

Revue des revues de langue anglaise

Pascal Riendeau

Number 29, Spring 2001

Méthodes en question

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041465ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041465ar>

[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

Riendeau, P. (2001). Review of [Revue des revues de langue anglaise]. *L'Annuaire théâtral*, (29), 197–207. <https://doi.org/10.7202/041465ar>

Modern Drama (MD), vol. 42, n° 1, n° 2, n° 3, n° 4, 1999

New Theatre Quarterly (NTQ), n° 58, n° 59, n° 60, 1999

The Drama Review (TDR), vol. 43, 1-4; n° 161, n° 162, n° 163, n° 164, 1999

Theater, vol. 24, n° 1, n° 2, n° 3, 1999

Theatre Journal (TJ), vol. 51, n° 1, n° 2, n° 3, n° 4, 1999

Journal of Dramatic Theory and Criticism (JDTC), vol. 13, n° 2, 1999

La production 1999 des revues théâtrales savantes de langue anglaise n'est pas sans rappeler celle de l'année précédente, sinon qu'elle se veut encore plus éclectique. Il est clair que dans plusieurs de ces périodiques, et de façon plus manifeste aux États-Unis qu'au Canada ou au Royaume-Uni, les questions qui touchent l'ethnie, la classe sociale et les enjeux hommes-femmes (« *race, class and gender* ») restent très présentes. Comme on le verra, l'intérêt pour les grands auteurs n'a pas disparu pour autant, puisque deux des tendances dominantes de l'année 1999 s'articulent autour de Brecht et de Tchekhov. Les thèmes ou problématiques retenus ici sont, dans l'ordre, Brecht, le théâtre des femmes, le théâtre et le capital, l'apocalypse théâtrale et Tchekhov.

Brecht

« Je donnerais toute l'œuvre de Brecht pour une seule des pièces d'Ionesco », affirmait Milan Kundera dans un entretien accordé à la revue *Liberté* en 1979. Les très nombreux auteurs qui écrivent aujourd'hui sur Brecht auraient sans doute de la difficulté à accepter la proposition kundérienne ou toute autre mettant en doute la grandeur de l'homme de théâtre allemand. En effet, presque toutes les études consacrées à Brecht dans les revues anglophones s'entendent à reconnaître que son œuvre est majeure, actuelle et plus pertinente que jamais. Autrement dit, peu de notes discordantes apparaissent dans ces pages. Dans leur riche dossier de *Modern Drama* (vol. 42, n° 2), intitulé « Brecht Transformed », David A. Blostein et Pia Kleber ont eu la bonne idée de réunir des collaborateurs internationaux pour faire le point sur la place qu'occupe Brecht dans certains pays (Allemagne, Brésil, Chine) ou dans un contexte politique ou culturel donné, que ce soit en France, en Irlande du Nord ou en Italie. C'est au rapport conflictuel entre art et idéologie que s'intéresse Christa Hasche dans « Through the minefield of ideologies : Brecht and the staging of *Mutter Courage und ihre Kinder* ». À partir du *Journal de Brecht*, Hasche s'attarde aux interrelations des idéologies et à ce qu'elle appelle l'obsession de Brecht à vouloir diriger l'interprétation des spectateurs d'après ses propres perspectives. Écrite en 1939, *Mère Courage* a connu sa première production à Berlin en 1948. Contrairement aux vœux

de Brecht, les critiques berlinois n'auraient été intéressés qu'à la critique sociale et non à la dimension esthétique de la pièce. D'après Hasche, il aura fallu attendre la mise en scène parisienne de Jean Vilar en 1954 pour que l'Europe apprécie pleinement la signification du théâtre brechtien.

Dans un texte inédit en français issu d'une conférence prononcée à l'Université de Toronto, Anne Ubersfeld retrace la trajectoire française de *Mère Courage*. « *Mother Courage in France* » est essentiellement une étude de la façon dont deux grands metteurs en scène, Jean Vilar et Antoine Vitez, ont monté Brecht. Ubersfeld met en évidence le point de vue des Français qui consacre l'auteur, refuse de le politiser et croit avant tout au pouvoir de médiation du théâtre. Après une première tentative difficile, Vilar a triomphé avec *Mère Courage* en 1954, même s'il n'était pas marxiste – ce que Sartre lui aurait reproché à l'époque –, à l'aide de son sens théâtral brechtien et de son traitement de l'espace, écrit Ubersfeld. Quant à Vitez, s'il a connu un succès limité, l'auteure voit dans sa mise en scène de *Mère Courage* un moment important dans l'exploration du travail de Brecht. Dans « Welcoming in the new Millenium : the possibilities of Brecht's *The Days of the Commune* for Northern Ireland », Anna Seymour s'oppose à l'idée que l'on puisse détacher la poésie et la politique chez Brecht. S'appuyant sur le travail en cours d'une production des *Jours de la Commune* (1949) prévue pour l'an 2000 à Belfast, Seymour tente de montrer à quel point les thèmes de la pièce résonnent dans cette ville déchirée par les conflits. Pour

l'auteure, Brecht montre de quelle façon la compréhension de l'histoire, au lieu d'être un fardeau, devient le moyen d'accueillir une façon de vivre différente. Même si cet article porteur d'espoir s'avère moins critique que la plupart des autres, il illustre bien, à partir d'un moment culturel et historique singulier dans la vie d'une nation, la pertinence de Brecht aujourd'hui.

L'Italie aura été un terreau fertile pour l'épanouissement de l'œuvre de Brecht, notamment grâce à l'intérêt que lui a porté Giorgio Strehler. Deux articles en témoignent. Dans « Brecht in Italy : aspects of reception », Susanna Böhme-Kuby souligne d'abord les difficultés d'ordre culturel qui limitaient les représentations des œuvres brechtiennes avant les années 1950, pour affirmer que la première mise en scène significative fut *L'Opéra de Quat'Sous*, montée par Strehler au Piccolo Teatro en 1956. Les années 1960 ont été marquées par un engouement pour Brecht qui aurait conduit, d'après l'auteure, à une « double dégradation des intentions de Brecht » sur les scènes italiennes, tant par les troupes de l'avant-garde que par celles de la tradition. Le titre de l'article d'Anna Piletti, « Giorgio Strehler and Bertolt Brecht : the meeting of two "men of poetry" » est très révélateur. Dans un texte assez court, Piletti montre la réussite de Strehler à imposer Brecht en Italie et y expose combien Strehler fut inspiré par le théâtre brechtien, jusqu'à la fin de sa vie en 1997. Pour l'auteure, c'était là une union exceptionnelle voire emblématique. Le Brésilien Augusto Boal est un autre grand metteur en scène qui a permis à l'œuvre de Brecht

d'être connue dans son pays. Lorena B. Ellis, dans « In the jungle of the "Antrópofagos" : Brecht in Brazil », offre un bon sommaire de la réception de Brecht dans les théâtres brésiliens où il occupe une place considérable. L'auteure met l'accent sur la brésilianisation de Brecht, c'est-à-dire que les metteurs en scènes se sont largement approprié (tels des anthropophages culturels) le travail de Brecht à l'aide de certaines techniques d'adaptations classiques ou typiquement brésiliennes : la tropicalisation, le transfert local, l'actualisation, etc. Selon Ellis, la contribution la plus importante de Brecht au théâtre brésilien tiendrait davantage dans son regard sur le monde et sa philosophie que dans sa dramaturgie elle-même ou dans ses écrits théoriques.

La philosophie brechtienne ne semble pas d'emblée la plus propice pour séduire le théâtre commercial américain. Pourtant, on oublie parfois que quand il a résidé aux États-Unis, de 1941 à 1947, Brecht a tenté de faire carrière à Broadway et à Hollywood, sans toutefois obtenir beaucoup de succès. « Elements of American theatre and film in Brecht's *Caucasian Chalk Circle* » de James K. Lyon montre bien que Brecht, en écrivant *Le Cercle de craie caucasien*, alors qu'il avait un contrat de Broadway en poche, a emprunté toutes sortes d'éléments au théâtre et au cinéma américains de l'immédiat avant-guerre. Bien que, selon Lyon, plusieurs de ces emprunts soient des conventions ou des personnages typiques de l'époque et disparus avec elle, d'autres demeurent évidents : le *happy end*, mais aussi une tendance plus marquée à

l'identification plutôt qu'à la distanciation. « Brecht in Hollywood. *Hangmen Also die* and the anti-Nazi film » de Gerd Gemünden (*The Drama Review*, n° 164) offre le pendant cinématographique de l'expérience américaine de Brecht. Alors qu'aucun de ses textes ne sera produit à Broadway durant son séjour, le scénario des *Bourreaux meurent aussi*, écrit en collaboration avec Fritz Lang et réalisé par celui-ci en 1941, sera le seul porté à l'écran. Dans ce film anti-nazi, rappelle Gemünden, Brecht a dû composer avec les exigences du producteur, le besoin d'appuyer l'effort américain durant la guerre, ainsi que la nécessité de trouver des stratégies efficaces pour la lutte contre Hitler. Pour Gemünden, non seulement Brecht réussit-il habilement dans son scénario à instruire le public américain des racines historiques du nazisme, mais, de plus, la réalisation de Lang s'avère un excellent traitement cinématographique de l'anti-illusionnisme théâtral de Brecht.

Si la fortune de Brecht dans la culture capitaliste par excellence ne pouvait être que limitée, quelle est-elle dans la très communiste Chine ? Deux articles explorent cette question. Pour Wolfram Schlenker, « Is there a "Chinese" Brecht ? Problems of Brecht reception in China » (*MD*, vol. 42, n° 2), l'influence de Brecht en Chine est réelle, mais il estime que le théâtre chinois n'a pas intégré adéquatement sa dramaturgie, pas plus que celle de Shakespeare d'ailleurs. Une production récente de *L'Opéra de Quat'Sous* marquerait, selon lui, l'émergence réelle de Brecht sur les scènes chinoises. C'est un tout autre son de cloche que laisse entendre Rong Guangrum

dans « Brecht in China : His Influence and Chinese Perspective » (*MD*, n° 2). L'auteur rappelle d'abord que Brecht est l'homme de théâtre occidental le plus influent en Chine, constat qu'il explique par une communauté esthétique : la destruction du quatrième mur s'apparente aux formes de l'opéra traditionnel chinois. Si Brecht a joué un rôle plus déterminant que d'autres dramaturges occidentaux, c'est que ses conceptions théoriques et artistiques se sont avérées les plus utiles pour le développement du théâtre chinois. Guangrun souligne aussi que le théâtre parlé en Chine emprunte largement aux techniques brechtiennes depuis les années 1980. L'influence de Brecht ne s'est pas seulement fait sentir sur la pratique théâtrale en Chine, il a aussi orienté le regard des Occidentaux sur le théâtre chinois. Dans son étude du théâtre chinois, Carole Martin (*TDR*, n° 164) déplore, quant à elle, la domination qu'ont exercée les théories brechtiennes dans l'histoire du théâtre féministe occidental, car elles auraient jeté une ombre sur la contribution des Chinoises à la pratique théâtrale au xx^e siècle. L'article « Brecht, feminism, Chinese theatre » de Martin incite les lecteurs (et surtout les lectrices féministes) à aller au-delà des propos de Brecht pour mieux comprendre le rôle des femmes dans le développement de ce théâtre.

Théâtre des femmes

Theatre Journal (vol. 51, n° 1) consacre un dossier thématique au théâtre des femmes intitulé « Women, Nations, Households, and History ». Pour Loren Kruger, qui en

a assuré la direction, le chiasme du titre invite les lecteurs à réfléchir à la place de l'histoire dans la création du concept « femmes », ainsi qu'à la place des femmes dans des histoires particulières. J'en retiens deux articles. D'abord celui de Maria-Elena Doyle, qui s'intéresse à la dramaturgie irlandaise des femmes à un moment décisif de son histoire : la renaissance celtique, qui s'est étendue de la fin du xix^e jusqu'au premier quart du xx^e siècle. L'objectif de Doyle, dans « A sprindle for the battle : feminism, myth, and the woman-nation in Irish revival drama », est de retracer le travail fait par deux pionnières, Augusta Gregory et Eva Gore-Booth, qui ont toutes deux « silencieusement » remis en question l'idéal de la femme-nation, passive et servant à valoriser la virilité des personnages masculins, telle qu'on la voit chez Yeats ou Edward Martin. D'après l'auteure, bien que les deux dramaturges n'aient pas ouvertement remis en question le mythe de l'Irlande alors en cours d'élaboration, en manipulant dans leurs œuvres la mythologie pour mieux remettre en question les rôles socio-sexuels (*gender*) au sein de la société irlandaise, elles ont pu réinterpréter avec beaucoup de crédibilité leur propre héritage. Dans « Performing justice : the trials of Olympe de Gouges », Janie Vanpée retrace le parcours théâtral, politique et biographique d'une dramaturge et polémiste française souvent négligée par l'histoire. D'abord plutôt favorable à la Révolution, elle a été guillotinée en 1793; après avoir écrit des drames en forme de procès, elle a tenté de transgresser la frontière entre la fiction et la réalité en

cherchant, sur la potence, à convaincre le public de son innocence. Elle aurait voulu écrire la fin de son propre procès; la Terreur en a décidé autrement.

Sans constituer un dossier thématique, le numéro suivant de *Theatre Journal* (vol. 51, n° 2) met encore une fois l'accent sur la place et le rôle des femmes au théâtre. Dans sa présentation, Susan Bennett parle plus spécifiquement de « *gender and performance* ». Les articles traitent de périodes historiques et de conditions culturelles extrêmement variées. Un texte se distingue plus particulièrement : « Making women visible : gender and race cross-dressing in the Passi theatre » de Kathryn Hansen. L'auteure étudie la façon dont les femmes sont apparues sur les scènes du théâtre passi (à Bombay), une des formes théâtrales les plus populaires en Inde. Elle montre bien comment, entre 1850 et 1930, certains mécanismes ont permis aux femmes de devenir actrices, mais aussi comment le théâtre passi a eu un impact sur l'évolution de la dramaturgie nationale, notamment dans le renversement du rapport colonial créé par la présence de femmes anglo-indiennes sur scène. Il est aussi question de rapports de force et de renversements des rôles traditionnels dans « Casting aside colonial occupation : intersections of race, sex, and gender in *Cloud Nine* and *Cloud Nine* criticism » d'Apollo Amoko (*Modern Drama*, n° 1). Dans « Female Jewish comedians : grotesque, mimesis, and transgressing stereotypes (*New Theatre Quarterly*, vol. XV, n° 58), Roberta Mock traite des relations entre le sexe et l'appartenance ethnique ou religieuse (ici, les femmes judéo-

américaines) par le biais de la culture théâtrale populaire et télévisuelle. Selon elle, c'est dès les années 1920 que des comédiennes (ou humoristes) juives new-yorkaises ont cherché à transgresser les stéréotypes dans lesquels les femmes juives étaient confinées : la Mère et la Princesse. Selon Roberta Mock, les mythes de la Mère juive et de la JAP (*Jewish American Princess*) ont été créés par des hommes juifs pour exprimer leur angoisse d'une assimilation à la culture américaine. De cet article qui promettait beaucoup, mais qui demeure « inachevé », on retient que les femmes juives ont réussi, grâce à la scène – et à la comédie en particulier – à prendre la parole et à proclamer leur droit à la subjectivité, détruisant du même coup les stéréotypes sexistes. Dans ce numéro, il peut être intéressant d'entendre la voix dissonante de Jill Davis, « Goodnight ladies... on *The Explicit Body in Performance* », qui met en garde les théoriciennes féministes du théâtre de passer d'un discours progressiste à un discours plus convenu, voire conservateur.

Pour conclure cette section, je signalerai le texte d'une conférence qu'Hélène Cixous a donnée à l'Université de Toronto, « Enter the theatre (in between) » (*MD*, n° 3), inédit en français. Cixous y évoque son travail avec Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, la question de la tragédie, l'expérience collective du théâtre et la situation (parfois difficile pour un auteur) de ne pas avoir le dernier mot dans cette aventure. Le sujet est passionnant, mais l'article risque malgré tout de laisser le lecteur un peu insatisfait.

Théâtre et fric

Le théâtre est un art, certes, mais c'est aussi (de plus en plus ?) une grande machine « phynance », comme disait Jarry. À ce sujet, le dossier principal de *Theatre Journal* (vol. 51, n° 3), intitulé « Theatre and Capital », est très riche et se révèle des plus instructifs. Trois articles ont particulièrement retenu mon attention. Dans un texte très dense avec une argumentation rigoureuse – « Discouraging democracy : British theatres and economics, 1979-1999 » –, Baz Kershaw examine l'impact des changements économiques sur les théâtres britanniques (surtout ceux qui sont subventionnés par l'État) durant les deux dernières décennies. Il démontre comment les conditions économiques du théâtre (comme forme culturelle) peuvent servir à évaluer la santé démocratique d'une nation. Les réformes de Margaret Thatcher ont forcé les théâtres britanniques à une plus grande responsabilité fiscale et budgétaire. Par conséquent, affirme Kershaw, durant les années 1980, le théâtre serait devenu de plus en plus une « expérience » qui doit être consommée. On assiste alors à une diminution de la création de nouvelles pièces et à une augmentation des comédies musicales. L'auteur voit dans les succès des théâtres du West End londonien spécialisés dans les comédies musicales un triomphe du capitalisme tardif; ces théâtres, en s'inscrivant dans un environnement de tourisme international, en présentant des spectacles théâtraux comme les éléments d'une culture globale, ne feraient que répondre aux lois du marché et transformeraient la relation entre spectacle et spectateur en un rapport

entre producteur et consommateur. Dans sa conclusion, Kershaw prouve clairement que les politiques économiques néo-libérales ont placé les théâtres britanniques (et particulier les théâtres de création et les théâtres régionaux) dans une position instable, diminuant significativement leur rôle dans le développement de la vie démocratique.

Maurya Wickstrom s'intéresse plus spécifiquement à un aspect de la vie théâtrale de plus en plus important dans les grandes métropoles d'aujourd'hui : la comédie musicale. « Commodities, mimesis, and *The Lion King* : retail theatre for the 1990s » critique avec finesse la production à Broadway du spectacle *The Lion King* par Disney (inspiré du dessin animé de la même compagnie). L'auteure développe une argumentation très ingénieuse pour étudier tous les mécanismes utilisés par les grandes entreprises du divertissement (*entertainment*, disent les Américains) telles Disney ou Warner Bros. pour changer le rôle du citoyen spectateur. Une des principales stratégies aura été d'abord de transformer Times Square (rebaptisé « Toon Square » par la Warner Bros. !) et la 42^e rue à New York en une sorte d'espace ludique, pour faire passer « le consommateur [*rid*] du rôle de sujet agissant à celui de joueur dans une fantaisie de consommation¹ » (p. 290). Wickstrom parle d'un nouvel espace anti-géographique créé pour les touristes, coupé de son enracinement historique, social et culturel dans la communauté

1. « The consumer is no longer an autonomous subject gazing upon consumable objects but rather the player in a consuming fantasy. »

new-yorkaise. Dans la production de *Lion King* dans les années 1990 au nouveau New Amsterdam Theater, Disney a tout mis en place pour que le spectateur/consommateur se sente entouré d'une présence magique où l'art et le commerce semblent en parfaite harmonie. Par exemple, au début du spectacle, les animaux apparaissant sur la scène donnent l'impression d'arriver de la boutique remplie de produits dérivés du même spectacle. C'est aussi vers la boutique que s'ouvrent les portes du théâtre à l'entracte, incitant le spectateur à poursuivre son périple de consommation. Pour Wickstrom, « la subordination de l'art au commerce est non seulement plus puissante; elle est devenue plus naturelle que jamais² » (p. 298).

Le troisième article, celui de Jennifer Harvie et Erin Hurley, nous ramène en terrain plus familier. « States of play : locating Québec in the performances of Robert Lepage, Ex Machina and the Cirque du Soleil » scrute les liens de Lepage et sa troupe, ainsi que ceux du Cirque du Soleil avec le gouvernement du Québec : promotion, subventions, relations publiques, image du Québec à l'étranger, etc. Très critique à l'égard aussi bien des politiques nationalistes du gouvernement québécois que des prétentions culturelles et internationalistes des deux compagnies, l'article – malgré quelques erreurs historiques – offre une argumentation qui est loin d'être dénuée de mordant ou d'intérêt. Selon les auteures, si le gouvernement continue d'utiliser

les deux compagnies pour mettre de l'avant ses aspirations nationalistes, cela risque, à long terme, de donner une image du Québec à l'étranger réductrice ou exotique. Il s'agit d'une prise de position originale qui mériterait cependant plus d'approfondissement. Harvie et Hurley ne sont pas tendres non plus envers Lepage et Ex Machina. Tout en reconnaissant l'originalité de leurs créations, elles affirment qu'Ex Machina, « sous l'apparence d'un pluralisme culturel, fait la promotion d'un élitisme occidental et métropolitain à la recherche d'un investissement commercial majeur³ » (p. 307). Sans l'endosser ni la récuser, les auteures reprennent une remarque qui circule voulant que le Cirque du Soleil soit devenu le « McDonald des cirques ». Elles rappellent qu'en tournée, le cirque choisit toujours des sites associés à la globalisation et au déplacement, que ce soit celui des navires, des gens ou du capital. Si la vision de la nation québécoise présentée à l'étranger par le Cirque du Soleil et Ex Machina se fait assurément sous les auspices de l'innovation et de la créativité, elle serait peut-être aussi, estiment les auteures, élitiste et creuse. Il faudrait y réfléchir encore.

Loin du commerce, mais toujours près du Québec, l'article de James Bunzli, « The geography of creation : decalage and impulse, process and outcome in the theatre of Robert Lepage » (*The Drama Review*, n° 161), est une traversée de l'ensemble de l'œuvre de Lepage qui apprendra peu de choses à ceux qui ont suivi sa carrière

2. « The subordination of art to commerce is not only more powerful; it is more naturalized than ever. »

3. « In the guise of cultural pluralism, is promoting a Western metropolitan elitism in pursuit of a major commercial investment. »

jusqu'ici, mais qui reste fort bien fait. Bunzli admire le travail de Lepage, son texte le prouve, qui porte principalement sur les aspects les plus novateurs de l'artiste. C'est la notion de « décalage » proposée par Bunzli qui rend son propos plus stimulant. Central dans toute sa démarche de création, le décalage viendrait d'abord du fait que, chez Lepage, le processus *est* le produit – la preuve étant l'aspect volontairement inachevé de ses performances. À l'appui de sa définition de décalage, l'auteur note d'abord dans les spectacles le recours à différentes langues. Ce procédé modifie non seulement la perception des spectateurs, mais également le jeu des acteurs, qui doivent improviser et souvent jouer dans une langue qui n'est pas la leur. Puis, en référence à l'aspect autobiographique de certaines créations, Bunzli estime que le décalage résulte alors de la présence continue et conflictuelle de l'auteur-personnage simultanément dans deux moments spatio-temporels différents.

Apocalypse, fin du monde et autres eschatologies

Résistant à la tentation de finir cette revue par un discours sur la fin, j'ai choisi de rendre compte dans cette avant-dernière section de l'intéressant numéro de *Theater*, revue produite par la Yale School of Drama, intitulé « The Apocalyptic Century » (vol. 29, n° 3), sous la direction d'Elinor Fuchs, qui inaugure le dossier avec un très long article au titre éponyme. Elle note au terme d'une traversée de l'histoire du

xx^e siècle qu'il existe deux moments distincts évoquant l'apocalypse au théâtre. Dans le premier, qui va de la fin des années 1890 jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, elle retrace des éléments déjà plus ou moins marqués chez Ibsen, Strindberg, Jarry et de façon plus nette chez les futuristes, DADA et Artaud. Ce premier modernisme apocalyptique, tout en rompant avec les formes et la tradition, trouvait un moyen pour « reposséder l'univers ». Le second moment commencerait après la guerre en offrant une vision radicalement différente : « Dans la seconde moitié du siècle, après les camps de la mort et Hiroshima, une tout autre apocalypse spatiale est représentée. Dans les paysages des pièces la fin du monde de l'après-guerre, il n'y a pas de "paradis"⁴ » (p. 26). Pour bien comprendre cette période, Fuchs s'arrête à trois cas spécifiques : *Fin de partie* de Beckett, vu comme une « représentation de la fin du monde » ; *Hamlet-Machine* de Müller, où la fin du monde devient la fin de l'Europe ; et *Paradise Now* (1968) du Living Theatre, spectacle dans lequel l'auteur voit « une apocalypse classique, naïve », sans ironie. Pour terminer, Fuchs reprend deux exemples de pièces sur la fin du monde tirées du corpus américain contemporain. Selon elle, les hommes adoptent les images traditionnelles de l'apocalypse biblique, alors que les femmes les récrivent radicalement, telles Rachel Rosenthal,

4. « In the second half of the century, after death camp and Hiroshima, quite another spatial apocalypse is figured. In the landscapes of the postwar end-of-the-world plays, there is no "heaven". »

chez qui il n'y a ni salut ni enfant sauveur, et Adrienne Kennedy, qui présente le caractère inéluctable d'une fin, sans échappatoire.

Fin de partie, tout comme la trilogie d'*Aurelia Steiner*⁵ de Marguerite Duras font l'objet de l'analyse de Gabrielle Cody dans « End worlds without ends in Beckett and Duras ». Selon l'auteure, « les paysages dramatiques de Beckett et Duras, communément rattachés à l'apocalypse, contiennent l'"éternité négative" d'un désastre permanent⁶ » (p. 85). À partir de la notion centrale de « counter-apocalyptic posture », Cody analyse les scénarios contre-apocalyptiques beckettien et durassien non comme une parodie, mais comme une sorte de contre-création qui invoquerait la littérature canonique et les systèmes de croyance seulement pour leur résister. « Being with Apocalypse. The re-actionary theater of Heiner Müller » de Kirk Williams voit dans l'apocalypse le principe organisateur du travail dramaturgique de Müller. Pour Williams, « la philosophie de l'histoire de Müller et sa prédilection pour présenter le poids de l'histoire en termes mythiques et apocalyptiques sont particulièrement évidents dans ses pièces dites

allemandes⁷ » (p. 130). Il ajoute que l'apocalypse, pour Müller, viendrait de forces imprévisibles. Quant à l'idée de *ré-action*, qui signifierait, selon Williams, que le spectateur se sentirait forcé de réagir au théâtre de Müller, elle mériterait un peu plus d'éclaircissement pour être vraiment convaincante.

L'article suivant ne relève pas de l'apocalypse ou du discours de la fin, mais il s'inscrit dans cette section par un des objets d'étude de son auteur : *Catastrophe* (1982), un dramacule de Beckett. On pourrait sans doute en parler comme d'un autre texte évoquant la fin, mais Jon Erickson, dans « The face and the possibility of an ethics of performance » (*Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. XIII, n° 2) l'aborde plutôt comme un exemple de performance éthique. Si la réflexion éthique dans les études littéraires et les sciences humaines est devenue fort importante au Canada, elle est omniprésente aux États-Unis depuis une dizaine d'années, sauf dans les études théâtrales. L'article d'Erickson est donc une rare tentative de relier théâtre et éthique, tentative convaincante et pertinente. Après une longue mise en place théorique dans laquelle il tente de rapprocher les conceptions de l'éthique de Lévinas, d'un côté, et de Deleuze et Guattari, de l'autre, l'auteur se penche sur deux pièces : *Catastrophe* et *Spell #7* du dramaturge américain Ntozake Shange, dans lesquelles il lit des théories de la relation

5. Les deux premières parties de cette trilogie, *Melbourne* et *Vancouver*, sont des films narrés en voix hors-champ par Duras elle-même. La troisième partie, *Paris*, dont le texte est présenté comme les poèmes d'Aurélia Steiner, a été jouée au théâtre à Paris en 1984.

6. « Commonly referred to as apocalyptic, Beckett's and Duras's dramatic landscapes contain the "negative eternity" of permanent disaster ».

7. « Müller's philosophy of history and his predilection for presenting the weight of history in mythic and apocalyptic terms are particularly evident in his so-called German plays ».

éthique sur scène. Reprenant une notion centrale de l'éthique de Lévinas, le visage de l'autre, Erickson voit dans *Catastrophe* le topos de la rencontre de deux visages (le face à face) et ses effets (p. 15), et dans la pièce de Shange, la représentation de l'autre par l'immense masque d'un visage noir, expression ou symbole de la culture afro-américaine. L'éthique de Lévinas nous forcerait aussi à repenser le visage de l'autre dans une relation interethnique. La conclusion de l'article est aussi pertinente sur le rôle et le sens possibles de l'éthique, c'est-à-dire la capacité d'examiner ce qu'une relation éthique face à l'Autre (ethnique, sexuel, socio-sexuel ou théâtral) signifie dans une performance théâtrale, sans oublier l'autre en soi, un élément dont l'extériorité est plus grande qu'on ne le croit, estime Erickson.

Tchekhov

Le regain de popularité que connaît Tchekhov sur les scènes montréalaises depuis quelques années se manifeste aussi en Russie, bien sûr, mais également en Europe et en Amérique du Nord, sans parler du grand nombre d'études savantes qui lui sont consacrées. Après Brecht, la revue *Modern Drama* a produit tout un dossier sur Tchekhov (vol. 42, n° 4), dirigé par Ralph Lindheim qui se propose de dessiner le portrait d'un Tchekhov plus contemporain qu'on ne le croyait il y a un demi-siècle. Tchekhov notre contemporain, tel pourrait être le sous-titre de l'article de John Freedman, « Center stage : Chekhov in Russia 100 years on ». Il montre la pertinence de Tchekhov aujourd'hui en étudiant

des productions moscovites de ses pièces et les réécritures de ses textes par de jeunes auteurs russes dans les années 1990, soit environ 100 ans après les débuts du dramaturge sur la scène. Si Tchekhov a été omniprésent à Moscou, Freedman note qu'on a assisté à un effort « concerté » pour mettre en scène un Tchekhov inhabituel comme *Platonov* ou *Ivanov*, sans oublier la première mondiale de *Tatyana Reprina* (qui a toutefois eu lieu à Avignon en 1998). L'auteur conclut que l'on cherche aujourd'hui à s'approprier de plus en plus Tchekhov : d'un côté, il est vu comme la source de la dramaturgie réaliste russe; de l'autre, il est la voix que reprend le langage théâtral de l'« avant-garde ». Margarita Odesskaya, dans « Chekhov's *Tatyana Reprina* : from melodrama to mystery play », retrace l'histoire de cette pièce pratiquement oubliée évoquée par Lindheim, *Tatyana Reprina*, écrite en 1889, publiée en 1925 et jouée pour la première fois en 1998. Si Tchekhov avait jugé sa courte pièce inutile, Odesskaya croit qu'elle occupe néanmoins une position névralgique dans l'histoire du théâtre russe, en offrant le tableau d'un art dramatique en pleine mutation entre le mélodrame et l'art dramatique « révolutionnaire » de Tchekhov dans les années ultérieures.

À l'instar de Brecht, Tchekhov a été monté, à travers les époques, par plusieurs metteurs en scène très célèbres qui ont donné une cohésion scénique à sa dramaturgie ou, au contraire, en ont souligné les incohérences potentielles. Pour Pia Kleber, une de ces réussites est la rencontre entre Tchekhov et Strehler, en particulier dans

deux productions de *La Cerisaie*, en 1955 et 1974. Dans « The whole of Italy is our orchard : Strehler's *Cherry Orchard* », un article concis, Kleber affirme que ce qui a fait la force des spectacles de Strehler, c'est qu'il a su créer un mélange de Stanislavski, de Brecht et de la commedia dell'arte en plus d'intégrer des éléments typiques de la culture de l'Italie du Sud pour donner encore plus d'à-propos à un Tchekhov pour les Italiens. Il est difficile de parler de Tchekhov sur scène sans évoquer sa rencontre avec Stanislavski, et d'oublier les différends entre les deux hommes de théâtre dans l'interprétation des textes. Nick Worral, dans « Stanislavsky's production score for Chekhov's *The Cherry Orchard* (1904). A synoptic overview », s'intéresse aux cahiers de mise en scène de Stanislavski pour *La Cerisaie* notamment, pour montrer qu'en raison des divergences d'opinion entre les deux hommes, l'interprétation stanislavskienne de l'œuvre tchékhovienne s'est faite en partie contre Tchekhov lui-même. Un des exemples les plus radicaux de cette situation que l'auteur analyse en détail est la définition même du sens de l'œuvre : pour Stanislavski, *La Cerisaie* se rapprochait de la tragédie, alors que pour Tchekhov, c'était une farce, voire un vaudeville !

C'est également aux désaccords entre Tchekhov et Stanislavski que Bella Merlin s'attarde dans « Which came first : the system or *The Seagull* » (*New Theatre Quarterly*, n° 59). Après un premier échec en 1886, Stanislavski connaît une grande réussite dans sa production de *La Mouette* en 1898 au Théâtre d'Art de Moscou. La mésentente portait cette fois-ci sur l'humour du

texte : si Stanislavski a bien vu, selon Merlin, l'humour chez Tchekhov, il a insisté davantage sur l'humeur (mélancolie, dépression, monotonie) que sur la satire de la classe dominante. Bien que la réponse à la question du titre paraisse claire, *La Mouette* vient avant le système stanislavskien, Merlin montre bien l'interdépendance des deux hommes de théâtre, ce qui a contribué à faire la fortune de chacun d'eux. Enfin, toujours à propos de *La Mouette*, il est loisible de consulter l'article de Carole A. Flath, « *The Seagull* : the stage mother, the missing father, and the origins of art » (*MD*, n° 4).

Brecht, Tchekhov, le théâtre des femmes, le commerce du théâtre et la fascination pour la fin du monde, voilà qui donne une bonne idée de cette année 1999 dans les revues théâtrales de langue anglaise, mais aussi de ce qu'a été (un peu) le xx^e siècle théâtral.

Pascal Riendeau

Université de Toronto