

Revue des revues de langue anglaise

Roger Parent

Number 31, Spring 2002

Couleurs de la scène africaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041498ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041498ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Parent, R. (2002). Review of [Revue des revues de langue anglaise]. *L'Annuaire théâtral*, (31), 179–188. <https://doi.org/10.7202/041498ar>

Canadian Theatre Review (CTR), n° 101, n° 102, n° 103, n° 104, 2000

Modern Drama (MD), vol. 43, n° 1, n° 2, n° 3, n° 4, 2000

Theatre, vol. 30, n° 1, n° 2, n° 3, 2000

Theatre Journal (TJ), vol. 52, n° 1, n° 2, n° 3, n° 4, 2000

Theatre Research International (TRI), vol. 25, n° 1, n° 2, n° 3, 2000

The Drama Review (TDR), vol. 44, n° 165, n° 167, n° 166, n° 167, n° 168, 2000

En ce début de millénaire, théoriciens et praticiens s'interrogent moins sur les acquis formels du théâtre que sur son rôle dans la société. Les revues savantes de l'an 2000 dépouillées ici révèlent une préoccupation dominante pour la fonction de l'art théâtral ; elles donnent l'impression qu'il existe un théâtre aussi aliéné que les publics et les communautés qu'il veut rejoindre. En revanche, ce théâtre serait aussi désireux qu'elles à franchir les limites sociétales de non-dits collectifs face à la globalisation de l'économie et à l'homogénéisation des cultures. Dans un tel contexte, nous retenons principalement les articles dont les problématiques se recourent et se répondent autour de trois axes : la culture, la traduction et le corps.

La culture

Du Japon à la Colombie-Britannique, chercheurs et praticiens misent sur l'importance des cultures dites « locales », régionales ou même nationales. Dennis Carrol démontre que l'évolution du théâtre « local » à Hawaï obéit à ses propres critères, résistant au conformisme de la culture américaine, ainsi qu'à « l'avant-garde théâtrale traditionnelle » (« Hawaii's "local" theatre », *TDR*, n° 166). Le fait même que l'avant-garde puisse se qualifier de « traditionnelle » rappelle la contradiction inhérente à la définition même du moderne ainsi que les propos de Kundera sur une modernité qui serait l'alliée de ses propres fossoyeurs (Stanley Gardner, *MD*, vol. 43, n° 4, p. 532).

Edward Little s'appuie sur le rapport intitulé *Les arts en transition*, préparé en 1997 par la Conférence canadienne des arts pour rappeler l'enjeu de l'enracinement culturel du théâtre (« Cultural democracy in Enderby and district community play », *Staging the Pacific Province*, *CTR*, n° 101). Cette étude nationale, menée à tous les échelons gouvernementaux auprès d'agences subventionnaires, d'organismes culturels et d'environ 200 artistes professionnels, constate un déclin ou du moins un rythme de croissance inadéquat dans le secteur des arts. Selon ce rapport, la survie même des arts dépendra des liens significatifs qu'ils réussiront à établir avec les communautés. Les organismes artistiques devront élargir et approfondir leurs assises communautaires et mieux représenter la diversité culturelle du pays (p. 57).

Par contre, les avenues proposées comportent une forte dimension de « déjà vu ». Little fait état de l'approche du développement de pièces communautaires à grand déploiement mise au point durant les années 1980 par Ann Jellicoe en Angleterre et qui, selon lui, représente le modèle le plus compréhensif de démocratie culturelle des vingt dernières années (p. 56-57). Ce modèle s'appuie largement sur l'histoire orale de façon à célébrer la mosaïque des identités culturelles participantes, comme la plupart des démarches analogues. Dans le même genre, deux compagnies de théâtre populaire en Colombie-Britannique, *Public Dreams Society* et *Naomi Singer*, utilisent *pageants*, carnivals et rituels pour contrecarrer l'effet de la société technologique et l'homogénéisation de la culture globale (Nicole Preston, « Theatre for life : public ritual and public dreams in Vancouver »). Une de leurs productions, *Illuminates*, qui a commencé avec 300 participants en 1989, en regroupait 12 000 en 1997, suggérant ainsi que le besoin auquel répond ce type d'intervention est réel et significatif. Axée sur l'articulation d'un imaginaire collectif par rapport à une société qui réduit l'art à un divertissement, la mise en scène d'un tel événement, précise Nicole Preston, constitue en soi un acte politique (p. 33). Une thématique semblable de contre-culture apparaît dans le récit du « Caravan Farm Theatre : Orchestrated anarchy and the creative process. Ideology and anarchy in the Salmon River Valley » par Richard Bruce Kirkley. À la fonction de changement social s'ajoute également un rôle de « thérapie sociale » ou de « guérison », dans

l'utilisation du théâtre comme programme de réhabilitation sociale des prisonniers au pénitencier fédéral William Head à Victoria, qui abrite la plus ancienne compagnie du genre (Barbara Drennan et Lois Philips, « WhoS : A night at the Pen. Original theatre by inmates »).

Amener les gens à raconter leurs histoires ne constitue pas *ipso facto* un catalyseur de changement social, d'où les lacunes dans des interventions comme celles du American Festival Project (Linda Frye Burnham, « American Festival Project's *Untold Stories* », *TDR*, n° 167). Dans « *Steelbound and non-radicality* », Sara Brady démontre les écarts entre ce mandat optimiste, utopique même, et les résultats obtenus. La dramatisation de l'histoire de la fermeture de *Bethlehem Steel* en Pennsylvanie ne change rien au *statu quo* et à la perte de la plus importante source de revenu dans la région. Tout au plus, la production de cette pièce communautaire aurait amorcé une guérison sociale (p. 72).

La problématique fondamentale de l'espace est sous-jacente au lien « communautaire ». Pensons à l'espace culturel et géographique à célébrer, comme le font Edward Sakamoto et Darrell H.Y. Lum à Hawaï (Carroll, *TDR*, n° 166) ou encore à l'espace à définir, à assumer, comme en Colombie-Britannique où les écrits de Sharon Pollock, de Tomson Highway et de Margaret Hollingworth dépeignent une multiplicité de cultures juxtaposées dans une tension politique qui menace de les effacer (Richard J. Lane, « Passing the province or the tyrannical prehension », *CTR*, n° 101). Située à la périphérie de l'empire

britannique d'autrefois, cette production pose une question spatiale essentielle : « sur quelle terre suis-je ? » (p. 9). Sherrill Grace présente la même problématique de l'espace, mais élargie à une échelle nationale (« Staging "North" in BC : Two Cariboo Gold Rush plays »). La ruée vers l'or a transformé le Nord en symbole, en métaphore que les Canadiens se représentent différemment, un Nord qui est partout : les pays d'en haut, le Canada comme Nord... espace imaginaire, lieu d'évasion, de rêve, de peur, de désir.

Dans l'imaginaire au féminin, le rapport entre centre et périphérie prend une autre dimension, comme le montre l'article de Marc Maufort, « Redrawing the boundaries of poetic realism in Margaret Hollingworth's drama ». Ici, la création théâtrale en milieu excentrique réagit contre l'hégémonie postcoloniale de la société par une déconstruction des modes de perception occidentaux et par une quête de légitimation de sa propre marginalité à la recherche d'un nouvel idiome théâtral au féminin (p. 43).

Culture et ethnie : le théâtre italo-canadien

Le théâtre italo-canadien, dit Greg Reid, exprime le vécu collectif méconnu et pénible des immigrants italiens d'après-guerre et des enfants de la première génération (CTR, n° 104, p. 3). Le titre de son éditorial, « Performing ethnicity », véhicule d'emblée un sous-entendu réducteur quant au rapport entre langue et culture. Il n'est donc pas surprenant de voir la problématique de la langue de création surgir au premier plan,

ainsi que les stratégies subséquentes déployées pour « traduire » la culture et la « spécificité italienne » en termes théâtraux, c'est-à-dire non verbaux, qu'un public non italien peut comprendre (p. 4). Par contre, la richesse inhérente à la « théâtralisation » d'un héritage culturel se trouve admirablement démontrée et analysée par Alex Stockwell dans « *La Storia Recondita* ». Ce spectacle des années 1980 représente un moment incontournable dans la vie de cette communauté culturelle. La double composante de l'art et de la culture s'y trouve bien intégrée à la démarche de création, combinant une recherche artistique autonome à un souci réel de rejoindre un besoin profond chez les spectateurs italiens et aussi de toucher les cultures avoisinantes, démarche qui reflète l'influence de Paul Thompson du théâtre *Passe-Muraille* et du *Tarragon Theatre* de Toronto (p. 38-41).

Variante étonnante de ce rapport interculturel entre artiste et communauté dans « *C'era una volta in montagna...* Once upon a time in the mountains... » de Savannah Walling. Un Canadien de Winnipeg, Richard Fowler, et ses compatriotes mettent en scène les traditions du petit village isolé de Nocelle dans le sud de l'Italie et réussissent à ranimer l'économie locale ainsi qu'à freiner l'exode de la population. Fowler, ex-directeur artistique de *Primus* à Winnipeg, affirme ne plus pouvoir vivre et travailler dans une société pour laquelle le théâtre n'est que divertissement inutile (p. 92).

Autre moment de théâtre essentiel, le spectacle *CuFu ?*, créé en mai 1995 pour le Festival of the Human Voice et le Artword Theatre de Toronto. Son auteur, Charly

Chiarelli, décrit en anglais et en sicilien la vie quotidienne de son public italo-canadien. Il joue tous les rôles, et fait des transitions musicales à l'harmonica. Catherine Graham propose une analyse du succès phénoménal de *Cu'Fù ?* dont l'ambiance, dit-elle, ressemble davantage à une réunion familiale qu'à un événement artistique (p. 7). Elle attribue la portée communicative et esthétique de la performance à sa référentialité, au fait que l'auteur effectue cette transition entre les deux cultures, tant bien que mal, tout comme son public... jamais complètement à l'aise ou accepté dans son pays d'adoption (p. 8). Un parallélisme s'établit entre la tension dramatique sur scène et la tension culturelle vécue hors scène, créant un dédoublement de la conscience dont l'univers personnel et familial se juxtapose à un monde déshumanisé, technique, moderne. Transposée en histoires, en gestes et en chansons, l'expérience de vie privée des spectateurs se transforme en expérience publique et, par le fait même, se trouve valorisée. L'affirmation dans l'espace public de cette langue familiale qu'il fallait garder cachée devient transgression et catharsis (p. 9).

L'irruption du privé dans le public caractérise particulièrement l'écriture dramatique des femmes (Natalie Rewa, « *La Madonne féministe : Italian women playwrights* »). Maristella Roca, Caterina Edwards, Mary Melfi et Toni Ellwand proposent des œuvres qui mettent en scène la substitution d'une partition sociale par une partition individuelle face à la frustration ressentie devant les rôles conflictuels et impossibles que les femmes doivent assumer comme mères, filles, épouses, amantes, employées

et individus (p. 27). La thématique s'affirme davantage dans « *The private becoming public* ». Laura Astwood y décrit son expérience de création avec l'artiste italienne Alessandra di Castri dans la réalisation du spectacle *A Woman I Know... Une Donna Che Conosco*. Véritable contre-masque de *Cu'Fù*, ce spectacle de femmes qui racontent leurs histoires débouche sur un univers sans référents, comparable à une existence menée en pays étranger. Lorsqu'on suit une carte où il n'y a aucune route, le personnel est toujours politique (p. 32).

La transgression du privé dans le cadre d'une performance publique ne se fait pas sans heurts, surtout avec la critique de la culture dominante. « *A Modo Suo (A fable)* » d'Anna Migliarisi décrit les problèmes encourus lorsque Tony Nardi a présenté une pièce en dialecte calabrais dans un théâtre de premier plan de Toronto. Mis en nomination comme meilleure pièce dans sa catégorie, le spectacle s'est pourtant trouvé systématiquement boudé par le *The Globe and Mail*. Ce n'est pas un hasard si les acteurs éprouvaient de la réticence à jouer dans un dialecte dont ils avaient appris à avoir honte (p. 49). Migliarisi interprète de telles situations d'exclusion comme symptomatique d'un pays à la recherche de terre ferme, d'où le besoin d'outils conceptuels et interculturels pour élargir le registre du théâtre canadien et cheminer vers une poétique de l'altérité (p. 50).

À ce sujet, « *The worlds within worlds of Vittorio Rossi* » de Gregory Reid analyse les écarts dans l'accueil accordé aux pièces de Vittorio Rossi, un des dramaturges italo-canadiens les plus connus. Malgré les nombreuses distinctions que Rossi s'est

méritées pour ses textes, dont *La Chaîne* en 1988, Reid relève l'ambivalence dans l'horizon d'attente de la critique officielle, particulièrement du *Globe and Mail* et de la *Gazette*. Selon lui, ces journaux accusent un retard face au discours critique des vingt-cinq dernières années, tant sur le plan du vocabulaire que celui du cadre conceptuel utilisé. Cela dénote un impératif de soumission de la part de la culture dominante et suggère l'insuffisance actuelle d'un humanisme libéral usé et d'un féminisme réducteur comme arrière-plans critiques pour apprécier l'œuvre de Rossi (p. 22).

Dans le contexte du nationalisme québécois, le rapport entre la culture francophone, dominante, et les cultures minoritaires dans cette province devient épineux, comme l'explique Joseph Pivot dans « Five-fold translation in the theatre of Marco Micone ». L'œuvre de ce dernier, écrite dans un français standard mélangé de jocal et d'expressions italiennes et anglaises, cherche surtout à rendre compte d'un vécu collectif passé sous silence. Micone met l'histoire perdue des immigrants italiens sur scène. En plus de contourner l'isolement de cette collectivité, il contribue à la polyphonie des voies théâtrales qui se font entendre au Québec et mine les fondements d'une culture québécoise dite « pure ». L'avenir est aux hybrides culturels (p. 13-15).

La traduction

La coexistence souvent conflictuelle entre anglophones et francophones au Canada laisse dans son sillage un besoin de dialogue interculturel. *CTR* cerne de façon admirable l'enjeu et les défis de la traduction théâtrale

comme pont interculturel (n° 102). Bernard Lavoie trace l'histoire de la traduction à Montréal dans « Theatre in translation in Montreal : respecting the playwright, challenging the audience ». Le choc des *Belles-sœurs* en 1968, la poussée pour l'indépendance et l'essor d'une littérature québécoise enracinée dans le vécu quotidien ont contribué à l'éclosion d'une pratique de traduction indigène capable de substituer un français nord-américain au français de France (p. 5). Ce besoin s'intégrait également à un changement dans la fonction d'un théâtre maintenant moins préoccupé à développer des produits de consommation pour la grande culture qu'à répondre à un besoin d'identification collective. Il fallait traduire pour faciliter l'identification du public québécois, pour transcoder ou transposer dans un autre contexte culturel. Durant la décennie suivante, on a cependant constaté les excès et le danger de vouloir présenter la langue québécoise comme une langue trop enracinée géographiquement. Comment un personnage pourrait-il parler « québécois » s'il n'était pas du Québec ? La traduction se redéfinit alors comme une écriture permettant à une culture indigène de prendre contact avec une autre culture grâce à une conscience culturelle grandissante du semblable et du différent, continuum qui vise à capter la puissance et la fascination du texte original (p. 7). Vingt ans après, la pratique indigène de la traduction, conclut Lavoie, revêt un caractère plus fluide dont les premiers bénéficiaires sont les praticiens de théâtre (p. 9).

« Mistranslation, bad faith and even worse : en français comme en anglais » de

Jacob Wren présente son expérience de direction d'acteurs dans une langue qu'il ne comprend pas. C'est précisément dans l'incompréhension et l'incompréhensibilité, dit-il, que commence la rencontre et qu'apparaît un monde de magie et de poésie (p. 25-27). Aurèle Parisien met le doigt sur des différences culturelles entre le jeu d'acteur des Québécois et celui des anglophones (« Taking a walker on the French side »). Et Julie Byczynski fait écho à l'observation de Joseph Pivot quant à la nature subversive du choix de *ne pas* traduire au théâtre et de semer des passages en langue minoritaire dans le texte de la langue dominante (p. 33-37). Il y a donc une revalorisation de la langue non traduite, manifestation à la fois d'altérité et de résistance.

Reprenant ce même parcours évolutif, Joël Beddows observe, tout comme le fait Gregory Reid, la lenteur de la pratique théâtrale à profiter des percées de la recherche académique (« Translations and adaptations in Francophone Canada »). La maturation d'une pratique indigène allant de pair avec le dépassement d'une mentalité postcoloniale, il manquerait encore au Québec une institutionnalisation de cette pratique par l'entremise d'une école de traduction, comparable à la Maison Antoine-Vitez en France (p. 11). L'entrevue avec Linda Gaboriau approfondit cette alternance entre la théorie et la pratique. Réalisée par Hélène Beauchamp et Ric Knowles et présentée dans « A Servant of Two Masters », cet échange avec une des figures de proue de la traduction au Québec examine le processus, la poétique et la politique de la traduction. Linda Gaboriau définit la

fonction de traduire comme un service rendu, autant au public qu'à l'écrivain, motivé par le désir de rendre accessible à sa culture ce qu'on trouve dans une autre, de même que par la foi dans la capacité d'un public à s'identifier avec des personnages d'autres origines. Au théâtre, ce processus exige plus que capter le sens des mots. La phrase traduite doit jouer. Comme l'acteur, le traducteur passe le texte à travers son corps (p. 46).

Postmodernisme et redéfinition de la traduction

Il existe quinze mille langues sur terre, remarque Don Druick, dont les plus répandues ont été des langues d'empire (« The tender translations of Tadoussac », *CDR*, p. 38). Conséquemment, les rapports de domination s'avèrent incontournables dans la traduction, comme le démontre admirablement Barbara Godard (*MD*, vol. 43, n° 3). Sa réflexion théorique poursuit une orientation semblable aux stratégies de traduction pratiquées par Linda Gaboriau en ce qui concerne la fusion entre parole et geste dans la *semiosis* spécifique à un code culturel (p. 340). Godard renforce aussi le fait de *ne pas* traduire comme acte subversif et idéologique, prenant exemple des créations de Robert Lepage où la traduction se trouve associée au statut, refusé, de minoritaire (p. 347). De plus, le rôle subordonné du système verbal dans la *Trilogie des dragons*, où on produit six heures de performance avec six pages de texte, signale un processus de déterritorialisation de la *lingua franca*, l'anglais, procédé qui recoupe le discours minoritaire d'autres cultures hybrides, dont

celles des Tchèques-Allemands et des Afro-américains (p. 348).

Godard positionne son modèle par rapport aux travaux de Parker et Sedgwick sur la performance et la « performativité » ainsi qu'à ceux de Hans Shal qui définit la traduction comme la mise en scène d'une pièce dans une autre langue (p. 327). Cette perspective élargit la définition de la traduction et l'amène au-delà des théories de la correspondance, vers la métaphore. Le langage ne peut imiter autre chose que le langage. Au « mapping » d'Umberto Eco, Godard substitue une perspective derridienne de la traduction comme la transformation d'une expérience vécue en une autre, une action originale et créatrice, un processus à l'intérieur du langage, au-delà de toute pratique culturelle (p. 328). La langue transforme et se transforme à travers sa capacité de transcender un contexte, et pas tout simplement d'y répondre comme le soutient Austin dans sa théorie des actes de parole (p. 329).

Et si, se demande Godard, le spectacle « à traduire » n'avait pas de texte écrit ? (p. 331). Les systèmes sémiotiques du mouvement, du geste, de la musique, du costume, de l'espace et de l'architecture se fusionnent aux signes verbaux durant la performance pour signifier beaucoup plus que l'instance verbale, d'où l'importance de la métaphore pour contourner ces difficultés théoriques et méthodologiques (p. 332). L'héritage postsaussurien reconnaît que le langage sert non seulement à véhiculer des idées d'un esprit à un autre ; il structure la pensée, la sensibilité et l'identité culturelle. Dans le contexte canadien, les rapports de

domination entre les cultures anglophone et francophone politisent l'acte de traduire par rapport à ses effets sociaux (p. 332). La traduction représente donc un échange culturel où la langue devient l'espace incertain de la différence culturelle, où le choix de traduire d'une façon plutôt que d'une autre comporte nécessairement des implications idéologiques (p. 333).

Cette composante idéologique va de pair avec un changement majeur dans la théorie de la traduction, particulièrement influencée par les travaux de Clifford Geertz qui, selon Godard, a provoqué un mouvement vers une « poétique culturelle » (p. 334). Il en résulte un virage soucieux des différences historiques et culturelles et du jeu de pouvoir entre groupements culturels. Au modèle de Lotman, qui envisageait la culture comme un ensemble de systèmes signifiants, s'ajoute celui de Bakhtine : une polyphonie de systèmes d'énonciations, une médiation complexe ordonnée par les modalités particulières de l'échange ou du transfert interculturel que tente de cerner la sociosémiotique émergente (p. 335).

Le corps

Un cas limite de traduction théâtrale et d'échange interculturel : le Japon. Carol Martin situe l'évolution du théâtre japonais d'après-guerre à l'arrière-plan de la relation amour/haine qu'entretient le Japon avec l'Occident depuis leurs premières confrontations militaires au XVI^e siècle (« Japanese Theatre. 1960 - present », *TDR*, n° 165). L'influence du théâtre occidental et de son esthétique réaliste se manifeste dans ce pays à partir de 1868 et donne lieu au théâtre *shin-*

geki (p. 83). Éclate alors, en 1960, le théâtre *angura* (« underground »), mouvement de révolte non seulement contre le *shingeki* mais contre le renouvellement de l'accord de sécurité mutuelle signé entre le Japon et les États-Unis cette année là et qui représente une victoire de la droite (p. 84).

Situé dans la lignée de l'*angura*, le *butoh* s'est d'abord appelé *ankōju buyō*, expression créée par son cofondateur, Hijikata Tatsumi, pour signifier à la fois danse (*buyō*) et noirceur totale ou mort (*ankōju*). Le *butoh* désigne alors une danse cosmologique qui vise à explorer les aspects les plus noirs de l'être humain. Kurihara Nanako en démystifie les origines dans un essai d'introduction (« Hijikata Tatsumi. The words of Butoh ») et fait ressortir l'importante influence des écrivains occidentaux dans la genèse du *butoh*, en particulier Nietzsche, Bataille, Sade, Marcuse et Sartre. Et pour la première fois, le lecteur anglophone obtient accès à des traductions de textes complets de Hijikata Tatsumi.

L'analyse de Kurihara Nanako surprend par rapport à l'importance qu'avaient les mots pour décrire et pour stimuler le processus créateur développé dans le *butoh*. La prise de parole qui en ressort, à première vue difficile d'accès et fragmentée, représente néanmoins, selon Nanako, une expression poétique et précise de ce que ressentait et pensait Hijikata Tatsumi qui jouait sur cette ambiguïté verbale pour s'ériger en mythe (p. 15). L'auteur décrit de quelle façon l'expérience des exercices préparatoires au *butoh* lui ont permis de pénétrer cette parole. Il y découvre la spé-

cificité de la langue japonaise à évoquer une sensation physique par l'entremise de l'onomatopée dont la fonction est à la fois explicative et mimétique. Hijikata arrive ainsi à capter toutes sortes d'émotions, de paysages et d'idées par l'entremise de mots qui lui étaient « physiquement » réels. Cette pratique ne place pas l'accent sur le fait d'imaginer la chose mais de la devenir, de façon à changer la condition même du corps. À travers les mots, Hijikata travaille à rendre les danseurs conscients de leur appareil sensoriel pour ensuite objectiver leur corps, le reconstruire comme une chose matérielle dans le monde et non comme un concept. Ainsi, les danseurs peuvent incarner l'univers (p. 16). Le corps devient la métaphore des mots et les mots, une métaphore du corps.

Cette vision artistique rappelle que le cerveau reste bel et bien un cerveau incarné ! Principe que confirment les recherches scientifiques en matière de cognition, dont celles de Larkoff et Johnson dans *Philosophy in the Flesh* (1999 : 16). Si le cerveau se trouve façonné par le langage, il l'est encore plus par le corps et puisque la pensée demeure en grande partie inconsciente, le cerveau ne peut pas être connu par l'autoréflexion. Tout comme l'enfant qui projette sa propre perception dans un objet inanimé, Hijikata recherche un degré élevé de fusion entre le sujet et l'objet, une quête admirablement exprimée dans sa conférence « Wind Daruma », et dont la lecture révèle la qualité à la fois énigmatique et poétique d'une parole où domine le paradoxe. Pour enrichir le présent, dit-il, il faut expérimen-

ter la vie avec une personne morte (p. 71-79).

La remise en question « fin de siècle »

Le *butoh* se donnait comme mission d'explorer « le corps japonais » afin de réinventer un théâtre expérimental indigène. Uchino Tadashi explique que l'avant-garde japonaise avait rapidement tissé des liens avec l'avant-garde internationale générée par le postmodernisme et la globalisation de la culture, particulièrement à partir de 1982, année du premier Festival de la Toge (« Images of Armageddon. Japan's 1980's theatre culture »). Une décennie plus tard, les artistes japonais ne croient plus à l'idéal d'un théâtre dit avant-gardiste et interculturel. On aurait dû, affirme Tadashi, voir les limites de la représentation et l'impossibilité du théâtre comme pratique politique (p. 86). Il affirme que l'acceptation « innocente » de l'esthétique de l'avant-garde occidentale et de sa prémisses d'une théâtralité universelle n'est devenue qu'une manifestation perverse, à la Japonaise, du postmodernisme, un théâtre importé, sans histoire, pour la consommation de la classe bourgeoise. Le relativisme culturel aurait permis aux praticiens d'éviter les questions d'altérité et d'incompréhensibilité et conséquemment, la culture japonaise se serait refermée sur elle-même, entraînant à une vitesse effarante le retour de ce que l'auteur appelle le *théâtre du privé*, dont les théâtres *noh*, *kabuki* et *shingeki* qui dominent présentement (p. 87).

La dévalorisation de la culture théâtrale des années 1980 se trouve aggravée par la

crise économique qui sévit dans la décennie suivante, de même que par l'attaque terroriste de Aum Shinri-kyō en 1995. La publicité autour des incidents de l'Aum Shinri-kyō amène le public à l'associer à la culture théâtrale de la décennie précédente en raison des stratégies théâtrales utilisées par le culte, particulièrement autour de la vision apocalyptique de la fin du monde, appelée la dystopie post-Armageddon qui ne laissait entrevoir qu'une seule vérité : l'inévitabilité de la mort et de l'holocauste final (p. 87-89). L'auteur interprète cette thématique de la fin du monde comme une résistance au processus d'oubli systématique de l'idéologie démocratique d'après-guerre visant à gommer l'histoire, y compris la mémoire de l'empire, mouvement repris par le néo-nationalisme révisionniste de 1990. Selon Uchino Tadashi, toutes les productions culturelles doivent résister à de telles tentatives d'effacer la mémoire collective. Comment écrire une histoire qui résiste à l'histoire ? Et à cet égard, soutient-il, le théâtre des années 1980 offrait des pistes intéressantes (p. 93).

Les artistes japonais contemporains comme Kawamura Takeshi considèrent l'*angura* comme une échappatoire ludique ayant donné lieu à des illusions de révolte (Peter Eckersall, « Japan as dystopia. Kawamura Takeshi's Daison Erotica »). Le concept de dystopie évoque la prédiction de Walter Benjamin qui, devant le nazisme montant, avait affirmé que l'humanité était à ce point aliénée qu'elle observerait sa propre destruction avec le plus grand des plaisirs esthétiques (p. 99). Selon Kawamura, le théâtre japonais doit pouvoir rendre

compte des simulacres de culture et de l'euphorie de surface qui cachent les problèmes profondément ancrés au Japon. Sa troupe, Daison Erotica, cherche à dramatiser les rapports cachés de pouvoir actuel pour rendre la dystopie visible. L'objectif consiste à rechercher et à représenter le fonctionnement du pouvoir derrière la réalité sociale de tous les jours, à amener la société à douter d'elle-même (p. 100).

La conclusion d'Eckersall, et particulièrement sa référence à *The Ideology of the Aesthetic* de Terry Eagleton, nous sert également de point de clôture. Celui-ci soutient que nous vivons tous dans des sociétés qui cherchent à effacer des idées radicales de la mémoire (p. 107). À des publications telle *Women/History*, ce constat confère la pleine portée de leur sens et de leur valeur signalétique (*Theatre Journal*, vol. 52, n° 4). La démocratie culturelle repose sur la prémisse d'une représentation théâtrale véritablement représentative. Les articles cités dégagent l'impression générale de démarches artistiques et critiques qui, comme le théâtre japonais, visent à redéfinir leurs rôles à travers un enracinement dans le corps et dans la localisation spatio-temporelle de la performance. Ainsi, elles cherchent à résister au gommage historique et à l'anonymat déshumanisant des sociétés occidentales qui, tôt ou tard, devront faire face à leurs propres images d'Armageddon... à commencer par celle du 11 septembre de l'an premier de ce nouveau millénaire.

Roger Parent

Université de l'Alberta

Bibliographie

EAGLETON, Terry (1990), *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Polity Press.

LAKOFF, George et Mark JOHNSON (1999), *Philosophy in the Flesh*, New York, Basic Books.