

## Revue des revues

Leanore Lieblein et Pascal Riendeau

Numéro 25, printemps 1999

Théâtre, musique et environnement sonore

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041388ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041388ar>

[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 document

Lieblein, L. & Riendeau, P. (1999). Revue des revues. *L'Annuaire théâtral*, (25), 175–184. <https://doi.org/10.7202/041388ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1999

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/>

Comme dans le numéro 23, la « Revue des revues » en langue anglaise n'est constituée que d'une sélection, confiée cette fois-ci à un seul signataire. Nous avons choisi de nous attarder aux revues qui contenaient des dossiers thématiques susceptibles d'intéresser les lecteurs et les lectrices de *L'Annuaire théâtral*. De plus, nous avons essayé d'inclure des revues qui, faute d'espace, avaient été omises l'année dernière.

Leanore Lieblein

*Université McGill*

Pascal Riendeau

*Université de Montréal*

*Essays in Theatre/Études théâtrales*, vol. 15, n° 2 ; vol. 16, n° 1, 1997

*Modern Drama*, vol. XL, n° 1, n° 3 et n° 4, 1997

*New Theatre Quarterly*, vol. XIII, n° 49, n° 50, n° 51 et n° 52, 1997

*Performing Arts Journal*, vol. XIX, n° 1 (55), n° 2 (56) et n° 3 (57), 1997

*Theatre Journal*, vol. 49, n° 1, n° 2, n° 3 et n° 4, 1997

*Theatre Research International*, vol. 22, n° 1, 1 supplément, n° 2 et n° 3, 1997

La lecture des six revues dont je rendrai brièvement compte impose presque naturellement un certain nombre d'axes d'exploration. En les suivant, j'ai pu,

d'une part, déceler les tendances fortes de l'état de la recherche faite par une partie de mes collègues de langue ou d'expression anglaise et, d'autre part, sentir le vent, parfois léger, de la mode et de ses avatars. Pour simplifier, je pourrais dire que les tendances fortes se trouvent du côté du langage limpide, et que l'utilisation excessive de jargons, de barres obliques et autres signes superflus mène presque inmanquablement vers la mode. Je tâcherai donc de m'attacher à une sélection du premier groupe.

L'axe qui s'impose dès l'abord indique la direction de la décolonisation, qu'elle soit intérieure ou extérieure. Le deuxième reflète les diverses luttes ou résistances. Le troisième lève un coin de voile sur la Russie et une partie de l'Europe centrale et orientale d'après le communisme. Le quatrième axe revisite encore et toujours quelques classiques, des auteurs comme Shakespeare et Tchekhov, les réflexions théoriques de Goethe et d'Artaud. Enfin, un cinquième axe ferait l'histoire du théâtre dans le sens traditionnel du terme, en une série d'articles sur le théâtre et l'iconographie. Finalement, hors axe, si je puis dire, se trouvent des articles isolés, parfois fort intéressants, sur des figures de proue de notre époque, Koltès et Bond, pour ne citer que ceux-là.

\* \* \*

Le numéro 1 du *Theatre Journal* est consacré à l'Afrique du Sud. L'ambiguïté du

titre « Performing (in) South Africa » donne une bonne idée du ton et du contenu des articles. En exergue à son commentaire d'introduction, Loren Krugel cite Albie Sachs : « Nous savons tous où est l'Afrique du Sud, mais nous ignorons ce qu'elle est<sup>1</sup>. » Il n'est pas inutile de noter que l'auteur de cette phrase a combattu le régime d'apartheid, qu'il est juge au tribunal constitutionnel et qu'il préside une commission chargée de mettre sur pied un Conseil des arts en Afrique du Sud. Le premier article, de Peter Merrington, est tout à fait surprenant, car il décrit le *pageant* de 1910 qui marqua l'union de deux républiques boers et de deux colonies britanniques. Une sorte de réconciliation de deux « races » blanches après la guerre qui les opposa au début du siècle. Cette toile de fond d'une mise en scène nationale et impériale délirante donne tout son sens au titre du quatrième article, « Theatre for reconciliation : *Desire* and South African students » de Hazel Barnes. Inspirée par la Commission de Vérité et de Réconciliation, la pièce *Desire* de David Lan réalise, selon Barnes, la fusion de la pratique théâtrale et le rituel public de confession et de réconciliation. Jouée par des étudiants de l'Université de Natal, située dans une des régions les plus meurtries par la guerre civile, la pièce semble avoir touché tout particulièrement un public composé d'élèves de toutes origines.

Entre ces textes qui traitent de réconciliations bien différentes se glisse celui de Jacqueline Maingard, « Imag(in)ing the South African nation : Representations of identity in the Rugby World Cup 1995 ».

Bien que Maingard s'attache essentiellement à la description des cérémonies d'ouverture et de fermeture, car elles représentent « [...] "la communauté imaginaire" de la "nouvelle" nation sud-africaine » (p. 16), le lecteur ne peut s'empêcher de penser à ce que l'auteure ignorait, à savoir que trois ans plus tard, à l'instar de l'Afrique du Sud, la France allait réaliser l'exploit de gagner un championnat mondial sur son territoire avec une équipe dont le nombre de joueurs d'origines maghrébine, africaine, arménienne et d'autres contrées était élevé. La charge politique de ceci donne une assez bonne idée de cela.

Dans le numéro 1 de *Modern Drama*, Dennis Carroll signe un article sur un sujet rarement abordé, c'est le moins qu'on puisse dire. « Some defining characteristics of Australian aboriginal drama » nous introduit dans le monde des aborigènes et de leur *spirit-assisted conception* où le temps, et surtout le passé, ont des valeurs différentes de celles des Occidentaux. Un monde où ce n'est pas le passé objectif mais bien le mythe qui a de l'importance. La « rêverie » (*dreaming*) et le *corroboree*, sorte de fête rituelle tenue en plein air, occupent des places prépondérantes dans la dramaturgie, dont l'un des premiers représentants est Jack Davis.

Dans le numéro 1 (55) du *Performing Arts Journal*, Erin B. Mee fait entendre trois voix marquantes du théâtre indien contemporain. Certaines des problématiques qui y sont soulevées sont exploitées dans le théâtre d'autres pays anciennement colonisés : l'opposition des formes importées, voire imposées, aux formes locales et tradition-

nelles ; des langues nationales qui sont souvent celles d'anciens colonisateurs aux langues régionales et de portée limitée ; enfin du lieu fermé et forcément élitiste au théâtre de rue. L'une de ces trois voix, et sans doute l'une des figures dominantes, est l'auteur et metteur en scène Kavalam Narayana Pannikar. L'utilisation moderne qu'il fait du théâtre traditionnel, et ce depuis la décennie 1960, l'établit à la fois comme rénovateur et comme gardien d'une grande tradition. D'ailleurs, Brian Singleton lui consacre un article dans le numéro 2 de *Theatre Research International*. Intitulé « K. N. Panikkar's "Teyyateyyam" : Resisting interculturalism through ritual practice », l'article fait ressortir l'importance accordée par Panikkar à la formation traditionnelle dans le domaine du jeu. La problématique soulevée dans cet article renvoie à un autre article, celui de Poh Sim Plowright, dans le numéro 50 du *New Theatre Quarterly*, intitulé « The birdwoman and the puppet king : A study in inversion in Chinese theatre ». Outre l'intérêt des renseignements sur le théâtre chinois et sur l'influence profonde que les marionnettes y ont exercée, l'auteur y attaque de front la conception brechtienne de la tradition orientale. Celui qui a appuyé une partie de sa théorie du *Verfremdungseffekt* sur sa découverte à Moscou, en 1935, du théâtre chinois, n'y a vu, soutient l'auteur, qu'une version « neutre » de ce théâtre, et pour cause. Brecht avait toutes les raisons du monde d'occulter la dimension profondément religieuse de ce théâtre.

Pour demeurer en Asie, il faut jeter un coup d'œil sur l'article de Catherine Dia-

mond, « The Pandora's box of "Doi Moi" : The Open-Door Policy and contemporary theatre in Vietnam » dans le numéro 52 du *New Theatre Quarterly*. La politique de « portes ouvertes » du régime, durant la présente décennie, semble avoir entraîné une avalanche de films et de vidéo importés, laissant dans l'ombre, du moins dans les grandes villes, les formes traditionnelles de spectacles. Par contre, de nouvelles formes ont fait leur apparition sous l'appellation de « théâtre rénové » ou encore de « mini-théâtre », tirant sur l'humour et essayant d'intégrer les influences étrangères à des formes d'expression nationales. Bien évidemment, tout cela ne se fait pas sans polémique ni sans résistance. Mais, après tout, n'est-ce pas là un signe de vitalité ?

Toujours dans ce même numéro, en renversant les données, en quelque sorte, Graham Ley présente un véritable dossier intitulé « Theatre of migration and the search for a multicultural aesthetic : Twenty years of Tara Arts ». Constitué d'interviews, de tableaux, de citations de presse, ce dossier relate vingt ans d'activités de la troupe que l'on considère souvent comme l'expression par excellence de l'identité asiatique en Grande-Bretagne. On lira avec un intérêt particulier l'interview réalisée avec le fondateur et directeur de la troupe, Jatinder Verma. Son cheminement éclaire le débat qui oppose revendication d'identité à assimilation, même pacifique. On sait que ce débat n'a pas fini de nous occuper.

Durant l'année 1997, *New Theatre Quarterly* publie trois textes sur la place du théâtre durant la lutte pour l'indépendance du peuple érythréen et après l'obtention de

celle-ci en 1991. Dans le premier (numéro 50), Jane Plastow, dans « Theatre of conflict in the Eritrean independence struggle », dessine une sorte de toile de fond et note avec beaucoup d'à-propos que là comme ailleurs en Afrique l'émergence d'une force théâtrale spécifique se faisait en parallèle avec les mouvements de libération et dans des langues ou des dialectes. Une des caractéristiques de ce théâtre est le mélange de genres, libre de toute entrave, qui répond bien à une sensibilité locale. Paul Warwick intitule son article, le deuxième de la série (numéro 51), « Theatre and the Eritrean struggle for freedom : The cultural troupes of the People's Liberation Front ». On comprend immédiatement qu'il s'agit d'une sorte de « théâtre aux armées » avec des buts précis de propagande, d'éducation et de résistance à la domination linguistique et culturelle que l'Éthiopie a essayé d'imposer aux Érythréens. Cette tentative d'amener le théâtre dans les milieux de vie se muera, après l'indépendance, en un projet confié à Plastow, qui le décrit dans le troisième article, « The Eritrea Community Based Theatre Project » (numéro 52). Ce projet devait tirer des traditions africaines et européennes les bases nécessaires à une vie théâtrale spécifiquement érythréenne. Plastow en relate, sous forme de journal, le processus édicté et payé par le gouvernement de l'indépendance.

Une autre forme d'interculturalité est mise en lumière par Osita Okagbue, dans « The strange and the familiar : Intercultural exchange between African and Caribbean theatre » (*Theatre Research International*, numéro 2). De fait, il s'agit de la survivance

de l'Afrique dans l'âme de ses enfants dispersés comme, entre autres, dans l'œuvre de Walcott. Ce retour aux racines ne manquera pas de rappeler aux lecteurs francophones les liens d'Aimé Césaire avec l'Afrique et ses traditions.

Une tout autre forme d'interculturalité est explorée dans deux articles touchant les Noirs américains au XIX<sup>e</sup> siècle. Diana Paulin, dans « Representing the forbidden desire : Interracial unions, surrogacy and performances » (*Theatre Journal*, numéro 4), étudie une pièce de théâtre et un roman dans lesquels il est question de mariage interracial, avec les conséquences qu'on imagine. Mais d'un point de vue théâtral, c'est « Solo black performance before the Civil War : Mrs. Stowe, Mrs Webb, and "The Christian Slave" » (*New Theatre Quarterly*, numéro 52), de Susan F. Black, qui frappe le plus. La fin du titre de son article renvoie au titre de l'adaptation théâtrale de *La case de l'Oncle Tom*. Une des adaptations, devrais-je dire, car compte tenu de l'absence de loi sur la propriété intellectuelle, le roman de Harriet B. Stowe a été adapté par de nombreuses personnes. L'adaptation dont il est question ici est la seule qui soit de sa main. On connaît l'énorme succès tant du roman que de ses innombrables versions scéniques au siècle dernier, et on connaît aussi la virulente critique dont l'œuvre et ce qu'elle représente font l'objet aujourd'hui. Ce qu'on connaît moins, et j'avoue ma totale ignorance à cet égard, c'est que l'adaptation théâtrale de Stowe a donné l'occasion à une lectrice métisse, Mary E. Webb, de faire briller son extraordinaire talent dans une version solo

de la pièce. Selon tous les témoignages, sa performance faisait courir les foules, jusqu'à sa mort prématurée en 1857, à l'âge de 31 ans. Peu de temps après éclatait la guerre de Sécession.

Un numéro entier de *Theatre Research International* (vol. 22, n° 1, supplementary issue, 1997) est consacré à la communication théâtrale. Ici encore, c'est dans une rencontre entre l'Orient et l'Occident que la question se discutait, à Tōkyō, dans un colloque, en 1995. Selon Mitsuya Mori, le responsable du numéro, ce sont les théories poststructuralistes de la critique littéraire qui ont suscité l'intérêt croissant des universitaires pour l'aspect performatif de l'événement théâtral et de sa réception. Quoi qu'il en soit, les conférenciers semblent être d'accord sur la transformation radicale, depuis le début de la décennie 1980, des rapports entre l'Est et l'Ouest. Comme on l'a vu plus haut, l'Est paraît vouloir retourner de plus en plus à des formes traditionnelles. Mais encore là, rien n'est jamais si simple. Comme le note Mori, la position de ses collègues japonais est bien singulière. D'un côté, en raison de la position économique du Japon, ils estiment appartenir au monde occidental et, de l'autre, ils savent que, ne serait-ce que géographiquement, ils sont essentiellement orientaux. Peut-être n'appartiennent-ils ni à l'un ni à l'autre, note l'auteur, non sans ironie sans doute.

Dans les rencontres musclées entre l'Occident et l'Orient, il n'y a pas que Brecht qui soit attaqué. C'est la charge de Rustom Bharucha, dans *Theatre and the World* (Routledge, London, 1993), qui a provoqué l'article de Maria Shevstova

« Interculturalism, æstheticism, orientalism : Starting from Peter Brook's *Mahabharata* » (*Theatre Research International*, numéro 2). Parmi les accusations de Bharucha, retenons « la banalisation de la culture indienne » et la « réduction à des platitudes de la philosophie hindoue ». Dans sa défense de Brook, Shevstova se tourne naturellement vers Ariane Mnouchkine et l'interroge surtout à propos des *Atrides*. Celle-ci trouve la formule qui frappe : « On ne pille pas un maître. On le valorise. On lui fait honneur » (p. 102). Et encore, en parlant de sa relation avec l'Orient : « Le théâtre oriental c'est *l'art de l'acteur*. Je dirais que l'Orient sait ce que c'est qu'un acteur et que nous, nous savons ce que c'est qu'un texte de théâtre » (p. 101).

Cette controverse illustre bien le ton de ce numéro, intitulé « Theatre and interculturalism », dirigé par Brian Singleton. Son intérêt pour le sujet vient sans doute d'assez loin, puisque dans le numéro 1, il signait une analyse intitulée « Receiving *Les Atrides* productively : Mnouchkine's intercultural signs as intertexts ». Mais revenons au numéro 2. Je ne puis passer sous silence l'article de Charles Dietrich coiffé du titre bien surprenant « Les opéras parfumés : Aspects of orientalism in nineteenth-century French opera » [*sic*]. En examinant essentiellement les *libretti* des opéras qu'on devine : *Carmen*, *Les pêcheurs de perles*, *Lakmé*, etc., l'auteur conclut que le regard posé sur autrui, si faux soit-il, aide à la définition de soi, de la société française du XIX<sup>e</sup> siècle, en l'occurrence.

Enfin, pour terminer cette partie consacrée à l'interculturalité, je voudrais

mentionner brièvement l'intéressant article de Claire Sponsler sur une véritable transplantation d'une fête d'Italie, dans « Brooklyn's Giglio and the negotiation of ethnicity » (*Essays in Theatre/Études théâtrales*, vol. 15, n° 2). Par contre, je me sens incapable de rendre compte en quelques lignes de l'étude de Don Perkins dans le même numéro « Shifting loyalties: The indigenous and indigenisation in Canadian historical drama of cultural contacts » : son sujet me touche évidemment de près et j'estime que son article mérite soit de faire l'objet d'un compte rendu, soit d'être traduit.

\* \* \*

Parmi les articles qui examinent le théâtre d'un point de vue spécifiquement féminin, voire féministe, je retiens pour commencer une controverse dont l'origine remonte à 1996, lorsque Sarah Werner fit paraître un article dans *New Theatre Quarterly* (numéro 47), « Performing Shakespeare voice training and the feminist viewpoint », dans lequel elle attaqua violemment la pratique actuelle. Trois praticiennes, parmi les plus éminentes, Cicely Berry, Patsy Rodenburg et Kristin Linklater, y répondent tour à tour, puisque au moins deux d'entre elles furent directement mises en cause (dans le numéro 49). Jusqu'ici, cela sonne comme une querelle typique opposant une universitaire à des praticiennes. Cependant, survient Jane Boston (numéro 51) qui renvoie les adversaires dos à dos, dans « Voice : the practitioners, their practices, and their critics ». Selon elle, les

universitaires sont incapables d'exprimer les nuances des pratiques vocales du théâtre contemporain, alors que la technicité du langage des praticiens tend à demeurer en surface. Boston, une praticienne elle-même, fait appel à d'autres domaines, comme la psychanalyse, pour étayer ses nouvelles approches qui seraient « [...] developmentally answerable to both the academy and the conservatoire » (p. 254).

Quatre articles sur l'histoire du théâtre éclairent le rôle, la place et l'action des femmes d'une façon particulièrement intéressante. Peter Holland jette un regard curieux sur la pantomime anglaise, ce genre si typiquement britannique qu'en une seule année (1995) il y a eu 19 productions professionnelles à Londres et 187 dans le reste du pays. Ce qui intéresse Holland, dans « The play of Eros : Paradoxes of gender in English pantomime » (*New Theatre Quarterly*, numéro 51), ce sont les règles de travestissement qui sont pratiquement immuables. Le jeune premier est toujours joué par une femme, alors que la vieille dame est incarnée par un homme. Il ne manque évidemment pas de souligner l'ambiguïté de cette forme de spectacle que j'appellerais « familiale », en concluant qu'on y trouve « les délices de la maturité dans l'immaturité<sup>2</sup> » (p. 204).

Le titre de l'article de Jane Tylas, « Women in the windows : Commedia dell'arte and the theatrical practice on early modern Italy » (*Theatre Journal*, numéro 3), ne nécessite presque pas d'explication. Quiconque à qui le genre est un tant soit peu familier saisit tout de suite l'intérêt de cette étude. Par contre, James Peck m'a entraîné

sur un terrain qui m'était totalement inconnu. Intitulée « Anne Oldfield's Lady Townly: Consumption, credit, and the whig hegemony of the 1720s » (*Theatre Journal*, numéro 4), son analyse décrit l'influence de la grande vedette de théâtre anglaise qu'était Anne Oldfield sur la mode et, partant, sur la consommation. Or, il se trouve que les whigs urbains, qui étaient d'esprit libéral, favorisaient le commerce et le crédit, alors que les Tories, conservateurs et plutôt ruraux, s'en tenaient à une économie plus traditionnelle. En lançant des modes et en poussant à la consommation et au crédit, Oldfield, qui était évidemment whig, appliquait la politique de son parti avec d'autant plus de succès que son théâtre était un lieu de rassemblement whig traditionnel. C. Q. F. D. !

Revenons à une forme d'étude plus traditionnelle mais non moins intéressante. Dans le numéro 1 de *Modern Drama*, Christina Stachurski nous fait faire une rare incursion dans le théâtre néo-zélandais par le truchement de trois œuvres inspirées du même événement. En 1954, deux jeunes femmes assassinent, à coups de brique, la mère de l'une d'elles. Comme l'indique le titre de son article, « Scenes of the crime: Returning to the past », ce qui intéresse Stachurski, c'est l'appropriation d'un passé national au détriment de l'expansion européenne en particulier. De plus, elle fait assez remarquablement ressortir le mélange de faits, de faits divers et de fiction dans les œuvres étudiées.

Il faut encore que je mentionne deux articles qui lient les études féministes à Shakespeare. Dans « Margaret Clarke's Ger-

trude and Ophelia: Writing revisionist culture, writing a feminist "New Poetics" » (*Essays in Theatre/Études théâtrales*, vol. 16, n° 1), Linda Burnett analyse la pièce qui semble répondre à l'appel lancé par Sue-Ellen Case pour « une nouvelle théorie féministe ». De fait, la pièce de Clarke semble complètement renverser le point de vue shakespearien. Elle relit l'histoire d'Hamlet en fonction de celle d'Ophélie qui, du coup, se trouve placée au premier plan. Elle y est rejointe par Gertrude, créant ainsi un pôle tout à fait nouveau. Burnett clôt son article avec les mots d'Alicia Ostriker: il s'agit là de la « fabrication de mythes révisionnistes<sup>3</sup> » (p. 26). Dans le même numéro, Richard P. Knowles part de la difficulté qu'il a à voir son travail de metteur en scène d'un point de vue théorique. Il compare la perception de sa fonction à celle du traducteur. Selon lui, les deux sont perçues comme féminines et jugées à l'aune de la fidélité. S'appuyant sur des théories postcoloniales, féministes et poststructuralistes, il tend à définir son travail de metteur en scène, en particulier par rapport aux classiques, comme étant rebelle, dérangeant, éparpillé et contaminateur. Knowles, qui est allé jusqu'à Montréal pour trouver des éléments de solution à ses frustrations théoriques, semble y parvenir grâce à *La mégère apprivoisée*, adaptée par Marco Micone et mise en scène par Martine Beaulne au Théâtre du Nouveau Monde.

\*  
\* \* \*

Pour ceux qui s'intéressent à l'histoire récente du théâtre politique, l'article de



Nadine Holdsworth, « Good nights out : Activating the audience with 7 : 84 (England) », fournit un excellent sujet d'étude. La troupe en question, dirigée par John McGrath, a contribué de manière importante à cette partie de la vie théâtrale dans les décennies 1970 et 1980. Holdsworth, dans son travail fort bien documenté, suit tant la démarche que les tribulations de la compagnie. Baz Kershaw, dans « Fighting in the streets : Dramaturgies of popular protest, 1968-1989 » (*New Theatre Quarterly*, numéro 51), aborde la question d'une façon neuve. Au lieu de traiter les formes dramatiques de la manifestation politique, il s'attache à la théâtralisation croissante de la manifestation elle-même. Partant de la constatation que le théâtre politique est en crise, l'auteur refait le parcours historique de quelques grandes manifestations de rue qui ont eu lieu entre 1968 et 1989. Il en conclut qu'au-delà de la subversion ou de la résistance, c'est dans des formes inédites et inattendues que réside peut-être la représentation des « notions nouvelles de la liberté ».

Enfin, c'est ici qu'il faut mentionner l'article de Dorothy Hadfield sur George F. Walker, « The role power plays in George F. Walker's detective trilogy » (*Essays in Theatre/Études théâtrales*, vol. 16, n° 1). Elle examine les trois pièces dans lesquelles se retrouve le personnage de Tyrone M. Power : *Gossip*, *Filthy Rich* et *The Art of War*. L'auteure s'appuie essentiellement sur les documents de la création (1984) et accomplit ainsi un travail d'analyse dont la valeur historique est tout à fait évidente. À noter que Walker, un des plus joués en an-

glais au Canada, commence à être connu et reconnu au Canada français.

\* \* \*

1999 marquera le dixième anniversaire de la chute du mur de Berlin. Dire que toutes les attentes placées dans un nouvel ordre mondial n'ont pas été comblées serait un euphémisme. Cependant, le monde a beaucoup changé à l'est de l'Elbe, ce dont on peut se rendre compte en y suivant la vie théâtrale. C'est ce qu'ont fait quatre auteurs qui parlent de cette partie de l'Europe. Juliusz Tyszka étudie la multiplication des festivals en Pologne, dans « The school of being together : Festivals as national therapy during the Polish period of transition » (*New Theatre Quarterly*, numéro 50). Le rôle de ces festivals, en particulier de ceux en plein air, semble dépasser la fête dans le sens traditionnel du terme. L'auteur y voit une troisième voie de retrouvailles, à l'échelle communautaire, en dehors de celles organisées par l'État ou par l'Église. En Pologne, c'est beaucoup.

Dans le numéro 1 (vol. 16) de *Essays in Theatre/Études théâtrales*, Stanton B. Gardner Jr. explore justement cette Europe. Son article « Rewriting Europe : "Pentcost" and the crossroads of migration » traite de la pièce de David Edgar dont le thème est une Europe de nouvelles guerres et de migrations. Il semblerait que ce soit un phénomène auquel l'Europe devrait s'habituer.

Une des forces salvatrices des régimes communistes fut l'humour, l'humour qui se manifestait dans les blagues racontées à voix basse ou dans les parodies. Les ré-

gimes étaient d'ailleurs soucieux de les récupérer autant que possible et d'en faire une arme « anti-impérialiste ». C'est ainsi qu'un poème, écrit en 1933 par un enfant se moquant des Américains en visite, a fait le tour de toute l'Union Soviétique. C'est la parodie de cette parodie que prend comme point de départ Manon van de Water, dans son article « Mister Twister or Goodbye America !: The interdependence of meanings and material conditions » (*Essays in Theatre/Études théâtrales*, vol. 16, n° 1). Elle conclut que, compte tenu du fait qu'en cette partie du monde le théâtre a toujours été défini par des conditions idéologiques et matérielles, il est normal que le théâtre ait suivi, et suive encore de très près, les bouleversements politiques et sociaux. La relation complexe du texte, du sous-texte et de la perception du public au passé chargé font ressortir toute la complexité d'une société où, à l'heure actuelle, stabilité rime avec changement.

C'est à Saint-Petersbourg que Maria Shevtsova trouve son inspiration. Dans « Resistance and resilience : An overview of the Maly Theatre of St Petersburg » (*New Theatre Quarterly*, numéro 52), elle relate la structure, les méthodes et les réalisations d'une troupe qu'elle considère exemplaire de la grande tradition russe. À travers quelques spectacles, elle analyse les tendances principales avant de revenir à l'incontournable Tchekhov. Ce qui m'amène aux classiques, à commencer par l'auteur de *La Cérise*, pièce qui est explorée dans le même numéro par John Tulloch, Tom Burvill et Andrew Hood : « Reinhabiting "The Cherry Orchard" : Class and history in performing

Chekhov. » Partant du point de vue selon lequel la critique des rapports entre « forces montantes [et] forces en déclin » est bien plus forte dans les analyses universitaires que dans les productions, ils comparent deux productions britanniques de la pièce, celle de Richard Eyre et de Trevor Griffiths, en 1977, et celle d'Adrien Noble, en 1995. Sans tirer de conclusions définitives, ils participent au grand débat sur les rapports entre la théorie et la pratique qui semble sous-tendre toute question concernant les classiques. Dans cette même veine, Geraldine Cousin se concentre sur *Les trois sœurs* (*Modern Drama*, numéro 3), ou plutôt sur différentes versions de la pièce. Son article au titre simple (une fois n'est pas coutume !), « Revisiting the Prozorovs », part de la constatation que le réalisme de la création en 1901 était telle que le public avait l'impression d'être chez la famille Prozorov. Or, les nouvelles lectures qu'en font trois productions sont loin d'avoir le même sens. La compagnie Out of Joint a monté la pièce avec, au même programme, *The Brake of the Day*, de Timberlake Wertenbaker, dont l'action se situe un siècle plus tard. L'intérêt réside évidemment dans la juxtaposition des deux versions et dans la façon dont l'une fait écho à l'autre. La troisième production est celle de la pièce de Andrzej Sadowwski, intitulée *Les sœurs*, dans laquelle seuls les personnages féminins restent en scène, ce qui fait dire à l'auteure : « La tâche de ces sœurs [...] serait de laisser le passé derrière et de se propulser elles-mêmes dans le présent, le ici et maintenant<sup>4</sup> » (p. 335).

S'il est un classique qui fait couler beaucoup d'encre, c'est bien Shakespeare.

Aucune mode ni aucune tendance profonde ne semblent entamer la popularité du Barde. Ne pouvant tout rapporter sans tomber dans les redites, j'ai choisi quelques articles qui m'ont frappé. Dans « Hamlet's editors and Gertrude's closet : Putting Polonius in his place » (*Essays in Theatre/ Études théâtrales*, vol. 15, n° 2), Dale Churchward s'attaque au problème que lui causent les éditeurs qui, désireux de « clarifier » l'action pour le lecteur, y ajoutent des didascalies qu'ils jugent soit évidentes, soit indispensables. Selon Churchward, le résultat est souvent désastreux, ce qu'il tend à démontrer en analysant la scène de l'assassinat de Polonius. Gabriel Egan semble être d'une opinion contraire, comme il l'explique dans « Myths and enabling fictions of "origin" in the editing of Shakespeare » (*New Theatre Quarterly*, numéro 49). Le débat continue.

Depuis Jan Kott, la voix polonaise a toujours compté tant dans les représentations que dans les études shakespeariennes. C'est ce que prouve Tony Howard avec son article, dans le même numéro, « Behind the Arras, through the Wall : Wajda's Hamlet in Krakow, 1989 ». La date est évidemment importante, de même que le metteur en scène, et le fait que, suivant ainsi une certaine tradition, il a fait jouer Hamlet par une grande actrice, ce qui permet à l'auteur d'étendre son investigation sur le rôle des femmes dans les pays de l'Est durant et après le régime communiste. Enfin, dans un article fort bien documenté mais certainement sujet à controverse, John Russell Brown analyse avec passion – sans jeu de mots – les différentes méthodes qu'utilise

Shakespeare pour représenter le désir sexuel : « Representing sexuality in Shakespeare's plays » (*New Theatre Quarterly*, numéro 51).

Je mentionne en terminant trois articles sur Artaud dans le numéro 3 (57) de *Performing Arts Journal*; une section consacrée au théâtre et à l'iconographie dans le numéro 3 de *Theatre Research International*; et un petit bijou d'article de Volker Schachenmayr, dans le numéro 49 du *New Theatre Quarterly*, intitulé « Emma Lyon, the "Attitude" and goethean performance theory ». Le mot « attitude » renvoie ici à un art pratiqué par Emma Lyon, mais aussi par d'autres à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et qui consistait à prendre des poses idéalisées. Ils formaient des statues vivantes, en quelque sorte, dont la popularité et la réputation étaient encore plus grandes qu'on ne l'imagine. Schachenmayr s'attache à démontrer l'impression produite par Lyon sur Goethe, l'influençant ainsi dans l'élaboration de sa théorie du jeu.

Cet article arrive à point, car cette année toute l'Allemagne, et une partie du monde, célèbrent le 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Goethe.

Tibor Egervari  
Université d'Ottawa

- 
1. « We all know where South Africa is, but we do not yet know what it is. »
  2. « [...] the mature delight in immaturity. »
  3. « [...] revisionist mythmaking. »
  4. « The task for these sisters [...] would be to leave the past behind and themselves move the present, the now and the here. »