

Revue des revues de langue française

Éric Brouillette

Number 38, Fall 2005

La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041627ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041627ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Brouillette, É. (2005). Review of [Revue des revues de langue française]. *L'Annuaire théâtral*, (38), 207–216. <https://doi.org/10.7202/041627ar>

Alternatives théâtrales, n°s 81 à 83

Études théâtrales, n°s 30 et 31-32

Théâtre/Public, n°s 174 à 176

Le numéro 81 de la revue *Alternatives théâtrales* propose deux dossiers d'importance et d'intérêt inégaux. Le premier, intitulé *La scène polonaise. Ruptures et découvertes*, donne la parole à plusieurs chercheurs et critiques tant polonais que français. En présentant de nouveaux artistes et de nouveaux centres de production, l'article de Georges Banu, « Retrouver la Pologne et son théâtre », offre d'emblée un bon panorama de la situation actuelle du théâtre polonais. Même si les jeunes artistes s'emploient pour la plupart à créer un théâtre de la condition contemporaine plutôt que de la condition humaine et si le public déserte les salles de cinéma au profit des théâtres, il n'en demeure pas moins, comme l'explique Lukasz Drewniak dans son humoristique « Monsieur Hulot cherche un théâtre en Pologne », que la tradition de troupe est en train de mourir au pays, que les acteurs sont de plus en plus sollicités par la télévision et la rentabilité, le premier souci des directeurs. Tous s'entendent toutefois sur l'exceptionnelle vitalité du théâtre de province qui, depuis le milieu des années 90, s'est lentement adapté au public local, établissant un véritable dialogue avec celui-ci sans négliger la réflexion et l'exploration. Wojciech Majcherek étudie ce phénomène dans « Loin du centre? Le théâtre dans la ville », prenant pour exemples les théâtres de Legnica, dirigé par Jacek Glomb, et de Walbrzych que conduit Piotr Kruszczyński.

Le reste du dossier s'occupe à présenter plusieurs metteurs en scène importants du renouveau théâtral en Pologne : Krystian Lupa, Grzegorz Jarzyna, Warlikowski, Mark Fiedor et Pawel Miskiewicz. Un dossier qui, somme toute, offre une excellente introduction au théâtre polonais contemporain et à sa scénographie.

Le deuxième dossier, *Brecht aujourd'hui*, découle de l'initiative d'Herbert Rolland, metteur en scène de *Dialogues d'exilés*, qui a réuni à Bruxelles critiques et praticiens de théâtre pour une journée de discussion autour du thème « Brecht, un auteur pour le XXI^e siècle ». Assez court, le dossier se termine par les témoignages d'acteurs et de metteurs en scène rassemblés par Françoise Nice où il appert que Brecht, s'il a de nombreux héritiers, intéresse autant qu'il irrite...

À l'occasion de sa programmation 2004, le Festival d'Avignon coédite le numéro 82 d'*Alternatives théâtrales* qui porte le titre *Théâtre à Berlin. L'engagement dans le réel*. Coordonné par Barbara Engelhardt, le dossier s'intéresse à la vie théâtrale berlinoise à partir de quelques grandes figures : Frank Castorff, Thomas Ostermeier, Christoph Marthaler et René Pollesch. Outre ces monographies, Nikolaus Merck propose sous le titre « Une topographie de contrastes », une traversée de la capitale allemande aux prises avec divers problèmes économiques et politiques : concurrence entre les trop nombreux théâtres, endettement, lois contraignantes, etc. Les théâtres, et plus particulièrement les jeunes artistes qui y travaillent, cherchent de plus en plus le succès

médiatique qui pourra leur attirer un large public. Metteurs en scène, auteurs, sociologues et critiques s'interrogent enfin sur l'identité du théâtre allemand contemporain, son rapport à l'espace social dans lequel il se crée, et sur la mission qu'il revendique. Les lecteurs francophones auront encore ici l'opportunité de se familiariser avec les enjeux théâtraux actuels d'une des capitales de l'Europe.

Le numéro 83 de la revue belge s'intéresse au retour du « réel » sur la scène théâtrale depuis la fin des années 90. Le titre, *Le théâtre et l'espace social*, regroupe deux parties distinctes. La première, *Théâtre et société : regards*, propose des études sur la préoccupation du social qui se déploie dans plusieurs spectacles (qu'ils soient produits en Belgique ou à l'étranger), élaborés en dehors des normes traditionnelles : ateliers organisés avec des marginaux, spectacles d'intervention avec des habitants d'un quartier, mises en scène de témoignages, etc. Le théâtre semble ainsi plus perméable au contexte social dans lequel il est produit, introduisant de nouveaux rapports entre l'art et la société. La deuxième partie, *Les projets artistiques*, donne la parole aux artistes impliqués dans ces expériences qui, souvent, visent une population ne fréquentant pas les théâtres et qui laissent ainsi entrevoir leur « oscillation entre un idéal collectif et l'impossibilité d'abandonner la revendication du geste créateur ».

Le 30^e numéro d'*Études théâtrales* publie le troisième volume des actes du colloque *Arts de la scène, scène des arts. Singularités nouvelles, nouvelles identités*, organisé les 4 et 5 décembre

2003 par le Centre d'études du XX^e siècle de l'Université Paul-Valéry (Montpellier III). Sous la direction de Luc Boucris, Marcel Freydefont et avec la collaboration d'Anne Wibo, « Formes hybrides : vers de nouvelles identités » regroupe les communications des chercheurs et praticiens sur la question identitaire qui découle du brouillage des frontières et de la diversification des plateaux.

Ouvrant la première partie du dossier intitulée *Effranger*, le décorateur artistique et enseignant Guy-Claude François énumère dans son étude « Frontières » les différents éléments qui, selon lui, contribuent aujourd'hui au mélange des genres : ouverture aux autres cultures grâce à la mondialisation, renouveau des enseignements artistiques, activités transdisciplinaires, informatique, etc. C'est qu'après les avant-gardes des années 70-80 qui ont poussé jusqu'à leur limite les logiques respectives des arts, on observe un effet d'ouverture à l'impureté des genres qui font se combiner les styles et les registres. Le metteur en scène Patrick Bonté, dans « Indiscipline de la scène », remarque ainsi qu'aujourd'hui ce mélange constitue presque un genre à part entière, que cette mixité des styles ouvre la voie à de nouveaux langages en offrant au théâtre des possibilités inédites, non sans lui poser des questions de structuration et de narration. Proposant une approche sociopolitique, la chercheuse Julie Perrin se penche sur le cas de Robyn Orlin, artiste formée à Londres mais d'origine sud-africaine dont l'esthétique se réclame de ce brouillage des frontières. Fixée à Johannesburg depuis 1991, Orlin convoque dans ses spectacles le théâtre, la danse, le chant, l'art vidéo, le cabaret, le music-hall, faisant

cohabiter sur la scène le noble et le vulgaire, la culture occidentale classique avec la culture populaire, balayant les cloisonnements culturels, politiques et sociaux, pour créer un moment de partage communautaire. Ingrid von Wantoch Rekowski qui anime la compagnie Lucilia Caesar, cellule laboratoire de recherche théâtrale, poursuit dans « Les jeux de la métamorphose » une exploration du rapport au réel à travers la peinture, la musique, la gestuelle des acteurs, les mots et la voix. Une exploration qui prend d'ailleurs une dimension presque surréaliste pour ceux qui se tournent vers les nouvelles technologies. Valérie Morignat en témoigne dans son étude captivante « Environnements virtuels et nouvelles stratégies actantielles », observant qu'avec l'avancée des technologies, les environnements numériques tendent de plus en plus à l'appel implicite de la symbiose tel que Didier Anzieu l'évoquait dans *Le corps de l'œuvre*. L'utilisation d'interfaces est ainsi analysée à partir de *Orgia*, de Pasolini, monté en 2002 par Jean Lambert-wild qui y explorait un nouveau théâtre numérique en plaçant des capteurs sensoriels sur le corps du comédien, qui relevaient le rythme respiratoire, les variations thermiques et autres données biologiques pour générer des créatures artificielles évoluant par projection dans l'espace scénique. La réalité intracorporelle de l'acteur redéfinissait ainsi le dispositif fictionnel de l'œuvre tout en ouvrant de nouvelles possibilités de jeu.

La deuxième partie du dossier, censée clore ce colloque de trois jours et intitulée « Identifier », manque étonnamment d'unité. Un peu fourre-tout, on y passe d'une étude sur l'espace chorégraphique depuis les années 90 à

un article peu éclairant sur la dimension picturale du théâtre de Valère Novarina; du traitement réservé à l'espace scénique dans le théâtre italien des 40 dernières années à une étude sur la configuration de la piste dans certains cirques d'Europe et l'esthétisme du risque qu'on y pratique... Heureusement, la conclusion qui revient aux organisateurs ramène à la question principale. À partir d'une des premières réflexions sur l'identité des arts, celle de Gotthold Ephraïm Lessing dans son essai *Laocoon. Des frontières de la peinture et de la poésie* écrit en 1766, Marcel Freydefont fait le bilan des différentes théories concernant la frontière naturelle des arts depuis Aristote. Inspiré de l'épisode du cheval de Troie et de l'analyse que fait Lessing de la sculpture antique de *Laocoon et ses fils*, son texte joliment intitulé « Faut-il se fier au cheval? » suggère que

ce n'est pas introduire le loup dans la bergerie [...]. Face à la notion de frontière établie et d'une identité immuable des arts de la scène, face à diverses imprécations sur le devenir des arts, particulièrement le théâtre, il s'agit de privilégier [...] l'idée de l'entrecroisement des territoires et d'une identité évolutive dans un jeu d'influence mouvant et réciproque (p. 142).

Luc Boucris termine cet ambitieux colloque par un « Traité de bon voisinage », où les distinctions en art s'établissent selon lui non pas sur quelque jugement de valeur ou par des découpages thématiques ou formels, mais plutôt sur des usages de la scène et sur les façons d'entrer en rapport avec le public. Selon lui, les dénominations « sont à prendre comme des approximations riches de sens et non comme des catégories rigides », et ne deviennent opératoires que

[...] si elles sont ouvertes aux évolutions; et alors elles sont nécessaires non

seulement parce qu'elles identifient, mais aussi parce qu'elles favorisent les processus de recomposition des territoires et les identités nouvelles qui en découlent (p. 149).

Études théâtrales réunit ensuite dans un numéro double, les 31^e et 32^e, les actes du colloque du mois de mars 2004 intitulé « Dialoguer. Un nouveau partage des voix », organisé par le Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut d'études théâtrales, à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, conjointement avec le Théâtre National de la Colline et le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain. Ce premier volume (il y en aura un deuxième) sous-titré *Dialogismes*, présente des textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette. Les auteurs du colloque précisent le but de cette rencontre en remarquant que si dans la forme classique du drame les voix des personnages laissent entendre celle de l'antique rhapsode – ou de l'auteur – « cassée en plusieurs morceaux », le drame moderne et contemporain laisse cette même voix faire retour au milieu de celles des personnages. Ce premier volume tente donc d'interroger, dans une perspective interdisciplinaire, la spécificité du dialogue dramatique moderne et contemporain mais aussi les autres formes de dialogues qui se créent entre la scène et la salle.

En introduction, Jean-Pierre Sarrazac appelle à « Un nouveau partage des voix ». Après Hegel qui voyait dans le dialogue le moyen de révéler les désirs et les desseins des personnages et donc d'imprimer à l'action un mouvement de réel, Lukács parla de décadence du genre lorsque les dramaturges du début du XX^e siècle en firent

l'instrument d'un clivage entre des êtres incapables de communiquer, glissant lentement vers un monologue leur permettant d'éviter l'autre. Mais que dire aujourd'hui d'un Novarina, pour qui le monologue n'est pas synonyme de repli sur soi, mais traduit souvent la volonté d'une rencontre intense avec l'Autre? Ce « nouveau partage des voix » devrait trouver sa généalogie dans une conception plus ancienne que celle aristotélo-hégélienne, du côté d'un dialogue socratique où le rhapsode tantôt s'exprime directement, tantôt donne la parole aux personnages.

Le colloque s'ouvre donc sur le thème « *Dialogue dramatique/Dialogue philosophique* » où plusieurs universitaires – et quelques praticiens – tentent de mettre en relation ces deux formes. On lira avec profit la communication de Pierre Frantz qui, sous le titre « Dialogue et conversation chez Diderot », nous rappelle que le dialogue socratique privilégie la voix du philosophe (et d'une vérité immanente), alors que le dialogue diderotien rétablit l'équilibre des voix, permettant au lecteur-spectateur de trouver sa propre réponse, sa propre voie (voix). Dégageant le dialogue de l'action, des caractères et de la situation, Diderot, avec ses « scènes composées », présente une forme de dialogue dramatique sur le modèle de la conversation philosophique. Plus analytiques et moins historiques, les textes qui suivent se penchent sur des cas particuliers. Deux textes intéresseront le lecteur : Philippe Ivernel, dans « Platon, Kaiser, Brecht. Entre dialogue philosophique, dramatique et épique », démontre que les deux types de dialogues ne cessent d'aller de pair, mais que le dialogue épique (brechtien), usant des deux conceptions,

illustre bien la fécondité de cette union. Bernadette Bost pour sa part s'intéresse à l'oulipien Jacques Roubaud et à deux de ses textes dialogues : *Échanges de la lumière* et *Sphère de la mémoire*. Le système établi par l'auteur fait se réunir en une parole fictive la pensée de plusieurs auteurs ou, à l'inverse, utilise plusieurs personnages comme porteurs des réflexions issues d'un même individu. Roubaud installe ainsi un *hyperdialogue* qui réunit des conceptions opposées du temps, de l'être et du sens des choses. Quatre exemples plus théâtraux de cet *hyperdialogue* sont ensuite analysés à travers le travail de Denis Guénoun, Bernard Chartreux, Jean-Christophe Bailly et Michel Vinaver. Pour clore cette partie, le texte poétique mais hermétique de Marie-Josée Mondzain, « Dialogue. Au voisinage de Valère Novarina », l'assure. Nous suggérons au lecteur de laisser celle-ci, comme elle le souhaite, « divaguer » et « monologuer » avec le dramaturge... Tout comme le seul texte composant la deuxième partie de l'ouvrage, intitulée « Dialogue sur le dialogue » et qui réunit Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Prolongeant un échange épistolaire de 1992, les deux chercheurs se chicanent sur quelques théories philosophiques qu'ils tentent d'appliquer au théâtre, pour le plus grand ennui des lecteurs...

La troisième partie, « Le dialogisme dans le théâtre moderne et postmoderne », est certainement la plus stimulante. Retenons deux communications qui se démarquent. Celle d'abord de Gilles Declercq qui propose dans « Rhétorique et dialogue ou Que faire d'Aristote? » une analyse fine du dialogue dans le drame moderne et contemporain. Poussant

plus loin la réflexion de son confrère Sarrazac, il suggère que dans cette dramaturgie le dialogue ne se définit qu'en fonction de trois crises :

crise du drame, par abandon du principe de l'action causale; crise du personnage, par rupture du lien entre parole et énonciateur (identifié et motivé); crise de l'éloquence, par mise à l'écart des formes oratoires issues d'un art perçu comme un obstacle à la recherche d'une parole proche et familière [...]. La poétique du drame moderne semble radicalement délier le dialogue de la rhétorique (p. 100).

Puis celle de Marvin Carlson, professeur de théâtre et de littérature comparée à New York (le seul chercheur nord-américain, mentionnons-le!), qui s'intéresse à deux textes de Bakhtine, *L'imagination dialogique* et *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* qui, bien qu'orientés vers le roman, fournissent des pistes d'analyses pour le drame moderne et postmoderne avec les concepts de « dialogisme » et d'« hétéroglossie ». Des exemples tirés du travail du Wooster Group de New York et de celui d'Heiner Müller permettent au chercheur de voir dans l'évolution de la production théâtrale où les voix vont se multipliant, le signe que le théâtre deviendra la plus hétéroglossique des expressions artistiques.

La relation à l'autre, quatrième partie de ce colloque, rassemble des textes peu inspirants pour qui n'est pas friand de psychanalyse. Pourtant, la participation de Jean-Pierre Ryngaert avec « Sur différentes façons d'être avec l'autre : réglages à vue et au présent » apporte un éclairage intéressant sur la problématique, tout en posant en termes clairs ce qui avait été parfois sous-entendu plus tôt. S'intéressant au dialogue dans certaines œuvres contemporaines, il revient sur cette parole qui

ne sert plus l'action ou la situation – ou alors de manière indirecte –, non plus qu'elle ne sert à « bien communiquer » ou à informer les spectateurs, qui rend donc la fameuse double énonciation

moins pertinente à mesure que les systèmes d'informations ne correspondent plus à des exigences de logique et de construction narrative [...]. Certaines écritures sont autant de laboratoires où il s'agit d'expérimenter différentes façons d'être avec l'autre (p. 162).

Les œuvres de Noëlle Renaude, Koltès et Danis viennent éclairer son propos et lui permettent de conclure que si l'écriture théâtrale contemporaine

joue avec les limites de l'implicite [et] fragilise l'échange dialogué, [elle] focalise aussi notre intérêt sur lui, puisque lecteur ou spectateur, c'est parfois tout ce qui nous reste (p. 169).

En cinquième partie, « Mettre en scène le dialogue » propose le témoignage de plusieurs metteurs en scène. Passons sur ces textes qui s'attachent forcément au singulier, mais soulignons tout de même la formidable bouffée de fraîcheur qu'apporte Jean-François Peyret dans son texte humoristique, « Ce que ne pas dialoguer veut dire ». Alors qu'on lui demande la raison pour laquelle il évite le dialogue dans ses créations, l'artiste s'étonne qu'on ait encore recours à cette vieille convention, tout en avouant qu'il ne l'a jamais vraiment évitée, « pas plus qu'en voiture [il] n'évite la vache qui ne traverse pas la route puisqu'elle est encore dans le pré » (p. 195). Prenant un ton moins badin, Peyret explique qu'il a voulu sortir le théâtre de la tradition et le rendre exogène, introduisant d'autres discours issus de la philosophie, la biologie, etc. « Si ce n'est pas un théâtre du dialogue, du moins est-ce un théâtre qui cherche

à converser avec d'autres disciplines » (p. 197) conclut-il. Retenons également le passionnant texte de Christian Biet intitulé « Anciens et nouveaux aèdes. Les dialogues dans la séance, histoire d'une amnésie 1610/1970 », faisant état directement de la mise en scène du dialogue à travers la difficile émergence du théâtre moderne au XVII^e siècle.

Le numéro 174 de *Théâtre/Public* propose un dossier sur le philosophe et historien danois Ludvig Holberg. « Grand maître de la pensée nordique des Lumières », Holberg fut aussi le pionnier de la dramaturgie danoise, comme le relate Lise Bach-Hansen dans « Le fondateur du théâtre danois ». Né en 1684, Holberg écrit ses premiers essais historiques sur l'Europe en 1711, fait ensuite scandale avec des écrits politiques très satiriques, puis est rapidement approché (par qui?) pour écrire du théâtre. En la seule année 1722, il fait représenter cinq comédies, l'année suivante il en écrit quinze sous le pseudonyme de Hans Mickelsen. Critique théâtral, il signe ses textes Just Justesen, tentant d'atténuer les succès du Français Molière pour faire découvrir au monde la dramaturgie danoise, c'est-à-dire son œuvre...! C'est de l'une d'elles que nous entretient Bent Hilme dans son « *Jeppe du Mont*, histoire et dramaturgie ». Esquisse de l'intrigue, contexte historique, l'étude est intéressante, ne serait-ce que pour découvrir pourquoi le gouvernement danois en a publié, en 2002, une courte version en danois, ourdou, turc et arabe à titre d'initiative d'intégration des immigrants à la culture danoise...! Mentionnons encore la contribution de Christian Biet qui analyse, dans « Holberg,

Érasme et Galilée», l'influence du *Erasmus Montanus* de Holberg sur *La vie de Galilée* de Brecht, tout en tentant de répondre à la question qui s'est posée aux deux hommes devenus ici personnages dramatiques : « Doit-on sacrifier son humanité physique et son confort personnel à son humanité intellectuelle? »

Dans un deuxième dossier préparé par Sebastian Veg, la revue nous convie à un survol, quoique bien approfondi, du théâtre contemporain en Chine, « Chine. Le théâtre contre le cynisme? ». On y analyse la situation actuelle du milieu théâtral, pris entre le cynisme du théâtre institutionnel et l'espace indépendant mais confidentiel de l'amateurisme. Après une introduction historique (essentielle pour la plupart des lecteurs occidentaux), l'auteur s'intéresse à l'évolution de ce théâtre depuis 1979. On comprend mieux le profond renouvellement que connaît le théâtre dramatique chinois qui, après l'avènement de la réforme politique mise en place par Deng Xiaoping, cherche à donner un sens à l'expérience totalitaire que le pays vient de traverser tout en s'ouvrant aux cultures occidentales. Depuis les années 90, le milieu théâtral chinois est aux prises avec les mêmes tensions que les théâtres occidentaux : baisse du public, compétition de la télévision, etc. C'est à travers le travail de différents dramaturges et metteurs en scène que la situation est étudiée, particulièrement dans l'entretien de Pascale Guinot avec Lin Zhaohuna qui, en montant *Le signal d'alarme* en 1982, est devenu la figure emblématique du théâtre expérimental à Pékin. Dénonçant la rigidité des Théâtres d'État au profit de la liberté des ateliers indépendants qui

se font de plus en plus nombreux et diversifient la scène pékinoise, l'artiste appelle à l'étude et à la création d'une nouvelle esthétique de jeu et de narration qui trouverait son inspiration dans la tradition chinoise. C'est la réflexion que semblent avoir entreprise plusieurs artistes, Li Liuyi à l'opéra et Meng Jinghui au théâtre dramatique par exemple, qui nous est présentée par deux autres chercheurs. Un dossier approfondi et passionnant.

Le 175^e numéro propose de partager les « Impressions de théâtre en Corée » rassemblées par Patrice Pavis alors qu'il donnait d'août à décembre 2003 des ateliers à des étudiants de la Korean National University of Arts, et offrait ses commentaires sur différentes productions artistiques à la revue *The Korean Theatre Journal*. Auparavant, *Théâtre/Public* se penche brièvement sur le conflit des intermittents en France déclenché depuis le printemps 2003. Mentionnons le texte de Clyde Chabot qui propose l'analyse de quelques pièces traitant de près ou de loin de ce conflit, une opportunité pour le critique de réfléchir sur ces œuvres qui revisitent les formes du théâtre politique.

«[...] [S]pectateur séoulien de passage», Patrice Pavis a tenté de voir le plus de spectacles possibles, de la danse traditionnelle et contemporaine au théâtre, en se donnant comme objectif d'écrire spontanément ses réactions, tout en sachant que sa méconnaissance de la culture et de la langue coréenne lui poserait quelques problèmes de compréhension... Ce sont donc 33 spectacles qui sont passés à travers l'œil du critique, ce dernier s'attardant principalement aux mises en scène et au jeu des comédiens. L'exercice est

intéressant, mais on sent vite le malaise du chercheur – et le nôtre! – quand il tente d'excuser « sa témérité occidentale » et d'atténuer très souvent ses propos plus critiques. Se désolant de ce que les mises en scène n'osent utiliser les pièces pour parler de notre époque, dénonçant les procédés racoleurs de certaines créations et la pudeur des comédiens qui fait perdre beaucoup de force à certaines scènes, Pavis tente à plusieurs reprises d'atténuer la portée négative de ses commentaires dans des formules qui trahissent sa position d'invité (tout en laissant transparaître une certaine condescendance), parlant « de petits défauts que la critique se doit de révéler si elle veut être utile » (p. 43). La danse et la musique traditionnelles l'ont plus séduit, tout comme la pièce *Wuturi* de Kwang-Lim qui, rappelle-t-il, a pu être vue à Paris en septembre 2004, mais dans une mise en scène très différente de Lee San-Woo, « preuve supplémentaire que, comme “chez nous”, le même texte se prête aux plus diverses mises en scène » (p. 46)... La suite du dossier propose deux autres études, l'une sur l'influence du théâtre occidental sur le théâtre coréen, l'autre sur le théâtre français en Corée. Mentionnons enfin que dans la section « Regards », Charlotte Erlich s'intéresse au théâtre français à New York et au théâtre américain à Paris de la Libération à la fin des années 50; et que Rafal Fudalewski étudie trois mises en scène européennes du *Mariage*, de Gombrowicz, et leur incidence sur la carrière de l'écrivain dont on célébrait le centième anniversaire de naissance l'an dernier.

Sous le titre énigmatique « Foucault Mozart Müller », la livraison de janvier-mars 2005 de *Théâtre/Public* offre ses pages à Jean

Jourdheuil, metteur en scène de trois spectacles de – ou inspirés par – ces artistes, soit *Germania 3, Les spectres du Mort-Homme*, de Heiner Müller, créé à Lisbonne en 1997; *La Finta Giardiniera*, de Mozart, présenté à Stuttgart en 2003 et 2004; *Spiegel wohnen*, composition musicale contemporaine d'Andreas Ébreitscheid utilisant le texte de Müller *Bildbeschreibung*, monté à Stuttgart en 2003; enfin, *Michel Foucault choses dites, choses vues*, mis en scène à Paris en 2004. Comme l'explique Jourdheuil, l'originalité de ce numéro consiste en ce que

ce cahier n'est pas un cahier thématique, ne commente pas l'œuvre d'un auteur, ne traite pas d'une actualité déterminée. Il essaie, en revanche, de donner l'idée du travail artistique comme entrecroisement d'analyses et de démarches diverses : spatialisation, dramaturgie, analyse philologique, musicale, historique, recherche pour tel ou tel sujet d'un angle de vue inédit, associations d'idées, etc. (p. 5).

Ces différentes sections, appelées « Travaux d'ateliers », sont malheureusement d'intérêt varié.

Foucault ouvre le bal dans ce premier « atelier » bien pauvre pour le lecteur... Voulant commémorer le 20^e anniversaire de la mort de l'intellectuel, le metteur en scène ne nous livre ici que le texte de la pièce – qui consiste en une suite de citations, un parcours dans l'œuvre de Foucault –, quelques notes du scénographe Mark Lammert et un texte de Jean-Louis Besson consacré à deux pièces de Georg Büchner et qui sont comme un écho à certains thèmes chers à Foucault. La majeure partie du dossier est occupée par près de 50 photographies couleur – magnifiques tout de même – du décor de Lammert. Raison évoquée pour la présentation d'un si mince « atelier » : « la commémoration

porte en elle le risque de la saturation communicationnelle et d'une sorte de paralysie de l'entendement » (p. 27)... Nous attendions mieux.

Le deuxième atelier, dévolu à la création de *La Finta Giardiniera* de Mozart, fait heureusement plus de place au processus de création du metteur en scène, ici aux prises avec un art qu'il maîtrise mal, l'opéra. Convoquant ceux qui l'ont aidé à comprendre l'œuvre du compositeur, il nous livre deux textes de Michel Noiray et de Pierre Michot. Le premier nous explique que si Mozart a longtemps été perçu comme innovateur et libre de toute tradition, plusieurs études se sont penchées sur les influences et les emprunts à d'autres œuvres que l'on ne peut manquer de retrouver dans sa production. Le deuxième spécialiste, dans un texte au titre sans équivoque, « En avoir ou pas... Du castrat au ténor : le rôle du jeune amoureux entre Mozart et Rossini », explique comment Mozart a pu s'affranchir de la tradition des premiers rôles amoureux tenus par les castrats, et graduellement offrir ces rôles à des ténors. Une distribution qu'aurait bien voulu sauvegarder Rossini, lui qui, plus tard, doit avoir recours à des femmes travesties pour jouer les jeunes amoureux... Au risque de nous faire accuser de favoritisme, nous dirons que Christian Biet réussi encore une fois à être passionnant alors qu'il nous explique, dans son « Abraham sacrifié, opéra moderne », le conflit père/fils dans la tragédie et l'épopée. Remontant aux premiers récits d'*Idoménée* jusqu'à la version mozartienne du mythe, il s'agit d'une étude passionnante sur cette fable maintes fois

remaniée au cours des siècles et brillamment transposée par le jeune compositeur dans le Munich du XVIII^e siècle.

En conclusion de ce dossier, l'atelier consacré à Heiner Müller fait suite au numéro 160-161 de *Théâtre/Public* intitulé *Heiner Müller/Généalogie d'une œuvre à venir*. Il présente d'abord deux textes du dramaturge inédits en français, soit « Texte de rêve », un récit en prose écrit un peu avant sa mort, et « Cinq minutes d'écran noir », un entretien de 1988 à propos des arts plastiques et de la peinture. Armen Godel analyse ensuite le rapport qu'entretient la pièce *Bildbeschreibung* avec la tradition du nô japonais. Puis le metteur en scène nous livre trois textes dont un entretien. « La dernière pièce. *Germania 3* » constitue l'étude génétique de la pièce et démontre, en retraçant ses différentes périodes d'écriture (qui sont pour plusieurs parties antérieures aux années 90), que la critique a eu tort de considérer cette œuvre comme un épiphénomène de l'actualité politique allemande. Dans son dernier texte, encore une fois un peu brouillon, intitulé « Géopolitique, graphie, image », Jourdeuil revient (au risque de se répéter) sur la réception critique de la dernière pièce du dramaturge et s'emporte contre les artistes du désenchantement et de l'abject, de l'exhibition de soi et de l'autospectacle, craignant que « cette exhibition de l'intime n'ait, dans nos sociétés, une fonction analogue à celle qu'avait le french cancan à la veille de la Première Guerre Mondiale » (p. 107). Une phrase choc qui rappelle au lecteur qu'il manque tout de même un peu de

cette intimité du créateur – ses doutes, les choix qu'il a dû opérer – dans ce numéro conçu comme la bibliographie un peu générale de son travail de mise en scène.

Deux axes de recherche se dégagent de cette dernière recension des revues de langue française. Tout d'abord, l'intérêt pour le théâtre national qui s'observe à travers le titre de plusieurs dossiers. Loin de se contenter d'un survol historique, les différentes revues proposent d'introduire le lecteur aux nouvelles pratiques de plusieurs artistes européens ou asiatiques. Le théâtre tel qu'il se pratique actuellement en Pologne, en Allemagne, en Chine et en Corée fait donc l'objet d'analyses approfondies qui révèlent un dynamisme autant de la part des artistes que du public, et une réflexion aigüe sur le rôle du théâtre dans l'espace culturel d'une nation. Cette réflexion s'inscrit dans une tendance actuelle et plus générale qui consiste à remettre en question l'identité même du théâtre, confronté à des pressions d'ordres économique, politique mais aussi formel et idéologique.

Enfin, on assiste depuis quelques années à la prise de parole de plusieurs praticiens dans les pages de nos revues théâtrales. Une tendance qui se maintient ici avec près de la moitié des textes venant témoigner de leur travail sur le terrain. Des contributions qui enrichissent les dossiers de ces revues, apportant, disons-le, un souffle bienfaisant aux analyses plus théoriques.

Eric Brouillette

Université du Québec à Montréal