

Compte rendu

« Revue des revues de langue anglaise »

Roger Parent

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 33, 2003, p. 191-200.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041534ar>

DOI: 10.7202/041534ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

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 à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

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. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Journal of Dramatic Theory and Criticism (JDTTC), vol. XV, n° 2, vol. XVI, n° 1, 2001

Modern Drama (MD), vol. 44, n° 1, n° 2, 2001

New Theatre Quarterly (NTQ), vol. XVII, n° 1, n° 2, n° 3, n° 4, 2001

Theatre (T), vol. 31, n° 1, n° 2, n° 3, 2001

Theatre Journal (TJ), vol. 53, n° 1, n° 2, 2001

Theatre Research International (TRI), vol. 26, n° 1, n° 2, 2001

Aux études envisageant dans une perspective synchronique le théâtre comme pont « universel » entre les cultures – préoccupation dominante de la fin de siècle –, ont succédé, en 2001, des réflexions où prédomine une approche diachronique. Les analyses se répondent dans une oscillation continue entre passé et présent, entre les séismes sociaux du siècle dernier et le capitalisme de l'ère postrévolutionnaire « du nouvel ordre mondial ». De cette intertextualité plus circulaire que linéaire, se dégagent trois sujets névralgiques autour desquels s'articulent de profondes remises en question : le statut de la mémoire comme lieu d'oubli et de résistance, la praxis d'un théâtre politique en désarroi, ainsi que la représentation de l'invisible dans l'esthétique postmoderne.

Mémoire

New Theatre Quarterly et *Theatre Journal* donnent le coup d'envoi avec des études sur les innovations qui, au cours des premières décennies du xx^e siècle, ont ouvert la voie à la théâtralisation de la vie sociale et à la politisation de l'art théâtral. Les anecdotes du conteur mondain Macquenne-Popery sur le théâtre londonien avant la Seconde Guerre mondiale peuvent sembler peu scientifiques mais, comme le signalent Jim Davis et Victor Emeljanow, elles montrent aussi que le propre de la mémoire consiste à oublier autant qu'à se remémorer, d'où sa force active dans le présent (*NTQ*, vol. XVII, n° 4). Nancy Troy décrit les initiatives de couturiers comme Paul Poiret qui faisaient appel à des vedettes de la scène parisienne pour promouvoir leurs produits (*TJ*, vol. 53, n° 1), pratique dont s'inspireront plus tard Hollywood, la télévision et toute l'industrie publicitaire naissante. Cette théâtralisation de la mode et de la haute couture ébranle la hiérarchie entre les cultures savante et populaire (p. 32).

L'échec des *Midway Gardens* à Chicago signale qu'un phénomène semblable se produit dans l'architecture théâtrale (*TJ*, vol. 53, n° 2). Conçu en 1914 par le célèbre architecte américain Frank Lloyd Wright comme la plus « théâtrale » de ses créations, cet édifice sera démolí quinze ans plus tard. Selon Judith Sebesta, ce fiasco s'expliquerait par l'incapacité de Wright de concevoir des bâtiments pour les masses, et ce, en dépit de l'adhésion de l'architecte à un idéal

démocratique (p. 296) ! Ce processus de démocratisation et de diffusion populaire par l'entremise de l'art visuel et théâtral fournit également une nouvelle arme aux suffragettes : la théâtralisation de la politique (*NTQ*, vol. XVII, n° 4). Cette théâtralisation, explique Susan Carlson, commence par l'appropriation de l'espace public, véritable prélude à la redéfinition de la géographie mentale et idéologique (p. 345). L'analyse de Helen Freshwater participe de cette remise en question des modes de représentation en démontrant que c'est la censure exercée pendant les années 1930 par des écrivaines à l'égard du lesbianisme qui confère à leurs textes, amputés par ce gommage institutionnalisé ou ignorés, une paradoxale signification dans l'absence et dans l'invisibilité (p. 312).

À ces brèches dans la façade sociale des pays industrialisés correspondent les fissures grandissantes dans l'illusion réaliste au théâtre. Eszter Szalczzer décrit l'influence de la photographie sur la dramaturgie d'August Strindberg (*TJ*, vol. 53, n° 1). Incarnation même du réalisme documentaire et de la représentation objective, la photographie permet à l'écrivain d'expérimenter la manipulation subjective du destinataire et du destinataire derrière l'illusion de l'image (p. 51). Le « théâtre culinaire » des Futuristes italiens reprend l'art du banquet de la Renaissance, mais lui donne un mandat révolutionnaire (Günther Berghaus, *NTQ*, vol. XVII, n° 1). Le changement des habitudes alimentaires devient une métaphore du changement social (p. 3). Et Jarry fusionne un art populiste et rural à la culture élitiste et urbaine avec l'entrée scandaleuse du guignol prolétaire sur la scène parisienne

(Kimberly Jannarone, *NTQ*, vol. XVII, n° 3). Le cycle *Ubu* présente un programme d'agitation sociale sous le couvert de la sophistication esthétique de la pataphysique, cette science des solutions imaginaires qui abolit toute distinction entre art et praxis, entre la création et le quotidien. La représentation théâtrale devient ainsi le moyen de provoquer les spectateurs pour les amener à concevoir une autre réalité (p. 247).

Théâtre et guerre

Mais que fait le théâtre lorsque les conflits sociaux et idéologiques dégénèrent en conflits armés ? Vis-à-vis des pièces de théâtre fragmentées, peu « littéraires », écrites par les « poilus » français dans les tranchées de la Première Guerre mondiale, la pataphysique d'Alfred Jarry prend tout son sens (*T*, vol. 31, n° 1). Ces textes – des revues musicales pour la plupart – représentent bien, comme le constate Annabelle Winograd, la dernière possibilité de sublimation imaginaire avant la mort. Leur authenticité contraste violemment avec le caractère artificiel des performances commanditées pour divertir les combattants. Ce divorce radical entre le front et « l'arrière », entre la guerre que l'on fait et celle que l'on raconte, révèle une double complicité du silence : celle du *credo* étatique qui contrôle le traitement de la guerre comme sujet de littérature héroïque et le tabou qu'entretiennent les soldats en se réfugiant derrière l'incommunicabilité de leur expérience. Les pièces des tranchées transmettent cette expérience jusque-là occultée et donnent aux acteurs, durant la représentation théâtrale, le pouvoir de la dénonciation (p. 66).

L'étude de Ruth Juliet Wikler, sur le théâtre de gauche au moment de la guerre civile espagnole, est le point tournant de cette recension, moins par son contenu que par l'événement qui lui sert de toile de fond et qu'elle décrit comme la confrontation la plus importante de l'histoire entre le communisme et le fascisme (*T*, vol. 31, n° 1). Ce théâtre communiste est emblématique du pouvoir d'agitation et de propagande qui marque l'activité théâtrale partout en Europe et aux États-Unis lors de la dépression économique des années 1930 (p. 80). Claudia Orenstein fait le relevé des réseaux internationaux derrière ce théâtre d'inspiration marxiste et de ses prolongements pendant tout le xx^e siècle, du *Bread and Puppet Theatre* dans les années 1960 aux manifestations contre l'Organisation mondiale du commerce à Seattle en 1999 (*T*, vol. 31, n° 3, p. 139-144).

En Espagne, le communisme est défait ; quant au marxisme, il recevra, selon certains, son coup de grâce un demi-siècle plus tard, d'où la remise en question d'un théâtre politique dont l'idéologie se trouve discréditée à la base, problématique dominante du prochain volet. Wikler ouvre la voie à la troisième partie de notre étude en concluant que, même victorieux, le théâtre communiste aurait connu en Espagne le même sort que son prédécesseur russe, c'est-à-dire qu'il aurait été étouffé par le réalisme socialiste d'un dictateur totalitaire (p. 87). Ce constat clé cerne l'impasse idéologique d'un Walter Benjamin qui, devant l'impossibilité de choisir entre Staline et Hitler, repense la vision marxiste de l'histoire, théorie qui servira d'inspiration poli-

tique et esthétique à Tony Kushner dans *Angels in America*.

En temps de guerre et d'oppression, devant la présence envahissante de l'espace public par un Milosevic en Yougoslavie ou un Pinochet au Chili, les théâtres deviennent le dernier bastion ou refuge de l'espace privé, comme le montrent les entrevues d'Erika Munk dans *Theater* (vol. 31, n° 1, p. 5-33 ; n° 2, p. 3-33). Cette fonction donne lieu à ce que Catherine Boyle appelle une « poétique politique » qui situe l'engagement théâtral dans l'espace du non-dit et érige l'imaginaire collectif auquel il s'adresse en site privilégié de la rébellion (*TRI*, « Text, time, process and history in contemporary chilean theatre », vol. 26, n° 2, p. 185). Sur le plan anthropologique, précise Nathalie Crohn Schmitt, ce positionnement liminal, en périphérie des instances formelles d'une société, place le théâtre quelque part entre le naturel et le sacré, créant le cadre pour ce que Marvin Carlson appelle la quête de l'expérience extatique, du moment où « le dieu descend » (*JDTC*, vol. XV, n° 2).

Carlson considère cette quête comme inhérente aux théâtres de tous les temps (1996 : 42). En ce qui concerne le théâtre de l'absurde, Herbert Blau semble lui donner raison dans une étude qui relativise l'influence de Marx et de Brecht sur des auteurs comme Beckett et Ionesco (*JDTC*, vol. XVI, n° 1). En l'absence de religion et de tout autre ancrage de signification, ce dernier proclame sa foi dans « le souvenir d'un souvenir d'un souvenir¹ » qui se manifeste de

1. « the memory of a memory of a memory » (je traduis).

façon organique et mystérieuse comme ordre dans le désordre, méthode dans la folie à travers la décharge émotive de l'écriture (1978 : 5-14).

Action

L'évolution de la relation dynamique entre théâtre et mémoire suscite de nombreuses études, particulièrement dans le *New Theatre Quarterly*, à propos de théâtres nationaux et identitaires, représentés par diverses manifestations dont le Festival Malfa (n° 4, p. 319-333) et le théâtre alternatif en Pologne (n° 2, p. 186-194), le théâtre d'été à Prague (n° 3, p. 219-237), ainsi que le théâtre juif (n° 1, p. 67-73). Comme l'explique Corina Sheof, ce dernier représente un phénomène très récent en raison des interdits religieux à son égard. Il a en quelque sorte rattrapé le temps présent de sa propre culture grâce à la déstabilisation de l'infrastructure religieuse et sociale en Europe et en Amérique, qui a permis à cet art de trouver une certaine légitimité dans ses fonctions communautaires et pédagogiques (p. 72).

L'intégration dans la mémoire collective s'accompagne d'un ancrage dans l'espace. À ce sujet, *Theatre Research International* consacre aux théâtres australien et néo-zélandais une série d'articles particulièrement intéressants, qui rendent compte, entre autres, de l'émergence d'un théâtre indigène, décrit par Howard McNaughton comme un art de résistance (vol. 26, n° 1). Depuis 1980, la renaissance culturelle et la production théâtrale des Maaori s'enracinent dans l'espace sacré de la tribu, le *marae*, privilégiant la validation culturelle à la rentabilité au guichet, enjeu et subjectivité

ethnographiques qualifiés par Victor Turner de « liminalité culturelle » (p. 32-33). Par contre, la structure holistique de la représentation théâtrale ne se limite pas à un repli identitaire. L'ouverture au dialogue avec l'autre culture dans l'espace de la performance définit l'échange comme paradigme dominant de ce théâtre postcolonial authentique. Et l'analyse que fait William Peterson des pièces de Hone Kouka, le dramaturge maaori le plus important de son époque, conclut que la spécificité culturelle de ses textes va de pair avec leur portée interculturelle (p. 16).

Joanne Tompkins soulève la question des bouleversements suscités par le théâtre multiculturel en Australie (p. 47-59). L'hostilité sourde à l'égard de l'immigration asiatique et orientale se traduit par des stratégies axées sur la spatialisation de l'imaginaire collectif et, comme le souligne Hélène Gilbert, sur la prise de conscience de l'attitude hégémonique et normative avec laquelle la société occidentale se représente l'autre (p. 60-70). À ce sujet, le rapport Nugent qu'analyse Veronica Kelly sert de véritable révélateur des débats autour du capitalisme international et des politiques valorisant le multiculturalisme (p. 1-14). Commandité par le gouvernement australien en 1999, ce rapport a eu pour effet que d'importantes augmentations dans l'appui financier ont été accordées non seulement aux théâtres australiens mais aussi néo-zélandais, non sans exiger en retour que la production théâtrale domestique soit de qualité telle à pouvoir trouver acheteur à l'étranger. Les opposants à la mondialisation y voient l'abandon des cultures

nationales au multiculturalisme et à l'internationalisation que le camp adverse qualifie de libérateurs et salutaires.

Le débat autour de la représentation multiculturelle soulève la question de la représentativité au théâtre, particulièrement celle des jeunes et des femmes. Mary Ann Hunter entreprend l'autopsie de l'échec de la compagnie professionnelle de théâtre jeunesse la plus importante en Australie (p. 71-81). L'urgence de rejoindre les jeunes d'aujourd'hui pour assurer le théâtre de demain trouve d'ailleurs un écho dans la réforme du financement de la formation professionnelle de l'acteur en Angleterre (Graham Marchant, *NTQ*, n° 1, p. 31-44).

Par ailleurs, Rachel Fensham s'interroge sur les progrès réels du théâtre et de la critique féministes en Australie dans « Farce or failure? Feminist tendencies in mainstream Australian theatre » (*TRI*, vol. 26, n° 2, p. 82-93). Malgré une influence accrue et des percées indéniables depuis trente ans, les artistes féministes doivent maintenir un équilibre précaire entre la marginalisation et les compromis exigés par les théâtres établis, entre la fidélité à l'utopie féministe ou le conformisme d'une hétérosexualité hégémonique et normative. Selon Fensham, le féminisme libéral récolte les gains les plus évidents. Les statistiques démontrent une présence féminine accrue dans tous les secteurs de la production théâtrale, mais aussi le statut toujours désavantagé de l'artiste « moins connue » devant l'impératif de la viabilité commerciale (p. 86). Un seul théâtre de première ligne se consacre entièrement au féminisme radical et à sa quête d'une esthétique au féminin, malgré

l'influence dominante de cette orientation sur le mouvement théâtral des femmes en Australie. En limitant le théâtre des femmes à certains modes d'écriture et de performance, ce radicalisme risque de miner la portée du féminisme auprès du grand public (p. 87-88). Dans l'ensemble, l'institution théâtrale se féminise et la critique féministe n'est toujours pas passée de mode. Les deux gagneront cependant à s'éloigner de projets exclusivement féminins, conclut Fensham, car les théâtres établis subiront les effets de la mondialisation économique et culturelle, avec ou sans la perspective des femmes (p. 92).

Du Pacifique à l'Atlantique, des constats semblables réitèrent le besoin de redéfinir le théâtre politique. Parmi les multiples perspectives qu'offre *Theatre* sur ce débat incontournable, soulignons d'abord celle de Philip Auslander, qui voit l'époque actuelle comme une période transitoire entre un art militant de la transgression, sur le mode des avant-gardistes, et un art de résistance (vol. 31, n° 1, p. 41-49). Confronté à la disparition progressive des frontières entre économie et culture, ainsi qu'à la théâtralisation de la réalité politique, le théâtre à vocation sociale doit désormais se distancier du théâtre apolitique établi, et s'attacher en premier lieu aux pratiques de désinformation du système capitaliste. Trois ans d'enquêtes menées par Anna Deavere Smith, directrice du *Institute on the Arts and Civic Dialogue*, confirment cette nécessité d'une prise de distance, particulièrement par rapport aux médias (n° 3, p. 31-45). Son entrevue avec Lani Guinier montre que la politisation de l'art théâtral exige une

localisation spatio-temporelle, de même qu'un engagement à rendre compte de l'imaginaire collectif d'un milieu précis, avec les contradictions et les rêves qui lui sont propres. Le théâtre devient ainsi un lieu d'échanges, non pas dans le sens du marché capitaliste actuel, pour lequel l'échange représente un moyen de domination et de contrôle, mais à l'image du bazar d'autrefois, un lieu qui permette une expérience de culture et de communauté, un espace où tisser des liens autrement irréalisables et où la valeur réelle d'un produit ne se confond pas avec sa valeur monétaire.

Pour Melissa Kievman, ce positionnement liminal situe la création dans la zone grise des pulsions antithétiques qui résistent à la superficialité de narrations factices (n° 2, p. 75). Sur le plan social, l'espace liminal trouve son expression extrême dans les prisons américaines, qui renferment le quart des détenus de la planète. Tim Mitchell et Sharon Green font état des nombreuses adaptations de Boal dans le système carcéral américain (n° 3, p. 47-61). Démarches théâtrales plutôt que thérapeutiques, ces interventions veulent permettre aux participants de vivre l'expérience d'un pouvoir retrouvé. Et si le théâtre sert de répétition pour la vie, ou pour la révolution, diraient d'autres, de quelle révolution s'agit-il dans des sociétés pluralistes où la définition des opprimés et des oppresseurs varie selon les points de vue ?

Dans « Memory, money, and persistence. Theater of social change in context », Arlene Goldfarb affirme que la politisation de l'art théâtral cible en priorité l'accès aux moyens de production et la capacité des

gens à contrôler les images qui les représentent (n° 3, p. 130). Cette mission nécessite un financement que les incohérences du financement gouvernemental mettent sans cesse en péril. De plus, tout théâtre axé sur la critique sociale s'attire difficilement des mécènes, d'où un état de crise généralisée qui va en s'empirant dans le contexte économique actuel. Une panoplie d'artistes et de chercheurs viennent compléter ce sombre portrait (p. 62-93). Fort de son expérience avec le théâtre afro-américain, John O'Neil aborde cette crise comme un défi de gestion interne. Les opprimés ne peuvent pas, dit-il, se fier à l'opresseur pour leurs moyens de subsistance (p. 70). Melanie Joseph remet en question la notion même de révolution dans une culture obsédée par sa propre consommation. Un théâtre révolutionnaire ne peut prendre forme que dans le contexte d'une mobilisation sociale organisée et vouée au changement. Or, rappelle-t-elle, ce contexte n'existe pas présentement aux États-Unis (p. 90-91). Il ne convient donc plus de concevoir le théâtre politique comme l'arme incendiaire de la révolution, mais plutôt comme un préalable qui doit enraciner le public dans une humanité retrouvée. Tony Kushner va dans le même sens. De « bonnes idées politiques » ne garantissent pas un art de qualité et celui-ci ne supplée pas à l'inaction et au désengagement sociaux (p. 62).

Judith Malina, codirectrice artistique du *Living Theatre*, résume son demi-siècle d'activisme par une profession de foi dans la finalité esthétique du théâtre politique (p. 153-159). Sans esthétique véritable, le théâtre politique demeure une forme

inachevée, d'où l'objet même de sa recherche : développer une esthétique capable de rejoindre les couches profondes de la sensibilité humaine. Le théâtre politique attend le génie, conclut-elle. Et selon Alisa Soloman, ce génie relèverait d'un théâtre d'auteurs comme Kushner et Churchill qui savent fusionner l'esthétique à une pensée politique profonde et revendicatrice (p. 2-11).

Esthétique et représentation

Tenues à l'écart de la pratique théâtrale, la critique et la recherche universitaires se trouvent à l'heure actuelle mal placées pour contribuer au renouvellement complexe de l'écriture dramatique, affirme David Savran dans « Choices made and unmade » (*T*, n° 2, p. 89-95). Bien qu'ils soient inquiets de la faible influence du théâtre aux États-Unis comparativement à l'Europe, des chercheurs américains comme Elin Diamond et Marvin Carlson refusent de cantonner leur réflexion au plan esthétique. Le fait qu'ils définissent la représentation théâtrale comme une « performance de la résistance » dénote déjà un certain rapprochement avec les praticiens sur la question du théâtre politique (p. 96-105). De même, comme Kushner et la plupart des écrivains de sa génération, la désillusion qui a suivi l'utopisme des années 1960 demeure trop présente à leur esprit pour qu'ils puissent encore croire que l'art seul suffit à changer le monde, en faisant l'économie d'analyses sociales solides (p. 102).

Theatre Research International accorde une place prépondérante à cette problématique et à l'ébranlement provoqué dans le monde

universitaire par le triomphe du post-structuralisme et par la montée de la gauche universitaire. L'historique présenté par Marvin Carlson attribue l'ouverture de la critique et de la recherche théâtrales au champ de la performance et de la culture à la reconfiguration des frontières entre les disciplines universitaires (« Theatre and performance at a time of shifting disciplines », n° 2, p. 137-144). En plus de renforcer la crédibilité des études théâtrales comme discipline, les alliances interdisciplinaires qu'autorisent ces deux paradigmes conviennent particulièrement au théâtre à cause de sa capacité inhérente d'englober non seulement une grande partie du spectre de l'activité humaine, mais aussi des secteurs historiquement réclamés par d'autres disciplines, dont la littérature, l'histoire, l'opéra, la musique, etc. Comme l'indique Bert States, le théâtre ne cloisonne pas, il assimile ; il étend ses frontières en consommant le réel (1985 : 46).

Maria Shevtsova précise que le propre du travail interdisciplinaire ne consiste pas à confronter les disciplines existantes qui, de toute façon, ne sont pas prêtes à céder leur territoire, mais à créer un nouvel objet d'étude, qui n'appartient à personne (*TRI*, vol. 26, n° 2, p. 129-136). Patrice Pavis ajoute que, même si un tel objet n'appartient à aucune discipline, cette ambiguïté n'élimine pas la possibilité et l'obligation de l'identifier, malgré les difficultés méthodologiques et épistémologiques inévitables, à commencer par les liens entre la théorie et la pratique théâtrales (p.153-163). Selon lui, la crise véritable que connaît la recherche théâtrale, surtout en matière d'histoire et de

dramaturgie, provient du triste constat que les découvertes des chercheurs réfugiés dans leur tour d'ivoire n'intéressent pas les praticiens de théâtre, d'où la priorité de mettre l'interdisciplinarité à contribution pour que la recherche universitaire bénéficie réellement aux artistes.

Deux analyses

Deux analyses démontrent concrètement de quelle façon la théorie et la pratique théâtrales s'éclairent réciproquement en matière d'écriture et d'idéologie. La première s'interroge sur l'important succès commercial d'un auteur pourtant politiquement très engagé, Tony Kushner (Roger Bechtel, *JDTC*, vol. XVI, n° 1, p. 99-122) dont la pièce *Angels in America* s'inspire, politiquement et esthétiquement, du célèbre « ange de l'histoire » de Walter Benjamin. Ce dernier fait référence à un tableau de Klee où on voit un ange horrifié, les ailes déployées, regardant s'accumuler devant lui une série grandissante de catastrophes. L'ange ne peut intervenir en raison de la tempête qui souffle et qui le pousse à reculer vers l'avenir, les ailes ouvertes mais paralysées, pendant que s'entassent les débris de l'histoire. Cette tempête, c'est le progrès.

Certains critiques voient cette pièce comme une défense voilée du pluralisme libéral américain et une trahison de la théorie historique de Benjamin. Ils expliquent ainsi le succès du texte auprès de la classe bourgeoise (p. 100-101). Bechtel répond que cette interprétation cherche à tort dans la pièce une conformité doctrinaire à une définition révolutionnaire désuète. Il accorde à Kushner le mérite de poser le

problème du changement politique dans un monde postrévolutionnaire et d'explorer d'autres voies pour une politique de gauche mieux adaptée au nouveau millénaire. Fidèle à la théorie de Benjamin, qui vise la construction d'une contre-mémoire à partir d'images historiques arrachées à la version « officielle » de l'histoire, la dramaturgie de Kushner exploite l'utilisation de l'image dialectique pour opposer les images du passé au moment présent. Sur le plan esthétique, ce procédé fait appel à une image de la contre-mémoire pour provoquer l'arrêt momentané du temps. La brèche créée par la juxtaposition de ces deux plans temporels permet à Kushner de mettre l'imaginaire du spectateur sur une nouvelle piste en lui suggérant l'aperçu d'une utopie réalisable (p. 114-117).

Comme Benjamin, poursuit Bechtel, Kushner s'engage dans une négociation avec son temps par une relation ontologique plutôt que conceptuelle à l'histoire. Ainsi, la théorie de Benjamin sur l'image dialectique devient importante pour l'artiste politisé, car elle fournit une praxis esthétique pour stimuler et élargir notre sensibilité historique et préparer, du même coup, l'action politique à venir. Faisant référence aux travaux de Laclau et de Mouffe, l'auteur conclut que le défi actuel consiste à s'approprier la tradition marxiste de façon créatrice. Il ne s'agit pas de refuser l'idéologie libérale démocratique, mais de l'approfondir et de l'orienter vers la démocratie radicale (p. 118-119).

Dans la deuxième analyse, Jonathan Kalb traite de la valeur politique et esthétique du spectacle solo documentaire

dans le contexte du narcissisme moral américain (*T*, n° 3, p. 13-29). Comparativement aux pratiques démodées d'agitation et de propagande idéologique des compagnies d'inspiration brechtienne comme la *San Francisco Mime Troupe* et le *Irondale Ensemble*, le spectacle solo documentaire permet à des artistes comme Anna Deavere Smith, Marc Wolf, Danny Hoch et Sarah Jones de se faire entendre sur le plan politique par un public qui ne veut pas penser politiquement. Selon Kalb, ce genre représente une des formes les plus astucieuses du théâtre de guérilla à l'heure actuelle. Tirant sa qualité documentaire des récits de vie qu'il interprète et dramatise, ce type de performance révèle que la narration personnelle peut encore résister à l'appropriation des métarécits de la politique ou des médias. Un besoin collectif se fait sentir pour des fables qu'on ne peut ni facilement ignorer ni deviner d'avance, besoin créé par l'érosion des frontières entre l'espace privé et l'espace public. Kalb invoque l'hypothèse du philosophe social Zygmunt Bauman voulant qu'il ne reste qu'une dernière question publique à nos « sociétés à spectacles » : de quelle façon les individus s'y prennent-ils pour régler leurs problèmes personnels (2000 : 72) ? Les spectateurs s'intéressent peu à autrui, mais demeurent disposés à entendre des récits personnels au cas où ceux-ci pourraient les aider dans leur propre vie. C'est ce que leur offre le solo documentaire.

Le procédé consiste d'abord à réaliser un grand nombre d'entrevues sur un sujet chaud, comme l'abus policier dans le cas de Rodney King à Los Angeles l'homo-

sexualité dans l'armée américaine. La dramatisation subséquente s'appuie sur les mots et la gestualité des personnes rencontrées pour mettre en valeur leur individualité et, ensuite, pour la déconstruire et amener le public à réfléchir (p. 18). Ce genre exploite le voyeurisme d'une société qui se regarde regarder la distance entre l'artiste et les figures scéniques, ouvre la performance à la métaphore et laisse voir à l'œuvre le processus de création grâce auquel une réalité crue, pénible et chaotique acquiert forme et crédibilité. Ce genre apporte au théâtre des récits qui autrement ne seraient pas entendus. Sa dramatisation de récits interdits viole les secrets publics, déjoue l'invisibilité et la stigmatisation, rend l'ordinaire remarquable. Les spectacles fournissent l'occasion au public de s'interroger sur le maelström social dans lequel il se trouve, de mieux comprendre que ces événements prétendument inévitables appartiennent à une histoire contrôlée par des humains et donc transformable. À une époque saturée de témoignages, le solo documentaire s'avère tout simplement plus convaincant qu'un autre genre (p. 27-28).

Semblable à l'ange de Klee, la recension de cette année se voit confrontée au passé tandis que le vent du « progrès » l'entraîne vers l'avenir. Les multiples références au positionnement liminal de l'action théâtrale correspondent, d'après Charles Campbell, à ce que Lyotard, Deleuze, Foucault et de Certeau considèrent comme un des problèmes fondamentaux de l'ère postmoderne : la représentation du « non-représentable » (*JDTC*, vol. XV, n° 2, p. 49-68). Tant par l'image dramatique à la

Kushner que par les pratiques discursives du spectacle solo documentaire, ce non-représentable figure dans le mode de représentation lui-même comme signe de résistance à l'illusion de la transparence communicative. Le regard dépasse l'image, tout comme le point de vue discursif évoque un inconnu hors scène, mais dont la présence se fait sentir dans l'espace scénique. Cette dialectique, entre ce qui représenté et ce qui ne peut l'être, déclenche la saisie intuitive du public pour qui l'invisible devient soudainement visible.

Aussi, le lien recherché entre la théorie et la pratique théâtrales trouve-t-il son expression la plus éloquente cette année dans le spectacle *Mnemonic* du Théâtre de Complicité qu'analyse Helen Freshwater et à qui on accordera ici le mot de la fin (*NTQ*, n° 3). Cette création dramatise le processus fondamentalement instable de la mémoire et reflète notre aspiration à un passé collectif capable d'aller au-delà des souvenirs individuels et de remplir le vide laissé par l'indétermination de l'interprétation historique que lèguent en héritage le relativisme radical et le révisionnisme historique (p. 216).

Roger Parent
Faculté Saint-Jean
Université de l'Alberta

Bibliographie

BAUMAN, Zygmunt (2000), *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press.

CARLSON, Marvin (1996), « The eternal instant : some thoughts on theatre and religion », *Assaph : Studies in the Theatre*, n° 12, p. 33-44.

IONESCO, Eugène (1978), « Why do I write ? A summing up », dans Rosette C. LAMONT et Melvin J. FRIEDMANN (dir.), *The Two Faces of Ionesco*, Troy (New York), Whitston.

STATES, Bert O. (1985), *Great Reckonings in Little Rooms : On the Phenomenology of Theatre*, Berkeley, University of California Press.