte fondateur de Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, publié en 1954. Le recueil de quelque 54 articles rédigés par plus de 20 auteurs revisite les principales notions employées par les théoriciens et les critiques pour aborder la question du drame. Les termes essentiels issus de la *Poétique* [« Action(s) », « Fable (crise de la) » ou « Mimesis (crise de la) », par exemple] nous sont présentés non pas dans leur sens figé, voire archétypal, mais dans leur mouvance historique. Cette perspective permet de mettre en évidence qu'ils ont été à l'origine de tensions sémantiques et esthétiques qui ont fait

bouger la signification même du drame, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. Sont également analysées des notions plus modernes, telles que « Mouvement », « Réalisme » et « Théâtralité », ou résolument contemporaines, telles que « Fragment » ou « Matériau », dans un ensemble polyphonique qui trace un large portrait *décomposé*, pour reprendre le terme de Sarrazac, des enjeux qui sous-tendent les manifestations de l'écriture contemporaine. Point de repère essentiel, ce lexique donne un souffle nouveau aux études de poétique qui manquaient jusqu'alors tristement d'outils pour rendre compte des mutations du drame.

Du grec *katastrophé* (« bouleversement », « renversement »), le mot catastrophe entre très tôt dans l'histoire du théâtre. C'est cette notion que se propose d'explorer Hélène Kuntz dans le cadre d'une thèse intitulée *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine* et dont la version remaniée est publiée dans le numéro 23 d'*Études théâtrales*. Prenant appui sur des grands textes théoriques (Aristote, Schiller, Hegel), mais aussi sur des œuvres dramatiques qui reformulent ou remettent en cause la notion, Kuntz montre que la catastrophe, qui engageait chez Aristote ou Hegel le « dénouement et la résolution du drame », c'est-à-dire les lois mêmes de la construction du texte dramatique, occupe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle chez des auteurs tels Ibsen, Strindberg ou Maeterlinck, une position en amont du drame ; ces derniers « construisent à partir de la catastrophe des pièces qui fonctionnent à rebours ». Revisitée ensuite par des auteurs contemporains (Beckett, Bond, Müller) pour qui elle devient constitutive de la fiction

dramatique, la notion de catastrophe s'est déplacée du domaine de l'intime à celui de l'Histoire. D'une écriture à la fois précise et subtile, cette thèse solidement argumentée intéressera sans aucun doute ceux qui réfléchissent au drame moderne et à ses origines historiques.

\* \* \*

Les numéros 157 et 162 de *Théâtre/Public* sont entièrement consacrés à des études libres. Dans le premier, on lira avec intérêt « Performers et sociétés contemporaines », texte dans lequel Jean-Marie Pradier attentif aux particularismes culturels propose, loin des simplifications réductrices, un panorama contrasté des différentes formes d'« art performatif », selon l'expression de Grotowski, que l'on a vues surgir au cours des dernières décennies. On y trouvera également un long entretien avec Jacques Lasalle ainsi qu'une courte, mais fort intéressante étude d'Anne Ubersfeld au sujet du « Théâtre de *Hamlet* ». La professeure émérite soutient que la « tragi-comédie tordue » que joue le prince du Danemark à sa mère et au roi, ce que ces derniers interprètent comme sa « folie », est en fait une forme complexe de théâtre dans le théâtre. Dans le numéro 162, on trouvera entre autres un bref compte-rendu du Symposium intitulé *Meyerhold. La mise en scène dans le siècle* qui s'est déroulé à Paris en novembre 2000 ainsi qu'un article d'Odette Aslan que ses recherches sur le bûto japonais conduisent aujourd'hui à réfléchir sur le regard et la frontalité dans le théâtre occidental.

*Théâtre/Public* a publié en outre trois numéros thématiques dans la période



couverte par notre recension. Le premier (n° 158), conçu par Sylvie Chalaye et intitulé *Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française*, propose en ouverture un survol de la production dramatique des dernières années en Afrique subsaharienne. En filigrane de cette présentation, se lit l'influence, parfois paralysante, qu'a pu exercer le célèbre dramaturge et romancier Sony Labou Tansi (décédé en 1995) sur toute une génération de jeunes auteurs. L'éditeur belge Émile Lansman, qui a largement contribué à diffuser la dramaturgie africaine en Occident, y compris celle de Labou Tansi, écrit à ce propos : « Paradoxalement, c'est sans doute à Montréal que j'ai le mieux compris l'influence qu'a pu avoir Sony sur les générations suivantes d'auteurs d'Afrique noire. En établissant un parallélisme (que certains jugeront certes audacieux) avec Michel Tremblay ». En grande partie constituée d'entretiens, la suite du dossier recueille les propos d'une dizaine d'auteurs africains contemporains et de quelques metteurs en scène, dont Gabriel Garran et Françoise Kourilsky, qui ont monté leurs textes. En fin de numéro, une courte bibliographie fournira quelques suggestions de lecture à ceux qui désirent en apprendre davantage.

Profitant de ce que les œuvres complètes de Frank Wedekind soient enfin éditées (sept volumes aux éditions Théâtrales/Maison Antoine Vitez), le numéro 159 de *Théâtre/Public* dresse un portrait en trois volets de l'auteur, acteur et chansonnier allemand. Le premier est consacré à l'influence esthétique du cirque dans son œuvre, tandis que le second, qui fait l'historique de sa contribution artistique au sein des cabarets

allemands, présente en outre plusieurs chansons tantôt guillerettes, tantôt sordides, écrites par Wedekind lui-même. Ces deux approches montrent comment des arts dits mineurs ont imprégné l'écriture dramatique de l'auteur de *Lulu*. Afin de « rappeler l'importance de *Lulu* dans l'imaginaire du xx<sup>e</sup> siècle », nous dit le responsable du dossier Jean-Louis Besson, le troisième volet du numéro s'attache aux nombreuses incarnations qu'a connues le personnage, que ce soit au théâtre, au cinéma ou à l'opéra.

Le dernier, et le plus substantiel, des trois numéros thématiques de *Théâtre/Public* est un numéro double (nos 160-161), intitulé *Heiner Müller. Généalogie d'une œuvre à venir*. Outre des témoignages de proches collaborateurs ainsi que de courts articles sur le rayonnement du dramaturge est-allemand tant au Japon qu'à Moscou, ce numéro contient surtout les actes d'un colloque qui s'est tenu à Paris en mars 2000. Réunies sous trois sections différentes (*L'inhumain*, *Les limites de la rationalité* et *La violence et/ de la communauté*), les communications proposées ici ne peuvent être réduites à l'« une des deux faces pro- ou anti-humaniste, rationalisme ou irrationnalisme, communisme ou anticommunisme », pour reprendre les termes du professeur Nikolaus Müller-Schöll. Effectivement, c'est avant tout la complexité de l'œuvre de Müller qui se dégage de ces actes où une attention particulière a été portée à la « poétique de l'interruption » et à « l'ambiguïté indissoluble » qui invariablement la traversent. Soulignons également que sont publiées dans ce numéro des reproductions de manuscrits inédits ayant trait au travail du dramaturge sur son chef-d'œuvre *Hamlet-machine*.

\* \* \*

À la lecture de ces dix-huit parutions récentes, on remarquera l'intérêt considérable que suscite aujourd'hui l'œuvre d'Heiner Müller, à l'honneur dans quatre numéros distincts. On notera également la résurgence des études de poétique dont *Études théâtrales* se fait depuis quelques années déjà l'ardent défenseur. Enfin, force est de constater que les avant-gardes historiques, Maeterlinck et Meyerhold au tout premier chef, ne cessent de nourrir la réflexion des chercheurs en théâtre. Cette attention soutenue de la part des universitaires fait d'ailleurs écho à la pratique de plusieurs metteurs en scène actuels. Partant, il n'est pas rare qu'un numéro dont la visée semble avant tout d'ordre historique trouve sa source dans l'actualité théâtrale la plus contemporaine. Comme quoi revisiter notre mémoire théâtrale est plus que jamais au cœur des préoccupations des théoriciens et des praticiens.

**Sylvain Schryburt**  
*Université de Montréal*