
Axel Maugey. *Des Québécois à Hong Kong.* Montréal: Humanitas, Collection *Circonstances*, 1997. 170 p.

Cet ouvrage est paru à la veille de la rétrocession de Hong Kong à la Chine, cet «empire communiste» dont la population représente un quart de l'humanité. Axel Maugey a voulu nous donner, à ce moment crucial de son histoire, non pas un reportage sur Hong Kong, mais une vue de l'intérieur, par des Québécois qui ont réussi brillamment dans cet îlot capitaliste, désormais chinois. Cette idée originale nous vaut la présentation de quatorze individus hors du commun.

Le pari qui, semble-t-il est tenu, est que l'idéologie chinoise continentale ne tuera pas la poule aux oeufs d'or insulaire. Pragmatiques, les Chinois ont dans les affaires «une politique de petits pas.» Ils avancent avec prudence!

Chaque chapitre nous présente une personnalité originale, missionnaire, homme d'affaire, homme d'état, haut fonctionnaire, spécialiste des télécommunications, des finances, de l'informatique, du droit, de la diplomatie, du commerce et même un artiste. Quatre chapitres du livre nous donnent d'émouvants portraits de femmes. Tous nous montrent comment ils ont réussi à force de courage et de ténacité à s'intégrer à un monde totalement différent par la culture et la pratique des affaires à la chinoise.

Maugey a la plume alerte et sait captiver notre intérêt pour ses héros québécois dont il brosse des portraits souvent fort pittoresques et toujours

intéressants. Mais il est évident que l'aspect passionnant de ce livre vient plus encore de la manière dont sont montrés les enjeux, les défis relevés et les obstacles à vaincre. La psychologie de l'homme d'affaire, chinois aussi bien qu'occidental, le climat des rencontres, les stratégies des négociations sont décrits avec beaucoup de finesse. Cet ouvrage est également une leçon de courage et un hommage aux hommes et aux femmes de ce pays. Une bouffée d'espérance aussi.

André Maurois avait écrit «Conseils à un jeune Français partant pour l'Angleterre.» De même, le livre de Maugey pourrait se lire: «Conseils à de jeunes Québécois partant pour la Chine.» Les deux auteurs ne manquent pas d'ironie et d'humour. L'ouvrage de Maugey se lit comme un roman, avec une dimension politique grave et plus sérieuse, étayé de faits réels. Il est fort agréable aussi de se sentir en compagnie d'un humaniste qui, de Malraux à Peyrefitte, a tout lu sur la perception occidentale d'un monde asiatique fascinant.

Pierre Léon

Université de Toronto

Elizabeth Woodrough, ed. *Women in European Theatre.* Oxford: Intellect Books, 1995, 94 p.

Huit articles, consacrés au rôle des femmes dans le théâtre européen, sont présentés dans l'introduction synthétique d'Elizabeth Woodrough. La collection groupe les diverses communications faites à Londres, lors d'un colloque tenu en 1993. On y a ajouté une communication

qui date de 1989, par Elizabeth Howe, décédée en 1992 et à la mémoire de laquelle Sarah Stanton rend un vibrant et émouvant hommage.

Il s'agissait surtout, d'après E. Woodrugh, d'explorer les conditions dans lesquelles oeuvraient les femmes en tant qu'actrices, dramaturges et administratrices de théâtre. On nous avertit en même temps que le thème commun de plusieurs contributions est l'exploitation des appas féminins ("female form") par des dramaturges masculins, ce qui d'emblée devrait poser les jalons féministes de la majorité des communications. En réalité, l'ensemble a moins d'allégeance féministe que l'on croirait.

Elizabeth Howe rappelle que la première apparition d'actrices sur la scène du théâtre anglais eut lieu au lendemain de la Restauration, et, comme il fallait s'y attendre, souleva un certain tollé dans le public (surtout masculin), à la fois ravi et émoustillé par les charmes, sinon les nudités, de ces dames. La graine du "burlesque" anglo-saxon avait donc été semée. Les attraits de la femme, exposée en public, et surtout en tenue un peu légère, créèrent une nouvelle rhétorique scénique qui modifierait et approfondirait toute relation érotique entre les personnages d'un nouveau théâtre à sensation. Avec force exemples, E. Howe démontre l'efficacité rentable d'une évolution théâtrale fondée sur le voyeurisme. E. Howe souligne toutefois que les dramaturges opportunistes de l'heure n'étaient pas seulement des hommes, mais aussi des femmes, comme

Aphra Behn, probablement la première femme auteur en Angleterre.

Jan Clarke aborde le problème de la perception négative, sinon péjorative, que l'on a eue des actrices en France au XVIIe siècle, ainsi que dans une certaine bibliographie critique du XIXe et du XXe siècles. J. Clarke fait grand cas du retour à la religion vers la fin du XVIIe siècle, et estime que cette régénération religieuse eut une emprise sur toutes les couches de la société. En fait il serait plus exact de dire que c'est seulement la cour d'un Louis XIV vieillissant qui était devenue un lieu d'ennui et de bigoterie. La ville, les salons bourdonnaient d'un libertinage malicieux et cynique dont le théâtre se faisait le complaisant complice. Faut-il s'en remettre au sentencieux Tralage qui regrette les chassés-croisés à l'Opéra, mais qui par ailleurs reconnaît — J. Clarke ne le dit pas — qu'il y a bon nombre d'acteurs et d'actrices qui vivent "régulièrement et même chrétiennement"? Dans un même ordre d'idées, les propos de d'Aubignac dans sa *Pratique du Théâtre* (1657) sur les filles qui ne devraient "monter sur le Theatre, si elles n'ont leur père ou leur mère dans la Compagnie", ne représentent sans doute pas le sentiment commun. Il est vrai qu'acteurs et actrices n'étaient pas en odeur de sainteté. Mais il n'est pas certain qu'il y eut une sorte de conspiration générale spécialement dirigée contre les actrices. Et les attaques contre Mademoiselle de Molière n'étaient finalement que le plaisir de quelques imbéciles, parmi lesquels l'ineffable Grimarets.

Le rôle positif des femmes au théâtre,

comme actrices, employées, voire comme administratrices, souligne J. Clarke, ressort des travaux de S. Wilma Deierkauf-Holsboer, et même du *Théâtre français* (1674) de Chappuzeau qui évoque l'égalité des hommes et des femmes au théâtre. L'article de J. Clarke cherche surtout à dénoncer la discrimination dont les femmes mêlées à la vie théâtrale ont été les victimes. Mais si la cause féministe y gagne, l'histoire quotidienne du théâtre risque d'y perdre, compte tenu de témoignages divers qui relèvent plutôt d'un tri et non d'une enquête globale.

L'article d'Elizabeth Woodrough laisse une impression d'ambiguïté. Abondamment documentée et faisant preuve d'une érudition irréprochable, cette étude annonce dans son titre un parallèle entre Aphra Behn et Madame de Villedieu. On s'attend donc à découvrir de nombreux points en commun entre les deux femmes. Il faut toutefois reconnaître que les quelques rapprochements ou ressemblances, comme de subir des attaques personnelles, restent superficiels. Lorsque E. Woodrough aborde la facture théâtrale des deux dramaturges (Mme de Villedieu fait d'ailleurs pâle figure à côté d'Aphra Behn), elle est contrainte de constater d'énormes différences: "Any detailed analysis of the three Desjardins/de Villedieu plays can only underline how little her theatre has in common with the dramatic works of the English *Astrea*" (p.43). Et ce n'est pas parce que la tyrannie masculine apparaît chez l'une comme chez l'autre, que Aphra Behn et Mlle Desjardins se ressemblent.

Cette tyrannie était ...universelle. Ces réserves ne devraient cependant pas faire oublier que la contribution d'E. Woodrough offre en réalité deux sujets distincts, traités avec finesse et profondeur. D'une part elle traite d'Aphra Behn et s'inscrit dans la ligne de pensée d'E. Howe. D'autre part elle étudie la courte carrière théâtrale de Mme de Villedieu, son contact avec Molière, et enfin ses préférences pour une littérature en prose plus lucrative. Quelques brouilles, comme d'imaginer que le conflit Molière-Lulli put exister au lendemain de *Dom Juan* et du *Favory* (1665); ou de croire que Catherine Desjardins ne voulait à aucun prix que ces *Lettres et billets galants* soient publiés, alors que la critique interne de cette prose larmoyante risque de prouver le contraire.

Dans "*French Romanticism & the Actresses*", Christopher Smith passe en revue les grandes vedettes féminines de la scène française au XVIIIe, et surtout au XIXe siècles. Le profil d'Adrienne Lecouvreur reste assez flou. Par contre, l'évolution du jeu théâtral à la fin du XVIIIe siècle, auréolée du prestige du grand Talma, est traitée en profondeur à partir de l'interprétation d'*Othello* (1792), passablement remanié par l'iconoclaste Jean-François Ducis, pour un public paradoxalement "classique" de la période révolutionnaire. C'est à cette occasion qu'est évoquée Magdelaine-Marie Desgarcins dans le rôle de Hédémone (*Desdemona*), chantant la "Romance du Saule", une innovation audacieuse que C. Smith serait prêt à attribuer au tempérament moins inhibé de l'actrice. Est-il permis de suggérer qu'il ne s'agissait

peut-être que d'une imposition par Ducis, voire par Grétry, compositeur de la "romance", à laquelle Mlle Desgarcins prêtait volontiers son propre goût exhibitionniste?

La galerie des grandes actrices au XIXe siècle comprend l'Irlandaise Harriet Smithson, bénéficiant d'un succès considérable à l'Odéon vers les années 1830; Mademoiselle Mars, réduite à son rôle statique de Doña Sol de Silva dans l'exécrable *Hernani* de Victor Hugo, alors qu'elle a brillé sur la scène française de 1795 à 1844 dans les rôles les plus divers; Louise Baudoin, estompée ici dans l'ombre envahissante de Frédéric Lemaître; Marie Dorval, rivale de Mlle Mars, au talent naturel extraordinaire et à laquelle C. Smith consacre une jolie page élogieuse. Suit la talentueuse Rachel dont on aurait aimé que les grands rôles classiques, dans du Corneille et du Racine, eussent été mieux évoqués, plutôt que de l'associer aux drames insipides de François Ponsard. La dernière actrice, et non la moindre, à compléter cette fresque est évidemment Sarah Bernhardt. Compte tenu de sa réputation et de la variété son talent, on reste un peu sur sa faim. La grande Sarah ne fut-elle pas l'interprète de tous les classiques? directrice du Théâtre des Nations (1898), auteur dramatique (*l'Aveu*, *Adrienne Lecouvreur*, *Un coeur d'homme*), peintre, sculpteur, vedette de cinéma (*La Dame aux camélias*, en 1912)? Cette prolificité absolument exceptionnelle est tue, ce qui risque de donner aux conclusions de C. Smith sur l'accessibilité des actrices à une solide formation un petit air de vaine

compassion.

Deux articles de la collection ont été consacrés au théâtre allemand, et spécialement au rôle que certaines femmes ont joué dans l'évolution de la production théâtrale. *Reform of the German Theatre: Frau Neuber & Frau Gottsched*, par Lesley Sharpe, évoque avec force détails la vie et les activités de Caroline Neuber et de Luise Adelgunde Viktoria Gottsched. A partir d'un arrière-plan historique concis mais éclairant du théâtre allemand au XVIIIe siècle, Frau Neuber émerge comme une femme de tête qui collabora dès 1727 avec Johann Christoph Gottsched, le théoricien idéaliste qui vit dans l'expression théâtrale un moyen d'éducation morale populaire et d'ouverture intellectuelle. Grâce aux interventions de Frau Neuber, des textes établis s'imposèrent à la scène, et le jeu des acteurs se fit plus naturel. Dès 1730 elle contribua fortement à l'heureuse diffusion du répertoire comique français en traduction (surtout Molière et Destouches), qui prit la relève de pièces trop sérieuses. Son conflit avec Gottsched en 1740 sonna son glas. Quelques années auparavant, une autre femme avait toutefois commencé à épauler Gottsched. Ce dernier épousa en 1735 Luise Adelgunde Viktoria, connue alors comme Frau Gottsched. Très cultivée, elle était à la fois poétesse, dramaturge et traductrice. Pour son oeuvre théâtrale, qui consiste en quatre comédies originales et une tragédie, elle dut néanmoins se soumettre aux exigences de son mari, ce qui semble avoir expliqué la minceur de ses propres intrigues, voire la peinture satirique qu'elle

fait des femmes savantes, comme dans une adaptation de *La femme docteur, ou la Théologie tombée en Quenouille*, de Bougeant. En dépit de la variété de son talent, l'oeuvre de Frau Gottsched reste conservatrice et à cent lieues d'une quelconque émergence féministe.

Agnès Cardinal, dans son *Shadow Playwrights of Weimar: Berta Lask, Ilse Langner, Marieluise Fleisser*, évoque trois dramaturges féminins et féministes, chacune à sa manière, dont les oeuvres ont été jouées vers la fin des années 20. Berta Lask, d'allégeance communiste dès 1923, triompha en 1925 avec une oeuvre très révolutionnaire, *Thomas Münzer*, basée sur une révolte de paysans en 1525. Mais les autorités s'en inquiétèrent au point qu'elles censurèrent toutes les activités littéraires de Berta Lask, et firent en sorte que son *Leuna 1921*, autre drame documentaire sur l'injustice sociale et les rouges du pouvoir, ne serait jamais présenté publiquement.

Ilse Langner étonna et même choqua son public en 1929 avec une oeuvre dramatique dirigée contre l'âme belligérante de son pays, *Frau Emma Kampf im Hinterland*. Au delà toutefois de la critique d'une idéologie patriotique se dressait un plaidoyer enflammé pour les femmes abandonnées dont l'effort de guerre avait été négligé ou méprisé. Le fond de son oeuvre s'appuyait donc sur une confrontation presque haineuse entre hommes et femmes, ce qui déplut de toute évidence en une Allemagne sur le point d'embrasser le national-socialisme et la solidarité des sexes pour la gloire de la patrie. Ilse Langner a été l'auteur de

trente-trois pièces de théâtre. Seulement quelques-unes ont été représentées, et le nom de Langner est même absent des bilans actuels de la littérature contemporaine.

La plus connue reste peut-être Marieluise Fleisser, auteur à vingt-trois ans de *Die Fusswaschung* (1924), titre qui trahit aussitôt l'inspiration mystico-religieuse de l'auteur. C'est cependant entre les mains de Brecht que l'oeuvre, sous un nouveau titre, *Fegefeuer in Ingolstadt*, et considérablement remaniée, fut montée en 1926. C'est aussi à partir de ce moment que Marieluise Fleisser subit la nette influence de Brecht. Son *Pioniere in Ingolstadt*, joué en 1928, en témoigne amplement. Il s'agissait, avant même que naisse l'agressif *Emma Kampf*, d'une oeuvre anti-militariste, truffée de toute sorte de tabous, suggérés ou imposés par Brecht, comme le dépuçelage d'une fille, une conversation détaillant l'anatomie féminine ou évoquant les maladies vénériennes. Avec le scandale vint la renommée qui, néanmoins, allait payer le prix de l'audace: en 1930 la carrière publique de Marieluise Fleisser était terminée.

On comprend que le voeu d'Agnès Cardinal est de voir renaître de leurs cendres ces trois auteurs féminins dont le destin et les mésaventures ont trop souffert des incidences politiques de leur temps.

L'article de Maggie Gale, "*Women Playwrights on the London Stage; 1918-1968*", explore le domaine fort méconnu d'un théâtre "londonien" féminin entre l'après-guerre et la date quelque peu

arbitraire mais néanmoins significative de 1968. L'auteur fixe d'abord les normes ou critères d'après lesquels il faudrait étudier et juger les oeuvres en question. Ceci pose la problématique, non pas d'un féminisme unique, mais de féminismes multiples qui peuvent recouvrir et déterminer l'orientation même de l'acte créateur. La démarche critique de M. Gale a donc le mérite d'ouvrir sans préjugé le vaste éventail du théâtre féminin.

La deuxième partie donne un bref historique des dramaturges féminins entre 1918 et 1968, et rappelle opportunément qu'un nombre très considérable de pièces — beaucoup plus que soixante — furent représentées sur la scène londonienne. On apprend également que la majorité des protagonistes étaient (forcément) des femmes, évoluant dans un décor social traditionnellement féminin. M. Gale analyse ensuite deux oeuvres typiques qui posent toutes deux, mais de façon différente, le problème de la relation entre le "féminin" et les forces socio-économiques existantes, "*The Man Who Pays The Piper*" (1931), de G.B. Stern, et "*Women of Twilight*" de Sylvia Rayman, un puissant mélodrame joué pour la première fois en 1951. Les conclusions de M. Gale, justes et généreuses, invitent la critique féministe à élargir la gamme de ses enquêtes afin de ne point marginaliser un théâtre féminin qui s'inscrit au-delà d'une simple validité actuelle, qu'elle soit politique, commerciale ou étroitement féministe.

Le dernier article est signé Sharon Wood, et a été consacré à trois dramaturges féminins de l'Italie

contemporaine: "*Women & Theatre in Italy: Natalia Ginzburg, Franca Rame & Dacia Maraini*". Après un propos judicieux sur la pauvreté créatrice du théâtre italien contemporain et sur le théâtralisme spectaculaire du féminisme italien au cours des années 60 et 70, S. Wood rappelle que les femmes ont malgré tout été associées de tout temps au théâtre: voir la Commedia dell'arte, l'oeuvre de Caterina et Cecilia Stazzone vers la fin du XIXe siècle, ou d'Annie Vivanti, auteur de quelques oeuvres puissantes à l'époque de la première guerre mondiale.

Plus près de nous, le théâtre de Natalia Ginzburg invite à des comparaisons avec Becket, le langage théâtral n'étant plus un instrument de communication mais plutôt de non-communication. Par ailleurs les conceptions de l'esthétique dramatique de Natalia Ginzburg excluent l'idée même d'une écriture spécifiquement féminine, tout comme elles rejettent la notion d'une interaction entre auteur, metteur en scène, acteur, etc. Dans un sens, Natalia Ginzburg crée sa propre tour d'ivoire. Nous apprenons également que la figure dominante de son théâtre est... l'ombre envahissante de la figure maternelle, ce qui devrait sans nul doute séduire les adeptes de la psychanalyse.

D'une certaine manière Dacia Maraini se rapproche de Ginzburg dans la mesure où elle aussi prône la suprématie de la parole, même si cette parole revendique une fonction toute différente. En outre, la carrière combative de Maraini illustre ses luttes contre l'enchevêtrement en Italie de la production artistique et du contexte politique, en l'occurrence ici la mainmise

du parti communiste. Après une analyse serrée de *I sogni di Clitemnestra* (1973), et un rappel de *Maria Stuarda* (1978), S. Wood passe à l'oeuvre de Franca Rame, associée dans la vie et dans son art à Dario Fo. Ce qui frappe dans son théâtre (qui est aussi celui de Dario Fo), c'est l'humour grinçant de la satire, et l'absence de tout féminisme radicalisé, et qui dans un sens explique son hostilité envers les idéologues durcies. Sharon Wood se range d'ailleurs de son côté en affirmant dans sa conclusion que "Art will not be subject to ideology, and it is in claiming the independence of aesthetics from politics that these women writers paradoxically enact the liberation they seek".

"*Women in European Theatre*", grâce à sa diversité, mais grâce aussi à son féminisme généralement modéré, représente une importante contribution à la cause des études féministes et, peut-être davantage, à l'étude de la présence féminine dans l'évolution de la vie artistique à travers les âges.

Constant Venesoën

Université de Western Ontario

Philippe Porée-Kurrer, *Shalôm Roman*
Blenheim. Éditions Savori, 1996. 214 p.

Par son titre, le choix de Jérusalem comme espace narratif, la complexité de son intrigue, l'univers aux frontières du rêve et du vécu qu'il évoque, *Shalôm*, quatrième roman de Philippe Porée-

Kurrer, risque gros au jeu de la séduction de son lectorat. En effet une certaine dose de persistance s'impose à l'égard de ce Richard Demay, agent secret d'origine française qu'une invraisemblable mission liée à la récupération d'un manuscrit inédit de la mer Morte conduit en terre d'Israël. Que ceux et celles tentés par l'abandon après les premières pages soient prévenus; la terre sainte reconstituée au fil des errances de ce héros fascine par la leçon d'histoire et d'humanisme qui s'en dégage.

Berceau de judaïsme, de christianisme, d'islamisme, Jérusalem (qui, en langue hébraïque signifie *la paix paraïtra*), comme les passions assassines qu'elle couve, exerce un véritable envoûtement sur Richard. Lui pour qui l'Amérique galvanisait jusqu'alors tous les espoirs, la prise de conscience "qu'elle n'a jamais réellement vécu que dans l'imagination de ceux qui voulaient la faire" (p. 200) renouvelle sa perception du conflit israélo-arabe en réaffirmant l'hégémonie du coeur sur la raison, et ce besoin de "nous prévaloir d'une prétendue injustice pour nous donner bonne conscience d'être ce que nous sommes," (p. 207). *Shâlôm* transpose ainsi à l'échelle individuelle les déchirements idéologiques de peuples entiers et ce, non en proposant un parti, mais dans la suggestion que c'est dans diversité que cette terre ne sera jamais une, un jour.

L'espace manque pour décrire toute l'efficacité esthétique des ressorts qu'incarnent l'onirisme, le sentiment amoureux, l'histoire et la métaphore biblique, dans ce récit de Porée-Kurrer.