

Compte rendu

« Revue des revues de langue anglaise »

Roger Parent

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 35, 2004, p. 219-228.

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

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041570ar>

DOI: 10.7202/041570ar

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

Canadian Theatre Review (CTR),
n° 109, n° 110, 2002

*Journal of Dramatic Theory and
Criticism (JDTCC)*, vol. XVII, n° 1,
2002

Modern Drama (MD), vol. XLV, n° 2,
n° 3, 2002

New Theatre Quarterly (NTQ),
vol. XVIII, n° 3 (71), 2002

Theatre Survey (TS), vol. 43, n° 1,
2002

Theatre Journal (TJ), vol. 54, n° 1,
n° 2, n° 3, n° 4, 2002

Les revues de l'année 2002 offrent des éléments de réflexion sur la fonction et l'évolution du théâtre en ce début de millénaire. Les travaux intègrent la perspective synchronique de l'an 2000 à l'orientation diachronique de 2001, multipliant et élargissant les perspectives de recherche sur les contextes socioculturels et historiques qui servent de matrice aux phénomènes théâtraux. Cette contextualisation se fait en réponse aux interrogations actuelles d'un théâtre résolument postmoderne qui, à la suite des événements du 11 septembre 2001, redécouvre la tragédie et, dans une optique postcoloniale, manifeste une conscience grandissante des révolutions qui ont échoué et de celles qui n'ont jamais eu lieu.

1. Tragédie et postmodernisme

Depuis la Deuxième Guerre mondiale, les études théâtrales avaient délaissé la tragédie comme champ de recherche y voyant, soit une problématique trop strictement formaliste, soit un genre archaïque dont le paradigme dominant

du destin était incompatible avec l'axiologie du théâtre moderne et sa foi dans la capacité des humains à intervenir dans leurs propres métarécits. Les événements du 11 septembre ont profondément remis en question cet optimisme moderniste. Pour David Roman, rédacteur du *Theatre Journal*, comme pour la plupart de ses collègues américains, les paroles d'Artaud sur le théâtre de la cruauté ont pris ce jour-là un nouveau sens : les dieux pouvaient réellement leur tomber sur la tête (*TJ*, vol. 54, n° 1, p. 1-18). Pour répondre à l'urgence collective de comprendre et de guérir, Roman consacre un numéro spécial à la tragédie moderne avec comme cadre de réflexion, la théorie que Raymond Williams a énoncé voici près de cinquante ans (1966 : 62). Plus qu'un modèle descriptif du monde ou de la condition humaine, un corpus littéraire, le genre tragique devient ainsi un mode d'interaction, un engagement social que structurent des influences historiques, politiques et idéologiques du milieu.

Pour contextualiser la tragédie, il est fait appel à un forum de chercheurs qui, au-delà de leurs multiples réactions, construisent/élaborent un récit commun. Confrontée à la destruction irréversible du 11 septembre, confrontée également au choc de la rencontre avec l'inconnu et l'inimaginable, la culture américaine découvre l'expérience tragique. La tragédie « vit », mais encore faut-il la comprendre. Malgré l'emploi généralisé de ce terme pour désigner l'attaque du World Trade Center, Marvin Carlson, fort de son enracinement dans la pratique théâtrale, voit

dans la tragédie une forme dramatique et culturelle incompatible avec la culture américaine dont les mythes et les traditions relèvent plutôt du mélodrame (*TJ*, vol. 54, n° 1, p. 133-134).

Les vingt-six participants au forum partagent des avis et des inquiétudes semblables face au récit national mélodramatique qui suggère une posture manichéenne, et facilement réversible, du guerrier américain en quête de vengeance – George Bush ou Luke Skywalker –, contre l'antagoniste maléfique – Oussama ben Laden ou Darth Vader. Ce scénario superficiel que manipulent les politiciens et que théâtralise les médias, débouche sur un patriotisme dangereusement exclusif et sur un terrorisme domestique qui cadrent difficilement avec l'exploration approfondie des questions philosophiques, sociales et culturelles suscitées par l'expérience tragique au théâtre. La prise de conscience tragique et la sagesse qui se dégagent de la représentation de la souffrance humaine dans les grands textes dramatiques sont absentes de ces surenchères de représentation du réel qui traduisent l'écart qui reste entre l'imaginaire mélodramatique du rêve américain et l'ambiguïté d'une causalité contingente dans un monde complexe et changeant. Antonio Prieto pose la question fondamentale du débat : de quelle façon les artistes et les créateurs doivent-ils réagir à la première tragédie de masse du XXI^e siècle (p. 111-112)? Comme élément de réponse, Michal Kobialka évoque Tadeusz Kantor, qui situe l'expérience tragique dans l'écart entre le connu et le connaissable, là où la vie se voit poussée à ses limites ultimes et où les schèmes d'une culture se trouvent vidés de leur sens (p. 120-121).

La tragédie de l'Antiquité et de la Renaissance

Page duBois jette un regard révélateur sur la spécificité historique du genre dans « Ancient Tragedy and the Metaphor of Katharsis » (*TJ*, vol. 54, n° 1, p. 19-24). Les cent ans qui séparent la tragédie grecque du V^e siècle et son commentaire dans la *Poétique* aristotélicienne séparent également deux contextes socio-culturels très différents. L'auteure compare la fonction première de la tragédie antique à la fonction esthétique que lui accorde la théorie d'Aristote. Avec une solide documentation historique à l'appui, duBois établit un rapport étroit entre l'origine du théâtre tragique et la naissance du mode de gouvernement radicalement nouveau qu'était la démocratie.

Dans ce contexte, la tragédie remplissait une fonction sociale précise qui consistait à réconcilier les citoyens avec les antécédents aristocratiques de leur culture : récits, mythes, légendes et épopées. La nécessité de purification et de catharsis répondait au sentiment de culpabilité et de pessimisme engendrés par l'implantation d'un système gouvernemental inexpérimenté et sans précédent, source de dangers religieux et politiques, d'où l'institution de l'ostracisme et du *pharmakos*. Ces pratiques de discipline sociale qui permettaient d'expulser du corps civique l'individu « impur », l'agent polluant qui mettrait la collectivité en péril afin de purifier la « Cité » se lisent dans les trames dramatiques d'*Edipe*, de *Medée* ou encore dans le cas historique d'Alcibiade, ami de Socrate. La primauté de la communauté occupait une

place idéologiquement dominante dans la cité démocratique d'Athènes au ^{IV}^e siècle¹.

Cent ans plus tard, à titre d'analyste et de théoricien de l'état, Aristote reprend le modèle médical de la catharsis mais l'oriente vers l'individu, vers la gestion et la régulation des émotions excessives des spectateurs. La tragédie archaïque représentait une forme à la fois démocratique, poétique, religieuse et sociale qui était axée sur le corps social et le collectif. Par contre, le virage psychologisant proposé par Aristote traduit le recul de la démocratie à Athènes au ^{IV}^e siècle après ses défaites contre les Spartiates puis les Macédoniens. Le passage d'une discipline sociale, spectaculaire, à un contrôle interne de l'individu rappelle la théorie de Foucault sur l'évolution des pratiques disciplinaires dans la société européenne.

L'argument de Foucault refait surface dans l'article de Rebecca Lemon sur la tragédie de la Renaissance anglaise, « Scaffolds of Treason dans *Macbeth* » (*TJ*, vol. 54, n° 1, p. 25-43). Fidèle aux préceptes aristotéliens, le texte tragique comportait une fonction didactique. Il devait provoquer une émotion chez le public que la catharsis servirait ensuite à purger. La révélation de failles caractérielles chez les personnages permettait alors de révéler ou de prévenir ces

mêmes failles chez les spectateurs. Prenant l'exemple du discours de Crawford sur l'échafaud dans *Macbeth*, Lemon souligne la difficulté d'interpréter ce rituel de la confession forcée, autant dans la pièce que dans des circonstances historiques.

Dans une situation comme dans l'autre, le discours du condamné constituait un spectacle, une manifestation exemplaire du pouvoir de l'état à obtenir l'obéissance de ses citoyens les plus rebelles. Par contre, l'artificialité de la soumission et de la louange à l'égard du souverain valorisait souvent plus le condamné à mort que l'autorité étatique. Par l'expression publique des désirs de transgression et par leur extériorisation dans un cadre fictif, le théâtre élisabéthain ouvrait ainsi la porte à des possibilités interprétatives complexes chez le public qui se trouvait alors dans un espace liminaire d'où il pouvait faire un examen critique de sa propre culture.

La tragédie à l'époque contemporaine

L'article de Dwight Conquergood, « Lethal Theatre : Performance, Punishment, and the Death Penalty » reprend la thématique de l'exécution publique comme spectacle et la situe dans son contexte contemporain aux États-Unis (*TJ*, vol. 54, n° 3, p. 339-367). Foucault sert encore ici de référence pour schématiser l'évolution de la peine capitale de ce « théâtre de la violence » à un modèle médical de réhabilitation et de techniques intériorisées de coercition, d'obéissance et de surveillance. Dans un article rigoureusement documenté, Conquergood met à nu ce qu'il appelle ce « théâtre de la mort », cette performance et cette

1. On trouve également cette symbiose entre l'individu et la communauté dans « The Death of Tragedy Revisited » de Stephen Brockmann (*JDTG*, vol. XVII, n° 1, p. 23-44). Et dans la même revue, Peggy Garvey s'appuie sur un argument semblable pour expliquer la fonction de la catharsis dans la comédie (« A New Context for Constructing Aristotelian Comic Catharsis », p. 5-22).

dramaturgie hautement ritualisées du pouvoir justicier de l'état américain qui se perpétuent aux dépens de ses collectivités les plus démunies. En dernière analyse, la peine capitale n'est pas attribuable au fait d'avoir commis le pire crime, mais d'avoir eu le pire avocat (p. 357).

Le silence tragique que Conquergood entend planer autour du fonctionnement biaisé et irrationnel de l'appareil judiciaire américain trouve un écho dans l'article de David Eng, « The Value of Silence » (*TJ*, vol. 54, n° 1, p. 85-94). Celui-ci s'interroge sur le silence qui étouffe les innombrables tragédies personnelles du 11 septembre et s'oppose à un discours étatique inadéquat, incapable de rendre compte du deuil éprouvé. Ce récit normatif, hétérosexuel et blanc, affirme Eng, laisse peu d'espace public aux groupements minoritaires et sans statut, tels les homosexuels, les lesbiennes et les immigrants illégaux qui ont péri ce jour-là et qui doivent accepter d'être incorporés à un discours unifié et nationaliste, tout en s'y trouvant systématiquement exclus de la vie quotidienne du pays. Le « fantôme dans la machine » qui ressort de ces pratiques d'exclusion renvoie au silence entourant les causes de la tragédie du 11 septembre, telle la responsabilité des États-Unis dans ce cataclysme, comme son déni de ses politiques passées (p. 92).

L'image du fantôme fait référence à la théorie du *haunting* mise de l'avant par Marvin Carlson pour évoquer l'influence continue et structurante de la mémoire collective dans la production théâtrale (2001). Cette métaphore devient le leitmotiv des articles sur la tragédie contemporaine, ainsi que sur les cultures

postcoloniales qui hantent par leur absence les espaces théâtraux qui nient leur existence. Alice Rayner reprend cette image pour poser le problème de la contribution invisible des travailleurs des coulisses qui rendent possible l'expérience théâtrale tout en étant exclus, particulièrement dans l'historiographie (« Rude Mechanicals and the Specters of Marx », *TJ*, vol. 54, n° 4, p. 535-554). La métaphore de l'espace hanté se transforme en signe d'une praxis culturelle qui oppose travail manuel et travail mental. À cette dichotomie s'ajoutent d'autres oppositions binaires, telles intérieure/extérieure et réalité/illusion, que l'esthétique postmoderne, à la suite de Lacan², s'attache à déconstruire. L'imaginaire arrive à saisir le Réel à partir de ces passages entre la réalité et la représentation, entre l'imaginaire et le symbolique, car chaque pôle de la dichotomie évoque son corollaire absent (p. 547). Apparaissent ainsi les « fantômes » de l'espace théâtral à travers ce dédoublement de la perception. L'espace scénique devient du même coup propice à l'exploration de cette altérité intrinsèque, de cette absence rendue présente par l'acte même de son exclusion en matière de race, de colonialisme et de pouvoir (p. 550).

Deborah Paredez illustre ce dédoublement au plan de la tragédie individuelle. Elle se réfère aux structures narratives du genre tragique et à la théorie de la performance pour interpréter le sens de l'immense deuil provoqué par la mort de

2. L'auteure fait référence ici à Jacques Lacan, « The function and field of speech and language in psychoanalysis », dans *Écrits*, trad. Alan Sheridan, New York, Norton, 1977.

la chanteuse latino-américaine Selena Quintanilla Perez (« Remembering Selena, Re-membering *Latinidad* », *TJ*, vol. 54, n° 1, p. 63-84). Assassinée en 1995 à l'âge de vingt-trois ans, l'artiste provoque, par sa disparition brutale, une affirmation renouvelée de la présence culturelle des Latino-Américains³. L'incarnation de la défunte Selena lors de spectacles commémoratifs transforme l'image de son corps en effigie, dans le sens où l'entend Joseph Roach, servant de médium par lequel sa culture d'origine invoque les fantômes de son vécu collectif et entame la reconstruction de sa mémoire (1996 : 78).

Au plan collectif, l'analyse que propose Janice Gross de la dramaturgie de Slimane Benaïssa attribue le terrorisme en Algérie à la confiscation de la mémoire collective par ses élites dirigeantes qui perpétuent la dynamique autodestructrice du conflit intergénérationnel entre le Front de libération nationale et le Front islamique du salut (« The Tragedy of Algeria: Slimane Benaïssa's Drama of Terrorism », *TJ*, vol. 54, n° 3, p. 369-387). Cette désinformation manipulatrice débouche sur des luttes fratricides où agresseurs et victimes ignorent les causes véritables des différences qui pourtant les rassemblent. La dramaturgie de Benaïssa vise à humaniser le visage invisible

derrière le masque et à exposer le processus historique qui a fait sombrer la société moderne et pluraliste de l'Algérie dans le massacre civil (p. 373). Le théâtre sert ainsi de catalyseur pour stimuler le dialogue et l'échange afin de neutraliser le fanatisme.

Haiping Yan mène à une conclusion troublante la réflexion amorcée sur la tragédie du silence et sur le « ghosting » produit par les récits ressuscités des collectivités désavantagées (« Staging Modern Vagrancy: Female Figures of Border-Crossing in Ama Ata Aidoo and Caryl Churchill », *TJ*, vol. 54, n° 2, p. 245-262). Elle compare deux auteurs dont les écrits des années soixante-dix ont abordé le nomadisme au féminin. Native du Ghana, Ama Ata Aidoo dramatisait le mode de vie transfrontalier de l'immigrante déracinée en juxtaposant la légende africaine à l'histoire moderne de l'esclavage. Elle crée ainsi un espace théâtral où les fantômes oubliés du passé apparaissent comme le cauchemar du monde présent (p. 249). Ce même dédoublement des perspectives temporelles caractérise les écrits de Caryl Churchill sur les cohortes de vagabondes et des mendiants engendrés par le capitalisme naissant du XVII^e siècle en Angleterre (p. 251-252). À travers cette déconstruction de l'imaginaire moderne et des présupposés de l'histoire reçue, les théâtres d'Aidoo et de Churchill établissent un espace discursif qui rend visible les groupements invisibles de la communauté humaine pour que celle-ci franchisse un pas de plus vers la démocratie, évoquant ainsi la fonction sociale de la tragédie antique.

3. Signalons à ce sujet les articles de Jean Graham-Jones et Jorge Huerta dans *Theatre Survey* qui approfondissent ce même phénomène à travers l'évolution transculturelle du théâtre hispanophone dans les Amériques (*TJ*, vol. 43, n° 1, « Transculturating Politics, Realism, and Experimentation in 1960s Buenos Aires Theatre » p. 7-22; « When Sleeping Giants Awaken: Chicano Theatre in the 1960's », p. 23-36).

II. Postcolonialisme

Au nord du 49^e parallèle, la *Canadian Theatre Review* prolonge et concrétise la réflexion précédente à travers une série d'analyses consacrées principalement au théâtre sino-canadien⁴. Vouloir dramatiser le vécu d'une collectivité « invisible » nécessite un retour incontournable au corps, affirme Judith Koltai dans « Making Sense, Getting Through – “The Word's Body” » (*CTR*, vol. 109, p. 5-8). Par contre, Rosalind Kerr rappelle les barrières sexuelles et sociales associées à la corporalité de la performance et à l'expression culturelle de la communauté chinoise au Canada (« Re-Surfacing the Chinese-Canadian Body in Performance: Elyne Quan's “Surface Tension” and “What”?» (p. 32-37)). Jean Yoon se soucie d'intégrer l'ensemble de la communauté théâtrale asiatique au pays à son survol historique « Chinese Theatre in Canada: The Bigger Picture » (*CTR*, vol. 110, p. 5-10). Il attribue la visibilité grandissante du théâtre sino-canadien à la dynamique inclusive de cette culture et à la nouvelle sensibilité culturelle des années quatre-vingt-dix. Des articles subséquents documentent cette production théâtrale en expansion que balisent des spectacles comme *Ghost Train*, *Mother Tongue*, *Iron Road* et *Gold Mountain Guest* (Derrick Chua, « The Spirit of China Lives in Canadian Theatre », p. 16-19; John James Hong, « *Gold Mountain Guest: A Director's Diary* », p. 35-37).

Cette nouvelle affirmation culturelle pose le problème de l'étiquetage ethnique de l'artiste pris entre un désir d'autonomie artistique et une culture d'origine ressentie à la fois comme fardeau et source d'inspiration (Marty Chan, « The Ethnic Playwright's Challenge », p. 12-15). John Krastmatis critique la sous-représentation artistique de la communauté sino-canadienne comparativement à son poids démographique et à sa contribution historique à la construction du pays (« Missed Stories », p. 21-22). Si les productions récentes laissent parfois à désirer par la qualité de l'écriture, elles révèlent à quel point les fantômes de ces générations d'ouvriers invisibles et de leurs récits inconnus « hantent » toujours l'imaginaire collectif de leurs descendants.

Modern Drama réserve aussi un numéro complet au théâtre canadien et à la problématique de la diversité culturelle dans la production théâtrale (vol. XLV, n° 2)⁵. Ces études laissent entrevoir une interrogation grandissante sur les inégalités léguées par les hiérarchies coloniales du passé, à commencer par l'influence assimilatrice et normative de l'art du colonisateur sur l'expression artistique du colonisé. L'étude de Peter Dickinson aborde la présence inévitable de Shakespeare comme « fantôme » à exorciser (« Duets, Duologues And Black Diaspora Theatre: Djanet Sears, William Shakespeare, And Others », p. 188-208). Seul Africain représenté dans les annales de littérature occidentale, le personnage

4. Voir surtout *CTR*, n° 110, sous la direction de Jennifer Kay Chan.

5. Sous la direction de Ric Knowles.

d'Othello constitue un point de départ stratégique pour l'articulation d'une contre-esthétique et d'une polyvalence littéraire et dramatique capables de signifier la mise en jeu de forces sociales et culturelles alternatives (p. 189).

Celeste Derksen remet en question l'exclusivité masculine dans le théâtre de l'absurde (« A Feminist Absurd: Margaret Hollingsworth's *The House That Jack Built* », p. 209-230). Elle démontre de quelle façon Hollingsworth utilise ce parti pris esthétique pour dramatiser le ridicule des rapports hommes/femmes, approche qui permet ainsi de renouveler et d'élargir le genre par rapport à ses fondements idéologiques et philosophiques. Rob Appleford décrit essentiellement cette même dialectique dans « No, the Centre Should Be Invisible. Radical Revisioning of Chekhov in Floyd Favel Starr's *House of Sonya* » (p. 246-258). Cette adaptation fascinante de la pièce *Uncle Vanya* au contexte amérindien décrit les équivalences interculturelles établies entre les procédés artistiques et les structures discursives profondes de l'œuvre originale. L'intégration faite par Flavel des pictographes de la chronologie amérindienne à l'imagerie dramatique du spectacle s'avère d'un intérêt certain (p. 252-253).

La représentation culturelle du temps joue également un rôle primordial dans l'excellente relecture proposée par Lina Perkins du personnage de Nanabush, le clown amérindien, dans les pièces de Tomson Highway (« Remembering the Trickster in Tomson Highway's *The Rez Sisters* », p. 259-269). Ce personnage n'est ni le simple porte-parole des

idées politiques de l'auteur, affirme Perkins, ni un personnage contemporain au même titre que les autres. Nanabush incarne un être fictif issu de la mémoire collective d'une culture qui n'existe plus de manière cohérente. La composition textuelle du personnage reflète cet oubli collectif qu'elle comble par une polymodalité discursive qui dramatise la réintégration de la mémoire culturelle au devenir vivant de cette collectivité (p. 260).

Marlene Moser fait aussi état des modalités et des perspectives culturelles impliquées dans la réintégration de la mémoire collective à un milieu en particulier (« Ideology as Behaviour: Identity and Realism in *The Drawer Boy* » p. 231-245). Elle juxtapose l'esthétique discursive de ce spectacle à celle de la création collective qui lui sert de référence principale, *The Farm Show*, réalisé vingt ans auparavant par le Théâtre Passe Muraille pour la communauté de Clinton en Ontario. L'approche consistant à révéler une communauté à elle-même, tout en y étant étranger, semble datée aujourd'hui, et même présomptueuse. Par contre, le traitement narratif déployé par le Théâtre Passe Muraille remet toujours en question le confort nostalgique du réalisme psychologique et du récit linéaire dans *Drawer Boy*.

Comme le souligne Reid Gilbert, ce lien structurant, ainsi que le glissement inévitable qui se produit entre la pratique théâtrale et l'imaginaire collectif, mettent en jeu la problématique des rapports entre le théâtre et son institutionnalisation dans les structures du pouvoir (« Panych and Gorling: "Sheer Texts Written" in(to) Perception », p. 282-297). À cet égard, le langage joue un rôle majeur, d'où

l'importance du théâtre non verbal ou du théâtre de l'image dans la redécouverte et dans l'élaboration d'une théâtralité prélinguistique et non mimétique⁶. L'analyse que propose Gilbert des spectacles de Morris Panych et de Wendy Gorling approfondit l'innovation fondamentale apportée par ce travail théâtral qui, en voulant libérer le spectacle de l'hégémonie du langage et des structures coloniales qu'il véhicule, se positionne envers le sujet percevant en tant que cocréateur du spectacle (p. 283-284).

Le postcolonialisme et l'Afrique

Modern Drama consacre également un numéro entier, et fondamental, à l'examen critique des liens entre le postcolonialisme et les instances de pouvoir reliées à la définition des notions de performance et de canon artistique dans le théâtre africain (*MD*, vol. XLV, n° 3)⁷. Dans l'ensemble, les articles tracent l'évolution de la critique postcoloniale à partir de sa genèse dans le domaine littéraire des « Commonwealth Studies » jusqu'à son virage actuel, et presque exclusif, vers les sciences sociales. Les réactions de la critique postcoloniale à l'œuvre dramatique et littéraire de Wole Soyinka illustrent les failles actuelles dans la diffusion, l'accessibilité et l'enseignement du théâtre africain à la suite de ce virage.

6. L'article de Michal Kobiak dans *Theatre Survey*, « Tadeusz Kantor's Happenings: Reality, Mediality, and History », apporte un prolongement particulièrement dense à cette réflexion (*TS*, vol. 43, n° 1, p. 59-79).

7. Sous la direction d'Anthony Adah et d'Elizabeth Fitzpatrick.

Stephen Slemon attribue « l'hypercanonisation » de Soyinka, premier auteur africain à recevoir le prix Nobel, au libéralisme des « Commonwealth Studies », soulignant en même temps l'oubli progressif de cet auteur par un postcolonialisme de plus en plus américanisé (« Soyinka and the Canon's Mouth », p. 338-348). Cette évolution pose le problème de la mémoire collective de la discipline, de même que l'opposition entre l'humanisme de la pensée libérale et l'orientation marxiste des études postcoloniales (p. 343). Ce schisme affaiblit la capacité de la discipline à rendre compte de la localisation spatiale des cultures fragmentées, dispersées à travers le monde, ainsi que de leurs contradictions internes qui dépassent le conformisme idéologique et que seule la polysémie du texte esthétique réussit à capter et à respecter (p. 346).

Plusieurs articles vont dans ce sens. Tejumola Olaniyan rappelle qu'une culture se définit à partir de sa dynamique interne (« Modernity and Its Mirages: Wole Soyinka and the African State », p. 349-357). Le décalage entre la culture africaine et le monde moderne que sa servitude continue à enrichir, donne lieu à une dialectique entre deux camps et deux paradigmes d'action collective : les fondationalistes et les pragmatistes. La première modalité prône la décolonisation complète de l'appareillage gouvernemental, tandis que la deuxième, que défend Soyinka, opte pour l'assainissement du fonctionnement démocratique en place, positionnement qui tient compte, encore une fois, de la localisation spatiale de la culture et de l'endroit géographique où peut se constituer la nation nigérienne (p. 352).

La pensée de Soyinka dépasse ainsi la sphère esthétique et lui confère le rôle de porte-parole culturel. Son œuvre illustre la prééminence et la fonction indispensable de l'artiste créateur indigène dans l'élaboration d'une pensée culturelle authentique, propre à la collectivité à la fois desservie et représentée. Cette fonction devient de plus en plus essentielle pour compenser l'éviction progressive de l'écrivain du débat culturel, victime du schisme engendré par la nouvelle critique entre théorie et créativité ainsi que de l'exclusion de l'auteur par les approches poststructuralistes (Titi Adepitan, « The Homestead at the Exit of the Paterfamilias: African Cultural Thought after Wole Soyinka », p. 358-377). Par le fait même, les écrits de Soyinka illustrent la subordination du vécu culturel des peuples colonisés aux constructions théoriques et arbitraires que cherchent à leur imposer les anciennes cultures colonisatrices de l'Occident (p. 373).

L'article de Kolawole Olaiya, « The Shifting Structures of Power in *The Beatification of Area Boy* », décrit de quelle façon la fonction culturelle attribuée à Soyinka se spécifie en procédés d'écriture et de dramatisation (p. 395-408). Ces procédés dénotent, entre autres, une connaissance approfondie, intime, de l'évolution interne du milieu culturel et de la dynamique du pouvoir dans cette collectivité. Soyinka privilégie ainsi l'utilisation du passé culturel pour comprendre son présent et pour bâtir l'avenir. Sa dramatisation pénétrante et subversive des rapports de pouvoir au Nigeria affirme que ces dominés et ces exclus peuvent triompher du pouvoir corrompu des régimes militaires en raison de leur meilleure

connaissance du contexte local et régional (p. 398-399). Cette stratégie d'écriture et d'action collective fait écho aux théories de Foucault sur la déconstruction du pouvoir centralisateur à partir des éléments périphériques d'une culture.

Sur le plan artistique, Harry Garuba s'en prend à l'ingérence des normes esthétiques occidentales dans le théâtre africain. Il critique le manque de vocabulaire descriptif et analytique de même que l'insuffisance des outils conceptuels propres à rendre compte des traditions indigènes qui constituent les fondements génériques de la production théâtrale contemporaine en Afrique (« Masked Discourse: Dramatic Representation and Generic Transformation in Wole Soyinka's *A Dance of the Forests* », p. 378-394). Selon Thomas Cavano, le danger véritable du canon importé provient de son rôle assimilateur et propagandiste qui enraine le pouvoir colonial à travers la transmission de ses récits, de sa mythologie et surtout, de sa langue (« Elesin, Cuchulain, and the Kingdom: The Culture Hero's Sacrifice », p. 409-429). Des parallèles interculturels significatifs s'établissent avec d'autres cultures colonisées de l'ancien empire britannique. Confinés par la langue à la périphérie de l'histoire et des mythes anglais, les artistes de ces anciennes colonies, comme Soyinka en Afrique et Yeats en Irlande, ont déployé des stratégies communes et ont choisi de transmettre les récits de leurs cultures dans la langue du colonisateur pour forger une identité culturelle autonome (p. 409).

Face à la critique postcoloniale extrémiste qui dénonce le caractère arbitraire ou « inventé »

des notions essentialistes d'identité et de communauté, Biodun Jeyifo fait l'analyse de la réception internationale accordée à trois productions d'une pièce de Soyinka (« Whose Theatre, Whose Africa? Wole Soyinka's *The Road on the Road* », p. 449-465). Il s'appuie sur la portée communicative et interculturelle de ces spectacles, pourtant fermement ancrés dans leur culture africaine d'origine, pour réfuter l'argument que cette identité culturelle se limite à la spécificité de sa localisation géographique. Comme toute forme d'identification sociale, une culture africaine existe, sous forme hybride, simultanément à plusieurs endroits à travers le monde, affirme-t-il, d'où l'importance d'accentuer la possibilité d'échanges et d'influences intersystémiques entre ces communautés semblablement codées plutôt que d'utiliser leurs différences respectives pour les diviser et les dominer à nouveau (p. 463).

Le fait de souligner l'écart existant entre « l'Ouest et le reste », entre la modernité des sociétés occidentales et l'état dit primitif ou prémoderne des cultures africaines, rappelle, par son implicite jugement de valeur, que le temps est aussi une construction subjective et culturelle. Du processus de contextualisation caractéristique de la recherche en 2002 émerge une réflexion grandissante sur son corollaire : l'espace. Que le récit du drame, réel ou fictif, survienne au World Trade Center à New York le 11 septembre 2001, dans l'Athènes démocratique au *v*^e siècle ou dans la ville nigérienne de Lagos en 1994, l'enracinement dans le temps entraîne nécessairement un enracinement dans l'espace. Dans ce sens, les travaux qui parsèment la revue *New Theatre Quarterly* sur les rapports

entre site et performance, entre espace et culture théâtrale, indiquent l'orientation de recherches à venir⁸, à moins que le théâtre postmoderne, à l'image des nomades de Churchill et d'Aidoo, se voue à un vagabondage perpétuel afin de capter les récits qui ne peuvent se dire que dans cet espace liminaire entre l'imaginaire et la réalité, en périphérie de nos sociétés occidentales.

Roger Parent
Faculté Saint-Jean
Université de l'Alberta

Bibliographie

- CARLSON, Marvin, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Anne Arbor, Michigan University Press, 2001.
- ROACH, Joseph, *Cities of the Deard: Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996.
- WILLIAMS, Raymond, *Modern Tragedy*, Stanford, Stanford University Press, 1966.

8. Voir Fiona Wilkie, « Mapping the Terrain: a Survey of Site-Specific Performance in Britain » et Kinneret Noy, « Creating a Mouvement Space: the Passageway in Noh and Greek Theatres », *NTQ*, vol. XVIII, n° 2 (70), p. 140-160 et 176-185.