

Canadian Theatre Review, n^{os} 149, 150, 151, 152 (2012) (CTR)
Theatre Journal, vol. 64, n^{os} 1, 2, 3, 4 (2012) (TJ)
Theatre Survey, vol. 53, n^{os} 1, 2 (2012) (TS)
The Drama Review, vol. 56, n^{os} 1, 2, 3, 4 (2012) (TDR)

Tanya Déry-Obin

Numéro 52, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1027019ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1027019ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal
Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Déry-Obin, T. (2012). Compte rendu de [*Canadian Theatre Review*, n^{os} 149, 150, 151, 152 (2012) (CTR) / *Theatre Journal*, vol. 64, n^{os} 1, 2, 3, 4 (2012) (TJ) / *Theatre Survey*, vol. 53, n^{os} 1, 2 (2012) (TS) / *The Drama Review*, vol. 56, n^{os} 1, 2, 3, 4 (2012) (TDR)]. *L'Annuaire théâtral*, (52), 177–183.
<https://doi.org/10.7202/1027019ar>

Canadian Theatre Review, n^{os} 149, 150, 151, 152 (2012) (*CTR*)
Theatre Journal, vol. 64, n^{os} 1, 2, 3, 4 (2012) (*TJ*)
Theatre Survey, vol. 53, n^{os} 1, 2 (2012) (*TS*)
The Drama Review, vol. 56, n^{os} 1, 2, 3, 4 (2012) (*TDR*)

La recension des revues savantes en langue anglaise publiées en 2012 témoigne d'une volonté affirmée de rendre compte d'un art théâtral de l'instant, tourné vers le monde actuel sur lequel les artistes jettent un regard contemporain et immédiat.

Le numéro 150 sur le «Manifeste» de la revue *Canadian Theatre Review* s'inscrit dans cette perspective alors que les éditrices célèbrent la mission de la revue qui, depuis 1974, rend compte des mouvements les plus innovateurs du théâtre au Canada. Les rédactrices de la section «Views and Reviews» (Natalie Alvarez et Jenn Stephenson) donnent ainsi la parole à des praticiens pour l'ensemble du numéro, inscrivant leur démarche sous le signe des mouvements sociaux, une tendance marquée des revues recensées en 2012: «En tant que rédactrices de la section «Views and Reviews», nous refusons d'être reléguées aux dernières pages de cette illustre publication. Nous repoussons nos obligations. Nous avons échappé à notre habituel confinement après la page 80 et nous avons agi afin d'occuper l'espace de choix des quatre-vingt premières pages. Occupy *CTR*» (*CTR*, 150: 3).

Ce numéro de *CTR* est placé sous le signe de quatre idées-forces qui visent à repenser ou à réinventer la critique de théâtre universitaire à partir de la forme du manifeste, tout en mettant en avant-plan l'aspect révolutionnaire et revendicateur du théâtre: 1) la nécessité d'émettre des opinions fortes; 2) l'abandon d'une écriture polie, très répandue à l'université; 3) l'appel à réfléchir, courageusement et profondément, aux raisons de pratiquer le théâtre; 4) la demande, adressée aux lecteurs, de prendre part aux énoncés performatifs qu'incarnent les praticiens-collaborateurs à travers le genre hétérogène du manifeste.

Le manifeste s'impose ici non seulement comme une revendication qui remet en cause l'ordre établi, mais aussi comme un discours de l'instant: «Le genre du manifeste concerne résolument ce qui est nouveau, et ce qui arrive maintenant. C'est à partir de ce point d'appui qui oscille entre le passé et le futur que le manifeste ouvre sur l'inconnu, dans une histoire qui reste à écrire» (*CTR*, 150: 4). Le genre permet aux collaborateurs du numéro de proposer des réflexions sur l'art théâtral qui prennent en compte ses dimensions actuelles, performatives, éthiques et collectives.

Dans «Seek Electricity: A Multiple Theatre Manifesto», Alex McLean insiste sur le pouvoir du théâtre de créer des communautés, ici et maintenant: «Faisons du théâtre des espaces temporaires dans lesquels nous pourrions chercher l'électricité nécessaire pour alimenter des prises de conscience.» (CTR, 150: 8) Dans «Performance as an Act of Survival», Claudia Bernal explore, pour sa part, l'idée de l'espace à travers le lien que l'artiste doit créer entre le monde et le spectateur. Elle fait valoir la nécessité que l'espace de la performance puisse devenir un lieu de transmission d'expériences et de communication entre l'individu et la communauté: «Au début, un lieu de communion doit être créé: un point, un cercle, une ligne d'horizon, une ouverture, un trou noir, un espace mental – ou un vrai – dans lequel l'action et l'interaction peuvent prendre place. La performance est au cœur de la vie sociale. En tant qu'artiste, j'ai un rôle à jouer dans le changement social et politique.» (CTR, 150: 22) Bernal conclut que le lieu de l'art doit être dans la société elle-même plutôt que dans l'institution. Cette critique institutionnelle rejoint le propos d'Olivier Choinière qui, dans «Administration is Eating Away at Us», soutient que les exigences administratives du milieu théâtral empêchent les artistes de penser comme des artistes, tuent l'élan artistique et produisent des spectacles qui ne sont rien de plus que le résultat de demandes de subvention.

Par ailleurs, la voix de la responsabilité collective est revendiquée par plusieurs autres praticiens, dont Beatriz Pizano et Trevor Schwellnus, D'bi.young Anitafrika et Marcus Youssef. Dans «A Statement of Objectives (and a Conversation)», Pizano et Schwellnus abordent l'épineuse question de l'appropriation et de la représentation culturelles en refusant les étiquettes «politique» et «ethnique», accolées à leur travail, insistant davantage sur les valeurs de respect, d'intégrité et de responsabilité sociale qu'exige la pratique théâtrale. C'est un propos similaire à celui qu'exprime D'bi.young Anitafrika dans «r/evolution begins within», qui témoigne de sa responsabilité à l'égard des communautés auxquelles elle appartient, un processus créatif qu'elle appelle le *sorplusis methodology*. Finalement, dans «On the Beauty of Our Perpetual Marginality, and Why it Might be Time for All of Us to Figure Out Our Position on Social Housing», Marcus Youssef reconnaît la responsabilité collective de l'artiste qui vient de sa maîtrise des mécanismes de la représentation et de la performance publiques.

Ces artistes affirment en cela l'importance de témoigner, dans leurs œuvres, d'une communication significative avec les communautés auxquelles ils s'adressent et dans lesquelles ils s'insèrent. Cette réflexion sur la temporalité de la représentation se retrouve finalement dans la contribution de Louis Patrick Leroux qui propose une réflexion sur sa pratique de théâtre-crédation en milieu universitaire dans «Theatre Production, Experiential Learning, and Research–Creation in the Academy: An Anti-manifesto of Sorts». Il écrit: «Le temps a semblé s'arrêter. Il s'est tordu et s'est étiré; puis, je m'y suis perdu. Rien ne compte plus que le temps dans une production théâtrale:

les arts du temps sont basés sur les répétitions, mais aussi la montée d'adrénaline lorsque la fin approche, les spectacles qui consomment tout, l'éthique du *show must go on* où absolument rien ne peut empêcher le spectacle d'être présenté à la première. Aucun stress, fatigue extrême, maladie. Le spectacle compte par-dessus tout. Nous sommes ses vassaux. Rien d'autre n'est important. Les limites sont testées.» (CTR, 150 : 97) En s'interrogeant sur les limites et les effets de la pratique théâtrale – à l'université et dans le milieu professionnel –, Leroux se pose la question d'une temporalité de production nécessairement différente. Libérée des impératifs des syndicats d'artistes et d'artisans professionnels, la pratique théâtrale en milieu universitaire peut s'étirer, prendre le temps d'atteindre des objectifs uniquement liés à la recherche elle-même. Mais cette temporalité potentiellement interminable est-elle vraiment possible en contexte universitaire ? «Avons-nous le Temps à l'université?» (CTR, 150 : 98) se demande Leroux. Sinon, ce temps existe-t-il à l'extérieur, en marge de celui alloué à l'enseignement et à la recherche ? À ce temps de travail contraint dans l'espace académique correspond le processus de création libéré des obligations professionnelles, syndicales et commerciales du milieu théâtral qui doit pouvoir être repensé pour inclure des objectifs d'apprentissage et de recherche : «Le projet lui-même devient alors possible par le "luxe" de temps, d'espace, de ressources. Le réclamer, lui permettre de s'étirer, s'étendre, se multiplier, et nous amener ailleurs peut être possible seulement si nous nous battons et décidons que rien n'est plus important que le temps nécessaire à l'expérimentation.» (CTR, 150 : 98)

La réflexion sur la temporalité théâtrale se poursuit dans le numéro «Precarity and Performance» de la revue *The Drama Review* (56.4). Les éditeurs du numéro, Nicholas Ridout et Rebecca Schneider, définissent la précarité comme «la vie par rapport à un futur qui n'est pas assuré par un passé sécuritaire. La précarité déconstruit une organisation linéaire de progression temporelle et remet en question les récits de progrès et de développement.» (TDR, 56.4 : 4) Dans «Just-in-Time: Performance and the Aesthetics of Precarity», Shannon Jackson propose une réflexion sur les relations entre la précarité et la performance en centrant son analyse sur le *affective turn*, un courant qui touche les sciences humaines et sociales et dont les répercussions se font sentir dans les études théâtrales. Elle utilise comme point de départ à sa réflexion la mise en parallèle de la performance de *My Barbarian* au Festival Creative Time Summit on Living as Form et l'émergence du mouvement *Occupy* comme toile de fond d'une temporalité caractérisée par la précarité, l'engagement envers le présent et l'immatérialité du travail émotif. Dans «The Scene of Occupation», Tavia Nyong'o poursuit dans cette voie en théorisant le concept de *temps précaire* de l'occupation en s'intéressant aux marches de zombies organisées dans le cadre des mouvements *Occupy London*, *Boston* et *New York*. «Qu'est-ce que cela veut dire d'occuper le temps de manière précaire?» (TDR 156.4 : 138) se demande-t-il. Pour lui, l'occupation agit

comme une intensification des batailles quotidiennes contre la gouvernementalité nommées par Agamben, et qui met en relief trois aspects intrinsèquement liés à l'analyse de la performance : le temps, l'espace et l'acte de nommer. Dans « It Seems As If... I Am Dead: Zombie Capitalism and Theatrical Labor », Rebecca Schneider s'intéresse aux marches des zombies dans le cadre du mouvement *Occupy Wall Street*, établissant un parallèle avec le travail théâtral dans le capitalisme néolibéral. Schneider analyse plus précisément le « passage performatif » qui s'opère ici entre la vie et le mort-vivant. Elle observe avec justesse que les marches des morts-vivants d'*Occupy Wall Street* sont liées à des pratiques de vie dans l'espace public en lien avec une critique de la rationalité capitaliste. Le théâtre est, à ses yeux, la méthode d'analyse privilégiée de ce paradoxe puisqu'il occupe lui-même un lieu dans cet espace flexible et indécidable situé entre ce qui est vivant et ce qui ne l'est plus.

D'autres articles du numéro s'intéressent au passage d'un temps précaire à travers des analyses performatives de la santé et des soins médicaux. Dans « Handle with Care », Jill H. Casid propose une réflexion sur le travail affectif de ceux et celles qui prodiguent des soins de santé, alors que dans « Cancer Prevalence and the Theatrical Fact », Coleman Nye s'intéresse à des femmes en bonne santé, quoique porteuses d'un lourd bagage héréditaire lié au cancer du sein, qui subissent des chirurgies préventives contre le cancer, une pratique de « pré-survie » que Nye analyse comme geste théâtral.

Finalement, le compte rendu d'une table ronde entre Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejić, Isabell Lorey, Jasbir Puar et Ana Vujanović sur la précarité illustre comment ce concept est intrinsèquement associé à notre compréhension du corps, du travail, de la politique, de la sphère publique, de l'espace, de la vie, de l'être humain, bref à tout ce que cela veut dire de vivre ensemble. Le propos général de cette table ronde s'appuie sur les recherches actuelles en sciences humaines qui s'intéressent aux répercussions des politiques d'austérité en vigueur un peu partout dans le monde.

L'intérêt manifesté à l'égard des mouvements sociaux se confirme dans d'autres articles des revues recensées. Dans son éditorial « Occupy Solidarity » du numéro 56.1 de *The Drama Review*, Richard Schechner rend compte de l'émergence, en même temps que de sa contestation, du mouvement *Occupy* qui a ébranlé le monde, tout en s'interrogeant sur les représentations d'un tel mouvement à l'échelle locale et internationale. En introduction à un numéro qui s'intitule « Costumes and Costuming: Defining Current Performance Strategies » (*CTR* 152), Natalie Rewa décrit les manifestations étudiantes du printemps 2012 au Québec comme l'expression d'une théâtralité urbaine où, par exemple, le nu sous toutes ses formes servait un propos politique.

Cette ouverture du côté des politiques sociales et économiques, et l'intérêt pour l'actualité culturelle témoignent, dans la production savante récente, de la nécessité d'analyser l'art théâtral à la lumière d'un monde en évolution constante. Cette préoccupation s'affiche dans plusieurs articles et textes d'opinion qui traduisent à leur tour un changement de perspective et de style dans la recherche savante. Dans son éditorial au numéro 64.1 de *Theatre Journal*, Ric Knowles explique que ce numéro de la revue a été conçu pour être une vitrine de la discipline actuelle des études théâtrales et de la performance. L'ensemble des contributions illustre bien comment l'histoire du théâtre, l'analyse des performances contemporaines, de même qu'une multitude d'approches philosophiques et théoriques en sont venues à cohabiter, avec plus ou moins de bonheur, au sein de la discipline. Dans «Bajazet '37: Jacques Copeau's *Palais à Volonté* at the Comédie-Française», David Muller revisite un mythe racinien en adoptant trois approches distinctes: la recherche archivistique, l'historiographie révisionniste et la scénographie. Dans «The Philosopher, the Playwright, and the Actor: Friedrich Nietzsche and the Modern Drama's Concept of Performance», David Kornhaber étudie l'influence de Nietzsche sur trois représentants du drame moderne, August Strindberg, George Bernard Shaw et Eugene O'Neill. Emine Fisek propose une autre vision de l'histoire théâtrale dans «Animating Immigration: Labor Movements, Cultural Policy, and Activist Theatre in 1970s France» où elle analyse les conflits dans la représentation des corps immigrants, les relations ambivalentes entre les politiques culturelles et le militantisme, et ce qu'elle appelle les «esthétiques immigrantes» dans le contexte français des années 1970. L'article de Rebecca Rossen évoque également la complexité de la représentation des «subjectivités autres» dans «Jews on View: Spectacle, Degradation, and Jewish Corporeality in Contemporary Dance and Performance» qui porte sur des performances postmodernes vues comme des interventions corporelles dans une histoire antisémite confrontant l'identité juive, la victimisation et les relations de pouvoir à travers des actions publiques radicales. Finalement, W. B. Worthen analyse un autre type de performance corporelle en s'intéressant à des problématiques liées à la technologie, à l'autorité et à la textualité dans «*The Written Trouble of the Brain: Sleep No More* and the Space of Character». Cette ambition de redéfinir le champ des études théâtrales et de la performance s'affirme également dans le numéro suivant de la revue (*TJ*, 64.2) dans lequel Penny Farfan s'interroge, dans son éditorial, sur ce qu'il peut y avoir de nouveau et d'innovateur au sein de la discipline. Dans «Toward the Integration of Theatre History and Affect Studies: Shame and the Rude Mechs's *The Method Gun*», Robin Bernstein se demande notamment comment jumeler l'histoire du théâtre avec les approches de plus en plus importantes des *affect studies* («études sur l'affect»). En d'autres termes, comment rendre compte historiquement de l'affect? Bernstein formule une réponse à travers son analyse de *The Method Gun*, une pièce d'avant-garde créée en 2008 par la compagnie d'Austin, Texas, Rude Mechs. Cette œuvre se présente comme une sorte d'archive des émotions de honte des

acteurs et, ce faisant, exemplifie le fonctionnement typique du théâtre contemporain. Au sein du même numéro, d'autres articles se penchent sur les «copyright performance» de la fin du XIX^e siècle en Angleterre («Performative Performances: A History and Theory of the "Copyright Performance"» de Derek Miller); la révision des genres de la tragédie et du mélodrame dans le contexte impérialiste britannique («Darkness Visible: The Early Melodrama of British Imperialism and the Commodification of History in Sheridan's *Pizarro*» de Dana Van Kooy); la représentation de la violence à travers la photographie et le théâtre («Staging Violence in Pig Iron Theatre Company's *Anodyne*» de Christian DuComb); et les «parahistoires» qui ont entouré la reprise de *West Side Story* en 2009 («Compiling *West Side Story*'s Parahistories, 1949–2009» de Brian Eugenio Herrera).

Theatre Survey exprime également sa préoccupation à rendre la discipline des études théâtrales pertinente dans un contexte où les sciences humaines et les arts sont constamment remis en cause, comme le rappellent les responsables de la revue dans un éditorial qui s'inscrit, à l'instar du numéro de *TDR* (*TDR* 56.4), dans une temporalité précaire. Ceux-ci rejoignent ainsi le propos de Wallace Stevens qui explique que la tâche d'un critique est de «communiquer au lecteur l'aspect prodigieux de son sujet» (*TD*, 53.1: 1), en exprimant leur préoccupation à intéresser leurs publics au moyen d'analyses et de thématiques en prise sur notre époque. Dans «*My feet see better than my eyes: Spatial Mastery and the Game of Masculinity in Arden of Faversham's Amphitheatre*», Gina Bloom décrypte les analogies entre différents modèles de surveillance en Angleterre à la fin du seizième siècle et comment ceux-ci ont pu contribuer à construire certaines idées liées à la masculinité, au spectateur et à la mise en scène de certains jeux. Dans «L'enfant et le tyran: *La Marseillaise* and the Birth of Melodrama», Jennifer Wise explique comment l'hymne national français a constitué un fondement du mélodrame, alors que Dirk Grindt montre comment le public suédois s'est approprié la pièce de Tennessee William, *Une chatte sur un toit brûlant*, pour en faire un espace social d'interrogation sur la sexualité («When Broadway came to Sweden: the European Premiere of Tennessee William's *Cat on a Hot Tin Roof*»). Finalement, dans «The Method and the Means: James Baldwin at the Actors Studio», Shonni Enelow explore les tensions entre le jeu d'acteur «universaliste», préconisé par l'Actors Studio, et les spécificités émotives des acteurs afro-américains dans le cadre de la production d'une pièce de Baldwin.

En terminant, le numéro 54.2 de *Theatre Survey* confirme l'interrogation sur le temps qui traverse la production savante actuelle. Plutôt qu'un intérêt pour le présent, les auteurs du numéro s'intéressent toutefois à l'histoire en montrant que l'historiographie peut également nous réserver quelques «surprises» et ainsi faire écho au temps présent: «Les articles de ce numéro s'intéressent aux différents niveaux d'ambiguïté inhérents à ce que nous savons (ou prétendons savoir) sur l'histoire théâtrale. À n'importe quel moment historique, qui sait vraiment ce qui s'est

passé? Comment la connaissance a-t-elle été documentée? Comment entrons-nous en relation avec l'ambiguïté de l'historiographie théâtrale? Comment le passé réplique-t-il? » (TS, 53.2: 1). Suivant cette idée, le numéro offre notamment des relectures historiques du « théâtre sans mots » (*wordless drama*) d'Edward Gordon Craig (« "Symbols in Silence": Edward Gordon Craig and the Engraving of Wordless Drama » de Jennifer Buckley) et d'une controverse provoquée par l'utilisation de la Torah comme accessoire dans une pièce du début du vingtième siècle (« *Scrolls and Scandals: The Ritual Object as Stage Prop in God of Vengeance* » de Yair Lipshitz).

Tanya Déri-Obin
University of Virginia