

Revue des revues de langue anglaise

Luc Moquin

Numéro 37, printemps 2005

Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041607ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041607ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Moquin, L. (2005). Compte rendu de [Revue des revues de langue anglaise]. *L'Annuaire théâtral*, (37), 229–236. <https://doi.org/10.7202/041607ar>

Canadian Theatre Review (CTR), n^{os} 113, 114, 115, 116, 2003; n^{os} 117, 118, 119, 120, 2004

Modern Drama (MD), vol. XLVI, n^{os} 1, 2, 3, 4, 2003; vol. XLVII, n^{os} 1, 4, 2004

New Theatre Quarterly (NTQ), vol. xx, n^{os} 1, 2, 3, 4, 2004

Theatre Journal (TJ), vol. 56, n^{os} 1, 2, 2004

Theatre Survey (TS), vol. 44, n^{os} 1, 2, 2003

C'est avant tout la notion d'espace qui retient l'attention des revues aux cours des années 2003 et 2004, ce qui s'explique sans doute par la prolifération de spectacles produits dans des lieux « non conventionnels ». Dans son essai intitulé « Mapping the Placeless Place: Pedestrian Performance in the Urban Spaces of Los Angeles » (*MD*, vol. XLVI, n^o 2), D. J. Hopkins examine de quelle façon la production communautaire des Paravents dirigée par Peter Sellars (*Los Biombos/The Screens*) redéfinit les liens qui unissent le groupe d'acteurs au lieu où se déroule le spectacle, soit un centre communautaire de l'Est de Los Angeles. Intéressé lui aussi par le rapport entre le lieu et la communauté, Micheal McKinnie résume, dans « The State of this Place: Convictions, the Courthouse, and the Geography of Performance in Belfast » (*MD*, vol. XLVI, n^o 4), les grandes lignes d'une production qui avait pour décor un palais de justice désaffecté. Il fait valoir que le théâtre empêche le public de se faire une idée objective du lieu investi. L'article « Accumulation, Loss and Deferral: Charles Campbell and Steve

Epley's Site-Specific Performance *You Are Here* » (*NTQ*, vol. xx, n^o 2) fait état, quant à lui, d'une pièce au récit déroutant, calqué sur *L'Aleph* de Borges, produite sur le toit du laboratoire de physique de la Université of Minnesota, et qui se jouait à l'intérieur du dôme du télescope : l'étroitesse et la hauteur vertigineuse du lieu contribuaient à créer l'effet déstabilisant de la production. Ces trois descriptions de spectacles trouvent un écho dans l'essai théorique « Place in the Performance Experience » (*MD*, vol. XLVI, n^o 4), dans lequel Gay McAuley suggère qu'en sortant l'événement théâtral des lieux qui lui sont traditionnellement consacrés et qui supposent une organisation hiérarchisée de l'espace, on redirige du même coup l'attention vers le lieu de la représentation dans son rapport à l'espace communautaire. Cathy Turner, de son côté, adopte une approche axée sur la pratique dans son étude des *site-specific performances*. Cette dernière s'interroge, dans « Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance » (*NTQ*, vol. xx, n^o 4), sur le vocabulaire propre à l'analyse de telles manifestations. S'appuyant sur le travail du chercheur Mike Pearson, qui emploie un lexique architectural pour décrire ses œuvres, elle conclut à la nécessité d'un vocabulaire double afin d'exprimer la déconstruction et la fusion qui opèrent de manière simultanée dans ce genre de spectacles, puis suggère de puiser au besoin toute terminologie complémentaire dans la psychanalyse.

Le dossier spécial de *Modern Drama (MD)*, vol. XLVI, n^o 4) sur la question de l'espace ouvre de nouvelles perspectives théoriques. Michal

Kobialka considère que chaque conception du théâtre est indissociable d'une perception de l'espace. Il propose donc dans « Theatre and Space: A Historiographic Preamble » (*MD*, vol. XLVI, n° 4) de considérer l'espace physique historique comme le terreau des conceptions changeantes du théâtre et offre, en guise d'exemple, une analyse du théâtre de Kantor dans le contexte de l'« Après-Auschwitz ». Dean Wilcox, dans un autre article, envisage l'espace comme une composante essentielle du théâtre, au même titre que le personnage, les dialogues et l'action. Dans « Ambient Space in Twentieth-Century Theatre: The Space of Silence » (*MD*, vol. XLVI, n° 4), il plaide en faveur d'une distinction nette entre le lieu (*place*) et l'espace (*space*), et propose une analyse de productions de Beckett, de Foreman et de Schlemmer (au Bauhaus) dans lesquelles l'attention du spectateur est volontairement dirigée sur l'espace (*space*) réel, présent. Le dossier de *Modern Drama* comprend aussi un article de Marvin Carlson, « Video and Stage Space: Some European Perspectives » (*MD*, vol. XLVI, n° 4), qui invoque à juste titre la multiplication de spectacles multimédias comme préalable à l'étude du théâtre de Frank Castorf. L'auteur examine l'espace virtuel propre à la vidéo et envisage son impact sur l'espace théâtral. Un dossier riche, en somme, que celui de *Modern Drama*, qui donne un avant-goût des nombreuses questions que soulèvent les formes contemporaines de théâtre dans les nouveaux rapports qu'elles entretiennent non seulement avec l'espace théâtral, mais aussi avec les espaces social et géographique.

Le champ de la « réception » suscite également de nombreuses études en 2003 et 2004, études qui abordent la théorisation de la fonction du théâtre dans la Cité. La question du pouvoir d'influence que recèle le théâtre stimule la recherche, et certains critiques n'hésitent pas à voir dans leur objet d'étude un puissant agent de changement social. Dans son portrait des productions de Kama Ginkas intitulé « Living on the Edge: Memory, Material Circumstances, and Perception in the Theatre of Kama Ginkas » (*MD*, vol. XLVII, n° 1), Manon Van de Water explique comment le metteur en scène récupère des icônes de la mémoire collective (comme Pouchkine) pour en subvertir l'image, afin d'obliger le spectateur à remettre cette mémoire en question. Pour Jason Shaffer, le théâtre peut agir comme propagateur de codes sociaux et de comportements civiques. C'est ainsi qu'il envisage, dans « Great Cato's Descendants': A Genealogy of Colonial Performance » (*TS*, vol. 44, n° 1), le comportement adopté par une des figures célèbres de la révolution américaine, Nathan Hale, lors de sa condamnation à mort comme une sorte de reprise du rôle de Caton dans la tragi-comédie du même nom. La pièce aurait servi de guide au jeune officier qui, devant la mort, se serait transformé en comédien. Mais c'est sans doute Dennis C. Beck qui va le plus loin dans l'évaluation de l'impact du théâtre sur la réalité : son article « Setting the Stage for Revolution: The Efficacy of Czech Theatre, 1975-1989 » (*TS*, vol. 44, n° 2) traite du rôle qu'a pu jouer le théâtre dans l'avènement de la Révolution de Velours. En empruntant à Kershaw son critère théorique de « *efficacy* » (le potentiel d'influence du théâtre sur le monde), Beck passe en revue l'activité théâtrale tchèque avant la Révolution,

pour conclure que le théâtre a contribué de façon majeure au changement de régime politique.

À cette vision d'un théâtre salvateur s'oppose, dans le discours théorique, celle du théâtre de propagande au service d'une *doxa*. Selon Nicholas Till, la haute bourgeoisie du XIX^e siècle se serait servie de spectacles édifians pour « contrôler » et « endormir » les masses. Dans « *First-Class Evening Entertainments: Spectacle and Social Control in a Mid-Victorian Music Hall* » (*NTQ*, vol. XX, n° 1), il montre comment sous couvert de numéros léniants et de discours convenus, de respectables divertissements dispensaient une formation idéologique. Jody Enders revient, dans « *The Spectacle of the Scaffolding: Rape and The Violent Foundations of Medieval Theatre Studies* » (*TJ*, vol. 56, n° 2), sur l'histoire d'un viol qui eut lieu lors de fêtes populaires entourant la présentation de mystères religieux. Elle voit dans les nombreux épisodes de viol du théâtre médiéval, non seulement la représentation d'un contexte historique violent, mais aussi une forme d'incitation, de catalyseur aux actes violents qui avaient lieu effectivement lors des fêtes foraines. En s'intéressant à la popularité phénoménale de la pièce *Damaged Goods* (*Les avariés*) d'Eugène Brieux lors de sa représentation sur Broadway au début du XX^e siècle, Katie N. Johnson cherche à savoir comment une pièce qui traite ouvertement de la syphilis a pu échapper au couperet de la censure. Son article « *Damaged Goods: Sex Hysteria and the Prostitute Fatale* » (*TS*, vol. 44, n° 1) suggère que le discours sur la syphilis diffusé dans la pièce aurait été endossé par les « progressistes » de l'époque en raison du lien qu'il établissait entre la contagion et les relations

sexuelles illicites, confortant l'idéologie bourgeoise du mariage et des rôles sexuels.

Le théâtre : instrument de transformation sociale ou outil de propagande? L'article de Laurence Senelick intitulé « *Anti-Semitism and Tsarist Theatre: The Smugglers Riots* » (*TS*, vol. 44, n° 1) réalise un étrange compromis entre ces positions en recontextualisant les événements entourant en Russie, au début du siècle, la représentation d'une pièce antisémite. Moins que le contenu antisémite de la pièce, c'est le contexte politique instable ainsi que le refus des autorités de prêter oreille à l'opinion publique avant d'autoriser la représentation qui furent à l'origine des émeutes. La pièce aurait donc servi à galvaniser le mécontentement populaire, l'antisémitisme n'ayant été qu'un prétexte. C'est moins du pouvoir de la pièce que de celui de l'événement théâtral dont il est ici question. Si ce pouvoir d'influence semble indéniable, l'exemple des *Smugglers* met en lumière toute la difficulté d'évaluer la portée réelle d'une pièce dans le cours de l'Histoire.

Malgré la mort maintes fois annoncée du féminisme, force est de constater que cette école de critique reste présente dans les revues savantes. Appliquée au théâtre, elle s'attarde moins sur le discours des pièces que sur la signification des formes. Ainsi, Rosalind Kerr suggère, dans « *"Swallowing the Lie" in Betty Lambert's Jennie's Story* » (*MD*, vol. XLVII, n° 1), que cette pièce est une tentative féministe pour déconstruire la pratique naturaliste au théâtre. Elle conçoit en particulier l'évolution du personnage comme un rejet graduel de la

mimesis qui reproduirait nécessairement les structures du pouvoir patriarcal, et voit dans le texte tout entier une subversion de la forme tragique aristotélicienne, trop associée à la misogynie. Cara Gargano pousse l'enquête du côté québécois en revenant sur une pièce de Marie Laberge qui, lors de sa production, n'avait reçu que très peu d'attention critique. Dans « Masks of Language, Culture, and Community: "Sweet Revenge" in Marie Laberge's *Le Night Cap Bar* » (*MD*, vol. XLVII, n° 1), elle décrit l'assassinat impuni du père comme une transgression de la structure patriarcale traditionnelle.

Deux articles proposent une relecture féministe de pièces connues. Kim Solga choisit, dans « *Mother Courage and Its Abject: Reading the Violence of Identification* » (*MD*, vol. XLVI, n° 3), de relire le rôle accordé au personnage de Catherine comme une démonstration du caractère factice et fabriqué de l'identité féminine. Dans « Sarah Daniels' Hysteria Plays: Re-presentations of Madness in *Ripen Our Darkness* and *Head-Rot Holiday* » (*MD*, vol. XLVI, n° 2), Carina Bartleet analyse le rapport qu'établit l'auteure Sarah Daniels entre « folie » et « femme ». Celui-ci s'apparente moins à l'approche déconstructiviste préconisée par d'autres auteurs féministes, tels Hélène Cixous, qu'à une démonstration socialiste des conditions matérielles des femmes qui souffrent de maladie mentale.

Un dernier article porte sur un spectacle auquel son extraordinaire succès confère d'ores et déjà le statut d'objet de culte. Shelly Scott s'attaque, dans « Been There, Done That: Paving the Way for *The Vagina Monologues* »

(*MD*, vol. XLVI, n° 3) aux *Monologues du Vagin* et à leur place dans le mouvement féministe. Rappelant quelques événements clés de l'histoire du théâtre féministe qui, selon elle, auraient préparé la création de la pièce, elle montre que le texte des *Monologues*, en soi plutôt médiocre, n'est pas sans dangers, notamment parce qu'il établit un nouvel « essentialisme » de la femme qui passerait par l'organe génital. Ce n'est pas en s'affichant féministe que l'on se prémunit pour autant des critiques.

Paratexte et péritexte font de plus en plus l'objet d'études. Qu'il s'agisse de cartes postales, de notes de répétitions, d'autobiographies d'actrices ou d'anecdotes glanées au passage, ces archives disparates sont dépouillées dans une quête de nouveaux indices sur le théâtre. Ce qu'elles permettent de découvrir est évidemment parfois discutable, mais cette méthode éloigne au moins les investigations du seul texte dramatique et des comptes rendus de représentations. Veronica Kelly s'affaire, dans « Beauty and the Market: Actress Postcards and their Senders in Early Twentieth-Century Australia » (*NTQ*, vol. XX, n° 2), à étudier les cartes postales où figurent des actrices afin d'en décoder le sens : elle conclut à une tentative de propager un idéal féminin respectueux des cadres sociaux existants, mais aussi à la mercantilisation de la figure de l'actrice. Maria Papanikolaou s'intéresse aussi à la médiatisation d'un idéal féminin, mais cette fois par l'entremise d'autobiographies d'actrices célèbres rédigées au tournant du XX^e siècle. Dans « How to Act Like a Woman: Professional Advice from English Actresses »

(*MD*, vol. XLVI, n° 2), elle s'attaque à la rhétorique de la féminité qui, dans ces ouvrages, lierait la définition de la « vraie femme » à l'esthétique théâtrale des rôles.

En présentant les notes de répétitions de Stanislavski pour sa deuxième production de *La mouette*, traduites pour la première fois en anglais, Laurence Senelick (*NTQ*, vol. XX, n° 2) tente de recontextualiser le « climat » de la production. Selon lui, Stanislavski aurait cherché à s'éloigner de la manière de jouer Tchekov avec force soupirs et gémissements. George W. Brandt suit une démarche semblable en retraçant, à partir du journal d'un dénommé Böttiger, maître d'école aux prétentions littéraires, les performances d'Iffland, célèbre acteur allemand de la fin du XVIII^e siècle. Comme Böttiger était un fervent admirateur d'Iffland, Brandt donne une traduction de quelques extraits de son journal et cherche à discerner, entre l'enflure et l'euphémisme, ce qui caractérisait réellement le jeu de l'acteur.

Le *Canadian Theatre Review* offre, dans son numéro 116, un dossier à la fois novateur et décevant sur la photographie de scène. On y reproduit des clichés pris par six photographes différents, tous spécialistes de la photographie de théâtre. Un court paragraphe biographique précède les dossiers de chaque photographe et, bien que ces photos soient d'une beauté saisissante, on ne peut que déplorer l'absence de commentaires théoriques, qui offriraient du moins un début de réflexion sur la place qu'occupe la photographie de spectacle dans le paratexte théâtral et son importance pour la recherche.

Le théâtre irlandais – dont l'apparition sur la scène internationale est encore récente – constitue un champ d'enquête privilégié, auquel la revue *Modern Drama* consacre un numéro (*MD*, vol. XLVII, n° 4). Ce dossier qui regroupe les actes d'un colloque, s'articule autour de deux axes et présente de très riches perspectives sur les rapports unissant un « théâtre national » à la « critique théâtrale ». L'article « Mirror up to Nurture: J. M. Synge and His Critics » de Ben Levitas raconte comment, afin de sauver une production descendue en flammes par la critique, Synge et ses partisans – dont Yeats n'était pas le moindre – avaient organisé une conférence à laquelle le public était cordialement invité à exprimer son désaccord. Levitas fait valoir que Synge a ainsi réussi à réunir le public et la critique en amenant cette dernière, à devenir partie prenante de la représentation : le discours critique s'intégrait dès lors au spectacle lui-même. Dans leur portrait de la critique théâtrale irlandaise, Karen Fricker et Brian Singleton soutiennent qu'elle n'a pas su s'adapter à l'éclatement et à la diversification du théâtre au cours des années 90, et qu'elle envisage toujours le théâtre dans une perspective nationaliste. Ce reproche trouve de nombreux échos dans tout le dossier, notamment dans l'essai de Victor Merriman, qui plaide en faveur d'une relecture postcoloniale du théâtre irlandais dans le but de recentrer le discours autour des éléments exclus des récits identitaires. Le propos de Merriman est bien illustré par celui de David Cregan, qui montre comment la critique parle très peu d'une des principales caractéristiques des textes de Frank McGuinness qui présentent des personnages aux

déviances sexuelles marquées. Lorsque la critique y fait référence ce n'est qu'à travers une lecture biographique qui se sert de l'homosexualité de l'auteur pour justifier ces déviances.

On comprend évidemment l'intérêt d'une lecture postcoloniale du théâtre irlandais, et c'est cette perspective qu'adoptent plusieurs collaborateurs. Que ce soit Clare Wallace, qui considère les « micro-récits identitaires » créés par les nouveaux dramaturges irlandais en opposition aux « macro-récits nationaux » qui les précédaient; Patrick Lonergan, qui envisage la lecture nationaliste réductrice de l'œuvre de Martin McDonagh dans les différents pays où elle est montée; ou Shaun Richards, qui passe en revue la réception critique du Field Day Theatre, tous s'entendent pour dire que la lecture du théâtre irlandais doit être plus englobante, afin qu'elle saisisse mieux un objet qui transcende les frontières nationales.

Une lecture postcoloniale du théâtre ne convient pas seulement au corpus irlandais. Dans « Staging the Postcolonial Monster in Judith Thompson's *Capture Me* » (*CTR*, n° 120), Dalbir Singh suggère que la pièce de Judith Thompson opère un renversement proprement postcolonial de la figure traditionnelle du monstre en faisant de l'Étranger un héros et de l'homme blanc un monstre et en plaçant la menace du monstrueux au cœur de l'individu plutôt qu'en périphérie de la collectivité. L'enquête de Janice B. Gross sur les conditions de l'écriture dramatique algérienne en France s'effectue également à la lumière du contexte postcolonial. Dans son article « Performing the

Future of Memory: Algerian Playwrights in France » (*MD*, vol. XLVI, n° 1), elle compile une série d'entrevues avec cinq auteurs – Chouaki, Benaïssa, Fellag, Gallaire, Kacimi – afin de mieux saisir ce qui caractérise l'écriture dite « déracinée », soit la tentative de transcender la rupture culturelle afin de fabriquer une identité future.

L'interculturel au théâtre ne suscite cependant pas un discours univoque, comme le montre l'article de Rustom Bharucha. « Foreign Asia/Foreign Shakespeare: Dissenting Notes on New Asian Interculturality, Postcoloniality, and Recolonization » (*TJ*, vol. LVI, n° 1) s'attaque aux conceptions canoniques de Shakespeare et du théâtre asiatique. Analysant trois productions qui mariaient Shakespeare aux codes théâtraux asiatiques, l'auteur dénonce les limites d'un traitement postcolonial, et suggère qu'on ne passe peut-être que d'un eurocentrisme à un asicentrisme. Yong Li Lan arrive à un constat semblable dans « Ong Keng Sen's *Desdemona*, Ugliness, and the Intercultural Performative » (*TJ*, vol. LVI, n° 2), à savoir que le mélange et l'exagération de différentes traditions théâtrales asiatiques dans cette production ne faisait que mettre en évidence l'étanchéité de chaque tradition et l'impossibilité d'un véritable contact interculturel. Ces voix discordantes dans un discours postcolonial avide d'échanges et de transferts suggèrent la nécessité d'une certaine prudence dans l'évaluation réelle de la perméabilité des frontières.

Le théâtre noir au Canada fait l'objet d'un dossier très soigné dans la *Canadian Theatre*

Review (CTR, n° 118). Comme c'est souvent le cas dans cette revue, on donne la parole aux artisans de ce théâtre pour qu'ils racontent eux-mêmes leur histoire. Par exemple, Jeff Henry rend compte de l'évolution du Black Theatre Workshop à Montréal et de la création du Theatre Fountainhead à Toronto d'un point de vue très personnel. Robin Breon retrace l'existence du Black Theatre Canada (1973-1988), de sa fondation par Vera Cudjoe jusqu'à sa fin, en soulignant l'importance du travail accompli par la troupe dans la valorisation du théâtre noir. Le dossier contient des articles sur le théâtre noir en Colombie-Britannique et en Nouvelle-Écosse et sur une esthétique dramatique noire possible, ainsi que de nombreux extraits de textes d'auteurs noirs. En fait, ce volume deviendra peut-être une référence en matière de théâtre noir au Canada, même si les perspectives critiques ont été mises de côté au profit du bilan historique. Dans tous les cas, il est clair que le théâtre noir se conçoit encore principalement sous un point de vue identitaire.

Toujours dans l'optique de l'identité, Camilla Stevens s'attache au théâtre de Derek Walcott. Elle relate, dans « "The Future of Old Trinidad": The Performance of National Cultural Identity in Two Plays by Derek Walcott » (*MD*, vol. XLVI, n° 3), comment l'auteur antillais travaille, dans *Beef, No Chicken* (1981) et *The Last Carnival* (1982), à mettre en évidence le caractère construit et performatif de l'identité. Si Walcott avait contribué à l'édification d'une identité nationale avec ses premières œuvres, Stevens argumente qu'il cherche maintenant à la remettre en question en la déconstruisant.

La place accordée à la recherche en création semble davantage relever d'un choix éditorial que d'une quelconque tendance. La *Canadian Theatre Review* demeure une des rares publications savantes à donner fréquemment la parole aux praticiens, soit en publiant leurs articles, soit en proposant des entrevues ou des portraits d'artistes. Certains auteurs trouvent un moyen d'incorporer une réflexion sur leur pratique créatrice dans une étude théorique traditionnelle plus vaste : c'est le cas, entre autres, de Chin Woon Ping (*MD*, vol. XLVI, n° 1), qui, dans son article, part d'une pièce qu'elle a écrite pour interroger la manière dont le discours féministe se rapporte aux thèmes de l'exil et du déplacement. Le malaise qui entoure l'intégration de la création à la recherche traditionnelle est ouvertement exprimé par Bella Merlin dans son article « Practice as Research in Performance: a Personal Response » (*NTQ*, vol. XX, n° 1). C'est au sortir d'un colloque sur le sujet que cette dernière fait état de toute l'ambiguïté qui entoure la question : puisant à même son expérience personnelle, Merlin soulève les difficultés liées à l'évaluation de la pertinence des recherches pratiques. La rencontre aurait, comme l'article du reste, débouché sur une impasse, les chercheurs n'arrivant pas à s'entendre pour définir et baliser la recherche en création.

Postcolonialisme, féminisme, problématiques de l'espace et de la réception : autant de pistes sur lesquelles se lancent les chercheurs anglophones depuis les dernières années. Bien

que celles-ci représentent quelques tendances dans l'étude du théâtre, elles ne rendent pas compte du foisonnement de perspectives qui nourrissent les périodiques recensés. Pourtant, force est de constater que, des nombreuses approches critiques possibles, celle dite « contextualisante » (qui procède à l'examen minutieux de tout ce qui entoure une pièce et sa production), demeure par beaucoup la plus employée. Est-ce parce qu'elle constitue la méthode d'analyse la plus éprouvée ou simplement parce qu'elle est plus universellement reconnue? C'est cette dernière explication que retient Cathy Leeney dans « Violence on the Abbey Theatre Stage: The National Project and the Critic; Two Case Studies » (*MD*, vol. XLVII, n° 4). Selon elle, l'approche contextualisante présente certains écueils, d'autant plus qu'il peut être trompeur de voir dans le contexte une explication ou une justification du contenu d'une pièce. La critique théâtrale revient, cependant, toujours au même problème, fondamental, de commenter une disparition, de ressusciter, le temps d'une remarque, ce qui s'est évanoui dans le pli du temps. Comment, dans de telles conditions, ne pas préférer l'examen du linceul à celui du fantôme?

Luc Moquin
Université d'Ottawa