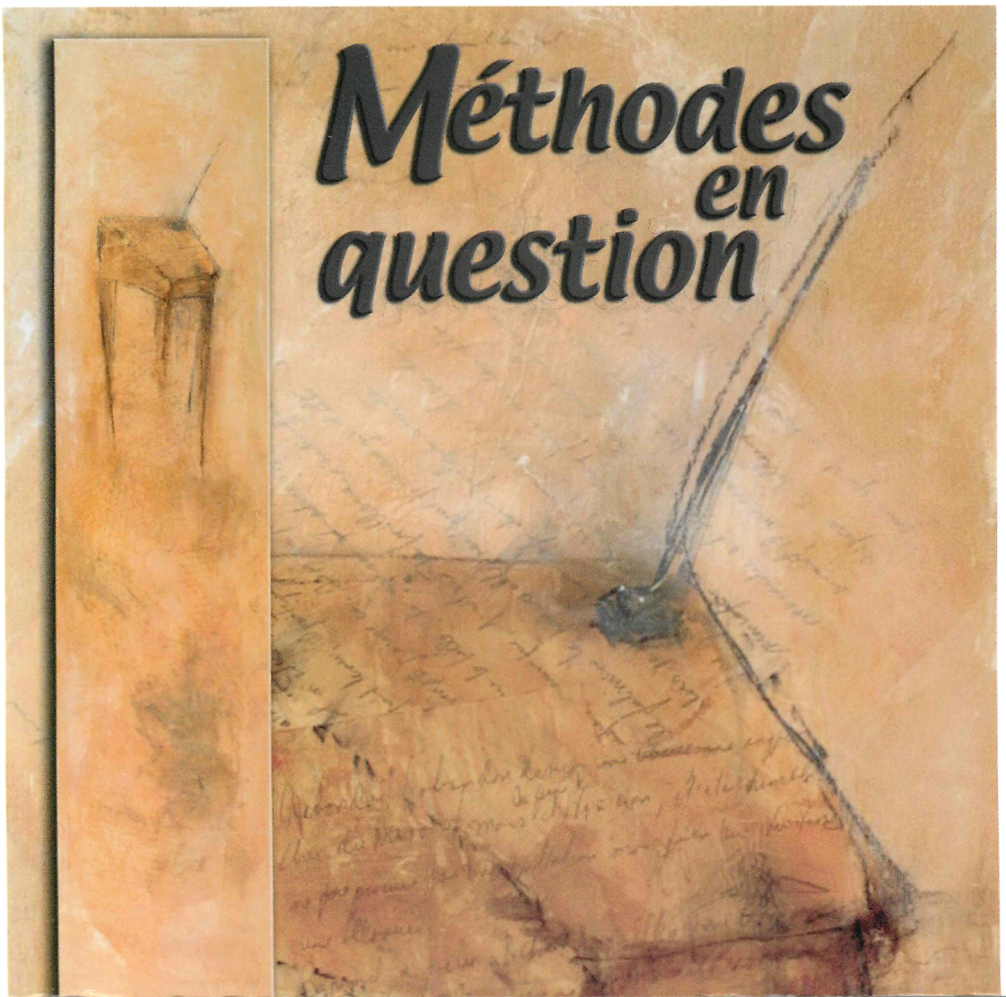
L'Annuaire théâtral 29

Revue québécoise d'études théâtrales



L'Annuaire théâtral

n° 29, printemps 2001

Méthodes en question

CRCCF/SQET

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction
Dominique Lafon, directrice (Lettres françaises et Théâtre, Université d'Ottawa)
Renée Noiseux Gurik, présidente de la SQET (Option-Théâtre, Cégep Lionel-Groulx)
Marie-Christine Lesage, rédactrice en chef (CÉTUQ, Université de Montréal)
Jean-Pierre Wallot, éditeur délégué (CRCCF, Université d'Ottawa)

Comité de rédaction
Gilbert David (Université deMontréal), Josette Féral (UQAM), Chantal Hébert (Université Laval), Shawn Huffman (Université SUNY-Plattsburgh), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Marie-Christine Lesage (Université de Montréal), Leanore Lieblein (Université McGill), Stéphanie Nutting (Université de Guelph), Pascal Riendeau (Université de Toronto), Rodrigue Villeneuve (UQAC)

Conseil scientifique
Marco De Marinis (Università degli studi di Bologna, Italie), Ousmane Diakhate (Université Cheikh Ante Diop, Sénégal), Jean Cléo Godin (Université de Montréal), Jean-Marc Larrue (Collège de Valleyfield), Janelle Reinelt (University of California), Jonathan Rittenhouse (Université Bishop), Alain-Michel Rocheleau (University of British Columbia), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle), Michel Tanner (Service des arts de la scène de la province de Hainaut, Belgique)

Production
Coordonnatrice à l'édition : France Beauregard
Conception graphique : Dominic Duffaud (maquette originale) et Pierre Bertrand
Illustration de la couverture : *Laissons parler les mots*, de Louise Simard, 2000, acrylique sur bois.

Rédaction
L'Annuaire théâtral
Dominique Lafon, directrice
Département des lettres françaises
Université d'Ottawa
C.P. 450, succ. A
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : (613) 562-5800, poste 1091 • Téléc. : (613) 562-5143
Courrier électronique : crccf@uottawa.ca

Diffusion en librairie
Diffusion et distribution pour l'Europe : DEQ
30, rue Gay-Lussac
75005 Paris
Tél. : (1) 43.54.49.02
Téléc. : (1) 43.54.39.15

Édition
Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa
ISSN : 0827-0198
ISBN : 0-88927-193-3
Dépôt légal, 2e trimestre 2001
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

L'Annuaire théâtral 29

Sommaire

Avant-propos
Jean-Pierre Wallot 5

Passage de relais
Dominique Lafon 7

DOSSIER
MÉTHODES EN QUESTION

Les études théâtrales : méthodes en question. Présentation
Patrice Pavis 11

Les études théâtrales et l'interdisciplinarité
Patrice Pavis 13

Que peut (ou veut) la théorie du théâtre ?
La théorie comme traduction
Josette Féral 28

L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale
Jean-Marie Pradier 51

Le temps et le rythme au théâtre
Manuel García Martínez 69

Dramaturgie et analyse dramaturgique
Bernard Martin 82

DOCUMENT

Les manuscrits de la mise en scène
Jean-Marie Thomasseau 101

PRATIQUES & TRAVAUX

La performance en direct dans une culture médiatisée
Philip Auslander 125

Le Black Theatre Workshop de Montréal :
un nouveau bilan
Clarence Bayne 141

Un divertissement moral de l'entre-deux-guerres à Montréal.
Analyse du fonds d'archives de la troupe Bertrand de Rosemont
Karine Cellard
156

NOTES DE LECTURE

Ubersfeld, Anne, *Bernard-Marie Koltès*
Sylvain Schryburt 185

Picon-Vallin, Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène*
Marie-Christine Lesage 187

Saison, Maryvonne, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*
Guénoun, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire?*
Gilbert David
188

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

Modern Drama • *New Theatre Quarterly* • *The Drama Review* • *Theater* • *Theatre Journal* • *Journal of Dramatic Theory and Criticism*
Pascal Riendeau 197

L'Annuaire théâtral 29

Sommaire

Passage de relais • **Dominique Lafon**

DOSSIER MÉTHODES EN QUESTION

Les études théâtrales : méthodes en question.
Présentation • **Patrice Pavis**

Les études théâtrales et l'interdisciplinarité • **Patrice Pavis**

Que peut (ou veut) la théorie du théâtre ? La théorie comme traduction • **Josette Féral**

L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale • **Jean-Marie Pradier**

Le temps et le rythme au théâtre • **Manuel García Martínez**

Dramaturgie et analyse dramaturgique • **Bernard Martin**

DOCUMENT

Les manuscrits de la mise en scène • **Jean-Marie Thomasseau**

PRATIQUES & TRAVAUX

La performance en direct dans une culture médiatisée • **Philip Auslander**

Le Black Theatre Workshop de Montréal : un nouveau bilan • **Clarence Bayne**

Un divertissement moral de l'entre-deux-guerres à Montréal. Analyse du fonds d'archives de la troupe Bertrand de Rosemont • **Karine Cellard**

NOTES DE LECTURE

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

ISSN 0827-0198
ISBN 0-88927-193-3

En couverture : *Laissons parler les mots* de Louise Simard, 2000. acrylique sur bois.

9 780889 271937

AVANT-PROPOS

Le Centre de recherche en littérature canadienne-française, fondé en 1958 par quatre professeurs du Département de lettres françaises de l'Université d'Ottawa, a au fil des années progressivement élargi l'éventail de ses champs d'intérêt, qui en sont venus à englober l'histoire, les arts visuels, la langue, l'éducation et diverses sciences humaines, sans compter la constitution d'un important dépôt d'archives et de documentation spécialisée. D'où le changement de nom en 1969 pour celui de Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF). Toutefois, le Centre a toujours mis un accent particulier sur la littérature en parrainant, notamment, la collection « Archives des lettres canadiennes » (qui vient de faire paraître un imposant volume portant sur le théâtre québécois de 1975 à 1995, sous la direction de Dominique Lafon, aux Éditions Fides) ainsi que la collection des « Textes poétiques du Canada français 1606-1867 ».

Aussi est-ce avec plaisir et enthousiasme que le CRCCF amorce une collaboration suivie avec la Société québécoise d'études théâtrales pour la publication de *L'Annuaire théâtral* au cours des prochaines années. Il s'agit là, en effet, d'une revue spécialisée de très haute tenue qui analyse depuis plusieurs années l'un des secteurs les plus dynamiques de la création littéraire et scénique au Québec : le théâtre. Moyen d'expression aussi ancien que la civilisation, le théâtre convoque une multiplicité d'arts et de moyens de façon à provoquer une expérience globale, unique, qui reconstruit constamment les diverses facettes de l'expérience humaine et qui donc nous touche profondément.

Jean-Pierre Wallot
Directeur
CRCCF

PASSAGE DE RELAIS

L'avant-propos de Jean-Pierre Wallot, directeur du CRCCF, inaugure plus que le présent numéro; il marque le début d'une nouvelle collaboration. Après quatre années de travail acharné, Chantal Hébert et le CRELIQ nous ont confié le flambeau de la direction et de la production d'une revue qu'ils ont portée à un degré de perfection dont tous les membres de la SQET, comme les lecteurs, se félicitaient. Ce relais prouve s'il en était besoin que *L'Annuaire théâtral* a conquis de plein droit son statut de revue savante et que sa diffusion s'inscrit désormais dans le réseau des centres de recherche dans un transfert harmonieux et légitime des responsabilités.

On comprendra que le défi était grand pour la nouvelle directrice qui a choisi de mettre ses premiers pas dans les traces de l'ancienne, afin que la transition se fasse sans rupture. C'est ainsi que se gèrent les successions quand leur seule difficulté est de perpétuer l'excellence. Il est vrai que j'ai été efficacement et amicalement secondée par Marie-Christine Lesage, fidèle au poste de rédactrice en chef, et par un comité de rédaction presque identique dans sa composition. Qu'il me soit permis de saluer le départ d'Hélène Laliberté et la venue de Stéphanie Nutting qui la remplace. La première a effectué un travail remarquable durant quatre années, la seconde nous a été pour ce premier numéro d'une précieuse collaboration. De même je voudrais témoigner ma reconnaissance à Isabelle Tousignant et à Guy Champagne du CRELIQ qui de toutes sortes de façons nous a accompagnées, France Beauregard, adjointe aux publications du CRCCF et moi, dans nos débuts, par leurs conseils et leur généreux partage d'informations et de documents.

Le DOSSIER que nous vous présentons aujourd'hui avait été préparé dans ses grandes lignes par Chantal Hébert qui en a accompagné, par son indéfectible appui, la conception finale. Son titre, « Méthodes en question », confirme que la politique éditoriale de la revue a atteint une sorte de maturité qui la conduit désormais à interroger tout autant qu'à informer. Ce dossier, dont Patrice Pavis fut l'artisan, se veut une incitation à la réflexion, voire au débat dans la mesure où il place le lecteur au carrefour des nouvelles pistes méthodologiques offertes à la théâtrologie. Il rend compte, dans la diversité et la mouvance des points de vue, que notre discipline a définitivement rompu avec les contraintes d'outils figés comme avec les présupposés corporatistes ou culturels. C'est bien toute la notion de méthode qui est mise ici en question par des spécialistes qui nous invitent à interroger nos propres approches dans la perspective d'autres disciplines, à prendre en compte les enseignements de la pratique théâtrale. Le DOCUMENT, présenté et analysé par Jean-Marie

Thomasseau qui montre bien quel parti le chercheur peut tirer des manuscrits de la mise en scène, constitue un exemple saisissant de cette ouverture.

La section PRATIQUES & TRAVAUX regroupe deux articles qui, eux aussi, interrogent le regard que nous pouvons poser sur le théâtre d'aujourd'hui et d'hier, en examinant les modalités de la perception propres à définir une esthétique voire une idéologie de l'altérité

Le premier essai, du célèbre critique américain Philip Auslander, aborde cette problématique d'un point de vue épistémologique, affirmant que l'ingérence des technologies médiatiques dans la culture en général remet en question la notion même de représentation « en direct », y compris la représentation théâtrale. Il analyse donc le phénomène de substitution par lequel est *créé* un nouvel « effet de réel » propagé essentiellement par la télévision. Le deuxième article, de Clarence Bayne, reprend la notion d'altérité, mais dans un contexte culturel et idéologique. L'auteur retrace l'évolution du *Black Theatre Workshop*, une des plus importantes compagnies théâtrales noires et anglophones au Québec et au Canada, dont il fut le cofondateur. Son analyse, qui révèle les échanges du *Black Theatre Workshop* non seulement avec son milieu immédiat, mais aussi avec des mouvements de revendication politiques et esthétiques, tels la négritude et le « Black Power », ouvre de nouvelles perspectives sur l'historiographie du théâtre québécois. Le dernier texte de la section se penche sur une autre modalité de l'altérité, modalité historique cette fois. Même si la critique a souvent reconnu dans le théâtre montréalais de l'entre-deux-guerres le germe d'un renouveau théâtral, Karine Cellard met en lumière la spécificité d'une de ses formes trop souvent négligée, à savoir le théâtre paroissial. Étudiant le cas de la troupe Bertrand du quartier montréalais Rosemont et présentant un précieux inventaire de son répertoire, elle nous fait connaître l'activité de ce théâtre populaire de même que son implication dans la vie de quartier.

Les NOTES DE LECTURE et la REVUE DES REVUES, de langue anglaise comme chaque année dans la livraison de printemps, rendent compte des publications récentes.

Qu'il me soit permis, avant de laisser le lecteur impatient seul juge de ce numéro, de remercier tous les collaborateurs, je pense ici aux évaluateurs externes et internes, généreux complices de son effervescence critique, ainsi que la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa pour son soutien financier.

Dominique Lafon
Directrice

Patrice Pavis
Université de Paris VIII

Les études théâtrales : méthodes en question

Présentation

Quelques mots sur ce dossier conçu pour n'avoir besoin ni d'un long préambule ni d'un pesant justificatif : il propose simplement une photographie instantanée de quelques aspects de la recherche actuelle. Comme un instantané, cette recherche est limitée dans le temps et dans l'espace; elle espère du moins saisir un court moment d'éternité, donner à voir les regards enchevêtrés de ceux qui y participent sans le savoir.

On se gardera d'unifier les points de vue et de faire entrer les disciplines et les méthodes dans un cadre *a priori*; on souhaite simplement fournir au lecteur quelques outils pour mieux travailler dans son propre domaine et selon son projet personnel. On est loin, semble-t-il, d'un dogmatisme qui prétendait autrefois imposer telle méthodologie aux dépens des autres. Ce n'est du reste pas une raison pour tomber dans un relativisme postmoderne qui plaît tant aux éditeurs universitaires nord-américains...

Les limites de ce dossier ont sérieusement réduit l'éventail de la recherche, mais on espère avoir sinon suscité des vocations, du moins suggéré des pistes pour de futures enquêtes. Chaque auteur a été prié d'exposer son point de vue et d'indiquer les domaines et les méthodes qu'il connaît le mieux.

Dans son étude des manuscrits de la mise en scène, Jean-Marie Thomasseau ouvre un champ immense encore inexploré : celui de la génétique des manuscrits de la mise en scène et des répétitions. L'approche de Josette Féral est complémentaire, en ce qu'elle examine elle aussi la genèse de la création, en amont de la mise en scène et de la réception par le spectateur.

En se concentrant sur la dramaturgie, Bernard Martin aborde lui aussi le versant de la fabrication du texte ou de la mise en scène et il décrit le processus de l'analyse dramaturgique de l'œuvre en vue d'une mise en scène ultérieure. Une des composantes essentielles de cette analyse dramaturgique est constituée par le rythme de la représentation que Manuel García Martínez étudie systématiquement, contribuant ainsi à une meilleure connaissance du temps et du rythme au théâtre.

Toutes ces méthodes d'analyse sont englobées dans la réflexion de Jean-Marie Pradier pour une scénologie générale qu'il nomme ethnoscénologie et qui aborde les pratiques performatives des différents groupes et des communautés culturelles du monde entier. C'est dans un esprit similaire que Patrice Pavis envisage les études théâtrales à l'intérieur d'une interdisciplinarité véritable.

Puisse ce dossier générer une discussion critique, voire un débat animé sur les autres approches, non évoquées ici mais qui mériteraient elles aussi un espace pour se développer. Tout est bien en effet à reconstruire, en ce domaine comme ailleurs, à partir de ces trop rapides observations. Que chacun prenne donc ses responsabilités, et vogue la galère!

Patrice Pavis
Université de Paris 8

Les études théâtrales et l'interdisciplinarité

Qu'il l'imite ou s'y substitue, le théâtre représente le monde; il paraît donc légitime de l'étudier avec toutes les disciplines et les sciences dont on dispose pour mieux connaître l'un et l'autre. Si les études théâtrales ont trop longtemps eu peu recours aux sciences humaines, on les utilise à présent de manière pléthorique et anarchique, tant il est délicat de choisir la ou les disciplines qui vont réellement éclairer l'objet théâtral sans le faire disparaître ou l'endommager dans le processus de l'observation.

Aussi faut-il d'emblée clarifier la notion d'interdisciplinarité, employée indistinctement pour désigner tantôt les théories et les méthodes des études théâtrales, tantôt les pratiques artistiques ou médiatiques à l'intérieur du phénomène théâtral et spectaculaire.

On peut néanmoins distinguer plusieurs types d'interdisciplinarité dans le champ d'étude qui nous occupe :

- La confrontation de disciplines déjà constituées, parmi les sciences humaines ou expérimentales (la linguistique, la psychologie, etc.) : l'interdisciplinarité au sens strict.

- L'éventail des méthodes d'analyse et leur épistémologie.

- La confrontation de théories provenant d'horizons épistémologiques différents.

- La rencontre de plusieurs arts à l'intérieur de la représentation théâtrale ou de la *performance* : l'interartistique.

- Le théâtre, par contraste avec les médias : l'intermédialité.

- Le théâtre et les autres pratiques spectaculaires dans le cadre des *cultural performances* (pratiques culturelles spectaculaires) : l'interculturalité.

- L'application au théâtre et aux spectacles des méthodologies utilisées par les *cultural studies* (les études culturelles), dont on a pu définir ainsi le vaste programme : « l'histoire des études culturelles, le genre et la sexualité, l'idée de nation et l'identité nationale, le colonialisme et le postcolonialisme, la race et l'ethnicité, la culture populaire et ses publics, les sciences et l'écologie, la politique de l'identité, la pédagogie, la politique de l'esthétique, les institutions culturelles, la politique des disciplines, le discours et la textualité, l'histoire et la culture globale à l'époque postmoderne » (Nelson, 1992 : 1).

Les études culturelles, venues d'Angleterre et des États-Unis, multiplient les objets et les domaines de recherche, alors que l'interdisciplinarité au sens strict (qui a connu son apogée dans les années 1960 et 1970) englobe les disciplines capables de rendre compte du plus grand nombre possible d'aspects du phénomène théâtral (la linguistique pour le texte; la kinésique pour la gestuelle; la phonologie pour la voix, etc.). Plus qu'une somme de disciplines extérieures au théâtre, l'interdisciplinarité est donc une confrontation critique (une *critical theory*, diraient les Américains) de différentes méthodes et théories issues des sciences sociales. Toutes ces disciplines n'annexent pas le théâtre, ne rivalisent pas avec lui, mais éclairent plutôt tel ou tel aspect de son fonctionnement. Cette surabondance de disciplines, de méthodes, de théories n'est toutefois pas sans danger, si on les utilise sans aucune discrimination et sans finalité claire. L'interdisciplinarité va de soi, mais elle doit éviter l'exclusive comme l'éclectisme, privilégier une méthodologie d'ensemble spécifique à l'étude de tel ou tel aspect particulier ou général de l'œuvre théâtrale. Dans les années 1950 et 1960, lorsque l'interdisciplinarité est devenue le mot d'ordre de l'université enfin réceptive au structuralisme, toute discipline suggérant que le théâtre était beaucoup plus que de la littérature est accueillie avec enthousiasme par les études théâtrales, trop heureuses de se

démarquer des études littéraires. Mais, aujourd'hui, depuis les années 1990, c'est l'objet même des études théâtrales qu'il convient de réévaluer tout autant que l'objet théâtral ou spectaculaire dont la nature interartistique lui vaut parfois le titre de *interdisciplinary performance* (spectacle interdisciplinaire).

Il faut toutefois se garder de confondre l'*interdisciplinarité*, une méthode pour utiliser les sciences humaines permettant l'analyse des composantes du texte et de la représentation, et les études culturelles (*cultural studies*), un ensemble d'études où le littéraire ainsi que l'art élitaire ne sont plus le point focal de l'observation et où l'on étudie l'ensemble des productions culturelles de masse. Nul ne songerait, en l'an 2001, à mettre en doute l'apport des sciences humaines dans l'étude des arts et des lettres; le seul débat est de savoir si les *cultural studies* ont généré des théories aptes à analyser le théâtre, de manière différentielle, au sein des pratiques spectaculaires (ou *cultural performances*). La crainte des spécialistes des études littéraires ou théâtrales est que le théâtre occidental, et notamment le théâtre d'art et le théâtre de texte, ne soit *a priori* disqualifié comme élitiste et ne disparaisse dans la masse des spectacles et des pratiques culturelles de masse. Crainte excessive, probablement, puisque nous pouvons continuer à faire joujou dans notre ghetto doré, et être sûrs qu'on va nous laisser tranquilles et que personne jamais ne s'intéressera à nos surprenantes découvertes.

Ces premiers constats nous convient à réévaluer l'objet des études théâtrales comme les conditions de la pratique théâtrale, à nous interroger sur la pertinence de la notion de théâtre pour aborder des spectacles polymorphes. Posons comme point de départ que le fait théâtral considéré à la fois du point de vue de sa production (auteur, acteur, metteur en scène, scénographe, etc.) et de sa réception (spectateurs, société, théoriciens), expérience intellectuelle et émotive mais aussi somatique et kinesthésique, est l'objet des études théâtrales. Il s'agit « simplement » d'analyser cet objet avec les outils pertinents, d'en saisir l'expérience esthétique et de la décomposer en autant de domaines que nécessaire. On prendra garde de ne pas limiter ou fermer ces champs, de les aborder autant de manière théorique que pratique. Mais ce n'est pas tout de définir l'objet et le domaine des études théâtrales, encore faut-il s'entendre sur une épistémologie et une méthodologie propre à réaliser l'étude de cet objet éphémère (la représentation), complexe (le texte dramatique) et envahissant (l'institution), objet tantôt en préparation (répétitions pour la mise en scène, écriture du texte), en ébullition (la mise en scène concrète) ou en évolution (la réception des œuvres dramatiques et scéniques). De plus, l'élaboration d'un programme d'études théâtrales, pour rationaliste et universel qu'il soit, oblige à historiciser le moment où l'on s'impose cette

réflexion. Il n'est plus question de l'établir dans l'absolu et une fois pour toutes : il faut juger du moment historique et du contexte géographique et culturel dans lesquels l'étude est effectuée.

Le moment historique est à redéfinir tous les dix ans environ, si l'on veut suivre le changement de paradigme épistémologique au cours de ces trente dernières années :

- 1958-1968 : conception plutôt logocentriste du théâtre, malgré l'influence de la dramaturgie brechtienne.

- 1968-1978 : débuts de la sémiologie théâtrale et insistance sur le discours théâtral et l'intertextualité.

- 1978-1988 : pratiques signifiantes, déconstruction et performance, sous l'influence de la théorie poststructuraliste américaine, d'où la promotion de l'interartistique.

- 1988-1998 : anthropologie théâtrale (influence de Schechner et Barba), pratiques spectaculaires et interculturalité.

- 1998-2008 : risquons ce pronostic optimiste : réhistoricisation de la recherche et de la pratique.

Écriture et lecture des textes dramatiques, en fonction de notre expérience de la pratique théâtrale

En ce début de millénaire, la pratique comme la théorie semblent avoir bouclé la boucle : elles ont définitivement dépassé l'étape philologique de l'étude des textes, pour mieux s'occuper de la scène et de la mise en scène, avant d'en revenir au texte, mais dans un tout autre esprit. Le texte dramatique a vécu au jour le jour les difficultés et les insuffisances d'une sémiologie théâtrale d'abord trop soumise à la discursivité (de 1968 à 1978), puis trop ballottée dans le relativisme des théories et des spectacles (1978 à 1988), avant d'être fondue dans le grand moule informe des *cultural* et *performance* studies, des études culturelles appliquées aux pratiques spectaculaires (1988-1998). Ce parcours s'achève, avec le sentiment de clore une époque – celle de la mise en scène comme art et comme théorie –, avant d'ouvrir sur un retour théorique du texte, sur une théâtralité textuelle

démarquée de la spectacularité, autant de perspectives menant à de profondes révisions méthodologiques et interdisciplinaires.

La plupart des grands débats théoriques actuels ne portent plus sur l'épistémologie et la méthodologie, mais presque exclusivement sur l'étendue du territoire pouvant se réclamer soit des *performances*, soit de l'ethnoscénologie, soit de la théâtralité. Territoire illimité, en constante augmentation du fait d'une activité ludique ou d'une métaphorisation incessantes : la notion de théâtralité est apposée à tout (rituels, pratiques de la vie quotidienne, arts plastiques, urbanisme, paysages, etc.). Emploi d'autant plus pléthorique que la théâtralité, ainsi mise à toutes les sauces culturelles, n'est plus qu'une notion métaphorique, échappant à toute saisie analytique, qui uniformise les objets analysés en leur imposant une désignation banale et convenue. Ainsi en va-t-il, par exemple, des métaphores que le *land art* emprunte à la théâtralité : la mise en scène, la spectacularité. Toutes les scènes, de la scène de ménage aux paysages américains aménagés par le *land art*, sont ainsi qualifiées de théâtral au regard d'un observateur potentiel; elles sont des *performances*, fabriquées pour nous et engageant une pratique humaine, données à voir en spectacle. Mais si tous les territoires du spectaculaire ont été réquisitionnés et quadrillés, les moyens de l'analyse ont-ils été donnés, les questions méthodologiques posées, les réflexions épistémologiques approfondies ? Nullement ! On est frappé par la difficulté et le refus de l'ethnoscénologie, des *performances studies*, de choisir une méthodologie, sous prétexte que « construire une science purement descriptive ou simplement interprétative reviendrait à conforter l'illusion monomorphique » (Pradier, 1995 : 20). Et pourtant, l'ethnoscénologie aspire bien, elle aussi, à « pratiquer des études croisées, combinant les "analyses intérieures" qui partent des critères propres à la culture étudiée, et les "analyses extérieures", fondées sur les notions et les méthodes scientifiques en usage » (p. 20). Elle sait bien qu'« il est fondamentalement nécessaire de multiplier les points de vue, non pour les juxtaposer, mais dans le but d'élaborer des systèmes complexes d'intelligence des phénomènes » (p. 20) . Méfiante vis-à-vis des méthodes de l'analyse des œuvres occidentales, elle recule devant la complexité de leur description. Pour que l'ethnoscénologie, ou l'analyse interculturelle, ou les *performance studies*, se constituent véritablement comme « discipline nouvelle » (p. 36), il leur faudra, bon gré mal gré, inventer une méthodologie décrivant et interprétant les exemples choisis. D'où l'importance de la tradition herméneutique intraculturelle, et par conséquent pas uniquement occidentale, pour les études interculturelles. Dans leur hâte de ne rien oublier, les théoriciens et universitaires avaient un peu négligé de savoir comment procéderait l'analyse des objets étrangers ou interculturels.

Un souci épistémologique et méthodologique doit à présent guider la réflexion théorique. La crise de la recherche universitaire, notamment historique, dramaturgique, sémiologique, provient sûrement de la triste constatation que cette recherche ne semble nullement intéresser les gens de théâtre. C'est donc à nous, théoriciens et universitaires, d'inventer un nouvel usage de l'interdisciplinarité qui ne soit pas une fin en soi, mais qui aide les praticiens à réinvestir immédiatement dans leur pratique ce que « notre » interdisciplinarité leur suggère parfois. Plus que de concepts pointus et de savoirs savants pour « parler » de l'objet théâtral de manière universelle et de très haut, nous avons en fait besoin d'un projet global, d'observations locales et de méthodes applicables au travail théâtral concret.

Cette nouvelle approche oblige, en retour, à modifier la conception purement théorique de l'interdisciplinarité. En effet, il s'agit désormais de construire des théories qui puissent s'appliquer à plusieurs disciplines ou à plusieurs domaines plutôt que de pratiquer des disciplines trop cloisonnées ou au contraire trop ouvertes. À la place d'une interdisciplinarité au sens strict (qui applique des savoirs extérieurs à l'œuvre théâtrale), pourquoi ne pas établir des liaisons entre points de vue théoriques et pratiques scéniques ?

On s'essaiera donc à des connexions inattendues voire impossibles, à la mise en relation d'univers théoriques et pratiques habituellement et *a priori* mutuellement exclusifs. On confrontera, par exemple, la conception du geste psychologique (GP) de Michael Tchékhov et celle de l'action d'effort de Rudolf Laban, ou — liaison encore plus risquée — le geste psychologique et le *gestus* brechtien. Il s'agira donc alors d'établir le lien entre GP intérieur et propre à l'acteur qui n'est travaillé qu'avant la création scénique, une action d'effort qui optimise l'utilisation du corps sur scène, et le *gestus*, ou manière dont l'acteur établit pour lui et pour le spectateur une figuration des rapports sociaux entre les personnages, en fonction d'une vision contrastée et contradictoire de la vie sociale. Au comédien et au théoricien d'imaginer une série d'exercices et de principes, assurant la liaison des styles et des théories, vérifiant leur compatibilité. Les théories et les réalisations pratiques s'élaborent précisément lorsque s'établit une continuité et une transition entre les domaines ou entre des aspects habituellement isolés. Penser la déclamation avec le sens, le temps avec le geste, l'espace avec l'action rythmique, telles sont quelques-unes des connections possibles : encore faut-il les établir et les justifier ! Ces exercices d'interconnection et de vectorisation s'imaginent grâce à des théories, se réalisent et se justifient dans la pratique. On ne saurait trop les recommander. Ces confrontations forcées sont l'occasion d'ouvrir ou de

réouvrir quelques chantiers, dont on donnera quelques exemples pour l'acteur et le texte.

Acteur

À l'université, comme du reste dans la plupart des écoles d'acteurs, l'entraînement quotidien de l'acteur est laissé à la charge des comédiens eux-mêmes. Les traditions orientales, reprises par quelques metteurs en scène occidentaux, en ont fait la base de leur activité. Si l'entraînement ne devient pas une fin en soi, il procurera aux individus une conscience journalière de leurs progrès physiques et mentaux, en particulier du rapport et de la distance à réduire entre corps et esprit. Il sera alors le jardin secret de l'acteur, le baromètre de son cheminement patient vers une formulation physique des principales questions de l'esthétique et de l'esthésique (science du mouvement).

La partition de l'acteur et la sous-partition, sur laquelle elle repose et dont elle se nourrit, sont deux notions qui donnent accès au travail visible et invisible du comédien (Pavis, 1999). Elles permettent d'observer la constitution progressive du rôle, la construction du personnage, l'établissement de la fable, la relation avec l'ensemble de la représentation. Les apprentis-comédiens ont la possibilité – et c'est là un principe à encourager – d'expérimenter ces notions de l'intérieur comme de l'extérieur.

Le *gestus*, notion brechtienne qui ne concerne pas le seul acteur, mais l'ensemble de la présentation scénique, est un outil capital pour observer la façon dont le corps prend une dimension non seulement physique et référentielle, mais politique et symbolique.

Le corps pensant n'est pas seulement l'état vers lequel tend tout acteur qui se respecte, c'est le chiasme et le « savoir pratique » (Bourdieu) qui tiennent lieu de rencontre inespérée entre les théoriciens et les acteurs. Chiasme et moment aussi où l'on observe comment le théâtre situe des corps dans l'espace et les fait signifier autrement que par la parole. Il s'agit donc, sur le papier comme sur le plateau, de manipuler les corps pour examiner comment ils pensent et nous donnent à penser.

Texte

La dramaturgie des textes (étude de l'action, des personnages, de l'espace et du temps) a une longue tradition depuis Aristote jusqu'à Vinaver en passant par Corneille, Lessing, Brecht et bien d'autres. Par contre, l'étude, plus microscopique, des mécanismes textuels, des jeux de langage et des dialogues n'en est encore qu'à ses débuts. Il faudra donc approfondir l'étude de ces jeux, adapter la théorie des mondes possibles et de la fiction de l'implicite et des présupposés, des citations et de la réécriture à l'étude des textes dramatiques. Après la poétique du drame moderne d'un Szondi (1983), appliquée à la dramaturgie de 1880 à 1950, on rêve d'une poétique des formes dramatiques et d'une théorie de la mise en scène au XIX[e] siècle, prenant en compte l'évolution historique du rapport entre acteur et mise en scène. Le siècle s'achève, les matériaux sont là, il n'y a plus qu'à construire la théorie explicative...

Dire le texte – se souviendra-t-on – ce n'est pas seulement tester sa voix, la libérer ou l'utiliser pour crier, grogner ou psalmodier, c'est aussi renouer avec l'art de la diction et de la déclamation. Or, la déclamation, depuis les temps de la libération vocale, a été assimilée et soumise à l'enseignement du jeu de l'acteur, alors que cette vieille discipline aurait dû et devrait retrouver ses pouvoirs et son autonomie : si elle doit s'ouvrir, que ce soit plutôt vers la lecture, la compréhension et l'interprétation des textes. Car la déclamation donne la clé du texte, en souligne la rhétorique, débouche sur la mise en scène et l'interprétation au sens large. Toute une tradition, anglaise chez Kristin Linklater (1975) ou Cicely Berry (1992), française chez Copeau, Dullin ou Jouvet jusqu'à Michel Bernady (1988), et François Regnault (1987), a fait de la diction du texte le carrefour et l'interface entre le jeu scénique et la lecture individuelle des textes.

Tout texte peut être lu, au sens propre du terme, à savoir prononcé et énoncé de mille manières, *a fortiori* le texte dramatique en quête d'une voix et d'une interprétation. De nombreux types de lecture existent ou sont à inventer :

- La « lecture au ralenti », que propose Michel Vinaver, « se fait en s'arrêtant à chaque réplique, et commence par la question : quelle est la situation du départ ? Celle-ci étant définie, on relève, au fur et à mesure : a) les événements, b) les informations, c) les thèmes, de façon à isoler, dans le texte, ce qui est proprement action » (1993 : 896).

• La lecture dramaturgique, qui découle de la précédente, traduit en termes d'actions physiques et de choix de mise en scène ce que le texte propose.

• La lecture scénique est un exercice qui donne aux acteurs la possibilité d'écouter l'écho immédiat de leur réplique dans un espace à moitié investi par les participants de l'événement scénique, écho qui donne à entendre des sons et des accents insoupçonnés. Cette lecture scénique commence souvent, selon la recommandation de Charles Dullin, par une triple lecture mécanique qui articule les mots en les mâchant et remâchant, puis articule avec la mâchoire inférieure, et enfin effectue une lecture posée en plaçant la respiration et selon les règles de la syntaxe (1946 : 101).

L'enseignement de la dramaturgie (qu'il s'agisse de l'écriture dramatique ou de l'analyse des textes en vue d'une mise en scène) est le point le plus sensible du corps théâtral... Peu souvent proposé à bon escient, il a le grand mérite d'absorber toutes les questions théoriques et pratiques qui ne manquent pas de surgir dès que l'on est confronté à une parole agissante ayant une certaine tenue littéraire et pourtant soumise aux exigences pragmatiques de la scène.

Ces confrontations entre théories et pratiques s'effectuent toujours de manière expérimentale, voire ludique. L'interdisciplinarité n'est plus alors qu'un moyen d'accéder à une pratique scénique et à sa théorisation. Pour une mise en scène, on s'efforce de formuler les questions que l'on peut poser au spectacle et de préciser les tâches connues ou inédites pour sa réalisation. La mise au point d'un spectacle est l'occasion de déléguer à chacun des tâches connues (jouer, faire un décor ou des costumes, etc.), mais aussi des fonctions inédites ou expérimentales. Ainsi le tempographe sera responsable de la gestion scénique du temps; l'actantiel définira les grandes fonctions de l'action; le vectorisateur assure le lien entre signes et vecteurs; l'explicitateur décidera du degré de précision du discours de la mise en scène; le sémiologue contrôlera les travaux finis de la vectorisation. À chacun d'inventer une réflexion théorique en créant une nouvelle fonction au sein du collectif et en appliquant systématiquement à la mise en scène les nécessités de sa fonction.

Ces expérimentations mi-théoriques, mi-artistiques obligent à une immersion dans la pratique qui n'exclut pas une certaine rigueur théorique. Elles restaurent un certain pouvoir de l'interdisciplinarité, mais pour de bonnes raisons. Les mauvaises raisons consistaient à tomber dans un relativisme théorique et un éclectisme méthodologique où le dernier jargon à la mode (des éditeurs américains)

devenait par hasard le langage de référence; les bonnes raisons consistent à ne faire appel aux disciplines des sciences humaines que pour faire et faire mieux le théâtre que nous avons envie de nous offrir, elles nous forcent à revoir le rapport entre théorie et pratique, théâtrologie et création théâtrale.

La difficulté cependant est de faire vraiment se rencontrer la recherche universitaire et la profession théâtrale, chacune allant pour l'instant dans des directions séparées, ignorant l'autre. Leur confrontation est rare : l'ISTA (International School of Theater Anthropology) de Barba, quelques stages assurés par des artistes-pédagogues, quelques expériences à l'université. Les écoles d'acteurs, y compris le Conservatoire national d'art dramatique, privilégient les classes d'interprétation aux dépens des cours techniques (sur la voix, la déclamation, le mouvement) ou des enseignements historique et théorique : les élèves préfèrent préparer une scène sous la direction d'un metteur en scène célèbre que suivre un cours de déclamation ou d'analyse dramaturgique. Les disciplines ou les théories citées par les maîtres, eux-mêmes souvent férus de théorie (Lassalle, Mesguich, Adrien) le sont de manière purement anecdotique et décorative. Même l'université, ruinée ou préoccupée par une pseudo professionnalisation, paraît avoir renoncé à élaborer de nouvelles méthodologies, à faire appel à des disciplines en cours de constitution et elle n'est de toute évidence pas armée pour offrir une formation technique systématique et approfondie : au mieux, elle s'essaye dans les deux domaines théorique et pratique, sans le prestige du professionnalisme et sans la rigueur novatrice de la pensée.

Dès lors l'interdisciplinarité a perdu, au cours des vingt dernières années, beaucoup de sa superbe, du moins cette interdisciplinarité qui cherchait à imposer aux études théâtrales une discipline-pilote, que ce soit la linguistique, la sémiologie, le déconstructivisme ou l'anthropologie. Les sciences plus « dures » comme le cognitivisme, la pragmatique, l'analyse de la conversation ont du mal à s'imposer, étant donné leur trop grande complexité pour le simple théâtrologue et leur manque d'intérêt pour le praticien.

En revanche, un glissement terminologique et conceptuel semble s'être opéré de l'interdisciplinarité vers l'interartistique, l'intermédialité et l'interculturalité. L'objet de l'échange « inter » n'est alors plus la théorie ni la méthodologie d'une science, mais les pratiques artistiques, médiatiques ou culturelles venues d'horizons divers.

Mais s'agit-il encore d'interdisciplinarité ? Au sens strict, certainement pas. Dans la langue critique cependant, on parle couramment d'« *interdisciplinary practice* », « d'échanges à l'intérieur des arts du spectacle, comme la performance, la danse-théâtre, la musique et le théâtre » (Shevtsova, 2001).

Cette « pratique artistique », au sens large, comprend notamment les catégories suivantes : interartistique, intermédiatique, interculturelle.

Interartistique

Que le théâtre soit le produit de plusieurs arts qui se rencontrent, voilà qui n'est certes pas une grande découverte. Mais on est loin de la fusion des arts comme l'opéra wagnérien (le *Gesamtkunstwerk*) ou de leur distanciation réciproque (la représentation brechtienne). À présent, l'heure est à la confrontation des principes et des spécificités, à leur mise en interaction, plus qu'à la création d'une synthèse ou d'une distanciation : il s'agit d'expérimenter des rencontres où chaque art s'obstine à maintenir son identité et ses principes. On le verrait dans le théâtre musical d'un Aperghis ou d'un Goebbels, ou dans la dance-théâtre d'une Pina Bausch ou d'une Maguy Marin.

L'interartistique réside dans l'art d'utiliser au mieux ce que chaque art apporte d'unique tout en lui opposant une autre manière de signifier ou de représenter. L'incompatibilité ou la différence produit un effet de perspective qui oblige à reconsidérer chaque art et à le penser dans son rapport à l'autre.

Intermédialité

L'intermédialité constitue un autre type de pratique interdisciplinaire, encore mal connue, bien que, déjà théorisée par Walter Benjamin dans les années 1920 et abordée par les *cultural studies*. Elle impose sa volonté de ne pas limiter les échanges aux arts et aux spectacles, mais d'observer l'évolution des médias apparus à différents moments de l'histoire ainsi que leur impact les uns sur les autres et, par ricochet, sur l'œuvre d'art. Un média de communication se définit comme un développement technologique qui élargit les canaux de communication ou qui accélère la vitesse de communication : l'écriture, la gestuelle, les costumes, les moyens audiovisuels (son, image, électronique). Les « nouveaux médias » sont des médias que l'on trouvera au théâtre. Tout média est lié à une certaine technologie, à un état de la technologie et de la science. Cette science des médias –

parfois nommée médiologie[1] ou intermédialité – repose sur l'hypothèse, un peu naïve, que l'on va pouvoir observer tous les cas de figure possibles : déplacements, transferts, emprunts, contamination d'un média à l'autre, et ce, de manière linéaire et scientifique, comme si l'enregistrement de la réalité ne posait plus aucun problème de méthodologie ou d'épistémologie à la description des influences et des échanges (Pavis, 1990).

Interculturalité et études culturelles

Le troisième volet des échanges disciplinaires à l'intérieur de l'œuvre théâtrale est celui de l'interculturel que nous avons eu déjà à maintes reprises l'occasion de décrire (Pavis, 1990). L'irruption de l'interculturel dans tous les domaines de la vie sociale et artistique se manifeste de plus en plus fortement au cours des années 1990. Après l'euphorie sémio-structurale des années 1960 et 1970, et après le scepticisme et le cynisme déclarés des années 1980 postmodernes, le millénaire semble s'achever sur un feu d'artifice interculturel, avec le même éclat et la même obscurité postopératoire... Aveuglé par cette obscure clarté, on a pu penser que l'interculturalisme devenait la nouvelle norme, qu'il conduirait automatiquement à un regard original, différent et différencié, que sa méthodologie et sa faculté d'analyse s'imposeraient d'elles-mêmes. Mais l'interculturalisme ne constitue pas en soi une nouvelle épistémologie, car ce serait confondre l'objet analysé et le regard scientifique porté sur cet objet. Si les formes multi et interculturelles, si la pensée sur l'altérité ont infléchi nos idées sur le théâtre et son analyse, si elles nous ont un peu guéris d'un ethnocentrisme trop voyant, elles ne nous ont pas pour autant livré clefs en mains un modèle épistémologique dernier cri et adaptable à toutes les productions. Les *performance studies*, les *cultural studies*, l'ethnoscénologie, l'application tous azimuts de la notion de théâtralité négligent la réflexion épistémologique au profit d'une extension maximale du domaine, comme s'il suffisait de ratisser large pour creuser un profond sillon méthodique. Il en résulte un accroissement du domaine d'étude des performances, mais aussi un renoncement à la méthodologie et à la théorie. Pour cette masse d'exemples et de pratiques spectaculaires, il nous manque – malgré tous les discours relativistes à la mode – un *Discours de la méthode*, une perspective cartésienne sur une discipline fort peu disciplinée, qui s'emballe et va finir par s'avaler elle-même. Car

1. « Il s'agit, en première approximation d'analyser les "fonctions sociales supérieures" (religion, idéologie, art, politique) dans leurs rapports avec les moyens et milieux de transmission et de transport. [...] c'est la zone encore floue des interactions technique-culture, ou des interférences entre nos techniques de mémorisation, transmission et déplacement, d'une part; et de nos mondes de croyance, de pensée et d'organisation, d'autre part » (Régis DEBRAY, « Qu'est-ce que la médiologie ? », *Le Monde diplomatique*, août 1999).

suffit-il de décréter, comme le fait Richard Schechner, que « le nouveau paradigme est la performance pas le théâtre » et que « les départements de théâtre doivent devenir des départements de performances » (1992 : 9), suffit-il d'instituer des *performance studies* à l'intérieur des *cultural studies*, pour résoudre le problème de la compréhension et de l'analyse de toutes ces productions culturelles d'un point de vue scientifique, c'est-à-dire ni occidental ou oriental, mais simplement cohérent et raisonnable ? La transformation des *drama studies* en *performance studies* ne résoudra pas les problèmes des uns et des autres, car il faudrait d'abord s'assurer que, du théâtre occidental aux *performances* non européennes, il y a bien une rupture épistémologique et que les différences sont réelles; il faudrait apprendre à relever autant les similarités que les différences. Faute de quoi nous risquons de nous retrouver dans la position de Don Juan, étendant à tout l'univers ses conquêtes amoureuses et baptisant ethnodrame, *performance*, spectacle *interculturel* la moindre activité spectaculaire capable d'exciter la curiosité des observateurs occidentaux les plus blasés (car, *nota bene*, ce sont encore eux qui décident de ce qui peut ou non se dire *cultural performance*). Ces conquêtes amoureuses et émerveillées ont de quoi séduire, mais elles manquent de méthode.

Paradoxalement, l'extension des pratiques spectaculaires et des études culturelles nous encourage, par réaction, à faire un retour sur notre tradition occidentale intraculturelle et méthodique, à approfondir la réflexion épistémologique, à revenir sur la connaissance de l'histoire et de la théorie pour mieux lire les textes, à reconstituer les représentations du passé, à saisir les mentalités qui façonnent textes et spectacles, à historiciser les œuvres, à leur création comme à leur réception.

L'interdisciplinarité n'est plus ce qu'elle était. Autrefois, dans les années 1960, on pensait que les sciences humaines changeraient le monde, du moins le monde des études universitaires, bien poussiéreuses. On fit un petit ravalement de façade : la vieille Sorbonne accoucha d'une petite souris en plastique et en placoplâtre. On fit donner la grosse cavalerie epistémologique, tous les bataillons disciplinaires furent mobilisés. L'abus de disciplines, comme l'abus d'alcool, nous fit voir double et produisit un curieux effet d'indiscipline. Les déconstructeurs associés, pioche en mains, se mirent à démolir les certitudes les plus ancrées, pour ne pas avoir à maîtriser et appliquer tous ces savoirs nouveaux. Les bulldozers se prenaient pour des dentellières.

Ce faisant, la culture ne cessait d'envahir tous les domaines de la créativité humaine. Au relativisme des disciplines succéda le relativisme des cultures, des

méthodes, des questionnements. La culture recouvrit l'art d'une chape de plomb, sous prétexte d'égalité théorique; on en perdit le goût d'apprécier, d'évaluer, de juger, d'intervenir sur la réalité. L'interculturel fut le nouveau slogan des politiciens : bon moyen d'éluder le débat social et économique en affirmant le droit à la différence, alors que s'accentuent les inégalités, les fanatismes, les nationalismes.

Voilà où nous en sommes, pauvres rescapés des camps (inter) disciplinaires : assis au bord de la route, tels des forçats néo-byzantins, nous cassons méthodiquement des cailloux, nous passons notre temps à trier les théories, à hybrider les arts, à polliniser les plus belles fleurs exotiques, tandis que le monde se scinde en deux continents qui dérivent loin l'un de l'autre.

L'article examine le lien des études théâtrales aux différentes disciplines et méthodes qui sont apparues au cours des dernières années. Il tente de clarifier le rapport aux arts, aux médias et aux cultures. Il propose une périodisation des études théâtrales de 1958 à 2008, en imaginant la tendance actuelle à une nécessaire réhistoricisation de la recherche et de la pratique.

This article examines the relationship between theatre studies and other disciplines and methods that have appeared in recent years. It attempts to clarify this relationship in reference to the arts, media and culture, and proposes a periodization for theater studies from 1958 to 2008, by imagining present trends towards a necessary rehistorisation of both research and practise.

Patrice Pavis, ancien élève de l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud, agrégé de l'université, est professeur au département de théâtre de l'Université Paris 8. Il est l'auteur d'articles et de livres sur le théâtre, dont L'analyse des spectacles *(Nathan, 1996) et* Dictionnaire du théâtre *(3e édition, Dunod, 1996, traduit en une vingtaine de langues). Dernier livre paru :* Vers une théorie de la pratique théâtrale *(Presses du Septentrion, 2000). Il est également l'auteur de* M(o)uettes, *réécriture contemporaine de* La Mouette *de Tchekhov* (Degrés, *nos 97-98-99, 1999). Il conduit des ateliers de théâtre dans de nombreux pays.*

Bibliographie

BERNARDY, Michel (1988), *Le jeu verbal*, La Tour d'Aigues (France), Éditions de l'Aube.

BERRY, Cicely (1992), *The Actor and the Text*, New York, Applause Books (2e éd.).

DULLIN, Charles (1946), *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Lieutier.

LINKLATER, Kristin (1975), *Freeing the Natural Voice*, New York, Drama Book Specialists.

NELSON, Cary, Paula TREICHLER, Lawrence GROSSBERG (dir.) (1992), *Cultural Studies*, Londres, Routledge.

PAVIS, Patrice (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti.

PAVIS, Patrice (1999), « La dramaturgie de l'actrice », *Degrés*, nos 97-98-99.

PRADIER, Jean-Marie (1995), « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences », *Internationale de l'imaginaire*, n° 3.

REGNAULT, François et Jean-Claude MILNER (1987), *Dire le vers*, Paris, Seuil.

SCHECHNER, Richard (1992), « A New Paradigm for Theatre in the Academy », *The Drama Review*, vol. 36, n° 4.

SHEVTSOVA, Maria (2001), « Theatre and Interdisciplinarity ». Texte manuscrit de présentation pour *Theatre Research International*, vol. 26, n° 1.

SZONDI, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*. Traduit de l'allemand par Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'homme.

VINAVER, Michel (1993), *Écritures dramatiques*, Paris, Actes Sud.

Josette Féral
Université du Québec à Montréal

Que peut (ou veut) la théorie du théâtre ? La théorie comme traduction

Si nous ne traduisons pas,
si nous ne représentons pas,
nous renonçons à la vie.

Le Journal de Chaillot, n° 10, février 1983.

La théorie n'est plus ce qu'elle était

Dans leur livre intitulé *The Point of Theory*, Mieke Bal et Inge E. Boer (1994) faisaient le point avec d'autres[1] sur la fonction que pouvait encore occuper la théorie aujourd'hui dans les études littéraires, culturelles ou artistiques. Même si aucun article ne portait sur le théâtre, certaines des observations faites alors sont valables pour les études théâtrales.

1. Jonathan Culler, Brian McHale, Norman Bryson, Elizabeth Bronfen, Marianne Hirsch, Siep Stuurman, Michael Ann Holly, Evelyn Fox Keller et d'autres.

Notons, pour commencer, la crainte, la méfiance, pour ne pas dire la peur que provoque plus que jamais toute approche théorique. Repérable dans le domaine des études littéraires, cette méfiance est encore plus marquée dans le domaine du théâtre chez les praticiens. Ceux-ci ne voient souvent aucune utilité immédiate dans leur pratique à ces élaborations théoriques sophistiquées qui décortiquent leur travail en tranches parfaitement homogènes et en systèmes somme toute assez éloignés des démarches et des concepts à l'origine de leur travail de création. Pourquoi, dès lors, feraient-ils l'effort d'entrer dans ces systèmes aux constructions complexes ? Car même s'ils expliquent – partiellement tout du moins – l'œuvre achevée, ils se révèlent souvent impuissants à traiter de l'œuvre en gestation. Ce problème demeure entier, encore aujourd'hui.

La théorie est intimidante par sa nature même, d'une part, parce qu'elle bénéficie du préjugé que notre société cultive à l'égard des constructions intellectuelles et, d'autre part, parce que les différentes théories ressemblent parfois à des citadelles imprenables. Elles mettent souvent en place tout un réseau de mots, de concepts, de structures, de modes de pensée parfois obscurs où le profane a quelque peine à s'aventurer sans guide. L'entrée dans la forteresse exige de vastes efforts dont le prix ne se mesure pas toujours au résultat obtenu. En outre, de nombreuses forteresses coexistent sans qu'il soit possible de ménager des passages de l'une à l'autre. Le chemin qui mène à chacune d'entre elles est unique, long et souvent ardu. L'effort est donc sans cesse à recommencer pour chacune des citadelles et des approches choisies.

Ajoutons à ces observations de surface la remarque suivante faite par Jonathan Culler, dans son introduction à *The Point of Theory*, et l'on aura un aperçu des raisons qui motivent la résistance des individus à l'égard de la théorie :

> The most intimidating feature of theory in the eigthies is that it is endless [...]. Theory can seem obscurantist, even terrorist in its ressources for endless upstagings [...]. The unmasterability of theory is a major cause of resistance to it [...]. A good deal of the hostility to theory no doubt comes from the fact that to admit the importance of theory is to make an open-ended commitment, to leave oneself in a position where there are always important things one doesn't know[2] (Culler, 1994 : 14).

2. « L'une des caractéristiques les plus intimidantes des constructions théoriques des années 1980 est le fait qu'elles sont sans fin [...] La pratique de la théorie peut paraître obscurantiste, même terroriste par la surenchère permanente qu'elle implique [...]. L'absence de capacité à maîtriser la théorie

Il faut donc à toute personne qui s'aventure dans le domaine théorique l'humilité de reconnaître qu'elle n'en aura jamais complètement fait le tour, et que des pans entiers de savoir lui échapperont infailliblement. Telle est la loi de la finitude humaine.

À ces premières constatations, qu'il ne faut pas minimiser même aujourd'hui, s'ajoutent des raisons plus profondes qui tiennent à l'évolution des études théoriques elles-mêmes au cours de la dernière décennie. En effet, après l'expansion conquérante des théories dans les années 1960 et 1970 et l'impérialisme qui les a accompagnées, les années 1980 marquent un coup d'arrêt. Chercheurs et critiques se rendent compte alors que, dans cette formidable explosion des théories qui a bouleversé sans aucun doute nos modes de pensée et d'approche des œuvres, l'œuvre elle-même s'est perdue quelque peu, devenue souvent prétexte à des élaborations complexes n'entretenant plus avec l'œuvre de départ que des rapports lointains. Les espoirs placés dans certains systèmes théoriques conquérants se sont révélés vains : le progrès n'était pas toujours au rendez-vous. On pense au structuralisme, à la sémiologie en particulier. Les chercheurs en sont revenus de cette volonté scientiste qui a marqué l'époque structuraliste et celle qui a suivi, époque dont la sémiologie conquérante a signé le déclin en révélant sa propre impuissance à comprendre et à pénétrer les systèmes avec autant de rigueur qu'elle l'eut souhaité. Cet aveu d'échec a donné lieu à une méfiance généralisée contre les théories globalisantes, méfiance qui reflète celle que notre temps oppose aujourd'hui aux idéologies fortes, à prétention totalitaire.

Il était donc normal qu'une correction de trajectoire se fasse et que d'autres approches, de nature plus modeste dans leurs ambitions, voient le jour.

Une approche marquée par la pluralité

Des changements sont donc survenus à l'égard de la théorie, de son rôle, de ce que l'on attend d'elle. Il ne lui est plus demandé désormais de tout englober, de tout expliquer. Elle peut être fragmentaire, partielle, ne plus répondre à toutes les questions, mais simplement aider à les poser. Elle devient l'instrument qui permet d'interroger l'œuvre, de l'explorer pour en faire émerger non plus le sens mais les sens qui l'habitent.

---

est une des causes majeures de la résistance qu'on lui oppose [...] Une partie de l'hostilité que la théorie suscite vient, sans aucun doute, de ce que l'importance de la théorie implique un engagement sans limite et la nécessité d'accepter que certains aspects importants du savoir échapperont toujours à notre maîtrise ». (Nous traduisons.)

La conviction est désormais établie qu'il n'existe plus de modèle unique permettant de comprendre un système. Le chercheur n'est plus en quête de modèles à appliquer, de grilles d'analyse permettant de décoder des systèmes différents, de structures fondamentales. Il déconstruit l'œuvre.

Des concepts vastes se sont substitués à des concepts plus pointus : on parle de postmodernisme, d'interculturalisme, de culture. Dans tous ces cas, les notions ne renvoient plus à des mouvements clairement définis auxquels adhéreraient les chercheurs comme ils ont pu le faire pour le structuralisme, la socio- ou la psychocritique; elles renvoient tout au plus à de vastes courants de préoccupations auxquels les artistes eux-mêmes restent souvent étrangers.

Les références théoriques en sont donc venues à faire appel à la pluralité. Des approches multiples, moins dogmatiques se sont substituées aux théories plus proprement disciplinaires, empruntant simultanément à diverses disciplines les instruments dont elles pouvaient avoir besoin : sociologie, anthropologie, philosophie, science.

Les recherches de Ilya Prigogine et Isabelle Stengers sont exemplaires en ce sens, mais non parce qu'elles offrent des modèles utilisables dans le domaine artistique. Elles sont exemplaires par la démarche même de ces deux scientifiques qui n'hésitent pas à renverser des barrières séculaires entre science et philosophie, à faire dialoguer Boltzmann et Bergson, Schrodinger et Zénon pour poser la question de l'irréversibilité du temps (1979, 1988). On pense aussi aux travaux de Jacques Monod, de René Thom.

Ce n'est précisément que dans cette pluralité des approches qu'il est encore possible de penser la théorie aujourd'hui.

Les théories instaurent des perspectives inattendues

Peut être faudrait-il s'arrêter quelques instants pour tenter de cerner ce qu'est la « nature » de la théorie, si tant est que la question puisse avoir un sens. Question essentialiste, me dira-t-on. Soit. J'en assumerai le risque.

Je ne reprendrai pas ici certains développements à ce sujet faits ailleurs (Féral, 1985, 1993), qui tentaient de préciser les différentes acceptions du mot et le sens que le mot « théorie » peut avoir pour le théâtre, mais je me pencherai plutôt sur l'usage que les chercheurs eux-mêmes font de la notion ainsi que de la « chose ».

La difficulté à cerner un tel concept vient précisément de ce que, dans le domaine artistique, et plus spécifiquement dans celui du théâtre, le concept demeure flou et qu'il s'applique indifféremment aux chercheurs qui réfléchissent sur l'œuvre artistique une fois achevée et présentée au public (par exemple, les travaux d'Anne Ubersfeld, de Marco de Marinis, de Theresa de Lauretis) tout comme aux praticiens qui tentent de théoriser leur propre savoir (Jouvet, Craig, Appia, Stanislavski, Meyerhold, par exemple)[3].

La multiplicité des pratiques théoriques entraîne certes une confusion de la notion, mais cette confusion est partie intégrante de la théorie elle-même lorsqu'on l'applique au domaine du théâtre et, plus généralement, au domaine artistique. Pour démêler cette confusion, j'ai à ce propos tenté ailleurs de distinguer entre les théories de la production et celle de l'œuvre achevée, appelées théories analytiques[4]. Je me limiterai donc dans les pages qui suivent à traiter des seules théories analytiques.

La théorie permet de poser des questions

Si la théorie, comme le dit Mieke Bal, n'est ni un langage, ni une chose, ni un tout (1994 : 9)[5], si comme le dit Jonathan Culler, la théorie n'est pas théorie de quelque chose en particulier, pas plus que de quelque chose en général (1992 : 13)[6], si la théorie n'est pas plus un ensemble de connaissances que l'on peut s'approprier et maîtriser, alors il faut bien admettre que la théorie n'existe que comme exercice de la pensée. Jonathan Culler note :

3. Or, dans ce dernier cas, les praticiens refusent de parler de théorie pour désigner leurs réflexions.

4. « Les *théories analytiques* partent souvent de l'observation de la représentation. Elles ont pour objectif de mieux comprendre le spectacle et de produire des notions, concepts, structures, repères qui permettent de saisir l'édification du sens sur scène et la nature des échanges qui s'y produisent : du texte à l'acteur, de l'acteur au spectateur, des acteurs à l'espace, du corps à la voix ». Les *théories de la production* ont comme objectif de « comprendre le phénomène théâtral comme *processus* et non comme produit. Elles cherchent à donner des outils ou méthodes pour que le praticien développe son art. Elles visent le savoir faire » (Féral, 1993 : 69).

5. « Theory is not a language, not a thing, not a whole ».

6. « Theory in this general sense is extremely hard to define : it is not a theory *of* anything in particular nor of things in general; it is less a particular content, it seems, than something one can do or not do, something one can study, teach, or ignore, be interested in or hate ». (Nous traduisons : « La théorie, prise en ce sens, est extêmement difficile à définir : ce n'est pas la théorie *de* quelque chose en particulier ni des choses en général; elle ne peut pas être définie en termes de contenu particulier mais plutôt comme action que l'on peut poser ou ne pas poser, comme objet que l'on peut étudier, enseigner ou ignorer, que l'on peut aimer ou haïr ».)

> I have called theory the nickname for an unbounded corpus of works that succeed in challenging and reorienting thinking in domains other than those to which they ostensibly belong because their analyses of language, mind, history, or culture offer novel and persuasive accounts of signification, make strange the familiar and perhaps persuade readers to conceive of their own thinking and the institutions to which it relates in new ways[7] (1992 : 203).

En ce sens, ajoute Culler, la théorie n'est point la juxtaposition de théories particulières, mais elle doit avoir des effets pratiques et, tout particulièrement, elle est ce qui permet de concevoir un objet d'étude différemment (p. 13)[8].

De son côté, Mieke Bal ne dit pas autre chose lorsqu'elle affirme que la théorie fonctionne sur le modèle de la métaphore[9], c'est-à-dire à l'image d'un « concept nomade » (l'expression est d'Isabelle Stengers) qui se situe en un lieu mouvant entre les disciplines : « mouvant » parce que non localisable en un lieu unique,

7. « Je désigne, sous le nom de théorie, un corpus illimité d'œuvres qui réussissent à remettre en question et à réorienter les modes de penser vers des domaines autres que ceux auxquels ils sont destinés de façon évidente parce que l'analyse qu'ils offrent du langage, des mentalités, de l'histoire ou de la culture apporte des perspectives de significations neuves et persuasives, qui rendent étrange le familier et mène le lecteur sur des chemins de traverse qui l'incitent à penser différemment ». (Nous traduisons.)

8. « This account stresses two things. It emphasizes that theory is not just the sum of particular theories – say, a theory of meaning, added to a theory of sexuality, the theory of perspective, and so on : the body of theories of cultural phenomena somehow added together [...]. Second, this formulation emphasizes that theory is, to some extent at least, to be defined in terms of practical effects : as what changes people's views, makes them conceive of their objects of study and their activity of studying differently ». (Nous traduisons : « Cette constatation souligne deux choses. D'une part, elle insiste sur le fait que la théorie n'est pas constituée de la somme de théories spécifiques – par exemple, une théorie du sens à laquelle s'ajouterait une théorie de la sexualité, une théorie de la perspective, et ainsi de suite : il s'agirait alors d'un corps de theories touchant les phénomènes culturels qui s'ajouteraient les unes aux autres en quelque sorte [...] D'autre part, cette formulation met l'emphase sur le fait que la théorie doit être définie, dans une certaine mesure du moins, par le biais de ces effets tangibles : comme étant un mode de penser qui modifie le point de vue des chercheurs, les amène à concevoir différemment leur objet et leur mode d'études ».)

9. George Steiner affirmait déjà cela dans son livre *After Babel*. Tout en niant l'existence de la théorie, il reconnaissait que toute réflexion théorique ne pouvait exister que sur le principe métaphorique : « There are no "theories of literature", there is no "theory of criticism". Such tags are arrogant bluff, or a borrowing, transparent in its pathos, from the enviable fortunes and forward motion of science and technology [...]. What we do have are reasoned descriptions of processes. At very best, we find and seek, in turn, to articulate, narrations of felt experience, heuristic or exemplary notations of work in progress. These have no "scientific" status. Our instruments of perception are not theories or working hypothesis in any scientific, which means falsifiable, sense, but what I call "working metaphors" » (Steiner, 1998 : 21). (Nous traduisons : « Il n'y a pas de "théories de la

« nomade » parce que le chercheur en use selon ses besoins. Comme la métaphore, la théorie remplirait ainsi certaines fonctions bien spécifiques : elle aurait un rôle cognitif important, elle jouerait à déplacer le sens, à en créer de nouveaux, elle mettrait en lumière de nouveaux éléments, instaurerait des perspectives inattendues tout en maintenant, pour être effective, un lien entre le nouveau sens et l'ancien.

La théorie apparaîtrait donc ainsi comme une pratique, une forme d'interprétation. N'étant pas marquée par l'objectivité, elle servirait plutôt de pierre de touche pour une subjectivité qui prendrait néanmoins son ancrage dans le réel (Bal, 1994 : 47)[10].

Elizabeth Bronfen note que pour elle : « The eye of theory had the effect of sharp focusing. The blurry edges and overlappings of my reading impressions suddenly gained defined contours, even as each new look set up more ambivalences that required an ever ongoing process of refocusing[11] » (1994 : 287). Quant à Siep Stuurman, il observe : « To study a subject without any theoretical notions would be like climbing a mountain face by random bodily movements : you may get somewhere but it is more likely that you will get stuck, or worse[12] » (1994 : 290-291).

littérature", il n'y a pas de "théorie de la critique". Ces étiquettes arrogantes tiennent du coup d'épate, ou sont un emprunt, pathétiquement transparent, aux fortunes et aux avancées enviables de la science et des techniques. *A fortiori*, n'en déplaise aux maîtres actuels du byzantinisme, il n'y pas de "théorie de la traduction". Ce dont nous disposons, ce sont de descriptions raisonnées des démarches. Au mieux, ce que nous trouvons et cherchons, ensuite, à énoncer, ce sont des narrations de l'expérience vécue, des notations heuristiques ou exemplaires du travail en chantier (*work in progress*). Celles-ci n'ont aucune valeur scientifique. Nos instruments de perception ne sont pas des théories, ni des hypothèses de travail en un sens scientifique, autrement dit falsifiable, mais ce que j'appelle des "métaphores de travail" ».)

10. « In that sense theory is a practice, a form of interpretation, not the pinnacle of objectivity as much as a touchstone for subjectivity; not abstract but empirically anchored » (Bal, 1994 : 47). (Nous traduisons : « En ce sens la théorie est une pratique, une forme d'interprétation, qui ne représente pas tant le summum de l'objectivité qu'une étape de la subjectivité; qui n'est pas abstraite mais ancrée empiriquement ».)

11. « La perspective théorique a pour effet d'aiguiser le regard. Les contours flous de mes impressions de lectures qui se superposaient les unes aux autres ont soudain acquis plus de netteté, même si chaque nouveau regard créait de nouvelles ambiguités qui nécessitaient à leur tour un processus continu de redefinition ». (Nous traduisons.)

12. « Étudier un sujet sans notions théoriques serait comme de s'attaquer à une paroi rocheuse à l'aide de mouvements erratiques : on peut arriver à gravir la montagne, mais il y a de fortes chances qu'on se retrouve coincés ou pire encore ». (Nous traduisons.)

On pourrait poursuivre indéfiniment la liste de ces observations, mais ce que l'on retient surtout de ces quatre approches, c'est que la théorie semble avoir définitivement perdu ce qui, à ses débuts, a été sa justification première : la nécessité d'établir les fondements d'une science analytique en créant des méthodes d'investigation et des outils performants permettant de pénétrer en profondeur l'œuvre étudiée et de la faire parler.

Aujourd'hui, tel n'est plus le cas. La fonction de la théorie vise plutôt à faire émerger de nouveaux aspects d'une œuvre ou d'une pièce en la confrontant à des savoirs divers, parfois aléatoires, en la frottant à des discours différents, en la regardant sous des perspectives diverses pour que de nouvelles interrogations en surgissent et forcent la réflexion à aller plus loin. Topologiquement, on pourrait dire qu'elle crée des sens dans l'œuvre, ouvre des chemins, trace des voies nouvelles.

Autrement dit, la théorie a cédé la place à *des* théories, multiformes, plurielles et souvent parcellaires.

La théorie est une pratique

Si tel est bien le cas, quelle différence peut-on alors faire entre la théorie et la pratique artistique ? Car, il faut bien le reconnaître, tout ce que l'on vient de dire pour la théorie s'applique à la pratique. La pratique, elle aussi, du moins dans le domaine du théâtre, est bien le lieu d'une confrontation des savoirs, de frottements de connaissances diverses empruntées à des domaines différents et d'expérimentation de ces mêmes savoirs sur une œuvre en cours de création. Un metteur en scène, par exemple, confronté à un texte qu'il a à monter, le soumet, lui aussi, à des perspectives diverses suscitant diverses interrogations qui lui permettent d'en faire jaillir tous les sens possibles. Citons, pour exemple, ce que dit Antoine Vitez de sa vision de la mise en scène et de son travail sur les textes :

> La mise en scène est nécessairement critique de l'auteur (1991 : 270).
>
> Cela revient à considérer que tout ce qui a été écrit depuis l'origine nous appartient à tous et que nous devons – c'est une nécessité impérieuse – le porter encore et toujours sur scène. Et toujours recommencer. Les œuvres sont des énigmes auxquelles, perpétuellement, nous devons répondre. Cela est vrai, même dans le cas où un chef d'œuvre

> de la mise en scène et du jeu semble répondre pour longtemps à toutes les questions que l'on se posait (p. 293).
>
> Le théâtre est [...] le lieu de la concertation et du travail de la société sur sa propre langue et ses propres gestes. La scène est le laboratoire de la langue et des gestes de la nation (p. 294).

Si cette position de Vitez est volontiers endossée par un grand nombre de metteurs en scène, et si Vitez, comme nous le verrons plus loin, envisage la mise en scène comme traduction, peut-on dire pour autant que tout metteur en scène fasse nécessairement œuvre théorique ?

La réponse n'est pas évidente et varie, bien sûr, selon les diverses pratiques. En posant néanmoins la question, mon objectif ici ne vise pas à nier la dichotomie habituelle entre pratique et théorie en ramenant la complexité du problème à un seul niveau de réflexion, mais simplement à réduire cette division qui persiste entre théorie et pratique. Avec la dissolution des théories « fortes » – comme Gianni Vattimo (1985) parlerait des idéologies fortes – et l'émergence de pratiques se fondant souvent sur des réflexions théoriques d'importance (par exemple, le travail d'Ariane Mnouchkine, de Bob Wilson, de Tadeus Kantor, de Peter Sellars, de Richard Foreman, de Daniel Mesguich, de Peter Brook ou d'Antoine Vitez), les limites sont devenues de plus en plus poreuses.

Est-il souhaitable cependant de confondre la réflexion théorique de ces praticiens et les théories qui s'attachent à l'œuvre achevée ? Sûrement pas.

Théorie et pratique sont deux domaines interdépendants

Si l'on s'efforçait un bref instant de regarder les choses sous un autre angle et de se demander quel est l'objectif final du praticien et du théoricien, ne pourrait-on pas dire que chacun à sa manière tente de comprendre, d'analyser et somme toute de traduire le monde qui l'entoure ? L'homme de théâtre le fait avec ses mises en scènes, le peintre avec son tableau, le chorégraphe avec ses chorégraphies. Chacun interprète à sa manière les choses. Il offre une réponse au questionnement qui lui est posé. Il appréhende, interprète, analyse et produit, en fonction de sa vision spécifique, ce qui est offert à sa perception. Il le *traduit*.

C'est en ce sens qu'Antoine Vitez posait le problème dans les lignes que nous avons citées plus haut; c'est aussi en ce sens que pointe l'affirmation péremptoire que George Steiner faisait au début de son livre *After Babel* :

> *After Babel* postulates that translation is formally and pragmatically implicit in *every* act of communication, in the emission and reception of each and every mode of meaning, be it in the widest semiotic sense or in more specifically verbal exchanges. To understand is to decipher. To hear significance is to translate. Thus the essential structure and executive means and problems of the act of translation are fully present in acts of speech, of writing, of pictorial encoding inside any given language. Translation between different languages is a particular application of a configuration and model fundamental to human speech even where it is monoglot[13] (1998 : 17).

Steiner concluait que ce postulat est à présent largement accepté. L'histoire des idées semble lui donner raison, tout comme Octavio Paz qui affirme que « [our age, our personal sensitivities] are immersed in the world of translation or, more precisely, in a world which is itself a translation of other worlds, of other systems[14] » (Paz, cité dans Steiner, 1998 : 325). Si tout acte de communication est traduction, alors il est aisé d'affirmer que le théoricien comme le praticien sont tous deux traducteurs du monde qui les entoure. Le théoricien le fait soit directement en créant des systèmes conceptuels complexes, soit en explorant une œuvre en particulier : représentation spécifique, texte théâtral, parcours esthétique d'un artiste. Sa démarche est interrogation, questionnement du savoir, de nos modes de connaissances, de notre façon d'appréhender les choses, de les exprimer, de les traduire. L'artiste choisit comme véhicule de cette expression son art; le théoricien choisit les concepts. Le but de l'un et de l'autre est de mieux comprendre les

13. « *Après Babel* postule que la traduction est, formellement et pragmatiquement, implicite dans *tout* acte de communication, dans l'émission et la réception de tous les modes de sens, que ce soit dans le sens sémiotique le plus large ou dans les échanges plus spécifiquement verbaux. Comprendre, c'est déchiffrer. Entendre une signification, c'est traduire. Les moyens structurels et exécutifs et les problèmes essentiels de l'acte de traduction sont donc pleinement présents dans les actes de la parole, d'écriture et de décodage pictural à l'intérieur d'une langue donnée. La traduction entre des langues différentes est une application particulière d'une configuration et d'un modèle fondamental au langage humain, lors même qu'il est monoglotte ». (Nous traduisons.)

14. « [Notre siècle, notre subjectivité] sont plongés jusqu'au cou dans le monde de la traduction ou, plus exactement dans un monde qui est lui-même la traduction d'autres mondes, d'autres systèmes ». (Nous traduisons.)

œuvres, d'en révéler les limites et les possibilités, d'y opérer des brèches, d'en faire grincer les structures, d'en dévoiler au besoin la face cachée.

Poser le problème en ces termes, c'est reconnaître implicitement que la question de la préexistence de la théorie par rapport à la pratique ou de la pratique par rapport à la théorie est un faux problème, puisqu'il s'agit d'une démarche identique dans son objectif final : comprendre, traduire, communiquer. Le problème a beau être faux, il ne cesse d'être posé. Les réponses que l'on peut y donner seront donc nécessairement ponctuelles. Elles répondront à chaque fois à un cas d'espèce selon la théorie ou la pratique étudiée. La réflexion théorique chez Antoine Vitez et la place qu'elle occupe par rapport à sa pratique est difficilement comparable à celle de Reza Abdoh aux États-Unis ou même à celle de Peter Brook. Par ailleurs, s'il est évident qu'une théorie élaborée à partir d'une œuvre présuppose l'œuvre en son point de départ – du moins en ce qui concerne la plupart des théories analytiques –, ce n'est pas le cas de toute théorie. Les théories scientifiques (cosmologiques, mathématiques, par exemple) en sont la preuve[15].

Hormis ces cas rarissimes, théorie et pratique sont souvent interdépendants et ne constituent pas, en général, deux ensembles mutuellement exclusifs. La théorie sert souvent de cadre à la pratique, de point de départ aidant son cheminement (théorie du jeu, par exemple)[16]. De même, il n'existe pas de théorie stable qui ne se fonde sur une quelconque observation pratique. Même si les théories de l'observation ne semblent plus être particulièrement à la mode – voir ce que disait Brian McHale (1994 : 58) à ce propos[17] –, il n'empêche que leur rôle dans

15. Riemann et Lobatchevski, par exemple, sont partis tous deux d'une hypothèse géométrique purement théorique – penser la géométrie à partir de la sphère et non à partir du plan – et ont réussi à révolutionner ainsi les recherches mathématiques. Leur théorie ne se fondait sur aucun phénomène concrètement repérable mais d'un *a priori* méthodologique.

16. Tel est le cas surtout des théories de la production. Pensons aux textes de Stanislavski, de Jouvet, de Brook.

17. « There has been an initial reduction of what, for Hrushovski, is (minimally) a *triadic* structure – theory, description, object-discourse – into a *binary* structure (theory vs practice) before the collapse of that structure into a mono-level "discurvive practice". What is entirely lost – effaced, elided – in this collapse of levels is that intermediate level of generalization and abstraction, here called "descriptive poetics", posited as lying in a vertical hierarchy or "stack" of levels somewhere between the "object-discourse" (the literary text) and a highly abstract "theory of literature" » (McHale, 1994 : 58). (Nous traduisons : « On observe dans un premier temps une réduction de ce qui, pour Hrushovski, constituait une structure triadique (minimale) – théorie, description, objet du discours – en une structure binaire (théorie, pratique); puis, dans un deuxième temps, cette structure elle-même se réduit à un seul niveau de "pratique du discours". Ce que l'on perd entièrement – qui est effacé, passé

l'édification des savoirs théoriques demeure important. Il suffit de voir le travail qu'accomplit encore Eugenio Barba à ce chapitre[18].

C'est que la pratique et la théorie sont toutes deux des métalangages[19] dont seuls les outils diffèrent. La théorie se fonde sur le verbal et l'abstraction des concepts, la pratique théâtrale sur le faire[20]. Cette dernière construit des images, un objet qui appelle le regard, qui interpelle le spectateur, qui lui « parle ». Elle construit souvent un récit, interroge la langue, structure un espace, crée une fiction. La théorie, de son côté, opère exclusivement sur le *mode discursif*. Elle s'appréhende sur le mode logique, s'appuie sur les mots, la cohérence de la pensée. Fondée sur l'observation (tel est le premier sens du mot « theoria » en grec), elle analyse, code et décode les signes, établit des relations entre les mots et les choses, les concepts et les images. Elle réordonne donc nos perceptions, notre compréhension des phénomènes pour aller au-delà des impressions de surface.

Si la théorie nous aide à organiser le savoir, si elle hiérarchise les signes, comme le dit encore Vitez (1991 : 295-296)[21], il faut bien reconnaître que la pratique le fait également quoique les moyens qu'elle adopte pour le faire soient, là aussi, différents. Elle tente, elle aussi, de faire émerger de nouvelles relations entre les choses, de nous faire voir le monde différemment.Comme le dit fort bien

---

sous silence – dans cet aplanissement des différents niveaux est le niveau qui correspondait à un processus de généralisation et d'abstraction, appelé ici "poétique descriptive", et qui prend place entre l'"objet du discours" (le texte littéraire) et une "théorie de la littérature" opérant à un niveau d'abstraction élevé ».)

18. Voir le travail qu'il effectue à l'ISTA (International School of Theatre Anthropolgy), et ses recherches sur l'énergie, la préexpressivité de l'acteur.

19. Un métalangage par définition est un système conceptuel n'ayant aucun référent extérieur à lui-même pour le valider. Voir J. R. Ladmiral : « Il y a métalangage quand, en termes linguistiques, il n'y a d'autre référent que le signifié lui-même » (*Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, p. 252).

20. Antoine Vitez (1991) contesterait probablement cette formulation, lui qui affirmait que le théâtre est « le lieu où un peuple vient écouter sa langue ». Il notait aussi : « L'objet demeure, perpétuellement, insoluble, la trace du texte demeure, nous devons perpétuellement la traduire » (p. 293); et encore : « Le théâtre est [...] le lieu de la concertation et du travail de la société sur sa propre langue et ses propres gestes. La scène est le laboratoire de la langue et des gestes de la nation » (p. 294).

21. « Cela m'a donné à penser que ce qui compte dans le phénomène de la traduction – et du spectacle, et de tout ce qui se fait dans le temps, tout ce qui court – c'est la hiérarchie des signes » (p. 295); ou encore : « Pour moi, traduction ou mise en scène, c'est le même travail, c'est l'art du choix dans la hiérarchie des signes » (p. 296).

Hans-Georg Gadamer (1986, 1990), et comme le rappelle Michael Ann Holly (1994 : 228), une œuvre d'art a le pouvoir de modifier la conscience de l'observateur qui l'observe.

Ce n'est qu'en gardant cette parenté présente à l'esprit qu'il est possible de supprimer les clivages, de maintenir le dialogue entre praticiens et théoriciens et, paradoxalement, d'affirmer l'autonomie de chaque démarche en même temps que sa légitimité.

La théorie comme la pratique traduit le monde

Nous disions plus haut que la théorie peut être considérée comme traduction du monde. Nous voudrions revenir ici sur cette idée et la pousser plus loin pour ce qui est du théâtre.

Si la théorie du théâtre est une pratique qui organise le monde et nos savoirs, il faut reconnaître qu'elle ne peut le faire qu'en agissant comme *fonction régulatrice* des systèmes soumis à son observation, non en ce qu'elle leur impose des règles à suivre mais en ce qu'elle tente d'ordonner les savoirs ou discours qui y sont à l'œuvre en traduisant des éléments, le plus souvent visuels (la différence entre un texte et sa mise en représentation se situe précisément dans l'aspect *scénique* que la mise en scène autorise), en un discours autre qui les rende décodables. Elle apparaît donc comme traduction d'une langue dans une autre, d'un discours dans un autre.

Cette « lecture » seconde que permet la théorie ne se substitue pas à la lecture première que tout spectateur fait spontanément devant une œuvre, mais elle enrichit cette dernière et l'éclaire en rendant visibles les ramifications internes (structures, sens, systèmes signifiants) ou externes (rapports au social, au politique) de l'œuvre observée.

La vérité de cette lecture seconde — et donc du discours théorique — vient alors de sa propre cohérence interne, certes, mais aussi de son efficacité à lire l'œuvre, de ce qu'elle en révèle de caché, de non apparent. Elle vient aussi et surtout des brèches qu'elle permet d'ouvrir dans un ensemble complexe et apparemment suturé - celui de la représentation. Telle est aussi la fonction du metteur en scène et celle du traducteur.

Vitez affirme à ce propos : « Les œuvres sont des énigmes auxquelles, perpétuellement, nous devons répondre [...]. L'objet demeure, perpétuellement,

insoluble, la trace du texte demeure, nous devons perpétuellement la *traduire* » (1991 : 293)[22]. Dans leur postface au livre de Vitez, *Le théâtre des idées*, Danièle Sallenave et George Banu, poursuivant sur cette voie et poussant plus loin la pensée de Vitez lui-même, commentent :

> C'est dans l'acte qui fait passer une langue dans une autre, maintenir une affirmation double et contradictoire. Traduire est nécessaire – traduire est impossible. En d'autres termes, si traduire est une tâche interminable, parce qu'il y a toujours de l'intraduisible (l'essentiel peut-être), on ne peut s'en dispenser. Il y a un devoir de traduction, qui se confond avec l'activité même de l'esprit. Traduire est un humanisme. Si parfois les langues, les textes, les corps, résistent, on ne peut y renoncer. On le doit toujours [...] Et finalement, *l'autre nom par quoi se désigne l'art de la mise en scène est encore traduction* : système par où communiquent le monde du texte et le monde de la scène (Vitez, 1991 : 585-586).

D'emblée, enjeux et contraintes sont posés en termes identiques pour le traducteur et le metteur en scène. Traduire est une nécessité absolue fondatrice de tout acte de communication et de toute pensée. Elle implique : 1) un passage (d'une langue dans une autre langue, d'une forme dans une autre forme); 2) une perte puisque tout acte de traduction se fonde sur une impuissance et que quelque chose échappe toujours au processus.

L'un ne peut pas se faire sans l'autre, et traduire consiste d'un même souffle à instituer ce passage, à le créer tout en niant la possibilité d'un transfert parfait, d'une adéquation exacte entre la source et la cible. Entre les deux un jour se crée, une brèche dans laquelle surgit toute l'inventivité du « traducteur ».

George Steiner définissait quatre mouvements dans le processus auquel se livre le traducteur lorsqu'il procède à une traduction : 1) un élan de confiance, une profession de foi; 2) un travail d'incursion dans l'œuvre et d'extraction (*incursive and extractive*); 3) un travail d'incorporation, d'importation au cours duquel s'opère une certaine restitution de ce qu'il a découvert dans la phase deux, le

22. Vitez va même plus loin, puisqu'il affirme que le travail du traducteur est « mise en scène »; ainsi il affirme que la traduction de *Hamlet* par Pasternak est « une œuvre poétique russe et une *mise en scène*, à un moment de l'histoire », ajoutant qu'il y a ainsi « dans la traduction même, un effet de mise en scène » (p. 292).

but ultime demeurant la recherche d'un certain équilibre entre le texte-source et le texte-cible; 4) un « retour du piston », une parité restaurée (1998 : 403-407).

La traduction implique certes en son point de départ de pénétrer dans l'univers de l'autre, de s'en imprégner, de procéder par empathie par rapport à l'objet d'origine (objet-source, texte-source), par sympathie. Elle implique un travail d'analyse, d'écoute, d'observation et, en fin de parcours d'interprétation, transmutation, transfiguration. Pour ce faire, elle fait nécessairement appel à tous les savoirs.

Aléatoire dans ses cheminements, elle repose sur les intuitions du traducteur. Elle ne peut cependant s'aider d'une méthode rigoureuse. Ludwig Wittgenstein compare à ce propos la traduction à un modèle mathématique où l'on trouverait des solutions mais sans méthodologie rigoureuse[23].

C'est précisément dans cette absence de méthode rigoureuse – qui n'exclut pas la possibilité de trouver des solutions – que surgit toute la subjectivité du traducteur et son talent. À lui de faire les choix qui s'imposent parmi tous ceux qui s'offrent à lui, de suggérer des voies, de faire surgir au sein du même le différent.

Il semble que la théorie procède bien de façon identique. Face aux problèmes qui se posent à elle, des solutions existent, certes nombreuses, mais les méthodologies sont loin d'avoir la rigueur scientifique souhaitée. Elles reposent autant sur l'intuition du chercheur, son degré d'inventivité que sur des concepts ou systèmes clairement définis. La subjectivité du chercheur est encore là à l'œuvre. Aussi n'est-il pas étonnant que le résultat de l'entreprise diffère selon les méthodes utilisées et les individus qui s'y livrent.

23. « Translating from one language into another is a mathematical task, and the translation of a lyrical poem, for example, into a foreign language is quite analogous to a mathematical *problem*. For one may well frame the problem "How is this joke (e.g.) to be translated (i.e. replaced) by a joke in the other language" and this problem can be solved; but there was no systematic method of solving it » (Wittgenstein, cité dans Steiner, 1998 : 376-377). (Nous traduisons : « La traduction d'une langue en une autre est, affirme Wittgenstein, une tâche mathématique, et traduire un poème lyrique en langue étrangère est, par exemple, tout à fait analogue à un problème de mathématiques. On peut, en effet, très bien poser le problème en ces termes : "Comment traduire, (c'est-à-dire remplacer) cette plaisanterie (par exemple) par une plaisanterie dans l'autre langue ?", et le problème peut se résoudre; mais il n'existe pas de méthode systématique pour le faire. »)

Ce que souligne cette contradiction au sein même de la démarche de traduction, c'est que l'acte de traduire impose nécessairement une *distance critique*. Si l'objectif final du traducteur demeure bien celui de restituer l'esprit de l'œuvre-source, sa poésie, son sens, il n'en demeure pas moins que dans ce parcours il se trouve à en souligner également les limites et les difficultés. Ce faisant, il importe l'étrange au sein du familier et fait émerger le nouveau au-delà de l'ancien. C'est bien sur cette brèche que le traducteur travaille : entre le déjà connu et l'inconnu, le représenté et l'irreprésentable, ce qui passe aisément dans la langue et ce qui lui échappe. Il dévoile donc les tensions de l'œuvre, la fait bouger.

> La littérature en traduction se présente comme la réplique de textes qui existent déjà. C'est pourquoi elle offre un poste d'observation privilégié. On peut rabattre chacune des traductions sur le texte original qui lui correspond et repérer de cette manière ce que les traducteurs ont fait bouger [...]. La traduction est par excellence un lieu d'empêchements et de tensions. Par nature, elle crée de la différence. C'est pourquoi elle offre à l'investigation des phénomènes discursifs et de leur fondement institutionnel une aire d'observation privilégiée (Brisset, 1990 : 28).

« Créer la différence », susciter des « tensions » dans l'œuvre étudiée : parlant de la théorie, les termes qu'utilise Culler ne sont guère différents. Ce dernier évoque, lui aussi, le fait que la théorie « rend étrange le familier, nous force à concevoir notre objet d'étude différemment » (1994 : 13)[24]. Comme la traduction et comme la mise en scène, elle est, elle aussi, transmutation, transfiguration, transposition créatrice de la représentation. Comme la traduction, elle souligne des relations qui seraient restées autrement invisibles au regard ou à l'écoute du spectateur, les rendant presque familières. Elle crée de l'écart au sein de la

24. Voir les propos de Jonathan Culler (1994) que nous rapportions plus haut : « I have called theory the nickname for an unbounded corpus of works that succeed in challenging and reorienting thinking [...], make strange the familiar and perhaps persuade readers to conceive of their own thinking and the institutions to which it relates in new ways »; voir aussi « Theory is what changes people's views, makes them conceive of their object of study and their activity of studying differently » (p. 13). Et il ajoute : « The nature of theory is to undo, through a contesting of premises and postulates, what you thought you knew » (p. 15). (Nous traduisons : « Je désigne, sous le nom de théorie, un corpus illimité d'oeuvres qui réussissent à remettre en question et à réorienter les modes de penser [...] rendent étrange le familier et persuadent peut être les lecteurs d'adopter de nouveaux modes de penser tout en envisageant de façon différente les institutions qui les entourent »; voir aussi : « La théorie est ce qui change la vision de chacun, nous fait percevoir notre objet d'étude et notre façon même de faire des recherches différemment ». Et il ajoute : « La nature de la théorie est de défaire, par la remise en question de nos [...] postulats, ce que l'on pensait savoir. »)

représentation même, s'immisce entre l'objet et le spectateur, réoriente le regard de ce dernier. Elle explore la résistance de l'œuvre, en sonde les périmètres. Son objectif premier est bien de faire grincer les systèmes et pratiques auxquels elle s'attaque.

Ce processus de mise en lumière ne peut toutefois être exhaustif. D'une part, des pans entiers de la pratique échappent nécessairement à cette démarche de « passage ». D'autre part, le processus exige de faire des choix : théoricien et traducteur y privilégient, soulignent des axes, marquent des préférences, effectuent des choix oblitérant d'autres aspects qui leur paraissent moins intéressants à explorer ou moins justes. Que des différences et des asymétries subsistent ou demeurent inexplorées ne saurait surprendre. Telles sont les limites de toute traduction.

La théorie, comme la traduction, est ainsi jeu de révélations et de masques où les systèmes choisis dépendent autant des modèles théoriques appliqués que de la subjectivité du chercheur.

Que dans ce processus de traduction des pans entiers du réel lui échappent également n'est pas surprenant. Aristote notait déjà que les mots ne peuvent en aucune façon être le calque parfait de la réalité. Et Michel Foucault, travaillant sur l'histoire des idées à travers les siècles, montrait comment au fil des années les mots en sont venus progressivement à se séparer des choses et à devenir suspects.

Annie Brisset parlait de la traduction comme réplique de textes existants, entendant par là que l'œuvre de traduction – d'un texte de création – porte aussi en elle sa part de création, présentant ainsi le double, à la fois semblable et différent, de l'œuvre originelle. Ce n'est point sous ce jour qu'apparaît la réflexion théorique autour d'une œuvre. Appliquée à une création, elle traduit l'œuvre certes, mais elle le fait, avant tout, par le biais d'une interprétation, d'un questionnement. Elle l'explore, la fragmente, la déplace. Que l'objet, considéré dans sa totalité, se perde quelque peu dans cette quête n'est pas étonnant. Une perte s'opère entre la représentation théâtrale elle-même et le discours tenu sur elle.

Aussi, s'il est impossible, dans toute traduction, d'atteindre une symétrie réelle, de faire passer adéquatement un système sémantique dans un autre (passage d'une langue dans une autre, d'un système discursif dans un autre), il faut admettre, à plus forte raison, qu'il n'est pas possible d'avoir une adéquation parfaite entre deux systèmes conceptuels aussi différents que peuvent l'être une représentation

théâtrale et la théorie qui l'analyse. Ici, un processus d'entropie est à l'œuvre qui fait qu'il y a toujours une perte.

Que ce long processus soit dicté par le désir de mieux comprendre les phénomènes est une évidence, mais ce désir se double chez le théoricien de la volonté d'expliquer l'œuvre. Or dans cette volonté il y a un risque inflationniste que Steiner a fort bien repéré : « Because explication is additive, because it does not merely restate the original unit but must create for it an illustrative context, a field of actualized and perceptible ramifications, translations are inflationary [...]. In its natural form, the translation exceeds the original[25] » (1998 : 378).

La théorie n'échappe pas à ce danger que Steiner souligne pour la traduction. Elle déborde de beaucoup l'original, le dépasse, l'englobe, s'en sert souvent pour marquer d'autres voies. En effet, par delà la prétention première du théoricien qui vise à se confronter à une œuvre de départ pour en découvrir les aspects, structures, lois cachées se profile le désir fréquent de pousser plus loin les investigations vers l'édification de systèmes plus complexes et englobants où l'œuvre-source prend certes sa place mais de façon marginale. La pléthore guette.

Aussi, il ne sera jamais possible de dire, à propos du discours théorique ce que Steiner faisait remarquer à propos de la traduction, que cette dernière existe non pas « au lieu de » mais « à la place » du texte d'origine (p. 271). Les constructions théoriques, elles, sont condamnées à exister à côté de l'œuvre, comme complément apportant un éclairage certes différent mais nécessairement incomplet.

Bien sûr, il ne s'agit pas de pousser trop loin le parallèle entre traduction et théorie. Les objectifs visés par ces deux démarches « pratiques » sont fort différents, mais il n'en demeure pas moins qu'à envisager le travail théorique dans une perspective similaire, on se trouve à échapper aux dichotomies dans lesquelles on s'enferme trop souvent entre le penser et le faire, le corps et l'esprit, le visuel et le verbal, l'esthétique et le politique.

Un tel parcours permet néanmoins, en envisageant la théorie comme un effort de traduction d'une œuvre ou d'une démarche, de baliser toute démarche

25. « Toute explication est addition, elle ne se contente pas de reformuler l'unité originale mais doit la munir d'un contexte explicatif, d'un champ de ramifications concrètes et tactiles; c'est pourquoi la traduction procède par augmentation. [...] Sous sa forme naturelle, la traduction dépasse l'original ». (Nous traduisons.)

d'ordre théorique d'un certain nombre d'*a priori* ou de nécessaires préalables, tels :

1. une certaine écoute pour ne pas dire observation fondamentale de l'œuvre ou des phénomènes que l'on veut étudier;

2. une certaine humilité face à l'étendue des savoirs et des connaissances à la fois à l'œuvre dans la représentation et dans la société qui l'intègre;

3. une démarche incursive et extractive face à la pratique;

4. une interdépendance ou dialogue entre la pratique et la théorie;

5. la nécessité enfin de rechercher au terme de la démarche un certain équilibre entre la source et la cible.

Cette réflexion nous rappelle aussi ce que le chercheur ne doit pas oublier : que tout acte théorique le pose avant tout comme sujet d'énonciation et comme étant lui-même nécessairement inscrit dans le social et le politique du discours qu'il véhicule.

En outre, il apparaît que l'interrogation fondamentale que nous voulions poser sur le rôle de la théorie face à la pratique théâtrale rejoint celle de toutes les pratiques discursives, y compris la traduction et la mise en scène. À sa façon, la théorie théâtrale, comme la théorie littéraire ou scientifique, cherche à réinterpréter le monde, à le traduire selon des paramètres qui lui sont propres. Ce faisant, elle traduit ce qui l'entoure tout comme le fait l'artiste à l'égard de sa propre pratique quoiqu'avec d'autres moyens. Tous deux tiennent un discours certes différent mais dont les finalités sont les mêmes : celles de mieux faire comprendre le monde, les choses et les pratiques qui nous entourent.

La théorie apparaît donc bien comme une pratique d'une autre nature que la pratique artistique certes, mais une pratique tout de même.

Aussi, contrairement à Brian McHale, nous endosserons volontiers les propos de Virgil L. Lokke qui affirme : « What constitutes theory is not an essence or immanently something superior to and in domination of practice; it is rather merely another discursive practice, bearing certain patterns and rhetorical markings, signals for a given culture that the discourse in process has now shifted

into the theoretical mode – that is, that the discourse in now practicing theory[26] » (Lokke, cité dans McHale, 1994 : 58). N'est-ce pas de ce passage permanent entre pratique et théorie que des praticiens comme Peter Brook ou Antoine Vitez nous offrent l'exemple ? Ce n'est que sur ce fond commun que pratique et théorie pourront dialoguer et cesser de s'exclure. Ce n'est aussi qu'au prix de son propre requestionnement perpétuel que la théorie sortira enfin de l'enfermement qui la guette.

26. « La théorie n'est pas quelque chose qui est, par essence, supérieur à la pratique ou qui l'emporte sur celle-ci. Il s'agit, tout au plus, d'une autre forme de pratique du discours, empreint de certains schémas et marques rhétoriques, qui indique, dans une certaine culture donnée, que le discours est passé dans le mode théorique – c'est-à-dire que le discours pratique la théorie ». (Nous traduisons).

Il faut s'en remettre à l'évidence, le domaine de la théorie du théâtre souffre de plusieurs maux. Le premier tient à la nature même de la théorie qui a connu au cours des années 1990 un recul certain, résultat sans doute du ressac qui a accompagné la fin des discours dominants au centre de la réflexion des années 1960 et 1970. Le second tient au soupçon généralisé et toujours actuel qui affecte toute approche théorique dès lors que celle-ci prend pour champ d'application la création artistique. Cette rupture radicale peut-elle s'expliquer et, plus encore, peut-elle se dépasser ? Ce texte tente un tel rapprochement en posant comme hypothèse que la réflexion théorique et la création artistique portent en leur cœur un même principe de fonctionnement : ils traduisent le monde. Vaste principe à partir duquel Antoine Vitez voit le travail du metteur en scène et que cet article applique aussi par analogie au domaine de la théorie.

One cannot but acknowledge that the theoretical investigation of theatre is undermined by several liabilities. The first has to do with the very nature of the theoretical approach itself, an approach which has lost much of its currency in the 1990s due to the general ebbing away of the dominant discourses which shaped theory in the 1960s and 1970s. The second has to do with the widespread suspicion which still surrounds any theoretical approach inasmuch as it operates within the field of artistic creation. How can such a radical rupture be accounted for, and, more importantly, surpassed ? This is the task in which the article proposes to engage, by positing that theoretical thinking and artistic creation hinge upon the same active principle : they both translate the world. This principle, which was key to Antoine Vitez's conception of the director's work, also happens to operate, by analogy, at the heart of theory.

Josette Féral est professeur à l'Université du Québec à Montréal depuis 1981. Elle a publié de nombreux articles dans des revues américaines, européennes et canadiennes (TDR, Poétique, Discourse, JEU, Théâtre/Public, Theaterschrift, Teatro del Sur) *ainsi que plusieurs livres dont les plus récents sont :* La culture contre l'art, essai d'économie politique du théâtre *(PUQ, 1990),* Rencontres avec Ariane Mnouchkine *(XYZ et Paris, 1995),* Mise en scène et jeu de l'acteur *(deux volumes, Canada/Belgique,1997 et 1998),* Trajectoires du Soleil *(Paris, 1998),* Les chemins de l'acteur *(2001). Elle est présidente de la FIRT (Fédération internationale pour la recherche théâtrale).*

Bibliographie

BAL, Mieke et Inge E. BOER (1994) (dir.), *The Point of Theory : practices of cultural analysis*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.

BRONFEN, Elizabeth (1994), « Death : the mood of the image », dans Mieke BAL et Inge E. BOER, *The Point of Theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 79-90.

CULLER, Jonathan ([1981] 1992), « Literary theory », dans Joseph GIBALDI (dir.), *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, New York, The Modern Language Association of America, p. 201-235.

CULLER, Jonathan (1994), « Introduction : what's the point ? », dans Mieke BAL et Inge E. BOER (dir.), *The Point of Theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 13-17.

FÉRAL, Josette (1985), « Pourquoi la théorie du théâtre ? », *Spirale*, février, p. 9-10 (version abrégée d'une *Lettre ouverte aux praticiens*, non publiée).

FÉRAL, Josette (1993), « Pour une théorie des ensembles flous », *Theaterschrift*, n° 6 (automne), p. 58-81.

GADAMER, Hans-Georg ([1960] 1986), *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, traduction par Nicholas Walker, Robert Bernasconi (dir.), Cambridge, Cambridge University Press.

GADAMER, Hans-Georg ([1987] 1990), *Truth and Method*, traduction de Joel Weinsheimer et Donald Marshall, New York, Crossroad Press.

HOLLY, Michael Ann (1994), « Witnessing an Annunciation », dans Mieke BAL et Inge E. BOER (dir.), *The Point of Theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 220-221.

LOKKE, Virgil L. (1987), « Narratology, obsolescent paradigms, and scientific poetics; or whatever happened to PTL ? », *Modern Fiction Studies*, vol. 33, n° 3, p. 545-547.

MCHALE, Brian (1994), « Whatever happened to descriptive poetics ? », dans Mieke BAL et Inge E. BOER (dir.), *The Point of Theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 56-65.

PAZ, Octavio, Jacques ROUBAUD, Edouardo SANGUINETTI, Charles TOMLINSON (1971), *Renga*, Paris, Gallimard.

PRIGOGINE, Ilya et Isabelle STENGERS (1979), *La nouvelle alliance*, Paris, Gallimard.

PRIGOGINE, Ilya et Isabelle STENGERS (1988), *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Fayard.

STEINER, George ([1978] 1998), *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel.

STUURMAN, Siep (1994), « In the long run, we shall all be dead », dans Mieke BAL et Inge E. BOER (dir.), *The Point of Theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 125-157.

VATTIMO, Gianni (1985), *La fin de la modernité*, Paris, Seuil.

VITEZ, Antoine (1991), *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard.

Jean-Marie Pradier
Université de Paris 8

L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale

L'ethnoscénologie[1] étudie les *pratiques performatives* de divers groupes et communautés culturels du monde entier avec le souci premier de tempérer sinon de maîtriser toute forme d'ethnocentrisme. L'ethnoscénologie associe :

- les disciplines scientifiques vouées à l'exploration et à l'analyse du comportement humain : sciences humaines (notamment l'anthropologie, la linguistique, l'ethnologie et les disciplines associées) et sciences du vivant (notamment les neurosciences) (Pradier, 1996);

- les sciences de l'art, notamment les études théâtrales et chorégraphiques;

- le savoir et le point de vue des praticiens et des publics. La confrontation du point de vue des acteurs (ceux qui font) et des scientifiques permet de s'interroger sur la légitimité du langage dans lequel est conduite l'analyse (Friedberg, 1987).

1. Le terme « ethnoscénologie » est un néologisme construit sur le modèle courant de la terminologie scientifique pour identifier une nouvelle discipline (Pradier, 1996). Le nom a été adopté par une communauté de chercheurs et de praticiens à la suite d'un colloque international [UNESCO & Maison des cultures du monde, Paris, 3-4 mai 1995].

L'expression « *pratique performative* » se réfère au néologisme proposé par Jerzy Grotowski dans la leçon inaugurale qu'il présenta le 24 mars 1997 lors de sa réception à la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France. Le terme *performatif*, qui ne doit pas être confondu avec l'acception qu'il a reçu en linguistique (J. L. Austin; É. Benveniste), qualifie tout « *comportement humain spectaculaire organisé* », locution pesante utilisée faute de mieux (Pradier, 1996 : 16), mais explicite et pour cela reprise par certains auteurs (Mandressi, 2000). Le mot souligne l'entièreté du phénomène étudié y compris le processus qui conduit à sa réalisation, sans se limiter à la perception du spectateur ou du témoin (Grotowski, 1993). Ce choix n'engage pas seulement le vocabulaire, mais explicite que l'objectif premier d'une description anthropologique est ce que *font* les individus, non ce qu'ils *sont*[2] (Bazin, 2001).

La pluridisciplinarité est le préalable méthodologique de l'ethnoscénologie. La position et la compétence particulière du chercheur génèrent l'objet de la recherche qui n'est qu'un aspect du phénomène *in toto* et ne peut être confondu avec lui. Comme le souligne Nicole Revel (1992, 2000), dans son étude sur l'épopée, l'approche plurielle cautionne la contribution effective de toutes les formes de compétences et de spécialisations pour l'identification des objets et la vérification de certaines données. Elle implique également la pluralité des axes d'observation, qui doivent prendre en compte, entre autres, les activités cognitives inconscientes et les stratégies conscientes propres au chant d'une épopée – aussi bien l'activité d'un acteur-danseur de kathakali que celle d'un comédien du Français –, car l'étude des processus mentaux du *performer* est aussi importante que celle de sa gestuelle, de ses mouvements et de sa voix. Toutefois ce qui différencie la démarche de l'ethnoscénologue de celle du psychologue ou du sociologue est la recherche des logiques communautaires dans leur interaction avec la personnalité individuelle.

Par les questions qu'elle suscite, l'ethnoscénologie joue un rôle tout à fait spécifique dans le champ des études théâtrales et chorégraphiques traditionnelles, car en soulignant la spécificité de notre culture elle oblige à relativiser les œuvres et les pratiques occidentales du spectacle. Mettant l'accent sur l'action qui sous-

2. « C'est en fin de compte non pas ce que ces humains *sont*, à quel point et de quelle manière ils sont autres que moi, Bambaras, Papous ou Balinais, mais ce qu'ils *font*, la manière dont en la circonstance ils agissent. Le propre d'une action, c'est qu'elle est nécessairement "faite" d'une certaine manière, pas n'importe comment, et qu'elle est donc susceptible d'être expliquée, c'est-à-dire *explicitée*. »

tend la manifestation spectaculaire, et la connaissance qu'elle implique chez ses acteurs, l'ethnoscénologie concourt à faire reconnaître le statut spécifique des *pratiques performatives* dans le champ de la recherche anthropologique.

En s'attachant à rendre compte de l'interaction des universaux et des particularismes propres à l'humanité sous-tendus par la capacité d'invention qui la caractérise, l'ethnoscénologie participe à la construction progressive d'une *scénologie* générale qui ne se limiterait pas à l'analyse des spectacles mais travaillerait les questions : « Pourquoi et comment l'Homme pense-t-il avec son corps ? En quoi et à quelles conditions un certain type d'action participe-t-il de l'esthétique ? »

Une ethnoscience

L'objet de la recherche ethnoscénologique inclut les formes et les théories occidentales du spectacle vivant qui ne peuvent être isolées du contexte dans lequel leur histoire est inscrite, et ne sauraient constituer un corpus uniforme et statique. L'exploration des théories occidentales s'avère nécessaire en raison de la tendance à analyser et à interpréter ce qui en diffère en les prenant pour critère ou pour centre d'un système vers lequel tout devrait converger. Sous la théorie qui s'élabore à partir de présupposés culturels et personnels, pour la plupart implicites, se trouve le théoricien –à moins qu'il ne soit dedans. Les critères d'analyse des spectacles, par exemple, sont fonctions des conceptions propres à un groupe relatives à la nature des spectacles ou plus largement à la nature de l'Homme. Si une anthropologie des anthropologues est aujourd'hui en chantier (Rabinow, 1986; Clifford, 1988), ne serait-il pas opportun d'interroger les limites de la « science » du théâtre qui peine singulièrement à intégrer les disciplines et les perspectives hors d'une tradition essentiellement littéraire ? Pendant longtemps, l'ethnomusicologie n'a-t-elle pas exclu la musique occidentale savante de son champ d'étude, comme si celle-ci n'était pas « ethnique » (Blacking, 1980 : 11) ?[3]. Le point de départ de toute ethnoscénologie consiste à évaluer les présupposés alluvionnaires du chercheur, lentement déposés dans ses modes de pensée, de perception et d'action au fil de son histoire personnelle et de l'histoire collective. Le parti pris théorique ne se limite pas aux préjugés culturels, ces « évidences invisibles » (Carroll, 1987) supposément partagées par tout un peuple. « La première altérité (celle de ceux que l'anthropologue étudie) commence au plus près de l'anthropologue; elle n'est pas nécessairement ethnique ou nationale; elle peut être sociale,

3. John Blacking remarque à propos de l'Europe occidentale : « Il faut nous souvenir que dans la plupart des conservatoires on n'enseigne qu'une espèce particulière de musique ethnique, et que la musicologie est en réalité une musicologie ethnique ».

professionnelle, résidentielle » (Augé, 1994 : 25). Paradoxalement, la *différence culturelle* est plus grande entre des collègues concitoyens selon leur discipline d'origine, qu'elle ne peut l'être entre spécialistes d'une même science de nationalités différentes.

Il ne faut pas s'étonner de l'impulsion donnée au champ théorique des études théâtrales par les praticiens qui ont su apporter les éléments de connaissance que seule peut donner l'expérience. Dans la perspective des ethnosciences auxquelles l'ethnoscénologie s'apparente, les principes et les lois pragmatiques que les artisans du théâtre ont mis en évidence relèvent du type d'analyse dite « intérieure » – point de vue des acteurs –, par opposition à l'analyse dite « extérieure » – point de vue de la « science ». La conjugaison de ces deux approches – *emic/etic* selon leur formulation anglo-saxonne – est censée rendre compte de l'objet dans son double statut d'objet observé (par le « scientifique ») et d'objet d'expérience individuelle et collective. La démarche duale – ou mieux transdisciplinaire, à condition de reconnaître la pleine mesure de la connaissance propre au *performer* – a l'avantage d'éviter le faux-semblant et les approximations des théories générales. Jerzy Grotowski, lors de sa leçon inaugurale, s'était présenté à son auditoire en tant qu'artisan des « comportements humains métaquotidiens » constituaient le domaine d'application. Eugenio Barba, fondateur en 1979 de la International School of Theatre Anthropology, a nommé *anthropologie théâtrale* la recherche qu'il a entreprise sur les invariants de l'art des acteurs-danseurs. La longue et patiente appropriation physique par l'exercice des techniques de « l'autre » est traduite en discours *a posteriori*. L'artiste n'est pas seulement un « bricoleur de génie » qui, selon Patrice Pavis, élabore « des principes universels et des sciences *ad hoc*, destinées surtout à justifier et prolonger les réalisations de leur propre pratique théâtrale ou parathéâtrale » (1998 : 107). Pas plus qu'il n'est l'*informateur* du scientifique à l' image de l'informateur indigène dont les récits nourrissaient le savant ethnologue. Il détient un *implicit knowledge* (Barba, 1999) qui n'est pas nécessairement verbalisable. Aussi, l'ethnoscénologue ne doit-il pas être un simple observateur, un descripteur du visible. Dans le meilleur des cas, il devrait lui-même avoir l'expérience de la pratique afin de ne pas dévitaliser par intellectualisation le phénomène qu'il étudie.

L'ethnoscénologie a été inconfortablement ballottée entre la tradition culturelle des études théâtrales, la tentation muséographique attachée à l'illustration, la protection et la conservation d'objets exotiques conçus comme des entités closes – les « théâtres traditionnels » –, analyse philologique des textes dramatiques et des traités. Ces emprunts à des disciplines fort éloignées les unes des autres ont

été à l'origine de nombreux malentendus terminologiques. Qui plus est, la discipline épouse les difficultés propres à l'anthropologie dans son souci de penser l'altérité et l'identité, sans développer une conception d'un monde rigidifié en communautés étanches et autoprotégées (Gruzinski, 1999 : 11). La dimension conversationnelle de la recherche (Rabinow, 1988 : 136-139), mais aussi la fascination exercée sur les créateurs par les arts des « cultures du monde » ont favorisé les phénomènes de transfert et de contre-transfert (Augé, 1994 : 27-28). James Clifford (1988) évoque à ce propos l'effet Rorschach : l'autre, l'inouï, l'exotique amènent le fantasme à se manifester en se projetant sur ces productions. À cela s'ajoute l'aporie de civilisation qui brouille notre compréhension de la *spectacularité* caractéristique de l'espèce humaine dont les *arts performatifs* dans leur extrême diversité sont la manifestation la plus éclatante.

Tant d'embarras épineux ne doivent pas nous étonner. Songeons aux obstacles que l'ethnomusicologie a dû franchir, depuis ses premiers pas au début du XX^e^ siècle, pour obtenir la reconnaissance du rôle prépondérant qu'elle a joué dans l'élaboration de la musicologie générale, pressentie par André Schaeffner, l'un de ses pionniers en France. Faisant l'économie des tâtonnements de l'ethnomusicologie, l'ethnoscénologie ne peut que bénéficier de ses avancées épistémologiques[4]. C'est par la reconnaissance du caractère musical d'un corpus de sons qui semblaient dépourvus de principes d'organisation rigoureux et de valeur esthétique que l'esprit ethnomusicologique s'est éveillé. Le concept fédérateur auquel il se réfère – la musique – jouit cependant du statut d'*ensemble* – au sens ensembliste du terme[5] – susceptible d'inclure des *sous-ensembles* sectoriels. L'ethnoscénologie pour sa part doit gérer l'encombrant bagage de catégorisations hiérarchiques établies à partir d'un *sous-ensemble* historique[6] – une parcelle du théâtre lettré européen – auquel a été accordé le statut d'*ensemble* et qui a servi de référence pour identifier des pratiques qui n'en relevaient pas. Les termes de

4. Certes la musicologie et l'ethnomusicologie ont leurs chapelles et des niches conservatrices; cependant une réelle pluridisciplinarité a pu s'y constituer qui apparaît dans plusieurs publications. Citons : Nils L. Wallin, Björn Merker et Steven Brown, *The Origins of Music*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2000.

5. « Un ensemble est formé d'éléments susceptibles de posséder certaines propriétés, et d'avoir entre eux, ou avec des éléments d'autres ensembles, certaines relations » (Nicolas Bourbaki, *La théorie des ensembles*, tome I, 1, Paris, Hermann, 1951).

6. L'historien du théâtre Jean-Marie Thomasseau remarque que l'histoire du théâtre ne retient que les genres littéraires « nobles », et néglige ce qui a compté pour les publics. Juan Villegas soutient un propos analogue : *The State of Writing Histories of Theater*, University of California, Irvine; Universidad de Chile, tapuscrit, 2000.

pré-théâtre, théâtre rituel, para-théâtre, théâtre traditionnel ont été inventés pour permettre l'intégration d'objets exotiques dans une fiction conceptuelle née de l'ethnocentrisme.

Ethnoscénologie et anthropologie

Dès leur constitution en disciplines autonomes, les sciences humaines comparatives se sont attachées à la description de pratiques qui, par leur spectacularité, tranchaient sur l'horizon de leur propre monde. Entrelaçant le descriptif et le normatif, bon nombre d'auteurs ont rendu compte de leurs perceptions à partir de modèles impropres à rendre intelligibles la complexité et la spécificité de leur objet. C'est ainsi que l'ethnologie, l'anthropologie, la psychologie sociale et clinique, la psychiatrie ont eu recours au vocabulaire du théâtre lorsque des phénomènes et des situations comportaient des attitudes ostentatoires, des changements d'états, des métamorphoses, des imitations d'animaux ou de personnes. La métaphore théâtrale a perduré jusqu'à nos jours et ne s'est jamais éteinte même si elle se raréfie. Les termes de « personnalité d'emprunt » (Rouget, 1980 : 226), de dédoublement[7], de théâtralisation, de théâtralité (Leiris) reviennent sous la plume de nombreux auteurs. Le « *Theatrum Mundi* » de Pythagore, repris par Shakespeare (*As You Like It*, II, 7 : 140-143) et par Pirandello, a été un pilier des théories interactionnistes nord-américaines – Georges H. Mead, William I. Thomas, Erving Goffman, R. Turner, McCall, Sheldon Stryker – et des travaux de Moreno, Bales, Sarbin, Harré, Secord, et de V. Turner, Pearsons et Lewin[8]. Il faut dire que ces emprunts ont été favorisés par la perspective mimétique de l'art dramatique occidental selon une procédure d'inversion. Le théâtre devenu l'analyste par excellence de la nature humaine en action a devancé les sciences venues plus tardivement se consacrer à son étude. C'est ainsi que l'existence quotidienne, inspiratrice du théâtre, a été perçue comme « théâtralisée » par le spectateur captif de l'effet miroir produit par la scène. Au passage, notons que si, en Inde, « la métaphore théâtrale est partout présente, jusque dans les textes spéculatifs » (Bansat-Boudon, 1997 : 9-10), les fondements idéologiques et esthétiques constitutifs des

7. André Schaeffner : « Un homme qui se dédouble, telle peut être l'origine du personnage » (« Rituel et pré-théâtre », dans Guy Dumour (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris Gallimard, 1965, p. 42, coll. « Encyclopédie de la Pléiade »).

8. A. Paul Hare, *Social Interaction as Drama : Applications From Conflict Resolution*, Beverly Hills, Sage Publications, 1985. Voir Sheldon Stryker, « The theatrical metaphor : can it aid conflict resolution ? », *Contemporary Psychology*, vol. 32, n° 7, 1987, p. 602-603.

arts performatifs à partir desquels s'établit la ressemblance modifient profondément le sens de la figure. Ainsi, la métaphore théâtrale n'a pas le même sens dans la culture hindouiste et dans la culture judéo-chrétienne, par exemple.

Nombre de théoriciens du théâtre, quant à eux, ont repris à leur compte les spéculations de l'école anthropologique de Cambridge du début du XX[e] siècle[9]. Forts de la remarque d'Aristote sur l'origine rituelle de la tragédie et de la comédie grecques, influencés par l'anthropologie évolutionniste de Sir James George Frazer, Jane Ellen Harrison, Gilbert Murray et Francis Cornfield s'étaient attelés à la quête du rite unitaire originaire — le *Sacer Ludus* —, qui aurait donné naissance par transformations successives à l'ensemble des formes théâtrales. Le « ritualocentrisme » est loin d'avoir disparu des *performance studies* (Schechner, 1995; Hugues-Freeland, 1997; Berghaus, 1999) et des études théâtrales (Hinden, 1995; Pavis, 1987), alors que, en revanche, les études sur le rituel se sont ouvertes aux sciences de la vie (Laughlin, McManus et d'Aquili, 1990). Ici encore, c'est par abus de la synecdoque que rites et rituels sont pris pour l'*ensemble* fondateur d'une pratique qui, se détachant du religieux, aurait conquis son indépendance. Pourtant, Marcel Mauss (1947) avait énoncé une pertinente hypothèse, à présent défendue par l'éthnologie et la psychologie du développement, à savoir que la dramatisation précède la ritualisation. C'est en raison de sa capacité à incarner l'imaginaire – la *performativité* – que l'Homme communique par le corps avec les instances supérieures. Les recherche de Nicole Revel sur l'épopée, aussi bien que celles de Roberte Hamayon (1999-2000 : 39) sur le chamanisme sibérien illustrent cette aptitude remarquable de l'espèce humaine à unir dans l'action l'organique et le symbolique. Reprenant Wallace (1966 : 102), qui décrit le rituel, phénomène primaire du religieux, comme « *religion in action*[10] », j'aurais tendance à définir les pratiques et les arts performatifs comme « l'imaginaire en action », sans négliger pour autant la connexité entre l'imaginaire et l'émotion, au sens contemporain du terme. Une telle définition pourrait contribuer à dissiper la confusion entre « théâtralité » – *theatricality* – et l'idée d'expressivité sous-jacente à la notion de *non verbal communication*[11].

9. Voir *The Four Stages of Greek Religion* (1912) de Gilbert Murray et *The Origin of Attic Comedy* (1914) de Francis Cornfield, largement influencés par le modèle évolutionniste de Frazer.

10. « The primary phenomenon of religion is ritual. Ritual is religion in action; it is the cutting edge of the tool. »

11. Lire à ce propos — et sur la question des embarras de l'anthropologie à concevoir la spécificité du théâtre —, Johannes Fabian, « Theater and anthropology, theatricality and culture », *Research in African Literature*, vol. 30, n° 4, Winter 1999, p. 24-31; William O. Beeman, « The anthropology of theater and spectacle », *Annu. Rev. Anthropol*, n° 22, 1993, p. 369-393.

Dans les années 1930, en France, Marcel Mauss avait attiré l'attention sur les processus d'incarnation de l'expérience individuelle et collective. Sa communication présentée à la Société de psychologie en 1934 sur *Les techniques du corps* contient en germe les développements ultérieures de praticiens réformateurs du théâtre comme Jerzy Grotowski et Eugenio Barba. En 1935-1936, dans le cadre de son enseignement à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris, Mauss a étendu son intuition première au thème de la technologie et l'esthétique. Le chapitre V du *Manuel* consacré aux arts s'ouvre sur une déclaration de principe restée étonnamment neuve : « Pour étudier les arts, nous procéderons comme nous l'avons fait pour les techniques, à partir du corps » (1947 : 77). Les pratiques humaines, esthétiques, symboliques et physiques, comportementales et intellectuelles, affectives et religieuses doivent être considérées dans une perspective que l'on qualifierait aujourd'hui de systémique. Toute segmentation de la complexité humaine conduit au réductionnisme. « L'Homme total » est à considérer dans sa triple nature biologique, psychologique et sociologique. L'étude des phénomènes humains ne peut être qu'interdisciplinaire. C'est pourquoi « il conviendra d'étudier chaque art, chaque système d'art, chaque mélange d'arts, à tous les points de vue possibles et d'abord au point de vue psychophysiologique » (1947 : 71). Revenant sur la division des arts, Mauss propose de partir « de l'un des arts musicaux, qui est la danse. La danse est toute proche des jeux, la progression serait insensible; et la danse est à l'origine de tous les arts. Certains peuples – Fuégiens, Australiens – ne connaissent que très peu d'arts, mais tout leur effort artistique s'épanouit dans la danse » (1947 : 77).

De la méthode

La méthodologie de l'ethnoscénologie est celle de l'anthropologie critique contemporaine attentive à saisir la complexité dynamique des pratiques plutôt qu'à les figer dans des taxonomies et des logiques mécanicistes (Pradier, 2001; 2000; 1998). Le caractère pluridisciplinaire de la recherche a pour conséquence l'adoption de perspectives méthodologiques propres à chaque spécialité.

L'impasse où se sont arrêtées bon nombre de perspectives théoriques récentes dans le domaine des études théâtrales provient en grande partie d'emprunts naïfs de tel ou tel théoricien qui traite, sans le savoir, de questions qui intéressent au premier chef des sciences spécifiques. Les faiblesses de la théorie de la réception, des *performances studies*, des *intercultural studies* viennent du fait que leurs tenants se situent « entre » : entre théâtre et anthropologie (Schechner : 1985);

entre théâtre et psychologie; entre théâtre et... À cela, s'ajoute la procédure de coagulation de propositions souples et en mouvement dans leur temps, devenues *doxa* par la suite, comme cela se produit fréquemment avec Victor Turner.

La recherche en ethnoscénologie a pour préalable l'analyse linguistique du corpus en fonction de la nomination de l'objet d'étude et de l'expérience des *performers*. Une langue porte en elle une représentation particulière du monde, une logique et une esthétique. Nombreuses sont les notions inhérentes à nos formes de pensée et à nos taxonomies qui ne conviennent pas à la description et à l'analyse du phénomène observé. Parmi les leurres conceptuels les plus courants, notons ce qui a trait à la *culture*, au *métissage*, au *rituel*, à la *thérapie*. Le chercheur néophyte a du mal à comprendre que la perception ne se borne pas à absorber des signaux physiques comme le ferait une machine, avec plus ou moins de perte et de distorsion. Au public du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, en février 1999, Barba de citer Blake : « Le corps est cette partie de l'âme qui peut être perçue par nos sens. » Que signifie percevoir sinon retrouver des signes et des signaux que l'on appris à reconnaître, à les travailler et à les transformer en éléments inducteurs, incitateurs de sa propre activité mentale et affective (Pradier, 1994) ? Ce n'est qu'en multipliant les modèles, ce qui revient à multiplier les logiques et les méthodes, que nous parviendrons à compenser leurs effets réducteurs. L'observateur se souvient-il de son dressage ? Or, comme le souligne justement Jean Bazin, « la description que je fais ou vais faire de cette cérémonie (de l'autre) devient une description d'une cérémonie par un animal cérémoniel (à moins d'imaginer une description dont l'auteur ne serait pas humain : que se disent les dieux de nos sacrifices ?). Quand un animal cérémoniel décrit une cérémonie que fait-il ? Il met une cérémonie à la place d'un autre » (Bazin, 2001 : 7). Lorsque l'homme spectaculaire décrit un spectacle, ne met-il pas le spectacle qu'il porte implicitement en lui à la place du spectacle dont il est censé rendre compte ?

L'apparition tardive de l'ethnoscénologie renvoie à la question des disciplines, de leur catégorisation, de leur spécificité, de leur légitimité, des relations à établir entre elles et de la mise en commun de leurs compétences. En d'autres termes, le projet qui nous est proposé concerne les possibilités d'établissement d'une approche au moins pluridisciplinaire, au mieux interdisciplinaire et idéalement transdisciplinaire pour un objet – les pratiques et les arts performatifs – masqué par un autre – le théâtre *stricto sensu*. Spécialisation est encore souvent confondue avec insularité institutionnelle alors que la complémentarité des compétences apparaît évidente lors des colloques, des soutenances de thèse ou des sessions de la

International School of Theatre Anthropology[12]. Force est de constater l'éparpillement des travaux et l'isolement des chercheurs qui peinent encore à tisser des liens avec les départements étrangers à leur secteur d'origine. Ce que note l'anthropologue italien Piergiorgio Giacchè : « Lorsque l'on parcourt, pour autant qu'on le veuille et qu'on le puisse, le patrimoine ou le répertoire de la science anthropologique, on s'aperçoit que les réflexions et les investigations ethnologiques sur le théâtre ne sont pas rares, mais qu'elles semblent avoir été des occasions d'étude qui n'ont jamais donné lieu à une tradition de recherche » (1999 : 110).

Il ne s'agit pas de se demander si seul un, une indianiste peut légitimement s'adonner à l'étude du Kutiyattam. D'évidence la réponse est non. Un anatomiste chinois ignorant de la langue anglaise peut fort bien procéder à la prosection du corps d'un Anglais. En revanche, l'analyse qu'il ferait du *Hamlet* de Shakespeare ne serait guère crédible dans le champ des études anglaises. La légitimité du regard présuppose que soit définies au préalable les clefs dont dispose l'observateur-analyste. Règle difficile à mettre en œuvre, parfois impossible. Si nous percevons ce que nous avons appris à percevoir, la connaissance, la prise de conscience des codes perceptifs et cognitifs acquis nous échappe. En d'autres termes, dirait Monsieur de La Palisse, nous ignorons tout de ce que nous ne pouvons percevoir.

Une herméneutique de l'action

L'ethnoscénologie appelle une herméneutique de l'action. Plutôt que de dire ce que *sont* les « spectacles », il est préférable de se soucier de décrire rigoureusement ce que *font* les individus qui les créent. C'est ainsi, argumente Jean Bazin à l'occasion d'une soutenance de thèse sur le théâtre Yoruba, au Nigeria[13], que l'on s'aperçoit que le champ des pratiques, chez les acteurs, peut être analysé comme une coexistence de plusieurs mondes d'action (ou de plusieurs systèmes de conventions) entre lesquels s'opèrent constamment des « métaphores », des translations portant sur les objets comme sur les personnes.

12. International School of Theatre Anthropology — P.O.B. 1283 — DK 7500 Holstebro.

13. La thèse soutenue par Bernard Müller le jeudi 27 janvier 2000 sous le titre : « Théâtre, nationalisme et travail culturel au Nigeria aujourd'hui. Essai de description d'une pièce de Yoruba Theatre ».

Les techniques du *performer* sont sous-tendues par des logiques personnelles et collectives, qualifiées de « dramaturgies » par Eugenio Barba. Nous n'appréhendons pas des essences – « le corps occidental » – mais des actions, précises, localisées, individualisées : des *performances* :

> J'entreprends donc, non pas de décrire un peuple, mais de décrire une action (ou plus exactement une séquence d'actions). [...] Le propre d'une action, c'est qu'elle est nécessairement « faite » d'une certaine manière (pas n'importe comment) et qu'elle est donc susceptible d'être *expliquée*, au sens où l'on « explique » à qui l'ignore comment on joue aux échecs, comment on fait la crème anglaise... Témoin d'une action qui ne m'est pas familière, je m'engage dans un travail d'explicitation qui est d'ordre descriptif (je ne suis pas en quête d'une cause) (Bazin, 1999-2000 : 36-37).

Il convient de remettre en cause notre idée du spectacle à propos de nos propres productions « théâtrales » pour percevoir chez l'autre ce qui ne relève pas du déchiffrement de signes par la vue et l'oreille mais d'une herméneutique de l'action. Le terme performatif introduit par Grotowski ne doit pas être réduit au *performer*, au *doer*, à l'acteur, au comédien, au danseur. Le spectateur – ou le « témoin », dans la terminologie grotowskienne – *performe* également dans l'acte de perception qui, rappelons-le, ne correspond pas à un traitement automatique de l'information, de type mécaniste, mais à un travail cognitif, émotionnel, physique extrêmement variable d'une personne à l'autre (Pradier, 1994). C'est pourquoi des metteurs en scène font de leur art un stimulateur de l'imaginaire du spectateur, non un récit à lire – Eugenio Barba –, le partage d'une expérience, en opposition au simple jeu représentatif – Massimo Munaro. Le discours descriptif est la transcription sélective des différentes procédures d'explication à soi-même, d'interprétation et de production de sens, d'images, d'associations générées par l'événement performatif. En une formule heureuse, le neurobiologiste Francisco Varela résume la coalescence de ce que nous aurions tendance à opposer : « Toute action est connaissance et toute connaissance est action. »

Les *performers* dans leur pratique savent analyser une situation, la justesse d'un geste et d'un mouvement, le timbre d'une voix. Les théoriciens sont-ils aussi habiles à percevoir, à analyser et à énoncer l'objet qui les occupe ? Les sciences humaines singent parfois les sciences de la matière en présentant comme universels des objets – inanimés et animés –, des théories d'analyse et de description qui prennent source dans les héritages religieux, philosophiques, esthétiques et des

courants d'esprit particuliers. Elles ont tout intérêt à reconquérir, sans mimétisme, légitimité et méthode en offrant du qualitatif – par l'écriture – au quantitatif sans voir en ce dernier un misérable subterfuge. Aux querelles des anciens qui se réclamaient de l'objectivité scientifique ou, tout au contraire, de la vérité philosophique, il est temps de substituer l'*enantiodromie* d'Héraclite : les contraires sont complémentaires, ils ne s'opposent pas. Au lieu de dresser les points de vue les uns contre les autres, établissons des liaisons entre eux.

L'ethnoscénologie comme symptôme

L'ethnoscénologie est depuis 1995 l'appellation académique d'une perspective relativement ancienne, qui n'a trouvé place dans l'institution universitaire que récemment. Deux ans après, Jerzy Grotowski était nommé au Collège de France à la première chaire d'Anthropologie théâtrale (1997), et inaugurait un cours intitulé : « La "lignée organique" au théâtre et dans le rituel ». En Autriche, à la même époque était fondée la *Gesellschaft für Theater Ethnologie*[14]. La naissance de cette discipline appartient à l'ordre du symptôme. En proposant une exigence épistémologique et méthodologique qui jusque-là faisait défaut, elle souligne les effets d'une aporie de civilisation : le théâtre *stricto sensu* désigne le secteur local et temporel d'une aptitude universelle. En exprimant la revendication pour la formation et la recherche de disposer d'un cursus et d'un espace spécifiques, elle met en évidence le caractère arbitraire de nos catégories de pensée. L'orientation des études et des pratiques théâtrales est conditionnée par la représentation que l'on a de l'objet théâtre. Dans nos cultures européennes, les nombreux avatars qu'il a connus au cours de son histoire ont été figés dans un faisceau d'extrapolations au sens où l'entendait Henri Lefebvre : « La métamorphose d'une activité partielle en idéologie et d'une discipline parcellaire en "essence", cette opération scabreuse porte un nom : extrapolation, généralement après réduction abusive » (1968 : 308).

Henri Bergson notait que la perception complète ne se définit et ne se distingue que par sa coalescence, avec une image-souvenir que nous lançons au-devant d'elle (1896 : 136). L'image-souvenir que nous lançons encore au-devant de la scène théâtrale est celle d'un lieu où l'intériorité confuse, les déchirements de la conscience et des sentiments, les incertitudes du destin deviennent visibles et en conséquences lisibles, c'est-à-dire intelligibles. Publié trois ans après le manifeste de l'ethnoscénologie, la 901e conclusion de Pierre Legendre s'intitule « Étude sur

14. Hütteldorfer Strasse 113/10 — A — 1140 Vienne, Autriche <gte.theaterwissenschaft@univie.ac.at>.

le théâtre de la Raison » : « Parler ici de théâtralité suppose que nous ayons affaire à la problématisation du regard, ou, comme le suggère la langue grecque, de la contemplation; disons, de l'œil intérieur. Qui regarde ou contemple ? Quel objet de contemplation ? et qui donne à voir ? » (1998 : 234).

Et Pierre Legendre d'évoquer ce que nous rappelions dans notre manifeste de l'ethnoscénologie : la scène, ce terme d'origine grecque, « est associée à l'idée d'un théâtre mais aussi au campement, voire à l'enveloppe de l'âme, au corps ». Certes « la scène est d'abord intérieure à l'homme » (1998). Toutefois, lorsqu'elle se fait chair et s'incarne dans l'organicité de l'acteur/danseur, ce que l'homme pense du corps, de son organisation, de son rapport à l'esprit, à l'âme, à l'émotion, à la raison détermine la forme que cette scène prend. En d'autres termes, le corps devient la scène où se révèle l'avatar culturel de la pensée pour une époque, une communauté, une société, une civilisation.

Le théâtre grec a atteint son apogée au v^e^ siècle avant Jésus-Christ avec un genre qui est resté chez nous emblématique de l'art théâtral : la tragédie. Or, qu'est-ce que la tragédie ? C'est l'exposé, dans un long poème, du destin de personnes et de héros qui affrontent les divinités, la folie, le malheur, les passions. À la même époque, est né un outil de compréhension rationnelle — nous dirions « scientifique » — de ces questions : la médecine, incarnée par un médecin de génie, Hippocrate. Contemporain des grands dramaturges dont nous avons conservé la mémoire et le culte, Hippocrate est devenu le symbole de la médecine scientifique en Europe. Jusque-là, les médecins plus ou moins sorciers attribuaient l'origine des maladies à des causes magiques ou divines. Hippocrate et les médecins de l'École hippocratique critiquent cette attitude et fondent leur science sur l'observation du malade, de son contexte, des différents éléments qui peuvent influer sur la maladie.

Deux arts du regard sont ainsi nés côte à côte, fondant chacun une sémiologie avant que bien après n'apparaisse l'idée de l'expérimentation.

Perspectives universitaires

En moins de trois ans, un réseau international de chercheurs s'est constitué. Un premier colloque international s'est tenu à Cuernavaca, Mexique, au mois de juin 1996. Le second a eu lieu à Salvador de Bahia en septembre 1997. D'autres ont suivi chaque fois plus rigoureux dans leur souci de clarification épistémologique et méthodologique. De fait, si les premières rencontres ont été placées sous le signe de la bonne volonté, des alliances amicales, de la curiosité elles ont

également souffert des contradictions inhérentes au mélange des logiques, depuis le souci de l'« authentique » des programmateurs européens, jusqu'à l'indigénisme militant des autres, en passant par le protectionnisme des tenants de la tradition et les différents entre les écoles de pensée au sein d'une même discipline. Des thèses de doctorat en ethnoscénologie ont été soutenues, d'autres sont en préparation. Des enseignements spécialisés sont proposés, notamment aux universités de Salvador de Bahia (Brésil) et de Paris 8 (France).

Les difficultés rencontrées par les premiers étudiants doctorants qui se sont réclamés de l'ethnoscénologie provenaient de leur manque de compétence dans le domaine de l'anthropologie et des sciences convoquées, faute de formation spécifique. Ayant eu recours à des disciplines auxquelles ils empruntaient notions et concepts sans le recul que peut donner un long apprentissage des logiques qui les sous-tendent, sans la confrontation avec le « terrain », la plupart se sont souvent trouvés en porte-à-faux face aux jurys savants. En l'absence de cursus universitaire spécialisé, l'étudiant doit encore se composer un menu académique parfois copieux qui le conduit à suivre cours et séminaires dans plusieurs institutions tout en poursuivant ses travaux de recherche. L'esprit anthropologique doit également se combiner avec l'esprit du *performer*. Or, l'acquisition du premier – l'esprit anthropologique – ne signifie pas l'acquisition d'une théorie doctrinale, mais d'un ensemble de notions, de concepts et de règles de travail adoptés par une communauté scientifique dont on ne doit pas surestimer l'homogénéité. Le recours à des termes aussi banalisés que « culture », « métissage », « identité », « tradition », « rituel », « thérapie », « mythe »... est périlleux si l'on se tient à l'écart des *disputationes* dont ils sont l'objet actuellement. Quant à l'esprit du *performer*, il ne s'acquiert que par la pratique et l'observation longue et patiente non pas de spectacles, mais des processus qui conduisent à leur réalisation.

La chance de l'ethnoscénologie est de survenir au moment où les institutions universitaires nationales dans de nombreux pays, notamment en Europe, mais aussi au Brésil, en Corée, à Taiwan, procèdent à un réaménagement de fond et de forme rendu indispensable par l'évolution sociopolitique. Les particularismes favorables au maintien des clans et des chapelles ne disparaîtront certes pas. Toutefois, devenant transnationaux, ils permettront aux sciences humaines d'aller vers la constitution de réseaux plus vastes, à l'image de ceux qui se sont tissés pour les sciences de la matière et de la vie. Les artistes ont déjà montré le chemin. Jerzy Grotowski n'avait-il pas cité en exemple l'Institut fondé à Copenhague par Niels

Bohr ? La *International School of Theatre Anthropology* de Barba n'est-elle pas une multinationale dont le seul profit recherché est la confrontation et le partage des savoirs ?

L'ethnoscénologie est une nouvelle ethnoscience (1995) fondée sur la nécessité de maîtriser toute forme d'ethnocentrisme dans l'étude des arts du spectacle vivant placés dans leur contexte historique, culturel et social. La spécificité de l'ethnoscénologie est définie par rapport à l'ethnomusicologie, les *performance studies*, la théorie de l'ethnodrame (Mars) et l'anthropologie théâtrale (Barba). La définition exploratoire est suivie de l'examen de la notion de pratique performative – dérivée du néologisme introduit par Jerzy Grotowski (1997). Cette notion constitue un outil épistémologique utile pour la constitution d'une scénologie générale. L'auteur soutient qu'il est nécessaire d'abandonner la monodisciplinarité propre aux études théâtrales, d'adopter une perspective transdisciplinaire, en incluant notamment les neurosciences et les sciences cognitives, tout en développant un dialogue entre expertises scientifiques et la connaissance des performers eux-mêmes.

This article offers an account of a new ethnoscience (1995) based on the need to avoid any form of ethnocentrism in the study of the performing arts and practices in their cultural, historical and social context. Ethnoscenology is placed in relation to ethnomusicology, performance studies, ethnodrama (Mars) and theatre anthropology (Barba). An exploratory definition is proposed, followed by a discussion of the notion of performative practice, derived from the neologism proposed by Jerzy Grotowski (1997) as a useful conceptual tool for elaborating a general scenology. Furthermore, the author argues that it is necessary to abandon one-dimensional strategies in research and to adopt a transdisciplinary perspective, which includes neuro- and cognitive sciences and fosters a dialogue between scientific experts and performers.

Professeur à l'Université de Paris 8, dont il codirige le département de théâtre, Jean-Marie Pradier est docteur en psychologie et docteur ès lettres. Il a enseigné aux université d'Istanbul, de Rabat et de Paris 7. Membre permanent de la International School of Theatre Anthropology *(ISTA), il est responsable à l'Université de Paris 8 du Groupe de recherche sur les comportements humains spectaculaires organisés-ethnoscénologie, et du Laboratoire interdisciplinaire des pratiques spectaculaires. Sa recherche porte essentiellement sur les relations des arts et des sciences ainsi que sur l'approche des fondements biologiques et culturels des pratiques spectaculaires humaines. En collaboration avec la Maison des cultures du monde, il est à l'initiative de la fondation du Centre international d'ethnoscénologie, créé à l'Unesco le 3 mai 1995. Dernier ouvrage paru :* La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident *(Presses Universitaires de Bordeaux, 1997).*

Bibliographie

AUGÉ, Marc (1994), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, [Paris], Aubier. (Coll. « Critiques ».)

BANSAT-BOUDON, Lyne (1997), « Le voile de la Maya », dans *Théâtres indiens*, Paris, Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud, EHESS. (Coll. « Purusarthà ».)

BARBA, Eugenio (1999), « *Tacit knowledge : heritage and waste* ». Symposium international tenu à Holstebro du 22 au 26 septembre 1999 à l'occasion du trente-cinquième anniversaire de l'Odin Teatret (à paraître dans un ouvrage coordonné par Anne-Marie Gourdon).

BAZIN, Jean (1999-2000), « Science des mœurs et description de l'action », *Le Genre humain*, n° 34 (hiver 1999-printemps 2000), p. 33-58.

BAZIN, Jean (2001), « L'anthropologie en question », dans *Qu'est-ce que la société*, Paris, O. Jacob. (Coll. « L'université de tous les savoirs ») (à paraître).

BERGHAUS, Günter (1999), « Ritualisme et esprit fin de siècle », *Théâtre/Public*, n° 146 (mars-avril), p. 68-73.

BERGSON, Henri (1896), *Matière et mémoire*, Paris, Alcan.

BLACKING, John (1980), *Le sens musical*, traduit de l'anglais par Éric et Marika Blondel, Paris, Éditions de Minuit.

CARROLL, Raymonde (1987), *Évidences invisibles : Américains et Français au quotidien*, Paris, Seuil.

CLIFFORD, James (1988), *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press. [*Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.]

FRIEDBERG, Claudine (1987), « Les études d'ethnoscience », *Le Courrier du CNRS*, supplément au n° 67, p. 19-24.

GIACCHÈ, Piergiorgio (1999), « Aux confins du théâtre : sur la relation entre théâtre et anthropologie », *Diogène*, n° 186 (avril-juin), p. 110-123.

GROTOWSKI, Jerzy (1993), « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », dans Thomas RICHARDS, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, préface et essai de Jerzy Grotowski, Arles, Actes Sud; Paris, Académie expérimentale des théâtres, p. 174-201. (Coll. « Le temps du théâtre ».)

GROTOWSKI, Jerzy (1997), *Leçon inaugurale au Théâtre des Bouffes du Nord, 24 mars 1997*. Non publiée. Document enregistré — Le Livre qui parle, 24550 Villefranche-du-Périgord.

GRUZINSKI, Serge (1999), *La pensée métisse*, Paris, Fayard.

HAMAYON, Roberte N. (1999-2000), « Des usages de "jeu" dans le vocabulaire rituel du monde altaïque », *Études mongoles et sibériennes*, Paris, Centre d'études mongoles et sibériennes/Klincksieck, Cahiers 30-31, p. 11-45.

HINDEN, Michael (1995), « Drama and ritual once again : notes toward a revival of tragic theory », *Comparative Drama*, vol. 29, n° 2 (Summer), p. 183-202.

HUGUES-FREELAND, Felicia (dir.) (1997), *Ritual, Performance, Media*, Londres, Routledge.

LAUGHLIN Jr., Charles D., John MCMANUS et Eugene G. d'AQUILI (1990), *Brain, Symbol & Experience : Toward a Neurophenomenology of Human Consciousness*, Boston, New Science Library.

LEFEBVRE, Henri (1968), *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard.

LEGENDRE, Pierre (1998), *La 901e conclusion : étude sur le théâtre de la Raison*, Paris, Fayard.

MANDRESSI, Rafael (2000), « Transculturación y espectaculos vivos. Hacia una etnoescenología de la promiscuidad cultural », *Conjunto*, n° 116, p. 47-56.

MAUSS, Marcel (1935), « Les techniques du corps », *Journal de psychologie*, vol. XXXII, n°s 3-4 (15 mars-15 avril), p. 271-293.

MAUSS, Marcel (1947), *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, chapitre V, p. 69-99.

PAVIS, Patrice (1987), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, p. 339-340.

PAVIS, Patrice (1998), « Théorie et pratique dans les études théâtrales à l'université », *Théartre*, n° 1, p. 103-128. (Coll. « Arts 8 ».)

PRADIER, Jean-Marie (1990), « Toward a biological theory of the body in performance », *New Theatre Quarterly*, vol. 6, n° 21 (February), p. 86-98.

PRADIER, Jean-Marie (1994), « Le public et son corps : éloge des sens », *Théâtre/Public*, n° 120 (novembre–décembre) [numéro spécial sur le théâtre et la science], p.18-33.

PRADIER, Jean-Marie (1996), « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences », *Internationale de l'imaginaire*, n° 5 [numéro spécial du colloque de fondation de l'ethnoscénologie, mai 1995], p. 13-41.

PRADIER, Jean-Marie (1998), « Ethnoscénologie : la chair de l'esprit », *Théartre*, n° 1, p. 17-37. (Coll. « Arts 8 ».)

PRADIER, Jean-Marie (2000), « Ethnoszenologie. Das Fleisch ist Geist », dans Michael HÜTTLER, Susanne SCHWINGHAMMER et Monika WAGNER (dir.), *Aufbruch zu neuen Welten Theatralität an der Jahrtausendwende*, Frankfurt, IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, p. 77-107.

PRADIER, Jean-Marie (2001), « Ethnoscenology : the flesh is spirit », dans Günter Berghaus (dir.), *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Tübingen, Max Niemeyer, p. 61-81.

RABINOW, Paul (1986), « Representations are social facts : modernity and post-modernity in anthropology », dans James CLIFFORD et George C. MARCUS (dir.), *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, p. 234-261.

RABINOW, Paul (1988), *Un ethnologue au Maroc : réflexions sur une enquête de terrain*, traduit de l'anglais par Tina Jolas, Paris, Hachette.

REVEL, Nicole et Mäsinu INTARAY (2000), *La quête en épouse : Mämiminbin, une épopée palawan chantée par Mäsinu = The Quest for a Wife : Mämiminbin, A Palawan Epic Sung by Mäsinu*, Paris, Éditions UNESCO : Langues et mondes – L'Asiathèque. (Coll. « Littératures de la voix, n° 1 ».)

REVEL, Nicole (1992), *Fleurs de paroles : histoire naturelle palawan*, Paris, Peeters-France. (Coll. « Ethnosciences ».)

ROUGET, Gilbert (1980), *La musique et la transe*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».)

SCHECHNER, Richard (1995), *The Future of Ritual : Writings on Culture and Performance*, Londres, Routledge.

SCHECHNER, Richard (1985), *Between Theatre and Anthropology*, préface de Victor Turner, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.

WALLACE, Anthony F. C. (1966), *Religion : An Anthropological View*, New York, Random House.

Manuel García Martínez
Université de Santiago de Compostela (Espagne)

Le temps et le rythme au théâtre

Les études sur le rythme de la représentation théâtrale en sont encore à leurs débuts, sans doute en raison de la variété de ses manifestations comme de la complexité et de l'immédiateté de sa perception. La bibliographie présentée en fin de cet article recense les différents ouvrages qui permettent de poser les bases théoriques comme les outils méthodologiques d'une analyse en devenir et dans laquelle s'inscrit l'étude proposée dans les pages qui suivent. Cette étude tente en effet de distinguer les différentes modalités du rythme en regard des nouvelles approches qui leur ont été consacrées.

La recherche d'une définition précise en amont d'études ponctuelles et concrètes, peut être un obstacle à toute analyse du rythme (Meschonnic, 1982), dans la mesure où, des études récentes l'ont montré, elle peut facilement devenir un objet d'étude en soi. C'est que cette définition varie en fonction de son objet qui peut relever aussi bien de la biologie que de la psychologie, par exemple. Pour cette raison et afin de se limiter au but énoncé, cet article n'utilisera qu'une terminologie élémentaire, tout en mentionnant certains aspects de l'expérience du rythme afin d'en aborder les caractéristiques propres au théâtre.

Des structures rythmiques sont perceptibles dans différents éléments de la mise en scène, tels les voix, les mouvements des comédiens, l'éclairage, la bande-sonore, etc. On parlera de « milieux rythmiques » pour les désigner. Le « milieu rythmique » est la modalité sensoriellement perceptible du phénomène : par exemple, dans la voix prononcée, la prosodie et le niveau grammatical de la parole constituent deux milieux rythmiques. Le déroulement de chaque spectacle détermine l'importance relative des milieux rythmiques. Aussi, dans certains

spectacles, les variations mélodiques de la diction sont très importantes alors que le niveau grammatical n'influence pas le découpage sonore; dans d'autres, au contraire, c'est le niveau grammatical qui détermine la mélodie.

Les répétitions, dans leurs variations et leurs combinaisons avec d'autres éléments, donnent lieu à des structures rythmiques[1], bien que la répétition ne peut à elle seule en créer l'expérience, et que la consécution d'éléments disparates la rend impossible. Le groupement, qu'effectue le spectateur lors de sa perception de stimili identiques[2], est fondamental au théâtre, où il est le plus souvent le résultat de pauses plus longues ou de changements divers. Dans le jeu d'un comédien, un groupement de mouvements peut être ainsi produit par une pause significative au sein d'une série de mouvements. Mais il peut aussi résulter d'un grand nombre d'autres facteurs qui varient en fonction de chaque élément scénique. Par ailleurs les limites de tout groupement sont conditionnées par les attentes que le déroulement a suscitées et les stratégies cognitives que le spectateur a mises en place au cours de la représentation.

La succession des groupements génère, à son tour, des regroupements plus complexes et plus longs. Une série de gestes constituera ainsi une séquence, en fonction de la similarité des gestes et des ruptures – pause ou changement – qui en marquent les limites plus ou moins ambiguës. Ces séquences peuvent être caractérisées comme supérieures, par rapport aux gestes qui y sont inclus. Suivant la terminologie musicale, on parlera alors de « structure hiérarchique » ou « architectonique » pour désigner une pluralité de niveaux rythmiques dans un même déroulement. Tout déroulement rythmique donne lieu à une ou plusieurs structures hiérarchiques, dont l'identification peut servir de préalable à l'analyse. Beaucoup d'études du rythme définissent ainsi une structure de base vérifiée par la suite. Au théâtre, cependant, la multiplicité des structures rythmiques lors d'une représentation comme la diversité des spectacles rendent inutiles cette démarche.

1. « Une théorie du rythme est alors une manière de situer la régularité rythmique contradictoire entre les deux pôles du même et du différent, le pôle métrique et le pôle chaotique (on peut le voir aussi comme le pôle du changement). L'un fixe le changement indifférencé, l'autre le non-changement, la répétition du même » (Roubaud, 1986 : 72). Toutes les théories sur le rythme mentionnent cet aspect : G. W. Cooper et B. M. Meyer (1961); R. Dumesnil (1978). La variété et la compléxité des répétitions ainsi que son importance est énorme (Deleuze,1969).

2. Les expériences de rythmisation subjective ou objective ont souvent été associées à l'ostensibilité des structures rythmiques : « On parle alors de rythmisation subjective parce qu'aucun facteur lié à la suite objective des stimulations ne détermine le groupement. [...] La rythmisation serait dite objective si un intervalle périodique plus long que les autres crée une pause ou si un élément sur deux ou sur trois par exemple est accentué » (Fraisse, 1974 : 75;1956).

Les structures fondamentales ne peuvent être définies que dans les limites d'un même spectacle.

Sur le rythme du texte dramatique

Le rythme du texte est fondamental pour toute mise en scène d'une œuvre dramatique. La bibliographie sur les rythmes des textes en vers et en prose est immense, on peut néanmoins en retenir les principales notions[3] même si la spécificité du rythme dramatique se trouve sans doute dans la pluralité de ses niveaux, et distinguer, indépendamment du rythme propre à chaque texte et préalablement à une réalisation scénique, certains milieux rythmiques.

- La récurrence de certaines sonorités, de certains mots, dans le cadre d'une phrase, mais aussi, le plus souvent, au cours d'un échange de répliques (notamment dans la sticomythie classique) ou dans l'ensemble du texte (comme dans certains textes contemporains, ceux de Valère Novarina par exemple).

- Les silences et les blancs typographiques[4].

- La syntaxe, la longueur des phrases qui conditionnent le diction, le souffle des comédiens.

- La succession des répliques en fonction de leur longueur (Conesa, 1983; Le Marinel, 1986).

- La pragmatique de la parole (Vinaver, 1993; voir Searle, 1972; 1996).

- Le rythme du discours (Tarlinskaja, 1984; MacCarthy, 1987).

- Le rythme de succession des scènes, la configuration scénique, les didascalies proxémiques.

3. Aussi les ouvrages cités, ne pouvant prétendre constituer une liste exhautive, ne sont que des exemples. Citons à ce titre : Oprea, 1984; Pfister, 1983; Dinu, 1993.

4. Comme tendraient à le prouver par exemple les études suivantes : Teodorescu-Brinzeu, 1984; Grosos, 1998.

• Les changements de décor, la dynamique de l'intrigue à la ligne qui sont autant de milieux rythmiques inscrits dans le texte et repris par la mise en scène.

Ces études d'ordre dramaturgique posent toutefois un certain nombre de problèmes, même si elles confirment l'importance du rythme dans les textes dramatiques, en particulier lorsqu'il s'agit de réécriture ou de traductions (Villani, 1998; Deprats, 1997). La plupart ne prennent en compte qu'un seul milieu, voire qu'une seule structure rythmique, qu'elles vérifient par la suite, négligeant la simultanéité de l'expérience des différents rythmes, et postulent à partir de ce seul milieu rythmique, plus ou moins récurrent, une expérience rythmique dans sa totalité. Par ailleurs, les analyses mêlent souvent, en soumettant l'un à l'autre, le rythme de la parole et celui du texte sans qu'en soit distinguée la spécificité.

Les études qui analysent le rythme textuel en fonction d'une prononciation, établissent des relations très schématiques entre les deux niveaux. La prononciation, présupposée à partir du texte, est hypothétique, standard et parfaite[5] (Dessons et Meschonnic, 1998). Cette tendance est particulièrement sensible à propos de la notion d'accent, pour laquelle on utilise encore des distinctions – entre accents expressifs et accents d'intensité par exemple – que la phonétique a rendu caduques en montrant que dans la parole spontanée le phénomène d'accentuation était créé par des variations, des contrastes fonctions du contexte immédiat. Dès lors que l'on quitte un point de vue normatif et que l'on envisage la prononciation réelle du théâtre actuel, on constate que l'on ne peut inférer le rythme d'un texte de sa prononciation. Les dictions sont extrêmement différentes en fonction de l'origine et de la culture dramatique du comédien, générant une multiplicité de prononciations possibles. Reste donc à établir de nouvelles relations entre le texte et la prononciation, mais comment les formaliser hors de l'étude de cas particuliers ?[6]

L'étude du déroulement doit aussi prendre en compte les structures récurrentes pour l'ensemble d'une pièce donnée (Hadomi, 1988). Les rythmes peuvent ainsi servir non seulement à caractériser une pièce de théâtre (Le Hir, 1988), mais

5. Gérard Dessons et Henri Meschonnic recourrent à une prononciation virtuelle, théorique, pour définir leur rythme du texte.

6. Complexité que montre par exemple Picard, 1989. Les études sur le rythme considèrent rarement la complexité temporelle de la lecture pourtant présupposée.

encore à définir les traits de l'écriture d'un auteur (Emelina, 1991), ou à définir un genre.

Sur le rythme de la parole

La parole, considérée comme une organisation temporelle qui repose sur des récurrences et des variations, constitue également une structure rythmique. La voix qui assume une grande partie des rythmes textuels, dont elle adapte et transforme, développe ou, au contraire, diminue l'importance, recèle également des rythmes spécifiques. Au théâtre, ceux-ci sont formés par les groupes de souffle, les pauses et les variations de timbre ou les variations intonatives sous l'effet des trois composantes prosodiques : la hauteur, l'intensité et la durée. Ces divers milieux rythmiques ne coïncident que momentanément dans les grandes divisions imposées par le silence. Ainsi, par exemple, dans une longue phrase, les variations de hauteur ne coïncident pas toujours avec les variations d'intensité ni avec les allongements de certaines voyelles, c'est-à-dire avec des variations de durée.

Les études sur la prononciation au théâtre a surtout fait l'objet de traités de diction pour la formation des comédiens, fondés essentiellement sur les structures textuelles et sur les valeurs rythmiques que la tradition attribue au texte (Grammont, 1904; Landry, 1911). Ils adoptent un point de vue normatif, ignorant le plus souvent les réalisations vocales concrètes des comédiens.

Néanmoins l'étude de la voix possède, depuis plusieurs années, un outil privilégié dans le traitement informatique de la parole, développé par la phonétique expérimentale, qui permet une approche détaillée de la matérialité de la voix. Après des analyses subjectives, au vocabulaire aussi divers qu'imprécis, une étude objective et relativement simple de la diction est enfin réalisable. Les variations de hauteur, d'intensité et de durée, si difficiles à démêler, peuvent enfin être différenciées... quand l'enregistrement est d'une bonne qualité. Ces méthodes, qu'on a commencé à appliquer à l'étude des voix au théâtre (Fonagy, 1983; Reuven, 1997; García Martínez, 1995), sont riches de possibilités pour l'étude de l'histoire du théâtre et de la diction. Les critiques écrites autrefois, après une simple écoute, peuvent être aujourd'hui passées au crible des enregistrements – quand ils existent – et révéler ainsi les goûts et l'esthétique d'une époque. Une histoire de la diction et de son esthétique est enfin possible. Cet outil d'analyse présente cependant de nombreuses limites. La phonétique ne peut déterminer la qualité ou la justesse d'une diction. Tous les aspects relatifs à la valeur d'une interprétation ne

peuvent qu'être déterminés par une analyse auditive qui seule établira les caractéristiques de l'esthétique d'une époque.

Sur le rythme des mouvements des comédiens

La spécificité du jeu du comédien dans un rôle donné repose aussi sur le rythme de ses mouvements. Toute analyse du jeu devrait prendre en compte les différentes phases du mouvement : début de l'extension, diminution de tension, moment de repos. Outre sa forme et son énergie, la vitesse de réalisation du mouvement est un facteur important. Les rythmes binaires ou ternaires sont considérés comme fondamentaux. La plupart des mouvements dans une représentation ne sont pas simples, mais complexes, incluant différentes parties du corps. La direction, la hauteur, l'extension et la forme des gestes sont des éléments qui contribuent également à la formation des structures rythmiques. Les gestes constituent souvent des groupements, des séquences, définis par la répétition ou par une ampleur accentuée; ces séquences qui reposent souvent sur l'alternance de déplacements et de stations constituent leurs structures hiérarchiques supérieures. Le jeu de tout comédien repose sur la vitesse de ses mouvements et la vitesse de leur enchaînement. Dans les déplacements, les trajectoires réalisées dans l'espace scénique forment des figures souvent récurrentes. La structure rythmique la plus évidente est l'alternance du mouvement et de l'immobilité. Quand les comédiens sont immobiles, qu'ils occupent des positions dans l'espace, en rapport avec les autres comédiens, les postures et les points d'appui utilisés sont aussi susceptibles de créer des structures rythmiques. Le code gestuel et proxémique d'une tradition théâtrale donnée influence la valeur des structures rythmiques.

Dans l'analyse des mouvements, il convient de distinguer les rythmes individuels – propres au jeu d'un personnage – et les rythmes de groupe. Le rythme du groupe souvent constitué par des comédiens qui réalisent peu de mouvements par rapport à ceux qui parlent, apparaît alors comme un « rythme secondaire ». Parfois, ces mouvements sont agencés de façon à diriger l'attention non sur des individus mais sur l'ensemble, comme c'est le cas dans certains mouvements de foule. La relation entre les deux plans constitue, dans un spectacle où les acteurs sont nombreux, une combinaison fréquente : aussi, par exemple, les mouvements de deux personnages, s'insèrent-ils dans des séquences de plus grande durée constituées par des mouvements de groupe. Dans le déroulement global de la mise en scène, ces alternances et combinaisons créent des structures complexes.

L'analyse des mouvements et de leur rythme relève d'une tradition très ancienne (Fleshman, 1986; Bouissac, 1973). Il existe de nombreuses études sur le rythme des corps dans la danse[7]. Dans le théâtre occidental, cet aspect a été envisagé surtout au début du XX^e siècle, notamment par Émile Jaques-Dalcroze (1920), dans le contexte d'un courant culturel européen. L'importance du rythme des mouvements figure dans tous les manuels pour les acteurs depuis les enseignements de Constantin Stanislavski. Aujourd'hui la vidéo et les traitements informatiques de l'image constituent des outils d'analyse efficaces. Le principal écueil est le passage de l'analyse structurale, descriptive à la détermination de l'importance relative des structures rythmiques, celle-ci ne pouvant être analysée que dans des mises en scène particulières.

L'étude du rythme des mouvements présente donc plusieurs difficultés. La segmentation des différents mouvements, si elle veut être précise, est une tâche ardue, comme le repérage sélectif de gestes pertinents, l'analyse exhaustive risquant d'être peu révélatrice. Même s'il ne s'agit que d'analyser la logique des mouvements de chaque personnage, le choix des paramètres de comparaison demeure épineux. Quel doit être le degré de précision visé ? Sans doute celui qui sera capable de permettre à un praticien, sinon de refaire, du moins de comprendre avec exactitude le mouvement réalisé. Sans oublier qu'il restera toujours à définir le type de lecteur auquel le texte est destiné et, par conséquent, les aspects que l'on choisira de mettre en valeur.

Des rythmes naissent de la relation entre la parole et les mouvements. L'exploitation de ces rapports par le comédien, dans la tradition occidentale, figure dans les travaux fondateurs de Stanislavski et sa notion de « tempo-rythme » (1984). Sa théorie, transformée et divulguée par ses nombreux disciples, Michael Chekhov (1986), Richard Boleslavski, etc., est aujourd'hui reprise par la tradition nord-américaine dans les manuels de mise en scène ou de jeu de l'acteur. Les études concernant cet aspect ont connu peu de développements au cours des dernières années si ce n'est par le biais d'une comparaison avec les traditions non occidentales (Barba, 1993).

7. Les divisions des mouvements varient peu dans l'ensemble des méthodes de notation. Celle de Rudolf Laban (1980) se fonde sur les différentes articulations, du côté droit et du côté gauche, considérant comme parties centrales la tête et le tronc, comme membres supérieures les épaules, les coudes, les poignets, les mains et les doigts, au-dessous du tronc, sont pris en compte les hanches, les genoux, les chevilles et les pieds. Les diverses notations de danse fournissent des exemples de divisions des mouvements de Laban et de notation du rythme.

Une ouverture à l'étude rythmique de la parole et du mouvement réside peut-être dans la synchronie interactionnelle, développée dans le cadre des analyses de la communication non verbale. Dans la vie quotidienne, un locuteur réalise des mouvements en synchronie très marquée avec la parole prononcée, avec son flux verbal, phénomène qui a été appelé par W. S. Condon « autosynchronie » (*self-synchronie*); de même un interlocuteur a des mouvements synchrones avec les paroles qu'il écoute, ce qui a été appelé « synchronie interactionnelle ou hétérosynchronie[8] ». Par ailleurs, la synchronie révéle des différences culturelles. Cette méthode pourrait être appliquée à l'étude du rythme au théâtre. Dans une représentation, autant l'autosynchronie que la synchronie interactionnelle, produits d'une élaboration artistique, sont révélatrices d'un choix esthétique ou d'une inexpérience, comme c'est le cas chez les comédiens amateurs. Elle est également très perceptible dans les spectacles comiques qui utilisent une profusion de mouvements. En général, plus le spectacle est travaillé, plus la synchronie est l'objet d'une élaboration soignée et de décalages calculés. Elle est parfois remise en question, jusqu'à être presque totalement annulée, par exemple dans les mises en scène de Claude Régy ou dans certains spectacles de Robert Wilson. L'étude systématique des relations de synchronie permettrait sans doute une définition dynamique des styles de jeu, avec d'éventuelles classifications en fonction des composantes temporelles et non plus de l'imitation de la réalité (jeu naturaliste, jeu non naturaliste, etc.) ou du rapport sémiologique entre les mouvements et le texte.

8. Terme utilisé pour la première fois par W. S. Condon et W. D. Ogston (1966). Les débuts de nombreux mouvements semblent coïncider avec le début des phonèmes, avec des décalages entre 10 et 50 millièmes de seconde. Condon a étudié la gestuelle en utilisant des films de 24, 48, puis de 96 images par seconde. Il a analysé le rapport entre le décours phonique et la gestuelle. Les résultats montrent des coïncidences au niveau des phonèmes. Prenant par exemple le son / i / dans la prononciation du mot « *keeping* », Condon observe : « During the emission of / iii / the speaker's head moves right and inclines left [...] while the right elbow flexes and pronates slightly [...] the right wrist flexes [...] the fingers of the right hand adduct [...] and the mouth closes [...]. All of those mouvements sustain a relationship together across the three frames of / iii / forming a "movement bundle" which has a form of unity that contrast with similar movement bundles across / kkk/ and / pp / » (1979 : 134). Ces coïncidences se retrouvent également dans des unités de plus longue durée, avec des cycles de synchronie qui durent jusqu'à une seconde. Selon Adam Kendon, il existe une synchronie au niveau des groupes de souffle, chaque groupe de souffle correspondant avec une phrase gestuelle (1975 : 355-356). Les mouvements semblent également refléter la structure de Consonne-Voyelle-Consonne, ralentissant sur les consonnes et accélérant sur les voyelles. De nombreuses études rapportent que les gestes se produisent parfois même avant l'intervention verbale. Ce qui tendrait à prouver que les gestes et la parole proviennent du même processus mental (Cosnier et Vaysse, 1992 : 46).

Cependant l'analyse des gestes les plus réduits, comme ceux relevant de la synchronie interactionnelle, nécessite des moyens aujourd'hui encore peu accessibles. Par ailleurs, aux confins de l'ethnologie et de l'anthropologie, des méthodes ne possédant pas de discipline établie et, par conséquent, de territoire hermeneutique propre, se sont développées pendant les années 1960 aux États-Unis avec l'essor des études sur la communication non verbale. Elles connaissent aujourd'hui un net recul et sont surtout consacrées à la caractérisation de cas pathologiques.

En outre, un grand nombre de structures rythmiques émergent de relations de simultanéités entre divers éléments, comme, dans la plupart des mises en scène, par la succession des relations entre les mots et les images. Cette relation est très différente, par exemple, dans l'ouverture d'un spectacle de Jerôme Savary, qui se caractérise par un foisonnement d'éléments visuels et leur rapide succession, et dans celle d'une mise en scène de Claude Régy qui, au contraire, instaure la lenteur.

Au-delà de l'analyse des rythmes immédiatement visibles, le jeu du comédien présente d'autres rythmes qui influencent la perception du spectateur. L'intensité du jeu en est un exemple : elle détermine d'une façon décisive le maintien de l'attention du spectateur au cours du déroulement de la mise en scène. Dans chaque mouvement réalisé par un comédien, il y a des variations d'intensité. L'énergie est souvent associée à l'augmentation de l'intensité (Lecoq, 1987 : 102), qui peut avoir lieu à un moment du déroulement du mouvement, contribuant à former des groupements. Elle peut aussi être due, comme le signalent de nombreuses théories de l'acteur, à un accord entre l'impulsion spirituelle et le mouvement extérieur ou à une opposition entre le rythme interne et le rythme externe comme l'indique Eugenio Barba (1993 : 81). Les subtiles variations de l'énergie interne, son organisation en partition de séquences créent des rythmes perçus par le spectateur. Le plus grand problème pour l'analyse de cet aspect est sa formalisation. Au-delà d'un mouvement ponctuel ou d'un très bref fragment, il est très difficile de déterminer l'origine comme les variations de cette énergie. Il n'existe aucun outil qui en permette l'analyse hormis la perception individuelle et subjective de chaque spectateur. Cet aspect fondamental marque sans doute une des limites de l'étude du rythme.

Les distinctions faites dans cet article ne sont qu'une première étape pour une étude du rythme et de sa perception. Les structures rythmiques n'acquièrent leur sens que dans la continuité d'une mise en scène. Car le rythme des divers

éléments et leur combinatoire définit en grande partie la conception temporelle d'un spectacle...

L'étude du rythme est donc susceptible de compléter un pan important de l'histoire du théâtre. Elle est essentielle à l'analyse des représentations actuelles, où le message du metteur en scène a souvent pris le pas sur la mise en valeur du texte. Favorisant une vision dynamique, l'étude du rythme permet d'aborder concrètement les expériences temporelles suscitées par une représentation théâtrale tout au long de son déroulement.

Le rythme est un problème peu exploré dans la représentation théâtrale. Cet article est une première approche tentant de déterminer certains niveaux où le rythme apparaît dans le jeu du comédien, ainsi que des outils d'analyse existants qui présentent des possibilités et des limites.

Rhythm is not often explored in theatrical performance. This article is an attempt to identify the levels at which rhythm appears in the actor's performance, as well as the possibilities and limits of certain analytical tools.

Manuel García Martínez a fait des études de philologie à l'Université de Saint-Jacques de Compostelle (Espagne). Il a soutenu sa thèse de doctorat à l'Université de Paris 8 (France) en janvier 1995. De 1995 à 2000 il a été professeur à l'Université de Saint-Jacques de Compostelle. Durant l'année 2000-2001, il est détaché à la filière Théâtre de l'UFR des Lettres de l'Université Marc Bloch de Strasbourg (France). Ses recherches portent principalement sur l'analyse de la représentation, sur le rythme du spectacle et sur la voix des comédiens.

Bibliographie

BARBA, Eugenio (1993), *Le canoë de papier*, [Lectoure], *Bouffonneries*, nos 28-29.

BITON, Philippe (1948), *Le rythme musical. Le rythme de la langue française. Paroles et musique. Le rythme en général*, Genève, Éditions Henn.

BOUISSAC, Paul (1973), *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, La Haye, Mouton.

BOULEZ, Pierre (1963), *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard.

CHEKHOV, Michael (1986), *Être acteur : technique du comédien*, Paris, Pygmalion.

CONDON, W. S . (1979), « Neonatal entrainment and enculturation », dans Margaret BULLOWA (dir.), *Before Speech. The Beginning of Interpersonal Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 134-135.

CONDON, W.S. et W. D. OGSTON (1966), « Sound film analyses of normal and pathological behavior patterns », *Journal of Nervous and Mental Disease*, n° 143, p. 338-347.

CONESA, Gabriel (1983), *Le dialogue moliéresque*, Paris, PUF.

COOPER, Grosvenor W. et Leonard B. MEYER (1961), *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, University of Chicago Press.

COSNIER, J. et J. VAYSSE (1992), « La fonction référentielle de la kinésique », *Protée*, vol. 20, n° 2 (printemps), p. 40-47.

DELEUZE, Gilles (1969), *Différence et répétition*, Paris, PUF.

DELEUZE, Gilles (1980), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit.

DEPRATS, Jean-Michel (1997), « La geste et la voix : réflexions sur la traduction des textes de théâtre : le théâtre », *Les langues modernes*, vol. 91, n° 3, p. 32-39.

DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC (1998), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod.

DUMESNIL, René (1978), *Le rythme musical. Essai historique et critique*, Genève, Slavkine Reprints.

DINU, M. (1993), « Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine », *Langue française. Métrique française et métrique accentuelle*, n° 99, p. 63-74.

EMELINA, Jean (1991), « Labiche : le comique de vaudeville », *Romantisme. Rires et rires*, vol. 21, n° 74, p. 83-92.

FLESHMAN, Bob (1986), *Theatrical Movement : A Bibliographical Anthology*, Metuchen (N.J.), Scarecrow Press.

FONAGY, Ivan (1983), *La vive voix. Essais de psychophonétique*, Paris, Payot.

FRAISSE, Paul (1956), *Structures rythmiques*, Paris, Éditions Erasme.

FRAISSE, Paul (1974), *La psychologie du rythme*, Paris, PUF.

GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel (1995), « Remarques sur l'étude du rythme au théâtre ». Doctorat nouveau régime, Université de Paris 8.

GRAMMONT, Maurice (1904), *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin.

GRAMMONT, Maurice (1939), *Traité de phonétique : le rythme*, Paris, Delagrave.

GROSOS, Philippe (1998), « Le théâtre, le poème et les blancs : sur la Jeanne d'Arc de Charles Péguy », *Bulletin d'informations et de recherches - L'Amitié Charles Péguy 1897-1997*, n° 82, p. 113-124.

HADOMI, L. (1988), « Fantasy and reality : dramatic rhythm in *Death of a Salesman* », *Modern Drama*, vol. 31, n° 2, p.157-174.

JAQUES-DALCROZE, Émile (1920), *Le rythme, la musique, et l'éducation*, Paris, Fischbacher.

KENDON, Adam (1975), « Gesticulation, speech, and gesture theory of language origins, *Sign Language Studies*, n° 9, p. 355-356.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1991), *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin.

LABAN, Rudolf (1980), *The Mastery of Mouvement*, London, Macdonald & Evans.

LANDRY, Eugène (1911), *La théorie du rythme et le français déclamé*, Paris, Librairie Honoré Champion.

LECOQ, Jacques (dir.) (1987), *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*, Paris, Bordas.

LE MARINEL, J. (1986), « L'importance du rythme dans la réécriture des *Esprits* de Larivey par Albert Camus », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 38, n° 4, p. 395-405.

LE HIR, Yves (1988), « Aspects du vers ternaire dans *Hernani* », *Revue des lettres modernes; Victor Hugo 2. Linguistique de la strophe et du vers*, n°s 884-891, p. 29-33.

MACCARTHY, G. F. (1987), « Role and rhythm in Molière's *Dom Juan* », *Australian Journal of French Studies*, vol. 24, n° 1, p. 23-40.

MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.

MESCHONNIC, Henri (1995), *Politique du rythme. Politique du sujet*, Paris, Verdier.

MORIER, Henri (1943-1944), *Le rythme du vers libre symboliste*, Genève, Presses Académiques.

MORIER, Henri (1975), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF.

OPREA, M. (1984), « Poetics means in investigating drama », *Poetics : Formal Study of Drama*, vol. 13, n° 1-2, p.149-169.

PFISTER, Manfred (1983), « *Proportion Kept :* Zur Dramatischen Rhythmus in *Richard II* », *Deutsches Shakespeare Gesellschaft West Jahrbuch*, p. 61-72.

PICARD, Michel (1989), *Lire le temps*, Paris, Éditions de Minuit.

ROUBAUD, Jacques (1978), *La vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Maspero.

ROTHSTEIN, William Nathan (1981), « Rhythm and the theory of structural levels ». Dissertation, Yale University.

SEARLE, John R. ([1969] 1972), *Les actes de language*, traduit par Hélène Pauchard, Paris, Hermann (1re éd.1969, Cambridge University Press).

TARLINSKAJA, Marina (1984), « Rhythmical differentiation of Shakespeare's *dramatis personae* », *Language and Style*, vol.17, n° 4, p. 287-301.

TEODORESCU-BRINZEU, P. (1984), « The verbal zero-sin in theatre », *Poetics : Formal Study of drama*, vol.13, n° 1-2, p. 47-56.

TSUR, Reuven (1997), « "To be or not to be" : that is the rhythm. A cognitive-empirical study of poetry in the theatre », *Assaph. Studies in the Theatre*, section C, n° 13, p. 95-122.

STANISLAVSKI, Constantin (1984), *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion.

VAISSIÈRE, J. (1992), « Rhythm, accentuation and final lengthening in French », dans Johann SUNDBERG, Lennart NORD et Rolf CARLSON (dir.), *Music, Language, Speech and Brain*, Houndmills, MacMillan Press.

VILLANI, Jacqueline (1998), « Sculpter dans l'éphémère. Quelques remarques sur le manuscrit d'*Antony* », *Romantisme. Écritures secondaires*, n° 99, p. 89-103.

VINAVER, Michel (1993), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud.

VITEZ, Antoine (1982), « À l'intérieur du parler, du geste, du mouvement. Entretien avec H. Meschonnic », *Langue française. Le rythme et le discours*, n° 56, p. 24-32.

Bernard Martin
Université de Paris 8

Dramaturgie et analyse dramaturgique

Le terme « dramaturgie », à l'œuvre aussi bien dans le domaine de la théorie que dans celui de la pratique théâtrales, désigne aujourd'hui tantôt au sens traditionnel l'activité de conception et de construction d'une œuvre dramatique, tantôt au sens contemporain l'activité d'un proche collaborateur du metteur en scène, dont la fonction globale est de jeter les bases du travail de plateau.

Évolution du concept

Dans le double champ de la réflexion et de l'activité théâtrales, le concept de dramaturgie a connu une évolution sémantique notable : depuis Aristote – et récemment encore[1] –, le terme se bornait à désigner la composition stylistique, structurelle et formelle, du texte dramatique – autrement dit « la construction du texte de théâtre » (Ubersfeld, 1996 : 33). Aujourd'hui, excédant ce cadre strictement littéraire, il renvoie à une dimension du travail théâtral consacrée à « l'étude de l'écriture et de la poétique de la représentation » (p. 33). Ainsi, le concept a-t-il su prendre en considération la mutation de l'œuvre dramatique en un « texte spectaculaire », défini comme « le rapport de tous les systèmes signifiants utilisés dans la représentation et dont l'agencement et l'interaction forment la mise en scène » (Pavis, 1996 : 357). Le dramaturge est désormais celui qui « jette un pont entre l'écriture textuelle et l'écriture scénique [...], possède le langage propre à

1. La partie dictionnaire du cédérom de l'*Encyclopedia Universalis*, édition de 1996, fournit par exemple la définition suivante : « Techniques de composition et d'écriture de l'art dramatique ».

convertir l'une en l'autre » (Temkine, 1983 : 8); l'analyse dramaturgique est appréhendée comme une série ouverte d'investigations à partir du texte qui sera porté à la scène.

Le concept, cependant, demeure fuyant et ses objectifs, vagues : « voilà une notion [...] sujette à autant d'interprétations, de variations, d'interrogations (ou de contestations, de rejets) qu'il y a de pratiques théâtrales et de points de vue théoriques », dit Olivier Ortolani (1986 : 7). Un avis partagé par Daniel Besnehard : « Une fonction obscure [...] Autant d'expériences, autant de maisons, autant de dramaturges » (1983 : 38). Michel Bataillon estime quant à lui que la dramaturgie « naît de la lecture, ou du travail studieux, ou de l'inspiration », mais qu'« elle prend corps sur scène, [...] est matérielle, [...] sensuelle » (1986 : 41). Pour Bernard Chartreux, elle constitue une « étape spéculative et conceptive d'un spectacle – et pas seulement [une] étape purement réflexive : la dramaturgie d'un spectacle c'est aussi un moment de son invention » (1986 : 43). Jean-Marie Piemme élargit le champ d'action de la discipline, déclarant que « si la dramaturgie est cet ordre où tout signifie, on comprend que, du théâtre, elle englobe le texte, c'est évident, mais aussi le spectacle, son bâtiment, son rapport au public, sa mise en scène, son jeu, sa lumière, etc. [...] C'est pourquoi on peut parler de dramaturgie d'un texte, d'un spectacle déterminé [...], d'une dramaturgie de la scène à l'italienne ou même d'une disposition dramaturgique d'un théâtre dans l'espace architectural d'une ville » (1984 : 61). Eugenio Barba, centrant sa réflexion sur l'énergie de l'acteur, pense que la dramaturgie est fondamentalement « *drama-ergon*, travail, mise en œuvre des actions », qu'elle doit par conséquent englober tout le domaine des « actions en action », y compris celles qui ont un effet « sur l'attention du spectateur, sur sa compréhension, sur son émotivité, sur sa cénesthésie » (1995 : 48).

Le dramaturge est longtemps apparu sous la seule figure du *dramatourgos* (auteur de poèmes dramatiques) et l'activité dramaturgique fut exclusivement centrée sur la composition du texte dramatique selon les conventions d'écriture propres à une époque donnée. Aristote jeta les bases de cette conception en recherchant, dans sa *Poétique*, « la manière dont il faut agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie » (1990 : 85). Rejetant la notion de spectacle, « totalement étranger à l'art et [qui] n'a rien de commun avec la poétique, puisque la tragédie réalise son effet même sans concours et sans acteurs », il estimait que la composition devait avant tout être « belle », c'est-à-dire tendre à une

mimesis[2] en accord avec les lois et proportions de la nature : la création poétique devait ainsi se plier à des codes de référence reposant tant sur des principes philosophico-esthétiques jugés pertinents que sur des œuvres estimées irréprochables (en l'occurrence, celles de Sophocle et d'Aristophane). Ce principe fut largement repris à l'époque classique : dans *La pratique du théâtre* (1657) de l'Abbé d'Aubignac, dans les trois *Discours* (1660) de Corneille, dans la *Poétique française* (1763) de Marmontel. L'argumentation développée par d'Aubignac est voisine de celle que Racine résumera dans sa préface de *Britannicus* (1669) : « une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour et qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages ». Jacques Scherer définit ce type de dramaturgie classique comme « l'ensemble des éléments [...] qui constituent le fond de la pièce [...] ce qui en est le sujet pour l'auteur, avant qu'interviennent les considérations de mise en œuvre » (Scherer, cité dans Pavis, 1996 : 106). À une telle organisation interne, Scherer oppose la structure externe, laquelle, « constituée davantage par des formes [...] qui mettent en jeu les modalités de l'écriture et de la représentation de la pièce » (p. 106), se révèle proche de l'objet actuel de la dramaturgie.

Le terme désigne effectivement de nos jours un ensemble de procédures assimilables à un travail d'analyse prospective visant la pratique scénique. Ce que les praticiens appellent le « travail à la table », constitue la phase liminaire de tout engagement dramaturgique. En amont même de cette mise sur table des problématiques inhérentes à la création scénique, la quête dramaturgique brasse nombre d'investigations d'ordre documentaire, relatives par exemple au contexte de production de l'œuvre, à l'auteur, à l'éventuelle intertextualité décelable entre son texte et les textes d'autres auteurs, etc. La recherche dramaturgique est appréhendée comme un réseau à la fois lâche (atomisé) et serré (animé par une finalité clé) de réflexions « nourricières » introductives au travail de plateau : elle modèle progressivement un *corpus* ouvert, qui jouera le moment venu un rôle d'embrayeur pour l'agencement *in situ* de la partition spectaculaire.

Aujourd'hui encore ces deux acceptions coexistent. Force est cependant de constater que le « producteur » du texte écrit est désormais le plus souvent nommé *auteur dramatique*, tandis que la dramaturgie en tant que composition

2. Dans la *Poétique*, la production artistique (*poiesis*) est définie comme imitation (*mimesis*) de l'action (*praxis*). Aristote fait ainsi de la *mimesis* le mode de production fondamental de l'art.

littéraire est appelée *écriture dramatique*. Les Allemands ont su lever l'équivoque en se dotant de deux termes : *der Dramatiker* (l'auteur) et *der Dramaturg* (le « conseiller » prenant en charge la réflexion sur l'œuvre).

C'est avec *La dramaturgie de Hambourg* de Lessing (1729-1781) que le concept a pris son sens moderne. L'ouvrage, rédigé en 1767-1768 sous forme de chronique régulière alors que Lessing était *Theaterdichter* (poète de théâtre) au Théâtre national de Hambourg, se présente comme un recueil de critiques théâtrales (portant sur 104 représentations) accompagnées de réflexions théoriques. La critique exercée par Lessing vise davantage l'objet spectaculaire que l'œuvre textuelle : « cette dramaturgie a pour finalité de tenir un registre critique de toutes les pièces donnant lieu à représentation, et d'accompagner chaque pas que l'art, aussi bien celui de l'auteur que celui de l'acteur, fera ici » ([1767] 1885). Le dramaturge, s'élevant contre les opinions alors prépondérantes de Gottsched[3], désirait délivrer le théâtre allemand de l'imitation de la scène française et proposer des formes inédites d'écriture et de pratique théâtrales. Avec lui, la dramaturgie devient vraiment « l'étude non seulement du texte et de la représentation, mais du rapport entre la représentation et le public qui doit la recevoir et la comprendre » (Ubersfeld, 1996 : 33). Lessing notait qu'au théâtre, « nous ne devons pas apprendre ce que tel ou tel individu particulier a fait, mais ce que chaque homme de tel caractère particulier ferait dans des circonstances précises » ([1767] 1885) : une telle « pétition » annonçait un intérêt, aujourd'hui réel chez maints dramaturges, pour une étude prospective des réactions que l'histoire relatée est susceptible d'induire chez le récepteur. À la fin du XIX^e siècle, l'émergence de la mise en scène confirmera cette vocation de la dramaturgie et les deux « disciplines » se découvriront complémentaires : la mise en scène n'est-elle pas née d'une volonté de *vision d'ensemble* du spectacle, dont le duc de Meiningen[4] fut, avant André Antoine, le promoteur ? Une telle vision panoptique ne saurait en effet advenir qu'à l'issue d'une étude fine et serrée des relations entre les multiples composantes du spectacle théâtral : texte et scène, scène et espace dramatique, jeu dans cet espace, part de « jeu » réservée au public, etc.

3. Johann Christoph Gottsched (1700-1766) fut considéré pendant de nombreuses années comme le « législateur » de la scène allemande, empruntant souvent ses préceptes à Boileau.

4. Georges II, duc de Saxe-Meiningen (1826-1914), s'efforça, avec sa troupe des *Meininger*, qui parcourut l'Europe entière, de produire une représentation théâtrale homogène, soucieuse de respect historique, de cohésion et d'« ensemble » : il dessinait lui-même ses costumes, réalisait les maquettes de ses décors, etc.

Lorsqu'on soumet à l'analyse le concept de dramaturgie, il convient de ne pas oublier que le terme fondateur, *drame*, signifie *action*. Le mot désignera au XVIII[e] siècle les pièces du genre sérieux[5], mais il renouera peu ou prou au XX[e] siècle avec son acception générique, référant à toute œuvre capable de donner lieu à une ou des actions scéniques. Ainsi, si la vocation de l'art dramatique est la « mise en action(s) » d'un texte, l'analyse dramaturgique doit tendre à faire de la représentation théâtrale le lieu d'une énonciation qui s'adresse effectivement à un public : elle se donne dès lors pour tâche de « travailler » les situations, les énoncés, le dessin et les desseins des personnages selon une stratégie visant à transformer ces éléments en des vecteurs affectés d'une fonction signifiante dans le déroulement actantiel[6] de la fable. La recherche dramaturgique s'efforce ainsi de « métamorphoser » le contenu discursif du texte linguistique en une partition spectaculaire largement extra-verbale, dans laquelle les systèmes scéniques, réfléchis quant à leur structuration et à leurs interrelations, auront un rôle spécifique à jouer, dans le double cadre d'une cohésion interne et d'une cohérence externe.

Il importe aussi que l'analyste-dramaturge ait présent à l'esprit le fait que l'œuvre dramatique nomme ses éléments dialogués des *répliques* (de *replicare*, répondre à l'autre pour le faire *plier*) : ce terme implique que l'enquête dramaturgique doit être par avance attentive aux effets indirects et inattendus (sur l'interlocuteur aussi bien que sur le locuteur) du geste même d'énonciation – donc à la globalité du verbo-corps de l'acteur engagé dans la situation de parole; il suppose aussi que les praticiens de théâtre veillent aux relations de proxémique[7], tant il est vrai que « l'occupation de l'espace [...] est le résultat d'un projet » (Corvin, 1976 : 64).

5. Expression utilisée par Diderot de préférence à celle de *drame bourgeois*. Il s'agit d'un *genre intermédiaire* entre la tragédie et la comédie, propre à représenter l'époque. En 1767, Beaumarchais écrira son *Essai sur le genre dramatique sérieux*.

6. Rappelons que le *schéma actantiel* s'efforce de cerner les enjeux de la fable relatée. Les relations entre ses six pôles (Destinateur, Destinataire, Sujet, Objet(s), Adjuvants, Opposants) constituent le cœur même de l'action théâtrale et permettent de repérer les enjeux respectifs des divers protagonistes.

7. La proxémique étudie l'impact sur les interlocuteurs de leurs relations dans l'espace.

La dramaturgie aujourd'hui

Au XX[e] siècle, « le mot dramaturgie s'est mis à désigner une pratique empirique faisant partie intégrante de la réalisation théâtrale et entrant dans le champ de la mise en scène » (Dort, 1991 : 265). Le dramaturge est devenu le producteur d'un paratexte[8] protéiforme, tissé à partir des voies (voix) offertes par l'argument textuel et destiné à éclairer celui-ci selon des points de vue (interprétatifs, ludiques, esthétiques) cohérents. Ce paratexte, à la fois texte de réflexion liminaire, texte d'accompagnement et texte-guide pour le travail de plateau, a pour vocation de préparer l'élaboration de la partition spectaculaire : il s'engage à projeter, sinon une balistique précise, du moins un faisceau ouvert de trajectoires signifiantes. Comme le note encore Bernard Dort, « le centre de gravité de l'activité théâtrale s'est déplacé de la composition du texte à sa représentation [...] Ainsi la dramaturgie, aujourd'hui, concerne-t-elle moins l'écriture de la pièce [...] que la mutation d'un texte en spectacle : sa représentation, au sens le plus large de ce mot » (1986 : 8)[9].

Le dramaturge assume le rôle d'un collaborateur – voire d'un « complice »[10] du metteur en scène : « préparant le terrain » pour cette écriture sémiotique, verbale et extra-verbale, qu'est la mise en œuvre du spectacle, il trace les lignes de force, dessine les bandes de redondance destinées à faciliter la future « réalisation », par le récepteur, du (des) sens possible(s) – le sens d'un texte ne résidant assurément pas « dans telle ou telle de ses "interprétations", mais dans l'ensemble diagrammatique de ses lectures, dans leur système pluriel » (Barthes, 1970 : 126). Ainsi circonscrit, le dramaturge se révèle proche de l'analyste au sens clinique : il écoute « parler » le texte en ses détours, lapsus et béances, afin de le conduire (forcer) à dévoiler *in fine* ce qu'il recèle; il se tient à l'affût des connotations, du non-immédiatement-dit, des jeux possibles sur et avec le langage, dans une perspective qui (dans les meilleurs des cas) sait préserver la polysémie du matériau textuel.

8. Selon Jean-Marie Thomasseau : « Le terme paratexte [...] englobe [...] toutes les formes de textes et d'adjuvants textuels à fonction de seuil, d'escorte ou de passage qui ceinturent l'œuvre » (« Le didascale et les jardins », dans Monique Martinez Thomas, *Jouer les didascalies*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 8).

9. C'est-à-dire : 1) mise au présent du passé du texte; 2) mise en images et en actes scéniques; 3) aboutissement du travail de répétitions.

10. Michèle Raoul-Davis écrit : « je définirai le dramaturge aujourd'hui ainsi : complice rémunéré d'un ou de quelques (très peu nombreux) metteurs en scène » (1986 : 4).

Après Brecht, dont la contribution quant à l'acception moderne de l'analyse dramaturgique fut considérable, cette analyse concerne donc à la fois « le texte d'origine et les moyens scéniques de sa mise en scène; étudier la dramaturgie d'un spectacle, c'est alors décrire sa fable "en relief", c'est-à-dire dans sa représentation concrète, spécifier la manière théâtrale de montrer et de narrer un événement » (Pavis, 1996 : 106). Cette caractéristique (montrer et narrer) est de fait capitale, puisque le théâtre, art de la « représentation », se manifeste comme une monstration forgée à partir de l'argument textuel : la recherche dramaturgique essaie de spécifier selon quelles procédures scéniques les événements relatés pourront exercer sur le public un impact esthésique spécifique, distinct de celui qui résulterait d'une simple lecture ou audition du texte dramatique.

Cette approche de la quête dramaturgique rejoint la conception de Brecht : « la fable est explicitée, bâtie et exposée par le théâtre tout entier, les comédiens, les décorateurs, les maquilleurs, les costumiers, les musiciens et les chorégraphes » (1970 : 95). Le dramaturge, « enquêteur » clairvoyant, passe au crible de la réflexion la matière linguistique et son organisation structurelle; il tente de prévoir quels moyens scéniques permettront aux praticiens d'opérer un passage de l'histoire (ancienne) « déposée » sur le papier à sa monstration (actualisée) « proposée » sur scène; il examine sous quels éclairages la mise en scène peut *présenter* ce texte pour sa future représentation – tout en se montrant circonspect à l'égard de concepts aussi flous que l'« inspiration » ou le « feeling » : « si le brechtisme nous a tant séduits, c'est parce qu'il offrait enfin à nos pieds de débutants un sol plus solide que celui de l'instinct et du tempérament », affirme Michèle Raoul-Davis (1986 : 5).

L'entreprise de ce « médiateur » de sens qu'est le dramaturge se révèle donc plurielle. Il lui revient notamment de cerner au plus près le contexte historique dans lequel l'auteur a élaboré sa fiction. Grâce à des documents de tous ordres, il part en quête des traits saillants de ce contexte, afin de saisir quelle(s) signification(s) la fable relatée pouvait revêtir pour les spectateurs d'alors. Une telle investigation « archéologique » permet d'appréhender les motifs du recours à tel type de vocabulaire, à tel niveau de langage ou à telle forme rhétorique, en liaison avec l'idéologie[11] de la période considérée. Sur le plan formel, l'analyste tente

11. Umberto Eco définit l'idéologie comme « la forme assumée par les connaissances précédentes du destinataire, un système d'opinions et de préjugés, une perspective de l'univers » (*La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 115). Selon Gérard Genette, c'est « un corps de maximes et de préjugés qui constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs » (*Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 73).

d'apporter des éléments de réponse à la question posée par Mikhaïl Bakhtine : « Comment la forme, entièrement réalisée dans un certain matériau, devient-elle néanmoins la forme d'un contenu, se relate axiologiquement à lui, ou, en d'autres termes, comment la forme compositionnelle, c'est-à-dire l'organisation du matériau, réalise-t-elle une forme architechtonique, c'est-à-dire l'unification et l'organisation des valeurs cognitives et éthiques ? » (1978 : 69). La forme d'une écriture réfracte en effet l'influence exercée par les contingences socio-historiques propres à l'époque de production : soit que l'acte d'écriture se coule docilement dans la *doxa* alors en vigueur, soit que l'écriture s'applique, par « ruse » ou déviance, à les transgresser. La stratégie narrative mise en œuvre, les outils morpho-syntaxiques utilisés, leur agencement structurel, relatent, indirectement, les conditions d'émergence du texte.

À partir des tentatives de délimitation de ces conditions, le dramaturge s'applique à mettre en relief les lignes de force (ou, du moins, d'orientation) du discours interprété lors de la lecture du texte dramatique. Le repérage de vecteurs sémantiques récurrents permet aux praticiens de faire œuvre d'historicisation, autrement dit de « considérer un système social donné du point de vue d'un autre système social », sachant que « l'évolution de la société fournit les points de vue » (Brecht, 1976 : 109). Une œuvre peut en effet – notamment pour raisons de censure – avoir voulu « tourner autour de » tel ou tel sens : le dramaturge se demandera si ce sens est encore viable, s'il s'avère utile de l'irriguer par et pour l'actualité, selon une réévaluation opérée à partir des modèles culturels récents[12]. L'analyse dramaturgique, en dégageant les traits d'historicité d'une écriture, engage la problématique d'une éventuelle actualisation[13] de l'argument écrit par des moyens propres à la scène. Le dramaturge pourra aussi s'interroger sur les façons de lever – ou de relativiser, d'ironiser – certains énoncés ou certaines situations qu'un spectateur contemporain pourrait légitimement juger tout à fait anachroniques.

L'analyse dramaturgique permet, avant de les soumettre à l'épreuve (à la « résistance », souvent) de la scène, de conceptualiser – ou du moins d'exprimer en toute liberté – les moyens susceptibles de transmettre au mieux la fiction relatée. C'est pourquoi le dramaturge se doit à l'évidence de connaître le spectateur d'aujourd'hui, ses schémas culturels, ses horizons d'attente, ses modes de

12. En ce sens, Vitez écrivait : « chaque fois que l'on joue une pièce de théâtre ancienne, il faut se demander quel pouvait en être le sens le premier jour où elle a été donnée ». (« Une entente », *Théâtre/Public*, nos 64-65, 1985, p. 25).

13. L'actualisation est en quelque sorte l'« adaptation » d'un texte ancien au public de l'ici et maintenant.

perception et d'aperception – et, bien entendu, ses refus et rejets. Le spectacle théâtral s'impose en effet comme une *relation* au double sens du terme : relation d'un monde possible (récit d'une histoire), relation à un public (adresse de cette histoire aux spectateurs). Des options élues se dégagera un fil thématique dont le bon déroulement sera assuré tout au long de la représentation, de telle sorte que ce que Brecht appelait le « gestus de la livraison d'un produit élaboré » (1970 : 102) soit nettement tracé. Comme le note Bernard Dort, « le domaine de la dramaturgie, c'est non la représentation scénique concrète, mais le processus même de la représentation. Faire un travail dramaturgique sur un texte, c'est donc prévoir, à partir de lui, la ou les représentations possibles (dans les conditions présentes de la scène) de ce texte » (1986 : 8). Prévision qui, dans la pratique théâtrale la plus courante, semble rarement constituer un véritable objet d'étude – en France du moins, où la fonction de dramaturge est peu répandue hors du cercle limité des grandes institutions théâtrales.

Ce fait est sans doute imputable à plusieurs causes, dont la plus décisive semble la volonté fermement revendiquée par un grand nombre de gens de théâtre de garantir leur statut de « directeur » (d'acteurs, de la scène, du sens) : l'intervention d'un dramaturge « extérieur » est ressentie par certains d'entre eux comme une insupportable ingérence. Même lorsque le dramaturge se limite au rôle d'un « directeur de conscience », prodiguant conseils et directives par le truchement d'un savoir et d'un discours maîtrisés, « les acteurs n'acceptent jamais vraiment le dramaturge, tout en reconnaissant sa culture, tout en admirant ses analyses [...] les rapports de la troupe avec le dramaturge restent toujours marqués par l'hypocrisie, le mépris et l'intérêt » (Kraus, 1986 : 27).

Ces refus ne sont cependant pas entièrement négatifs : il peut s'avérer légitime pour un metteur en scène de désirer travailler seul – tant il est vrai qu'une collaboration boiteuse dilapide un temps précieux. D'autre part, un praticien qui a su s'entourer de comédiens enclins à un retour réflexif sur leur pratique, peut découvrir en eux des « dramaturges » capables de propositions productives : « l'acteur est certes dramaturge à part entière quand il invente, avec l'assistance de tous les protagonistes de l'entreprise, le spectacle réel, le seul que les spectateurs verront jamais » (Raoul-Davis, 1986 : 6). Que le metteur en scène désire être son propre dramaturge n'a donc rien d'outrecuidant, la multiplication des instances de réflexion et/ou de direction ne constituant pas une panacée à la difficulté de l'entreprise théâtrale (voir la faillite de nombreux projets de « création

collective ») : mieux vaut un metteur en scène pédagogue, sachant éperonner l'imaginaire et la rigueur de ses comédiens, qu'une mosaïque de praticiens inaptes à fonder le moindre terrain d'entente. C'était l'avis d'Antoine Vitez :

> Je ne crois pas à la notion de dramaturgie, au sens allemand [...] Cette pratique [...] veut donner à chaque acteur des matériaux de réflexion [...], lui fournit une information sur le parcours qu'il aura à faire [...], désigne les enjeux de l'œuvre, en général et dans chacun de ses moments décisifs [...] Tout cela est très bon [...] mais je suis certain qu'on peut faire l'économie de l'information préalable [...] Il faut partir de l'acteur et de son travail [...] les acteurs courageux travaillent et, naturellement, acquièrent cette culture dont on leur dit perpétuellement qu'ils ne l'ont pas, tandis que le metteur en scène et le dramaturge, eux, prétendent en être les dépositaires (1986 : 60).

En Allemagne, le « métier » de *Dramaturg* est institutionnalisé. Des auteurs comme Botho Strauss ou Heiner Müller y firent leurs armes avant de passer à l'écriture ou à la mise en scène. Mais cette officialisation de la fonction peut se révéler à double tranchant : si elle autorise de fait à disposer d'un « spécialiste » capable de lever les difficultés présentées par certains textes, elle risque par ailleurs de faire écran aux libres initiatives des praticiens : établissant pour le jeu une partition fermée – voire un carcan –, elle instaure une manière de « parcours obligé » propre à bloquer l'imaginaire.

La fonction de dramaturge, nous le voyons, n'est pas unidirectionnelle : les tâches du dramaturge sont multiples, du texte à la scène, de l'auteur au « didascale »[14].

Les figures du dramaturge

C'est désormais un fait établi : la dramaturgie ne se fixe ni objet unique ni fonction limitative. Jean Jourdheuil affirme que l'analyse dramaturgique est aujourd'hui « pluralité des discours de la pratique artistique sur elle-même [...] Il en va de la dramaturgie comme de la traduction d'une langue dans une autre : il s'agit de multiplier les points et les lignes de tangence entre la langue de l'original et celle

14. « Dans le théâtre grec, le "didascalos" était celui qui donnait des instructions au cours de la représentation. Ce pouvait être l'auteur de théâtre lui-même lorsqu'il s'occupait de la mise en scène, ou une autre personne chargée de l'aider lorsqu'il n'avait pas pour la réalisation scénique de vocation affirmée » (Monique Martinez-Thomas, *Voir les didascalies*, Paris, CRIC-Ophrys, 1994, p. 142).

de la traduction [...] L'objet premier de la dramaturgie, dans un incessant va-et-vient du texte (et de ce qui l'informe) au spectacle en train de se faire, c'est la détermination et la multiplication de ces points et lignes de tangence » (1975 : 3-4).

Daniel Besnehard a tenté d'effectuer une recension des figures du dramaturge. Il distingue : 1) le *dramaturge-documentaliste*, qui « constitue un dossier sur la pièce et l'auteur [...], rédige des textes à la périphérie de l'œuvre [qui] forment un capital de sons, d'images, d'impressions subjectives qui pourra ou non irriguer le plateau » (1983 : 38); 2) le *dramaturge-adaptateur*, dont le travail consiste à « mettre en scène des œuvres en prose, des récits » et qui « présélectionne les fragments, les choisit pour composer la mosaïque finale ». Il s'agit sans doute pour ce dramaturge de renforcer la « dramaticité » d'œuvres qui, non écrites en direction de la scène, ne sont peut-être pas pourvues d'un « ressort dramatique » suffisant[15]; 3) le *dramaturge-spectateur*, qui « anticipe [...] la position du spectateur ». Il est probable que tout metteur en scène soucieux de la réception de sa création assume une telle fonction. En raison de ce « regard privilégié », ce dramaturge est capable de se maintenir à distance objective-critique du travail de scène, tout en y étant en permanence impliqué; 4) le *dramaturge-écrivain* qui, « intégré dans une équipe artistique, n'est [...] plus cet écrivain solitaire perdu dans son bureau », mais devient un auteur rompu à l'analyse textuelle, familiarisé avec les procédures de mise en scène, et qui se sent compétent pour produire une œuvre correspondant à « l'esprit de l'époque ».

À cette nomenclature proposée par Besnehard pourraient être ajoutées d'autres figures :

- le *scéno-dramaturge*, instance de première nécessité dans la mesure où la scénographie agit comme un système contextualisateur clé. Étudier le *topos* à l'œuvre dans un texte et tenter de le traduire sur un plateau, pour qu'il parle à la fois son langage esthétique propre et un langage signifiant en interrelation avec les autres systèmes sémiotiques, est sans doute l'une des conditions essentielles pour que le discours délivré par la partition spectaculaire soit efficient. Un tel dramaturge aurait sans doute intérêt, dans une perspective ouverte, à méditer les quelques préceptes fort pertinents énoncés par Yannis Kokkos : « Utiliser le vide [...], donner à voir ce qui est caché, voiler l'évidence apparente, faire surgir dans l'esprit de celui qui regarde l'existence

15. Voir à ce sujet notre thèse : Bernard Martin, « La théâtralisation du texte écrit non-théâtral ». Thèse de doctorat, Saint-Denis, Bibliothèque de l'Université Paris 8, 1993.

probable de ce qui est derrière la porte fermée, bannir définitivement l'affirmation, garder un regard "relatif", à la fois critique et sensible, permettre à l'émotion et à la réflexion d'exister sur une scène ensemble » (1989 : 96).

• l'*éclairagiste-dramaturge* : les éclairages, parce qu'ils permettent – comme le souhaitait Artaud – de « réintroduire dans la lumière un élément de ténuité, de densité, d'opacité en vue de produire le chaud, le froid, la colère, la peur, etc. » (1964 : 145), sont des vecteurs sensibles dont le langage de manifestation, par son immense pouvoir suggestif, peut remplacer maints éléments de décor et préciser bien des coordonnées spatio-temporelles.

• le *musicien-dramaturge*, capable de développer en filigrane un « climat » qui rend sensibles les intentions développées par l'écriture spectaculaire, tant il est vrai que « la musique est devenue une puissance subjective (qui) fait partie intégrante de l'action dramatique » (Becq De Fouquières, [1884] 1998 : 233).

Ainsi les acteurs du « tissage » de la partition spectaculaire devraient-ils tous idéalement se muer en dramaturges, soucieux d'analyser en permanence leur pratique : leur participation à la facture de la représentation ne serait dès lors plus uniquement régie – comme c'est encore souvent le cas – par une stricte instrumentalité (comédiens-objets au service dévoué du metteur en scène-thaumaturge et dépendants des « visions » du « maître »). Être dramaturge, n'est-ce-pas engager à chaque instant sa responsabilité quant à la pertinence finale du spectacle produit ?

Ces divers profils de la figure du dramaturge n'ont été réunis que chez quelques hommes de théâtre, dont le plus représentatif est sans conteste Brecht, à la fois poète, nouvelliste, auteur dramatique, théoricien, metteur en scène, directeur d'acteurs et « patron » du Berliner Ensemble : « cette union entre l'écriture, la mise en scène et la dramaturgie est au cœur de l'œuvre théâtrale de Brecht » (Dort, 1986 : 9); Heiner Müller abonde dans le même sens : « ce qui m'a toujours plu au Berliner Ensemble, c'est que Brecht insistait beaucoup pour faire disparaître la division du travail. Les dramaturges devaient aussi jouer, mettre en scène ou faire fonction d'assistants » (1986 : 33). Brecht avait une conception pluraliste du *Dramaturg*, refusant de faire de celui-ci un pur « concepteur ». Il était animé par « un nouvel esprit qui définit l'œuvre théâtrale non par sa forme, mais par

son intention. L'auteur travaille pour un public qui est celui d'ici et de maintenant, dont il faut écouter les exigences réelles. Cette prise en charge du public est l'intention brechtienne par excellence » (Ivernel, 1978 : 175).

Matthias Langhoff, qui travailla au Berliner Ensemble, affirme toutefois que « cette préparation, ces idées, ces échanges de documentation, ces réflexions historiques, pratiquées en amont des répétitions, cessaient au moment où commençait le travail à proprement parler. Brecht distinguait la grande préparation préliminaire du processus concret d'élaboration du spectacle. Ils ne se confondaient pas, ils se succédaient » (1996 : 234). Doit-on entendre ici que la quête dramaturgique n'aurait plus son mot à dire lorsque les comédiens prennent effectivement « possession » du plateau – ce qui reviendrait à atomiser le travail théâtral, à cloisonner les compétences, bref : à hiérarchiser ? La simple proposition de jeu d'un acteur n'engage-t-elle pas *de facto* un retour à l'analyse dramaturgique, puisqu'elle remet en cause, en l'interrompant, le déroulement d'une partition qui pourrait avoir tendance à se donner pour « fixée » ? Brecht estimait plutôt, dans le cadre d'une démarche pédagogique maïeutique, que la création théâtrale se forge à partir d'un « non-savoir » – ce que nous confirme la lecture du *Theaterarbeit* (1961 : 130) : « Vis-à-vis de la pièce, il adopte une attitude de "Non-savoir"; il attend. On a l'impression que Brecht ne connaît rien de sa propre pièce [...] Tout – attitudes, déplacements, gestes – sert à Brecht à montrer l'histoire de la pièce ».

La représentation dans tous ses états, tel semble bien être l'objectif majeur de l'activité dramaturgique : la représentation à l'adresse d'un public, certes, mais aussi la représentation en tant que faculté humaine de prêter corps à un univers qui, parce que fictif, demeure virtuel et, dans l'immédiat de l'écrit, s'inscrit surtout par son absence. La recherche dramaturgique, à partir du monde possible dessiné par l'univers textuel, cherche à ouvrir les voies les plus efficientes pour que puisse littéralement « prendre consistance » sur scène un *réel théâtral* à part entière, édifié à partir du double imaginaire de l'auteur dramatique et de « la compagnie » des praticiens.

La dramaturgie, activité protéiforme, oscille, en un *feed-back* permanent, du texte au plateau, du plateau au texte, de ce texte-ci à d'autres, de cette scène-là présente dans le *hic et nunc* à d'autres scènes antérieures. Peut-être pourrait-on comparer la quête dramaturgique au travail d'accommodation dont parlait Roland Barthes au sujet de la lecture : « Quand je lis, j'accommode : non seulement le cristallin de mes yeux, mais aussi celui de mon intellect, pour capter le bon

niveau de signification (celui qui me convient). Une linguistique fine ne devrait plus s'occuper des "messages", mais de ces accommodations [...] : chacun *courbe* son esprit tel un œil, pour saisir dans la masse du texte cette *intelligibilité-là*, dont il a besoin pour connaître, pour jouir, etc. » (1975 : 137). Être dramaturge, c'est bel et bien se trouver « en demeure » d'accommoder en permanence : accommoder les subtilités du texte aux contraintes et contingences de la mise en scène, accommoder son esprit et sa sensibilité aux suggestions issues de l'« intelligence » du texte – et, bien entendu, accommoder ses intentions à celles du metteur en scène...

L'analyse dramaturgique, dont les outils et procédures relèvent dans le même mouvement de l'intellect et du sensible, semble animée par une finalité dominante (un super-objectif) : la cohérence du texte spectaculaire, c'est-à-dire la cohésion de ses éléments internes. À partir de ce que paraît dire – et, par conséquent, dans ses zones d'ombre, taire – le texte linguistique, le dramaturge projette les multiples manières de le communiquer – ou de continuer à le celer tout en ouvrant délibérément le jeu des hypothèses d'un dicible à venir. Tout lui est matière à quête, à prospection, à conjecture : les mots bien sûr – leurs assemblages en syntagmes, les articulations de ceux-ci en phrases, le sens que ces dernières semblent véhiculer –, mais aussi, du texte, la ponctuation (riche d'intentionnalités), les silences (riches d'expectative), les digressions (faux faux-fuyants qui en disent parfois long sur les motivations secrètes des personnages), les voies de traverse (et les *voix de travers* : lapsus, mots d'esprit, constructions amphibologiques), l'abondance ou l'absence de didascalies (qui souvent se présentent comme des incitations ou injonctions de l'auteur pour le passage à la scène). Il s'agit pour l'analyste, après les avoir dé-liés hors de la globalité de la masse textuelle, de relier ces matériaux épars dans l'optique d'une partition spectaculaire qui, littéralement, les saurait mettre en lumière tout en préservant le « jeu » (= défaut de fonctionnement fluide) que ménagent les « lieux d'indétermination » : c'est alors qu'intervient le maître d'œuvre, le metteur en scène; avec ses collaborateurs – dont le dramaturge –, il soumet les hypothèses et désirs ainsi dégagés à l'épreuve du plateau.

La dramaturgie est aussi (et peut-être surtout), *in ultima*, le choix d'une option fondamentale quant à ce que l'on souhaite montrer sur scène et quant à la façon de le montrer : choix entre l'immédiateté du factuel ou le détour affiché par le fictionnel, entre le « posé-et-donné-à-voir-comme-réel » ou le « revendiqué-comme-artificiel », entre le dogmatisme de l'esprit de sérieux ou la relativisation par la distance ironique. Bref, entre deux conceptions opposées du théâtre : illusionnisme et anti-illusionnisme. De ce choix essentiel, qui fait de l'art

du théâtre un réflecteur ou un déflecteur du monde, dépend toute la suite de l'enquête dramaturgique : du texte à la scène, elle s'orientera soit vers une restitution « fidèle » de la fable considérée comme vérité établie animée par un seul sens, soit vers une « destitution » de l'histoire relatée : un abandon conscient de sa prétention à une vérité quasi universelle qu'il suffirait de traduire, estimant que « le poète a toujours le dernier mot » (Vilar, 1955 : 188).

En conclusion, la dramaturgie ne constitue aujourd'hui en aucune manière une discipline « à part » : elle s'affirme littéralement comme une discipline (*disciplina* = règle de vie) qui devrait marquer de son empreinte (la suite des empreintes formant palimpseste) chaque instant de la pratique théâtrale, de la toute première découverte du texte aux conditions de son énonciation sur scène lors de chaque représentation.

L'article propose : 1) une étude de l'évolution sémantique (et historique) du concept de dramaturgie, du concepteur originel de l'œuvre dramatique (le *dramatourgos*) à celui qui en entreprend désormais l'étude en vue de son passage à la scène (der *Dramaturg*); 2) un examen de la notion contemporaine de dramaturgie, née avec G. E. Lessing; une notion qui entre aujourd'hui à part entière, en tant qu'étude prospective préalable et/ou d'accompagnement, dans le champ pragmatique du travail théâtral, dans l'élaboration à la fois conceptuelle et concrète de la mise en scène; 3) une recension des diverses figures du dramaturge, proche collaborateur du metteur en scène et qui tisse avec lui le *texte spectaculaire* qui sera proposé à l'interprétation du spectateur.

This article proposes: 1) to study the semantic (and historical) evolution of the concept of dramaturgy, from the original creator of a dramatic work (the *dramatourgos*) to the one who studies it in order to bring it to life on the stage (der *Dramaturg*); 2) to examine the contemporary notion of dramaturgy, created by G. E. Lessing; a notion which has entered by its own right in the pragmatic field of theater work, as a prospective preparatory study, both in the conceptual preparation of the mise-en-scène and in its concrete realization; 3) to identify the different aspects of the *dramaturg* who, as a close collaborator of the stage director, brings together the various threads of the stage play before it is presented to the spectator for his or her interpretation.

Bernard Martin est professeur au département de théâtre de l'Université Paris 8 (Saint-Denis). À la fois théoricien et praticien, il a été directeur et metteur en scène du Théâtre du Fémur (Auxerre Yonne), de 1980 à 1987, puis d'AFAG-Théâtre (Paris), depuis 1989. Il s'intéresse notamment aux procédures d'adaptation à la scène de textes non théâtraux, à la littérature dramatique de langue allemande, à l'analyse de la représentation théâtrale et aux liens entre théorie et pratique dans les études théâtrales.

Bibliographie

ARISTOTE (1990), *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française. (Coll. « Le livre de poche classique, n° 6734.)

ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)

BAHKTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)

BARBA, Eugenio (1995), *L'énergie qui danse* (article « Dramaturgie »), Lectoure (France), *Bouffonneries*, n^{os} 32-33.

BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)

BARTHES, Roland (1975), *Barthes par lui-même*, Paris, Seuil.

BATAILLON, Michel (1986), « Une connivence fluide et aléatoire », *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 39-41.

BECQ DE FOUQUIÈRES, Louis ([1884] 1998), *L'art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale*, Marseille, Éditions Entre/Vues (réédition du texte intégral de 1884).

BESNEHARD, Daniel (1983), « Positions d'un dramaturge », *Europe*, n° 648 (« Le théâtre par ceux qui le font »), p. 38-40.

BRECHT, Bertolt (1961), *Theaterarbeit*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

BRECHT, Bertolt (1970), *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche (1963, 1964, 1967 pour les éditions allemandes, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag).

BRECHT, Bertolt (1976), *Journal de travail*, Paris, L'Arche.

CHARTREUX, Bernard (1986), « Celui qui est dehors tout en étant dedans », *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 42-47.

CORVIN, Michel (1976), « Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain », *Travail théâtral*, n° 22, Lausanne, L'âge d'homme, p. 62-80.

DORT, Bernard (1986), « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 8-12.

DORT, Bernard (1991), article « Dramaturgie », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 265-266.

IVERNEL, Philippe (1978), « Pédagogie et politique chez Berthold Brecht », dans Jean JACQUOT (dir.), *Le théâtre moderne, hommes et tendances*, Paris, Éditions du CNRS, p. 175-192.

JOURDHEUIL, Jean (1975), « L'artiste à l'époque de la production, la dramaturgie », *Travail théâtral*, n° 20 (été), Lausanne, L'âge d'homme, p. 3-17.KOKKOS, Yannis (1989), *Le scénographe et le héron*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Le temps du théâtre ».)

KRAUS, Karel (1986), « L'officier d'intendance », *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 27 (texte paru originellement en marge d'un article consacré à la « Collaboration exemplaire d'Otomar Krejca et Karel Kraus » par Danièle Laurence dans *Chaillot*, n° 8, octobre 1982).

LANGHOFF, Matthias (1996), « Au Berliner avec Brecht. Témoignage », *Alternatives théâtrales*, n^{os} 52-53-54 (« Les répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislawski à Bob Wilson »), Bruxelles, Ateliers des arts, p. 234-236.

LESSING, Johann Gotthold Ephraïm ([1767] 1885), *Dramaturgie de Hambourg*, traduction française de Ed. de Suckau, Paris, Perrin.

MÜLLER, Heiner (1986), « Le nouveau crée ses propres règles », *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 32-37.

ORTOLANI, Olivier (1986), « Dramaturgie », *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 7.

PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.

PIEMME, Jean-Marie (1984), « Le souffleur inquiet, essais sur le théâtre », *Alternatives théâtrales*, n^{os} 20-21, Bruxelles, Ateliers des arts (recueil d'articles).

RAOUL-DAVIS, Michèle (1986), « Profession dramaturge », *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 4-6.

SCHERER, Jacques (1950), *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.

TEMKINE, Raymonde (1983), « Un travail d'équipe », *Europe*, n° 648 (avril), (« Le théâtre par ceux qui le font »), p. 3-11.

UBERSFELD, Anne (1996), *Les termes-clés de l'analyse du spectacle*, Paris, Seuil.

VILAR, Jean (1955), *De la tradition théâtrale*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées n° 33 ».)

VITEZ, Antoine (1982), « Le devoir de traduire » (entretien avec Georges Banu), *Théâtre/Public*, n° 44, Théâtre de Gennevilliers, p. 6-9.

VITEZ, Antoine (1986), « Qu'aurais-je fait d'un dramaturge » (entretien avec Emile Copfermann), *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 59-60.

Jean-Marie Thomasseau
Université de Paris 8

Les manuscrits de la mise en scène

La critique génétique n'a pas encore abordé de front le cas délicat des manuscrits de théâtre[1]. Leur nature profuse et confuse, jointe à l'ambiguïté de leur statut textuel, semble en effet avoir longtemps retardé l'inventaire et l'analyse de ces textes. Les premiers efforts visant à proposer une taxinomie[2], fût-elle approximative, ont d'emblée mis en évidence la forte hétérogénéité du corpus, son fractionnement, sa lisibilité hasardeuse, en même temps que la difficulté de positionnement du théoricien de théâtre à l'égard des protocoles suivis par les généticiens, surtout préoccupés jusqu'à présent d'investigations sur les genèses poétiques et romanesques.

En l'état actuel des connaissances et compte tenu des états aussi divers que nombreux des manuscrits de théâtre, une tentative d'analyse globale s'avère trop aléatoire, d'autant que la réflexion épistémologique et méthodologique sur le sujet en est encore à ses balbutiements. Aussi a-t-il semblé plus pertinent, dans un premier temps du moins, de fractionner la difficulté et d'ouvrir aux

1. À notre connaissance, c'est Almuth Grésillon qui la première a attiré l'attention sur les difficultés spécifiques à l'analyse des manuscrits de théâtre. Voir en particulier: « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », *Cahiers de praxématique*, n° 26, 1996, p. 71-94. Pour les questions d'analyse, on consultera aussi avec profit, du même auteur, *Éléments de critique génétique* (Grésillon, 1994), qui offre une bibliographie complète sur le sujet.

2. Voir notre étude rédigée à la suite du Colloque sur les manuscrits de théâtre tenu à l'École normale supérieure en février 1996. Ce texte, qui distingue treize états différents dans les manuscrits de théâtre, est appelé à paraître dans *Manuscrits modernes* (dir. Jacques Neefs et Béatrice Didier) aux Presses universitaires de Vincennes. L'étude suivante porte pour l'essentiel sur l'état n° 4, que dans cette taxinomie nous avions qualifié de « texte livret ».

investigations futures quelques pistes exploratoires sur une partie assez aisément identifiable et délimitable de ce gigantesque corpus : des textes qu'à défaut de mieux l'on appellera les « manuscrits de la mise en scène », et qu'une définition minimale pourrait caractériser comme l'ensemble des écrits nés de la préparation d'un spectacle. Grâce à la générosité de Sophie Moscoso, qui pendant vingt-huit ans a été l'assistante à la mise en scène d'Ariane Mnouchkine, nous avons pu avoir communication d'une série d'échantillons issus de plusieurs mises en scène du Théâtre du Soleil; aussi est-ce sur ces documents que nous tenterons quelques observations avant d'envisager une possible étude génétique des textes de théâtre et d'en justifier la finalité.

Il n'est pas aisé, tant les cas d'espèce abondent selon les expériences de mise en scène, d'entreprendre à ce stade un descriptif précis des types de textes nés de la préparation d'un spectacle et d'en proposer une typologie rigoureuse. Aussi, pour une première approche, nous en tiendrons-nous empiriquement aux documents sur le Théâtre du Soleil que nous avons en notre possession et dans lesquels il est possible de reconnaître cinq configurations textuelles.

1. Depuis son arrivée au Théâtre du Soleil en 1970, au moment où celui-ci s'est installé à la Cartoucherie, et jusqu'à son départ de la troupe, en 1998, Sophie Moscoso, dans son rôle d'assistante à la mise en scène, a scrupuleusement observé et noté, au jour le jour, ce qui se déroulait et se disait sur le plateau des répétitions. Ces notes cursives, écrites au stylo noir, avec parfois quelques lignes au crayon et des passages soulignés ou encadrés au stylo-bille rouge, se présentent sur des fiches cartonnées quadrillées en petits carreaux de format 30 x 21 cm ou des feuilles de même format, soigneusement rangées dans des classeurs à trous (documents n° 1, n° 2 et n° 3).

2. Au bout d'un certain laps de temps, et ce, à intervalles réguliers, Ariane Mnouchkine, qui dans le cours du travail se référait quelquefois aux notes prises quotidiennement pour retrouver la mémoire d'un détail oublié, la trace d'un essai avorté ou retenu, demandait à Sophie Moscoso de préparer un résumé de ce qui avait été réalisé jusque-là. Elle ne relançait le travail de création qu'après une consultation attentive de ces condensés qui semblent scander les étapes successives de la mise en scène en cours. Ariane Mnouchkine annotait parfois ce résumé de sa propre main, ce qui n'est pas le cas du résumé à notre disposition concernant un moment de la préparation de *L'Indiade* (document n° 4).

3. En fin de parcours, lorsque le texte des dialogues était au point (celui d'une création collective, du texte original d'un auteur ou d'une traduction), selon un rituel bien établi, Ariane Mnouchkine le recopiait de sa propre main avant d'en confier la photocopie à chacun des acteurs. Le premier contact des acteurs avec le texte à dire s'opérait toujours ainsi par le truchement d'un manuscrit autographe de leur metteur en scène. Sur des parties de ce texte, du moins sur celui des *Euménides* conservé par Sophie Moscoso, on remarque des biffures, des annotations au crayon de sa propre écriture, comme si, au moment des ultimes mises au point, un transfert d'annotations s'était opéré des fiches cartonnées vers les marges et les interlignes du texte de la pièce recopié à la main (document n° 5).

4. Dans les copies suivantes du texte des *Euménides*, cette fois tapées à la machine, dans celles aussi d'une partie de *La Ville parjure* que nous avons pu consulter, abondent encore, toujours de la main de Sophie Moscoso, corrections et notes marginales prenant souvent la forme de véritables didascalies additionnelles. Enfin, pour les feuillets concernant *La Ville parjure*, on constate des modifications entre ce premier texte et celui qui sera définitivement imprimé, essentiellement de larges suppressions (documents n° 6, n° 7 et n° 8).

5. Enfin, en sus de ces documents, nous a été confié un bloc-notes de marque « Rhodia », de format 15 x 21 cm, dans lequel figure un ensemble de notations personnelles diverses, rédigées par Sophie Moscoso dans les années 1980, en marge de la préparation de plusieurs pièces, mais en relation directe avec elles et avec la vie de la troupe (document n° 9).

La diversité de nature de ces documents rend assez bien compte, en définitive, des types généraux d'écrits manuscrits que l'on rencontre habituellement lors de la préparation d'un spectacle théâtral. Quelques précisions s'avèrent toutefois nécessaires pour parfaire ce descriptif général[3]. On se trouve, dans le cas du Théâtre du Soleil, devant une configuration particulière où le metteur en scène répugne lui-même à l'écriture et délègue à une observatrice attentive, elle-même engagée dans l'aventure[4], le soin de consigner en toute indépendance et avec son propre regard, pour en garder la mémoire, les travaux et les jours, les temps forts, les

3. Les éléments de cette nomenclature seront abrégés dans le texte de la façon suivante: *Les Euménides*: Eum.; *L'Indiade*: Ind; *La Ville parjure*: Ville. Suivront la date quand elle est présente et le numéro de feuillet correspondant au nombre de pages à cette date. Le bloc-notes de remarques plus personnelles tenu par Sophie Moscoso est noté sous l'abréviation: Rhod.

4. Voir sur ce point particulier notre entretien avec Sophie Moscoso: « Le simple, le concret et les outils », *Théartre*, n° 2, 1999, L'Harmattan, p. 107-125.

incidents de parcours, les trouvailles, les paroles qui fusent, les décisions prises... Il s'agit, en somme, de la rédaction d'un journal de bord par un membre actif de l'équipe, qui enregistre toutes les embardées de la mise en scène, mais qui aussi veille au grain et relève quotidiennement la position pour mieux tenir le cap. Certains metteurs en scène répugnent toutefois à ce regard extérieur et le refusent, ou alors finissent par l'accepter comme une nécessité ou un pis-aller. Il n'en demeure pas moins qu'un devoir de mémoire de la création en gestation semble s'imposer de plus en plus. Il s'institutionnalise même puisque, dans ce droit fil, depuis plusieurs années, la Comédie-Française s'est attaché les services, pour chacune de ses mises en scène, de deux secrétaires de plateau qui désormais prennent scrupuleusement en note tout ce qui se déroule dans le temps des répétitions. Autre cas de figure : certains metteurs en scène pratiquent eux-mêmes, avant ou après le travail de plateau, l'exercice d'une écriture qui donne une portée générale de plus grande ampleur aux comptes rendus consignant les désordres de la création; ils le font d'ailleurs parfois avec une virtuosité d'écrivain, comme ce fut le cas, par exemple, pour Copeau ou pour Vitez.

Tous ces documents préparatoires, de statut aléatoire, présentent, on le voit, des caractéristiques qui les distinguent nettement des manuscrits « littéraires », ce qui, en conséquence, oblige le généticien de théâtre à resituer son positionnement critique. Pourtant, dans un premier temps, puisque ces textes s'affichent, pour reprendre un terme de théâtre, comme la relation de *works in progress*, de travaux en chantier, ils peuvent donner l'illusion que l'on va, grâce à eux, entrer de plain-pied dans la « fabrique » même du théâtre et y pénétrer des secrets de confection. C'est un leurre dans la mesure où ces écrits restent lacunaires pour la facture d'un texte de théâtre et ne rendent que très partiellement compte du façonnage de la mise en scène. En revanche, ils se situent sur le lieu géométrique de la rencontre du texte et de l'espace et gardent les traces instrumentales de leur osmose. Sur ce lieu d'élection qu'est la scène, toute écriture abandonne en effet sa nature purement textuelle pour se métamorphoser lors d'une spatialisation qui va la donner à lire autrement et plus tard à des spectateurs rassemblés pour l'occasion. De surcroît, le même texte, dans des conditions et des lieux différents, fera naître d'autres apparences et donnera vie à d'autres sens. Dans ces cas, les manuscrits d'une mise en scène, textes de transit allusifs et lapidaires, ne peuvent être véritablement considérés comme les brouillons ou l'« avant-texte » de l'œuvre à venir. Mais ils restent la trace écrite d'un rite de passage et n'offrent à l'observateur que la chrysalide abandonnée d'une mue spécifique.

Toutefois, la visée téléologique des créateurs ne peut être entièrement éludée; l'œuvre arrive bien un jour à l'aboutissement de la représentation. L'écriture préparatoire a eu sa part dans cette naissance, mais l'analyste aura besoin de garder à l'esprit que jamais une chrysalide vidée de sa substance ne saurait à elle seule expliquer le vol d'un papillon.

En conséquence, un ensemble de caractéristiques restent à préciser avant toute tentative d'exploration critique :

1) L'analyste, la plupart du temps confronté à des fragments, rarement à un discours organisé, ne parvient pas toujours à opérer une distinction nette entre l'auteur et le scripteur. Un metteur en scène écrit, en effet, comme par procuration, en utilisant le médium d'un scribe qui, dans la hâte, fait des choix, transcrit à sa façon les injonctions et les réflexions, rend compte avec ses mots des efforts qui ont abouti ou de ceux qui n'ont pas eu de suite, mêlant quelquefois sa parole à la sienne sans qu'on puisse toujours démêler l'une de l'autre. Les catégories de manuscrit autographe ou allographe perdent leur pertinence, et le statut privilégié de l'auteur se dilue dans les pratiques journalières d'un travail collectif qui englobe encore les échanges avec les acteurs et les techniciens. De ce fait, la notion de genèse, en quittant l'aire de la stricte intimité de l'écriture privée, provoque l'élargissement du spectre d'analyse.

2) De surcroît, le propre de ces manuscrits est aussi d'être débarrassés du souci d'une éventuelle édition et des stratagèmes de séduction prévus pour d'imaginaires lecteurs. Le scripteur reste son propre lecteur, en particulier lorsqu'il communique épisodiquement au metteur en scène les observations qu'il a consignées sous une forme ou une autre. L'écriture n'est donc pas, dans ce cas précis, un état transitoire vers un état final, mais bien sa propre fin, qui est d'abord utilitaire. Son pragmatisme suppose dès lors qu'elle serve non seulement de témoin, dans l'instant, d'une pensée qui se construit par le regard et les sens, mais qu'elle soit aussi, lors de la lente parturition théâtrale, comme l'incitatrice indispensable d'un ensemencement d'idées.

3) La nature polyvalente de cette écriture-outil la porte donc à être presque entièrement dénuée de ratures : elle procède par accumulation, jamais par suppression. Tous les états, tous les repentirs demeurent de la sorte visibles et lisibles dans des pages stratifiées à la façon de couches géologiques parsemées de vestiges et de concrétions, d'indices de natures disparates, dispersés aux quatre coins des pages, que l'analyste pourra par la suite assembler en catégories pour en proposer

une lecture. D'autre part, le sentiment que cette matière textuelle tissée d'approximations et d'ébauches peut souvent apparaître, à première vue, comme un salmigondis sans consistance et inexploitable est sans commune mesure avec la difficulté de se procurer de tels « brouillons », difficulté persistante. Car les metteurs en scène ou les assistants qui ont rédigé ces textes sont réticents à les confier; leurs feintes, leurs reculades, le soin, souvent méticuleux, qu'ils apportent au choix des documents prêtés ou le souci, tout aussi obsessionnel, qu'ils ont de faire disparaître ces brouillons, ou de faire croire qu'ils ont disparu, sont, au-delà d'un simple fétichisme, autant d'indices de leur importance majeure. Au demeurant, l'analyste qui cherche à en pénétrer les arcanes garde toujours l'impression d'être entré par effraction dans des territoires interdits. Si bien qu'il en vient à se demander s'il n'a pas plutôt sous les yeux un journal intime qui serait celui d'une création tout entière parvenant lentement à maturité par le biais d'une écriture anonyme et indispensable, et non celui d'un créateur solitaire. Un élément plaide pour cette dernière hypothèse : plus on s'approche du temps de la représentation, de la mise en forme conclusive, plus ces textes ont tendance à subir une entropie, à disparaître au fur et à mesure qu'ils remplissent leur rôle d'agent fixateur du précipité dramatique.

4) La question de la pertinence de l'analyse, devant un tel constat, est donc moins congrue mais, en revanche, celle des possibles méthodologiques et critiques devient plus urgente. Le fait que la génétique dans son ensemble cherche aujourd'hui à se démarquer plus nettement encore de l'ancienne philologie, qu'elle abandonne définitivement le présupposé des seules certitudes textuelles et celui de la clôture des textes, plaide en faveur d'une telle entreprise[5]. La difficulté, du côté des études théâtrales, à mettre en œuvre, à côté de l'analyse des spectacles qui connaît d'heureux développements (Pavis, 1996), des méthodes d'explication du texte de théâtre et des investigations qui s'intéressent autant à la genèse qu'à la gésine théâtrale plaide aussi en ce sens[6].

5. Pour un aperçu succinct mais complet des objets et des méthodes de la génétique, on pourra se reporter au récent ouvrage de Pierre-Marc de Biasi (2000).

6. Concernant l'établissement des textes de théâtre, on pourra consulter l'article d'Anne Ubersfeld, « Ruy Blas : genèse et structure » (*Revue d'histoire littéraire de la France*, sept.-déc. 1970, p. 953-974), dont la matière est reprise dans son édition critique de Ruy Blas, *Les Belles Lettres*, 2 vol., 1971-1972. Sur l'étude génétique des textes, signalons les récentes propositions de Georges Forestier qui, en regard de la dramaturgie du passage à la scène, affirme, à partir de l'étude qu'il mène sur l'œuvre de Corneille, la présence d'une dramaturgie des textes, inhérente à l'écriture théâtrale hors du contexte de la pratique : *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.

Au reste, en l'absence de modèle théorique constitué, nous proposerons ici, à usage simplement illustratif et sans nul souci d'exhaustivité, quelques exemples d'éléments qui figurent dans des manuscrits de mise en scène du Théâtre du Soleil et qui pourraient faire l'objet d'analyses plus poussées. Par souci de clarté, nous distinguerons, grossièrement et arbitrairement, quatre grandes catégories : « Vie et histoire de la troupe », « Mise en scène », « Profession de foi », « Le texte et ses variantes ».

Vie et histoire de la troupe

Sur les manuscrits mis à notre disposition, sont notés, avec un souci de diariste, les dates des répétitions, leur durée, des informations sur le départ et l'arrivée de comédiens, sur les villes visitées lors des tournées, bref des séries d'indications sur le quotidien de la vie d'une troupe.

On apprend ainsi, pêle-mêle, que pour *L'Indiade*, « la première entrée dans la salle de répétition » a eu lieu le « lundi 16 mars » 1987 (Ind., 6 juillet 1987, fol.1) et, à la date de « septembre 1980 », on peut lire : « équilibre équipe technique comédiens/ Durant tournées, surtout, attitude individualiste de certains par rapport à un projet contemporain — morale de la troupe indispensable — non pas coutume, mais choix quotidien. Sauver son outil de travail. Ne le déléguer à personne » (Rhod., fol. 25) et, après la notation indiquant l'arrivée des nouveaux en 1981 : « Pas toujours bien accueillis/comme si se sentaient en danger » (*Ibid.*, fol. 31). Un peu plus avant, soulignées et encadrées, se trouvent ces quelques lignes : « La situation financière qui après chaque création remet en péril l'existence de la compagnie donne une dimension à la fois très concrète et extrême — qu'est-ce qui est vital pour chacun — à chaque nouveau projet » (*Ibid.*, fol. 26).

Ces nombreuses observations, omniprésentes, montrent assez combien l'engagement quotidien de chacun dans une aventure humaine a des répercussions immédiates et sensibles sur les visées esthétiques qui se mettent en place, en particulier, par exemple, sur l'idée de création collective si souvent invoquée à propos des créations du Théâtre du Soleil et qui, dans plusieurs passages de ces carnets, se trouve rendue à sa véritable dimension :

> En effet l'Âge d'or, la dureté de ses répétitions avait jeté la compagnie dans une impasse difficile à vivre : le spectacle, par sa magnifique ambition : raconter l'immédiat contemporain, était tendu entre deux extrêmes apparemment contradictoires, que les membres du Th. du S. à l'époque n'ont su ni vraiment analyser ni surmonter : l'exigence individuelle

> du travail de chaque acteur face au masque, cet outil impitoyable qui renvoie chacun à son état du moment, la construction collective d'un spectacle sans canevas, sans « *histoire* » à laquelle aurait dû se soumettre de toute manière l'aventure individuelle. Les mythologies de « création collective » avec tous ses enivrements véritables et sincères, sa fécondité et ses malentendus alimentés par « l'opinion » extérieure, ses ignorances, dues à une imprécision de ce que signifiait comme véritable discipline de travail, avait [*sic*] fait plus de mal que de bien à la compagnie (*Ibid.*, fol. 12).

L'« entité dynamique » que représente une troupe au travail, avec les constantes intrusions de la vie et des sensibilités personnelles de chacun dans l'œuvre qui se met en place, oblige ainsi l'analyse à prendre en compte les données biographiques. Au-delà de l'anecdotique et de l'événementiel, elles s'imposent comme des éléments indispensables qui aideront à préciser les raisons premières des orientations esthétiques. Les avancées d'une nouvelle histoire du théâtre ne peuvent plus les ignorer tant les informations fournies paraissent, dans leur état brut et non littérarisé, beaucoup plus fiables et aisément interprétables que les professions de foi tardives et souvent artificiellement reconstruites des metteurs en scène. Génétique et histoire s'épaulent donc dans la mesure où l'une et l'autre recherchent moins à restituer de simples séquences événementielles qu'à retrouver le fonctionnement d'un processus complexe.

Mise en scène

Les annotations de mise en scène sont, dans ces manuscrits, les plus abondantes; elles en constituent l'ossature. Toutefois leur juxtaposition, leur fragmentation, leur aspect lacunaire, leur morcellement, en offrant souvent des sens indécidables, les rendent parfois difficilement interprétables. Éparpillées sur tout l'espace de la page, elles marquent, dans leur logique particulière qu'une fréquentation assidue permet parfois de retrouver, les différentes étapes d'un travail en cours avec ses hésitations, ses retours en arrière, ses apories mais aussi ses avancées et ses certitudes. L'ensemble s'apparente en somme à un paratexte[7] didascalique d'aspect chaotique offrant un ensemble de précisions sur la nature des personnages, l'organisation de l'espace scénique, les éléments du décor, la musique, les lumières... On ne s'étonnera pas toutefois de constater que l'essentiel de ces notes concerne surtout la mise en place des personnages et le jeu de l'acteur. Les reproductions en annexe

7. Voir notre article: « Pour une analyse du paratexte théâtral. Quelques éléments du paratexte hugolien », *Littérature*, n° 53, février 1984, p. 79-103.

du manuscrit de préparation des *Euménides* permettront de se faire une idée plus précise de l'ensemble de ces intentions formelles, à propos, en particulier, des indications données pour le jeu d'Athéna, soulignées en rouge dans l'original.

Pour ces *Euménides* encore, on trouve par exemple à la date du 9 mars 1992, pour qualifier le rôle de la Pythie, trois annotations dispersées mais chacune encadrée de rouge pour marquer leur importance : « Extrême vieillesse », « Très vieille », « Si vieille, on se dit que c'est sa dernière prophétie » (Eum., 9 mars, fol. 1). Sur la même page, dans le voisinage immédiat, comme si, métaphoriquement, l'espace de la feuille décalquait celui de la scène, soulignée aussi en rouge la description du lieu où exerce la Pythie : « Temple pas propre — du sang, des vieilles offrandes, des vieilles libations, des traces d'anciens sacrifices, d'encens, etc. Temple en pleine ville ».

En regard de ces indications sur les personnages, celles sur le jeu des acteurs gardent les traces des tâtonnements successifs : « Evelyne états justes — mais étapes physiques à franchir et diction encore pâteuse — Evelyne fait encore écran au personnage » (Eum., 1er avril, fol. 3); « tu ne peux rien voir puisque tu te montres » (Eum., 9 mars, fol. 2), à propos de Martial en Apollon; « Ne pense pas, sens et raconte ! », est-il précisé à un acteur ou à une actrice dont le nom n'est pas indiqué (Eum., 7 mai, fol. 1).

Au bout du compte, mises bout à bout, toutes ces observations sur le jeu, très souvent exprimées de façon métaphoriques dans l'élan, la fièvre, l'imprudence et la sincérité de langage des répétitions, s'organisent, pour peu qu'on les relie, en une véritable stratégie du travail scénique et de la direction d'acteur, qui mériterait une attention soutenue et une analyse serrée. Dans les notes de préparation de *L'Indiade*, on relève encore :

« Faites-nous entrer en vous par vos yeux » (Ind., fol. 2).
« Entendre le travail de vos âmes et pas vos pieds sur le sol » (*Ibid.*, fol. 4).
« Tout ce qui n'est pas essentiel est interdit ! / Lumineuse liberté parce que les essentiels sont innombrables ! / Autant d'essentiels que de personnages » (*Ibid.*, fol. 5).
« Mangez-vous des yeux et des oreilles » (*Ibid.*, fol. 6).
« Ne pas faire du Beau ! Enraciner dans le concret » (*Ibid.*, fol. 7).
« Ne mettez-pas les personnages dans des coffres-forts avant qu'ils ne soient nés » (*Ibid.*, fol. 8).

Profession de foi

À intervalles réguliers, ces précisions sur le travail de l'acteur s'emboîtent dans des considérations d'ordre plus général sur la pratique de l'art théâtral. Leur assemblage, malgré les raccourcis de l'expression, pourrait bien servir aussi à caractériser les traits principaux d'une poétique d'ensemble du Théâtre du Soleil :

« Travailler par erreurs supprimées » (Eum., 9 mars, fol. 2).
« Danger du baroque, du décoratif / Danger de réalisme ethnologique (*Ibid.*, 10 mars, fol. 1).
« Garder dans chaque scène l'urgence de la précédente » (Ville, 26 avril, fol. 1, verso).
« S'installent en scène comme si attendaient l'autobus, il peut arriver, dans cinq minutes, dans cinq heures, ou demain matin » (Ind., 6 juillet, fol. 2).

Lorsque ces réflexions, forcément laconiques, ne sont plus données dans la presse des répétitions, elles se développent alors avec plus d'ampleur et de nuances, prenant souvent le ton et la forme d'une véritable profession de foi :

> Chaque création *est* vécue, cherchée, explorée, *au présent*, comme le début d'un monde, de l'abord d'un continent. À chacun est donnée la tâche de se sentir héritier donc responsable d'un trésor qui lui est remis en dépôt. Remis en dépôt, don à *transmettre*. Ne jamais vouloir rien *posséder*. Tout appartient au théâtre, sans arrêt à refaire (Rhod., fol. 4).

En marge de ce texte, deux lignes plus bas, dans un encadré en grandes majuscules, on peut lire : VISAGE NU. La force de suggestion de ces manuscrits et les potentialités d'analyse qu'ils recèlent sont tout entières dans le jeu de ces proximités attendues ou inattendues.

Le texte et ses variantes

Il est enfin possible de mener une étude génétique de type plus traditionnel en observant la façon dont le texte des dialogues, entré en jeu très tard dans les répétitions, perd certains de ses éléments, en gagne d'autres dans un jeu de variantes et d'ultimes mises au point que les dernières indications de mise en scène, notées ici dans les marges au crayon, permettent parfois de mieux comprendre. On s'en convaincra en se reportant à une portion de la scène III de *La Ville parjure* avec, en regard du texte dactylographié confié aux comédiens, le texte de l'édition définitive (voir documents 6, 7, 8 en annexe). À ce stade, la consultation des

manuscrits d'Hélène Cixous permettrait certainement une étude plus élargie des variantes et donnerait surtout de précieuses indications sur les modalités d'écriture d'un texte de théâtre, et sur sa rencontre avec les exigences de la scène.

*
* *

En définitive, ces « pièces à conviction » manuscrites, bien qu'arbitrairement choisies et rassemblées, et malgré la nature fragmentaire et décousue du dossier qui les rassemble, s'offrent d'elles-mêmes comme objets d'une recherche que légitiment surtout la richesse et la variété de leurs composantes. En effet, l'étude des manuscrits de théâtre ouvre non seulement un immense chantier, mais elle admet implicitement, en portant l'analyse dans ce secteur, que le théâtre, selon la formule d'Henri Gouhier (1989), est bien un « art à deux temps » – celui des répétitions et celui des représentations – et, en conséquence, que l'amont d'une représentation est tout aussi intéressant à explorer que son aval. Le fait que le metteur en scène soit devenu depuis plus d'un siècle un créateur à part entière, dont le statut égale désormais celui de l'auteur, impose à lui seul l'examen de ces manuscrits qui s'attachent à suivre au plus près le cours de ses tâtonnements, de ses choix, de ses incertitudes et de ses certitudes. Ce substrat écrit d'origine verbale, une fois faite la part de l'indécelable et de l'indécidable, permet, en somme, d'approcher de manière « asymptotique » (Mitterand, 1993) le phénomène théâtral dans sa totalité et sa complexité. Enfin, le manuscrit d'une personne engagée elle-même dans l'aventure, malgré les gauchissements inévitables induits par sa sensibilité personnelle, en traduit cependant au plus près l'exigence intime mieux que ne saurait la rendre un observateur extérieur. En conséquence, la finalité extrême de l'analyse, malgré la difficulté de l'observation sur un corpus composé d'éléments disparates et hétéroclites, est moins de chercher à surprendre le phénomène théâtral à l'« état natif » que le fonctionnement de l'écriture instrumentale qui l'aide à se constituer en œuvre d'art. Intérêt majeur à la fois pour l'extension de la connaissance de la « fabrique » du théâtre et pour une histoire des spectacles qui pourrait être repensée avec ces nouvelles donnes.

D'un point de vue méthodologique, la tâche n'est certes pas aisée non plus : elle suppose que se mette en place une réflexion épistémologique qui redéfinisse pour ce corpus, caractérisé par un polymorphisme textuel, la part de la génétique textuelle, qui classe et analyse les manuscrits, et celle de la critique génétique, qui en interprète les données. Ce repositionnement est d'autant plus délicat que les modèles d'analyse déjà à l'œuvre, qui traitent essentiellement les textes

romanesques et poétiques, ne semblent pas exportables tels quels, du moins sans adaptation, pour l'étude des manuscrits de théâtre. Enfin, parmi ces différents types de manuscrits, ceux de la mise en scène paraissent l'expression privilégiée des exigences d'un art où toute composition procède surtout par répétitions ou re-création, où toute production textuelle, en particulier celle de la mise en scène, s'affirme comme un recommencement permanent, une genèse continuellement ressassée[8]. Dans cet esprit, l'observation de la constellation d'éléments hétéroclites que constituent les manuscrits de mise en scène pourrait bien, au bout du compte, ouvrir de nouveaux horizons à la critique théâtrale.

L'étude des manuscrits de théâtre ayant à peine entamé ses premières investigations et défini ses premières hypothèses de travail, l'article propose une série de réflexions de nature heuristique et épistémologique en vue de la possible mise en œuvre d'une « génétique théâtrale ». S'appuyant sur un corpus de textes manuscrits issus de la préparation de spectacles du Théâtre du Soleil, l'auteur propose d'abord une taxinomie de ces textes puis s'interroge sur les conditions et les moyens, par le biais de cette écriture instrumentale, d'une analyse en amont de la représentation théâtrale. En tout dernier lieu, il envisage les perspectives qu'ouvrirait une telle étude, tant dans le domaine de la recherche génétique que dans celui de l'histoire des spectacles.

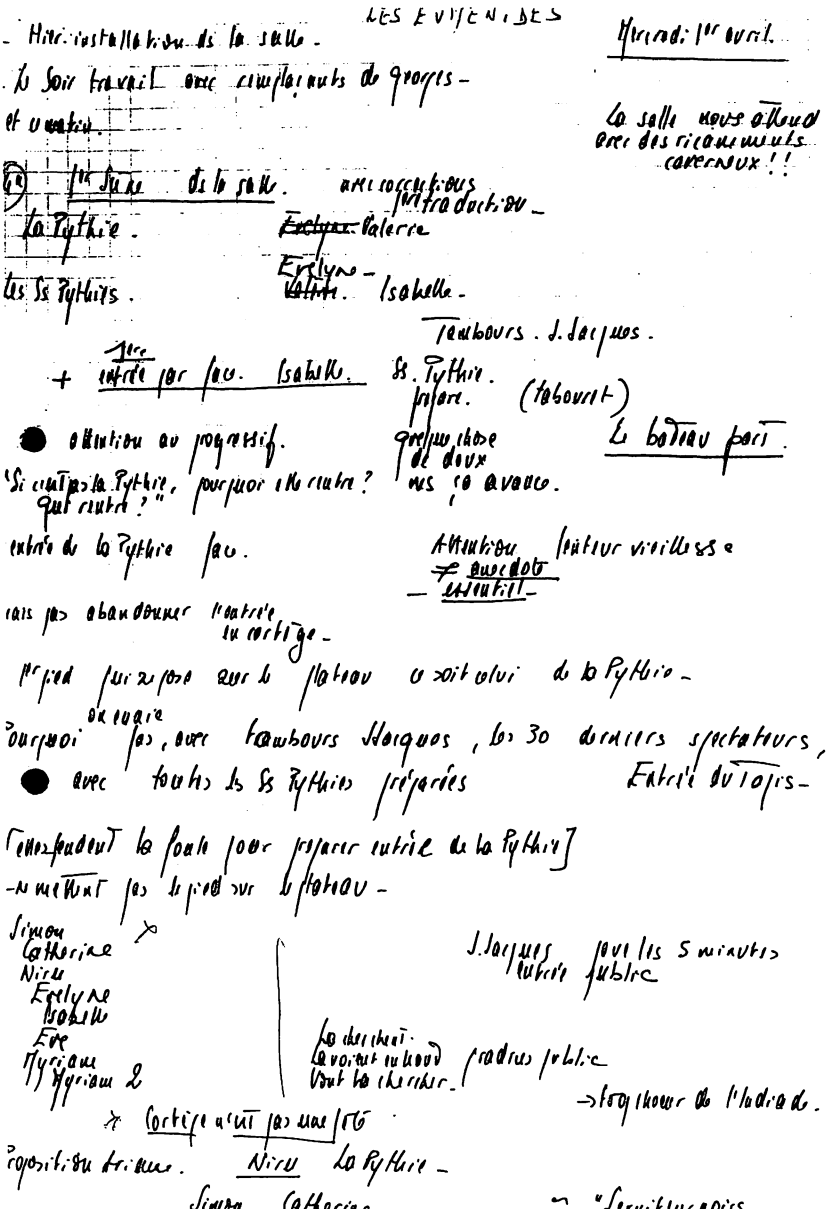
In view of the fact that the study of theatre manuscripts has hardly begun to investigate and to define its first hypotheses, this article proposes a series of heuristic and epistemological reflections. Based on a corpus of manuscripts used for performances put on by the Théâtre du Soleil, the author proposes a taxonomy of these texts and, by way of this instrumental writing, studies the conditions and the means for an upstream analysis of theatrical performance. He also identifies new perspectives of study, both in genetic research and in the history of performance.

Jean-Marie Thomasseau est professeur au Département d'études théâtrales et chorégraphiques de l'Université de Paris 8. Spécialiste de l'histoire des théâtres populaires et de la dramaturgie romantique, il a aussi lancé, depuis une quinzaine d'années, une série d'investigations sur la nature du texte théâtral et sur les manuscrits de théâtre, étudiant la possibilité de mise en œuvre d'une « génétique théâtrale ». Sur l'ensemble de ces questions, il a publié de nombreux articles dans des revues spécialisées et des ouvrages collectifs. Après avoir dirigé trois numéros de la revue Europe sur « Le Mélodrame » (1987), le « Vaudeville » (1994), « Le Grand-Guignol » (1998), il en prépare actuellement un sur « Valère Novarina ».

8. Sur la question fondamentale de la reprise et de la répétition, et de leurs implications esthétiques et philosophiques, voir : Sören Kierkegaard, *La reprise*, traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990.

ANNEXES

Document 1
Fiche datée du 1er avril (1992) sur *Les Euménides*



Documents 2 et 3
Fiches datées du 7 mai sur *Les Euménides*

Jeudi 7 Mai. 1

Errant. Rapetassé. Va nu pied.

Crime.
Sous domicile
Autochtone.

Sur un fil
La vérité, rien que la vérité
mais toute la vérité

Sortir Oreste.

Noutor...
O Nuit

" ne pense pas, sens, et raisonne !"
elles ont la loi de Zeus et arbitres
meurt depuis huit jours

Myrina : 2 contres d'intérêt Catherine et Nirse.
de profil ou de face.
– Chef d'Athènes
Patronne d'Athènes
donc gouverne les états
Thésée : le gouverne Athènes.

Nirse
Catherine.
Myrina.

Athéna = Juliana.

le voyage
le retour
l'invasion
le travail qu'il y a à faire pour donner
mais en même temps il y a de la nourriture derrière.

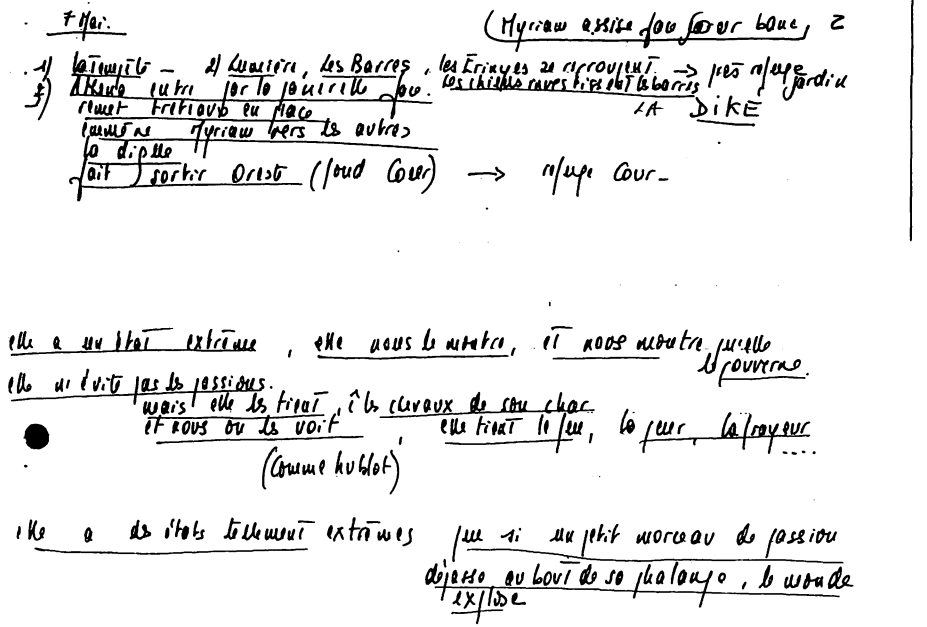
Son amie entre Athéna et lui peau par peau cour
trouver le clé de une imagination musclée pour Tu es pour les Erinyes et puis en
retrouvée pour Athéna.

Contraste entre son corps guerrier
et la douceur de la voix
puis de Couteau.

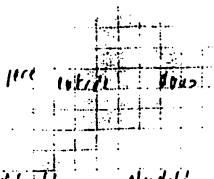
MASSOUD.

Virilité du corps
et douceur de la guerrière pacificatrice.

Athéna gouverne les émotions.



Document 4
Fiche/résumé datée du 6 juillet 1987 sur *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*



L'INDIADE

6 juillet 1987

1ère lecture. Dans la salle de répétition : Lundi 16 mars.

- Vérité. Nudité.
- Furie et intensité de l'écoute et du regard
  Toujours fiévreux : les pousse-pousses. Volubiles
  Aucune sauvegarde : trouver la vérité
  Grave. Sanglant. Fiévreux

A. G. Khan : Roi joyeux de la mauvaise
Borgia
Roi brigand devenu saint

Les pauvres : habitude du partage, de la promiscuité
Sont ensemble. Pas besoin de toujours se regarder

Sarojini : Femme richissime : maharadja-
Pitoyable : comme une statue de terre glaise : perçoit tout.
Poète Oratrice. Extraordinaire et robuste élégance gaieté
Nehru : Lovable mon Chevalier de service Regain ouvert, large, gare, regnaud. Ecouteur : comme on trouvera le haut, le bas, les extrémités.

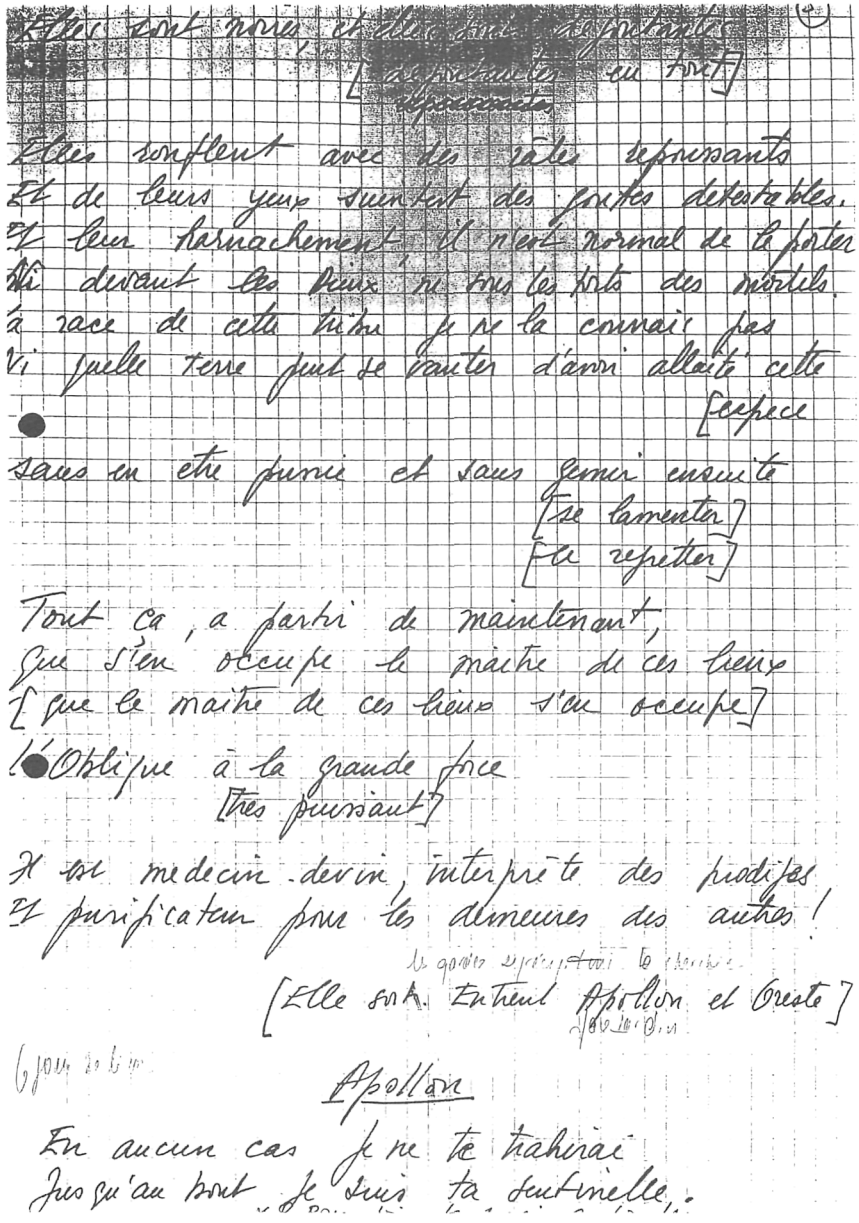
La dignité hindoue est très différente de la dignité musulmane

- Sont tous des Rois
  Chacun, leur monde.
  Succombant à la grandeur du gandhi mais pas à une puissance arbitraire
  gardant leur autonomie sans perdre le respect.
  Seul ensemble à l'ombre pure d'un pays.

Le titre. La nudité ≠ le faire

Couchés au pied du temps : les pauvres. pauvres

Document 5
Manuscrit d'Ariane Mnouchkine recopiant le texte des *Euménides*.


Elles sont noires et elles dégoutent [répugnantes au fond]
répugnantes
Elles soufflent avec des râles répugnants
Et de leurs yeux suintent des gouttes détestables.
Et leur harnachement, il n'est normal de le porter
Ni devant les dieux ni dans les toits des mortels
À race de cette tribu je ne la connais pas
Ni quelle terre puisse se vanter d'avoir allaité cette
[espèce
sans en être punie et sans gémir ensuite
[se lamenter]
[se regretter]
Tout ça, à partir de maintenant,
Que s'en occupe le maître de ces lieux
[que le maître de ces lieux s'en occupe]
Oblique à la grande force
[très puissant]
Il est médecin devin, interprète des prodiges
Et purificateur pour les demeures des autres !
[Elle sort. Entrent Apollon et Oreste]
Apollon
En aucun cas je ne te trahirai
Jusqu'au bout. Je suis ta sentinelle,

Documents 6 et 7
Tapuscrit d'une partie de la scène III de *La Ville parjure*

25/03/94

Comédiens
Scène III - page 6

La Mère
Ce que j'ai à l'instant,
C'est une colère qui arpente mes entrailles
A pas de panthère exaspérée, son cœur bat la charge,
Son corps ne cesse de grandir, de s'allonger.
Et j'ai aussi dans l'âme deux mots adorables et ignorés,
Honneur et vérité.
Voilà le nom des Dieux que la Terre a chassés
Mais moi, je les révère, et je m'en vais.

Eschyle
Non, non, reste. Ecoute. ~~Je te suis.~~
J'ai voulu te sonder. Pardon.
Je n'osais pas croire trop vite que tu puisses exister.
~~Tu me crois ? Dis ?~~

~~La Mère~~
~~Difficilement.~~

La Nuit
~~Eh bien, nous brandirons tes innombrables têtes d'épingles~~
~~Et~~ Tu pourras compter sur mes forces nocturnes
~~En vérité immenses, les unes classiques, les autres~~
~~A inventer. [et parfois inconnues même à moi-même.]~~
Où sont tes troupes ? ~~Rassemble ton parti.~~

Eschyle
Tu vas être déçue.
Des créatures sans toit, sans dents, ~~mais non sans âpreté,~~
Des non-morts, assurément, mais un peu flous,
D'autres les diraient fous, des coquilles, des noix sur l'Océan.

La Nuit
~~Mais pas sans rage, pas sans haine,~~
~~Et pas sans désir ?~~

25/03/94 *Comédiens*
Scène III - page 7

Eschyle
Oh non ! Non ! Et ils sont forts en rêve.
Légers, très légers, mais pour l'agitation
Ils sont sans limite mes myrmidons.
~~C'est ainsi que j'appelle nos braves fourmis.~~

Le Chœur
~~Mets-nous à l'épreuve. Qu'est-ce que tu veux ?~~

La Mère
Je veux, je veux, je veux.
Ah ! Dieu, si seulement il y avait un Dieu
Ou un autre. Ah ! Dieu, si tu existais,
Ah ! Si les médecins guérissaient !
Ah ! Si pour les plaies affreuses
Qui consument les âmes et jamais ne se ferment
On trouvait le remède qui n'existe jamais.
Ah ! le monde est sans miracle... (Niru se recule)

Le Chœur
Avec deux cercueils à ses côtés
Elle veut quelque chose,
~~Quelque chose qui n'existe pas.~~
~~Elle veut~~ quelque chose pour contredire l'inespérance.
Elle veut la chose merveilleuse,
L'astre caché derrière les astres.
Quand donc son jour se lèvera-t-il ?
Jamais humaine personne ne la vit,
Et cependant elle est gravée par son nom pseudonyme
Dans la mémoire de tous les cœurs.
Tous, nous soupirons : "Justice, oh bien aimée",
Chère et rayonnante image,
Ô Divine Inexistante,
Tel le poète qui voulut Béatrice
C'est toi qu'elle veut, Justice,
Elle veut que la Justice l'aime.

Document 8

Le même passage dans la version imprimée (Hélène Cixous, *La Ville parjure ou le Réveil des Erynies*, Théâtre du Soleil, 1994)

ESCHYLE

Dis-moi donc clairement si c'est le feu ou la glace
Qui coule dans tes veines?

LA MÈRE

Ce que j'ai à l'instant,
C'est une colère qui arpente mes entrailles
A pas de panthère exaspérée, son cœur bat la charge,
Son corps ne cesse de grandir, de s'allonger.
Et j'ai aussi dans l'âme deux mots adorables et ignorés,
Honneur et vérité.
Voilà le nom des Dieux que la Terre a chassés
Mais moi, je les révère, et je m'en vais.

(Le Chœur entre.)

ESCHYLE

Non, non, reste. J'ai voulu te sonder. Pardon.
Je n'osais pas croire trop vite que tu puisses exister.
Tu me crois? Dis? Je suis avec toi!!!
Demande à mes myrmidons.
Mets-nous à l'épreuve. Qu'est-ce que tu veux?

LA MÈRE

Je veux, je veux, je veux.
Ah! Dieu, si seulement il y avait un Dieu
Ou un autre. Ah! Dieu, si tu existais,
Ah! Si les médecins guérissaient!
Ah! Si pour les plaies affreuses
Qui consument les âmes et jamais ne se ferment
On trouvait le remède qui n'existe jamais.
Ah! le monde est sans miracle...

LE CHŒUR

Avec deux cercueils à ses côtés
Elle veut quelque chose,
Quelque chose qui n'existe pas.
Elle veut quelque chose pour contredire l'inespérance.
Elle veut la chose merveilleuse,
L'astre caché derrière les astres.
Quand donc son jour se lèvera-t-il?
Jamais humaine personne ne la vit,
Et cependant elle est gravée par son nom pseudonyme
Dans la mémoire de tous les cœurs.
Tous, nous soupirons : « Justice, ô bien aimée »,
Chère et rayonnante image,
Ô Divine Inexistante,
Tel le poète qui voulut Béatrice
C'est toi qu'elle veut, Justice,
Elle veut que la Justice l'aime.

LA MÈRE

Ah, je veux, je veux, je veux!

LE CHŒUR

Strophe 1

Moi aussi, quand j'étais petite,
Le bon Dieu, la Reine mage, le Chevalier d'argent,
La fiancée aux yeux de cristal,
Le défenseur de l'orphelin,
J'ai cru voir les traces de leurs pas
Sur le sable fin du ciel, c'était beau
Mais c'était mon invention.
Aujourd'hui, mon nectar c'est le litron à 5 francs.

Document 9
Page 6 du bloc-notes Rhodia

— Après une longue tournée de dévoiler à Juin 80 [illegible] à reprises à Paris / [illegible] de tournée jusqu'à l'automne

L'établissement du calendrier dans trop de "trous", ce qui est important financièrement, Tournées doux à Tourcoing, Lyon, Rome, Berlin [illegible] Nîmes et dans le Jurassien, les dernières représentations de Orphée ont lieu à la Cartoucherie en juillet —

~~Septembre~~ Décembre 1980, la troupe se retrouve — Ce qui est dans l'air, c'est le "projet contemporain" ("l'âge d'or du théâtre populaire" est tombé de lui-même, remplacé par l'obsession jetée au passage par Nelson et Orphée, de la sécurité du Texte

Bibliographie sommaire

BIASI, Pierre-Marc de (2000), *La génétique des textes*, Paris, Nathan/Université. (Coll. « 128 Littérature ».)

CONTAT, Marc et Daniel FERRER (dir.) (1998), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, Éditions du CNRS. (Coll. « Textes et manuscrits ».)

GOUHIER, Henri (1989), *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion.

GRÉSILLON, Almuth et Michaël WERNER (dir.) (1985), *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, Paris, Éditions de Lettres modernes Minard.

GRÉSILLON, Almuth et Odile de GUIDIS (1992), « Bibliographie des travaux génétiques 1988-1991 », *Génésis*, n° 1, p. 167-184. Bibliographie remise à jour dans les numéros suivants de *Génésis* par Odile de Guidis.

GRÉSILLON, Almuth (1994), *Éléments de critique génétique : lire des manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France.

GRÉSILLON, Almuth (1996), « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », *Cahiers de praxématique*, n° 26, p. 71-94.

MITTERAND, Henri (1993), « Genèse de *La Faute de l'Abbé Mouret* », dans Louis HAY (dir.), *Les manuscrits des écrivains*, Paris, Hachette/CNRS, p. 102-119.

NEEFS, Jacques (1992), « L'écriture du scénarique », dans Philippe HAMON et Jean-Pierre LEDUC-ADINE (dir.), *Mimesis et semiosis : littérature et représentation*, Paris, Nathan, p. 109-121.

PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan /Université.

Philip Auslander
Institut de technologie de la Géorgie (États-Unis)

La performance en direct dans une culture médiatisée

De nos jours, la plupart des formes de représentations « en direct » comportent souvent une telle médiatisation que l'événement lui-même devient un produit de la technologie médiatique. Dans une certaine mesure, cela se produit depuis assez longtemps, et notamment en ce qui a trait au son : à partir du moment où on a utilisé une amplification électrique, on a pu dire qu'un événement était médiatisé. Ce que nous entendions en réalité, c'était la vibration d'un haut-parleur, une reproduction par des moyens techniques de sons recueillis par un microphone, et non pas le phénomène acoustique original (en direct). Ces derniers temps, toutefois, cet effet s'est étendu à une large gamme de représentations et de contextes culturels, des écrans géants installés dans les stades aux accessoires vidéo utilisés pour les spectacles artistiques. Le spectateur, assis dans les dernières rangées à un concert des Rolling Stones ou de Bruce Springsteen, assiste à une représentation en direct, mais ne la reçoit pas vraiment comme telle, puisqu'il la regarde presque toujours sur un moniteur vidéo. Les spectateurs de nombreux événements sportifs regardent maintenant une grande partie des matchs auxquels ils assistent sur des écrans géants. Les techniques telles que le retour sur image, la diffusion simultanée et le gros plan, inhérentes au phénomène de la médiatisation, si elles étaient considérées naguère comme accessoires à l'événement en direct, en sont maintenant partie intégrante. Les matchs, leur programmation, la durée de chacune de leurs phases, leurs règles, etc., ont été façonnés dans l'économie de répétition qui exige que le format de ces spectacles en direct soit déterminé par les besoins de la médiatisation. Dans ces conditions, « assister à une

représentation en direct [...] de nos jours, consiste souvent à regarder un petit écran de télévision bruyant placé dans un grand stade surpeuplé[1] » (Goodwin, 1990 : 269).

Le théâtre a lui aussi, bien qu'à un moindre degré, subi cette incursion de la technologie médiatique. Ainsi, pour la reprise en 1995, à Broadway, de la pièce *Comment réussir en affaires sans vraiment se fatiguer*[2] le décor était « un mur composé de trente-deux cubes de projection montrant une vidéo d'images générées par ordinateur en trois dimensions[3] » (von Hoffman, 1995 : 132). La fameuse reproduction sonore et visuelle d'un hélicoptère dans *Miss Saigon*[4] pour ne prendre que cet exemple, constitue une implantation directe du réalisme cinématographique ou télévisuel au théâtre. Comme l'a expliqué le décorateur de théâtre Wendall K. Harrington, « les spectateurs de théâtre d'aujourd'hui ont été élevés avec la télévision. Ils ont un vocabulaire de l'écran dont nous devons nous accommoder[5] » (cité dans von Hoffman, 1995 : 132). Harrington rejoint ici Patrice Pavis selon lequel « la formation du goût de l'audience par la télévision a forcément un impact sur les futures audiences dû, en particulier, à leur exigence de réalisme[6] » (1992 : 121).

Non seulement le public assiste-t-il à des représentations en direct qui collent d'aussi près que possible à celles des médias, mais il semble calquer ses réactions sur celles que la télévision attend de lui. Selon Ethan Mordden, cité dans un article traitant de la fréquence des ovations à Broadway, « les

1. « Attending a live performance [...] these days is often roughly the experience of watching a small, noisy TV set in a large, crowded field ».

2. *How to Succeed in Business Without Really Trying*, comédie musicale de Abe Burrows, Jack Weinstock, Willie Gilbert et Frank Loesser, produite en 1962.

3. « A wall composed of thirty-two projection cubes showing a video of computer-generated three-dimensional images ».

4. Comédie musicale de Alain Boublil et de Claude-Michel Schoenbert, *Miss Saigon* a été produite à Londres, à New York et à Toronto, entre autres. L'action se déroule pendant les derniers jours de la guerre du Viêt-nam, ce qui motive l'emploi sur la scène d'un hélicoptère presque de grandeur nature.

5. « Theater-goers today have been raised on television. They have a cinematic vocabulary that one must deal with ».

6. « The formation [...] of audience taste by television necessarily rebounds on the future audience for theatre, particularly in the demand for realism ».

réactions des spectateurs de représentations en direct paraissent aussi programmées que si elles étaient enregistrées, ressemblant à celles des studios de télévision et semblant applaudir sur commande[7] » (Marks, 1995 : 5). Bien entendu, tout au long de l'histoire du théâtre, les réactions du public ont été l'objet de manipulations, parmi lesquelles on se rappellera les claques organisées, depuis le théâtre romain antique au moins jusqu'à l'aube du XX[e] siècle. Il est tentant de faire un parallèle entre ces claques et les applaudissements sur commande dans les studios de télévision, ces derniers étant probablement à l'origine du comportement des auditoires contemporains qui, même sans signal réagissent de manière programmée, parce que le public des studios de télévision est devenu la référence en matière de comportement.

La médiatisation se reflète aussi dans les formes du spectacle et les attitudes culturelles qui s'y rattachent. Dans son livre sur l'économie politique de la musique, Jacques Attali distingue une économie basée sur la représentation d'une autre basée sur la répétition : « Pour être simple, la représentation dans le système du commerce est ce qui provient d'une action singulière; la répétition est ce qui est produit en masse. Ainsi, un concert est une représentation, de même qu'un repas à la carte dans un restaurant; un enregistrement phonographique ou une boîte de conserves est une répétition[8] » (1985 : 41). Dans son analyse historique, Attali montre que « la représentation est apparue avec le capitalisme » lorsque le parrainage de concerts est devenu une entreprise profitable et non plus seulement une prérogative féodale, et que finalement le capital « perdit son intérêt pour l'économie de représentation[9] » (p. 41). La répétition, la production de masse d'objets culturels avaient plus d'avenir pour le capital car, alors que, « en représentation, une œuvre n'est généralement entendue qu'une seule fois – c'est un moment unique[,] en répétition des auditions potentielles sont stockées[10] » (p. 41).

7. « Audience reactions at live performances are so programmed as to seem canned, and [...] theater audiences, emulating those in television studios, appear to applaud on cue ».

8. « Stated very simply, representation in the system of commerce is that which arises from a singular act; repetition is that which is mass-produced. Thus, a concert is a representation, but also a meal à la carte in a restaurant; a phonograph record or a can of food is repetition ».

9. Although « representation emerged with capitalism » when the sponsorship of concerts became a profitable enterprise and not merely the prerogative of a feudal lord, capital ultimately « los[t] interest in the economy of representation ».

10. « In representation, a work is generally heard only once – it is a unique moment[,] in repetition, potential hearings are stockpiled ».

Une fois enregistrée et médiatisée, une représentation devient une valeur accumulable. Le spectacle en direct existe, dans l'économie de répétition, en grande partie soit pour promouvoir des objets culturels produits en masse (par exemple, la vente de disques à la suite d'un concert de musique populaire), soit pour servir de matière première à la médiatisation (par exemple, la rediffusion à la télévision de pièces de théatre produites sur scène).

De plus en plus souvent les représentations en direct sont liées à la médiatisation pour des raisons économiques. Dans le cas du sport professionnel, le match en direct a lieu grâce à l'argent que les équipes reçoivent des compagnies qui diffusent le match, lesquelles tirent leurs revenus des publicités qui entrecoupent le temps d'antenne. Très souvent, les mêmes intérêts dictent la représentation en direct et la représentation médiatisée (notamment les productions de Broadway financées par les compagnies de télévision par câble dont je parlerai plus tard). *La Belle et la Bête* de Disney en est une illustration : Disney a utilisé le même sujet dans un dessin animé diffusé dans les salles de cinéma et en cassettes vidéo, par des représentations en direct, des enregistrements sonores, des jouets, etc. Dès lors, les retombées économiques de l'un ou l'autre de ces objets culturels comptent beaucoup moins que le profit engendré par l'ensemble. Il en a toujours été ainsi pour les concerts de musique populaire. Les concerts eux-mêmes entraînent rarement des bénéfices (ce qui est une des raisons pour lesquelles ils sont habituellement financés par des sociétés extérieures à l'industrie musicale); par contre, ils servent à faire de la publicité pour des disques qui, s'ils ont du succès, seront extrêmement rentables et feront plus que compenser les pertes des tournées. La tendance actuelle, qui devrait se poursuivre encore un certain temps, veut qu'on recoure à des producteurs disposant de forts capitaux et qui sont en mesure de concrétiser des « projets » sous de nombreuses formes (films, émissions de télévision, cassettes vidéo, représentations en direct, disques, jouets, objets de collection, etc.).

Je me suis rendu compte de l'imbrication du théâtre dans l'économie de répétition au début des années 1980, lorsque j'ai remarqué qu'un certain nombre de productions de Broadway auxquelles j'avais assisté avaient été financées en partie par la télévision par câble et que des versions enregistrées de ces productions avaient été diffusées ultérieurement sur ces réseaux. Je n'aurais pu dire si c'était intentionnel ou pas, mais je constatais que les productions – en particulier les décors, mais aussi la mise en scène – étaient de toute évidence « pensées pour la caméra » et adaptées au cadrage, à l'échelle

et au manque relatif de détails d'une image de télévision; ce qui fut vérifié lorsque je vis plus tard la version télévisée de l'une de ces productions. Cela est un exemple du bouleversement historique dont je parlais plus tôt. Dans une évolution orientée par l'aspect économique de la production culturelle, la télévision, qui s'était modelée à l'origine sur le théâtre, surtout pour les représentations dramatiques, est devenue à la fois un modèle et un but pour le théâtre. Dans *The Post-Modern Aura*, Charles Newman déclare que « l'adaptation [...] est devenue la principale convention littéraire de l'époque[11] » (1985 : 129). Les productions auxquelles j'ai fait allusion ici n'avaient pas *besoin* d'être adaptées pour passer de la scène à la télévision, puisque les versions pour la scène avaient été construites pour être vues *comme à la télévision*. Contrairement à Newman, je dirais que le fait même que ces productions n'aient pas nécessité d'adaptation pour passer de la représentation à la répétition est ce qui les définit comme postmodernes. Bien que je ne veuille pas affirmer que la production que j'ai vue en direct au théâtre n'ait pas été différente de sa contrepartie télévisée, je dis que sa nature (du théâtre) et sa spécificité (spectacle *en direct*), avaient été mises en doute bien avant le passage à l'écran.

L'incursion de la médiatisation dans le cadre du direct a probablement eu lieu dans le théâtre d'avant-garde plus tôt que dans le théâtre commercial, et est actuellement évidente non seulement par la présence marquée de la vidéo, mais aussi dans la façon de jouer propre à l'avant-garde. Il y a plus de vingt-cinq ans, Michael Kirby a qualifié le genre de représentations proposé par une grande partie du théâtre expérimental et de l'art de la scène de « représentations sans matrice », dans lesquelles l'acteur n'incarne pas un personnage mais « se contente d'effectuer certaines actions[12] » qui peuvent toutefois avoir une signification référentielle ou représentationnelle ([1972] 1984 : 100). Selon lui, les années 1960 ont vu le théâtre américain d'avant-garde s'éloigner du jeu conventionnel au profit d'une représentation sans matrice. Bien que ce jeu conventionnel ait fait un certain retour à la fin des années 1970 et dans les années 1980, le concept de représentation sans matrice reste utile (quoique sous-employé) pour décrire les genres de représentations évidents dans les arts scéniques, des années 1960 jusqu'à maintenant. Il jette également un pont entre le théâtre expérimental des années 1960, qui

11. « The adaptation [...] has become the primary literary convention of the age ».

12. « Nonmatrixed representation », in which the performer does not embody a fictional character but « merely carries out certain actions » that nevertheless can have referential or representational significance.

était fréquemment opposé aux médias de masse, et les représentations médiatisées qui lui ont succédé.

La façon dont la représentation sans matrice a permis à la médiatisation de s'immiscer dans les pratiques artistiques qui lui résistaient peut être mieux comprise grâce à Kirby : « Dans la représentation sans matrice les éléments de référence sont appliqués *à* l'acteur et ne sont pas joués *par* lui[13] ». (p. 100). Autrement dit, la représentation nécessite une certaine médiation du jeu de l'acteur pour créer un sens, et cette médiation n'a pas à être d'ordre technologique, du moins pas dans celles dont parle Kirby. Le jeu d'un acteur de cinéma paraît être un bon exemple de représentation sans matrice. Il y a, après tout, de nombreuses scènes où un acteur de cinéma, à l'instar des acteurs d'avant-garde mentionnés par Kirby, doit simplement faire certaines actions qui ne prennent leur sens représentationnel et caractérologique qu'au moment du montage. Le plissement de paupières de Clint Eastwood, par exemple, ne prend tout son sens qu'à travers la médiation de la caméra (gros plan) et du montage. Avant cette médiation, ce n'est qu'un plissement des paupières.

Lorsque je l'ai interviewé en 1985, Willem Dafoe, un des acteurs du groupe Wooster, a fait un parallèle entre le jeu des acteurs du théâtre d'avant-garde et celui des acteurs de cinéma. À son avis, le jeu qu'il adopte dans une pièce du groupe Wooster est presque identique à celui qu'il adopte dans un film – pour lui, il s'agit de jouer chaque fois sans matrice, de faire des mouvements sur commande (Auslander, 1997 : 44). Dafoe fait partie de ce groupe sans cesse croissant d'artistes de scène américains dont les expériences dans l'avant-garde leur ont permis de passer en douceur du théâtre au cinéma ou à la télévision. Les carrières de Laurie Anderson, de Spalding Gray, du regretté Ron Vawter, d'Ann Magnuson, d'Eric Bogosian, de Steve Buscemi et de bien d'autres sont remarquables à cet égard. Plus encore, le travail plus expérimental de plusieurs d'entre eux les a conduits à évoluer dans des contextes de culture de masse : expositions d'Anderson lors de concerts de rock, dans des films, des vidéos; monologues de Gray et de Bogosian au cinéma; représentations pop à grand déploiement de Magnuson lors de soirées spéciales à la télévision par câble; etc. Daryl Chin dénigre cette

13. « In nonmatrixed representation the referential elements are applied *to* the performer and are not acted *by* him ».

tendance en disant que « beaucoup de ce qui passe pour de l'art théâtral, du film expérimental et de l'art visuel "avancé" ressemble plus à une audition, un galop d'essai, une ébauche pour un travail de télévision, des films commerciaux ou de la publicité[14] » (1991 : 20). Si je ne partage pas l'opinion de Chin, je suis d'accord avec lui par contre lorsqu'il dit qu'il est maintenant possible pour un acteur d'aller directement de l'avant-garde à la culture de masse. J'ai proposé l'expression « passerelle », une vieille expression de l'industrie musicale qualifiant les chants populaires qui se retrouvent plus d'une fois sur la liste des meilleurs vendeurs, pour nommer ce phénomène, en admettant que ce sur quoi on « passe » – la distinction entre l'avant-garde et la culture de masse – soit une distinction entre des catégories culturelles reçues encore plus profonde que celle qui peut exister, par exemple, entre le rock et le disco (qui, elle, n'est pas considérable). Ironiquement, l'un des facteurs qui ont contribué à ce que les représentations d'avant-garde soient possibles aux heures de grande écoute fut l'adoption de la représentation sans matrice, une approche qui était destinée, à l'origine, à différencier la « représentation » du jeu d'acteurs conventionnel, mais qui a finalement servi de terrain d'essai aux aptitudes artistiques exigées par les médias de masse, parce que, comme pour le jeu dans un film, elle dépend de la médiation pour avoir un sens. En pratique, la représentation d'avant-garde avait absorbé la phénoménologie de la représentation médiatisée avant même de trouver sa place dans l'économie de répétition.

Il est évident que le spectacle en direct doit se référer à la médiatisation et qu'il doit tenter de la recréer. L'usage de porter à la scène des événements télévisuels a commencé dès le milieu des années 1950, lorsque des téléthéâtres comme *Douze hommes en colère* et *Visite à une petite planète* furent présentées à Broadway, et il a pris de l'ampleur dernièrement lorsque des émissions de télévision ont été représentées en direct (*The Real Live Brady Bunch*), lorsque des dessins animés sont devenus des comédies musicales (*La Belle et la Bête*) et des vidéoclips des concerts. L'équipe qui scénarise les tournées de Madonna l'admet volontiers : le but de leurs productions, comme celui de nombreux concerts rock et pop, est de reproduire aussi fidèlement que possible les vidéoclips de l'artiste, en se rappelant que le public qui vient voir le spectacle s'attend à voir ce qu'il a déjà vu à la télévision. Parce que le vidéo-

14. « Much of what passes for performance art, experimental film, and "advanced" visual art is more like an audition, a trial-run, a mock-up for work in television, commerical movies, or advertising ».

clip détermine la norme de ce qui est « réel » dans ce domaine, seule une recréation de son imagerie peut être considérée comme étant « réaliste ». Inversement, le fait que les images des vidéoclips de Madonna puissent être recréées dans un décor en direct augmente le réalisme des vidéoclips originaux.

Le spectacle comique est un autre genre auquel peut être appliquée cette logique. Des débuts de la télédiffusion jusqu'aux années 1980, on a pensé que la télévision épuiserait en quelques minutes ce que le comique avait pris des années à mettre au point. Toutefois, avec l'explosion des spectacles de comiques dans les années 1980, les comiques et les propriétaires de clubs où la comédie est à l'honneur se sont aperçus que le public était ravi de venir dans un club pour entendre les plaisanteries qu'il avait déjà entendues lors de l'émission spéciale du même comique à la télévision par câble. (Il lui arrive même d'être déçu de ne pas les entendre.) Dans un tel cas, le privilège d'assister à la représentation « originale », en direct, sur ses sous-produits et ses adaptations est sapée : dans une « inversion de la dépendance structurelle de la copie par rapport à l'original[15] » (Connor, 1989 : 153), la représentation médiatisée est devenue la référence pour la représentation en direct. « Quelle ironie : à l'origine les gens comptaient utiliser le disque pour conserver la représentation, et de nos jours la représentation n'a de succès que comme simulacre du disque[16] » (Attali, 1985 : 85). Vincent Canby a estimé que l'usage des systèmes de sonorisation et des techniques de mixage qui produisent un son de qualité digitale lors des représentations des comédies musicales de Broadway encourage le public à juger les représentations en direct à l'aune de leur ressemblance avec celles qui sont médiatisées : « Le théâtre s'approche rapidement du jour où un spectacle à Broadway sera une reproduction presque parfaite, bien qu'artificielle, d'une représentation en direct[17] » (1995 : 1). Dans tous ces contextes, une représentation en direct est maintenant une reproduction d'elle-même au deuxième degré, filtrée par ses propres reproductions médiatisées.

15. « Inversion of the structural dependence of copies upon originals ».

16. « What irony : people originally intended to use the record to preserve the performance, and today the performance is only successful as a simulacrum of the record ».

17. « The theatre is fast approaching the day when a Broadway show will be a nearly perfect, if artificial, representation of a live performance ».

Tous ces exemples, et je pourrais en donner plusieurs autres, montrent comment la médiatisation est maintenant incrustée explicitement et implicitement dans l'expérience du direct. J'ai décrit assez longuement l'incursion de la médiatisation dans une série d'événements en direct pour bien montrer qu'elle s'effondre dans notre culture médiatisée, quelle que soit la distinction que nous ayons pu faire entre des événements en direct et des événements médiatisés, parce que les événements en direct deviennent de plus en plus identiques aux événements médiatisés. Lorsque j'ai soulevé cette idée au cours de conférences en public, j'ai souvent été contredit sous prétexte que, bien qu'elle semble vraie dans le cas des grands spectacles (rencontres sportives, spectacles de Broadway ou concerts de rock), elle ne peut être vérifiée pour des formes plus intimes de théâtre et de spectacle. Je ne crois pas toutefois que cette distinction soit justifiée. Je ne prétends pas que les représentations en direct reflètent toujours l'intrusion de la médiatisation de la même manière et au même degré, et il y a certainement des différences d'échelle. Dans certains secteurs de notre économie culturelle, si un événement doit être produit en direct, il doit l'être sur une grande échelle. Connor précise que l'utilisation d'écrans géants lors des concerts de rock donne le moyen de créer à l'intérieur d'un grand spectacle l'impression « d'intimité et de présence[18] » associée à des spectacles en direct de plus petite taille (1989 : 151-152). Pour maintenir cette impression, les représentations à grande échelle doivent abandonner beaucoup de leur vivacité lorsqu'elles sont médiatisées. Ironiquement, l'intimité et la présence sont précisément des qualités qui ont permis à la télévision de prendre partiellement la place du spectacle en direct. Lors de représentations à grande échelle, la représentation en direct survit sous la forme de la télévision.

Des représentations en direct plus intimes ne sont peut-être pas médiatisées de la même manière ou avec les mêmes effets. Dans la mesure où la médiatisation est le contexte culturel dans lequel les spectacles en direct sont maintenant invariablement situés, son influence se retrouve néanmoins dans ces spectacles à plus petite échelle. J'ai déjà fait allusion à l'ubiquité de la vidéo dans l'art du spectacle, un phénomène qui se passe de commentaire. Mais la médiatisation n'est pas seulement une question d'utilisation de la technologie des médias; c'est aussi une question d'épistémologie des médias. Elle « ne devrait pas être comprise comme signifiant simplement que notre vision du monde est de plus en plus dominée par des équipements

18. « intimacy and immediacy ».

techniques. Beaucoup plus important est le fait que nous ne percevons souvent la réalité qu'à travers la médiation de machines (microscope, télescope, télévision). Ces cadres [...] préforment notre perception [du monde][19] » (Bolz et Van Reijen, 1996 : 71). Même des spectacles de petite taille, intimes et en direct peuvent être le produit de cette perception préformée.

Le fait que le théâtre commercial présente maintenant des versions en direct de pièces et de films produits pour la télévision, et que les concerts en direct recréent fréquemment l'imagerie des vidéclips, laisse croire que l'incursion de la médiatisation dans le spectacle en direct ne s'applique pas seulement à l'utilisation de certains équipements dans ce contexte. Ce que nous voyons très souvent est moins l'incursion de techniques et de procédés dérivés des médias dans le contexte du spectacle en direct, que l'absorption par le spectacle en direct d'une épistémologie dérivée des médias.

Ma réflexion sur ces phénomènes m'a ramené à l'essai de Walter Benjamin : *L'œuvre d'art à l'âge de la reproduction mécanique* (1936); le cœur de l'analyse de Benjamin dans cet essai est la progression historique allant de formes culturelles uniques, « auratiques », vers des formes de reproduction en masse. Sauf dans son court passage sur Dada, Benjamin ne mentionne pas le retour en arrière que j'ai décrit, par lequel des formes anciennes imitent et incorporent les formes nouvelles. Benjamin était toutefois remarquablement prescient et beaucoup d'éléments de son analyse éclairent encore la situation actuelle.

Dans son essai, Benjamin insiste sur l'idée que « le sens de la perception chez l'homme [...] est déterminé non seulement par la nature mais aussi par les circonstances historiques[20] » ([1936] 1986 : 31). De nombreux aspects de notre relation au spectacle font penser que la médiatisation a eu un effet puissant sur la formation de la norme sensorielle à notre époque. Roger Copeland a ainsi expliqué l'utilisation de l'amplification dans les représentations théâtrales en direct : « À Broadway, de nos jours, même les

19. It « should not be understood as meaning simply that our world-view is being increasingly dominated by technical equipment. Even more important is the fact that we often perceive reality only through the mediation of machines (microscope, telescope, television). These frameworks [...] preform our perception of [the world] ».

20. « Human sense perception [...] is determined not only by nature but by historical circumstances as well ».

spectacles non musicaux requièrent couramment des micros, en partie parce que les résultats paraissent plus "naturels" à un public dont les oreilles ont été conditionnées par la télévision en stéréo, les disques à haute fidélité et les disques compacts[21] » (1990 : 29). L'utilisation de micros presque invisibles que portent les acteurs ne peut que renforcer notre impression qu'une voix amplifiée est « naturelle ». Goodwin a repéré un autre exemple de normalisation du son médiatisé : celui du claquement de mains utilisé sur de nombreux disques de musique pop et de danse. Les enregistrements des années 1970 utilisaient fréquemment à cet effet un synthétiseur de percussion particulier, le TR 808. Après une dizaine d'années de claquements de mains synthétisés, quand les musiciens des années 1980 voulaient reprendre un effet de claquements de mains à partir d'un enregistrement existant, « ils prenaient leur simulation électronique à partir du TR 808, au lieu de "vrais" claquements de mains, parce que le claquement de mains électronique paraissait si "naturel" aux musiciens pop et aux audiences[22] » (Goodwin, 1990 : 266). Nos yeux et nos oreilles ont été conditionnés par la médiatisation bien avant l'arrivée des disques compacts, de la télévision en stéréo et du repiquage : il y a longtemps que les gens apportent des postes de radio ou des téléviseurs dans les stades. Evan Eisenberg raconte qu'un jour où il est tombé en plein concert de jazz gratuit dans Central Park à New York, il s'est aperçu que certains des spectateurs écoutaient la retransmission radiodiffusée du concert même auquel ils assistaient (1987 : 85). Et à Atlanta, lors d'un concert du groupe de rock Yes, les spectateurs pouvaient écouter le concert grâce à des écouteurs branchés directement sur la table de mixage du groupe.

Benjamin décrit le mode de perception d'une culture de masse émergente comme une conquête de la distance. Il fait allusion au « désir des masses contemporaines d'être "plus près" des choses spatialement et humainement, qui est tout aussi ardent que leur tendance à surmonter le caractère unique

21. « On Broadway these days even nonmusical plays are routinely miked, in part because the results sound more "natural" to an audience whose ears have been conditioned by stereo television, high fidelity LP's, and compact disks ».

22. « They sampled their own electronic simulation from the TR-808 machine, rather than "real" handclaps » because « the electronic handclap sounded so "natural" to pop musicians and audiences ».

de toute réalité en acceptant sa reproduction[23] » ([1936] 1986 : 31-32). La notion de Benjamin d'un désir massif de proximité, couplé à un désir pour des objets reproduits, donne une matrice utile pour comprendre les relations croisées des formes directes et médiatisées que j'ai décrites. Les gens qui écoutent le concert de Central Park à la radio et ceux qui regardent Yes avec des écouteurs collés aux oreilles essayent de trouver une sorte d'intimité auditive qui ne peut être obtenue que par la reproduction du son. L'usage d'écrans géants lors d'événements sportifs, de concerts ou de spectacles de danse est une autre illustration probante du concept de Benjamin : la proximité et l'intimité que nous pouvons ressentir avec la télévision, devenue notre modèle en matière de perception de ce qui est proche, ne peut être réintroduite dans ces spectacles qu'au moyen de la vidéation. Lorsqu'un spectacle en direct en reproduit un autre qui a été produit en masse (la reproduction par la prestation des images du vidéoclip, le passage du dessin animé au théâtre), il se produit une version à l'envers du même effet. Parce que nous éprouvons déjà une grande familiarité avec les images grâce à une expérience télévisuelle ou cinématographique, nous les voyons comme étant proches et cela quelle que soit leur distance. Si vous savez à quoi ressemblent les vidéoclips de Madonna grâce à MTV, vous pouvez lire les images de ses concerts comme en relation intime avec elles-mêmes si vous êtes assis dans la dernière rangée. Que l'impression d'intimité résulte de la vidéation du spectacle en direct ou de la familiarité avec les images du direct à partir de leurs reproductions, elle fait que les images du direct ressemblent plus à celles de la télévision, et permet du coup aux spectacles en direct de satisfaire ce désir de reproduction dont nous parle Benjamin. Même dans les spectacles artistiques les plus intimes, lors desquels nous pouvons n'être qu'à quelques mètres des acteurs, on nous offre souvent la possibilité d'une intimité plus grande encore en nous faisant voir les acteurs en gros plan sur un écran, comme si nous ne pouvions ressentir de véritable proximité que par la télévision. Cela m'amène d'ailleurs à un autre des postulats de Benjamin : « la qualité de la présence de [l'original] est toujours dépréciée[24] » par la reproduction. L'analyse de Steve Wurtzler dans le domaine des sports peut être appliquée à beaucoup d'autres domaines culturels :

23. « The desire of contemporary masses to bring things "closer" spatially and humanly, which is just as ardent as their bent toward overcoming the uniqueness of every reality by accepting its reproduction. Every day the urge grows stronger to get hold of an object at very close range by way of its likeness, its reproduction ».

24. « The quality of [the original's] presence is always depreciated ».

> Avec le temps, comme les conventions du direct s'inscrivant dans un cadre télévisuel deviennent la façon dont nous concevons le direct, assister à un match [...] devient une version dégradée de la représentation télévisée de l'événement. Cette dégradation du direct est elle-même compensée par l'utilisation de Diamondvision et des retours sur images sur des tableaux d'affichage de stades extrêmement compliqués... Autrement dit, la dégradation du direct est compensée par l'inscription de sa représentation à l'intérieur du "réel"[25] » (1992 : 92).

L'ubiquité des reproductions de spectacles de toutes sortes dans notre culture a conduit à la dépréciation de la présence en direct, qui ne peut être compensée qu'en rendant la façon dont nous percevons le direct aussi semblable à la façon dont nous percevions le médiatisé, même lorsque l'événement en direct offre sa propre qualité de proximité.

Traduit par Lionel Lemarchand

25. « Over time, as the conventions of the televisually posited live come to constitute the way we think of the live, attending the game [...] becomes a degraded version of the event's televisual representation. This degradation of the live is itself compensated for by the use of Diamondvision and instant replays on elaborate stadium score boards [...] In other words, the degradation of the live is compensated for by the inscription into the "real" of its representation ».

Dans notre culture médiatisée, toute distinction qui existait entre événement en direct et événement médiatisé s'estompe, puisque l'interprétation en direct ressemble de plus en plus aux spectacles médiatisés. On le voit dans l'intrusion des technologies des médias dans toute une gamme d'événements en direct, et notamment au théâtre. On le voit aussi dans les cas où les événements en direct récréent les événements médiatisés. Dans ces cas, l'interprétation « originale » en direct n'est plus privilégiée par rapport à l'adaptation médiatisée : celle-ci est devenue le référent de celle-là.

In our mediatized culture, whatever distinction we may have supposed there to be between live and mediatized events is collapsing because live events are becoming more and more identical with mediatized ones. This can be seen in the incursion of media technology into a range of live performance events, including the theatre. It is also apparent in cases where live events recreate mediatized ones. In such cases, the traditional privileging of the « original », live performance over its elaborations and adaptations is undermined and reversed : the mediatized performance has become the referent of the live one.

Professeur à l'École de littérature, de communication et de culture à l'Institut de technologie de la Géorgie (États-Unis), Philip Auslander enseigne dans le domaine des performance studies *et des études culturelles. Son essai* Liveness : Performance in a Mediatized Culture *(Routledge, 1999) lui a valu le prix Joe A. Callaway pour le meilleur essai en études théâtrales ou dramaturgiques. Il a aussi publié* From Acting to Performance : Essays in Modernism and Postmodernism *(Routledge, 1997) et* Presence and Resistance : Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance *(University of Michigan Press, 1992). Son prochain ouvrage sera intitulé* All the Young Dudes : Performing Androgynous Masculinity in Rock.

Bibliographie

ATTALI, Jacques (1985), *Noise : The Political Economy of Music*, traduit par Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press.

AUSLANDER, Philip (1997), *From Acting to Performance : Essays in Modernism and Postmodernism*, Londres / New York, Routledge.

BENJAMIN, Walter ([1936] 1986, « The work of art in the age of mechanical reproduction », traduit par Harry Zohn, dans John G. HANHARDT (dir.), *Video Culture : A Critical Investigation*, Layton, Peregrine Smith Books, p. 27-52.

BOLZ, Norbert, et Willem VAN REIJEN (1996), *Walter Benjamin*, traduit par Laimdota Mazzarins, Atlantic Highlands, Humanities Press.

CANBY, Vincent (1995), « Look who's talking on Broadway : microphones », *New York Times*, 22 janvier, section 2, p. 1, 4-5.

CHIN, Daryl (1991), « From popular to pop : the arts in/of commerce », *Performing Arts Journal*, n° 37, p. 5-20.

CONNOR, Steven (1989), *Postmodernist Culture : An Introduction to Theories of the Contemporary*, Cambridge, Basil Blackwell.

COPELAND, Roger (1990), « The presence of mediation », *TDR : The Journal of Performance Studies*, vol. 34, n° 4, p. 28-44.

EISENBERG, Evan (1987), *The Recording Angel*, New York, Penguin.

GOODWIN, Andrew (1990), « Sample and hold : pop music in the digital age of reproduction », dans Simon FRITH et Andrew GOODWIN (dir.), *On Record : Rock, Pop, and the Written Word*, New York, Pantheon, p. 258-273.

GOODWIN, Andrew (1993), *Dancing in the Distraction Factory : Music Television and Popular Culture*, Londres, Routledge.

KIRBY, Michael ([1972] 1984), « On acting and not-acting », dans Gregory BATTCOCK et Robert NICKAS (dir.), *The Art of Performance*, New York, Dutton, p. 97-117.

MARKS, Peter (1995), « Standing room only (and that's not good) », *New York Times*, 8 décembre, section H, p. 5.

NEWMAN, Charles (1985), *The Post-Modern Aura : The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston, Northwestern University Press.

PAVIS, Patrice (1992), « Theatre and the media : specificity and interference », dans Patrice PAVIS, *Theatre at the Crossroads of Culture*, traduit par Loren Kruger, Londres / New York, Routledge, p. 99-135.

VON HOFFMAN, Nicholas (1995), « Broadway plugs into the computer age », *Architectural Digest*, vol. 52, n° 11, p. 130-134.

WURTZLER, Steve (1992), « She sang live, but the microphone was turned off : the live, the recorded, and the *subject* of representation », dans Rick ALTMAN (dir.), *Sound Theory Sound Practice*, New York / Londres, Routledge, p. 87-103.

Clarence Bayne
Université Concordia

Le Black Theatre Workshop de Montréal : un nouveau bilan

Le Black Theatre Workshop de Montréal (BTW) est une création du « Drama Committee of the Trinidad and Tobago Association of Montreal », et il s'agit de la plus vieille compagnie professionnelle de théâtre noir d'expression anglaise encore en opération au Canada[1]. Le BTW est, depuis ses débuts, un défenseur actif de la culture noire et il se voue à l'avancement des arts de la scène, aux œuvres d'artistes noirs ou aux œuvres qui traitent de la présence des Noirs dans la société canadienne. La charte de la compagnie résume son engagement envers ces valeurs et ces buts :

> [Nous désirons] encourager et promouvoir le développement d'un théâtre canadien noir, enraciné dans une littérature qui reflète la volonté créatrice d'écrivains et d'artistes canadiens noirs, et les

1. Les Inglewood Players, une troupe noire basée en Nouvelle-Écosse et dont la fondation précède celle du Black Theatre Workshop, n'a pas survécu au manque de subventions culturelles. Signalons aussi l'existence de la compagnie Black Theatre Canada, basée à Toronto et qui a connu un succès relativement grand pendant les années 1970. Finalement, bien que cet article ne traite pas principalement du théâtre noir francophone, on ne peut passer sous silence l'importance du théâtre noir de langue française à Montréal. À cet égard, citons l'exemple de Franck Fouché, un dramaturge québécois d'origine haïtienne dont on présente les pièces depuis au moins 1964. Pour un survol du théâtre francophone noir à Montréal, voir Fouché (1995).

> collaborations créatrices entre Noirs et autres artistes. Le BTW veut promouvoir et produire du théâtre noir qui éduque, divertit et amuse son public. Par sa présence et la valeur intrinsèque de son travail, la compagnie cherche à engendrer une plus grande compréhension inter-culturelle.

Il va sans dire qu'il n'est pas nécessaire d'avoir une compagnie menée par des Noirs pour produire des pièces avec et sur des Noirs. Mais la situation dont nous parlons ici est beaucoup plus complexe que la seule production d'une pièce ou la lecture d'une œuvre. À notre sens, les arts de la scène fournissent un mécanisme permettant la définition et la réinvention de soi, la recherche de sa raison d'être et de sa place dans une société émergente. Bien que la présence noire au Québec date depuis au moins 1660[2], cette population est demeurée assez restreinte jusqu'à maintenant. Le recensement de 1960 dénombrait moins de 6 000 Noirs vivant dans le Montréal métropolitain. Ce chiffre est toutefois trompeur, puisqu'on le considère généralement en deçà de la réalité en raison d'erreurs de classification.

En 1960, presque toute la population noire habitant le Québec était concentrée à Montréal et dans les régions environnantes. La population était composée surtout de personnes émigrées de la Nouvelle-Écosse et du Nouveau-Brunswick, d'immigrants des Caraïbes venus appuyer l'effort de guerre pendant la Seconde Guerre mondiale et d'un nombre croissant d'étudiants antillais, diplômés des universités canadiennes et ayant acquis le statut de résident. Ces Noirs étaient presque tous d'expression anglaise. Après 1975, on note une importance grandissante des Noirs francophones au Québec, cela étant renforcé par le fait qu'un immigrant noir anglophone sur trois quitte le Québec après son arrivée. Ces nouvelles tendances ont

2. Dans *Blacks in Canada*, Robin Wink recense un épisode dans les Relations des jésuites où un jeune Noir, après s'être fait conseillé par Paul Le Jeune de se faire baptiser pour qu'il soit égal et uni aux autres chrétiens, rétorque qu'il lui faudrait changer de peau pour que cela puisse se produire. Wink note que ce jeune Noir était aussi esclave (1997 : 1). Rappelons que l'esclavage s'est développé en Nouvelle-France sous l'Ancien Régime après 1663, quand la couronne française a décidé d'investir dans sa colonie. En 1685, la couronne a promulgué le *Code noir*, une loi permettant l'esclavage dans les colonies antillaises. Denonville, alors gouverneur, a demandé à la France d'étendre cette loi à la Nouvelle-France. Bien que cette loi n'ait jamais été promulguée de manière officielle dans la colonie, l'esclavage existait officieusement. Ainsi, en 1759, le nombre d'esclaves s'élevait à 3 604 dont 1 132 étaient d'origine africaine. Les autres étaient des *pani*, c'est-à-dire des Amérindiens (Wink, 1997 : 5-9).

changé la démographie des centres urbains du Canada, mais ont aussi transformé de manière dramatique les relations à l'intérieur de la communauté noire et de la société en général.

Il est apparu très rapidement que la langue serait une considération d'importance si les institutions noires voulaient servir leurs diverses populations. Le « Drama Committee of the Trinidad and Tobago Association » s'est rendu compte qu'en dépit de certains points communs, il ne pouvait plus ignorer la diversité des peuples et les besoins des deux groupes linguistiques en son sein. Ainsi, lorsque le comité a décidé de produire *How Now Black Man* de Lorris Elliott (1968) et d'offrir la mise en scène à Jeff Henry (chorégraphe et capitaine de danse à l'École nationale de théâtre du Canada), ils ont compris que ce projet n'était possible que si le groupe incluait tous les Noirs de la diaspora : Africains, Canadiens, Américains, Haïtiens et ceux des diverses îles des Antilles. Une entente a alors été conclue selon laquelle le groupe chercherait à explorer toutes les formes d'expression théâtrales noires. Vingt-sept ans plus tard, au festival AfriCanadian Playwrights, Lorena Gale, auteure d'*Angélique* (Playwrights Union of Canada, avril 2000), a pu dire aux participants de son atelier : « Le BTW m'a appris qu'il est possible d'avoir un théâtre où le pays d'origine importe peu, que ce soit la Jamaïque, la Trinité, l'Afrique, l'Angleterre, les États-Unis, la Nouvelle-Écosse, l'Ontario ou ailleurs. On vous accueillait parce que vous étiez Noir. Peu importe qu'ils vous aiment ou non. Vous aviez le droit d'être là et ils respectaient ce droit[3] ». Par ailleurs, ces remarques laissent entrevoir les effets d'une prise de conscience politique et identitaire qui a traversé les communautés noires en Amérique du Nord pendant les années 1960, y compris à Montréal.

Les demandes d'équité et de reconnaissance sociales ont suivi l'augmentation du nombre de Noirs à Montréal et au Québec. En 1968, par exemple, lors de la Conférence des écrivains noirs tenue à Montréal, Stokely Carmichael, le porte-parole des Black Panthers, de même que les nombreux écrivains noirs présents, ont déclenché une prise de conscience radicale chez les étudiants et les membres de la communauté noire qui y assistaient. En 1969, il s'ensuit ce qu'on a nommé le « Party d'ordinateurs de Sir George

3. Toronto, 19 avril, 2000. Voir aussi Gale (1995).

Williams » : des étudiants antillais, sous la bannière du « Black Power[4] », ont mis l'administration de l'Université Concordia au défi de les traiter équitablement. Soulignons au passage l'élection, en 1976, de Jean Alfred à l'Assemblée nationale du Québec, l'unique député noir du Parti québécois et seulement le quatrième Noir à se faire élire dans un parlement provincial au Canada[5]. Les nouvelles communautés antillaises ont créé, entre 1960 et 1975, plus de cent nouvelles associations et institutions parmi lesquelles un théâtre (le Black Theatre Workshop), deux festivals (Vues d'Afrique, Rythmes du Monde) et un carnaval (Carifête, rebaptisé plus tard Carifesta, le précurseur de Caribana). De plus, les membres de ces communautés ont protesté activement pour défendre leur juste place dans les sociétés canadienne et québécoise. Ils ont écrit des pamphlets (*The New World Bulletin*), publié des journaux (*Umoja, Contrast, The Black Voice, The Afro-Canadian, Community Contact*) et des revues (*Focus, The Black I, Kola*)[6]. Ils ont ainsi tenté de créer un nouveau monde, dans un pays où, comme je l'ai écrit ailleurs : « Je découvre de nouvelles vérités dont j'ignorais l'existence. Que Noir est le négatif de Blanc. Que si tu es pauvre, tu n'existes pas... Ici le chômage est le monopole des Noirs... [et] la liberté est la fiction d'une démocratie impossible... Oui Mama ceci est un pays de diversités contradictoires, où la Vérité danse au son du Borealis inconstant[7] » (Bayne, 2000 : 22). C'est sur ce fond de changements et de recherches constantes de vérité

4. Guidés par une idéologie politique et esthétique, les adhérents du « Black Power » rejetaient les attitudes conciliantes des générations précédentes au profit d'une volonté d'agir libre des contraintes et des promesses d'une société majoritairement blanche qui avait agi de mauvaise foi. De façon similaire, son pendant esthétique, le mouvement du « Black Aesthetic », rejetait les idées reçues de la littérature et des méthodes d'analyse que l'on considérait « blanches ». À ce sujet, voir Henry Louis Gates Jr. (1987).

5. Signalons l'article de Max Dorsinville (1978). Portrait littéraire et culturel du Québec à la veille des élections de 1976, cet article comprend aussi une section portant sur l'image de la négritude dans la littérature au Québec à l'époque.

6. En ce qui a trait à la publication noire au Québec, il faudrait sûrement noter les contributions pionnières du National Black Coalition of Canada de Montréal. La parution en 1973 de la première anthologie de littérature afro-canadienne par les étudiants du collège Dawson à Montréal de même que la fondation de la maison d'édition Bilongo Publications à Pierrefonds constituent d'autres balises importantes dans l'établissement d'un réseau de publication susceptible de faire connaître des écrivains noirs au Canada et ailleurs.

7. Traduction de : « I... discover new tues me never know ah yard. That Black is the negative to White. That if yuh poor yuh na exist... Here unemployment is the monopoly of Blacks... Freedom is a figment of impossible democracy... Yes Mama this is the land of contradicting diversities, where Truth dances to the inconstant Borealis » (Bayne, 2000 : 22).

et de définition de soi que le Black Theatre Workshop a débuté son voyage, en donnant la parole à de nombreux Canadiens noirs de la diaspora à la recherche de leur propre voix.

L'histoire

Une fin d'après-midi de 1964, un groupe d'étudiants antillais est assis dans un appartement au sous-sol du 550, rue Milton. C'est l'appartement d'Arthur Goddard, un étudiant en science politique. Parmi les autres participants, il y a Anne Cools de la Barbade, une jeune socialiste de McGill, le Dr Keith Richardson, Frank Sealey, qui deviendra ambassadeur du gouvernement de Trinité à Londres, et moi-même, maintenant professeur à l'Université Concordia. La conversation se transforme peu à peu en un débat sur la révolution comme outil de changement. Quelques étudiants africains en science politique à McGill arrivent et commencent un débat sur la pertinence des doctrines économiques keynesiennes appliquées aux sociétés antillaises et africaines. Dans cet appartement, personne n'avait plus de trente-trois ans et personne n'était préparé pour la scène qui allait se produire à la soirée culturelle de McGill.

C'était la semaine internationale de McGill. Roosevelt « Rosie » Douglas, le futur premier ministre de la Dominique, y était alors étudiant et il avait participé à l'événement en présentant la danse du « limbo ». Il y a plusieurs versions du limbo : le limbo comme rituel, le limbo en tant que divertissement culturel, le limbo Club Price (un limbo ridicule), et ce que les partisans du « Black Power » appellent le « limbo de serviteur nègre pour le plaisir des touristes ». Dans cette dernière version, le danseur principal s'habille suivant le stéréotype du nègre américain, avec un chapeau de paille de style antillais et des pantalons trois-quarts serrés et moulants. Torse nu, pieds nus, yeux écarquillés et souriant de toutes ses dents blanches, il se tortille. Ce n'était pas le genre d'image que le groupe dans le sous-sol d'Arthur Goddard voulait voir illustré par leurs collègues qui étaient à la soirée. La nouvelle d'une telle représentation stéréotypée raviva les discussions à propos de la décolonisation et de la reconstruction culturelle. Un long débat s'ensuivit au sujet de la valeur culturelle du calypso, du « steel band » et du carnaval dans la société antillaise. Nous dénoncions l'attitude négative de V.S. Naipaul vis-à-vis de ce qu'il a décrit, lors d'une entrevue avec Derek Walcott, comme « cette chose africaine », c'est-à-dire le carnaval et le « steel band ». Le consensus était que « cette chose africaine » nous avait bien

servis comme instrument de préservation culturelle et comme expression de la rébellion contre le colonialisme et le capitalisme. Il était donc nécessaire que ces formes de notre culture et de notre histoire soient présentées avec soin et excellence. La conclusion fut que nous devions prendre en main la façon dont nous étions perçus, compris et définis; que nous devions avoir autant de fierté à présenter ces éléments de notre culture que d'autres cultures semblaient avoir face à leur folklore, leurs célébrations et leurs pratiques culturelles. Ainsi fut créé le « Trinidad and Tobago Association » qui avait pour objectifs :

1) de créer un climat et les moyens nécessaires pour encourager le développement d'une communauté antillaise dynamique, en accord avec le concept canadien de nationalité basé sur la diversité culturelle harmonieuse;

2) d'atteindre comme but ultime une communauté antillaise unifiée par laquelle émerge une culture antillaise forte, capable de contribuer à la variété de la culture canadienne.

Ce désir de présenter un front commun a mené à bien des discussions. La plupart d'entre nous ne pensions pas qu'il était logique de nous présenter à la société du Canada en tant que Trinidadiens, Jamaïcains, Barbadiens, etc. En revanche, l'expérience générale suggérait fortement que la société canadienne ne faisait pas de distinction sur le plan national. Elle nous voyait comme un seul groupe. De plus, plusieurs d'entre nous avions vécu la déception de l'échec d'une fédération dans les Caraïbes, échec dont nous rejetions le blâme sur le nationalisme étroit. Par conséquent, nous ne voulions pas paraître divisés, d'autant plus que des forces puissantes poussaient la communauté à la solidarité. Nous nous étions emmitouflés alors dans le concept de « Black Power » qui signifiait, en théorie du moins, l'unité. Ces contextes idéologiques ont joué un rôle important dans la structure de l'Association et dans la création subséquente du Black Theatre Workshop.

Cycles de vie

Règle générale, toutes les organisations traversent certaines étapes : la création, la croissance et le déclin. Ces étapes requièrent des stratégies structurelles de la part de l'organisation si celle-ci veut survivre ou passer avec succès d'une étape à l'autre. Il serait peut-être plus approprié, lorsqu'on

parle des cycles de vie d'une organisation théâtrale, de penser celle-ci en tant qu'agent qui réunit les publics, les artistes et les gérants de création dans une relation d'échange qui ragaillardit, réjouit, ouvre l'esprit, crée un sens de la découverte, de renouveau et de fierté.

On peut reconnaître trois étapes dans l'évolution de la compagnie, à partir de ses débuts comme théâtre communautaire et institution culturelle jusqu'à son statut de théâtre professionnel aujourd'hui. La première étape, de 1963 à 1974, représente l'étape de sa création, lorsqu'un groupe d'individus entreprenants a décidé de développer un produit culturel afin de satisfaire un besoin de découverte et de redéfinition de soi, de son identité. La deuxième étape chevauche un peu la première et s'étend de 1972 à 1977. Pendant cette période, la transformation de la compagnie s'est traduite par une reformulation de sa mission artistique et de son engagement professionnel. Dans la troisième étape, de 1977 à aujourd'hui, la compagnie a tenté de se réinventer afin d'éviter le déclin artistique. Par exemple, elle a instauré une série de nouvelles initiatives stratégiques pour essayer de reconstruire ses rapports avec la communauté noire tout en élargissant son public à d'autres groupes, notamment en se produisant en français. C'est donc en fonction de ces trois étapes que je dresserai le portrait de l'évolution de la compagnie.

Étape I : la création

Deux épisodes ont marqué cette phase initiale : celle de la construction antillaise et celle de la période de l'identité noire. Dans la phase de construction, un groupe incluant Johnny Cayonne, Merle Howard, Leon St Martin, Jimmi Horsham, Jean Crawford, Frances Ward et moi-même, tous des immigrants récemment arrivés, a produit et interprété des pièces antillaises, de façon à établir immédiatement la présence de la communauté antillaise à Montréal. Ce groupe a travaillé dans le cadre du « Drama Committee of the Trinidad and Tobago Association » en présentant des lectures publiques et des extraits de pièces de Derek Walcott (*Sea at Dauphin* et *Dream on Monkey Mountain*), Errol Hill (*Malcauchon* et *Dance Bongo*) et les deux calypsopras de Johnny Cayonne (*Calypso in the Flesh* et *Fact and Fancy*). Cette première période a rapidement fait place aux impératifs de la renaissance globale noire des années 1960 et 1970, mieux connue sous le nom de « Black Power ». Cette renaissance a inspiré une nouvelle direction aux activités du groupe.

Le 17 juillet 1969, une réunion du groupe de théâtre a permis de dresser les plans pour un atelier permanent, c'est-à-dire le Black Theatre Workshop. Cette décision consolida l'engagement du groupe envers la création d'un théâtre noir et l'établissement formel d'une infrastructure pour atteindre ce but. Le plan pour instaurer un atelier permanent fut approuvé par l'Association en décembre 1969 et un budget de 1 000 $ fut alloué pour ses activités. Son mandat était de donner des cours de voix, de diction, de mouvement, de danse et des rudiments de théâtre et de jeu. On s'attendait aussi à ce que l'atelier invite des conférenciers pour parler de sujets d'intérêt commun aux membres. L'atelier a débuté officiellement ses opérations en février 1970 avec une série de lectures d'œuvres de poètes et d'auteurs noirs.

Étape II : la transformation

La deuxième période, de 1972 à 1977, correspond à un moment de redéfinition, de recherche d'une identité qui transcenderait le régionalisme et la culture enclavée des associations antillaises locales. Les voix importantes de la communauté se définissaient comme noires et investissaient leur négritude de beauté, de bonté et d'intelligence. Cette période a aussi coïncidé avec des taux élevés d'immigration provenant des Caraïbes anglophones. Plusieurs des immigrants étaient des étudiants ou des fonctionnaires, venus au Canada sous le programme de travail domestique. Le BTW a pu profiter de cette vague d'immigrants éduqués pour certaines de ses créations, dont : *Prodigals in a Promised Land, Strong Current, Here Comes the Groom, Holes,* et *Bonanza 70.* Cette communauté noire était aussi le garant d'un bassin de talents nouveaux et d'un public bien défini.

Cynthia Allen a alors été nommée directrice résidente et a entrepris de diriger des ateliers de théâtre noir et de donner des cours d'interprétation et d'écriture. Ces ateliers et productions ont créé un réseau d'interprètes et d'administrateurs voués à un théâtre de style africain et antillais et, par la même occasion, a fait entrer au BTW un noyau d'artistes formés, actifs dans la profession et dont la présence a commencé à changer le mode de fonctionnement du groupe d'origine. De théâtre communautaire qu'il était, le BTW devint progressivement un théâtre professionnel. Bientôt les exigences d'excellence et de standards professionnels amenèrent l'augmentation du temps de répétition, l'intensité de la formation et une plus grande loyauté envers le groupe. Ces changements ont entraîné des conflits entre ceux qui s'étaient engagés par simple amour du théâtre dans ses apports récréatifs et

ceux qui envisageaient le théâtre comme carrière. À partir de 1969, et pendant les dix années qui suivirent, les différends concernant, entre autres, le niveau d'engagement et les méthodes de travail ainsi que le bénévolat par rapport au travail rémunéré devinrent des problèmes centraux. Vers le milieu des années 1970, les critères établis par le Conseil des arts du Canada pour l'obtention de subventions, soit l'engagement d'un directeur artistique professionnel, d'un administrateur et l'emploi d'artistes qui gagnent leur vie en partie de leur art, vinrent exacerber ces tensions.

En 1968, Jeff Henry, satisfait du sérieux du groupe, accepte une invitation pour diriger la pièce de Lorris Elliot, *How Now Black Man*. Après six mois de formation, les acteurs ont pu débuter les représentations en juin 1970 au Théâtre Centaur à Montréal. Ils ont joué à guichets fermés. La pièce comprenait une équipe de vingt interprètes et des percussionnistes. Après ce succès artistique, l'Atelier a approché les membres de la « Trinidad and Tobago Association » pour leur demander la permission de s'établir en tant qu'organisme autonome voué aux arts de la scène dans le but de produire, promouvoir et diriger des œuvres noires. L'Association a accepté et a fait don de 500 $ à la nouvelle compagnie. En 1971, le BTW s'est incorporé.

En 1975, la compagnie reçut une subvention d'exploration de 5 000 $ du Conseil des arts du Canada pour sa transformation en une compagnie professionnelle. Edgecombe et moi avons structuré la compagnie de façon à pouvoir produire une série de pièces et à faire des ateliers, ce qui donna lieu à la production d'œuvres écrites par Edgecombe (*Sunuvabitch*, *For Better for Worse* et *Coming Home to Roost*), moi-même (*The Black Experience*), Bayne et Edgecombe *(Bonanza 70)* et Errol Sitahal (*Seashango*). Ces pièces furent présentées au Revue Theatre, situé au coin de la rue Saint-Marc et du boulevard de Maisonneuve à Montréal. Ce théâtre devint le foyer d'accueil des productions du Black Theatre Workshop pendant la période de 1974 à 1976, ce qui permit de satisfaire à l'exigence du Conseil des arts demandant que la compagnie présente sa saison dans un théâtre professionnel. En 1977, le Revue Theatre cessa d'héberger le Black Theatre Workshop et, pour une courte période, la compagnie est retournée aux salles communautaires du « NDG Black Community Centre », du « Negro Community Centre » de la Petite Bourgogne et de l'Université McGill.

Le soutien technique de la compagnie provenait de la bonne volonté du personnel du département de théâtre professionnel du cégep Dawson, du département de théâtre de l'Université Concordia, de l'École nationale de théâtre du Canada et du cégep John Abbott. Le Théâtre Centaur épaula la compagnie à l'aide de ses conseils, de son aide et du leadership de Peter Smith et de Steve Hawkins. Rien n'aurait été possible sans cet appui. Les œuvres produites attirèrentl'attention tant des Noirs que des Blancs et reçurent des critiques encourageantes. Le public est passé de 200 spectateurs par production au cours de la saison 1972-1973, à 600 pendant celle de 1974-1975, pour finalement atteindre 1 000 en 1976. Aujourd'hui, on peut compter environ 2 000 spectateurs par production. En 1998 et en 1999, la compagnie a joué devant des salles pleines à 74 %. Le nombre de membres actifs dans la compagnie est passé de 10 en 1972-1973 à 26 en 1976. L'image artistique de la compagnie a encore été améliorée quand elle a été choisie, en 1977, par le National Black Coalition of Canada (NBCC) pour représenter les communautés noires du Canada au deuxième festival mondial d'arts et de cultures noirs et africains à Lagos en Afrique. Le NBCC a demandé au professeur Henry Bertrand d'être le directeur du contingent arts et culture. La pièce choisie par Bertrand, *Strong Currents*, est une adaptation par Edgecombe de deux romans canadiens écrits par Austin Clarke. La première de la pièce a eu lieu à Lagos et elle a été mise en scène subséquemment pour les membres de la communauté noire de Montréal, avant d'être reprise à nouveau pour le grand public au Théâtre Centaur. L'Association canadienne-antillaise de Winnipeg a commandité ensuite une représentation du spectacle à Winnipeg.

Étape III : nouvelles initiatives

Entre 1977 et 1990, le BTW a continué de briller artistiquement. J'avais, en tant que directeur artistique, réussi à créer une solide structure de travail en incluant dans le conseil d'administration des personnes disciplinées qui avaient des talents administratifs et un sens artistique. Il devint rapidement évident que le BTW s'éloignait de ses origines de groupe communautaire pour devenir une compagnie qui devait maintenant satisfaire les pairs de la communauté artistique ainsi que les gardiens des fonds publics alloués au soutien des arts.

Le Conseil des arts, dans son exercice de planification à long terme, avait désigné l'identité culturelle comme étant l'un des plus grands défis auquel il devait faire face pendant les années 1990. Il avait souligné notamment l'importance de la « représentation d'artistes canadiens de diverses origines culturelles et raciales dans les jurys, les comités consultatifs et d'évaluation, et le conseil d'administration du Conseil des arts[8] ». Le Conseil embaucha un consultant pour l'aider à développer des politiques et des stratégies sur la diversité culturelle et l'art autochtone. Le rapport Chris Creighton-Kelly fut soumis au conseil d'administration du Conseil des arts en juin 1991. Ses conclusions soutenaient plusieurs des arguments soulevés par le BTW durant ses démêlés avec le Conseil des arts et répondaient à plusieurs de ses inquiétudes. Une des recommandations majeures était la révision de la définition du professionnalisme, afin qu'elle soit plus sensible aux différences entre les disciplines, les cultures et les groupes raciaux, plus spécifiquement les autochtones, les Africains, les Asiatiques et les autres immigrants. En juin 1991, la plupart des 17 recommandations avaient déjà été mises en œuvre. En décembre 1991, le Conseil engagea Koko Amateifio comme coordonnateur du programme d'équité pour faciliter l'intégration dans les programmes opérationnels, politiques et pratiques du Conseil des arts, afin de refléter la diversité de la culture canadienne. Il est clair que lorsque la voix du BTW s'unissait à d'autres, on ne pouvait pas l'ignorer complètement.

La relation de la compagnie avec le ministère des Affaires culturelles du Québec a été fondamentalement différente de celle avec le Conseil des arts. Au Québec, la position officielle veut que l'art soit aussi essentiel à la vie que la nourriture. Ce n'est pas un privilège mais un droit. Les subventions étaient établies à un niveau permettant d'assurer le succès de la compagnie.

Pendant la période 1995-2000, la compagnie a dû surmonter d'énormes obstacles. En août 1994, elle avait engagé Fleurette Fernando, une diplômée du programme de mise en scène de l'École nationale de théâtre. On s'inquiéta de sa jeunesse (elle n'avait que vingt et un ans à l'époque), mais elle éveilla beaucoup d'intérêt dans les milieux artistiques. Elle établit comme priorité de rendre le théâtre plus accessible aux jeunes publics et produisit une saison qui présenta les œuvres de Ricardo Keens-Douglas (*Nutmeg*

8. Voir « Recommendations of the Advisory Committee to the Canada Council for Racial Equality in the Arts and Response of the Council », The Canada Council for the Arts, January 1992.

Princess, The Children of Kush Are Rising) et de Joseph Walker (*Ododo*). Sa tournée dans des écoles américaines avec *The Children of Kush Are Rising* connut un franc succès. S'appuyant sur les promesses démontrées par son travail, Fernando obtint une bourse pour développer ses talents de metteur en scène en faisant des tournées aux États-Unis avec diverses compagnies. Dès lors, le BTW se trouva dans une position difficile, d'abord en raison du déficit budgétaire accumulé pour *Ododo*, qui venait s'ajouter à celui déjà accumulé, et ensuite, parce que Fernando ne demeura avec la compagnie que deux ans. Nancy Delva fut alors nommée directrice artistique. D'origine haïtienne, Delva était parfaitement bilingue et avait été l'assistante de Fernando pendant un an.

En 1996, la compagnie a commencé un processus d'auto-examen et de renouveau à la suite d'études de marché du Black Theatre Workshop faites par Baldry (1990), Joy et moi-même (1993). Ces études se concentraient surtout sur l'impact de l'ethnicité par le biais d'une analyse de cas du Black Theatre Workshop.

Dès la saison 1999-2000, la directrice artistique associée, Kate Bligh, a mené la compagnie à l'avant-plan au niveau local et national, puisqu'elle est la coprésidente du comité sur la diversité culturelle de la Professional Association of Canadian Theatres (PACT). La fréquence des reportages au sujet de la compagnie et le nombre de mentions du BTW dans les médias locaux sont une autre preuve que le profil et la visibilité de la compagnie ont augmenté. À la fin du mois de février 2000, le nombre de spectateurs avait aussi augmenté. Qui plus est, il semble y avoir une augmentation du nombre de Noirs ainsi que de jeunes et de nouveaux spectateurs parmi ce public. Les tournées scolaires de la compagnie ont été particulièrement réussies. Pendant le mois de l'histoire noire (en février 2000), la compagnie a visité 45 écoles à Montréal et dans les alentours. La compagnie semble avoir hérité d'un créneau autour des activités du mois de février et la nouvelle directrice associée souligne la foi et l'optimisme renouvelés en la compagnie dans la communauté théâtrale de Montréal. Cet optimisme s'exprime surtout par la décision d'entrer en dialogue avec les communautés francophones noires en faisant certains choix de programmation en langue française.

*
* *

Par le passé, le Black Theatre Workshop se définissait comme une compagnie noire de langue anglaise (voir Vaïs, 1986). C'est de cette manière qu'on la percevait non seulement dans la communauté noire mais aussi pour les besoins de subventions gouvernementales[9]. Cette identité linguistique demeure importante, car on redoute la disparition des réalités historiques et de la voix culturelle des Noirs de langue anglaise. Les différences d'expérience et de culture sont marquées et les deux langues semblaient souvent exprimer deux réalités différentes[10]. Toutefois, des forces externes ont été mises à l'œuvre pour créer un sentiment d'unité symbolique : les symboles de la négritude et de l'Afrique.

Le BTW a évolué dans des directions importantes depuis sa fondation, demeurant fidèle à ses principes de base tout en se transformant en une compagnie professionnelle avec une réputation croissante. Cette renommée montante ne veut pas dire que le BTW sera moins impliqué socialement. L'expansion vers le marché francophone n'est qu'une façon dont le BTW envisage son avenir au Québec. Qui plus est, avec ses années d'expérience, le BTW doit offrir aux artistes bilingues et francophones noirs la même opportunité qu'il a offert, avec succès, aux artistes noirs anglophones. Les tournées dans les écoles permettent aussi des avances importantes sur le plan social et rejoignent de nouveaux publics. Le BTW permet de jeter des ponts entre ces communautés, tout en instaurant un amour et une appréciation pour le théâtre noir canadien de haut calibre.

Traduit par Élaine Normandeau

9. Comme le fait remarquer Lorena Gale, « à Montréal, le théâtre était soit anglophone, soit francophone; on ne parlait pas de théâtre *mainstream* et/ou multiculturel » [traduction de l'éditeur] (1995 : 83).

10. La première grande scission entre les différentes communautés noires à Montréal s'est produite lors de la première Conférence des artistes noirs, tenue à l'Université McGill dans les semaines qui ont suivi le référendum de 1980.

Même si la présence des Noirs au Québec remonte à l'époque de la Nouvelle-France, leur histoire demeure méconnue. Dans cet article, l'auteur tâche de remédier à cette lacune, en partie du moins, en dressant le portrait d'une importante institution culturelle noire, plus précisément le Black Theatre Workshop. Compagnie théâtrale montréalaise d'expression anglaise, le Black Theatre Workshop sert à la fois de phare communautaire et artistique et de miroir révélant les revendications sociales et politiques des Noirs au Québec et en Amérique du Nord. Mené sur l'arrière-plan d'une société elle-même en voie de transformation, le portrait ici tracé laisse émerger une compréhension plus large du théâtre québécois.

Even though Blacks have been present in Québec since the time of New France, their story has often gone untold. In this article, the author attempts to correct this oversight, if only partially, in sketching out the history and evolution of the Black Theatre Workshop, an important Black cultural institution. Known as a Montreal-based anglophone theatre company, the Black Theatre Workshop serves not only as a beacon of artistic and community endeavors, but also as a mirror revealing the social and political demands of Blacks in Québec and in North America. Drawn out against the background of a society itself in the midst of social transformation, the portrait established here calls us to understand Québec theatre in larger terms.

Clarence Bayne est professeur associé à la John Molson School of Business de l'Université Concordia, où il enseigne la statistique et des cours sur la gestion d'entreprises culturelles. Il dirige le Minority Institute de même que le programme de diplôme en administration institutionnelle (Études supérieures). Également poète, essayiste et dramaturge, Bayne est l'un des fondateurs du Black Theatre Workshop.

Bibliographie

BALDRY, M. (1990), « A marketing study for the Black Theatre Workshop of Montreal ». Mémoire de maîtrise (MBA), Montréal, Université Concordia.

BAYNE, Clarence (1990), *Social and Economic Profile of the Black Community in Montreal*, Montréal, Ville de Montréal.

BAYNE, Clarence (1995), « Black community submission... Montréal – Québec into the 1990s », *Canadian Theatre Review*, n° 83, p. 24-27.

BAYNE, Clarence (2000), « Dirty linen », *Kola : A Black Literary Journal*, vol. 12, n° 1 (hiver).

BAYNE, Clarence, Annamma JOY, J. TOMBERLIN et S. WANG (1990), *Demographic Analysis of Black Communities in Montreal Census Population Area : A Study Prepared for the Multiculturalism Department*, Montréal, Ville de Montréal.

DORSINVILLE, Max (1978), « Quebec on the eve of the 15 November 1976 election », *Canadian Literature*, n° 76, p. 78-89.

FOUCHÉ, Jacqueline (1995), « Haitian theatre in Montreal : building a base », *Canadian Theatre Review*, n° 83, p. 28-29.

GALE, Lorena (1995), « Into the margins... », *Canadian Theatre Review* [numéro spécial sur le théâtre noir au Canada / Le théâtre afro-canadien], n° 83, p. 16-19.

GATES, Henry Louis Jr. (1987), *Figures in Black : Words, Signs and the « Racial » Self*, Oxford, Oxford University Press.

JOY, Annamma et Clarence BAYNE (1993), « From community workshop to professional theatre : audience development and the consumption of art », *Advances in Nonprofit Marketing*, n° 4, p. 79-113.

VAÏS, Michel (1986), « Théâtre anglophone », *Jeu*, n° 38, p. 131-187.

WINK, Robin (1997), *The Blacks in Canada : A History*, Montréal, McGill-Queens University Press.

Karine Cellard
Université de Montréal

Un divertissement moral de l'entre-deux-guerres à Montréal.

Analyse du fonds d'archives de la troupe Bertrand de Rosemont

Affecté par la crise économique de 1929, en concurrence avec de nouvelles formes de divertissement tels que le cinéma parlant et le théâtre radiophonique, le théâtre montréalais des années 1930 est en bien mauvaise posture. L'assistance diminue proportionnellement à la défection des troupes étrangères en tournée, au point que la presse pousse le public à sortir pour « démontrer que l'art dramatique est toujours bien vivant » (Chartier, 2000 : 252). On remarque bien sûr la production de qualité de quelques auteurs locaux – Yvette-Ollivier Mercier-Gouin, Henry Deyglun, Henri Letondal ou Jean Desprez –, mais le succès de leurs œuvres, surtout quand elles ne sont pas radiodiffusées, reste en définitive éphémère[1]. Dans l'ensemble, la programmation des théâtres montréalais s'écarte rarement de la revue et du répertoire boulevardier parisien (mélodrame, vaudeville, comédie légère) en vogue à Montréal depuis le début du siècle.

1. L'amnésie de l'histoire envers ces auteurs canadiens-français est surprenante, compte tenu du discours de promotion de la dramaturgie nationale qui traverse la première moitié du siècle. Elle est certainement en grande partie attribuable à l'absence d'une véritable institution théâtrale (critique, écoles, prix) qui favorise la reconnaissance et la consécration des dramaturges. À ce sujet, on consultera avec profit l'ouvrage de Daniel Chartier (2000).

Bien qu'elle déstabilise le réseau montréalais de théâtre commercial – en interrompant, par exemple, la circulation de spectacles étrangers –, la crise économique ne va pas jusqu'à compromettre le dynamisme de quelques troupes professionnelles ou semi-professionnelles formées de comédiens locaux. C'est le cas de la troupe Barry-Duquesne qui s'installe au Stella de 1930 à 1937. Les années 1930 voient également l'apparition de quelques troupes moins commerciales dont le répertoire international et la recherche au niveau de la mise en scène témoignent d'un souci artistique peu commun pour l'époque; signalons à ce titre le Montreal Repertory Theatre (MRT) (1929, 1934 pour la section francophone) et les Compagnons de Saint-Laurent (1937).

Le groupe des Compagnons du père Legault, comme d'ailleurs plusieurs autres troupes de collèges, reste à bien des égards un acteur important du renouveau théâtral francophone de l'entre-deux-guerres[2], bien que le caractère de modernité qu'on lui a longtemps attribué soit aujourd'hui discuté[3]. À l'écart des institutions d'enseignement, une autre forme du théâtre amateur permet à la population de tenter l'expérience dramatique[4] : il s'agit du théâtre paroissial, dont il s'agira ici d'éclairer la pratique. Le fonds d'archives de la troupe Bertrand, qui œuvre dans les années 1930 au cœur du quartier ouvrier de Rosemont, constituera notre objet d'étude.

Dans la lignée du théâtre professionnel commercial, la troupe Bertrand exploite un répertoire de pièces de boulevard qui, bien qu'il ait connu un grand succès dans la première moitié du XX^e siècle au Québec, est aujourd'hui méconnu, peu étudié et rarement édité – d'où la difficulté de se procurer les textes. À la fin du présent dossier, le lecteur trouvera une bibliographie répertoriant les œuvres et documents contenus dans le fonds d'archives. Je

2. Ne serait-ce que parce qu'elle a initié au théâtre plusieurs personnalités importantes de la scène québécoise, comme le fondateur de L'Équipe (1942) Pierre Dagenais ou les Jean-Louis Roux, Jean Gascon, Georges Groulx, etc.

3. Animées par des religieux, les troupes de collèges étaient soumises à des impératifs étrangers au principe d'autonomie de l'art qui fonde habituellement la valeur de modernité, notamment au niveau idéologique (voir David, 1998).

4. Nous pensons ici aux classes populaires, auxquelles l'accessibilité au théâtre professionnel était plus difficile : « L'accessibilité au théâtre [professionnel] se limite aux classes moyennes et aisées; le prix des places, sans être excessif, équivaut tout de même à quatre fois celui d'une entrée au cinéma, soit environ l'équivalent moyen de quatre heures travaillées » (Chartier, 2000 : 263).

procéderai d'abord à la présentation de la troupe et de la collection Bertrand, et j'analyserai les documents de travail qui témoignent de la préparation et de la production d'un certain nombre de pièces.

Description du fonds Bertrand

Entreposé à la Théâtrothèque du Centre d'études québécoises (Cétuq)[5] de l'Université de Montréal, le fonds d'archives privé de la troupe Bertrand a été offert au professeur Gilbert David par la descendante d'un des membres de la troupe. Il s'agit visiblement de la bibliothèque de base à partir de laquelle s'effectuait le choix des textes portés à la scène. Essentiellement dramaturgique, la collection comprend 81 ouvrages[6] et 25 séries de documents qui témoignent du travail de mise en place de certaines pièces (rôles dactylographiés, listes d'accessoires, distributions, plans de scènes, indications de bruits en coulisse, etc.). Quelques documents qui font état de la production de pièces par ailleurs absentes du fonds permettent d'affirmer que la collection est lacunaire.

De l'ensemble des productions de la troupe Bertrand, un seul programme a été conservé dans le fonds d'archives (voir annexe 1). Ce document essentiel contient quelques informations nécessaires pour situer la troupe et l'inscrire dans un certain type de pratique théâtrale : lieu d'exercice, année de fondation, fréquence des représentations, composition et administration de la troupe, etc.

On peut d'abord lire, au centre de la couverture du feuillet[7], le titre de la première pièce représentée : *La Fille des chiffonniers* (M. Auguste Anicet-Bourgeois et Fernand Dugué, 1863). Le nom du président de la troupe, M. le curé Gascon, et la mention de ses bonnes œuvres à la paroisse Saint-Esprit (qui bénéficie des recettes) sont inscrits de part et d'autre du titre de la pièce. Suit la mention du directeur de la troupe, J. A. Bertrand, d'après lequel nous avons nommé le fonds d'archives. Ces informations sont encadrées par la date de la représentation (le mardi 26 septembre 1933, en bas) et le nom de la troupe Bertrand (en haut, accompagné de l'acronyme TB) dont

5. Les documents peuvent être consultés sur demande.

6. Seulement six d'entre eux ne relèvent pas du genre théâtral.

7. Il s'agit d'une feuille de grandeur standard pliée en deux.

la disposition graphique, alliant les horizontales de la scène et de la frise à la verticale du rideau, rappelle l'espace scénique.

L'intérieur du feuillet est essentiellement consacré à l'énumération des personnes actives au sein de la troupe : les comédiens – une quinzaine – et les membres du comité des œuvres paroissiales, qui en assurent l'administration[8]. Il nous apprend également que le studio de la troupe, où se tenaient vraisemblablement les représentations, était situé au 5325, 6e Avenue dans le quartier Rosemont[9]; il se trouvait donc à proximité de la toute nouvelle église de la paroisse Saint-Esprit[10] dont la façade donne sur Masson, principale rue commerciale du quartier.

Le programme contient plusieurs commandites de commerçants locaux (marchand de ferronnerie, boucher, banque d'épargne) qui encouragent de leurs publicités l'initiative culturelle des artistes amateur. L'iconographie traduit bien le caractère familial et communautaire de l'entreprise : l'illustration du magasin de ferronnerie représente une boîte à pain, des contenants de farine, de sucre, de thé (identifiés en anglais...); celle de la banque d'épargne, au-dessus du slogan « La Confiance et l'Économie sont à la base de tout progrès », montre un père soulevant joyeusement son fils, sous le regard amusé de sa fille et de son chien. La Banque d'épargne de la cité et du district de Montréal se donne également comme « La Grande Banque des Travailleurs », ciblant là tout particulièrement la population essentiellement ouvrière[11] de Rosemont.

Grâce à la date de présentation de la deuxième pièce, le 24 octobre 1933, soit un mois plus tard, le feuillet indique la fréquence alors mensuelle des spectacles. On trouve, outre celles que contient le programme, quelques

8. L'espace dévolu à ce comité administratif est presque équivalent à celui qu'occupent les comédiens, témoignage éloquent de l'importance de la dimension paroissiale de la troupe.

9. Au centre est de l'île de Montréal, l'actuel quartier de Rosemont s'étend de la rue Papineau à la rue Laçordaire, et de la rue Sherbrooke à la rue Bélanger.

10. L'église Saint-Esprit a été inaugurée en novembre 1933, quelques mois après la première représentation de la troupe Bertrand.

11. Pendant l'entre-deux-guerres, la plupart des habitants du quartier sont employés par les nombreuses carrières d'extraction de pierre (Martineau, Miron, Francon, etc.) ou par l'usine Angus, où l'on construit des wagons et des locomotives. Les informations sur Rosemont proviennent du document *Rosemont, mon quartier*, réalisé par Roger Sabourin, fondateur de la Société d'histoire Rosemont-Petite-Patrie.

indications temporelles inscrites au crayon sur des documents du fonds d'archives : une série de dates notées sur les scénarios de *La Grande Marnière* indique entre autres que la troupe a offert, à une certaine époque, deux représentations de chaque production. Ainsi de la pièce *L'Aveugle* (Dennery, 1857), présentée cinq ans après la fondation du cercle dramatique, les 26 et 27 septembre 1938. Cette mention constitue l'indication temporelle la plus tardive des activités de la troupe dont nous ignorons l'année de dissolution.

Il est intéressant de noter que parmi les interprètes de *La Fille des chiffonniers* figurent les noms de cinq femmes[12], énumérés cependant en toute fin de la liste de distribution bien qu'elles assument certains rôles principaux[13]. Cette participation féminine est assez remarquable compte tenu de la réticence générale du clergé de l'époque envers les troupes mixtes. Dans *L'Église et le théâtre au Québec*, Jean Laflamme et Rémi Tourangeau font état d'un Synode diocésain selon lequel « le théâtre mixte d'amateurs comportant un danger d'ordre moral, aucun clerc ne peut [en] être le directeur ni le patron » (1979 : 312). Selon ces mêmes auteurs, certains cercles préféraient toutefois, dès le début des années 1930, la participation des femmes au travestissement des comédiens. Il semble que la troupe Bertrand, malgré son répertoire parfois équivoque, était de ceux-là.

Répertoire

Majoritairement composé de pièces parisiennes, le fonds d'archives de la troupe contient un grand nombre de mélodrames, de comédies et de vaudevilles[14], produits pour la plupart à Paris entre 1870 et 1900; la parution des autres œuvres est répartie à peu près également entre les années 1850-1870 et 1900-1930. Bien que plusieurs de ces ouvrages aient été célèbres à l'époque, ils nous sont aujourd'hui presque inconnus. Les succès populaires du XIX[e] siècle sont en effet tombés dans un tel discrédit qu'il est difficile de se les procurer, même dans les bibliothèques universitaires.

12. Dans l'ensemble du fonds d'archives figurent les noms de 31 comédiens dont au moins 9 femmes.

13. On trouve ainsi le nom de l'interprète de Teresa, premier rôle féminin, après celui du Premier Chiffonnier, pourtant simple figurant.

14. On y trouve aussi quelques tragédies, tragi-comédies et monologues.

Le mélodrame[15] semble avoir été l'objet de prédilection des troupes québécoises de la première moitié du siècle[16]. En plus de jouir de la faveur populaire, la morale bourgeoise de ce genre dramatique le rendait plus propre aux représentations familiales et paroissiales que les vaudevilles ou autres comédies de mœurs. Le fonds d'archives de la troupe Bertrand en compte un grand nombre, dont des pièces de Jules Mary et Georges Grisier, d'Adolphe Dennery, de Lambert-Thiboust ou de Georges Ohnet, qui font à l'époque figure de « classiques »[17].

La lecture de textes comme *La Fille des chiffonniers* (Anicet-Bourgeois, 1863), *L'Aveugle* ou *Une cause célèbre* (Dennery, 1857 et 1885) offre non seulement un échantillon des succès montréalais de l'époque, mais permet de dégager rapidement tous les éléments de la formule mélodramatique : les personnages (des orphelines, des aveugles, des enfants perdus ou illégitimes) et les situations (retrouvailles, guérisons) du plus haut niveau de pathétique; le manichéisme des valeurs, qui mène à la récompense des bons et à la punition des méchants; le caractère typé des personnages (l'humble et généreux bourgeois argenté, l'orgueilleux et fourbe noble ruiné, la jeune bourgeoise qu'on marie pour lui procurer un titre, etc.) qui sert fréquemment à illustrer le conflit des classes sociales. *Le Maître de forges* de Georges Ohnet (1882), véritable manne pour toute troupe de l'époque en mal de public[18], constitue un excellent exemple de ce type d'enjeux.

Outre les mélodrames, la collection de la troupe Bertrand contient surtout des comédies de mœurs et des vaudevilles. S'illustrent alors les Augier

15. Certains d'entre eux portent plutôt la mention de « drame ». Le préfixe mélo, comportant une connotation négative, a été supprimé dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle.

16. Plusieurs mélodrames ont été joués pendant des dizaines d'années par des troupes d'amateurs comme par les professionnels. On trouve entre autres dans le fonds Bertrand des pièces qui faisaient au tournant du siècle dernier le succès de troupes amateur comme *Les Soirées de famille* (1898-1901), qui présentaient chaque semaine une pièce au Monument national.

17. C'est ainsi que les présentent les journalistes affectés aux arts de la scène, entre autres dans *La Presse* ou *La Patrie*.

18. *Le Maître de forges* met en scène une jeune noble ruinée qui épouse par dépit un riche forgeron. Ce dernier réussit, après plusieurs années de mariage, à en gagner le cœur grâce à ses qualités personnelles. Dans ses mémoires intitulées *Le théâtre de l'oubli,* le comédien Jean-Paul Kingsley témoigne du succès de ce mélodrame : « Toute troupe qui se respectait, à cette époque, se devait de présenter *Le Maître de forges*. Pour ma part, j'ai dû faire partie d'une distribution ou d'une autre une dizaine de fois, dans cette pièce de Georges Ohnet » (Kingsley, 1994 : 115).

et Sandeau, Caillavet et De Flers, Decourcelle, Ordonneau et, seul auteur à avoir échappé à l'oubli, Labiche. Le ressort dramatique de ces comédies, comme dans le mélodrame, repose souvent sur des conflits de classes sociales; les situations comiques sont toutefois liées, la plupart du temps, aux tribulations de personnages aux mœurs frivoles, voire à des situations explicites de concubinage ou d'adultère. C'est pourquoi les textes de ce répertoire subissent souvent un certain nombre d'« aménagements » et de coupures qui les rendent plus recevables aux yeux des autorités. Il y a bien quelques ouvrages – pensons aux *Petites Godin* (Ordonneau, 1885), par exemple – qui réservent au public les traditionnels quiproquos, méprises et retrouvailles sans trop s'écarter de la morale officielle; tous ne présentent cependant pas des personnages si vertueux, et plusieurs documents de travail de la troupe Bertrand témoignent de la représentation de pièces pour le moins surprenantes, compte tenu de la dimension familiale et paroissiale de la troupe[19].

Sur la centaine de textes qui composent le fonds Bertrand, on ne compte qu'une quinzaine d'ouvrages canadiens[20]. Parmi les pièces de théâtre figurent plusieurs drames historiques (*Édouard le confesseur, roi d'Angleterre* de 1880, *La Prise de Québec par les Anglais en 1759* de 1901), quelques comédies ou farces, l'adaptation théâtrale d'un radio-roman d'Henry Deyglun ainsi que cinq tapuscrits inédits. Outre les drames historiques, ces œuvres locales ne sont pas très différentes, dans l'esprit du moins, du répertoire d'origine parisienne joué à l'époque. Le fonds Bertrand contient également deux arrangements québécois de pièces françaises destinés aux « Cercles de jeunes gens », dont les textes édulcorés témoignent éloquemment des contraintes morales auxquelles était soumise la population montréalaise de l'époque.

Mise en place et adaptation des pièces

Les documents de travail accompagnant plusieurs des textes du fonds Bertrand fournissent de précieux renseignements quant à la planification des

19. Rien ne permet toutefois de penser que toutes les pièces du fonds aient fait l'objet d'une production. Les documents préparatoires qui témoignent d'un travail de mise en place sont intégrés à la bibliographie, entre crochets à la suite des notices.

20. Les ouvrages canadiens répertoriés dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (DOLQ) sont précédés d'un astérisque dans la bibliographie. Quelques-uns n'y figurent pas : les *Notes historiques sur la paroisse de Saint-Thomas de Montmagny* (l'abbé F.-E.-J. Casault), ainsi que quelques tapuscrits : *Les Patriotes vengés* et *La Terre conquise* (Paul Guillet), *La Goelette* et *Les Tartempion* (A. C. De la Lande), *Les Bertrand* (Géo-L. Fortin).

spectacles et à l'adaptation des textes, éléments qui semblent constituer l'essentiel de la tâche du directeur de la troupe.

Les comédiens de l'époque n'apprenaient pas leurs rôles dans le texte intégral de la pièce présentée mais dans des scripts partiels ne contenant que les répliques de leur personnage, introduites par quelques mots de la réplique précédente. La collection Bertrand contient ainsi nombre de ces documents, souvent identifiés par le nom des interprètes amateur, dans lesquels on retrouve le texte dactylographié en rouge et d'autres indications (répliques précédentes, didascalies, etc.) consignées en noir. Des renseignements, informations, curiosités (dates des répétitions, mensurations du premier rôle féminin, colonnes d'additions, etc.) sont parfois griffonnés sur les scénarios. Des notes manuscrites - probablement du directeur - complètent la plupart du temps les indications scéniques des textes originaux.

Les plans, les listes et les notes, bien que souvent schématiques, permettent d'imaginer assez facilement la mise en espace des pièces documentées. Quelques dossiers contiennent des plans détaillés de chacune des scènes (avec dessins des décors à l'échelle; voir annexe 2), des listes d'accessoires pour chaque acte, des indications sur le bruitage en coulisse, les tombées de rideau et le type d'éclairage (de soir, de jour qui s'affaiblit progressivement, etc.). Des objets usuels faciles à manier sont la plupart du temps utilisés en guise d'accessoires, mais les décors, variés, semblent assez élaborés (fonds de jardin, d'intérieur, de village, de parc, de cuisine, etc.). Quant aux pièces qui ne sont pas accompagnées de semblables dossiers, elles comportent souvent, directement dans le texte, des notes de mise en espace plus laconiques : plans de scènes, indications de jeu et notes diverses ajoutées au crayon dans les marges des ouvrages.

Outre ces indications concernant la préparation matérielle du spectacle, de nombreux ajouts, suppressions et modifications sont effectués dans la plupart des textes portés à la scène. On peut grouper ces transformations selon deux préoccupations principales : de rendre, d'une part, la pièce plus facile à jouer ou plus attrayante pour le spectateur, et de gommer, d'autre part, les passages litigieux afin d'éviter la réprobation morale.

La suppression de chevaux trop difficiles à montrer sur scène (Crémieux et Decourcelle, 1887 : 5-6) ou encore la fusion de plusieurs rôles secondaires en un seul (Ordonneau, 1885 : 2-5), qui réduit le nombre de comédiens sans

sacrifier de répliques, illustrent le premier cas. De nombreuses modifications sont également effectuées dans le sens d'une « modernisation » du texte. On voit ainsi les dames de confiance devenir femmes de ménage et les chevaux de poste, voitures (de Montépin et Dornay, 1866 : 7 et 92); les dates passer du XIX^e^ au XX^e^ siècle (de Montépin et Dornay, 1866 : de 1830 à 1925, p. 5; de 1760 à 1907, p. 22) et les titres de noblesse être remplacés par des instances civiles : les allusions au roi et au dauphin disparaissent (Dennery et Cormon, 1885 : 48 et 75), les soldats deviennent policiers, les galères des travaux forcés et les conflits de clans, la Première Guerre mondiale (Belle, 1878 : 9 et 13).

La censure de passages « licencieux » modifie quant à elle plus profondément le texte, frappant parfois le discours, parfois l'intrigue elle-même. Ce sont les thèmes propres aux sphères sociale, religieuse et amoureuse qui font les frais de la plupart des transformations : des comportements réprouvés à l'époque, comme fumer la cigarette ou boire dans un tripot[21], sont évacués des textes; les chansons sont supprimées presque à tout coup, qu'elles soient dans la bouche d'ivrognes ou fassent référence à des bouleversements politiques révolutionnaires :

> [...] Tant que vos écus paieront nos dentelles
> Et nos diamants,
> Pourquoi serions-nous prudes et rebelles
> Dans notre printemps ?
> Aimons, c'est plus sage,
> Et rions de l'âge,
> Tant qu'il n'est pas là. [...]
> (Dennery et Cormon, 1875 : 35)

Dans le contexte paroissial qu'est celui de la troupe Bertrand, il n'est guère surprenant que les mentions d'hostilité envers la religion ou le clergé, telles que « J'aime bien l'église, mais je n'aime pas les curés » (Caillavet, de Flers et Rey, 1914 : 182), ou les jurons comme « cré bon dieu de bon dieu » soient modifiés (« cré non de non [*sic!*] ») (Théry, 1900 : 30) voire tout simplement supprimés.

21. Le deuxième acte de *Une erreur judiciaire* (Belle, 1878), qui met en scène des buveurs et des joueurs dans une taverne, disparaît complètement.

Aucun thème ne fait toutefois les frais de la censure comme celui de l'amour en général, et des mœurs en particulier (la séduction, la concupiscence, l'adultère). Sont supprimés non seulement les embrassades, les éloges du corps féminin ou les mentions de divorce, mais aussi de bénignes allusions à toute activité sexuée des corps (l'allaitement maternel[22] ou même la mise à bas des veaux[23]). Quelques mots considérés choquants sont systématiquement remplacés (ami pour amant, par exemple), et des dialogues sont retouchés de façon à en modifier le sens. L'extrait suivant, où le champ sémantique de l'amour s'efface pour celui de l'humour, en témoigne éloquemment (la nouvelle version est transcrite en caractères gras, sous l'originale censurée) :

MONTGIRAULT
Dieu! Que vous êtes jolie!

LAURENCE
Vous m'aimez donc toujours ?
Ne dites pas de bêtises.

MONTGIRAULT
Je vous aime ! Ça vous fâche ?
Ça vous fâche ?

LAURENCE
Non !.. Avant tout, il faut aimer ! L'amour, il n'y a que cela de bon dans la vie !..
Non !.. Avant tout, il faut rire ! Le rire, il n'y a que cela de bon dans la vie !..

MONTGIRAULT, se rapprochant d'elle et voulant l'enlacer (supprimé)
Oui, en plus... il faut aimer Laurence ! Oui, il n'y a que cela de bon !..

22. « Oui, monsieur... je vous ai vu naître... quels souvenirs! ... votre mère n'avait pas de lait... » (Ordonneau, 1933 : 8).

23. « Nous avons deux vaches qui attendent le veau. Il ne s'agit pas de les laisser seules longtemps » (Lambert : 28).

> **Oui ... il faut s'amuser Laurence ! Oui, il n'y a que cela de bon !..** (Bisson et Sylvane,1896 : 49) (voir annexe 3).

Ces modifications sévissent parfois à plus grande échelle : par souci de rendre les intrigues plus convenables, le directeur de la troupe gomme de nombreuses situations « immorales »[24] et se lance parfois dans la rédaction entière de nouvelles scènes. Dans *Les Drames du cabaret* (Dumanoir et Dennery, 1866), par exemple, une scène de déclaration d'amour est rédigée pour remplacer le viol d'une jeune fille, justifiant ainsi le mariage de convenance conclu entre l'agresseur et sa victime.

Nulle pièce cependant n'encourt la censure comme *Le Gendre de M. Poirier* (Augier et Sandeau, 1854), dans laquelle des scènes entières sont évacuées pour masquer l'infidélité du marquis de Presle, qui constitue pourtant le ressort principal de cette comédie. Le conflit de classes opposant le marquis à son beau-père bourgeois qui espère le voir travailler devient alors l'unique enjeu de la nouvelle version de la pièce, raccourcie de plusieurs actes. L'opération a même rendu la lecture du *Gendre de M. Poirier* impossible : les répliques (originales et ajoutées) ont été fondues, c'est-à-dire dactylographiées et collées sur le texte d'origine.

Intérêt du fonds d'archives de la troupe Bertrand

Ce sont en définitive les textes eux-mêmes (eu égard à leur rareté) et le travail d'adaptation dont ils portent la trace qui constituent la richesse de ce fonds d'archives. Ces documents permettent de mesurer l'ampleur des modifications opérées dans les textes par le directeur de la troupe pour se soumettre à l'autorité cléricale, exemplifiant ainsi l'adaptation des textes souvent mentionnée par les critiques et les comédiens de l'époque[25].

Les documents et les notes ajoutées au crayon dans les ouvrages nous permettent par ailleurs de mieux comprendre les conditions de la pratique du théâtre paroissial dans le Québec de l'entre-deux-guerres. On apprend

24. Dans *L'Aveugle* d'Adolphe Dennery, le père adultère est remplacé par un oncle pour distancier l'acte répréhensible.

25. Voir par exemple *Mes souvenirs de théâtre* par le comédien Palmieri : « Après lecture faite, il fallait couper, retrancher, changer les mots, les phrases qui auraient pu blesser les oreilles pudibondes de certains de nos tartuffes dont les idiotes chinoiseries mettaient à nu leur âme hypocrite » (1944 : 101).

par exemple que les comédiens de la troupe Bertrand prévoyaient douze séances échelonnées sur un mois pour les répétitions de *L'Abbé Constantin* (Crémieux et Decourcelle, 1887); cette information prend un tout autre sens lorsque l'on considère l'horaire des comédiens professionnels, qui consacraient rarement plus d'une semaine à la préparation de leurs spectacles hebdomadaires tout en assumant le soir les représentations à l'affiche.

La collection Bertrand, dont le lecteur pourra consulter la liste en annexe 4, contient aussi quelques volumes identifiés aux noms d'autres cercles dramatiques (Cercle académique Lafontaine, Cercle dramatique de Montréal). Ces recoupements font croire à des liens, difficiles à déterminer, entre diverses troupes montréalaises dont l'activité s'étend depuis 1900 jusqu'à l'entre-deux-guerres. Le fonds comporte également un exemplaire de la charte du Cercle dramatique de Montréal, fondé en 1901 et incorporé en 1904; le document révèle qu'entre le début du siècle et les années 1930 s'opère un certain assouplissement des règles au sein des troupes dramatiques paroissiales. La troupe Bertrand comptait en effet une dizaine de femmes en ses rangs, alors que l'Association restreignait l'adhésion en 1904 aux « homme[s], francophone[s], catholique[s], sobre[s] et de bonne réputation » (Charte du Cercle dramatique de Montréal : 1).

La critique s'est certes penchée sur le théâtre amateur de l'entre-deux-guerres, mais surtout pour retracer dans certaines formations, religieuses ou laïques, les germes d'un renouveau théâtral au Québec. Dans une perspective différente, de plus amples recherches menées dans des fonds d'archives privés ou des registres paroissiaux permettraient de mieux comprendre la nature et l'importance des troupes paroissiales en tant que divertissement populaire. Il semble effectivement curieux que l'Église, hostile de prime abord aux manifestations théâtrales, supervise et récupère à son profit cette activité culturelle[26]. S'agissait-il peut-être de divertir les paroissiens à

26. La présence des clercs dans l'encadrement des spectacles et le lieu de représentation (il semble que le studio ait été situé au sous-sol de l'ancienne église paroissiale) influent assurément sur la réception des pièces présentées. Comme l'affirme Marvin Carlson : « The way an audience experiences and interprets a play [...] is by no meansgoverned solely by what happens on the stage. The entire theatre, its audience arrangements, its other public spaces, its physical appearance, even its location within a city, are all important elements of the process by which an audience makes meaning of its experience » (1989 : 2). (« La manière dont un public reçoit et interprète une pièce [...] ne repose pas seulement sur ce qui se déroule sur scène. L'ensemble du théâtre, l'aménagement de sa salle, ses autres lieux publics, son apparence extérieure, jusqu'à son emplacement dans la ville, sont tous des facteurs importants du processus par lequel le public construit le sens de son expérience théâtrale ». Nous traduisons.)

l'intérieur de la communauté, les protégeant ainsi de l'influence néfaste du milieu du spectacle ? En ce sens, il serait intéressant de pouvoir répertorier les œuvres représentées par plusieurs troupes paroissiales et de les comparer à la programmation des troupes professionnelles de manière à établir les similitudes et, le cas échéant, les différences. Le dépouillement de registres paroissiaux permettrait quant à lui d'identifier de nouvelles formations dramatiques, mais aussi d'avoir une idée de l'assistance et des recettes générées par les représentations théâtrales. En marge de l'apport des clercs aux pratiques dramatiques[27], un autre champ d'influence du clergé serait alors à explorer, en cette période qui voit l'assouplissement de l'Église face au théâtre : celui de la présidence administrative de troupes par des curés, qui laissaient par ailleurs aux directeurs le soin de la régie artistique.

27. Apport souvent magnifié et qualifié d'« avant-gardiste » (voir Tourangeau, 1987 : 71-95).

Pendant les années 1930, à Rosemont, une troupe de théâtre amateur présente aux paroissiens les grands succès parisiens en vogue au Québec depuis le début du siècle. Il s'agit de la troupe Bertrand, dont le fonds d'archives est conservé au Centre d'études québécoises (Cétuq) de l'Université de Montréal. Par la description du fonds Bertrand et l'analyse des documents de travail de cette troupe populaire (programmes, plans de mises en places, textes censurés), l'auteure tente d'éclairer la pratique du théâtre paroissial montréalais de l'entre-deux-guerres. En annexe, le lecteur trouvera une bibliographie complète des ouvrages contenus dans le fonds Bertrand.

During the 1930s, the most popular parisian plays *en vogue* in Quebec since the beginning of the century were presented to the parishioners of Rosemont (Montréal) by an amateur theatre company : the Bertrand company, whose archives are now held by the Centre d'études québécoises (Cétuq) of the Université de Montréal. By describing and analyzing these various documents – programs, stage placings, censored scripts –, the author wishes to shed a light on the practices of Montreal's amateur parish theatre at that time. Annexed is an exhaustive bibliography of all documents found in the Bertrand archives.

Karine Cellard est étudiante au deuxième cycle à l'Université de Montréal. Elle est adjointe à la directrice du Centre d'études québécoises (Cétuq) et membre du comité administratif de la revue Globe, *revue internationale d'études québécoises. Ses travaux portent sur divers objets archivistiques révélateurs des pratiques culturelles dans la première moitié du XX^e siècle.*

ANNEXE 1

Programme de la première production de la troupe Bertrand, *La Fille des chiffonniers* (1933)

TB TROUPE BERTRAND TB

Premier Spectacle

au profit des

OEUVRES PAROISSIALES

▼

La Fille des Chiffonniers

DRAME EN 8 TABLEAUX

sous la présidence de

M. le Curé S. Gascon

▲

Direction J. A. BERTRAND

MARDI, 26 SEPTEMBRE 1933



La Confiance et L'Economie
sont à la base de tout progrès.

LA BANQUE D'ÉPARGNE
DE LA CITÉ ET DU DISTRICT DE MONTRÉAL
"La Grande Banque des Travailleurs"
Fondée en 1846

Succursales dans toutes les parties de la ville.

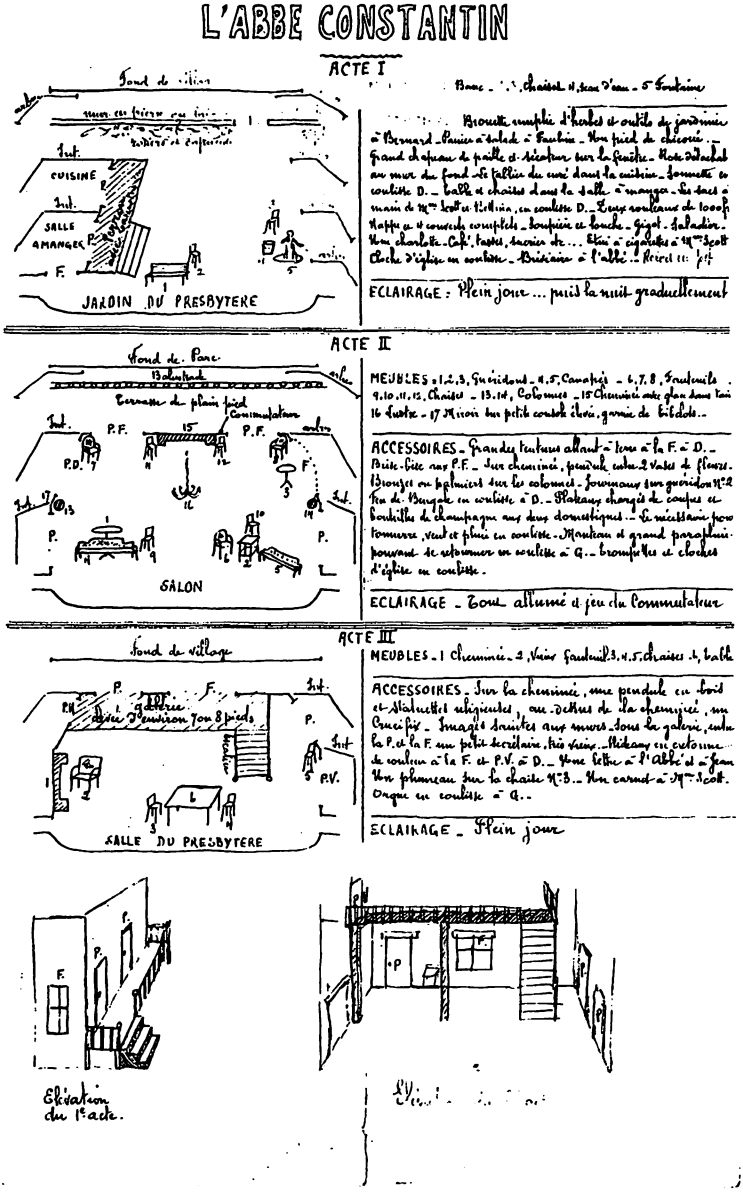
Coffrets de sûreté à toutes les Succursales. Service de "La garde des titres" au Bureau Principal.

S 523

Succursale : 2937, rue Masson, angle Septième Avenue.
J. ALEXANDRE BOURDON, Gérant.

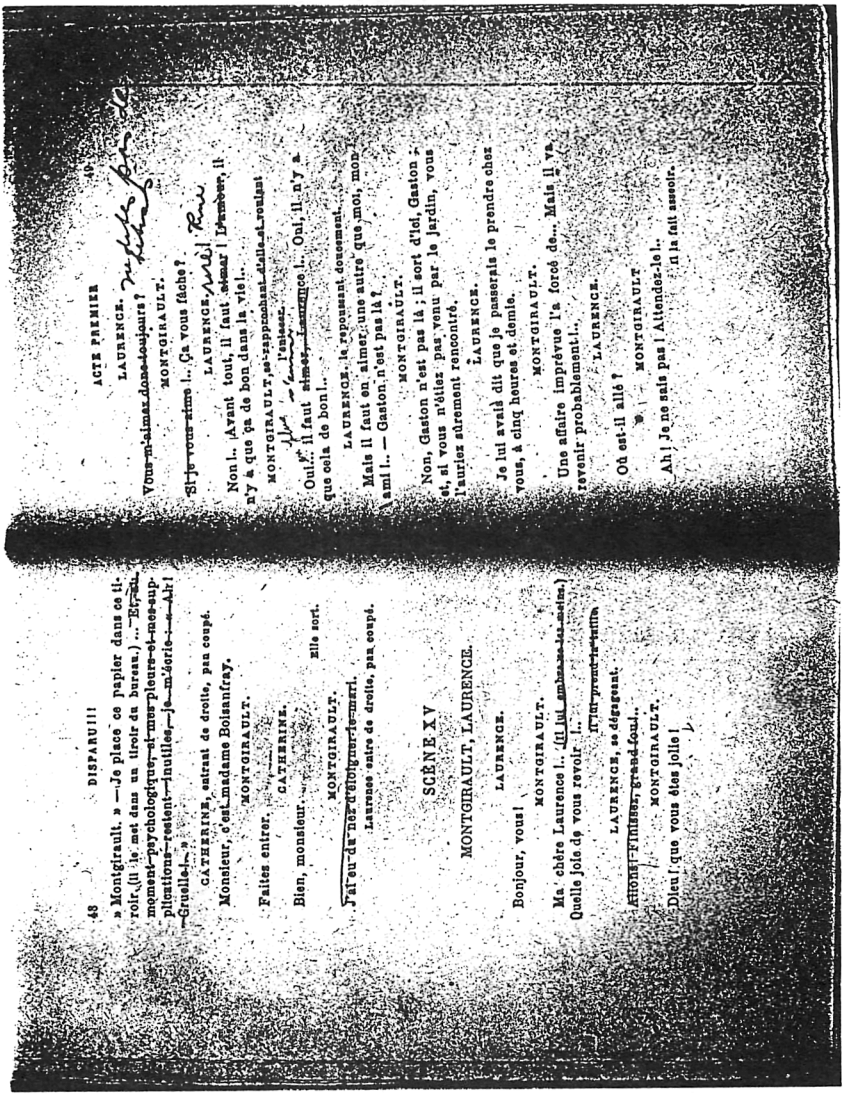
ANNEXE 2

L'Abbé Constantin : esquisses des décors et listes d'accessoires



ANNEXE 3

(Bisson et Sylvane, 1896 : 49)



ANNEXE 4

Troupe Bertrand, Rosemont
Répertoire des pièces

Les titres précédés d'un astérisque (*) figurent dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* (DOLQ), Montréal, Fides, tomes 1 (2e édition, 1980) et 2 (1980).

ANICET-BOURGEOIS, M. Auguste, et Ferdinant DUGUÉ, *La Fille des chiffonniers*, Paris, Calmann-Lévis éditeurs, première représentation à Paris en 1861, 24 p. (drame en cinq actes et en huit tableaux) [en deux exemplaires + programme + disposition scénique + 19 rôles].

* AUBERT DE GASPÉ, Philippe ([1863] 1894), *Les Anciens Canadiens*, Montréal, C.O. Beauchemin et fils libraires-imprimeurs, 50 p. (drame en trois actes tiré du roman).

AUDIBERT, L., et L. MORIAUD (1929), *La Rose effeuillée ou Un miracle de Sainte-Thérèse de l'Enfant-Jésus*, Paris, Eugène Figuère éditeur, 245 p. (miracle en cinq tableaux d'après le film célèbre, préface de Pierre L'Ermite).

AUGIER, Émile, et Jules SANDEAU ([1854] 1888), *Le Gendre de M. Poirier*, New York, William R. Jenkins éditeur et libraire français, 111 p. (comédie en quatre actes et en prose, with English notes by Frederick Sumichrast).

AUSCHITZKY, Daniel ([1894]), *L'Oncle du Canada*, Paris, René Haton libraire éditeur, 71 p. (vaudeville comique en trois actes, théâtre des patronages et institutions [pièces n'ayant que des rôles d'hommes]).

BAYARD, Jean-François-Alfred, et C.-H.-Edmond DE BIÉVILLE ([1853] 1886), *Un fils de famille*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, nouvelle édition, 120 p. (comédie-vaudeville en trois actes).

BEISSIER, Fernand, *Un mari pour 30 centimes*, Paris, Librairie Théâtrale, Artistique & Littéraire, cinquième édition, première représentation à Paris en 1891, 30 p. (vaudeville en un acte) [deux exemplaires + 2 rôles].

BEISSIER, Fernand, et Louis HENNEVÉ ([1867] 1925), *Pan! Dans l'œil!...*, Paris, L. Grus & Cie éditeurs, 39 p. (sketch, avec musique de G. Van Parys) [+ trois exemplaires dactylographiés].

BELLE, Alfred, *Une erreur judiciaire*, Paris, A. Allouard libraire-éditeur, première représentation à Paris en 1878, 16 p. (drame en cinq actes et en huit tableaux, dont un prologue) [+ 14 rôles].

BERNARD, Tristan (1899), *L'Anglais tel qu'on le parle*, Paris, Librairie Théâtrale, cinquante-troisième édition, 39 p. (vaudeville en un acte) [+ liste de meubles et d'accessoires].

BERR, Georges, et Louis VERVEUIL, *Monsieur Beverley*, Paris, Librairie Théâtrale, deuxième édition, première représentation à Paris en 1917, 194 p. (pièce en quatre actes, adaptation du drame anglais en quatre actes de M. Walter Hackett : *The Barton Mystery*).

BISSON, Alexandre, et André SYLVANE ([1896] 1924), *Disparu!!*, Paris, Stock, 180 p. (comédie en trois actes).

BISSON, André, *La Châtelaine de Shenstone*, Paris, Librairie Théâtrale, première représentation à Paris en 1930, 185 p. (comédie en quatre actes, d'après le roman de Florence J. Barclay).

BORDEAUX, Henry (1908), *L'Écran brisé*, Paris, Plon, deuxième édition, 43 p. (pièce en un acte) [+ distribution].

BRIEUX, Eugène ([1896] 1910), *L'Engrenage*, Paris, Stock, quatrième édition, 134 p. (comédie en trois actes).

BUET, Charles ([187-?]), *Le Crime de Maltaverne*, Montréal, [s.n.], 69 p. (pièce en trois actes et un prologue, arrangée pour les Cercles de jeunes gens par J. G. W. McGown).

CAILLAVET, Arman, et Robert DE FLERS, *Primerose*, Paris, Librairie Théâtrale, dix-huitième édition, première représentation à Paris en 1911, 236 p. (comédie en trois actes).

CAILLAVET, Arman, Robert DE FLERS et Étienne REY ([1914] 1932), *La Belle Aventure*, Paris, Albin Michel éditeur, 253 p. (comédie en trois actes).

CASAULT, l'abbé F.-E.-J. (1906), *Notes historiques sur la paroisse de Saint-Thomas de Montmagny*, Québec, Typ. Dussault & Proulx, 447 p.

CLARETIE, Jules, et Ferdinando Petrucelli DELLA GATTINA ([1809] 1869), *La Famille des gueux*, Paris, Michel Lévy Frères éditeurs, 111 p. (drame en cinq actes et en sept tableaux).

CONTI, Jean, et Jules GONDOIN ([1913]), *Le Nabab*, Paris, Librairie Bricon et Lesot, 71 p. (comédie en trois actes).

COOLUS, Romain (1923), *Théâtre complet (4 fois 7, 28* [1909] et *L'Enfant chérie* [1906]), Paris, Albin Michel, 368 p.

COPÉE, François, *Le Naufragé*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 12 p. (poème).

CRÉMIEUX, Hector, et Pierre DECOURCELLE (1895), *La Charbonnière*, Paris, Paul Ollendorff éditeur, 182 p. (drame en cinq actes et en sept tableaux).

CRÉMIEUX, Hector, et Pierre DECOURCELLE, *L'Abbé Constantin*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, première représentation à Paris en 1887, 130 p. (comédie en trois actes, tirée du roman de Ludovic Halévy) [en deux exemplaires + plan de chacune des trois scènes + liste d'accessoires + plan général + 5 rôles].

CROISET, Paul ([1894] 1896), *Jeanne d'Arc*, Paris, J. Bricon, deuxième édition, 7 p. (monologue).

COUPARD, Albert (1897), *Le Spectre de Chatillon : épisode de la guerre de cent ans*, Paris, J. Bricon, troisième édition, 59 p. (drame historique en trois actes).

DANHAUSER, Adolphe ([1872] 1929), *Théorie de la musique*, Paris, éditions Henry Lemoine, édition revue et corrigée par Henri Rabaud, 128 p.

D'ARTOIS, Armand, et Henri PAGAT ([1889] 1890), *La Fermière*, Paris, Librairie Théâtrale, 176 p. (drame en cinq actes et en sept tableaux).

DARBÉLIT, Henri ([1894]), *Jeanne d'Arc*, Paris, André Lesot libraire-éditeur, dixième édition, 108 p. (drame en cinq actes avec chœurs de Jules Barbier et musique de Charles Gounod).

DECOURCELLE, Pierre (1883), *La Danseuse au couvent*, Paris, Calmann-Lévy éditeur, 43 p. (comédie en un acte).

DENNERY, Adolphe, et M. Auguste ANICET-BOURGEOIS, *L'Aveugle*, première représentation à Paris en 1857, 25 p. (drame en cinq actes) [+ distribution + indications scéniques + liste d'accessoires].

DENNERY, Adolphe, et Eugène CORMON ([1875] 1923), *Les Deux Orphelines*, Paris, P.V. Stock, nouvelle édition, 138 p. (drame en cinq actes et en huit tableaux).

DENNERY, Adolphe, et Eugène CORMON ([1885] 1922), *Une cause célèbre*, Paris, Stock, nouvelle édition, 155 p. (drame en six parties).

DENNERY, Adolphe, et DUMANOIR, *Les Drames du cabaret*, première représentation à Paris en 1864, (coll. « Le Théâtre contemporain »), 24 p. (drame en cinq actes et en neuf tableaux) [+ entrées et distribution].

DENNERY, Adolphe, et Ferdinand DUGUÉ (1882), *La Prière des naufragés*, Montréal, J. Chapleau & Fils imprimeurs, 84 p. (drame en cinq actes, avec musique dans le texte, arrangé spécialement pour les Cercles de jeunes gens par J. G. W. McGown).

DESLYS, Charles, *Le Casseur de pierres*, Paris, Librairie Michel Lévy Frères, première représentation à Paris en 1867, 15 p. (drame en cinq actes et en six tableaux) [+ liste d'accessoires].

* DEYGLUN, Henry (1937), *Dans les griffes du diable*, Montréal, Éditions Théâtre populaire français, 57 p. (pièce en un prologue et cinq actes) [adaptation théâtrale du radio-roman, en 2 exemplaires].

DOIN, Ernest (1878), *La Mort du duc de Reichtadt, fils de l'empereur Napoléon 1er*, Montréal, Beauchemin et Valois libraires-imprimeurs, 23 p. (drame en un acte).

DRAULT, Jean ([1910]), *Le Châtelain socialiste*, Niort, H. Boulord libraire-éditeur, 29 p. (comédie en un acte).

DUPUY, Marc (1895), *Le Départ*, Paris, J. Bricon, 8 p. (monologue).

FOURNIER, Narcisse, et Henri-Horace MEYER ([1862]), *Le Portefeuille rouge*, Montréal, C.O. Beauchemin et fils libraires-imprimeurs, 83 p. (drame en cinq actes) [arrangé pour les Cercles de jeunes gens par J. G. W. McGown].

GAËLL, René, *Le Baptême du sang*, Niort, H. Boulord libraire-éditeur, troisième édition, 87 p. (drame en trois actes).

GAVAULT, Paul ([1909] 1922), *La Petite Chocolatière*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 252 p. (comédie en quatre actes) [+ 12 rôles].

GRANGE, Eugène, et LAMBERT-THIBOUST, *La Voleuse d'enfants*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, première représentation à Paris en 1865, 20 p. (drame en cinq actes et en huit tableaux) [en deux exemplaires + 13 rôles].

GUYET, J.-A. ([1852]), *Madeleine ou L'Orpheline des Pyrénées*, Paris, Librairie Classique Eugène Belin, nouvelle édition, 48 p. (drame en deux actes).

HARAUCOURT, Edmond ([1905]), *Les Oberlé*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, 240 p. (pièce en cinq actes, d'après le roman de René Bazin).

* HARDY, Octave, dit Chatillon (1901), *La Prise de Québec par les Anglais en 1759*, Montréal, C. O. Beauchemin et Fils libraires-imprimeurs, 103 p. (drame historique en cinq actes et en sept tableaux, d'après un ouvrage de Henri Cauvain).

HUGELMANN, Gabriel, *Le Fils de l'aveugle*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, première représentation à Paris en 1857, 16 p. (drame en cinq actes, dont un prologue).

HUGO, Victor, *Les Chansons des rues et des bois*, Paris, Jules Rouff et Cie éditeurs, 94 p. (poèmes)

* IOVHANNÉ, Joannes, C.J.C.V. [Jean-Baptiste PROULX] ([1880]), *Édouard le confesseur, roi d'Angleterre*, Montréal, C.O. Beauchemin et Fils libraires-imprimeurs (coll. « Pièces de théâtre pour jeunes gens »), troisième édition, 98 p. (tragédie en cinq actes).

* IOVHANNÉ, Joannes, C.J.C.V. [Jean-Baptiste PROULX] ([1881]), *L'Hôte à Valiquet ou Le Fricot sinistre*, Montréal, C.O. Beauchemin et Fils libraires-imprimeurs, 54 p. (tragi-comédie en trois actes).

LABICHE, Eugène, et Alphonse JOLLY, *La Grammaire*, Paris, Fayard, première représentation à Paris en 1867, 48 p. (comédie-vaudeville en un acte).

LABICHE, Eugène ([1860] 1929), et Marc-Antoine MICHEL, *Les Deux Timides*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, 208 p. (comédie-vaudeville en un acte).

LABROUSSE, Fabrice, et M. M. ALBERT ([1839] 1899), *La Nuit du meurtre*, Paris, Stock, 40 p. (drame en cinq actes).

LAMBERT, Auguste, *Les Héritiers de Gédéon*, Lausanne, Foetisch Frères (s.a.) éditeurs, 96 p. (comédie en trois actes).

LEGOUVE, Ernest ([1877] 1879), *Une séparation*, précédé d'une conférence sur la séparation de corps au théâtre, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, nouvelle édition, 109 p. (drame).

* LEVESQUE, C.T.P. (s. d.), *Le Joueur, ou Les Deux Frères*, 55 p. (comédie en trois actes et en prose), suivi de *Vildac* [incomplet] (comédie en trois actes) suivi de *Le Neuveu*, 52 p., suivi de *Alain Blanchard, ou Le Siège de Rouen* [incomplet] (drame en trois actes).

* LEVESQUE, C.T.P. (s. d.), *Vildac*, Montréal, Librairie Beauchemin, 75 p. (comédie en trois actes pour les jeunes gens).

MARS, Antony ([1889] 1901), *La Meunière du Moulin-Joli*, Paris, J. Bricon, sixième édition, 88 p. (comédie en deux actes, avec chœurs et couplets).

MARY, Jules, et Georges GRISIER ([1887] 1924), *Roger-la-honte*, Paris, Stock, 182 p. (drame en cinq actes et en sept tableaux).

MAUREY, Max, *La Fiole*, Paris, Librairie Théâtrale, Artistique & Littéraire, première représentation à Paris en 1902, quatrième édition, 36 p. (comédie en un acte).

MICROMÉGAS ([1885]), *Les Quatre Prunes*, 18 p. [deux exemplaires].

MONTÉPIN, Xavier de, et Jules DORNAY (1866), *L'Homme aux figures de cire*, Paris, Michel Lévy Frères libraires-éditeurs, 136 p. (drame en cinq actes et en neuf tableaux, musique de M. Fossey).

MOINAUX, Jules, *Les Deux Sourds*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, nouvelle édition, première représentation à Paris en 1866, 40 p. (comédie).

OHNET, Georges ([1882]), *Le Maître de forges*, Paris, Albin Michel, 130 p. (pièce en quatre actes et en cinq tableaux) [+ 3 rôles].

ORDONNEAU, Maurice ([1885] 1933), *Les Petites Godin*, Paris, Stock, nouvelle édition, 112 p. (comédie-vaudeville en trois actes) [+ 1 rôle].

ORDONNEAU, Maurice, et BRANDON-THOMAS, *La Marraine de Charley*, Paris, Librairie Théâtrale, première représentation en 1873, 143 p. (comédie-bouffe en trois actes) [+ plan de la disposition scénique + liste d'accessoires, de bruits et de tombées du rideau + 2 rôles].

PETIT, Georges ([1878] 1921), *Le Grand-père*, Paris, Stock, deuxième édition, 28 p. (drame en un acte) [+ 3 rôles].

RICHER, Julien ([1907] 1910), *La Meilleure Part*, Paris / Bruxelles, René Haton libraire-éditeur / Librairie Albert Dewit, deuxième édition, 56 p. (drame en un acte).

ROBERT, Daniel ([1905]), *Vive la grève*, Lille, Imprimerie de la Croix du nord (coll. « Nouveau théâtre social »), 150 p. (drame social en quatre actes et en prose).

* ROY, Regis (1896), *Consultations gratuites*, Montréal, C.O. Beauchemin et Fils libraires-imprimeurs, [47 p., incomplet] (farce en un acte, à trois personnages).

LE ROY-VILLARS, Charles ([1890] 1910), *Les Piastres rouges*, Paris, J. Bricon et A. Lesot éditeurs, quinzième édition, 99 p. (drame en trois actes avec musique).

LE ROY-VILLARS, Charles ([1904] 1906), *Le Secret d'Hurloux*, Paris, J. Bricon et A. Lesot éditeurs, 66 p. (drame en un acte).

SARDOU, Victorien ([1862] 1911), *La Perle noire*, New York, William R. Jenkins Co. Publishers (coll. « Théâtre contemporain », n° 8), 91 p. (comédie en trois actes et en prose) [With notes and vocabulary by Kenneth Mckenzie].

SIRAUDIN, Paul, et LAMBERT-THIBOUST, *Les Femmes qui pleurent*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, première représentation à Paris en 1858, 40 p. (comédie).

SARTÈNE, Jean ([1903]) *La Griffe*, Paris, Librairie de l'Art Dramatique, 31 p. (drame en un acte) [+ 3 rôles].

STAPLEAUX, Léopold (1874), *Le Roman d'un père*, Paris, E. Dentu éditeur, première représentation en 1873 (coll. « Bibliothèque spéciale de la société des auteurs et compositeurs dramatiques »), 96 p. (pièce en trois actes) [+ 7 rôles].

SYLVANE, André, et Antoine DE FARGES, *Le Fiancé malgré lui*, Paris, Librairie Théâtrale, première représentation à Paris en 1899, troisième édition, 165 p. (comédie en trois actes).

THÉRY, Auguste ([1900]), *L'Écuyer Bras-de-fer*, Nancy, E. Ferry éditeur, 102 p. (aventures chevaleresques au Moyen Âge, en trois actes).

VILDRAC, Charles (1920), *Le Paquebot Tenacity*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 131 p. (comédie en trois actes).

Pièces ou rôles dactylographiés :

ANICET-BOURGEOIS, M. Auguste et Paul FÉVAL ([1864]), *Le Capitaine fantôme* (drame en cinq actes et huit tableaux) [1 rôle].

BRIEUX, Eugène ([1892]), *Blanchette* [accessoires].

COPÉE, François, *Le Pater*, photocopie (drame en un acte, en vers) [deux exemplaires].

COPÉE, François ([1895]), *Pour la couronne*, 82 p.

FORTIN, Géo.-L., *Les Bertrand*, tapuscrit, 19 p. (comédie dramatique en un acte).

GAVAULT, Paul, *La Petite Chocolatière* [12 rôles].

GUILLET, Paul, *Les Patriotes vengés*, tapuscrit, 102 p. (ébauche dramatique en trois épisodes).

GUILLET, Paul, *La Terre conquise*, tapuscrit, 29 p. (thèse en deux points sur la Colonisation. Théâtre).

HUGO, Victor, *Waterloo*, dactylographié (poème).

DE LORDE, André, et Alfred BINET ([1910]), *L'Horrible Expérience* [entrées + liste d'accessoires et de bruits + 8 rôles].

DE LA LANDE, A. C., *La Goelette*, tapuscrit, 9 p. (scène canadienne du Québec).

DE LA LANDE, A. C., *Les Tartempion*, tapuscrit, 19 p. (comédie-vaudeville).

LEMAÎTRE, J. ([1891]), *Le Mariage blanc*, 48 p. [deux exemplaires].

MORAY, docteur, *Suprême sacrifice : l'expiatrice, ou Quand on aime on pardonne*, manuscrit, premier acte, scène IX.

OHNET, Georges ([1888]), *La Grande Marnière* [13 rôles].

ORDONNEAU, Maurice, Ernest GRENET-DANCOURT et Henri KÉROUL ([1903]), *Le Voyage des Berluron* [listes d'accessoires, de meubles, de bruits et de tombées du rideau + 18 rôles].

PAILLERON, E. ([1887]), *La Souris*, photocopie, 11 p.

SAUVAGE, T., LURIEU et Raoul CHAPAIS ([1835]), *Dolly, ou le cœur d'une femme*, 74 p. [deux exemplaires] [3 rôles].

VACQUERIE, A. ([1863]), *Jean Beaudry*, 91 p. [deux exemplaires].

DE WALLY, Gaston ([1898]), *Les Deux Honneurs*, [1 rôle].

Auberge de la Pomme d'Adam (L'), incomplet [s.n.a.].

Bête noire (La) [4 rôles] [s.n.a.]

Complot (Le), 48 p. [s.n.a.]

Disparu (Le) [12 rôles] [s.n.a.].

Main de singe (La), dactylographié, 15 pages (Grand Guignol en un acte et trois tableaux) [5 pages + 1 rôle] [s.n.a.].

Malédiction (La), incomplet [s.n.a.].

Mirage (Le), dactylographié, 43 p. [s.n.a.].

Monologues Lassalle (Les), incomplet [s.n.a.].

Terrible épreuve (La) (comédie dramatique en cinq actes) [s.n.a.].

Documents divers :

Pour l'honneur (publicité d'une soirée récréative donnée en juin 1922 par le Cercle Maisonneuve de L'ACJC).

Règlements de l'Association dramatique de Montréal, fondée le 20 septembre 1901, incorporée le 30 septembre 1904.

Supplément au catalogue des pièces de théâtre de la Librairie Victor Grenier de Montréal, 24 p. (2 exemplaires).

Bibliographie

BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.

BOURASSA, André-G. (1981), « Vers la modernité de la scène québécoise – influence des grands courants du théâtre français au Québec (1898-1948) », *Pratiques théâtrales*, n° 13 (automne), p. 3-26.

BOURASSA, André-G. (1982), « Vers la modernité de la scène québécoise – les contre-courants (1901-1951) », *Pratiques théâtrales*, n^{os} 14-15 (hiver-printemps), p. 3-31.

BOURASSA, André-G., et Jean-Marc LARRUE (1993), *Les nuits de la « Main ». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent*, Montréal, VLB éditeur.

CARLSON, Marvin (1989), *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca and London, Cornell University Press.

CHARTIER, Daniel (2000), *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)

DAVID, Gilbert (1995), « L'inscription institutionnelle (1930-1965) », dans « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 ». Thèse, Département d'études françaises, Université de Montréal, p. 12-37.

DAVID, Gilbert (1998), « L'offensive du théâtre théocentrique. Le messianisme des clercs entre la Crise et l'après-guerre », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, p. 38-52.

GOBIN, Pierre B. (1980), « Les années difficiles : crises et renaissances des théâtres à Montréal 1929-45. Problèmes de répertoire », *Histoire du théâtre au Canada / Theatre History in Canada*, vol. 1, n° 2 (automne), p. 124-134.

HARE, John (1976), « Le théâtre professionnel à Montréal de 1898 à 1937 », dans *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 239-248. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », tome V.)

KINGSLEY, Jean-Paul (1994), *Le théâtre de l'oubli (souvenirs et impressions)*, Montréal, Éditions Maxime.

LAFLAMME, Jean, et Rémi TOURANGEAU (1979), *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides.

LARRUE, Jean-Marc (1987), « L'activité théâtrale à Montréal de 1880 à 1914 ». Thèse, Département d'études françaises, Université de Montréal.

LARRUE, Jean-Marc (1998), « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, p. 19-37.

LEGRIS, Renée, Jean-Marc LARRUE, André-G. BOURASSA et Gilbert DAVID (1988), *Le théâtre au Québec, 1825-1980 : repères et perspectives*, Montréal, VLB / Société d'histoire du théâtre du Québec / Bibliothèque nationale du Québec.

PALMIERI (1944), *Mes souvenirs de théâtre*, Montréal, Éditions de l'étoile.

SABOURIN, Roger (2000), *Rosemont, mon quartier*, Montréal, Édition privée.

TOURANGEAU, Rémi (1987), « Des éducateurs à l'avant-garde du théâtre », *L'Annuaire théâtral*, n° 3, p. 71-95.

WICKS, Charles Beaumont (1950-1979), *The Parisian Stage. Alphabetical Indexes of Plays and Authors*, Alabama, University of Alabama Press, 5 volumes.

UBERSFELD, Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud–Papiers, 1999. (Coll. « Apprendre »).

Dès son titre, *Bernard-Marie Koltès*, l'ouvrage d'Anne Ubersfeld vient en quelque sorte consacrer le dramaturge français dont elle propose, dans un premier temps, une rétrospective de son parcours littéraire et humain et, dans un second temps, une analyse plus formelle de son œuvre. Il faut voir dans ce découpage la double visée que s'est donnée l'auteure : nommer d'abord les expériences qui ancrent Koltès dans son époque et qui font de lui l'auteur d'une « œuvre qui dit le jour présent » (p. 194); expliciter ensuite la dimension mythique de son théâtre et montrer en quoi ce dernier renoue avec un certain sens du tragique, voire le renouvelle.

La première partie de l'ouvrage qui réunit en un seul volume les grandes étapes de l'itinéraire autant personnel qu'artistique de Koltès, depuis sa jeunesse à Metz jusqu'à sa fructueuse collaboration avec Patrice Chéreau, ne se borne pas cependant à des considérations biographiques qui ont, trop souvent ailleurs, tous les défauts de la simple et plate anecdote. Ubersfeld s'attache à dégager le prisme qui filtre le passage de la vie à l'œuvre et qui assure la transposition de l'expérience dans l'univers de la fiction. Il en va ainsi de *Combat de nègre et de chiens*, texte fortement nourri de l'expérience africaine de Koltès et à propos duquel Ubersfeld commente une lettre que le dramaturge adresse à Hubert Gignoux et où il est question des blancs des chantiers du Nigeria : « ce qui est absolument remarquable et donne une lumière inattendue sur son écriture, c'est que de ces hommes dont il ne cache nullement dans sa lettre le mépris qu'ils lui inspirent, il trace dans sa pièce – de Horn et même de Cal – un portrait humain : pas de caricatures, donner sa chance à chacun. C'est toujours la "compassion" » (p. 37).

Ubersfeld dévoile ainsi l'arrière-plan du travail de Koltès et expose, à grands traits, ce qui constitue à bien des égards l'unité de son œuvre, dans les thèmes comme dans l'écriture proprement dite. Elle s'attarde sur l'absence de complaisance dans l'écriture de Koltès qui défie jugement moral et convenance bourgeoise au profit d'une illustration sans fard des passions et des désirs. Humain, trop humain, pourrait-on dire. Et le travail de création chez Koltès, sa « nécessité » écrit Ubersfeld, pourrait se résumer ainsi : « submergé par la beauté, par le désir, il ne lui reste d'autre choix, devant la crainte d'erreurs "intellectuelles" (de "jugement"), que de transformer l'expérience en œuvre » (p. 39).

Cette lecture biographique du corpus koltésien constitue très certainement un apport important à l'étude du dramaturge dans la mesure où elle met en évidence les éléments que leur contemporanéité vouait à l'opacité. D'ailleurs, cette approche convient parfaitement au sujet en ce sens que, pour Koltès comme pour Ubersfeld, « le concret vécu n'est que le point de

départ de l'écriture, que l'écriture est cela précisément qui transforme le vécu en métaphore, c'est-à-dire en pensée » (p. 53).

Dans la deuxième partie du volume, Ubersfeld cherche à montrer en quoi le théâtre de Koltès renoue avec une certaine conception du tragique : « Ce que K. retrouve et recrée, délibérément, c'est la tragédie classique, à très petit nombre de personnages (p. 99) », écrit-elle à propos de *Combat de nègre et de chiens*. De même, à propos du *Retour au désert*, elle affirme : « On revient ici, comme dans *Quai ouest*, à une tragédie avant tout familiale. Un tragique "classique" à l'intérieur d'un groupe fermé où le pouvoir existe [...] » (p. 105). Et plus loin, au sujet de la dernière pièce de Koltès, *Roberto Zucco* : « Une tragédie, où le fatal est *toujours déjà là*, comme chez Racine, avant le début de la pièce : Zucco a déjà tué son père » (p. 108).

Ubersfeld souligne également en quoi la dramaturgie de Koltès dépasse ou pervertit les strictes règles de la tragédie classique. Ainsi, à propos du *Retour au désert*, elle écrit : « Là encore pas de héros tragique mais un couple, en "équilibre", comme dit Koltès. Pas de conflit familial tragique, de simples criailleries; le tragique est ailleurs, dans l'histoire. Pas de tragique conflictuel à la vérité, mais un drame historique, celui du conflit algérien, drame qui n'est pas en marge de la famille, mais la traverse de part en part [...] » (p. 107). L'auteure cependant, à force de nuances, vient trop souvent détruire de la main droite ce qu'elle érige de la gauche. À preuve, ce *Retour au désert* qui est tantôt « une tragédie avant tout familiale », tantôt privé de « conflit familial tragique ». Il s'agit là du plus grand défaut de l'ouvrage, dans la mesure où cette référence au tragique classique contraint l'analyse des textes de Koltès dont ce n'est pas le seul modèle. On pourrait évoquer bien d'autres influences, telles le cinéma et la musique populaires, le théâtre de Genet, le mode de vie urbain et marginal, etc.

Cependant, l'analyse d'Ubersfeld ne se borne pas uniquement à des analyses génériques, mais s'attarde également, avec plus de bonheur, aux personnages, au temps, à l'espace et, surtout, à cette langue unique à Koltès, à la fois simple et empreinte de poésie. C'est, écrit l'auteure, par ce biais de la langue ou, plus précisément, par sa richesse métaphorique que les « personnages peuvent "parler Koltès" et en même temps dire tout de leur monde et de leur rapport individuel à ce monde » (p. 179). C'est par cette langue que le spectateur peut entrer dans l'univers de Koltès, univers qu'habitent des marginaux de tout acabit et où règnent, côte à côte, désir (d'amour, d'argent, de répits) et violence bien souvent gratuite.

On trouvera, dans cet ouvrage, de fécondes réflexions sur l'usage du temps, ce temps tout à la fois indéfini, entre autre par cette nuit omniprésente chez Koltès, et sans cesse pressé par le déroulement événementiel de l'intrigue. On y trouvera également de profonds développements sur l'unité et l'importance d'un espace scénique qui fait constamment écho aux discours des personnages. En somme, et malgré une écriture fragmentée qui peut parfois dérouter le lecteur, Ubersfeld signe ici un

ouvrage qui a le mérite d'ouvrir plusieurs pistes d'interprétation et d'analyse à l'œuvre de Koltès. Espérons seulement qu'il incitera les chercheurs à se pencher davantage sur cette importante dramaturgie que l'on commence à peine à explorer.

Sylvain Schryburt
Université de Montréal

PICON-VALLIN, Béatrice (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998.

Les écrans sur la scène est un ouvrage collectif dirigé par Béatrice Picon-Vallin, directrice du Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle, au CNRS à Paris. La majeure partie du livre est consacrée à des analyses pointues de spectacles créés par des metteurs en scène américains et européens reconnus pour leur travail en multimédia. Le dernier quart de l'ouvrage recueille des propos de créateurs (dont Joseph Svoboda, Robert Lepage, Dominique Pitoiset), écrits par eux-mêmes et/ou sous la forme d'entretiens. Dans son introduction, Béatrice Picon-Vallin fait le tour de cette problématique on ne peut plus actuelle, en effectuant un bref rappel historique puis en abordant les diverses transformations esthétiques engendrées par la présence des écrans et des images en scène, dont l'hybridation des espaces, les registres de présences, le devenir-image du texte, etc. Elle souligne avec une certaine acuité tout ce que ces technologies remettent en question dans notre façon d'appréhender le réel scénique. Les études qui suivent cette introduction synthèse sont d'une qualité et d'un intérêt inégaux. Les sujets sont tous intéressants, car ils portent sur la pratique de metteurs en scène ou de compagnies importants, tels Lucian Pintilié, Peter Sellars, Robert Lepage, La Fura Dels Baus, pour ne nommer que ceux-là. Cependant, certaines analyses sont un peu laborieuses, car elles décrivent avec force détails techniques les différents procédés utilisés par les créateurs, sans toujours réussir à faire émerger un sens, une réflexion, une interprétation de cette utilisation des images sur scène. On sent, par ailleurs, que c'était là aussi une partie du projet dirigé par Picon-Vallin : donner un aperçu technique et une interprétation pour chaque cas étudié. L'aspect technique est le plus souvent rendu avec précision, par des descriptions accompagnées de schémas expliquant les dispositifs de projection auxquels ont eu recours les artistes, ce qui est une façon de démystifier ce rapport à la technologie pour le lecteur et pour le chercheur. De même, la série de photographies placées en encart (une moyenne de trois ou quatre par production analysée) constitue un support visuel essentiel et appréciable. En fait, à la lecture, on se rend compte que ce livre absolument pertinent pose une question : comment faire état de façon vivante et dynamique de ces phénomènes techniques et esthétiques complexes ? Ne faudrait-il pas, pour parler de la technologie qui sous-tend

la présence des écrans sur la scène, avoir recours à un support analogue, c'est-à-dire technologique, comme le CD-ROM par exemple ? Le principal handicap de cet ouvrage, me semble-t-il, est son support papier et la forme écrite de ses descriptions. Il y a franchement une résistance qui nuit à la transmission des idées et... des images !

Cela dit, certains textes se démarquent justement par leur capacité à équilibrer descriptions et interprétation philosophique du phénomène des images en scène. L'article de Frédéric Maurin, aux accents derridiens, offre une vue détaillée et pénétrante sur une œuvre de Peter Sellars (sa mise en scène du *Marchand de Venise*); sa réflexion sur la fonction critique de l'utilisation de la vidéo chez Sellars est stimulante. De même, le texte beaucoup plus philosophique de Bruno Tackels autour du travail de Gabily pose les jalons d'une pensée très riche sur notre rapport aux images : il montre comment l'utilisation des vidéos et des écrans par ce créateur opère une critique du pouvoir des images qui trop souvent empêchent l'être humain de « construire lui-même ses propres rêves » et de « fabriquer sa propre vie » (p. 133). Également, l'article de Didier Plassard sur quelques mises en scène de Barberio Corsetti propose des interprétations fort intéressantes quant à l'espace métaphorique construit par les écrans, le plateau figurant « l'espace d'une conscience, traversé de souvenirs » (p. 159) et symbolisant donc l'espace psychique. Le texte de Chantal Hébert et d'Irène Perelli-Contos, sur Robert Lepage, s'ouvre sur une hypothèse analogue : selon ces chercheures, la scène jouerait « le rôle de révélateur de l'image latente mémorisée en faisant apparaître ou en développant les stratégies cognitives par lesquelles sont cousues les unes aux autres les impressions rétiniennes [...] » (p. 174). Leur analyse précise et fouillée a le mérite d'offrir une interprétation cognitive de l'omniprésence des images dans le travail de création de Lepage. Dans l'ensemble, *Les écrans sur la scène* ouvre des pistes de réflexions qui sont soit très abouties, soit encore en friche. Cela dit, le détail des descriptions pourra certainement servir à des travaux ultérieurs, car ce livre possède une qualité archivistique certaine.

Marie-Christine Lesage
Université de Montréal

SAISON, Maryvonne, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998. (Coll. « L'art en bref »).

GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, s. l., Circé, 1997. (Coll. « Penser le théâtre »).

Deux essais récents rappellent, s'il en était besoin, la fécondité de l'approche philosophique du théâtre. À moins de renoncer à *penser* le théâtre, il faut en effet reconnaître à la philosophie la capacité de questionner la pratique

théâtrale dans ses fondements et celle d'en conceptualiser les orientations, ne serait-ce que sur le plan esthétique. Mais la réflexion philosophique peut faire mieux que de passer au crible des concepts esthétiques, quand elle nous oblige à prendre du recul par rapport aux voies de la création théâtrale. Si j'en juge d'après les ouvrages de Maryvonne Saison sur *Les théâtres du réel* et de Denis Guénoun intitulé, non sans provocation, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, les études théâtrales ont tout à gagner à intégrer les avancées en provenance du champ philosophique.

Maryvonne Saison introduit sa riche réflexion en posant d'emblée le théâtre comme pratique intrinsèquement politique – une perspective rafraîchissante dans la mesure où les modes d'approche en vogue, sous prétexte d'une lecture immanente, font souvent l'impasse sur la raison d'être de l'activité théâtrale et sur les enjeux qui la traversent à notre époque. Réaffirmer le caractère politique de l'acte théâtral ne consiste pas, bien entendu, à le limiter aux productions dites « engagées ». Sans exclure celles-ci *a priori*, la question politique intéresse la création théâtrale dans sa globalité du fait qu'elle permet d'examiner les pratiques qui invitent « le spectateur à affronter "le réel" » (p. 9). Or il appert que c'est précisément le rapport au réel qui est devenu problématique dans le théâtre actuel, suivant la double tendance – du moins en France, faut-il préciser – à l'autoréférentalité et à l'esthétisme. D'où le malaise engendré par l'insularité du théâtre, dès lors que ce dernier se coupe du monde et qu'il se replie sur un public d'initiés. Cette situation ne doit toutefois pas faire oublier qu'il est bien illusoire d'attribuer au théâtre des effets politiques déterminants, tel qu'ont pu et peuvent encore le prétendre les tenants d'un théâtre didactique et démonstratif. Il n'empêche que des artistes contemporains ont cherché « à faire coïncider le théâtre comme art et le "théâtre du réel" » (p. 21).

À partir de ce constat, Maryvonne Saison examine deux avenues empruntées par des artistes en quête d'une prise sur le réel, soit « témoigner » et « rendre la parole ». Dans le premier cas, l'utilisation, par exemple, d'entretiens tirés de *La misère du monde* (ouvrage publié sous la direction du sociologue Pierre Bourdieu) ou, dans le second cas, la mise à contribution directe de citoyens ordinaires à une expérience théâtrale, façon Gatti, n'ont pas toujours suffisamment pris en compte, selon l'auteure, les conditions d'énonciation de telles expressions, risquant ainsi, au mieux, d'en désamorcer la charge critique et, au pire, de déboucher sur des productions médiocres. Pour éviter de « jouer les pompiers sociaux » et de succomber au présupposé naïf d'une osmose entre l'art et la réalité sociale, l'artiste se doit absolument de préserver l'invention langagière par une démarche ouverte à « ce qui est impensable et impensé » (propos de Moïse Touré, cité par l'auteure, p. 30).

Il en va de même avec ce que l'auteure désigne par l'« effraction », un procédé qui consiste à avoir recours à des textes « bruts », jugés capables de produire littéralement la réalité sur scène plutôt que de la représenter. Malgré l'intérêt présenté par

des expériences semblables, il faut surtout en retenir ce qui, en elles, pointe en direction de la crise de la représentation, dans le sillage de « la fin des grands récits » (J.-F. Lyotard). La représentation de la « Réalité » suppose en effet une vision globale et unitaire du monde, dont il faut faire le deuil maintenant que la conception téléologique de l'Histoire, avec son idéal d'émancipation, est devenue suspecte. À ce modèle qui privilégie l'utopie, laquelle implique la convergence du sens esthétique et du sens existentiel, il y aurait lieu, selon Saison, de faire place à une modalité plus modeste, ce qu'à la suite de Foucault et de Vattimo, elle nomme « hétérotopies », c'est-à-dire des « espaces différents », voire « absolument autres ».

Cette pensée de l'altérité a de multiples conséquences dans le champ esthétique et plus spécifiquement théâtral, car elle ne relève plus de la *mimèsi* et elle ruine l'idée même d'identification, pour favoriser l'événement en tant qu'opération de dépaysement. Il s'ensuit que c'est sur le plan du langage lui-même, dans ce qu'il a justement d'irreprésentable, que le théâtre est en mesure d'être en tension avec le réel. D'où l'importance accordée au rythme dans ce théâtre, radicalement poétique, qui pratique la raréfaction des signes afin de susciter l'imaginable par le spectateur. Suivant cette perspective, à laquelle peuvent être rattachés Claude Régy, Georges Lavaudant et Daniel Mesguisch, le rôle politique de l'artiste ne peut être qu'indirect, par la résistance qu'il oppose aux « discours » qui imposent au réel une fausse cohérence. En conclusion, l'essayiste ne précise pas, toutefois, comment un tel « théâtre du réel » échappe à l'insularité qui lui semblait, au départ, contraire à la vocation civique du théâtre. Chose certaine, la problématique abordée par Maryvonne Saison mériterait des prolongements – à l'occasion d'un colloque, peut-être ? –, pour faire le point sur la relation du théâtre à la société réelle.

*
* *

Pour sa part, Denis Guénoun, qui cumule les rôles de praticien du théâtre et de philosophe, ose affronter la question de la *nécessité* du théâtre aujourd'hui, en partant de l'observation que la fonction de celui-ci s'est brouillée, dans le contexte d'une double dynamique contraire, en France du moins : d'une part, les « institutions » voient leur public se raréfier, pendant que, d'autre part, le besoin de théâtre n'a de cesse, lui, d'augmenter par le biais d'innombrables groupes. Un tel écart entre « activité de faire » et « activité de voir » conduit Guénoun à tenter de « réarticuler en une autre synthèse les conduites qu'engendrent le désir de voir et l'impulsion d'agir » (p. 12). *Le théâtre est-il nécessaire ?* se donne ainsi comme objectif de mener une ambitieuse enquête sur une notion aussi galvaudée que l'identification.

La réflexion de l'auteur se tourne d'abord vers la *Poétique* d'Aristote pour y discerner une double nécessité quant à la représentation (*mimèsis*) : celle qui, par nature, incline l'être humain à produire des représentations et celle qui le porte à en tirer du plaisir. Or la *mimèsis*

aristotélicienne est, sur le versant de sa production, « de part en part *praxis* » (p. 25) et, sur le versant de sa réception, elle produit le plaisir de la connaissance. Guénoun en infère une distinction fondamentale entre la reconnaissance qui relève de la logique interne de l'action, soumise comme on sait à la règle de vraisemblance, et la connaissance qui procure aux spectateurs le plaisir de « la découverte, innovante pour eux, de la forme de ce qu'ils voient » (p. 35). Il s'ensuit que « la *katharsis* opère comme effet de la cognition » (p. 39), sans qu'elle ne pousse aucunement les spectateurs à éprouver directement la pitié et la frayeur – ce que les modernes appellent l'identification –, puisqu'il s'agit d'un plaisir né de leur activité intellective. Aussi, Guénoun croit-il que le fameux système théorisé par Aristote n'a plus cours aujourd'hui, car la double nécessité du théâtre aristotélicien voudrait que la pratique scénique *et* la théorie spectatrice s'impliquent l'une l'autre.

Pour tenter d'expliquer ce qui s'est produit depuis lors, l'auteur se penche, au second chapitre, sur les théoriciens du théâtre des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Il s'intéresse en un premier temps à d'Aubignac chez qui il décèle un premier écart par rapport à la *Poétique* en ce qui concerne l'attitude à l'égard des spectateurs. *La pratique du théâtre* (1657) veut en effet qu'il y ait, d'une part, le spectacle que le poète compose afin de plaire aux spectateurs et, d'autre part, les personnages qui agissent comme s'il n'y avait pas de spectateurs. Le dispositif qui se met ainsi en place est celui de l'image, ce qui provoque entre autres la dissociation entre l'acteur et son personnage. Que devient alors la nécessité de telles images qui forment récit ? Celles-ci sont, en l'occurrence, chargées de « rendre *sensibles* des vérités abstraites, ou idéales » (p. 56, souligné par l'auteur[1]), pour des spectateurs qui, sans elles, seraient incapables de penser. Et Guénoun d'en conclure : « c'est désormais *l'impuissance à connaître* qui fait la théâtralité du théâtre » (p. 60). Plus tard, Diderot aura de son côté préconisé que l'acteur ne se confonde pas avec son personnage, grâce à une approche analytique qui lui permette d'élaborer son rôle d'après un modèle idéal. Or cette distance qui fait que l'acteur ne joue pas de sensibilité n'est finalement que le premier temps d'un processus qui, en fait, rend possible l'identification de l'acteur à son personnage. Pour que cette identification soit opérante, il faut qu'intervienne, selon Guénoun, une entité radicalement nouvelle, *le* spectateur, c'est-à-dire une catégorie esthétique qui se substitue à l'assemblée concrète d'individus singuliers. Ce spectateur est d'essence spectrale, et sa présence-absence face au « quatrième mur » permet de comprendre que l'identification relève de l'imaginaire, si bien qu'« entre l'acteur et les spectateurs, qui sont bien là, sont donc maintenant levés deux doubles fictifs : le personnage et *le* spectateur, ombres complices » (p. 80).

Dans un troisième temps, l'essayiste va puiser chez Freud, O. Mannoni et Sartre de quoi étayer sa thèse centrale : « *on ne s'identifie jamais qu'à une image* » (p. 86). La nature profonde d'une telle identification est narcissique, car *le* spectateur

1. Dorénavant, à moins d'indication contraire, les italiques sont toujours celles de l'auteur.

s'identifie à un héros en tant que moi idéalisé. Mais le dispositif théâtral ainsi déployé s'avère double : « l'identification au héros est toujours portée par celle, plus profonde, des spectateurs entre eux » (p. 95). Un bref détour par Stanislavski conduit l'essayiste à souligner combien l'imaginaire est déterminant dans un tel type de jeu théâtral, alors que l'acteur et les spectateurs sont gouvernés par l'« irréalité » du théâtre, sans laquelle l'identification, dans ses différentes instances, ne serait pas possible. Mais en dépit de sa proximité dans le temps, ce système n'est pas davantage que celui d'Aristote celui qui préside à l'expérience théâtrale actuelle, selon Guénoun.

Ce dernier s'en explique dans son quatrième chapitre. Selon lui, il nous faut revoir le modèle d'un théâtre qui ait l'identification au personnage comme moteur, parce que « le cinéma a capté, confisqué en quelque sorte l'imaginaire du théâtre » (p. 118). Suivant cette hypothèse, le cinéma, par ses images effectives, *réalise* l'imaginaire qui, pour avoir été un temps l'horizon du théâtre, n'est plus à sa portée. C'est que le théâtre s'est trouvé à anticiper sur une relation qu'il ne pouvait lui-même pleinement concrétiser parce qu'elle implique l'abolition du public, dans le sens de la réunion effective de spectateurs. L'identification est, quant à elle, devenue le mode par excellence du cinéma, alors que chaque spectateur est à même de se fusionner au héros. Pour Guénoun, le théâtre ne pourrait que disparaître s'il persistait à s'accrocher à cet *imaginaire*. Dans le cinquième et dernier chapitre, l'essayiste avance avec audace que c'est le jeu qui, de nos jours, fonde la nécessité du théâtre, et ce quand bien même des personnages y sont visibles. Il soutient que « le programme que parcourent désormais les acteurs sur scène ne ressortit plus, intimement, aux exigences de confection d'identités narratives, mais à la mise en œuvre d'une *logique du jeu* » (p. 147). C'est dire qu'aux effets de personnalisation, propres au théâtre de type stanislavskien par exemple, se serait substituée l'exhibition du corps dans son être-là et la matérialité d'une langue. Ce régime ferait par conséquent de la scène un lieu où l'acteur agit par et dans son jeu[2]. Selon l'auteur, ce qui intéresse le spectateur actuel de théâtre est donc l'« opération de théâtralisation » (p. 154), que le jeu produit en congédiant « l'extériorité transcendante de l'imaginaire pour reconduire le sens de l'existence, l'être-là, là-devant, de l'acteur » (p. 153).

On aura compris que ce théâtre, obligatoirement poétique, réclame une « écriture du jeu », c'est-à-dire une « partition apte à faire lever la *praxis* du jeu » (p. 156). Là résiderait la nécessité du théâtre au présent – serait-ce le « théâtre réel », déjà évoqué par M. Saison ? –, du fait qu'« une existence livrée à l'exposition intègre se (dé)livre à *qui veut (dé)livrer la sienne* » (p. 164). Toute la réflexion de Guénoun débouche ainsi sur un plaidoyer qui en appelle au « dégel esthétique du théâtre »

2. D. Guénoun ne fait jamais référence à l'art de la performance, une pratique non mimétique s'il en est, et qui a une parenté évidente avec le théâtre en tant que jeu dont il est question ici.

(p. 169), qui saurait prendre en compte l'ensemble des forces de production théâtrale, y compris ce que l'on a l'habitude de qualifier de « non-théâtre ».

De telles préoccupations, toutes hexagonales qu'elles soient, ont certainement de quoi alimenter la réflexion sur la conjoncture très particulière qui affecte présentement le théâtre en Occident. Coincé entre le consensus culturel que génèrent les *mass media*, et la recherche d'une théâtralité qui soit en prise sur le réel, le théâtre actuel ne peut faire l'économie d'un examen rigoureux des fins et des moyens d'une « représentation émancipée », pour citer le titre d'un ouvrage fondamental du regretté Bernard Dort[3]. Les essais de Maryvonne Saison et de Denis Guénoun sont sous ce rapport de précieux leviers pour repenser les conditions de réalisation du théâtre réel.

Gilbert David
Université de Montréal

3. Bernard DORT, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1988.

***Modern Drama* (*MD*), vol. 42, n° 1, n° 2, n° 3, n° 4, 1999**
***New Theatre Quarterly* (*NTQ*), n° 58, n° 59, n° 60, 1999**
***The Drama Review* (*TDR*), vol. 43, 1-4; n° 161, n° 162, n° 163, n° 164, 1999**
***Theater*, vol. 24, n° 1, n° 2, n° 3, 1999**
***Theatre Journal* (*TJ*), vol. 51, n° 1, n° 2, n° 3, n° 4, 1999**
***Journal of Dramatic Theory and Criticism* (*JDTC*), vol. 13, n° 2, 1999**

La production 1999 des revues théâtrales savantes de langue anglaise n'est pas sans rappeler celle de l'année précédente, sinon qu'elle se veut encore plus éclectique. Il est clair que dans plusieurs de ces périodiques, et de façon plus manifeste aux États-Unis qu'au Canada ou au Royaume-Uni, les questions qui touchent l'ethnie, la classe sociale et les enjeux hommes-femmes (« *race, class and gender* ») restent très présentes. Comme on le verra, l'intérêt pour les grands auteurs n'a pas disparu pour autant, puisque deux des tendances dominantes de l'année 1999 s'articulent autour de Brecht et de Tchekhov. Les thèmes ou problématiques retenus ici sont, dans l'ordre, Brecht, le théâtre des femmes, le théâtre et le capital, l'apocalypse théâtrale et Tchekhov.

Brecht

« Je donnerais toute l'œuvre de Brecht pour une seule des pièces d'Ionesco », affirmait Milan Kundera dans un entretien accordé à la revue *Liberté* en 1979. Les très nombreux auteurs qui écrivent aujourd'hui sur Brecht auraient sans doute de la difficulté à accepter la proposition kundérienne ou toute autre mettant en doute la grandeur de l'homme de théâtre allemand. En effet, presque toutes les études consacrées à Brecht dans les revues anglophones s'entendent à reconnaître que son œuvre est majeure, actuelle et plus pertinente que jamais. Autrement dit, peu de notes discordantes apparaissent dans ces pages. Dans leur riche dossier de *Modern Drama* (vol. 42, n° 2), intitulé « Brecht Transformed », David A. Blostein et Pia Kleber ont eu la bonne idée de réunir des collaborateurs internationaux pour faire le point sur la place qu'occupe Brecht dans certains pays (Allemagne, Brésil, Chine) ou dans un contexte politique ou culturel donné, que ce soit en France, en Irlande du Nord ou en Italie. C'est au rapport conflictuel entre art et idéologie que s'intéresse Christa Hasche dans « Through the minefield of ideologies : Brecht and the staging of *Mutter Courage und ihre Kinder* ». À partir du *Journal* de Brecht, Hasche s'attarde aux interrelations des idéologies et à ce qu'elle appelle l'obsession de Brecht à vouloir diriger l'interprétation des spectateurs d'après ses propres perspectives. Écrite en 1939, *Mère Courage* a connu sa première production à Berlin en 1948. Contrairement aux vœux

de Brecht, les critiques berlinois n'auraient été intéressés qu'à la critique sociale et non à la dimension esthétique de la pièce. D'après Hasche, il aura fallu attendre la mise en scène parisienne de Jean Vilar en 1954 pour que l'Europe apprécie pleinement la signification du théâtre brechtien.

Dans un texte inédit en français issu d'une conférence prononcée à l'Université de Toronto, Anne Ubersfeld retrace la trajectoire française de *Mère Courage*. « *Mother Courage* in France » est essentiellement une étude de la façon dont deux grands metteurs en scène, Jean Vilar et Antoine Vitez, ont monté Brecht. Ubersfeld met en évidence le point de vue des Français qui consacre l'auteur, refuse de le politiser et croit avant tout au pouvoir de médiation du théâtre. Après une première tentative difficile, Vilar a triomphé avec *Mère Courage* en 1954, même s'il n'était pas marxiste – ce que Sartre lui aurait reproché à l'époque –, à l'aide de son sens théâtral brechtien et de son traitement de l'espace, écrit Ubersfeld. Quant à Vitez, s'il a connu un succès limité, l'auteure voit dans sa mise en scène de *Mère Courage* un moment important dans l'exploration du travail de Brecht. Dans « Welcoming in the new Millenium : the possibilities of Brecht's *The Days of the Commune* for Northern Ireland », Anna Seymour s'oppose à l'idée que l'on puisse détacher la poésie et la politique chez Brecht. S'appuyant sur le travail en cours d'une production des *Jours de la Commune* (1949) prévue pour l'an 2000 à Belfast, Seymour tente de montrer à quel point les thèmes de la pièce résonnent dans cette ville déchirée par les conflits. Pour l'auteure, Brecht montre de quelle façon la compréhension de l'histoire, au lieu d'être un fardeau, devient le moyen d'accueillir une façon de vivre différente. Même si cet article porteur d'espoir s'avère moins critique que la plupart des autres, il illustre bien, à partir d'un moment culturel et historique singulier dans la vie d'une nation, la pertinence de Brecht aujourd'hui.

L'Italie aura été un terreau fertile pour l'épanouissement de l'œuvre de Brecht, notamment grâce à l'intérêt que lui a porté Giorgio Strehler. Deux articles en témoignent. Dans « Brecht in Italy : aspects of reception », Susanna Böhme-Kuby souligne d'abord les difficultés d'ordre culturel qui limitaient les représentations des œuvres brechtiennes avant les années 1950, pour affirmer que la première mise en scène significative fut *L'Opéra de Quat'Sous*, montée par Strehler au Piccolo Teatro en 1956. Les années 1960 ont été marquées par un engouement pour Brecht qui aurait conduit, d'après l'auteure, à une « double dégradation des intentions de Brecht » sur les scènes italiennes, tant par les troupes de l'avant-garde que par celles de la tradition. Le titre de l'article d'Anna Piletti, « Giorgio Strehler and Bertolt Brecht : the meeting of two "men of poetry" » est très révélateur. Dans un texte assez court, Piletti montre la réussite de Strehler à imposer Brecht en Italie et y expose combien Strehler fut inspiré par le théâtre brechtien, jusqu'à la fin de sa vie en 1997. Pour l'auteure, c'était là une union exceptionnelle voire emblématique. Le Brésilien Augusto Boal est un autre grand metteur en scène qui a permis à l'œuvre de Brecht

d'être connue dans son pays. Lorena B. Ellis, dans « In the jungle of the "Antrópofagos" : Brecht in Brazil », offre un bon sommaire de la réception de Brecht dans les théâtres brésiliens où il occupe une place considérable. L'auteure met l'accent sur la brésilianisation de Brecht, c'est-à-dire que les metteurs en scènes se sont largement approprié (tels des anthropophages culturels) le travail de Brecht à l'aide de certaines techniques d'adaptations classiques ou typiquement brésiliennes : la tropicalisation, le transfert local, l'actualisation, etc. Selon Ellis, la contribution la plus importante de Brecht au théâtre brésilien tiendrait davantage dans son regard sur le monde et sa philosophie que dans sa dramaturgie elle-même ou dans ses écrits théoriques.

La philosophie brechtienne ne semble pas d'emblée la plus propice pour séduire le théâtre commercial américain. Pourtant, on oublie parfois que quand il a résidé aux États-Unis, de 1941 à 1947, Brecht a tenté de faire carrière à Broadway et à Hollywood, sans toutefois obtenir beaucoup de succès. « Elements of American theatre and film in Brecht's *Caucasain Chalk Circle* » de James K. Lyon montre bien que Brecht, en écrivant *Le Cercle de craie caucasien*, alors qu'il avait un contrat de Broadway en poche, a emprunté toutes sortes d'éléments au théâtre et au cinéma américains de l'immédiat avant-guerre. Bien que, selon Lyon, plusieurs de ces emprunts soient des conventions ou des personnages typiques de l'époque et disparus avec elle, d'autres demeurent évidents : le *happy end*, mais aussi une tendance plus marquée à l'identification plutôt qu'à la distanciation. « Brecht in Hollywood. *Hangmen Also die* and the anti-Nazi film » de Gerd Gemünden (*The Drama Review*, n° 164) offre le pendant cinématographique de l'expérience américaine de Brecht. Alors qu'aucun de ses textes ne sera produit à Broadway durant son séjour, le scénario des *Bourreaux meurent aussi*, écrit en collaboration avec Fritz Lang et réalisé par celui-ci en 1941, sera le seul porté à l'écran. Dans ce film anti-nazi, rappelle Gemünden, Brecht a dû composer avec les exigences du producteur, le besoin d'appuyer l'effort américain durant la guerre, ainsi que la nécessité de trouver des stratégies efficaces pour la lutte contre Hitler. Pour Gemünden, non seulement Brecht réussit-il habilement dans son scénario à instruire le public américain des racines historiques du nazisme, mais, de plus, la réalisation de Lang s'avère un excellent traitement cinématographique de l'anti-illusionnisme théâtral de Brecht.

Si la fortune de Brecht dans la culture capitaliste par excellence ne pouvait être que limitée, quelle est-elle dans la très communiste Chine ? Deux articles explorent cette question. Pour Wolfram Schlenker, « Is there a "Chinese" Brecht ? Problems of Brecht reception in China » (*MD*, vol. 42, n° 2), l'influence de Brecht en Chine est réelle, mais il estime que le théâtre chinois n'a pas intégré adéquatement sa dramaturgie, pas plus que celle de Shakespeare d'ailleurs. Une production récente de *L'Opéra de Quat'Sous* marquerait, selon lui, l'émergence réelle de Brecht sur les scènes chinoises. C'est un tout autre son de cloche que laisse entendre Rong Guangrum

dans « Brecht in China : His Influence and Chinese Perspective » (*MD*, n° 2). L'auteur rappelle d'abord que Brecht est l'homme de théâtre occidental le plus influent en Chine, constat qu'il explique par une communauté esthétique : la destruction du quatrième mur s'apparente aux formes de l'opéra traditionnel chinois. Si Brecht a joué un rôle plus déterminant que d'autres dramaturges occidentaux, c'est que ses conceptions théoriques et artistiques se sont avérées les plus utiles pour le développement du théâtre chinois. Guangrun souligne aussi que le théâtre parlé en Chine emprunte largement aux techniques brechtiennes depuis les années 1980. L'influence de Brecht ne s'est pas seulement fait sentir sur la pratique théâtrale en Chine, il a aussi orienté le regard des Occidentaux sur le théâtre chinois. Dans son étude du théâtre chinois, Carole Martin (*TDR*, n° 164) déplore, quant à elle, la domination qu'ont exercée les théories brechtiennes dans l'histoire du théâtre féministe occidental, car elles auraient jeté une ombre sur la contribution des Chinoises à la pratique théâtrale au XX^e^ siècle. L'article « Brecht, feminism, Chinese theatre » de Martin incite les lecteurs (et surtout les lectrices féministes) à aller au-delà des propos de Brecht pour mieux comprendre le rôle des femmes dans le développement de ce théâtre.

Théâtre des femmes

Theatre Journal (vol. 51, n° 1) consacre un dossier thématique au théâtre des femmes intitulé « Women, Nations, Households, and History ». Pour Loren Kruger, qui en a assuré la direction, le chiasme du titre invite les lecteurs à réfléchir à la place de l'histoire dans la création du concept « femmes », ainsi qu'à la place des femmes dans des histoires particulières. J'en retiens deux articles. D'abord celui de Maria-Elena Doyle, qui s'intéresse à la dramaturgie irlandaise des femmes à un moment décisif de son histoire : la renaissance celtique, qui s'est étendue de la fin du XIX^e^ jusqu'au premier quart du XX^e^ siècle. L'objectif de Doyle, dans « A sprindle for the battle : feminism, myth, and the woman-nation in Irish revival drama », est de retracer le travail fait par deux pionnières, Augusta Gregory et Eva Gore-Booth, qui ont toutes deux « silencieusement » remis en question l'idéal de la femme-nation, passive et servant à valoriser la virilité des personnages masculins, telle qu'on la voit chez Yeats ou Edward Martin. D'après l'auteure, bien que les deux dramaturges n'aient pas ouvertement remis en question le mythe de l'Irlande alors en cours d'élaboration, en manipulant dans leurs œuvres la mythologie pour mieux remettre en question les rôles socio-sexuels (le *gender*) au sein de la société irlandaise, elles ont pu réinterpréter avec beaucoup de crédibilité leur propre héritage. Dans « Performing justice : the trials of Olympe de Gouges », Janie Vanpée retrace le parcours théâtral, politique etbiographique d'une dramaturge et polémiste française souvent négligée par l'histoire. D'abord plutôt favorable à la Révolution, elle a été guillotinée en 1793; après avoir écrit des drames en forme de procès, elle a tenté de transgresser la frontière entre la fiction et la réalité en

cherchant, sur la potence, à convaincre le public de son innocence. Elle aurait voulu écrire la fin de son propre procès; la Terreur en a décidé autrement.

Sans constituer un dossier thématique, le numéro suivant de *Theatre Journal* (vol. 51, n° 2) met encore une fois l'accent sur la place et le rôle des femmes au théâtre. Dans sa présentation, Susan Benett parle plus spécifiquement de « *gender and performance* ». Les articles traitent de périodes historiques et de conditions culturelles extrêmement variées. Un texte se distingue plus particulièrement : « Making women visible : gender and race cross-dressing in the Passi theatre » de Kathryn Hansen. L'auteure étudie la façon dont les femmes sont apparues sur les scènes du théâtre passi (à Bombay), une des formes théâtrales les plus populaires en Inde. Elle montre bien comment, entre 1850 et 1930, certains mécanismes ont permis aux femmes de devenir actrices, mais aussi comment le théâtre passi a eu un impact sur l'évolution de la dramaturgie nationale, notamment dans le renversement du rapport colonial créé par la présence de femmes anglo-indiennes sur scène. Il est aussi question de rapports de force et de renversements des rôles traditionnels dans « Casting aside colonial occupation : intersections of race, sex, and gender in *Cloud Nine* and *Cloud Nine* criticism » d'Apollo Amoko (*Modern Drama*, n° 1). Dans « Female Jewish comedians : grotesque, mimesis, and transgressing stereotypes (*New Theatre Quarterly*, vol. XV, n° 58), Roberta Mock traite des relations entre le sexe et l'appartenance ethnique ou religieuse (ici, les femmes judéo-américaines) par le biais de la culture théâtrale populaire et télévisuelle. Selon elle, c'est dès les années 1920 que des comédiennes (ou humoristes) juives new-yorkaises ont cherché à transgresser les stéréotypes dans lesquels les femmes juives étaient confinées : la Mère et la Princesse. Selon Roberta Mock, les mythes de la Mère juive et de la *JAP* (*Jewish American Princess*) ont été créés par des hommes juifs pour exprimer leur angoisse d'une assimilation à la culture américaine. De cet article qui promettait beaucoup, mais qui demeure « inachevé », on retient que les femmes juives ont réussi, grâce à la scène – et à la comédie en particulier – à prendre la parole et à proclamer leur droit à la subjectivité, détruisant du même coup les stéréotypes sexistes. Dans ce numéro, il peut être intéressant d'entendre la voix dissonante de Jill Davis, « Goodnight ladies... on *The Explicit Body in Performance* », qui met en garde les théoriciennes féministes du théâtre de passer d'un discours progressiste à un discours plus convenu, voire conservateur.

Pour conclure cette section, je signalerai le texte d'une conférence qu'Hélène Cixous a donnée à l'Université de Toronto, « Enter the theatre (in between) » (*MD*, n° 3), inédit en français. Cixous y évoque son travail avec Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, la question de la tragédie, l'expérience collective du théâtre et la situation (parfois difficile pour un auteur) de ne pas avoir le dernier mot dans cette aventure. Le sujet est passionnant, mais l'article risque malgré tout de laisser le lecteur un peu insatisfait.

Théâtre et fric

Le théâtre est un art, certes, mais c'est aussi (de plus en plus ?) une grande machine « phynance », comme disait Jarry. À ce sujet, le dossier principal de *Theatre Journal* (vol. 51, n° 3), intitulé « Theatre and Capital », est très riche et se révèle des plus instructifs. Trois articles ont particulièrement retenu mon attention. Dans un texte très dense avec une argumentation rigoureuse – « Discouraging democracy : British theatres and economics, 1979-1999 » –, Baz Kershaw examine l'impact des changements économiques sur les théâtres britanniques (surtout ceux qui sont subventionnés par l'État) durant les deux dernières décennies. Il démontre comment les conditions économiques du théâtre (comme forme culturelle) peuvent servir à évaluer la santé démocratique d'une nation. Les réformes de Margaret Thatcher ont forcé les théâtres britanniques à une plus grande responsabilité fiscale et budgétaire. Par conséquent, affirme Kershaw, durant les années 1980, le théâtre serait devenu de plus en plus une « expérience » qui doit être consommée. On assiste alors à une diminution de la création de nouvelles pièces et à une augmentation des comédies musicales. L'auteur voit dans les succès des théâtres du West End londonien spécialisés dans les comédies musicales un triomphe du capitalisme tardif; ces théâtres, en s'inscrivant dans un environnement de tourisme international, en présentant des spectacles théâtraux comme les éléments d'une culture globale, ne feraient que répondre aux lois du marché et transformeraient la relation entre spectacle et spectateur en un rapport entre producteur et consommateur. Dans sa conclusion, Kershaw prouve clairement que les politiques économiques néo-libérales ont placé les théâtres britanniques (et particulier les théâtres de création et les théâtres régionaux) dans une position instable, diminuant significativement leur rôle dans le développement de la vie démocratique.

Maurya Wickstrom s'intéresse plus spécifiquement à un aspect de la vie théâtrale de plus en plus important dans les grandes métropoles d'aujourd'hui : la comédie musicale. « Commodities, mimesis, and *The Lion King* : retail theatre for the 1990s » critique avec finesse la production à Broadway du spectacle *The Lion King* par Disney (inspiré du dessin animé de la même compagnie). L'auteure développe une argumentation très ingénieuse pour étudier tous les mécanismes utilisés par les grandes entreprises du divertissement (*entertainment*, disent les Américains) telles Disney ou Warner Bros. pour changer le rôle du citoyen spectateur. Une des principales stratégies aura été d'abord de transformer Times Square (rebaptisé « Toon Square » par la Warner Bros. !) et la 42e rue à New York en une sorte d'espace ludique, pour faire passer « le consommateur [*sic*] du rôle de sujet agissant à celui de joueur dans une fantaisie de consommation[1] » (p. 290). Wickstrom parle d'un nouvel espace anti-géographique créé pour les touristes, coupé de son enracinement historique, social et culturel dans la communauté

1. « The consumer is no longer an autonomous subject gazing upon consumable objects but rather the player in a consuming fantasy. »

new-yorkaise. Dans la production de *Lion King* dans les années 1990 au nouveau New Amsterdam Theater, Disney a tout mis en place pour que le spectateur/consommateur se sente entouré d'une présence magique où l'art et le commerce semblent en parfaite harmonie. Par exemple, au début du spectacle, les animaux apparaissant sur la scène donnent l'impression d'arriver de la boutique remplie de produits dérivés du même spectacle. C'est aussi vers la boutique que s'ouvrent les portes du théâtre à l'entracte, incitant le spectateur à poursuivre son périple de consommation. Pour Wickstrom, « la subordination de l'art au commerce est non seulement plus puissante; elle est devenue plus naturelle que jamais[2] » (p. 298).

Le troisième article, celui de Jennifer Harvie et Erin Hurley, nous ramène en terrain plus familier. « States of play : locating Québec in the performances of Robert Lepage, Ex Machina and the Cirque du Soleil » scrute les liens de Lepage et sa troupe, ainsi que ceux du Cirque du Soleil avec le gouvernement du Québec : promotion, subventions, relations publiques, image du Québec à l'étranger, etc. Très critique à l'égard aussi bien des politiques nationalistes du gouvernement québécois que des prétentions culturelles et internationalistes des deux compagnies, l'article – malgré quelques erreurs historiques – offre une argumentation qui est loin d'être dénuée de mordant ou d'intérêt. Selon les auteures, si le gouvernement continue d'utiliser les deux compagnies pour mettre de l'avant ses aspirations nationalistes, cela risque, à long terme, de donner une image du Québec à l'étranger réductrice ou exotique. Il s'agit d'une prise de position originale qui mériterait cependant plus d'approfondissement. Harvie et Hurley ne sont pas tendres non plus envers Lepage et Ex Machina. Tout en reconnaissant l'originalité de leurs créations, elles affirment qu'Ex Machina, « sous l'apparence d'un pluralisme culturel, fait la promotion d'un élitisme occidental et métropolitain à la recherche d'un investissement commercial majeur[3] » (p. 307). Sans l'endosser ni la récuser, les auteures reprennent une remarque qui circule voulant que le Cirque du Soleil soit devenu le « McDonald des cirques ». Elles rappellent qu'en tournée, le cirque choisit toujours des sites associés à la globalisation et au déplacement, que ce soit celui des navires, des gens ou du capital. Si la vision de la nation québécoise présentée à l'étranger par le Cirque du Soleil et Ex Machina se fait assurément sous les auspices de l'innovation et de la créativité, elle serait peut-être aussi, estiment les auteures, élitiste et creuse. Il faudrait y réfléchir encore.

Loin du commerce, mais toujours près du Québec, l'article de James Bunzli, « The geography of creation : decalage and impulse, process and outcome in the theatre of Robert Lepage » (*The Drama Review*, n° 161), est une traversée de l'ensemble de l'œuvre de Lepage qui apprendra peu de choses à ceux qui ont suivi sa carrière

2. « The subordination of art to commerce is not only more powerful; it is more naturalized than ever. »

3. « In the guise of cultural pluralism, is promoting a Western metropolitain elitism in pursuit of a major commercial investment. »

jusqu'ici, mais qui reste fort bien fait. Bunzli admire le travail de Lepage, son texte le prouve, qui porte principalement sur les aspects les plus novateurs de l'artiste. C'est la notion de « décalage » proposée par Bunzli qui rend son propos plus stimulant. Central dans toute sa démarche de création, le décalage viendrait d'abord du fait que, chez Lepage, le processus *est* le produit – la preuve étant l'aspect volontairement inachevé de ses performances. À l'appui de sa définition de décalage, l'auteur note d'abord dans les spectacles le recours à différentes langues. Ce procédé modifie non seulement la perception des spectateurs, mais également le jeu des acteurs, qui doivent improviser et souvent jouer dans une langue qui n'est pas la leur. Puis, en référence à l'aspect autobiographique de certaines créations, Bunzli estime que le décalage résulte alors de la présence continuelle et conflictuelle de l'auteur-personnage simultanément dans deux moments spatio-temporels différents.

Apocalypse, fin du monde et autres eschatologies

Résistant à la tentation de finir cette revue par un discours sur la fin, j'ai choisi de rendre compte dans cette avant-dernière section de l'intéressant numéro de *Theater*, revue produite par la Yale School of Drama, intitulé « The Apocalyptic Century » (vol. 29, n° 3), sous la direction d'Elinor Fuchs, qui inaugure le dossier avec un très long article au titre éponyme. Elle note au terme d'une traversée de l'histoire du XX^e^ siècle qu'il existe deux moments distincts évoquant l'apocalypse au théâtre. Dans le premier, qui va de la fin des années 1890 jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, elle retrace des éléments déjà plus ou moins marqués chez Ibsen, Strindberg, Jarry et de façon plus nette chez les futuristes, DADA et Artaud. Ce premier modernisme apocalyptique, tout en rompant avec les formes et la tradition, trouvait un moyen pour « reposséder l'univers ». Le second moment commencerait après la guerre en offrant une vision radicalement différente : « Dans la seconde moitié du siècle, après les camps de la mort et Hiroshima, une tout autre apocalypse spatiale est représentée. Dans les paysages des pièces la fin du monde de l'après-guerre, il n'y a pas de "paradis"[4] » (p. 26). Pour bien comprendre cette période, Fuchs s'arrête à trois cas spécifiques : *Fin de partie* de Beckett, vu comme une « représentation de la fin du monde »; *Hamlet-Machine* de Müller, où la fin du monde devient la fin de l'Europe; et *Paradise Now* (1968) du Living Theatre, spectacle dans lequel l'auteure voit « une apocalypse classique, naïve », sans ironie. Pour terminer, Fuchs reprend deux exemples de pièces sur la fin du monde tirées du corpus américain contemporain. Selon elle, les hommes adoptent les images traditionnelles de l'apocalypse biblique, alors que les femmes les récrivent radicalement, telles Rachel Rosenthal,

4. « In the second half of the century, after death camp and Hiroshima, quite another spatial apocalypse is figured. In the landscapes of the postwar end-of-the-world plays, there is no "heaven". »

chez qui il n'y a ni salut ni enfant salvateur, et Adrienne Kennedy, qui présente le caractère inéluctable d'une fin, sans échappatoire.

Fin de partie, tout comme la trilogie d'*Aurelia Steiner*[5] de Marguerite Duras font l'objet de l'analyse de Gabrielle Cody dans « End worlds without ends in Beckett and Duras ». Selon l'auteure, « les paysages dramatiques de Beckett et Duras, communément rattachés à l'apocalypse, contiennent l'"éternité négative" d'un désastre permanent[6] » (p. 85). À partir de la notion centrale de « counter-apocalyptic posture », Cody analyse les scénarios contre-apocalyptiques beckettien et durassien non comme une parodie, mais comme une sorte de contre-création qui invoquerait la littérature canonique et les systèmes de croyance seulement pour leur résister. « Being with Apocalypse. The re-actionnary theater of Heiner Müller » de Kirk Williams voit dans l'apocalypse le principe organisateur du travail dramaturgique de Müller. Pour Williams, « la philosophie de l'histoire de Müller et sa prédilection pour présenter le poids de l'histoire en termes mythiques et apocalyptiques sont particulièrement évidents dans ses pièces dites allemandes[7] » (p. 130). Il ajoute que l'apocalypse, pour Müller, viendrait de forces imprévisibles. Quant à l'idée de *ré-action*, qui signifierait, selon Williams, que le spectateur se sentirait forcé de réagir au théâtre de Müller, elle mériterait un peu plus d'éclaircissement pour être vraiment convaincante.

L'article suivant ne relève pas de l'apocalypse ou du discours de la fin, mais il s'inscrit dans cette section par un des objets d'étude de son auteur : *Catastrophe* (1982), un dramaticule de Beckett. On pourrait sans doute en parler comme d'un autre texte évoquant la fin, mais Jon Erickson, dans « The face and the possibility of an ethics of performance » (*Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. XIII, n° 2) l'aborde plutôt comme un exemple de performance éthique. Si la réflexion éthique dans les études littéraires et les sciences humaines est devenue fort importante au Canada, elle est omniprésente aux États-Unis depuis une dizaine d'années, sauf dans les études théâtrales. L'article d'Erickson est donc une rare tentative de relier théâtre et éthique, tentative convaincante et pertinente. Après une longue mise en place théorique dans laquelle il tente de rapprocher les conceptions de l'éthique de Lévinas, d'un côté, et de Deleuze et Guattari, de l'autre, l'auteur se penche sur deux pièces : *Catastrophe* et *Spell #7* du dramaturge américain Ntozake Shange, dans lesquelles il lit des théories de la relation

5. Les deux premières parties de cette trilogie, *Melbourne* et *Vancouver*, sont des films narrés en voix hors-champ par Duras elle-même. La troisième partie, *Paris*, dont le texte est présenté comme les poèmes d'Aurélia Steiner, a été jouée au théâtre à Paris en 1984.

6. « Commonly refered to as apocalyptic, Beckett's and Duras's dramatic landscapes contain the "negative eternity" of permanent disaster ».

7. « Müller's philosophy of history and his predilection for presenting the weight of history in mytic and apocalyptic terms are particularly evident in his so-called German plays ».

éthique sur scène. Reprenant une notion centrale de l'éthique de Lévinas, le visage de l'autre, Erickson voit dans *Catastrophe* le topos de la rencontre de deux visages (le face à face) et ses effets (p. 15), et dans la pièce de Shange, la représentation de l'autre par l'immense masque d'un visage noir, expression ou symbole de la culture afro-américaine. L'éthique de Lévinas nous forcerait aussi à repenser le visage de l'autre dans une relation interethnique. La conclusion de l'article est aussi pertinente sur le rôle et le sens possibles de l'éthique, c'est-à-dire la capacité d'examiner ce qu'une relation éthique face à l'Autre (ethnique, sexuel, socio-sexuel ou théâtral) signifie dans une performance théâtrale, sans oublier l'autre en soi, un élément dont l'extériorité est plus grande qu'on ne le croit, estime Erickson.

Tchekhov

Le regain de popularité que connaît Tchekhov sur les scènes montréalaises depuis quelques années se manifeste aussi en Russie, bien sûr, mais également en Europe et en Amérique du Nord, sans parler du grand nombre d'études savantes qui lui sont consacrées. Après Brecht, la revue *Modern Drama* a produit tout un dossier sur Tchekhov (vol. 42, n° 4), dirigé par Ralph Lindheim qui se propose de dessiner le portrait d'un Tchekhov plus contemporain qu'on ne le croyait il y a un demi-siècle. Tchekhov notre contemporain, tel pourrait être le sous-titre de l'article de John Freedman, « Center stage : Chekhov in Russia 100 years on ». Il montre la pertinence de Tchekhov aujourd'hui en étudiant des productions moscovites de ses pièces et les récritures de ses textes par de jeunes auteurs russes dans les années 1990, soit environ 100 ans après les débuts du dramaturge sur la scène. Si Tchekhov a été omniprésent à Moscou, Freedman note qu'on a assisté à un effort « concerté » pour mettre en scène un Tchekhov inhabituel comme *Platonov* ou *Ivanov*, sans oublier la première mondiale de *Tatyana Reprina* (qui a toutefois eu lieu à Avignon en 1998). L'auteur conclut que l'on cherche aujourd'hui à s'approprier de plus en plus Tchekhov : d'un côté, il est vu comme la source de la dramaturgie réaliste russe; de l'autre, il est la voix que reprend le langage théâtral de l'« avant-garde ». Margarita Odesskaya, dans « Chekhov's *Tatyana Reprina* : from melodrama to mystery play », retrace l'histoire de cette pièce pratiquement oubliée évoquée par Lindheim, *Tatyana Reprina*, écrite en 1889, publiée en 1925 et jouée pour la première fois en 1998. Si Tchekhov avait jugé sa courte pièce inutile, Odesskaya croit qu'elle occupe néanmoins une position névralgique dans l'histoire du théâtre russe, en offrant le tableau d'un art dramatique en pleine mutation entre le mélodrame et l'art dramatique « révolutionnaire » de Tchekhov dans les années ultérieures.

À l'instar de Brecht, Tchekhov a été monté, à travers les époques, par plusieurs metteurs en scène très célèbres qui ont donné une cohésion scénique à sa dramaturgie ou, au contraire, en ont souligné les incohérences potentielles. Pour Pia Kleber, une de ces réussites est la rencontreentre Tchekhov et Strehler, en particulier dans

deux productions de *La Cerisaie*, en 1955 et 1974. Dans « The whole of Italy is our orchard : Strehler's *Cherry Orchard* », un article concis, Kleber affirme que ce qui a fait la force des spectacles de Strehler, c'est qu'il a su créer un mélange de Stanislavski, de Brecht et de la commedia dell'arte en plus d'intégrer des éléments typiques de la culture de l'Italie du Sud pour donner encore plus d'à-propos à un Tchekhov *pour* les Italiens. Il est difficile de parler de Tchekhov sur scène sans évoquer sa rencontre avec Stanislavski, et d'oublier les différends entre les deux hommes de théâtre dans l'interprétation des textes. Nick Worral, dans « Stanislavsky's production score for Chekhov's *The Cherry Orchard* (1904). A synoptic overview », s'intéresse aux cahiers de mise en scène de Stanislavski pour *La Cerisaie* notamment, pour montrer qu'en raison des divergences d'opinion entre les deux hommes, l'interprétation stanislavskienne de l'œuvre tchékhovienne s'est faite en partie contre Tchekhov lui-même. Un des exemples les plus radicaux de cette situation que l'auteur analyse en détail est la définition même du sens de l'œuvre : pour Stanislavski, *La Cerisaie* se rapprochait de la tragédie, alors que pour Tchekhov, c'était une farce, voire un vaudeville !

C'est également aux désaccords entre Tchekhov et Stanislavski que Bella Merlin s'attarde dans « Which came first : the system or *The Seagull* » (*New Theatre Quarterly*, n° 59). Après un premier échec en 1886, Stanislavski connaît une grande réussite dans sa production de *La Mouette* en 1898 au Théâtre d'Art de Moscou. La mésentente portait cette fois-ci sur l'humour du texte : si Stanislavski a bien vu, selon Merlin, l'humour chez Tchekhov, il a insisté davantage sur l'humeur (mélancolie, dépression, monotonie) que sur la satire de la classe dominante. Bien que la réponse à la question du titre paraisse claire, *La Mouette* vient avant le système stanislavskien, Merlin montre bien l'interdépendance des deux hommes de théâtre, ce qui a contribué à faire la fortune de chacun d'eux. Enfin, toujours à propos de *La Mouette*, il est loisible de consulter l'article de Carole A. Flath, « *The Seagull* : the stage mother, the missing father, and the origins of art » (*MD*, n° 4).

Brecht, Tchekhov, le théâtre des femmes, le commerce du théâtre et la fascination pour la fin du monde, voilà qui donne une bonne idée de cette année 1999 dans les revues théâtrales de langue anglaise, mais aussi de ce qu'a été (un peu) le XX^e^ siècle théâtral.

Pascal Riendeau
Université de Toronto