

Compte rendu

« Revue des revues de langue anglaise »

Cory Alan Burns

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 39, 2006, p. 179-188.

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

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041645ar>

DOI: 10.7202/041645ar

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° 122, 124, 2005

Modern Drama (MD), vol. XLVIII,
n° 2, 2005

New Theatre Quarterly (NTQ),
vol. XXI, n° 1, 2, 3, 4, 2005

Theatre Journal (TJ), vol. 57, n° 1,
2, 3, 2005

Theatre Survey (TS), vol. 46, n° 2,
2005

Les articles des revues recensées ont un point en commun : ils privilégient l'étude de la représentation au lieu de se limiter à une analyse purement textuelle et se donnent pour objectifs d'identifier et d'interroger les conditions historiques et socioculturelles qui informent la création dramatique. Cependant, loin d'exclure le texte, ces articles le traitent plutôt comme un des éléments essentiels à la production d'une pièce.

Ces analyses, qui s'attachent au spectaculaire comme au processus de création, retiennent aux fins de l'analyse, entre autres, les éléments suivants : la « performance » dite autobiographique, la réception (critiques journalistiques et réactions des spectateurs), le jeu (style et techniques), le discours des praticiens (auteurs, metteurs en scène, comédiens), l'intégration de différentes formes artistiques (musique, danse, poésie, vidéo). Traitant à la fois de la théorie et de la pratique scénique, elles présentent une approche multidisciplinaire qui puise ses thèmes aussi bien dans des contextes locaux qu'internationaux. Leur orientation critique, axée sur la représentation, leur permet

d'interroger non seulement la technique scénique mais aussi ses enjeux politiques, et met en valeur les rapports entre la scène et la société.

Transformations dans le domaine de la pratique

Remettre en question les conventions pour ensuite les transformer, c'est souvent la règle au théâtre, autant sur le plan textuel que sur le plan scénique. Comme le montrent les quatre articles suivants, la transformation des traditions théâtrales prend pour acquis que le metteur en scène joue un rôle déterminant dans le développement dramaturgique, que le comédien perfectionne sa formation et que le théoricien/praticien assume de nouvelles tâches en fonction des nouvelles technologies.

Le metteur en scène

Dans son article, « British Brutalism, the "New European Drama" and the Role of the Director » (*NTQ*, vol. XXI, n° 3, p. 255-292), Sanja Nikcevic décrit les mutations du rôle du metteur en scène dans le théâtre en Allemagne et en Europe de l'Est¹. Elle détaille le mouvement « *New European Drama (NED)* », depuis ses origines dans la dramaturgie anglaise contemporaine des « *British Brutalists* » jusqu'aux influences créatives et aux répercussions financières que ce style populaire du néoréalisme brutal a eues sur le théâtre européen à la fin des années 90. Cette dramaturgie anglaise, et par extension le *NED*, se caractérise par une thématique axée sur la marginalité (prostitués, drogués et errants) ainsi que par une représentation hyperréaliste de la

violence sur la scène. Controversé mais populaire, le seul mérite du *NED*, selon Nikcevic, serait l'augmentation notable du nombre de pièces créées par de jeunes dramaturges talentueux. Cependant, les pièces du *NED* n'ont pas connu autant de succès en Allemagne ou en Europe de l'Est que celles des brutalistes en Angleterre. Nikcevic explique la quasi-faillite du *NED* par une conception trop étroitement liée à un monde fataliste, sombre et gratuitement violent, et une thématique trop homogène, qui s'appuie sur des personnages stéréotypés et une vision du monde désespérément pessimiste (p. 267). Sous prétexte de revigorer un théâtre en déclin, les metteurs en scène du *NED* s'en sont tenus à ce modèle, l'ont imposé aux auteurs, se sont approprié aussi le processus dramaturgique pour imposer leur vision esthétique et atteindre leurs buts artistiques et professionnels, aux dépens de jeunes dramaturges qui sont restés dans l'ombre. La notion même de renouveau dramaturgique a été affectée par ce coup de force du metteur en scène. Au bout du compte, cette adhésion au modèle anglais s'est révélée incompatible avec les conditions socio-culturelles de l'Europe de l'Est. Au grand désarroi des metteurs en scène du *NED*, le public a déserté les salles présentant ce nouveau genre dramaturgique.

L'acteur

L'innovation théâtrale doit se libérer autant des conventions contemporaines que de celles d'autrefois. Trois articles, publiés dans la revue *New Theatre Quarterly*, concilient nouvelle approche pour la formation de l'action et anciennes théories de l'art du jeu. Dans l'article de John Russell Brown, « Shakespeare, the

Natyasastra and Discovering "Rasa" » (*NTQ*, vol. XXI, n° 1, p. 3-12), cette nouvelle approche tire ainsi ses origines d'un ancien traité sanskrit, intitulé le *Natyasastra*. Selon Brown, ce qui distingue ce traité, c'est le concept du « Rasa » – une façon de conceptualiser et de réaliser un personnage, non par un procédé psychologique d'intellectualisation de l'affectif, comme l'a proposé Stanislavski, mais plutôt par un processus de recherche corporelle basée sur la répétition et la mémorisation physique. Cet entraînement permet de développer une gestuelle grâce à laquelle l'acteur peut vivre l'émotion recherchée. En étudiant deux groupes d'acteurs, Brown a découvert que la maîtrise d'un langage corporel facilite la communication et l'interaction entre les acteurs d'une troupe. Selon lui, une formation qui intègre les techniques du « Rasa » peut aiguïser la perception corporelle du comédien et sa sensibilité à l'égard des textes riches et nuancés comme les pièces de Shakespeare, et ouvrir la voie à de nouvelles interprétations d'œuvres classiques.

Prenant aussi comme point de référence le modèle stanislavskien, deux articles opposent la « méthode » à celles de théoriciens moins connus, Vsevolod Meyerhold et Michaël Tchekhov. Dans son article, « "Is It All Going Soft" The Turning Point in Russian Actor Training » (*NTQ*, vol. XXI, n° 2, p. 108-117), Jonathan Pitches révèle que les approches théoriques de ces deux théâtrologues/praticiens se différencient de la vision stanislavskienne, systémique et cartésienne, qui voulait cautionner l'entraînement de l'acteur par la science pour valoriser l'art du jeu. Pitches note que Stanislavski a simplifié le système de

l'entraînement, mais que son approche demeure linéaire et mécanique – son modèle étant imprécis et peu scientifique. Le système proposé par Meyerhold, moins simpliste selon Pitches, « mécanise » les techniques d'interprétation, en effectuant une analyse minutieuse de la gestuelle, afin de la reconstruire et de la complexifier d'après un modèle scientifique. Tchekhov, lui, rejettera le modèle biomécanique auquel il reproche son matérialisme. Dans le but de redonner une dimension spirituelle à la formation de l'acteur, Tchekhov accorde alors une grande place à l'intuition là où Stanislavski et Meyerhold privilégiaient respectivement l'intellectualisation et l'objectivisation de l'état affectif. Circulaire dans sa conceptualisation des techniques de l'interprétation, le modèle de Tchekhov tente de rendre plus harmonieux le rapport entre l'intérieur et l'extérieur du corps, entre l'inspiration et la gestuelle (p. 114). Pris dans son ensemble, ce triptyque psychologique, biomécanique et spirituel de l'école russe, mène à une conception holistique de l'interprétation.

Pour les spécialistes de la formation de l'acteur, comme Katie Normington, le travail de Meyerhold est d'un grand intérêt. Elle explique la fascination qu'exerce la théorie meyerholdienne par l'essor d'un théâtre basé sur le mouvement et la danse. De surcroît, à la suite de la chute du communisme en Russie, l'œuvre de Meyerhold est devenue plus accessible, nous dit-elle dans « Meyerhold and the New Millennium » (*NTQ*, vol. XXI, n° 2, p. 118-126). Après avoir expérimenté les techniques biomécaniques avec ses étudiants de maîtrise et avec une troupe d'acteurs, Katie Normington constate que certains des concepts

meyerholdiens sont opératoires et permettent une dimension plus physique de la représentation et une forme plus rythmée de la production. À quoi s'ajoute la notion du « rakurs » ou du raccourci, un terme qui renvoie à une interprétation construite à partir de mouvements sculptés, vidés de toute action superflue. Cette précision dans la gestuelle induit chez le comédien un sens corporel de rythme et une conscience plus aigüe de l'espace. Cette application des concepts meyerholdiens crée une harmonie entre la gestuelle et l'état affectif.

Le théoricien/praticien

Cependant, comme le souligne Ioana Szeman, l'application d'un modèle théorique de la représentation ne produit pas toujours les résultats voulus dans des contextes actuels. Dans « Lessons for Theatre of the Oppressed from a Romanian Orphanage » (*NTQ*, vol. XXI, n° 4, p. 340-357), Szeman rend compte de l'expérience du programme d'enseignement social (*Alternative*), mis en place par un groupe d'enseignants/praticiens de théâtre français, allemands et roumains basé sur la méthode « *Theatre of the Oppressed (TO)* (Théâtre de l'opprimé) ». L'expérience a été menée auprès d'un groupe de garçons d'un orphelinat roumain. Développé par le brésilien Augusto Boal, le *TO* désigne un type de théâtre communautaire qui a pour but d'encourager les opprimés à s'assumer et à effectuer les changements sociopolitiques nécessaires pour échapper à leur oppression. Employée avec succès aux États-Unis, en Europe de l'Ouest et en Afrique, cette méthode fournit aux opprimés une variété de compétences théâtrales de base,

de la pratique scénique à la dramaturgie, en vue de traiter la scène comme espace politique. Cet entraînement leur permet de jouer leur situation d'opprimés en exposant les injustices qu'ils vivent. Cette méthode comprend des techniques d'expression corporelle orientées vers un engagement direct avec le public. Dans le cadre de l'orphelinat roumain, si le programme *Alternative* a réussi à enseigner aux garçons certaines techniques théâtrales, le spectacle qu'ils ont monté a connu un succès limité. Leur entraînement ne les a pas conduits à établir avec le public un vrai dialogue qui aurait pu briser les barrières sociales de leur stigmatisation. Selon Szeman, même si la méthode a pour but de provoquer des changements sociaux, elle peut aussi perpétuer l'oppression qu'elle cible. Ce fut le cas des orphelins roumains, les instructeurs d'*Alternative* n'ayant pas tenu compte des conditions sociales et culturelles de la communauté. Szeman suggère qu'une analyse de ces conditions et de la relation de pouvoir qui les maintient est nécessaire au bon fonctionnement de la méthode TO.

Le lien sociopolitique entre le théâtre et la vie actuelle prend une tout autre dimension dans l'article de Silvija Jestrovic : « The Theatrical Memory of Space: from Piscator and Brecht to Belgrade » (*NTQ*, vol. XXI, n° 4, p. 358-366). Faisant appel à Marvin Carlson et à son concept du « *ghosting* », Jestrovic introduit la notion d'interperformativité spatiale (« *spatial inter-performativity* »), qui désigne le lien relationnel qui unit l'événement théâtral avec son site d'inscription. Selon Jestrovic, lorsqu'on parle du site d'inscription où se déroule le spectacle, le rapport entre l'espace et l'action sur la scène est à la fois diachronique et

synchronique. Cet espace pourrait apporter des connotations sociales, culturelles et historiques qui informent non seulement la représentation des comédiens mais aussi la réception des spectateurs. La notion de « *spatial inter-performativity* » interroge le rapport entre l'intérieur et l'extérieur – le spectacle et le monde de l'expérience politique, culturelle et urbaine auquel il renvoie. Silvija Jestrovic veut ainsi appliquer une grille d'analyse politique au théâtre, en inscrivant chaque mise en scène dans son contexte urbain et sociopolitique particulier; faire du public l'élément fondamental du rapport dialectique de la réalité et de la représentation. Une analyse de la production de deux pièces (*The Mother* de Bertolt Brecht et *In Spite of All!* d'Erwin Piscator) et du spectacle *Bivouac*, donné par la troupe française Générick Vapeur, permet à Jestrovic de conclure que les éléments spatiaux de ces trois pièces génèrent un effet performatif entre comédien et spectateur :

Tout comme la réalité et l'instabilité de l'espace historique changent la perception de la représentation, la théâtralisation d'un espace reformulera sa signification dans la mémoire culturelle² [traduction libre] (p. 358).

Notion de l'identité socioculturelle

Le handicap et l'identité

Cet échange entre la scène et le quotidien est encore plus palpable lors d'une représentation qui interroge la construction identitaire. Le numéro 122 de la *Canadian Theatre Review* est consacré aux handicapés et la question du désavantage physique ou mental dans la représentation. Selon Catherine Frazee, la mission du « *disability arts movement* »,

mouvement des arts du handicap, est de contrer la peur à l'origine des préjugés selon lesquels on qualifie le corps handicapé de « cassé », inférieur, mais qui éveille « un lien » d'empathie avec le public (« Disability Pride within Disability Performance », *CTR*, n° 122, p. 10-11). Écrits de plusieurs points de vue et traitant de divers aspects de la représentation, les articles de ce numéro analysent le statut des artistes handicapés afin de questionner les notions sociales d'infirmité et d'incapacité.

Dans le document photographique intitulé « A Part of Me » (*CTR*, n° 122, p. 7-9), l'artiste Kyle Riva, lui-même handicapé, montre les obstacles physiques auxquels les amputés doivent faire face dans leur vie quotidienne. Pour sa part, Rasika Vidyut Aklujkar raconte son parcours personnel comme trisomique au sein du monde de la danse classique indienne. Ayant maîtrisé le style Bharata Natyam, elle interprète des drames qui présentent des récits mythologiques à des publics d'enfants, et prouve par là que son handicap n'est pas un obstacle à l'expression artistique (« Rasika's Bharata Natyam and Story-Dancing », *CTR*, n° 122, p. 21-25). Andrew Houston, dans « Lyle Victor Albert's *After Shave*: Scraping the Surface through Theatre Anthropology » (*CTR*, n° 122, p. 34-40), montre comment Albert, auteur-interprète d'un *one man show*, crée une forme théâtrale hautement personnelle qui rend public un acte très intime, celui de se raser. Apparemment assez banal et léger, le rasage prend toute une signification pour un acteur atteint de paralysie cérébrale et dont le contrôle du corps peut lui échapper à n'importe quel moment, sans préavis. Selon Houston, c'est à travers les gestes, le langage et la mise en scène,

qu'Albert détourne les attentes du spectateur moyen. Ce faisant, il se construit une identité de contestateur subtil.

Dans « Disability, Theatre and Power: An Analysis of a One-Person Play » (*CTR*, n° 122, p. 13-18), qui porte sur son *one man show*, Alan Shain se remémore la soirée où il attendait avec impatience l'arrivée du transport public réservé aux handicapés, qui devait le conduire à un rendez-vous galant. Pour ce comédien/auteur, qui souffre de dystrophie musculaire, il s'agit de repenser la notion même du handicap physique. Shain utilise le *one man show* pour communiquer aux spectateurs les frustrations, les désirs et les soucis qu'il vit au quotidien, comme nous tous; et ce, indépendamment de son infirmité. Lui aussi cherche à vaincre les préjugés grâce à un travail de réappropriation de l'ordinaire.

Des maladies moins visibles comme la dépression et l'épilepsie sont aussi des handicaps. Dans « Making the Invisible Visible » (*CTR*, n° 122, p. 26-28), Victoria Maxwell parle de la maladie bipolaire dont elle souffre et de ses effets sur sa vie personnelle et sur sa carrière. Elle aussi a choisi le *one woman show* pour décrire son parcours thérapeutique, l'ostracisme que lui infligent ses collègues, et comment elle a su surmonter ces difficultés. Pour elle, il s'agit moins de laisser libre cours à ses frustrations que de contester les préjugés qui stigmatisent ceux qui souffrent de maladies comportementales.

Identité transnationaliste

La revue *Modern Drama* consacre un numéro (vol. XLVIII, n° 2) au thème du transnationalisme dans le contexte de la représentation de la diaspora asiatique. Dans l'article de présentation de Yan Haiping, « Other Transnationals: An Introductory Essay » (*MD*, vol. XLVIII, n° 2, p. 225-248) et celui de Ban Wang « Reimagining Political Community: Diaspora, Nation-State and the Struggle for Recognition » (*MD*, vol. XLVIII, n° 2, p. 249-271), l'idée de transnationalisme est associée à la question de la fluidité identitaire. Haiping montre que le concept général du transnationalisme renvoie non seulement à la transgression des frontières nationales, mais aussi aux relations sociales établies par une communauté d'immigrants entre sa société d'origine et la société d'accueil (p. 225). Ce nouvel espace de relations produit une sorte de zone transnationale qui est à l'origine de nouvelles alliances culturelles, de nouvelles formes de citoyenneté, et d'une solidarité sociale plus souple (p. 241).

Cependant, comme le montre Ban Wang, c'est une présomption erronée de conclure que les transnationaux sont des êtres indépendants qui vivent dans une sorte de zone libre et dépolitisée (p. 250). Souvent, pour le transnational, cette zone est un lieu de tensions et de revendications conflictuelles. Si la mobilité entre pays fournit au transnational l'occasion d'améliorer sa condition sociale, la stabilité, surtout quand elle est associée à la notion de l'état nation, lui offre la cohésion d'une identité communautaire. Selon Wang, l'activité artistique ou culturelle de l'artiste transnational sert à réinventer une identité culturelle pour les

gens de la diaspora. La représentation théâtrale est l'un des dispositifs qui les aide à s'assumer collectivement la pluralité de leur identité (p. 269).

Pour Laila Farah, la représentation sert d'outil pédagogique et d'incitatif à l'action politique. L'article « Dancing on the Hyphen: Performing Diasporic Subjectivity » (*MD*, vol. XLVIII, n° 2, p. 316-343) présente la chronique de ses lectures publiques sur la « subjectivité diasporique ». Elle y présente son parcours identitaire en tant que femme arabo-américaine, relatant ses expériences personnelles et celles d'autres exilés arabes tout en faisant le lien entre son pays d'origine, le Liban, et les États-Unis où elle vit et travaille. La lecture publique de ces expériences, qui comprend non seulement des histoires racontées mais aussi de la musique et de la poésie arabe, lui permet de remettre en question des représentations « polémiques » de la femme du Moyen-Orient – soumise, persécutée ou perçue comme objet exotique. Elle revendique son statut de femme biculturelle, biraciale et bilingue, pour dépasser les frontières nationales et transmettre au public américain les conditions socioculturelles et politiques que vit sa communauté. C'est pour critiquer de façon active le discours dominant de l'impérialisme capitaliste qu'elle choisit de donner ses lectures aux États-Unis.

Traitant d'un autre point de vue la question de l'identité transnationale, Stéphanie Ng prend comme sujet d'analyse le succès des musiciens « Filipinos » (« Performing the "Filipino" at the Crossroads: Filipino Bands in Five-Star Hotels Throughout Asia », *MD*, vol. XLVIII, n° 2, p. 272-296). Ces artistes jouent

de la musique populaire américaine et gagnent leur vie en faisant la tournée de bars et de boîtes de nuit d'hôtels cinq étoiles en Asie. En employant le terme « Filipino » au lieu de « Philippino » (ce dernier servant uniquement à décrire l'ethnicité et la culture philippine), Ng veut montrer la fusion de valeurs ethniques (pacifico-asiatiques) et de valeurs éthiques (celles du travail à l'occidentale). Réputés pour la variété de leurs concerts, leur compétence musicale, leur polyvalence et leur nature serviable, ces artistes sont très recherchés par l'hôtellerie internationale (p. 291-292). Selon Ng, la prestation de ce genre d'artiste musicien s'inscrit dans un mode de travail mobile et multinational, qui répond aux exigences du marché asiatique. Par sa nature nomade, ce genre de spectacle rend plus efficace le circuit transnational de l'échange culturel. En contribuant au bon fonctionnement global des affaires hôtelières, ce type de transnationalisme fournit aux artistes un style de vie parfois luxueux, qui leur serait autrement inaccessible, et mène à la création d'une véritable industrie du spectacle aux Philippines.

Dans la revue *Theatre Journal*, plusieurs articles traitent aussi de la notion d'identité dans le contexte de la mondialisation et du transnationalisme. À titre d'exemple, l'article de Celine Parreñas Shimizu, « The Bind of Representation: Performing and Consuming Hypersexuality in *Miss Saigon* » (*TJ*, vol. 57, n° 2, p. 247-265) offre une analyse du spectacle *Miss Saigon*, dans une perspective de spectacle/réception qui met en relation les notions de sexualité et de représentation raciale. Elle constate que l'image de la femme asiatique s'inscrit dans une fiction d'hypersexualité,

construite principalement autour des personnages de prostituées vietnamiennes. Pour Shimizu, il n'est pas question de contester les stéréotypes que génère ce mode d'inscription, mais plutôt de l'analyser afin d'identifier comment la comédienne et la spectatrice asiatiques peuvent transformer l'interpellation hypersexuelle en incitation à la résistance sociale et politique (p. 248).

Pour ce faire, elle introduit une notion, « *the bind of representation* », qui permet d'envisager les rapports entre la race, la sexualité et la dynamique spectaculaire et de mettre au jour un processus créatif qui interroge la production du sens, autant pour les comédiens que pour les spectateurs (p. 261). Son étude repose sur deux éléments : l'analyse du spectacle et les entretiens qu'elle a réalisés avec des comédiennes et des spectatrices. Shimizu remarque que les comédiennes, en choisissant un registre d'interprétation comique, subvertissent la représentation de l'hypersexualité. Ce choix constitue un travail de négociation à la fois créatif et politique. Si l'emploi d'une gestuelle ouvertement sexuelle traduit une appropriation, l'interprétation plus subtile de ces gestes donne à la comédienne un statut d'arbitre; elle parvient à un compromis qui tient compte de ses obligations contractuelles et esthétiques comme de ses responsabilités envers sa culture d'origine.

Dans « *Glocalqueering in New Asia: The Politics of Performing Gay in Singapore* » (*TJ*, vol. 57, n° 3, p. 383-405), Eng-Beng Lim rend encore plus complexe la notion de pluralité qui affecte l'identité transnationaliste. Prenant pour sujet d'analyse le spectacle *Asian Boys*, Lim

examine les différentes façons dont cette œuvre reflète et construit les réalités *queer* à Singapour. Ville cosmopolite et multiculturelle, Singapour se distingue d'autres villes de pays postcoloniaux asiatiques par sa volonté de rivaliser avec les réalisations industrielles de l'Ouest et par sa politique progressiste envers une population locale et une population internationale gay en pleine expansion. Emblème d'une modernité capitaliste, cette ville est devenue une destination populaire pour les touristes gay, tout en gardant ses valeurs sociales asiatiques (p. 385).

En tenant compte de ce contexte dans son analyse d'*Asian Boys*, Lim propose une lecture pluridisciplinaire de la représentation, qu'il nomme « *glocalqueering* ». Rejetant le modèle occidental de « *global queering* » qui impose, selon lui, un paradigme interprétatif trop restrictif, Lim propose une nouvelle perspective dont l'orientation plus large inclut le sujet *queer* international. Ce nouveau terme tire ses origines de deux sources. D'abord, la « *glocalisation* » – terme popularisé par le sociolinguiste Roland Robertson (1997) – est un amalgame des mots « *global* » et « *local* », et décrit « la présence simultanée et conjointe de tendances à l'universalité et au particularisme³ » [traduction libre], issues de la confluence des forces sociales, culturelles et politiques qui résultent de l'intersection de deux cultures (p. 386). Pour Lim, le terme « *queering* » décrit un acte performatif qui souligne la visibilité de la vie gay afin de problématiser la normalisation de l'identité sexuelle et sa conceptualisation (p. 388). Avec ce modèle l'analyse d'*Asian Boys* révèle un acte de réinscription et de réappropriation par l'intermédiaire de divers

médias et sources culturelles (parmi d'autres, l'histoire coloniale du Japon, la littérature sanskrite, la mythologie hindoue et la musique contemporaine occidentale ainsi que non occidentale). Cela permet à Lim d'identifier les tendances, les circuits et les pratiques qui constituent la version singapourienne de l'identité « *queer* » (p. 404).

La commodification de l'image culturelle

Finalement, deux articles traitent de l'influence du théâtre populaire sur l'histoire culturelle des États-Unis et de l'Asie du Sud Pacifique. L'article de Christopher B. Balme, « Selling the Bird: Richard Walton Tully's *The Bird of Paradise* and the Dynamics of Theatrical Commodification » (*TJ*, vol. 57, n° 1, p. 1-20), porte sur la découverte, l'exploration et la colonisation des îles d'Hawaï par les Américains au XIX^e siècle. Spectacle grand public, *The Bird of Paradise* a remporté un grand succès commercial. Comportant tous les éléments susceptibles de retenir l'intérêt du public américain de l'époque – région tropicale, musique et danse d'une culture dite exotique, aventure, amour et érotisme – ce spectacle divertissant a réussi néanmoins à insérer certains éléments de la culture hawaïenne (surtout la danse et la musique) dans le tissu culturel américain. *The Bird of Paradise* expose implicitement la position idéologique et l'agenda colonialiste du gouvernement américain, à cette époque d'expansionnisme impérialiste dans la région du Pacifique. Toutefois, selon Balme, malgré son énorme succès, la pièce ne répond pas aux critères esthétiques et littéraires qui auraient permis son inclusion dans le canon théâtral américain. Son

intrigue a quand même servi d'inspiration à la comédie musicale *South Pacific*, qui répondait aux canons américains. Balme en propose une reformulation dans une perspective de commodification qui prend en compte trois aspects qui déterminent la valeur de la production culturelle d'une pièce : les conséquences sociales, les qualités esthétiques et le succès commercial.

Dans « "The Greatest Show on Earth": Political Spectacle, Spectacular Politics and the American Pacific » (77, vol. 57, n° 3, p. 355-383), Margaret Werry envisage le théâtre comme appartenant au système de circulation et d'échanges réciproques de la production culturelle. Dans cette optique, le théâtre, ou plutôt l'industrie du spectacle, produit des imaginaires sociaux qui caractérisent la modernité mondiale (p. 353). Pour étayer son hypothèse, elle souligne l'existence d'un rapport sociopolitique entre les grands spectacles orientalistes, qui ont été montés à l'Hippodrome de New York au début du XX^e siècle, et les tournées politico-diplomatiques que faisait la marine américaine dans la région du Pacifique à la même époque. De surcroît, Werry souligne que ces tournées ne se faisaient pas sans mise en scène (se rappeler l'arrivée majestueuse d'un bataillon de navire américain dans un port du Pacifique). Ce contact avec les peuples du Japon, d'Hawaï et de la Nouvelle-Zélande a facilité l'échange culturel et l'engagement professionnel d'artistes de ces régions, qui ont parfois émigré aux États-Unis pour se produire dans des spectacles à l'Hippodrome. Les représentations de ces régions du Pacifique donnaient l'impression aux spectateurs d'effectuer des voyages virtuels.

Selon Werry, l'effet social de la vision orientaliste conceptualisée lors des tournées diplomatiques de la marine américaine a grandement servi à l'avancement des visées impérialistes américaines de l'époque.

On peut donc constater que les articles ici recensés donnent à voir une diversité d'approches, à la fois théoriques et pratiques, qui mettent en évidence l'importance croissante de l'étude de la représentation. Dans la variété des thèmes et des sujets qu'ils traitent, ils cherchent à établir un dialogue fructueux tant pour le théoricien que pour le praticien. Si le théâtre est « corps », comme le souligne Anne Ubersfeld, on peut dire que, dans ces revues, la représentation se révèle un procédé par lequel ce corps est mis à la fois en question et en valeur. Comme cet ensemble d'articles le montre, qu'il s'agisse d'un corps exilé, *queer* ou handicapé, l'interrogation performative cherche à réapproprier et reconstruire ce corps en insistant sur une prise en compte d'éléments socio-culturels qui lui appartiennent, mais qui, dans leur ensemble, résistent à l'homogénéité. En utilisant de nouvelles approches pour l'analyse de l'image culturelle commodifiée, en passant par le transnationalisme, ces critiques prolongent la réflexion des théâtrologues sur les lieux d'inscription de ce corps théâtre ainsi que sur les valeurs sociales attribuées.

Cory Alan Burns
Université de Toronto

Notes

1. Pour une autre perspective sur le théâtre de l'Europe de l'Est voir dans *New Theatre Quarterly*, vol. XXI,

n° 1, l'article d'Ian Watson intitulé, « Letter to an Editor: the Yesterday and Today of Poland's Teatr Ōsmego Dnia » (p. 52-60). Watson présente l'histoire du Theatre of the Eighth Day et relate ses expériences pendant les années 90 avec cette compagnie indépendante, tout en parlant du rapport entre la vision esthétique alternative à laquelle elle adhère et les événements politiques en Pologne à l'époque.

2. « *Just as the reality and instability of a historical space influences and alters the meaning of its theatrical renderings, the theatricalization of an actual space reshapes its future meaning in cultural memory* » (NTQ, vol. XXI, n° 4, p. 358).

3. « *the simultaneity-and co-presence-of both universalizing and particularizing tendencies* » (Robertson, 1997 : <http://www2.kokugakuin.ac.jp/ijcc/wp/global/15roberston.html>).

Bibliographie

ROBERSTON, Roland (1997), « Comments on the "Global Triad" and "Glocalization" », dans Inoue Nobutaka (dir.), *Globalization and Indigenous Culture*, Tokyo, Institute for Japanese Culture and Classics, Kokugakuin University.