

Revue des revues

Rodrigue Villeneuve

Numéro 24, automne 1998

Traversées de Shakespeare

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041371ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041371ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Villeneuve, R. (1998). Compte rendu de [Revue des revues]. *L'Annuaire théâtral*, (24), 179–186. <https://doi.org/10.7202/041371ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1998

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/>

La « Revue des revues » se veut le plus possible fidèle à son appellation. Il s'agit bien d'une « revue », c'est-à-dire d'un regard. Celui-ci est forcément rapide, sans aucune prétention à l'exhaustivité, et sélectif : l'auteur désigne ce qui, dans un numéro, est à son avis le plus intéressant. Cette rubrique ne peut pas non plus prétendre rendre compte de toutes les revues de langue française consacrées au théâtre, ni même de toutes les revues « savantes ». Le choix qui est fait ici est essentiellement motivé par la nécessité de mettre en évidence certains dossiers qui nous semblaient particulièrement importants.

Rodrigue Villeneuve

Université du Québec à Chicoutimi

Du théâtre, hors série, n° 6 (février), 1997

Les actes du premier Forum du théâtre européen rappellent à quel point les traditions théâtrales divergent en Europe, tandis que les convergences se situent surtout dans les domaines politique et économique. En clair, ce forum a considéré le théâtre davantage comme une industrie culturelle que comme une forme d'art à laquelle il faut donner un sens.

La question de départ était : « Le prince, le comédien, le spectateur : le miroir est-il brisé ? » Il est significatif que la plupart des intervenants aient évacué complètement le

terme de la discussion relatif au comédien au profit, le plus souvent, de celui du metteur en scène, et sans prendre vraiment la peine de s'en expliquer. Comme quoi, dès lors qu'il est question de pouvoir, le théâtre n'échappe pas au système hiérarchique qu'il ne manque pas de conspuer par ailleurs, l'autocritique, c'est entendu, n'étant de mise que lorsqu'il s'agit des autres.

Le compte rendu est découpé en quatre parties de longueur et de qualité inégales. Viennent d'abord les rapports commandés sur la situation actuelle du théâtre dans divers pays d'Europe. Alexandre Adler tente ensuite d'en faire la synthèse et de dégager quelques constantes. Suivent quatre communications portant sur les rapports qu'entretiennent le théâtre et l'État. Les trois derniers intervenants ramènent la discussion à ce qui n'a pas cessé de sous-tendre ces échanges : dans quelle mesure le théâtre doit-il tenir compte du public ?

Que retient-on d'un tel exercice ? Que le théâtre occupe une place de moins en moins importante sur l'échiquier culturel européen et que cela commence à préoccuper même ceux qui répugnent aux chiffres. Rien de plus normal, puisque la réponse de l'État à ce phénomène est de désinvestir dans un secteur qui touche de moins en moins de gens. Par conséquent, les subventions s'amenuisant, l'écart se rétrécit entre théâtre public et théâtre privé, une concurrence que commencent à ressentir durement les pays de l'Est, autrefois préservés des lois du marché.

Plus frappant encore est le fait que ce forum où l'on s'interroge sur les relations entre politique, théâtre et public n'ait pas pris la peine, sauf exception, d'inviter des représentants du pouvoir à la table des discussions. Cette exclusion parle d'elle-même et rend dans une certaine mesure caducs ces échanges que le milieu culturel continue, en dépit du bon sens, à tenir en vase clos. Il faut croire que la méfiance du théâtre à l'égard du pouvoir est tenace et qu'à trop se tenir à distance de la réalité, les femmes et les hommes de théâtre s'excluent d'une dynamique qui, à terme, risque de les desservir non seulement sur le plan politique mais également dans leur pratique.

Pourtant, une telle rencontre permet à ceux qui sont plus lucides – et il y en a – de dessiller les yeux de ceux qui se cachent derrière les mots pour ne pas s'adapter à un monde où le théâtre ne peut plus se contenter d'avoir été. Les inquiétudes sont multiples tant à l'Ouest qu'à l'Est, et Adler convient que nulle part « les formes d'oppression modernes n'ont trouvé leur théâtralisation, leur théâtralité » (p. 162). Il y a là une occasion à saisir afin de faire la preuve de ce qu'avance James MacDonald de Grande-Bretagne, à savoir que « ce qui se passe dans les petites salles obscures peut encore avoir une énorme influence » (p. 220). Il est certainement plus facile à des gens de théâtre d'y croire que d'en convaincre les hommes politiques qui décident des subventions à attribuer à ces « petites salles obscures ».

Cela dit, ces actes rendent compte de la diversité des systèmes théâtraux qui existent en Europe, et permettent de mettre en

perspective les conditions d'exercice d'une profession dans une nation donnée et celles qui prévalent ailleurs. L'exemple finlandais, notamment, me semble particulièrement porteur. Dans un tout autre ordre d'idées, les réflexions du metteur en scène français Jacques Lassalle, qui convient que « la reconnaissance des publics précède la reconnaissance des pouvoirs » (p. 184) et demande à l'artiste de ne pas cesser d'être un citoyen, valent pour elles-mêmes. L'ancien administrateur de la Comédie-Française jette même les bases d'une éthique artistique en déclarant : « Sans ancrages social, économique, structurel affirmés en préalable, le geste artistique rest[e] à mes yeux véral et/ou insignifiant » (p. 188). Il prouve ainsi qu'un débat en cache souvent un autre, certainement aussi crucial pour l'avenir du théâtre.

Hervé Guay

Université du Québec à Montréal

Alternatives théâtrales, n° 52-53-54
(décembre/janvier), 1996-1997

Pour réaliser cet extraordinaire numéro intitulé « Les répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson », *Alternatives théâtrales* a collaboré avec l'Académie Expérimentale des Théâtres et l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III. D'une part, on a puisé dans le corpus de « Scènes d'acteur », un ensemble de travaux et d'échanges que tenait l'Aca-

démie au cours de l'année 1996, et plus particulièrement dans le volet « Répétitions, l'aventure » qui réunissait, en juillet de la même année, metteurs en scène, comédiens, scénographes et auteurs-metteurs en scène. D'autre part, Georges Banu, qui codirige ce numéro triple, s'est imprégné des témoignages et réflexions que de nombreux artistes ont échangés avec les étudiants de son atelier sur les répétitions, à l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III.

Dès l'introduction, Banu délimite les grandes questions qui serviront de charpente à l'édifice qu'on tente ici de présenter : « Parler des répétitions, c'est s'ouvrir à l'aveu de l'intérieur, jamais complet, souvent oublieux des échecs et des crises, aveu dont l'intérêt consiste dans la découverte des données de fabrication autant que dans le souvenir de ces essais, mots ou gestes, non parvenus jusqu'à la scène, qui tantôt ont activé l'imaginaire, tantôt l'ont paralysé. Il ne s'agit plus d'un modèle de travail, mais de l'expérience du travail » (p. 6). Banu, dans son commentaire, donne une large part à l'oralité : parler beaucoup ou parler peu dans l'expérience de la durée est un des ancrages proposés pour la lecture de ce numéro.

De Stanislavski à Bob Wilson, l'équipe articulera ce tour d'horizon autour de trois pôles : « Récits, portraits » ; « Les répétitions, l'aventure » ; et « La répétition, les découvreurs ». Dans le premier, 16 commentaires sur tout autant de metteurs en scène présentent, à la manière d'une expérience organique, les répétitions chez chacun d'entre eux. Des répétitions ultimes pour « Aujourd'hui c'est mon anniversaire » de

Tadeuz Kantor, des « Lettres de Berlin, Répétitions avec Heiner Müller » ou du « Spectacle de la naissance, les répétitions d'Eugenio Barba pour "L'île des labyrinthes" », les Chantal Meyer-Plantureux, Samuel Zach, Mirella Schino, à l'instar des 13 autres signataires, brossent les aventures souvent intimes que peuvent être les répétitions, soit par le biais d'observations rigoureuses, quelquefois silencieuses, soit par le biais de correspondance, de publication de journal ou d'entretien.

Pour le second pôle, « Les répétitions, l'aventure », 5 objets de la pratique (Équipe et identité ; Processus ; Lieux et regards ; Une expérience dans le temps ; et Juste avant) sont les sujets de 35 articles. C'est donc par l'expérience qu'on étayera ici ce que Banu cernait d'emblée, à savoir que répéter est en grande partie une affaire de communauté passagère nécessitant ses vitesses, ses durées et ses espaces pour produire le régime favorable à la créativité de groupe. On y présente, entre autres, le régime du théâtre du Soleil, plusieurs notes et commentaires d'Olivier Besson, un catalogue à la fois surprenant et révélateur des coups d'envoi de plusieurs metteurs en scène (« Répéter. To rehearse. Ensayar. Proben », d'Odette Aslan). Enfin, trois des cinq objets de réflexion sont ponctués par les articles « Acteurs en répétition : bouts d'histoires », « Fragments parlés » et « Paroles données... » qui livrent par écrit des entretiens avec 12 comédiennes et 13 comédiens, offrant un panorama de carrières débutant dans les années quarante jusqu'à celles dont l'amorce du parcours a eu lieu durant cette décennie.

Le troisième et dernier pôle, « La répétition, les découvreurs », cerne les pratiques « mères » de ce que pourrait être l'art de répéter. Stanislavski, Meyerhold et l'approche soviétique, Copeau et le Cartel et, bien sûr, Brecht et son Berliner Ensemble y sont présentés entre deux commentaires de Banu, à savoir « Perspective à vol d'oiseau » et « Questionnaire sur les répétitions ».

En complément, on retrouve deux entretiens qu'a eus Alain Prique avec Bernard-Marie Koltès, à une époque où ce dernier n'était pas encore très connu. Les contraintes éditoriales de l'époque avaient forcé Prique à réduire ces entretiens relus et un corrigés par Koltès lui-même. « Combat de nègre et de chiens » et « La fuite à cheval très loin dans la ville » font, pour ce numéro, une tombée de rideau fort à propos.

Michel Lemelin

Études théâtrales, n° 11-12, 1997

Sous le titre « Le lieu, la scène, la salle, la ville : dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du xx^e siècle en Europe », la publication des actes du colloque tenu au Centre d'Études théâtrales de l'Université catholique de Louvain à Louvain-la-Neuve, en 1996, vient faire le point sur l'évolution de l'architecture théâtrale à la fin du xx^e siècle. Ce colloque vient aussi infirmer le résultat d'une série d'autres colloques, tout aussi significatifs, dont

celui de 1948 à la Sorbonne et celui de 1961 à Royaumont, qui concluaient que « le théâtre à l'italienne [était] chose morte ».

Notre siècle a été profondément marqué par des révolutions scéniques qui ont considérablement affecté l'architecture théâtrale et la scénographie, révolutions signées Appia ou Craig, Piscator, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Wilson, Mnouchkine, Brook, Kantor ou Vitez parmi bien d'autres. Cependant, la fin de ce siècle semble inverser le cours de ces révolutions par une restauration du répertoire et des théâtres historiques, comme on l'indiquait déjà au colloque de Puy en Velay en 1993 (« Quel avenir pour les théâtres historiques? »). Toutefois, il ne s'agit pas d'un simple retour, il s'agit plutôt d'un nouvel équilibre à trouver entre tradition et modernité, entre passé et présent, en réajustant les rapports et les schémas qui lient une architecture et une dramaturgie.

Cette publication établit donc le bilan de la situation historique et esthétique sur « le lieu, la scène, la salle, la ville », en Belgique et en France, car les lieux ne sont pas de simples instruments passifs, mais le manifeste d'une époque qu'il faut savoir lire pour mieux préparer l'avenir.

Les diverses contributions à cet ouvrage émanent de praticiens et d'universitaires et sont précédées d'un avant-propos de Marcel Freydefont, responsable du numéro. Elles sont rassemblées sous deux axes : « Remise en cause des remises en cause » et « Restaurations/Innovations ».

Les articles, dont les signataires proviennent d'horizons divers (enseignement, architecture, mise en scène, scénographie

et critique), sont tous fort intéressants, en particulier ceux de l'axe 1. Parmi ces derniers, suscitent un intérêt plus vif encore la communication de Marcel Freydefont, « Tout ne tient pas forcément ensemble », et celle de Michel Corvin, « L'écriture théâtrale contemporaine a-t-elle conquis sa liberté d'espace ? ».

L'étude de Freydefont, impossible à synthétiser ici, établit une magistrale perspective historique, essentielle à tout projet de renouvellement valable, et propose des leçons à tirer et des fondements esthétiques originaux. La conclusion souligne l'importance de l'étude critique, tant sur le plan historique que sur les plans esthétique et théorique, et la place qu'il faut lui donner au théâtre : « L'architecture théâtrale, comme le poème dramatique, est par essence inachevée, parce qu'elle est humaine » (p. 37). Quant à l'étude de Corvin, elle analyse des espaces théâtraux à partir de la question des cadres. Corvin passe de la plongée introspective à la prospective planétaire, pour en arriver à l'espace comme personnage et au théâtre comme jeu. Dans cette dernière partie, il cite quatre exemples – dont *Les sept branches de la rivière Ota* de Robert Lepage – qui recourent tous à l'écriture et la mise en scène de la frontalité rectiligne qui, selon Corvin, « [...] se réconcilie avec la matière solide et la forme régulière d'un lieu, mais désormais insufflé de liberté, de poésie et d'invention » (p. 65).

Somme toute, il y a dans ces études de l'espoir pour l'avenir de la scénographie.

Renée Noiseux Gurik

Option-Théâtre, Cégep Lionel-Groulx

Cahiers de théâtre Jeu, nos 82, 83, 84 et 85, 1997

Le numéro 82 inaugure le « nouveau » *Jeu* dont les rubriques sont : Ailleurs, Bloc-notes, Chroniques, Dossier, Franges, Idées, Le jeu de *Jeu*, Portrait(s), Pratiques, Publications, Représentation, Création, Enjeux et Relecture, dont seules les trois dernières paraîtront dans chaque numéro. Il est question du travail du metteur en scène dans ce numéro. Dans son article « L'écrit et l'oral ou l'entre-deux du théâtre », le critique, essayiste et professeur de théâtre Georges Banu, s'inspirant d'Artaud, traite des problèmes à survenir quand « l'écrit se met à parler ». En commençant par la parole, tantôt publique, tantôt insulaire, de metteurs en scène tels que Barrault, Chéreau, Stein et Strehler lors des répétitions, et en terminant sur une comparaison de la critique orale et de la critique écrite, Banu explore la dualité du théâtre, généralement limitée au rapport entre le texte dramatique et le texte théâtral, et retient tout élément du phénomène théâtral qui a un « double ». D'autre part, quatre articles sont consacrés à Robert Gravel, cofondateur du Théâtre Expérimental de Montréal en 1975 (devenu le Nouveau Théâtre Expérimental et le Théâtre Expérimental des Femmes en 1979) et fondateur de la Ligue Nationale d'Improvisation en 1977. Ils témoignent de l'énorme influence que cet « homme de tous les paradoxes », décédé le 12 août 1996, a exercée sur le paysage théâtral québécois.

C'est la notion de personnages qui fait l'objet du dossier du numéro 83. Louise Vigeant, prenant comme modèle le *Tartuffe* de Molière, analyse la lecture et la réalisation qu'en ont fait le metteur en scène suisse Benno Besson et la directrice artistique du Théâtre du Nouveau Monde Lorraine Pintal, dans deux mises en scène à l'affiche à Montréal en 1997. Soucieuse de l'effet du personnage sur le spectateur, Vigeant (se) pose la question suivante : « [...] comment peut-on en arriver à des incarnations aussi différentes d'un même personnage sans mettre en péril sa vraisemblance ? » (p. 59). L'œuvre de Michel Tremblay se trouve privilégiée dans ce dossier avec non seulement une étude sur les cinq voix d'Albertine, mais aussi un compte rendu de l'ouvrage de Jean-Marc Barrette, *L'univers de Michel Tremblay – Dictionnaire des personnages*, paru en 1996. Complété par une douzaine de photos de diverses pièces du dramaturge québécois, ce compte rendu de Lorraine Camerlain nous apprend notamment que Barrette a recensé quelque 2 170 personnages, fictifs, appartenant à l'œuvre de Tremblay, et référentiels, « appartenant à des univers extérieurs à l'œuvre » (p. 90). Camerlain conclut que l'ouvrage se révèle incontournable pour quiconque étudie ou, même, s'intéresse à l'œuvre de Tremblay.

Sous la rubrique Enjeux du numéro 84, Michel Vaïs résume la table ronde qu'il a organisée « sur le rôle que jouent les médias dans l'activité théâtrale », plus précisément sur l'interaction entre le théâtre et les médias écrits ou électroniques. C'est ainsi que Luc Boulanger, de *Voir* de Mont-

réal, Marie Chalouh, « simple spectatrice », Alain de Repentigny, de *La Presse*, Alain Fournier, président du Conseil québécois du théâtre, Hervé Guay, du *Devoir* et de l'Association québécoise des critiques de théâtre, et Bertrand Roux, de CIBL-FM, se sont retrouvés au Café des artistes du Monument-National, en juin 1997, pour discuter des quatre types de discours sur le théâtre proposés par les médias, à savoir l'information, commentée ou non, l'entretien, l'analyse et les dossiers et la critique. Les sujets abordés comprennent non seulement le(s) processus de sélection de pièces à disséquer (compagnie pauvre ou chevronnée ?) ou de théâtres à traiter (théâtre public ou privé ?, amateur ou professionnel ?) mais aussi la tension, de plus en plus croissante étant donné la diminution des subventions, entre le journalisme et la publicité, entre le critique et son lectorat.

C'est de réalisme qu'il s'agit dans le numéro 85. Le dossier se compose d'études sur la façon dont « les artistes de la scène abord[er]nt – conceptuellement et pratiquement – cette dimension esthétique de la pratique du théâtre » (p. 5). Jean Cléo Godin, examinant « Les avatars du réalisme québécois », conclut qu'au tournant du siècle, c'est l'influence américaine qui prévaut au Québec, contrairement à la situation en Europe où le naturalisme est dominant. Il précise que « c'est de mimésis, c'est-à-dire de la *représentation* de la réalité qu'il s'agit toujours, non du réel lui-même » (p. 65). À titre d'exemples parmi plusieurs, Godin retient Dubé, Laberge et le réalisme subversif et ironique des *Belles-sœurs*. À noter également que l'étude de Louise Vigeant sur les

« Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre » est remarquable. Cet article s'ouvre sur une définition du terme, tirée du dictionnaire *Robert*, datant de 1833, et se termine en situant le réalisme dans l'art comme un moyen potentiel de « maintenir un rapport étroit avec le réel » qui, de plus en plus virtuel, commence à nous échapper.

Anthony M. Watanabe
Université de Toronto

Théâtre/Public, nos 133 et 134, 1997

En 1997, *Théâtre/Public* continue d'offrir des aperçus des pratiques théâtrales contemporaines françaises et occidentales par le biais d'articles, de critiques, de comptes rendus et de débats. La revue comprend également des dossiers qui examinent à fond les questions d'ordre philosophique, dramaturgique et esthétique de l'heure. Outre deux dossiers importants consacrés au théâtre en tant que service public et à l'œuvre de Pina Bausch, j'ai retenu un article signé Marie-Christine Autant-Mathieu sur le théâtre russe post-restroïka.

La première partie du dossier « Théâtre, service public ? – L'Héritage » replace dans son contexte historique le mouvement des théâtres populaires qui voulaient, selon les mots de Jean Vilar, faire du théâtre « un service public, tout comme le gaz, l'eau, l'électricité » (p. 72). De nombreux intervenants tentent d'expliquer l'écart grandissant

entre les théâtres institutionnels de la France et les publics, moins éloignés qu'autrefois sur le plan socioéconomique. Le consensus n'est aucunement recherché : certains dénoncent alors que d'autres traitent le sujet avec un certain je-m'en-foutisme. Lors d'un échange diffusé sur France Culture et transcrit dans le dossier, Jacques Rigaud a évoqué le manque de véritable politique culturelle en France depuis l'ère de Jack Lang et comparé la situation présente à celle des États-Unis où il est pratique courante de confondre culture et divertissement. Pour sa part, Roger Planchon fait mention des difficultés que vivent la décentralisation théâtrale et la scission entre les milieux théâtraux et ouvriers qui, toutes deux, visaient à rendre l'objet culturel accessible à tous. Enfin, François Regnault soutient qu'il est impossible de concevoir le théâtre en tant que service public là où les idéologies quasi humanistes ont cédé leur place au capitalisme qui « fait de tout bien culturel une marchandise » (p. 82). En guise de solution, Lucien Marchal propose de ne jamais oublier que, pour le théâtre moderne, le Prince n'est nul autre que la République : si la tendance actuelle se maintient, ce Prince verra trop peu de raisons de subventionner un théâtre qui s'éloigne de ses électeurs. Ce point de vue est partagé par Jacky Ohayon du Théâtre Garonne et par Hubert Jappelle qui, dans la deuxième partie de ce dossier intitulée « L'État des choses », tissent un lien toujours pertinent entre démocratie et théâtre. Enfin, Jean-Marie Pradier nous rappelle l'importance d'un fondement éthique au théâtre, qu'il faut retrouver, sans lequel toute

création artistique demeure inutile, et dénonce du même coup le *star system*.

Dans un second dossier présenté sous forme de deux numéros spéciaux, Odette Aslan trace un portrait des chorégraphies de Pina Bausch, travaux qui frôlent toujours une certaine théâtralité. Les articles de la première partie sont avant tout descriptifs et l'ensemble du dossier ressemble davantage à un document historique qu'à une analyse. Aslan a eu le souci de « montrer la variation de paramètres [des chorégraphies] tels l'organisation de l'espace ou le choix musical, et de déceler au moins un élément – trouvaille gestuelle, thème ou moment de jeu – qui manifeste la particularité de chaque réalisation tout en reliant celle-ci aux précédentes » (p. 10). Un processus créateur qui rappelle celui de Jean Asselin du Théâtre Omnibus est maintes fois illustré, processus qui cherche à traduire la parole en une gestuelle, côtoyant ainsi le récit théâtral. Une mise en espace hétérodoxe, qui rejette la linéarité, agit en tant que métonymie pour des récits qui deviennent à leur tour des séries d'images dont les fils conducteurs ne sont pas toujours repérables : « Pour Pina Bausch, "les sentiments sont plus importants que l'histoire" » (p. 22). Le traitement que fait Bausch des *Sept péchés capitaux des petits-bourgeois* de Bertolt Brecht et Kurt Weill est exemplaire de cette approche : elle se permet de retravailler le livret original qui se veut une exploration de l'abus des femmes par les hommes, et met plutôt l'accent sur des questions liées à la féminité.

Dans « Les "Âmes mortes" de la nouvelle Russie – La culture et le théâtre aujourd'hui », Marie-Christine Autant-Mathieu décrit un milieu qui, à cause de la situation politique, idéologique et économique précaire dans laquelle baigne la Russie depuis le *putsch* de 1993, est en pleine mutation. Puisque la rentabilité des produits culturels est de mise depuis l'implantation d'un système économique capitaliste, il n'est pas étonnant que les intellectuels du pays, auparavant des fervents du théâtre, fréquentent de moins en moins les salles de spectacles et que l'importante revue *Theatr* soit au bord de la faillite. Aussi, même s'il y a eu un retour aux répertoires russe (Ostrovski, Pouchkine, Tchekhov et Dostoïevski) et occidental (Shakespeare et Molière), les productions décrites par l'auteure sont avant tout accessibles, pour ne pas dire populaires. D'ailleurs, les metteurs en scène actuels s'intéressent peu à la création, car ils résistent à toute tentative de faire du théâtre un objet idéologique : « Je refuse absolument de revenir au drame contemporain. [...] L'humeur, les pensées de mon contemporain ne m'intéressent plus », déclare Anatoli Vassiliev (p. 56). Quant aux quelques dramaturges qui osent écrire, ils semblent « hésite[r] [...] entre la poésie (Moukhina, Youriev) et la nouvelle (Ougarov) », écartant du même coup les structures dramaturgiques plus traditionnelles.

Joël Beddows

Université de Toronto