

Revue des revues de langue anglaise

Leanore Lieblein et Pascal Riendeau

Numéro 27, printemps 2000

Circulations du théâtre québécois : reflets changeants

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041432ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041432ar>

[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

Lieblein, L. & Riendeau, P. (2000). Compte rendu de [Revue des revues de langue anglaise]. *L'Annuaire théâtral*, (27), 279–288.
<https://doi.org/10.7202/041432ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

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/>

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

La présente « Revue des revues de langue anglaise » a été faite dans le même esprit que celles des numéros 23 et 25. Pour la seconde fois consécutive, nous avons fait appel à un seul signataire, Tibor Egervari. Nous avons dû, bien entendu, procéder d'abord à une sélection parmi le grand nombre de revues savantes en anglais portant sur le théâtre qui ont paru en 1998, mais nous avons ensuite laissé toute la latitude nécessaire à notre collaborateur pour qu'il choisisse ce qui lui apparaissait le plus intéressant et le plus pertinent pour nos lecteurs et nos lectrices.

Leanore Lieblein

Université McGill

Pascal Riendeau

Université de Montréal

Journal of Dramatic Theory and Criticism, vol. XII, n° 2 ; vol. XIII, n° 1, 1998

New Theatre Quarterly, vol. XIV, n° 53, n° 54, n° 55 et n° 56, 1998

Theatre Journal, vol. 50, n° 1, n° 2, n° 3 et n° 4, 1998

Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada, vol. 19, n° 1 et n° 2, 1998

Theatre Research International, vol. 23, n° 1, n° 2 et n° 3, 1998

Theatre Survey, vol. 39, n° 1 et n° 2, 1998

Il est toujours important d'établir sinon un palmarès, du moins une sorte de hiérarchie parmi les sujets qui préoccupent ceux et celles qui dirigent et éditent les publications savantes. C'est un bon indice non seulement des tendances de la recherche mais de l'état d'esprit des universitaires qui enseignent le théâtre. Dans les revues recensées ici, l'année 1998 est marquée essentiellement par trois sujets : l'ethnicité¹, qui comprend tout ce qui est de l'ordre de la mouvance, du choc des cultures ; les questions relatives aux femmes en général, au féminisme en particulier ; et Shakespeare. Chacune de ces questions fait l'objet d'au moins un numéro spécial et de nombreux articles individuels.

Hélas ! d'autres sujets, tout aussi passionnants des points de vue intellectuel et artistique, devront céder la place, car le goût du recenseur doit s'effacer devant l'évidence du nombre. Parmi ces sujets, je ne puis passer sous silence trois numéros consacrés respectivement au public (*Theatre Survey*, vol. 39, n° 2), à la *commedia dell'arte* (*Theatre Research International*, vol. 23, n° 2) et – je le note volontairement en anglais – aux (*il*)*legitimate theaters* (*Theatre Journal*, vol. 50, n° 3). Je soulignerai également la contribution de deux de nos collègues qui signent des articles de poids sur le théâtre québécois. Alvina Ruprecht traite d'une des grandes influences du théâtre expérimental dans « Jacques Crête and the Atelier de recherche théâtrale de l'Eskabel : "À rebours" on the Quebec

stage » (*Theatre Research in Canada/ Recherches théâtrales au Canada*, vol. 19, n° 1) ; Dominique Lafon fait d'intéressantes constatations sur les rapports du théâtre avec l'histoire récente dans « Des coulisses de l'histoire aux coulisses du théâtre : la dramaturgie québécoise et la Crise d'octobre » (*Theatre Research International*, vol. 23, n° 1).

Ethnicité

Le premier des grands thèmes retenus est bien illustré par le numéro spécial du *Theatre Journal* (vol. 50, n° 1), dirigé par Loren Kruger et Susan Bennett, intitulé « Theatre, diaspora, and the politics of home », où l'on traite de sujets aussi divers que l'origine du Théâtre national d'Israël ou l'image de la grande famine irlandaise du XIX^e siècle telle que chantée par Cathrine Hays, la chanteuse irlandaise de la diaspora de la Nouvelle-Orléans. L'article de Joseph Roach, « Barnumizing diaspora : The "Irish Skylark" does New Orleans », nous apprend comment Barnum a organisé la représentation de la pitié et de la piété face à une mère patrie souffrante. À l'inverse, en quelque sorte, Gad Kaynar, dans « National Theatre as colonized theatre : The paradox of habima », décrit l'étrange itinéraire d'une troupe russe de théâtre juif, dont la création remonte à la Révolution bolchevique de 1917. Après avoir obtenu une renommée mondiale avec *Le Dybbuk*, dans la mise en scène de Vakhtangov, et après de nombreuses tournées, la troupe s'installe en Palestine en 1931, et devient le Théâtre national d'Israël en 1958. Proche de l'esthétique du Théâtre d'Art de Moscou et

de l'expressionnisme allemand, cette compagnie plus cosmopolite que sioniste finira tout de même par apporter une remarquable contribution esthétique à l'État hébreu.

Dans « Blackface nationalism, Cuba 1840 – 1868 », Jill Lane, par des prouesses de clarté, rend compréhensible au profane que je suis l'extrême complexité d'utilisation du style « revue nègre » afin de faire passer un message nationaliste. Après la représentation, l'Africain, jouant un nègre soit *bozal* (stupide), soit *catedrácio* (pédant), est retourné à « sa place » socialement marquée. Utilisé pour la cause, il a dû comprendre que ce nationalisme n'était pas le sien. En ce qui a trait à l'Amérique latine et à son influence, Elisabeth C. Ramírez (*Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. XIII, n° 1) fait un tableau assez détaillé des « Chicanas/Latinas in performance on the American stage : Current trends & practices ». En nombre impressionnant, ces femmes de théâtre de performance « [...] offrent de nouvelles ouvertures essentielles à l'étude de la représentation des femmes comme sujets de la scène américaine² » (p. 141).

Dans ce même numéro du *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Josephine Lee s'intéresse elle aussi au théâtre fait par les immigrants aux États-Unis. Intitulé « Between immigration and hyphenation : The problem of theorizing Asian American theater », son article se concentre sur le théâtre « ethnique », « multiculturel », voire « immigrant ». Elle souligne que le théâtre « immigrant » est utilisé essentiellement dans le but de resserrer les liens à l'intérieur du groupe, par des relations sociales ou d'affaires, plutôt que comme un moyen

de traverser les frontières ethniques. Même si elle n'apporte pas de « solutions », son analyse est rigoureuse et rend bien compte des différents enjeux.

À propos des États-Unis toujours, deux articles concernant les Noirs nous montrent, d'une part, le chemin que ce pays a parcouru en un peu plus d'un siècle et, d'autre part, la complexité de la situation actuelle. « Performing miscegenation : Rescuing "The White Slave" from the threat of interracial desire » est un article de Diana R. Paulin qui analyse non seulement la pièce (datant de 1882) de Bartley Campbell, mais surtout la manière dont les relations érotiques interraciales ont été perçues par une société à peine sortie de l'esclavage à la fin du XIX^e siècle³.

Dans « Responsibility in our own hands », John Herrington évoque une question qui, sous des formes multiples, hante bien des consciences. Ici le point de départ est une déclaration du dramaturge noir August Wilson mettant en doute la pertinence de laisser des théâtres « blancs » monter des pièces écrites par des Noirs. Selon lui, il est temps « [...] que nous assumions la responsabilité de nos propres talents⁴ » (p. 87). Dénonçant le « paternalisme de l'establishment blanc », la prise de position de Wilson remet évidemment en cause toute une partie de l'orientation fondamentale des sociétés occidentales. Cependant, la qualité et la stature de ce dramaturge font en sorte que, quelque désagréable que puisse être son attitude, parfois même en flagrante contradiction avec ses propres pratiques, son opinion ne peut être ignorée. On peut faire un rapprochement avec l'approche de

Susan Chandler Haedicke qui écrit dans « Dramaturgy in community-based theatre » : « La dramaturgie ancrée dans la communauté est une forme activiste de la dramaturgie, laquelle tend non seulement à refléter le monde, mais aussi à l'influencer et à le changer⁵ » (p. 132).

Mais toutes les sociétés multiraciales, et à fortiori multiculturelles, ne reflètent pas forcément les mêmes phénomènes. Du moins si l'on se fie à Marco Camarotti Rosa qui, dans « Animation, affirmation, anarchy : Folk performance in Brazil » (*New Theatre Quarterly*, n° 54), rend compte de quatre formes de théâtre folklorique dans le nord-est du Brésil : le *Bumba-meu-Boi*, le *Chegança*, le *Pastoril* et le *Mamulengo*. Abondamment illustré, l'article se termine sur cette citation de Antonio Pereira qui en résume bien l'esprit : « De fait, ce *Bumba-meu-Boi* semble être quelque chose qui aide toute l'humanité⁶ » (p. 180).

Compte tenu des soubresauts qu'a connus l'Europe depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, il est normal que les problèmes reliés aux cultures et à l'identité se manifestent dans la production et la réflexion théâtrales. Quatre exemples retiennent l'attention. Meenakshi Ponnuswami se penche sur la question de la résistance celte dans « Celts and celtism in Howard Brenton's *The Romans in Britain* » (*Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. XII, n° 2). Dans son esprit, la conquête fut autant culturelle que matérielle, et ce qui compte peut-être le plus de nos jours, c'est la manière dont l'histoire ou, plus précisément, « le discours » de l'invasion sont véhiculés. Sonja Kuflinec semble lui donner

raison dans « *Playing with the borders : Dramaturging ethnicity in Bosnia* » (vol. XIII, n° 1). Après avoir affirmé que l'ethnicité et le théâtre partagent le besoin de la définition par le biais de signes et de connections émotives, elle aboutit à la constatation, plutôt évidente, que jouer avec les frontières ne donne jamais pleine satisfaction, ni ne produit quoi que ce soit de définitif.

S'il est une constante dans ces reflets artistiques, intellectuels et sociaux que sont les revues, c'est que la politique et ses expressions théâtrales, très présentes dans les années 1960, 1970 et même 1980, ont cédé la place à une vision politique basée sinon exclusivement, du moins dans une très grande proportion sur l'identité, la culture et les questions qui relèvent de la place des femmes dans la société. L'exception à la règle est l'article de Juliusz Tyszka « *The orange alternative : Street happenings as social performance in Poland under martial law* » (*New Theatre Quarterly*, n° 56) où la question de l'identité n'est abordée que par la bande. Cependant, l'itinéraire d'un groupe surréaliste appelé Alternative Orange est exemplaire de la force subversive de l'art d'une part, mais aussi des dangers moraux et physiques auxquels une telle entreprise expose ceux et celles qui s'y adonnent. Quand on sait que le slogan le plus populaire du groupe a été « *Prolétaires – soyez beaux* », on mesure leur impact dans la Pologne de Jaruzelski.

Il est aussi question de la résistance théâtrale en Turquie où une partie de la société ne prise guère les héritiers de Thespis, ce dont nous informe Catherine Diamond dans « *Darkening clouds over*

Istanbul : Turkish theatre in a changing climate » (*New Theatre Quarterly*, n° 56). Dans le long conflit qui oppose les tenants de l'État laïc, tel qu'établi par Atatürk – au demeurant grand amateur de théâtre – et les islamistes de plus en plus vigoureux, le théâtre, ses artistes et ses artisans ont de quoi s'inquiéter. En effet, plusieurs ont visité les prisons pour avoir exercé leur droit de parole. Diamond fournit également une foule de renseignements sur l'étendue de la tradition théâtrale turque qui ne se trouvent pas forcément dans les manuels.

Istanbul est la porte d'entrée de l'Asie dont l'influence théâtrale a marqué la majeure partie du xx^e siècle. C'est en Inde, plus précisément à Orissa, que naquit la cofondatrice de l'International School of Theatre Anthropology. Julia Varley rend compte de cette femme exceptionnelle dans « *Sanjukta Pnigrahi : Dancer for the gods* » (*New Theatre Quarterly*, n° 55). On peut admirer la justesse des descriptions que l'abondante iconographie rend encore plus accessible. Il faut s'attarder à la magnifique photo de la couverture. L'influence de cette grande dame de la danse traditionnelle indienne s'étend bien au-delà des frontières de l'Asie, et ce que le témoignage de Varley, sa proche collaboratrice, pourrait perdre en objectivité est peu de chose par rapport au bénéfice que le lecteur retire à se familiariser avec cette artiste.

Deux articles abordent la vie théâtrale à Hong Kong. Dans « *Connections and crossovers : Cinema and theatre in Hong Kong* » (*New Theatre Quarterly*, n° 53), Frank Bren nous amène dans un monde fascinant qu'il décrit avec force détails, dé-

tails connus seulement des gens du milieu. Il s'agit d'une interrelation entre théâtre et cinéma qui n'est pas sans rappeler la récente invasion de Broadway par Walt Disney. Cependant, à l'inverse de ce qui se passe à New York, il s'agit d'un véritable va-et-vient entre les créations de la compagnie de théâtre Springtime et ses avatars cinématographiques. Ce qui est sûr, c'est que l'augmentation du public au cinéma et au théâtre est due à cette initiative. Et rappelons qu'un spectacle à Hong-kong peut attirer 60 000 personnes. Mais l'intérêt de l'article dépasse ce phénomène, car il nous renseigne sur l'histoire récente du théâtre de l'ancienne colonie britannique dont nous connaissons déjà un peu la production cinématographique très influente dans cette partie du monde. C'est cette situation coloniale et postcoloniale qu'explore Yun Tong Luk. Son article « Post-colonialism and contemporary Hong Kong theatre: Two case studies » (*New Theatre Quarterly*, n° 56) porte sur deux spectacles : *We're Hong Kong*, qui date de 1985, et *Tales of the Walled City*, créé en 1994. Les deux reflètent bien, ne serait-ce que par l'utilisation des deux langues, l'identité ambivalente d'un peuple qui vient de changer de maître, de pays et de régime politique.

À la différence des Hong-kongais qui, tout en restant sur place ont vu le monde changer autour d'eux, publics et théâtres voyagent de plus en plus et, selon John Russel Brown, non sans danger. Le titre accusateur de son article « Theatrical pillage in Asia : Redirecting the intercultural traffic » (*New Theatre Quarterly*, n° 53) en annonce bien la couleur. Certes, depuis quelques

années nous sommes habitués à des attaques virulentes contre la mondialisation sous toutes ses formes. Mais les attaques dans le domaine du théâtre sont plutôt dirigées vers « l'ennemie commune », à savoir la culture américaine envahissante. C'est dire qu'il est rare de voir quelqu'un s'en prendre à une personnalité comme Ariane Mnouchkine. Brown fait remarquer que si la directrice du Théâtre du Soleil croit qu'elle a redécouvert la source de tout ce qui est théâtre en Orient, cela ne justifie nullement qu'elle habille ses interprètes en costumes étrangers et qu'elle les fasse agir selon un système qui appartient à « [...] des cultures qui n'ont rien à voir avec ce que le public connaît ni avec le patrimoine culturel de ses acteurs⁷ » (p. 18). Si Brown réprovoque le genre de pillage dont le théâtre asiatique est l'objet depuis des décennies, Christopher Balme jette un regard particulièrement acerbe sur les spectacles pour touristes comme ceux présentés sur l'île principale de Hawaï. « Staging the Pacific : Framing authenticity in performances for tourists at the Polynesian Cultural Center » (*Theatre Journal*, vol. 50, n° 1) examine l'influence d'un public de touristes sur les spectacles et sur leur supposée authenticité. Balme soutient que, du moment que le consommateur est essentiellement le touriste, rien ne pourra freiner la transformation graduelle de la tradition dont seule l'enveloppe continuera à faire illusion. Dans cette nouvelle configuration, la place du spectateur détermine autant le spectacle que l'authenticité qu'on essaie de perpétuer.

Femmes

Le numéro que *Theatre Research International* (vol. 23, n° 3) consacre aux femmes, sous la direction de David Bradby et Mary Noonan, s'intitule « Women give voice to women. Feminist theory in practice on the French stage ? ». D'entrée, Bradby et Noonan posent les balises de la recherche : qu'y a-t-il de nouveau dans les points de vue théâtral, politique et social ? Et dans quelle mesure les théories féministes françaises peuvent-elles être utiles à cette réflexion ? Il est intéressant de voir la sélection et la réaction d'interlocuteurs extérieurs à la France.

Marguerite Duras remporte certainement la palme de la popularité, suivie de près par Nathalie Sarraute, Hélène Cixous, Marguerite Yourcenar et Monique Wittig. Et c'est par l'analyse d'une pièce de cette dernière que s'ouvre le numéro, sous la plume de Valerie Hannagan Lewis. L'article « Warriors and runaways : Monique Wittig's *le Voyage sans fin* » s'attache à explorer la subjectivité lesbienne dans cette histoire où Quichotte et Panza deviennent des amantes en fuite. Sur le plan esthétique, c'est Wittig elle-même qui détermine sa démarche : « [...] pour moi à l'heure actuelle un spectacle ne pouvait exister qu'en pratiquant une dissociation en quelque sorte entre mots et gestes, en les traitant séparément » (p. 200). L'auteure de l'article conclut que cette dissociation de la voix et du corps permet peut-être d'entrevoir « le farouche pouvoir et la beauté de l'ancienne et de la moderne amazone⁸ » (p. 203).

La voix a une place de choix dans tout le numéro, mais l'accent est tout particulier

dans l'article de Lib Taylor « Sound tracks : The soundscapes of *Indiana Song* ». C'est une belle analyse des références à la musique et à la danse, dans l'œuvre de Duras. Taylor traite et du film et de la pièce, ce qui lui permet de mieux faire ressortir les constantes. Quant à Mary Noonan, elle aborde l'œuvre sous un angle tout à fait différent. Le titre de son étude « Spatialization of loss in the theatre of Marguerite Duras » donne le ton. Selon elle, les méthodes utilisées par Marguerite Duras, qui se concentre sur la spatialisation de la topographie, poussent les conventions théâtrales à leurs limites. C'est surtout le corps féminin qui retient son attention, et la manière dont Duras écarte ce corps du *discourse/subjectivity* pour exprimer la « [...] détresse à la source de la voix de la femme au-delà du discours⁹ » (p. 215).

En suivant l'ordre du numéro, on se transporte dans ce « coin de France » qu'est la Caraïbe, d'où Judith G. Miller nous rapporte une vision qui n'est pas nécessairement du féminisme français mais un féminisme qui reflète une situation très particulière entre trois continents. « Caribbean playwrights : Madness, memory but not melancholia » traite de l'œuvre de Ina Césaire, Martiniquaise, et de Simone Schwartz-Bart, Guadeloupéenne, qui selon l'auteure figurent parmi les dramaturges les plus intéressantes bien qu'elles ne figurent pas parmi les plus étudiées. Notons deux des titres qu'on aimerait bien retrouver sur des affiches d'un théâtre du voisinage¹⁰ : *Ton beau capitaine*, de Schwartz-Bart, ou *Rosanie Soleil*, de Césaire.

C'est sous un angle tout différent que Cecilia Beach voit la problématique de la femme au théâtre. Dans « À table : The power of food in French theatre », elle constate que « Le théâtre des femmes contemporain en France offre un riche corpus de pièces qui explorent la signification sociale et psychologique de la nourriture¹¹ » (p. 233). Beach non seulement fait remarquer que l'on accorde plus d'attention à une poignée de grands chefs qu'à la multitude de femmes qui nourrissent la majorité de la population, mais elle aborde aussi la question sous divers éclairages (par exemple, les troubles de nutrition chez la femme occidentale).

Deux articles témoignent de l'influence de Cixous sur le théâtre et la réflexion féministes. Dans « Bisexuality in Cixous's *Le Nom d'Édipe* », Sandra Freeman examine la problématique du nom. Basé sur le chant de Jocaste, *Chant du corps interdit*, cet opéra traite de la société qui, tout comme dans le cas de Laïus, détruit en nommant. Il est intéressant de noter que dans la production en Avignon chacun des personnages était doublé, une personne chantant, et l'autre jouant et disant le texte, ce qui renvoie à la méthode utilisée par Wittig. Pour sa part, Julie Dobson s'attarde à Cixous en tant qu'écrivaine, dans « The scene of writing : The representation of poetic identity in Cixous's recent theatre ». À travers des textes récents comme *Voile noire voile blanche*, *La ville parjure* ou *Le réveil des Erinyes* et *L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)*, Dobson analyse le rôle ou les rôles que joue Cixous elle-même dans ses pièces, et conclut : « [...] Cixous comme

poète et énonciatrice de vérités se réserve le dernier mot et est clairement identifiée derrière les scènes de l'écriture¹² » (p. 259).

Tout en laissant au lectorat francophone le plaisir de découvrir l'article d'Alexandre Terneuil « Violence et révolte des femmes dans le théâtre de Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute et Marguerite Duras », je souligne deux articles consacrés à l'œuvre de Sarraute, écrits avant la mort de la grande dame des lettres françaises. Dans « *N'est-on pas tous pareils ?* : Nathalie Sarraute and the question of gender », Valerie Minogue cherche à résoudre l'apparente contradiction entre Sarraute la féministe convaincue et l'écrivaine qui déclarait : « Quand j'écris je ne suis ni homme ni femme ni chien ni chat, je ne suis pas moi, je ne suis plus rien » (p. 267). Quant à John Phillips (« The repressed feminine : Nathalie Sarraute's *Elle est là* »), il estime que Sarraute a abandonné le théâtre, car elle s'est rendu compte qu'en essayant de transposer ses pièces radiophoniques sur scène, elle s'est heurtée à la dimension physique qui la dépassait.

Dans *New Theatre Quarterly* (n° 54), deux articles traitent du corps féminin ou, plus précisément, du corps au féminin. « Abstract body language : Documenting women's bodies in theatre » est une véritable méthode que Anna Cutler veut appliquer à sa recherche. Susan Melrose lui donne la réplique avec « My body, your body, her-his body : Is/does some-body (live) there ? ». Les deux titres traduisent assez clairement la teneur d'un débat impossible à résumer. Tout autre est la clarté de Poh Sim Plowright qui, dans un long et

bel article « The art of Manora : An ancient tale of feminine power preserved in South-East Asian theatre », décrit une forme particulière de dramatisation rituelle du conte où le pouvoir féminin, magique et bienfaiteur, continue son parcours festif.

Enfin, dans *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada* (vol. 19, n° 1), Paula Sperdakos saisit un moment de la longue histoire du Festival de Stratford, lorsque trois des plus grandes actrices canadiennes-anglaises se sont retrouvées pour une représentation unique. « Acting in Canada in 1965 : Frances Hyland, Kate Reid, Martha Henry and John Hirsch's *The Cherry Orchard* at Stratford » trace le portrait de trois artistes sur fond de vie théâtrale, à une époque où Stratford dominait, à la veille d'un virage artistique majeur.

Shakespeare

Stratford, c'est aussi Shakespeare, le troisième grand thème de cette année 1998. La fascination que le barde exerce sur les artisans de théâtre, toutes tendances et toutes époques confondues, est un phénomène en soi¹³. Tout est prétexte à jouer avec Shakespeare, et l'abondance des réflexions est impressionnante. *Theatre Journal* et *Theatre Survey* y consacrent chacun un numéro. Cependant, avant d'en rendre compte, faisons une pause avec le metteur en scène Charles Marowitz qui, bien avant ses contemporains, s'est permis une vision très personnelle de Shakespeare.

Cet Américain qui, il y a une trentaine d'années, a poursuivi à Londres une recherche un peu solitaire, se livre à une réflexion

fort intelligente sur le rapport entre le metteur en scène et l'acteur. Dans « Otherness : The director and the discovery of the actor » (*New Theatre Quarterly*, n° 53), Marowitz décrit son cheminement. Parti comme tant d'autres metteurs en scène des hauteurs de l'omnipotence, il se rapproche de plus en plus de l'acteur qui, selon lui, au lieu de « construire le personnage », doit pénétrer dans « [...] un champ magnétique où il est atteint par des émanations venant d'idées, d'impulsions et de l'environnement dictés par la production¹⁴ » (p. 7). Il me paraît évident que les longues années qu'il a consacrées à Shakespeare ne sont pas étrangères à cette sorte de réflexion.

Le numéro spécial de *Theatre Survey* (vol. 39, n° 1) est orné de la photo de Robert Lepage en Hamlet dans *Elsinore*. Intitulé « Shakespeare and postmodern productions », et dirigé par Gary Jay Williams et W. B. Worthen, ce numéro comporte trois longs articles se concentrant sur trois pièces emblématiques : *Le roi Lear*, *Hamlet* et *Henry V*, vues sous des angles très précis. Susan Bennett situe le film de Godard entre la modernité et la postmodernité dans « Godard and Lear : Trashing the ca(n)on », et Richard Paul Knowles vise *Hamlet* uniquement sous l'angle d'Ophélie, dans un article au titre pour le moins explicite : « *The Real of it Would be Awful* : Representing the real Ophelia in Canada. » Quant à l'article « The last post : *Henry V* war culture and the postmodern Shakespeare » de Robert Shaughnessy, son contenu est assez évident pour quiconque connaît la pièce.

Le numéro de *Theatre Journal* (vol. 50, n° 2) est plus varié. Selon Susan Bennett

qui a codirigé ce numéro avec Loren Kruger, modernisme et Shakespeare sont allés de pair tout au long du xx^e siècle. Certes, quelques articles s'en tiennent à l'opposition ou à la dialectique moderne-postmoderne, mais d'autres abordent heureusement la question sous des éclairages différents. Je m'attacherai davantage à ces derniers. Irena R. Makaryk, par exemple, décrit l'aventure d'une production de l'Ukrainien Les' Kurbas qui, en 1924, a osé appliquer un traitement de choc à *Macbeth*. Non seulement fut-il vigoureusement condamné pour son audace à l'époque, mais artistes et critiques contemporains continuent à rejeter ce concept qui allait à l'encontre du sacro-saint réalisme psychologique. Une dizaine d'années plus tôt, à Manchester, au premier véritable *repertory theatre* de la Grande-Bretagne, la directrice Annie Horniman s'est également rendu compte des limites qu'il ne fallait pas dépasser avec Shakespeare. Dans un article au titre délicieux, « No flirting with Philistinism : Miss Horniman's Gaiety Theatre » (*New Theatre Quarterly*, n° 55), Viv Gardner analyse ses déboires avec *Jules César*, dans une mise en scène audacieuse de Lewis Casson. Ce dernier y a laissé des plumes et sa place.

Au voyage dans le temps répond le voyage dans l'espace. Dans « Shakespeare and cultural tourism » (*Theatre Journal*, vol. 50, n° 2), et après avoir fait un rapide tour d'horizon de l'histoire des grands festivals, surtout shakespeariens, Denis Kennedy nous emmène dans l'industrie du patrimoine au sens où la définit Robert Hewison : « [...] au lieu de fabriquer des biens, nous fabriquons du patrimoine,

un produit que personne ne semble capable de définir mais que tout le monde est désireux de vendre¹⁵ » (p. 179). Et conduit par cet habile guide, le lecteur se retrouve au nouveau Globe de Londres, non sans inquiétude devant la logique incisive de l'auteur. Y aurait-il un Walt Disney derrière chaque festival de culture savante ?

Mais le voyage shakespearien le plus significatif est peut-être celui que Min Tian nous propose avec « The revention of Shakespeare in traditional Asian theatrical forms » (*New Theatre Quarterly*, n° 55). Bien qu'il pense que la tradition shakespearienne originale est définitivement perdue, il classe les capacités de réinvention asiatiques parmi les plus probantes. Il relève l'impression que les transplantations dans des formes traditionnelles asiatiques ont fait sur un Jan Kott ou un John Russel Brown. Ce dernier estime que « [...] le texte de Shakespeare devrait être réévalué si l'on imagine que le spectacle élisabéthain a utilisé quelque chose de semblable à la méthode de Jatra¹⁶ » (p. 275). On apprend que, en plus d'avoir été adapté à cette forme, Shakespeare a été adapté au kabuki, au nô, au bunraku, au kyogen, au kathakali, pour ne mentionner que les traditions les plus connues. Et cette constatation rejoint les grandes questions sur la rencontre des cultures et les mouvances qui en sont issues.

Longtemps ancré dans la cité ou se résolvant à tourner à contrecœur, le théâtre se hasarde de plus en plus sur les routes et les mers réelles ou virtuelles. À l'instar des explorateurs, il doit accepter les dangers qui accompagnent le plaisir des découvertes, mais rien désormais ne semble

pouvoir arrêter son élan vers l'autre, pas même d'occasionnelles démonstrations d'agressivité. Et c'est tant mieux.

Le théâtre n'a pas fini de voyager.

Tibor Egervari

Université d'Ottawa

1. Ce néologisme est presque incontournable, compte tenu des idéologies dominantes dans les cercles universitaires anglophones.

2. «[...] are providing vital new opportunities to study the representation of women as subject on the American stage.» Je traduis.

3. Notons au passage que l'auteure, à l'instar de beaucoup de ses collègues, use d'abondance des mots *performative* et *performatory* que l'on traduit chez les linguistes par «performatif austinien», du nom de J. L. Austin. Il me semble utile de donner ici la définition de Judith Butler citée dans l'article : «[...] reiterative power of discourse to produce the phenomenon that it regulates and constraints» (p. 72); je traduis : «[...] pouvoir réitératif du discours afin de produire le phénomène qu'il régit et contraint.»

4. «[...] we took responsibility for our talents in our own hands.» Je traduis.

5. «Community-based dramaturgy is an activist form of dramaturgy which aims also to influence the actual world, not just reflect it.» Je traduis.

6. «Indeed, this *Bumba-meu-Boi* seems to be something that helps the whole of mankind.» Je traduis.

7. «[...] to cultures that are out of the experience of her audiences and the cultural inheritance of her actors.» Je traduis.

8. «[...] the ancient and modern Amazon's fierce power and beauty.» Je traduis.

9. «[...] distressed source of woman's voice beyond discourse.» Je traduis.

10. Il y a de l'espoir d'ailleurs si l'on en juge, d'une part, par le succès remporté par le colloque consacré au théâtre de la Caraïbe organisé par Alvina Ruprecht, il y a deux ans, à Ottawa et, d'autre part, par le fait que le numéro 28 de *L'Annuaire théâtral* (automne 2000) portera sur ce sujet.

11. «Contemporary women's theatre in France provides a rich corpus of plays that explore the social and psychological significance of food.» Je traduis.

12. «[...] Cixous, as poet and pourveyor of truths, retains the last word and is clearly identified behind the scenes of writing.» Je traduis.

13. Voir à cet égard le numéro 24 de *L'Annuaire théâtral* (automne 1998), «Traversées de Shakespeare».

14. «[...] a magnetic field where he is affected by emanations from the ideas, impulses, and environment dictated by the production.» Je traduis.

15. «[...] instead of manufacturing goods, we are manufacturing *héritage*, a commodity which nobody seems able to define, but which everybody is eager to sell.» Je traduis.

16. «Shakespeare's texte may have to be revalued if we imagine that Elizabethan performances used something like the Jatra method.» Je traduis.