

L'Annuaire théâtral 48

Revue québécoise d'études théâtrales



PERSPECTIVES DU THÉÂTRE GREC CONTEMPORAIN

SQET/UQAM

L'Annuaire théâtral 48

Sommaire

Présentation • **Yves Jubinville**

DOSSIER PERSPECTIVES DU THÉÂTRE GREC CONTEMPORAIN

Le théâtre grec contemporain à la croisée des chemins • **Georges P. Pefanis**

Le tournant vers l'intérieur. La dramaturgie grecque après le retour à la démocratie (1974-1985) • **Walter Puchner**

Les chemins de mémoire dans la dramaturgie grecque contemporaine • **Georges P. Pefanis**

L'immigré dans la dramaturgie grecque contemporaine • **Sophia Felopoulou**

Le voyage de Dionysos dans la Grèce après 1975 ou Les épigones modernes de la dramaturgie grecque ancienne • **Kaiti Diamantakou-Agathou**

Le critique et la scène. Quelques remarques sur la fonction de la critique du théâtre moderne en Grèce • **Georges P. Pefanis**

La présence du théâtre néo-hellénique à l'étranger • **Kyriaki Petrakou**

DOCUMENT

Molière en Grèce. Études de mises en scène contemporaines • **Maria Stasinopoulou**

PRATIQUES & TRAVAUX

Dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans trois événements *in situ* présentés dans l'édition 2010 du FTA • **Florent Siaud**

Dramaturgies marionnettiques • **Julie Sermon**

REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

Jeu • *Études théâtrales* • *Revue d'histoire du théâtre* • **Sylvain Lavoie**

RÉSUMÉS DES ARTICLES / ABSTRACTS

NOTICES BIOGRAPHIQUES DES COLLABORATRICES ET DES COLLABORATEURS

ISSN 0827-0198

ISSN 1923-0893 (EN LIGNE)

En couverture: ... et Juliette (*Kai Iouleta* [en grec]), texte de Akis Dimou, mise en scène de Helena Boza, scénographie et photo de Constantin Zamanis, Théâtre municipal de Kavala, 2001.

L'Annuaire théâtral

n° 48, automne 2010

Perspectives du théâtre grec contemporain

SQET/UQAM

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 l'Université du Québec à Montréal. 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

Yves Jubinville, directeur (Université du Québec à Montréal)
Hervé Guay, président de la Société québécoise d'études théâtrales (Université du Québec à Trois-Rivières)
Louise Ladouceur, rédactrice en chef (Université d'Alberta)

Comité de rédaction

Pauline Bouchet (Paris 3 - UQAM), Jeanne Bovet (Université de Montréal), Hervé Guay (Université du Québec à Trois-Rivières), Yves Jubinville (UQAM), Louise Ladouceur (Université d'Alberta), Jean-Paul Quéinnec (Université du Québec à Chicoutimi), Catherine Sirois (UQAM)

Conseil scientifique

Jean-Marie Apostolidès (Université Stanford), Bernadette Bost (Université de Grenoble), Michel Corvin (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Leanore Lieblein (Université McGill), Jane Moss (Duke University), Elisabeth Mudimbe-Boyi (Université Stanford), Irène Perelli-Contos (Université Laval), Didier Plassard (Université de Rennes 2, Haute Bretagne), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle)

Production

Coordination de l'édition et mise en page : Benoît Gauthier
Révision linguistique : Benoît Gauthier
Correction d'épreuves : Benoît Gauthier
Gestion des abonnements : Sara Thibault
Conception graphique : Christian Quesnel et Dominic Duffaud (maquette originale)
Réalisation graphique : Daniel Dufour
Illustration de la couverture : ... *et Juliette (Kai Iouletta* [en grec], texte de Akis Dimou, mise en scène de Helena Boza, scénographie et photo de Constatin Zamanis, Théâtre municipal de Kavala, 2001.

Rédaction

L'Annuaire théâtral
Yves Jubinville, directeur
Centre de recherches théâtrales (CERT)
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8
Tél. : 514-987-3000, poste 2527
Télec. : 514-987-7881
Courriel : jubinville.yves@uqam.ca

Partenaires

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)
Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore au théâtre (UQAC)
Université du Québec à Trois-Rivières
Université du Québec à Montréal

L'Annuaire théâtral est disponible sur la plate-forme Édudit à l'adresse suivante :
<http://www.erudit.org/revue/annuaire/apropos.html>

Édition

Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succ. Centre-ville
Montréal (Québec) Canada H3C 3P8
www.uqam.ca
jubinville.yves@uqam.ca

ISSN : 0827-0198
ISSN : 1923-0893 (EN LIGNE)
Dépôt légal, 3^e trimestre 2011
Bibliothèque et Archives Canada
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH)

Sommaire

Présentation 5

Yves Jubinville

PERSPECTIVES DU THÉÂTRE GREC CONTEMPORAIN

Le théâtre grec contemporain à la croisée des chemins 9

Georges P. Pefanis

Le tournant vers l'intérieur

La dramaturgie grecque après le retour à la démocratie (1974-1985) 13

Walter Puchner

Les chemins de mémoire dans la dramaturgie grecque contemporaine 21

Georges P. Pefanis

L'immigré dans la dramaturgie grecque contemporaine 31

Sophia Felopoulou

Le voyage de Dionysos dans la Grèce après 1975 ou Les épigones
modernes de la dramaturgie grecque ancienne 45

Kaiti Diamantakou-Agathou

Le critique et la scène

Quelques remarques sur la fonction de la critique
du théâtre moderne en Grèce 57

Georges P. Pefanis

La présence du théâtre néo-hellénique à l'étranger 67

Kyriaki Petrakou

DOCUMENT

Molière en Grèce Études de mises en scène contemporaines	83
Maria Stasinopoulou	

PRATIQUES & TRAVAUX

Dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans trois événements <i>in situ</i> présentés dans l'édition 2010 du FTA	99
Florent Siaud	
Dramaturgies marionnettiques	113
Julie Sermon	

REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

<i>Jeu • Études théâtrales • Revue d'histoire du théâtre</i>	133
Sylvain Lavoie	
Résumés des articles / Abstracts Notices biographiques des collaboratrices et des collaborateurs	139

LE THÉÂTRE GREC CONTEMPORAIN

SOUS LES FEUX DE LA RAMPE

L'actualité récente a placé la Grèce sous les projecteurs. Pour qui ne connaît ce pays que par le biais de ces clichés qui décrivent des scènes maritimes enchanteresses ou par ceux (souvent les mêmes) qui racontent l'épopée d'une civilisation disparue, berceau de nos cultures, l'étonnement est à peu près assuré. La vision répandue, et peut-être maintenue par les Grecs eux-mêmes qui diffusent allégrement cette image pour fin de consommation touristique, tend en effet à faire de la Grèce un univers figé dans un temps immémorial que ne saurait troubler l'actualité intempestive de notre monde agité.

Et voilà que cette actualité nous révèle au contraire un lieu traversé par tous les soubresauts et l'agitation de la planète. Mais au-delà de la fameuse dette grecque qui fait trembler les places boursières et qui donne des munitions aux prédateurs de la haute finance mondialisée, on pense également aux effets de cette crise sur une population, sur un tissu social, une culture, sur des hommes et des femmes qui la vivent au quotidien.

Par un concours de circonstances, le dossier que nous présentons ici sur le théâtre grec contemporain, en préparation depuis déjà quelque temps, arrive à un moment que l'on pourrait dire propice à la redécouverte de la Grèce sur la scène internationale. Comprendre ce qui se passe maintenant dans cette société à travers la lunette ou alors le miroir que nous tend le théâtre n'est peut-être pas, tout bien considéré, une façon inappropriée de procéder. Parions en effet que celui-ci arrive à dire les choses autrement que ce que les médias internationaux colportent au sujet de la Grèce actuelle et de ses « difficultés ». D'abord, parce qu'il présente la réalité à travers un filtre qui, par définition, la transforme et l'interprète. Ensuite parce qu'il apporte une dimension historique que ne fournit pas la couverture médiatique.

Le dossier rassemblé par notre collègue Georges P. Pefanis, de l'Université d'Athènes, a justement le mérite de replacer l'évolution du théâtre grec dans une perspective historique essentielle aux lecteurs étrangers que nous sommes. Plusieurs articles, sans chercher à refaire la chronique des événements, rappellent l'importance du tournant politique qui s'est opéré en 1975 et qui a vu l'instauration d'une démocratie après des années de dictature militaire. Ce tournant reste significatif tant pour l'évolution de la dramaturgie grecque moderne que pour le développement de l'institution théâtrale. Cette période d'effervescence, s'il l'on en croit l'ensemble des études de ce dossier, n'est pas dissociable des circonstances qui ont présidé à cette transformation politique, et l'on

comprend que les auteurs y reviennent sans cesse comme ils vont puiser également à la source antique et à la mythologie théâtrale qui continue, pourrait-on dire, à faire de l'ombre sur ce qui se passe aujourd'hui.

En complément de cette série d'articles sur le théâtre grec contemporain, nous publions dans ce numéro une étude de Maria Stasinopoulou sur les mises en scène grecques de Molière, qui montre bien que l'activité théâtrale, en ce pays, se développe dans un va-et-vient constant avec la production européenne et s'inscrit, plus largement, dans un mouvement qui dépasse les frontières nationales.

Un mot en terminant pour signifier le souhait de la direction de *L'Annuaire théâtral* de rendre hommage, près d'un an après sa disparition, à notre collègue et ami André G. Bourassa. Nous lui dédions ce numéro qu'il aurait certes apprécié, lui qui, en tant qu'historien de la modernité, avait toujours à cœur de comprendre les opérations complexes par lesquelles le théâtre se construit et se réinvente dans et par son rapport dynamique avec le passé. Nos lecteurs savent combien Monsieur Bourassa a été l'un des piliers de cette revue, qu'il a dirigée dans les premières années, et que nous lui devons d'être ce qu'elle est aujourd'hui. Chacun s'en convaincra en allant lire les nombreuses études qu'il a publiées en nos pages au fil des années, et qui forment une partie de l'héritage qu'il a légué à la communauté de la recherche théâtrale québécoise.

Bonne lecture.

Yves Jubinville
Directeur

DOSSIER
PERSPECTIVES DU THÉÂTRE
GREC CONTEMPORAIN

*Sous la responsabilité
de Georges P. Pefanis*

Georges P. Pefanis
Université d'Athènes

Le théâtre grec contemporain à la croisée des chemins

Sur la carte géopolitique des langues et des civilisations, le théâtre grec contemporain se situe dans une zone éloignée des grands pôles de diffusion culturels. Si son influence à l'étranger en souffre grandement, sa présence sur la scène internationale ne saurait être considérée pour autant comme méprisable ou insignifiante, tant au niveau de la production de nouvelles pièces qu'à celui de la représentativité des troupes grecques en dehors de l'espace national.

L'ensemble des articles présentés dans ce numéro de *L'Annuaire théâtral* vise à dégager différents aspects du théâtre grec contemporain, de la période suivant le rétablissement de la démocratie (1975) jusqu'à nos jours, avec la conviction que celui-ci ne se limite pas à l'héritage du théâtre grecque antique ou à son inscription dans la culture grecque actuelle.

Deux éléments doivent être signalés d'entrée de jeu concernant la vie théâtrale en Grèce. D'une part, le grand nombre des spectacles – plus de deux cents par an (théâtre, performances, pantomime, théâtre de rue, théâtre musical), présentés à Athènes seulement, ce qui en fait une métropole théâtrale européenne importante – ; et d'autre part, une grande production dramaturgique, nourrie chaque année par l'arrivée de nouveaux auteurs, qui se manifeste dans une pluralité de tendances et de courants esthétiques.

Il est à noter que les titres des pièces qui figurent dans les études du présent dossier constituent une infime partie de la production contemporaine. En présentant cet aperçu, notre espoir est de susciter la curiosité du lecteur étranger et peut-être aussi d'en faire le point de départ d'une étude plus exhaustive. Parmi les thèmes abordés par les auteurs figurent les styles et les formes qui caractérisent le théâtre d'aujourd'hui, l'héritage que constitue le théâtre antique et la diffusion de la dramaturgie grecque à l'étranger.

Walter Puchner, dans son étude intitulée « Le tournant vers l'intérieur. La dramaturgie grecque après le retour à la démocratie (1974-1985) », parcourt le corpus dramaturgique grec en insistant sur la période entre 1974 et 1982 ; il identifie les changements les plus importants à l'échelle des pratiques et des formes d'écriture qu'il met en relation avec les progrès survenus aussi bien sur le plan politique que dans le domaine du théâtre. Prenant appui sur une tradition tantôt réaliste, tantôt poétique, la critique de la petite bourgeoisie grecque et de ses valeurs aux relents d'absolutisme n'a pas disparu de nos scènes, et force est de constater qu'à la faveur du tournant démocratique, cette dramaturgie caractérisée par l'analyse politique et sociale est passée à l'introspection psychanalytique en abordant des sujets plus intimes (autobiographiques) qui instaurent de fait une rupture avec l'écriture réaliste. Désormais, la situation dramatique apparaît de moins en moins reconnaissable ; son traitement kaléidoscopique se présente sous forme de réminiscences, de pressentiments, de rêveries fragmentaires, énoncés dans un espace-temps indéfini. Bref, si l'esthétique n'est plus soumise au politique, la dramaturgie ne développe pas moins des méthodes et des stratégies dont l'ambition critique et même autocritique réaffirme des enjeux éthiques personnels. En ce sens, on peut dire qu'elle se situe à un nouveau stade de créativité qui donne lieu à des *œuvres universelles*, pour emprunter l'expression de Goethe.

Dans « Les chemins de mémoire dans la dramaturgie grecque contemporaine », Georges P. Pefanis recentre la discussion sur la question de la mémoire qui ne constitue pas, dans la dramaturgie grecque moderne, un acte statique de rappel, mais une opération complexe et évolutive de reconstitution du passé à la lumière du présent et d'une réalité sociale. Depuis l'abolition de la junte (1974), ces différentes versions de la mémoire dramatique ramènent les sujets à des situations antérieures qui peuvent révéler les causes d'une vie ratée, ébranler les certitudes d'une conscience rationnelle, déconstruire, en définitive, la présence et l'identité dans les ombres de l'absence et de l'altérité. L'auteur affirme que de ces reconstructions du passé se dégage une force négative de la mémoire qui bloque le déroulement du temps et en bouleverse la cohérence. D'autre part, il observe une force positive qui travaille à reconstituer les morceaux, à rétablir des points de repère et un horizon temporel servant de guide à une conscience éthique du présent, tout en créant une « appartenance au monde et à son histoire ». Cette dialectique semble également opérer à l'échelle de la mémoire théâtrale. Là aussi des forces positives et négatives produisent un tableau où des références à la tradition sont mises en contraste avec des perspectives ou des interprétations nouvelles.

Le théâtre néo-hellénique a toujours affirmé son intérêt pour les sujets sociaux et politiques comme en témoigne aujourd'hui le traitement qu'il réserve aux réfugiés et immigrants politiques et économiques. Avec la mémoire historique récente du déracinement et de l'émigration de plusieurs générations de Grecs, il est naturel que les dramaturges

s'intéressent aux immigrés et à leurs difficultés quand la Grèce d'aujourd'hui, tant urbaine que rurale, devient à son tour un lieu d'accueil pour les ouvriers étrangers, les bannis et les exclus. Plusieurs auteurs ont épinglé les comportements et les attitudes de leurs compatriotes à l'égard des étrangers, en prenant le parti de ces derniers. L'étude de Sophia Felopoulou, « L'immigré dans la dramaturgie grecque contemporaine », couvre la période de 1990 à nos jours et comprend trois axes. Dans le premier, les Grecs sont présentés en situation d'immigration économique ou politique ; dans le deuxième, l'auteur s'intéresse à la Grèce comme terre d'accueil ; dans le dernier axe, l'attention est tournée vers l'immigré vu sous l'angle des théories qui cherchent à penser les relations entre Étranger et Identité.

Pour sa part, Kaiti Diamantakou-Agathou (« Les épigones modernes de la dramaturgie grecque ancienne ») étudie l'influence de l'Antiquité sur la production scénique et dramaturgique. Celle-ci constate que par rapport au passé, la production actuelle manifeste une attitude critique envers la référence antique, et qu'elle a une tendance à la récréation ou reformulation de mythes, soit par le biais d'une combinaison de différents hypotextes, soit au moyen d'un palimpseste de paroles où les hypotextes se croisent pour produire une variété intertextuelle.

La critique fait l'objet de la deuxième étude de Georges P. Pefanis présentée dans ce dossier (« Le critique et la scène »). L'élargissement du canon théâtral, son adaptation aux nouvelles données culturelles, les transformations esthétiques provoquées par l'usage de matériaux hybrides, enfin l'autonomisation de divers arts sur la scène, sont quelques-uns des facteurs, parmi les plus importants, qui ont contribué à introduire, non seulement dans la représentation théâtrale, mais aussi dans les perceptions du spectateur spécialiste, des changements importants que l'auteur se donne pour tâche de mettre en lumière. La critique de théâtre dans la Grèce contemporaine est, à certains égards, peu étudiée dans les universités ainsi que dans les milieux intellectuels. Ceci explique en partie pourquoi elle semble être enfermée dans de vieux modèles, hérités d'une époque révolue, et qu'elle se trouve aujourd'hui dans une impasse caractérisée soit par un empirisme inconstant, sinon arbitraire, soit par un relativisme sans issue. Cette étude plaide en faveur d'une interpénétration de la déontologie scientifique et de l'actualité au sein de la critique théâtrale, phénomènes pouvant contribuer à améliorer considérablement la situation au niveau de la perception de la représentation, et lever progressivement les incompréhensions qui freinent le dialogue entre discours scientifique, spéculation théorique et création artistique.

Kyriaki Petrakou présente, pour sa part, les résultats d'une recherche sur les traductions et les représentations de pièces grecques en Europe et aux États-Unis. Elle commente et analyse la présence des dramaturges néo-grecs à l'étranger, du point de vue

de la langue, de l'espace et du temps, et, s'appuyant sur la théorie de la réception, elle examine également leur accueil restreint mais aussi les perspectives nouvelles qui s'ouvrent pour le théâtre grec.

Walter Puchner
Université d'Athènes

Le tournant vers l'intérieur

La dramaturgie grecque après le retour à la démocratie (1974-1985)

La période définie symboliquement par la chute de la junte en 1974 et par la première alternance politique en 1982 a entraîné des changements radicaux sur la scène politique du pays, parmi lesquels le climat réconciliateur qui domine dorénavant et qui met définitivement fin aux oppositions et aux mentalités issues de la guerre civile, ainsi que de la division nationale de l'après-guerre et de l'opposition parlementaire intransigeante (1961-63), grâce surtout à la reconnaissance et à la légitimation du parti communiste et à d'autres actes symboliques d'unité nationale. Tous ces changements radicaux, qui marquent en fait la fin de la polarisation politique, qui a duré des décennies et qui a abouti à la Dictature des Colonels et à la dépendance directe des États-Unis, tandis que le pays se dirige dorénavant au sein de l'Union Européenne – tous ces changements essentiels, même à présent, ont exercé des influences directes et à long terme sur les arts, voire sur l'art du théâtre. Et je ne me réfère pas seulement aux changements institutionnels apportés au festival d'Épidaure (Mavromoustakos, 2005 : 159ff¹), qui ouvre ses portes à d'autres troupes théâtrales, à part le Théâtre National, ni à la décentralisation de la vie théâtrale grâce à l'institution des Théâtres Municipaux Régionaux, ni à la subvention de l'État, accordée à des groupes théâtraux « marginaux » (Mavromoustakos, 2005 : 176ff,

190ff ; Frangi, 1996) ; je me réfère surtout à la dramaturgie elle-même, tant au niveau du contenu qu'au niveau de la forme dramatique (Mavromoustakos, 1999 : 25-34, 2000 : 29 -44 ; Pefanis, 2001 : 21-44).

Les conditions politiques et historiques de l'après-guerre ont donné naissance, dans les années 1960 et 1970, à un type particulier de théâtre engagé qui se livre à ce qui était impossible pendant la période de l'entre deux-guerres et les années obscures de l'Occupation : analyser la situation sociale du point de vue de l'intelligentsia et de la nouvelle génération (Puchner, 1988 : 419-433 ; Grammatas, 2002), profondément déçue par le déroulement des événements après le cauchemar de la guerre et obligée de vivre dans une ambiance idéologiquement tendue, voire scindée. En tant qu'exemple caractéristique, on pourrait citer la pièce *Kapodistriais* de Kazantzakis, représentée en 1947 par le Théâtre National et « massacrée » par la critique engagée, de gauche et de droite à la fois (Bien, 1977 : 141-173) ou *Le Conte sans nom* de Kambanellis en 1959, où pour la première fois sur la scène grecque des techniques brechtiennes ont été présentées, engageant ainsi un débat public sur la perspective royaliste ou antiroyaliste de la pièce (Kambanellis, 1979 ; Georgakaki, 2006 : 111-132). Dans un tel climat de tension et de polarisation politique et idéologique, la création et la perception de nouvelles stratégies esthétiques – au-delà de l'engagement direct et du réalisme – deviennent assez compliquées. Kambanellis constitue de nouveau un exemple typique : ses toutes premières pièces, avant *la Cour des miracles* (1957), qui n'ont pas suivi l'écriture réaliste (d'un « réalisme décollé », selon les mots de l'auteur), n'ont pas trouvé leur voie sur la scène ni la reconnaissance publique, à l'exception de *la Danse sur les épis* qui suit les traces de l'étude de mœurs poétique de Lorca (Puchner, 2000a : 271-312 ; Lopez Rezio, 2006 : 72ff) et qui a été représentée par la troupe d'avant-garde d'Adamantios Lemos en 1950 à Kallithea (Lemos, 1989 : 256ff ; Puchner, 2006 : 207-311). Le succès public de Kambanellis fut en fait marqué par son écriture néoréaliste, bien que les pièces *Le septième jour de la création* (1956) et *L'âge de la nuit* (1958), comme les titres un peu métaphysiques en font preuve, introduisent des éléments stylistiques supplémentaires qui mènent au-delà du réalisme (Puchner, 2000b : 113-142).

Cela dit, les moyens financiers limités des troupes et des groupes théâtraux peu nombreux à l'époque ainsi que les choix esthétiques spécifiques de Karolos Koun auprès du « Théâtre d'Art » ont amené le théâtre d'après-guerre à un type de pièces dramatiques caractéristiques, qui était fondée plutôt sur le discours et qui nécessitait peu de personnages et de frais pour le décor et les costumes, qui décrivait la réalité sociale d'une façon réaliste et reconnaissable, en mettant pourtant l'accent soit sur certaines techniques du théâtre de « l'absurde » (Mardas, 2004 : 449-456) dont la réception a touché son point culminant à l'époque, soit sur l'engagement idéologique à la Brecht, sans pour autant suivre – à l'exception de cas isolés – les techniques de distanciation. Dans le miroir de la mise en relief et de l'analyse dramatiques d'une écriture néoréaliste se reflétaient non seulement une

société bourgeoise et petite bourgeoise, mais aussi des groupes marginaux de la pègre urbaine ou, plus rarement, rurale, peints d'une couleur tendre et affectueuse (Puchner, 1988 : 381-408). À cette typologie, progressivement devenue une sorte de recette afin que les pièces néo-helléniques aient du succès et soient jouées – ce qui fut une grande réussite de la première génération de la dramaturgie d'après-guerre (Ioannidis-Chouliara, 2000) – n'échappent que des auteurs comme Vassilis Ziogas (qui, depuis *La négociation pour le mariage d'Antigone*, introduit une écriture surréaliste) (Puchner, 2004), Loula Anagnostaki par ses pièces cauchemardesques en un acte (Puchner, 2001 : 394-446), Stratis Karras au moyen des ses expérimentations sur un théâtre de l'absurde (Pezopoulou, 1996), Pavlos Matessis avec ses satires déchirantes (Puchner, 2003a), Margarita Lymbéraki par le biais de l'action brisée ou du rituel (Puchner, 2003b) ; beaucoup de ces pièces n'ont trouvé que très timidement leur voie vers la scène.

Cette tendance à recenser la grande Histoire à travers les petites histoires des individus et des personnages dramatiques, emportant l'héritage de 1922, les exils de la période Metaxas, les malheurs de l'Occupation et la haine de la Guerre Civile, s'accroît pendant la Dictature des Colonels, lorsque le réalisme se dissimule afin que la censure soit évitée et que les pièces ne restent pas dans le tiroir. Un exemple caractéristique : *les Nounous* de Skourtis, puisée à l'univers de Karaghiozis, pour critiquer le pouvoir d'une façon symbolique. En général, le théâtre d'ombres grâce à l'esprit subversif de ses héros en papier a un grand succès. Il s'insinue dans le panorama satirique de l'histoire nationale qui parcourt *Notre grand cirque* de Kambanellis, dont la représentation en 1973 se transforme en une manifestation de la Résistance (Hager, 2006 : 244-253), de même pour *Le Karaghiozis presque vizir* de Skourtis. Les grandes formes ouvertes, connues par le théâtre de la Revue, permettaient, grâce aux soustractions et additions des scènes entières, la guérilla avec la censure ; on écrivait des numéros avec des sous-entendus plausibles, pour qu'ils soient défendus et que d'autres prennent – rapidement et sans contrôle immédiat – leur place (Pefanis, 2005 : 58-101). D'autant plus que l'institution de la censure a mis en marche un autre mécanisme par rapport aux réactions du public : toute allusion, tout sous-entendu, même le plus indirect possible, étaient immédiatement saisis par les spectateurs, assurant ainsi le succès de la pièce. Il s'agissait d'une recette de succès facile qui a disparu après la chute de la junte.

Mais il y a aussi d'autres changements : la nouvelle époque ne peut plus supporter la grande forme ouverte, cultivée par Kambanellis dans ses panoramas historico-politiques et suivie dans *La fête et le pois chiche* (un grand succès) et *Le peuple ennemi*, une inversion ironique du titre *L'Ennemi du peuple* d'Ibsen (un amer théâtre-document sur la période 1964-1967, représenté plus tard, en 1975, après la chute de la junte). Cela parce que la liberté de la parole rend désormais inutile la dénonciation cachée sous la chape historique et la forme indolemment ouverte et lâche de la Revue, et ce d'autant plus qu'une pièce ne

peut plus se tenir debout grâce seulement à ses allusions politiques. Du fait de la fonction réelle des institutions démocratiques, l'essentiel s'avère que la dramaturgie des sous-entendus et de la satire en noir et blanc perd désormais son fondement, voire son « ennemi », n'étant plus représentée par des personnalités particulières, mais par des institutions abstraites, des interconnexions financières et des corrélations difficilement discernables, des mécanismes complexes qui ne sont plus tellement propices à l'élaboration dramaturgique et à la représentation théâtrale.

Cependant, contre toute attente, la modification radicale du climat politique à travers la démocratisation de la vie publique et institutionnelle n'a pas eu de conséquences tellement directes sur l'art du théâtre : d'un côté, il y a un « tournant vers l'intérieur » à travers surtout les pièces merveilleuses en un acte *Des personnages pour violon et orchestre* de Kambanellis, où continue à dominer la dimension (auto)biographique des individus dans le climat grotesque de l'instabilité et de la polarisation politiques de la dictature. D'un autre côté, il existe encore des résidus de mentalité absolutiste ou même petite-bourgeoise, issus du passé, contre lesquels les partisans de l'écriture réaliste dirigent maintenant leurs flèches. Kambanellis nous offre encore en 1977 la satire palpitante *Les quatre pieds de la table*, une raillerie du système capitaliste de la Grèce. Mais d'autres pièces encore visent le même but (écrites souvent par des écrivains qui apparaissent pour la première fois), notamment *On a perdu la tante*, *Stop* de Giorgos Dialeghmenos (1975), *Les protecteurs* de Mitsos Efthimiadis (1976), *L'autre Alexandre* de Margarita Lymbéraki (1976), *Le jeu et un remords* de Kostoula Mitropoulou (1977). Parallèlement, la présence des écrivains déjà connus est également importante – voir Giorgos Maniotis et *Les Méaventures* (1977), Babis Tsikliropoulos et *Le Sous-sol* (1977), Christos Doxaras et *L'Expulsion* (1979), de même que celle des représentants d'un théâtre purement poétique – à travers surtout les œuvres de Yannis Ritsos, Kostas Varnalis, Niki Triantaphyllidi (Mavromoustakos, 2005 : 152ff).

Néanmoins, des pièces comme *Les mariages* de Vassilis Ziogas (pièce écrite en 1970, représentée en 1987), son magnifique *Philoctète* (pièce écrite en 1976, représentée en 1989 / 90) ou *Les sept boîtes de Pandora* (pièce écrite en 1978 / 81 et représentée d'abord en Autriche en 1982 et ensuite en Grèce en 1996), toutes du même auteur, représentent l'époque et rendent surannées d'autres pièces, comme celles en un acte de Dimitris Kechaidis, *L'alliance* et *Le jacquet* (1972). Cette modification essentielle concernant la thématique et la technique dramatique devient claire un peu plus tard avec *La Représentation invisible* (1988) et *Le Passage par le dedans* (1990) de Kambanellis, *L'Entreteneur des plantes* (1989) et *Vers Eleusis* (1992) de Matessis. L'offensive d'une nouvelle introversion est davantage confirmée par toute une série d'autres pièces, comme *Clytemnèstre peut-être ?* de Andréas Staikos (Sivetidou, 2000), *Le son de l'arme* de Loula

Anagnostaki ou *Laquarium* et *La femme de Lot* de Marios Pontikas (Mavromoustakos, 2005 : 202ff). L'apparent paradoxe réside dans le fait que le tournant de la vie publique vers la démocratie a éloigné la dramaturgie de l'analyse politico-sociale et l'a menée à l'introversion psychologique, voire à l'introspection psychanalytique, à des sujets autobiographiques, à la dissolution de la description réaliste des situations reconnaissables dans un kaléidoscope postmoderne de souvenirs, de pressentiments, de rêveries, d'illusions fragmentaires, dans un espace-temps fluide. Pour en revenir à l'exemple de Kambanellis, la situation objectivement décrivable devient une nébuleuse complexe et subjective entre songe et éveil (*La Représentation invisible*), et le monde de la cour dans *La cour des miracles* se transmue à l'intérieur d'une maison (*Passage par le dedans*) ou même à une chambre à coucher (*La représentation invisible*) d'où échappent encore des pensées et des souvenirs. La perception de la réalité extérieure est réfractée à travers des filtres personnels ; la compilation d'événements fragmentaires hors de tout ordre temporel et causal aboutit à des synthèses d'un ordre temporel perturbé et d'un mélange spatial confus, même lorsqu'il s'agit de sujets historiques (*Le rideau tombe* de Staikos). Le concret devient vague, le tangible devient invisible, la réalité se présente fluide, les valeurs sont indécisées, l'orientation est incertaine.

Cependant, tout cela ne ressort pas seulement de l'écriture postmoderne. La Grèce trace sa propre voie dans l'écriture dramatique : le théâtre grec reste, même de nos jours, logocentrique (Pefanis, 2001 : 332-358), malgré la mise à l'écart et le morcellement de la parole, entrepris par les performances et le tournant international vers un théâtre purement visuel (Puchner, 2003c). La vitalité de la culture orale protège les auteurs de la contraction de la communication, tandis que d'autres expérimentations avec les nuances infinies de la communication humaine, oscillante entre le dialogue et le monologue, comme celles entreprises par Kambanellis (Pefanis, 2000) dans *le Dialogue* ou dans *Une rencontre quelque part ailleurs...*, (où la personnalité humaine se dissout en cinq différents Egos, par rapport à l'âge) (Puchner, 2000b : 127-142), montrent le passage à une nouvelle phase de conception de la réalité, enregistrée désormais d'une façon individuelle et intérieure, à travers des moyens plus sensibles et des outils plus vulnérables.

Déjà en 1984, Vaios Pagourelis, dans son article au titre caractéristique « Le réalisme et le marasme » (Pagourelis, 1984 : 16-20) décrivait l'impasse dans laquelle se trouvait le théâtre du quotidien (Mavromoustakos, 1990 : 53ff), très commun pour les données de l'après-guerre. La dramaturgie des auteurs les plus mûrs de la première génération du théâtre d'après-guerre en a donné, vers la fin du XX^e siècle, une réponse définitive, au moyen des transgressions multiples et différentes, tant au niveau du réalisme qu'au niveau de l'engagement unidimensionnel (Pagourelis, 1995 : 51-54). Ce nouveau caractère complexe et cryptique, cette nouvelle sensibilité et beauté de la dramaturgie grecque, qui

sont mis en exergue pendant la dernière décennie du XX^e siècle, sont fondés jusqu'à un certain point sur la stabilité des institutions démocratiques, sur la liberté d'expression, sur la nouvelle qualité de vie ; désormais il n'est plus nécessaire que l'écriture dramatique tienne le rôle du tribunal populaire, de l'avocat, du citoyen, du juge de l'histoire ou du porte-parole de la conscience collective. Il n'est pas non plus nécessaire qu'elle soumette l'esthétique à l'opportunité politique, obéissant ainsi à la demande du moment historique et de la conscience sociale. En revanche, elle peut à présent développer des méthodes et des mécanismes de critique et d'autocritique beaucoup plus fins et plus essentiels, s'appuyant sur une sincérité personnelle absolue, qui semble être la condition de la création libre et du fonctionnement propice à l'art. De ce point de vue, la période de l'après-guerre a permis la stabilisation des conditions extérieures, nécessaires à l'introduction d'une nouvelle phase de créativité dans la dramaturgie grecque moderne, ce qui a donné libre cours à des bonds qualitatifs inattendus et a déjà fait élever certaines pièces à la hauteur de ce que Goethe a appelé « littérature universelle ».

Note

1 Sigle signifiant « *following* » : de cette page à la fin du chapitre.

Bibliographie

- BIEN, Peter (1977), « *Kazantzakis' Kapodistrias a (Rejected) Offering to Devided Greece 1944-1946* », *Byzantine and Modern Greek Studies* 3, p. 141-173.
- FRANGI, Maria (1996), « La décentralisation théâtrale en Grèce après la Deuxième guerre mondiale 1943-1993 », Thèse, Université Paris X-Nanterre.
- GEORGAKAKI, Konstanza (2006), « Un conte pour des petits et des grands : Des jugements, des comparaisons et des reproches sur le *Conte sans nom* », dans *Actes du Colloque Panhellénique en l'honneur de Iakovos Kambanellis* [en grec], Patras, Peri technon, p. 111-134.
- GRAMMATAS, Theodoros (2002), *Le théâtre grec au XX^e siècle. Modèles culturels et originalité* [en grec], 2 vol., Athènes, Exantas.
- HAGER, Philippos (2006), « La représentation en tant que prétexte : *Notre grand cirque* de I. Kambanellis ou La narration de l'histoire au présent », *Actes du Colloque Panhellénique en l'honneur de Iakovos Kambanellis* [en grec], Patras, Peri technon, p. 244-253.
- IOANNIDIS, Grigoris-Chouliara Maria (2000), « Les représentations professionnelles des pièces grecques, écrites pendant la période 1900-1999 et représentées pour la première fois pendant la période 1945-1999 » [en grec], 1^{er} cycle du Programme des Études Post-Universitaires, Athènes.

- KAMBANELLIS, Iakovos, (1979), *Théâtre* [en grec], vol. B, Athènes, Kedros.
- LEMOS, Adamantios (1989), *L'utopie de Thespis. Un itinéraire théâtral* [en grec], Athènes, Filippotis.
- LOPEZ Rezio, V. (2006), *La lune, le couteau, les eaux. Lorca en Grèce*, Athènes, Ekdosseis ton philon [Édition des amis].
- MARDAS, G. (2004), « Les influences du Théâtre de l'Absurde (S. Beckett - E. Ionesco) sur les écrivains grecs pendant la dictature » dans *Actes du I^{er} Colloque Théâtrologique Panhellénique, Relations du théâtre grec moderne avec le théâtre européen. Processus de réception dans l'histoire de la dramaturgie grecque depuis la Renaissance jusqu'à nos jours* [en grec], Athènes, Ergo, p. 449-456.
- MAVROMOUSTAKOS, Platon (1990), « Essai de codification d'un théâtre de la vie quotidienne » [en grec], *Eccyclema*, n° 24, p. 53-55.
- MAVROMOUSTAKOS, Platon (1999), « La dramaturgie hellénique après 1974 : courants et stations » [en grec], dans *20 Années de théâtre néo-hellénique. Actes du I^{er} Colloque du Théâtre néo-hellénique*, organisé par le Mouvement Culturel Panhellénique, Athènes, Hellenika Grammata, p. 25-34.
- MAVROMOUSTAKOS, Platon (2000), « Des problèmes de classification stylistique de la dramaturgie néo-hellénique » [en grec], dans *L'œuvre dramatique grecque pendant les années 90. Actes du I^{er} Colloque du Théâtre néo-hellénique*, organisé par le Mouvement Culturel Panhellénique, Athènes, Hellenika Grammata, p. 29-44.
- MAVROMOUSTAKOS, Platon (2005), *Le théâtre en Grèce 1940-2000. Vue d'ensemble* [en grec], Athènes, Kastaniotis.
- PAGOURELIS, Vaïos (1984), « Le réalisme et le marasme. Essai d'approche des situations et des tendances de l'œuvre grecque contemporaine » [en grec], *Diavazo*, n° 89, p. 16-20.
- PAGOURELIS, Vaïos (1995), « Un parcours du quotidien à la métaphysique » [en grec], *Dromena* n° 14, p. 51-54.
- PEFANIS, Georges P. (2000), *Iakovos Kambanellis. Approches et dépistages dans sa dramaturgie* [en grec], Athènes, Kedros.
- PEFANIS, Georges P. (2001), *Sujets de théâtre grec moderne d'après-guerre et contemporain* [en grec], Athènes, Kedros.
- PEFANIS, Georges P. (2005), « La dimension historique dans la trilogie politique de Iakovos Kambanellis : *Notre grand cirque, La fête et le pois chiche, Le peuple ennemi* » [en grec], *Themata Logotechnias*, n° 30, p. 58-101.
- PEZOPOULOU, Giouli (1996), *Stratis Karras. Une présentation de l'auteur et de son oeuvre* [en grec], Athènes – Ioannina, Dodoni.
- PUCHNER, Walter (1998), *Théâtrologie Grecque, Douze études* [en grec], Athènes, Société de Théâtre de Crète.
- PUCHNER, Walter (2000a), *Des dialogues et des méditations* [en grec], Athènes, Hatzinikoli.
- PUCHNER, Walter (2000b), *Idôles et simulacres* [en grec], Athènes, Nefeli.

- PUCHNER, Walter (2001), *Le fil d'Ariane. Dix études théâtrologiques* [en grec], Athènes, Estia.
- PUCHNER, Walter (2003a), *Le monde magique du surrationnel dans les pièces de Pavlos Matesis. Essai hermeunétique* [en grec], Athènes, Hellenika Grammata.
- PUCHNER, Walter (2003b), *Le conflit des sexes dans le monde archétypique de Margarita Lymbéraraki. L'expressionnisme anthropologique et théâtral dans sa dramaturgie française et grecque. Essai herméneutique* [en grec], Athènes, Diavlos.
- PUCHNER, Walter (2003c), *De la théorie du théâtre aux théories du théâtral. Évolutions de la science du théâtre à la fin du XX^e siècle* [en grec], Athènes, Patakis.
- PUCHNER, Walter (2004), *Poésie et mythe dans les pièces de Vassilis Ziogas. Panthéisme et naturisme en tant que fondements téléologiques d'une conception du monde mystique. Essai herméneutique* [en grec], Athènes, Polytropo.
- PUCHNER, Walter (2006), *Évaluations et appréciations. Dix études théâtrologiques* [en grec], Athènes, Papazisis.
- SIVETIDOU, Aphrodite (2000), *La vue du silence dans le théâtre d'Andréas Staikos* [en grec], Athènes, Hellenika Grammata.

Georges P. Pefanis
Université d'Athènes

Les chemins de mémoire dans la dramaturgie grecque contemporaine

L'étude de la dramaturgie grecque au cours des dernières décennies fait clairement apparaître un intérêt profond pour les questions concernant la mémoire, que cet intérêt se centre sur la *thématique* du rappel du passé (refoulé, altéré, ou simplement oublié) ou sur les structures « mnésiques » des œuvres : structures de répétition, d'intégration, de rétrogression, de résonance, de recouvrement ou de synchronisme. C'est une approche de ce sujet que nous allons tenter ici en affirmant que la mémoire dans la dramaturgie ne constitue pas un acte statique de rappel, mais un acte complexe et évolutif de reconstitution du passé sous l'influence du présent et du milieu social, comme l'a décrit Maurice Halbwachs (Halbwachs, 1994).

1. Le drame historique

Dans les dernières années de la junte, puis après le changement de régime, font leur apparition des drames historiques dans lesquels priment le présent – constitué en objectif – et l'élément satirique. Trois ouvrages de Iakovos Kambanellis pourraient entrer dans ce cadre : *Notre grand cirque*, *La fête et le pois chiche*, *Le peuple ennemi*¹. Dans *Notre grand cirque*, le rappel historique couvre une vaste période ; l'histoire de la Grèce s'y trouve condensée de l'époque de Kronos à l'occupation allemande. Nous avons là, autrement dit, un puissant concentré de l'histoire grecque, de l'aube mythique du père-dieu qui dévore ses enfants à l'aboutissement historique de la mère-patrie qui englutit les siens ; une théâtralisation du passé grec que tente la mémoire dans le sens où les situations et les événements, les relations, les hommes et leurs actes appartiennent presque à une œuvre théâtrale dans laquelle le metteur en scène détient tous les pouvoirs et où le peuple joue les rôles de subalterne. Dans *La fête et le pois chiche*, la mémoire historique, qui en l'occurrence

se base expressément sur des chroniqueurs (Kassomoulis et Gazis) et des historiens (Paparigopoulos et Kokkinos), relie le procès de Georges Karaïskakis en avril 1824 aux procès mis en place par le régime dictatorial ou ceux qui avaient été engagés préalablement contre les militants de gauche. Les références historiques, les allégories et les parodies de l'œuvre se trouvent démultipliées si l'on prend en compte également les images que la censure de la junte avait proscrites. La démythification de glorieux (et moins glorieux) personnages de l'histoire grecque est caractéristique de ces passages : Théodora, experte dans les intrigues d'état, Amalia, qui voyait une infamie dans la révolution et considérait comme indigne le peuple qui ne se soumettait pas au trône ou Frédérique qui pouvait annuler toute élection lui déplaisant. Dans *Le peuple ennemi* enfin, un procès mnésique analytique est mis en œuvre, en ce sens où le temps de la narration tend à se confondre avec le temps de référence. La mémoire détaillée apporte de nombreux éléments concernant la période des trois années précédant le coup d'état militaire et toute l'œuvre ressemble à une chronique de l'époque avec propos satiriques et références critiques à des personnages et à des choses que peu ont osés.

La trilogie politique de Kambanellis (Pefanis, 2006) et certains ouvrages sur le même sujet – *Protecteurs* de Mitsos Efthimiadis², *La solitude des larves* de Nikos Perelis³, *Le panorama grec* de Vaguelis Goufas⁴ – présentent un intérêt certain pour l'historien car, s'ils stimulent la mémoire personnelle de l'auteur (le vécu de ces auteurs et leur interprétation par rapport à certains événements importants de leur époque), ils activent également la mémoire collective des spectateurs contemporains (la perception qu'a le public théâtral de ces interprétations). Plus particulièrement, la trilogie kambanéllienne constitue un terrain propice à l'application de trois lois que Maurice Halbwachs a discernées en explorant la mémoire collective des ensembles sociaux : les lois de la concentration, de la division et de la dualité, puisque plusieurs événements non reliés entre eux se manifestent dans un même lieu, ensuite le même événement se produit dans des lieux différents sous forme d'événements partiels, se fixant ainsi en mémoire de façon plus efficace, enfin le même événement apparaît dans deux endroits distincts au même instant (Halbwachs, 1972).

2. Le passé théâtralisé

De temps à autre, la dramaturgie de Staïkos se mêle à l'Histoire (Sivetidou, 2000 ; Baconicola, 2000 : 152-157). Le temps dramatique s'exprime dans un jeu sans entraves avec le temps historique : le premier façonnant le second et le développant à volonté. En ce sens, et contrairement à ce à quoi l'on pourrait s'attendre, c'est le théâtre – et non l'histoire – qui constitue le vaste canevas sur lequel se développent, chaque fois, un fait, une relation, un événement dont tous les paramètres historiques semblent souvent exclus.

Les trois dimensions de l'opération mnésique de cette dramaturgie sont les suivantes : un regard subjectif sur le temps, une esthétisation de l'histoire et une théâtralisation des relations intersubjectives. Dans *Les plumes d'autruche*⁵, la mémoire du passé ne fait que procurer la coquille qui permettra au jeu scénique de la vérité et du mensonge d'éclore. L'Alexandrie décadente de l'entre-deux-guerres offre cet « ailleurs, autrefois » vers lequel se tourne la mémoire, non en tant que lieu et temps précis de l'action mais en tant qu'ambiance ou, éventuellement, en tant qu'espace de nuances et de demi-tons kafkaïens. En ce sens, l'élégance de la langue, les jeux de l'amour et les métamorphoses de l'identité personnelle passent au premier plan, devant les allusions satiriques à une grande bourgeoisie déchue au sein de la communauté grecque d'Égypte. Ce sont Narcisse, Ianos et Protée qui sont les protagonistes de la scène alexandrine, et non pas le quatuor du jeu de l'amour, car le (néo)esthète dramaturge cherche l'expression de son œuvre au-delà de toute « patrie » et de tout indice temporel ; il recherche les « définitions spécifiques » – comme dirait Lukacs (1986 : 179) – à son propre monde. En conséquence, ce n'est pas un hasard si Staïkos évoque l'Alexandrie de 1920, où le moi psychologique de l'autocréation, se détournant de circonstances extérieures affligeantes, se concentre sur l'esthétisation de la vie. L'expérience qui se déroule ici est donc une expérience mnémonique, mais elle l'est de façon détournée : ce n'est pas le souvenir d'une ville décadente et d'une civilisation qui dépérit, mais la mémoire d'une attitude idéotype et intériorisée face aux conventions du présent ; c'est la mémoire, pourrait-on dire, du talent du moi poétique à susciter des scènes de beauté dans des lieux de médiocrité.

3. La mémoire et l'identité

La pièce intitulée *Une rencontre autre part*⁶ de Iakovos Kambanellis évoque à nouveau le passé à travers des réincarnations successives de son ancien Moi. Chaque image a pour titre : « image et souvenir ». Le présent et le futur constituent – c'est l'évidence-même – une jonction avec le passé, en tant qu'exigence morale en quelque sorte, qui donne sens à l'identité du moi (Chesneaux, 1998 : 291). À un niveau d'expérience existentielle du temps, le sujet de l'action croise de multiples images de la conjoncture sociale et économique, se frotte à des défis physiques et intellectuels, à des problèmes psychologiques et familiaux irrésolus et, dans ces rencontres successives, il porte un Moi qu'il vient de surpasser, un âge de sa personnalité qu'il vient de franchir. Origine et point final, l'enfance ; l'enfance en tant que halte existentielle où s'ébauchent et se créent tous les Moi qui constitueront l'identité personnelle du sujet, puisque la conscience cherche à appréhender soi-même dans la fluidité du temps (Pefanis, 2000 : 52).

La mémoire dans cette œuvre est plurielle, elle ne se résume pas à une somme de souvenirs, mais à chaque fois varie l'optique sur le passé et nourrit les filtres de saisie de ce dernier : la présentation du jeune homme à l'homme mûr incarne à la fois le souvenir de sa jeunesse, mais aussi, par le biais de ce souvenir, la mémoire de son adolescence et de son enfance.

Néanmoins, les éléments (auto)biographiques du texte ne résument pas la mémoire à une unité fermée autoréférentielle. La mémoire ne développe pas seulement une identité individuelle, elle ébauche également une identité collective. La fonction autant que les contenus de la mémoire ont, dans cette œuvre, une valeur d'exemple irrévocable, dans la mesure où elle illustre l'histoire d'une génération entière dans ses rencontres avec l'histoire des générations ultérieures, condensant ainsi l'histoire de la société grecque de la plus grande partie du XX^e siècle.

4. La mémoire traumatique

La coexistence du passé avec le présent à travers la mémoire est un composant stable de la dramaturgie d'Anagnostaki. Mais comment fonctionne cette mémoire et à travers quelles techniques dramaturgiques peut-on le constater dans la pièce *Voyage au loin* ?

Localisons tout d'abord les techniques dramaturgiques se rapportant au processus mnémorique. Il s'agit de l'autoprésentation des personnages, de l'expression de simples souvenirs, de la répétition de sentences dialogiques, de narrations ou descriptions ou de versets enregistrés, d'interférences d'images oniriques et fantasmagoriques, de la présentation de lieux mnémoriques tels que la tour moyenâgeuse de 1204 en Angleterre, de montage temporel, de confrontation de souvenirs qui s'annulent réciproquement et de références intertextuelles, en particulier dans *Erotocritos* et *Hamlet*.

Dans l'histoire que nous relate Anagnostaki, il existe, en fond, une trame composée de fragments d'événements traumatiques. Un amour perdu, une trahison, l'éducation d'un enfant sans père, tout cela constitue l'image d'un souvenir traumatique que l'héroïne ressent comme étant des fragments sans lien apparent, dissociés de leur cause initiale, séparés de la chaîne narrative et sans origine.

Ainsi, par le biais d'images, de gestes ou d'expériences corporelles, le souvenir traumatique représente l'instant éloigné du trouble conscient. Même si de la mémoire émergent plusieurs éléments du passé, le comportement traumatique de la femme ne peut pas être déterminé par l'événement ou la spirale des événements qui l'a provoqué. Les trous

de mémoire que la femme présente de temps à autres, ses éclats, même sa dépression, qui l'entraîne dans un hôpital en Angleterre, ne sont que des actes de la conscience tendant à une représentation rétrospective de l'instant traumatique.

5. La mémoire et la vieillesse

Viellir, c'est se retirer peu à peu du monde des phénomènes, mais cela signifie également se laisser glisser petit à petit vers le monde de la mémoire. Ici, la ride devient emblème de la mémoire, mais également ombre de la mort. Les rides sont les premiers sentiers vers la mort inscrits dans la peau, mais ce sont aussi des chemins vers le passé, vers le vécu et les souvenirs. L'œuvre à deux actes de Kordatos intitulé *Le journal du sable*⁸ nous conduit précisément sur ce chemin que représente si l'on peut dire une ride et qui nous guide vers deux vastes champs infinis : celui de la mort et celui de la mémoire. À travers le personnage du vieux père, qu'il compare soit dit en passant à un « monument animé », Kordatos forge un amalgame d'images mnémoniques et minimise le poids de la réalité historique en tant que centre du processus mnésique : ce que l'on appelle dans le langage courant « événement » ou « réalité » ne constitue plus le centre de référence d'un souvenir ou du processus mnésique en général. Désormais, le souvenir peut également être factice ou inconsciemment façonné pour recouvrir d'autres souvenirs qui ne doivent pas émerger ou d'autres champs du passé qui ne doivent pas être rappelés au présent. Dans ce processus, le Xefti, jeune vagabond inconnu qui s'entend si bien avec le vieux père et réveille en lui la force mnésique qui génère des souvenirs en quelque sorte naturels et techniques, joue aussi un rôle important.

Tous les personnages sont des fugitifs et l'on ignore d'où ils viennent et où ils vont. Le père, qui traverse la phase finale de sa vie, est revenu pour mourir. Mais les autres ? Son fils, revient parce qu'il veut « aller de l'avant », sa belle-fille parce qu'elle veut profiter de la vie. Tous cependant ont des bagages bourrés de souvenirs et le père, plus particulièrement encore. Ceux-ci se révèlent soit à travers les propositions elliptiques et des récits inachevés, tout au long des rétrospectives sporadiques et des allusions explicites, soit dans les scènes oniriques intercalaires au cours desquelles se manifestent ses parents en provenance d'un passé lointain.

6. La vue et la mémoire

L'image d'un être humain à l'agonie, dans les spasmes, gisant à terre terrassé par des coups réitérés ou celle d'une femme ensanglantée, étendue sur l'asphalte la nuque brisée sont des images qui traversent la pièce *Le point aveugle*⁹ de Gianni Mavritsakis : deux images pénibles et terribles qui ne sont pas sans lien avec la mémoire dans la mesure où elles renvoient à la mort du mari profondément gravée dans la mémoire de l'héroïne. C'est l'image de la perte violente qui s'articule à la vue et qui s'est déjà constituée dans la mémoire.

C'est cette mémoire qui interfère entre la vie de l'héroïne et celle de la ville, parfois comme un filtre de stimulations et parfois comme un mur séparateur qui l'isole de son milieu et des hommes. Qui l'isole tellement que le seul personnage qui ressent obscurément sa situation est la personne la plus isolée qui soit, la mendicante des carrefours qui vit également avec le souvenir des deux enfants qu'elle a perdus. Entre le visible et l'invisible, ces deux femmes voient mais ne regardent pas. Leurs yeux sont tournés vers les personnages et les objets, mais leur regard fixe toujours un ailleurs qu'impose la mémoire. En conséquence, ici, la fonction mnémonique façonne l'autre, l'altérité personnelle dans une ville impersonnelle, à l'instant où la mémoire chez les autres personnages est absente ou superficielle et utilise essentiellement les fragments figuratifs et plus rarement les scènes intercalées, beaucoup plus souvent les associations et les répétitions marquantes, parfois des monologues croisés, des métaphores et des métonymies, pour introduire le passé dans le présent. De toutes les œuvres ici examinées, la mémoire dans le *Point aveugle* donne la nuance la plus puissante de l'*Angelus Novus* de Benjamin (2000 : 434) : la vue des ruines d'une société et la vue de l'histoire en tant que ruines sur des ruines, sur des déchets humains et sur des relations éclatées.

7. La mémoire de la patrie

Ces dernières années, la dramaturgie grecque présente de plus en plus souvent une thématique qui s'organise autour de la vie des réfugiés en Grèce. *Le lait*¹⁰ de Vassilis Katsikonouris en est un exemple révélateur. On y suit la vie d'une famille de rapatriés en provenance de Tiflida, une vie de privations, remplie des seuls souvenirs de leur patrie. Face au souvenir et à ses contenus, les personnages présentent d'une part, une attitude positive, et, d'autre part, une attitude négative. L'aîné tente d'« effacer » de sa mémoire les traces du passé, en se concentrant sur le présent et sur une vie qu'il s'efforce de construire dans un environnement social nouveau ; contrairement au cadet qui, lui, reste attaché à un passé double, personnel et familial. Attaché d'une part à la figure maternelle et figé dans un éventuel complexe infantile, il se réfugie d'autre part dans une période de sa vie et dans un

lieu où tout lui était plus familier et plus amical, dans un espace où les gens et les paysages, les représentations et les relations interpersonnelles lui offrent un espace de cognition rassurant. À un niveau intermédiaire, leur mère tente de concilier la nostalgie et l'espoir, gardant en mémoire le passé, sans néanmoins s'aveugler, ni fuir les problèmes du présent. Dans cette optique, les éléments capitaux que sont la mort de la mère, le mariage du fils aîné et, au final, l'internement du cadet dans une clinique psychiatrique, renvoient à une sorte de déchirure entre présent et passé ; la mémoire se trouvant manifestement verrouillée dans le second.

8. La mort et la mémoire

Dans l'un des meilleurs ouvrages de Georges Dialekmenos, intitulé *La Nuit de la chouette*¹¹, la mémoire constitue le dernier refuge de l'homme qui se meurt. Selon une idée généralement répandue, les derniers instants de la vie abritent, en une séquence vertigineuse, des images de la vie profondément gravées dans la mémoire. L'œuvre élargit cette séquence au niveau du temps, à travers un examen approfondi des images et des circonstances de la vie. Ion, gardien d'un ossuaire, meurt sur son lieu de travail et, lors de ses derniers moments, revit les flashes de cette mémoire, les images du passé qui ont marqué sa vie, les remords et la culpabilité par rapport à une femme notamment, qu'il a séduite puis abandonnée. La caractéristique de l'œuvre ne se trouve pas dans le contenu des images mnésiques, puisqu'on y utilise des situations courantes (le mari trompe sa femme avec la femme de son cousin et lorsque ce dernier lui demande des comptes, il nie tout), mais dans le fait que les images mnésiques se tissent au présent dramatique, une inclusion en quelque sorte du récit du passé dans le présent qui s'élargit suffisamment pour embrasser une conscience personnelle restreinte à un noyau éthique infime : à l'heure du jugement, au point mort, comme dans le cas de Gianni Mavritsaki, entre l'être et le néant, la mémoire est activée pour réduire la faute au néant, et dévoiler la vacuité morale de la mémoire. Ainsi, la mémoire émerge ici de la terreur ultime, mais aussi d'une ultime réflexion morale qui se déroule dans les couches de la pensée inconsciente.

La signification de la mémoire au théâtre

Ces versions de la mémoire ramènent les sujets à certaines situations du passé qui peuvent révéler les causes d'une vie ratée, décentrer les certitudes fortes d'une conscience rationnelle, déconstruire, en bref, la présence et l'identité dans les ombres de l'absence et de l'altérité. De ces versions perce une force négative de la mémoire qui bloque les déroulements et bouleverse la cohérence. Il y a néanmoins, sa force positive qui tend à

reconstituer les morceaux, à offrir une perspective temporelle pour base et un horizon temporel comme direction à la conscience éthique du présent, à créer un vécu de l'« appartenance au monde et à son histoire ». La mémoire, comme on le voit dans l'image de la dramaturgie grecque contemporaine, semble émerger de la trame dialectique de ces deux forces. Des forces négatives et positives de la mémoire théâtrale convergent en exemples locaux qui s'éloignent des références prédéterminées et introduisent parfois de nouvelles optiques dans les théories officielles du passé et dans leurs interprétations unidimensionnelles.

Se souvenir signifie rappeler le passé et remodeler ses contenus en fonction de chaque présent originel. Cela signifie toutefois que le remodelage constitue une part de ma préoccupation concernant le présent mais aussi que cette préoccupation ne peut qu'être intentionnelle, reliée à une attente, si ce n'est à la promesse d'un certain avenir. Ainsi, chaque souvenir cache une préoccupation et inspire une attente. En conséquence, la mémoire ne se limite pas seulement à une conscience rétrospective : elle existe au cœur de la conscience du temps en tant que tel, de la conscience de la fluidité et de l'évolution inextinguible. La mémoire théâtrale elle, donne une substance à cette conscience, la concrétise en situations dramatiques spécifiques, et lui attribue une chair et des os, la chair et les os des acteurs. De cette façon, le théâtre lui-même devient la re-présentation du processus de reconstruction du passé par la mémoire.

Notes

- 1 La première pièce a été représentée en 1973 au Théâtre « Athinaion » sous la surveillance de la junta et publiée deux années plus tard ; la deuxième et la troisième ont été représentées respectivement en 1974 et 1975 au même théâtre. Toutes les deux n'ont pas été publiées, probablement à cause des mauvaises critiques qu'elles avaient reçues.
- 2 Pièce représentée au Théâtre d'Art, Athènes, 1975.
- 3 Pièce représentée au Théâtre National, Athènes, 1994.
- 4 Pièce représentée au Théâtre Populaire Expérimental de Leonidas Trivizas, 1976.
- 5 Pièce représentée au Théâtre de la rue, Kephallinias, 1994.
- 6 Pièce représentée au Théâtre d'Art, Athènes, 1997.
- 7 Pièce représentée au Théâtre d'Art, Athènes, 1995.
- 8 Pièce représentée au Théâtre « Empros », Athènes, 2001.
- 9 Pièce représentée au Festival « Intercity », Florence 2005 et Théâtre « Poreia », Athènes, 2008.
- 10 Pièce représentée au Théâtre National de la Grèce, Athènes, 2006.
- 11 Pièce représentée au Théâtre de la rue de Cyclades, Athènes, 1998.

Bibliographie

- ANAGNOSTAKI, Loula (2008), *Voyage au loin*, dans *Théâtre III*, Athènes, Kedros, p. 95-202.
- BACONICOLA-GEORGOPOULOU, Chara (2000), *Règles et exceptions. Textes sur le théâtre néo-hellénique*, Athènes, Hellenika Grammata.
- BENJAMIN, Walter (2000), « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, p. 427-443.
- CHESNEAUX, Jean (1998), *Habiter le temps*, Paris, Bayard.
- DIALEGMENOS, Georges (2008), *La Nuit de la chouette*, dans *Œuvres Complètes de Théâtre*, Athènes, Aigokeros, p. 145-204.
- HALBWACHS, Maurice (1972), *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective*, Paris, P.U.F.
- HALBWACHS, Maurice (1994), *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel.
- KAMBANELLIS, Iakovos (1975), *Notre grand cirque*, Athènes, Ermeias.
- KAMBANELLIS, Iakovos (1998), *Une rencontre autre part*, dans *Théâtre VII*, Athènes, Kedros, p. 63-164.
- KATSIKONOURIS, Vassilis (2007), *Le lait*, Athènes, Kedros.
- KORDATOS, Dimitris (2001), *Le journal du sable*, Athènes, Théâtre « Empros ».
- LUKACS, Georg (1986), *L'âme et les figures*, Athènes, Themelio.
- MAVRITSAKIS, Gianni (2008), *Le point aveugle*, Athènes, Nefeli.
- PEFANIS, Georges P. (2000), *Iakovos Kambanellis. Approches et dépistages dans sa dramaturgie* [en grec], Athènes, Kedros.
- PEFANIS, Georges P. (2006), « La dimension historique dans la trilogie politique de Iakovos Kambanellis : *Notre grand cirque*, *La fève et le pois chiche*, *Le peuple ennemi* », dans *Lapithos. Histoire et littérature. Le Double dans la littérature néo-hellénique*, Actes du XIX^e colloque des néo-hellénistes des universités francophones, Nancy, Besançon, Praxandre, p. 122-169.
- PERELIS, Nikos (1998), *La solitude des larves*, Athènes, Dodoni.
- SIVETIDOU, Aphrodite (2000), *La vue du silence dans le théâtre d'Andreas Staïkos*, Athènes, Hellenika Grammata.
- STAÏKOS, Andreas (2001), *Les plumes d'autruche*, dans *Les plumes d'autruche. Théâtre*, Athènes, Hellenika Grammata, p. 151-216.

Sophia Felopoulou
Université d'Athènes

L'immigré dans la dramaturgie grecque contemporaine

Le théâtre vit au-delà du dialogue, au-delà des personnages, de l'action, du spectacle. Il existait en tant que communication dia-logique avant les cris rituels. Il comprend le destin de l'humanité (Samara, 1996 : 45).

Le théâtre contemporain, sensible à détecter et à mettre au jour les problèmes sociaux, avant même qu'ils ne soient saisis par la majorité, forme qui privilégie le spontané, le direct et le vivant et genre, non plus *canonique*, mais « a-canonique par excellence » (Sarrazac, 2005 : 19), a pressenti, perçu et représenté les grands changements qui allaient bouleverser le monde entier et influencer le destin des milliers de gens qui subirent, à partir des années 1990, les déplacements, la violence, la pauvreté. Le théâtre grec a fait preuve de la même promptitude, d'autant plus que le Grec garde dans sa mémoire historique des images de déracinement et d'émigration, politique et économique à la fois.

En 1896, Yannis Kamyssis, dans les *Kurdes* — peuple considéré par l'auteur comme responsable du génocide arménien, l'identifiant aux Turcs — traitait le sujet des réfugiés politiques, faisant des Kurdes la métonymie de l'injustice et de la violence. Dans cette pièce, le dramaturge prend le parti du couple arménien et de leur cause, accordant leur défense à Petros, jeune homme honnête et intelligent qui expose ses arguments en leur faveur contre sa mère, représentante de l'opinion populaire, craintive et ignorante.

Les réfugiés grecs de l'Asie mineure en 1922 alimentent la dramaturgie grecque des années 1950 et 1960 avec des personnages qui, ayant survécu à la catastrophe, ont emporté avec eux le souvenir de leur patrie, ce qui rend souvent difficile leur adaptation dans le nouveau milieu. Ils ont encore à affronter l'indigence et quelquefois l'hostilité des

indigènes. Le vieil Iordanis de *La Cour des miracles* (*I Avli ton thavmaton*, 1957) de Iakovos Kambanellis est emblématique de ces réfugiés grecs ayant gardé l'accent de leur patrie, refusant de s'intégrer dans un nouvel ordre et demeurant par conséquent quelque peu des parias.

L'image du réfugié, de l'émigré, de l'immigré, de l'étranger et par conséquent de l'Autre préoccupe la dramaturgie néo-hellénique. Les dramaturges représentent ainsi volontiers l'émigré dans ses réactions avec son environnement et en insistant sur ce qu'ils vivent et éprouvent. Giorgos Pefanis a déjà étudié le sujet de l'émigration hellénique de la période 1945-1980 avec notamment une focalisation sur les pièces de Petros Markaris et de Loula Anagnostaki qui présentent le Grec en Allemagne en tant que travailleur immigré et réfugié politique (Pefanis, 2007). Dans une autre étude, il élargit son champ de recherche et embrasse les étrangers, les exclus et les bannis, en associant la notion de l'étranger à la question de l'identité (Pefanis, 2008).

Les Gasterbeiters (*Oi Philoxenoumenoi*) de Markaris, pièce écrite en 1978, recouvre une longue période (de 1963 à 1971) ; elle décrit d'une part les conditions de vie et de travail des immigrés grecs dans des villes allemandes, et d'autre part les relations intracommunautaires, ainsi que celles des Grecs avec la société locale. L'auteur insiste surtout sur l'évolution de la communauté grecque et sur ses efforts d'intégration dans la société allemande, tenant compte du rôle et de l'influence politique exercée, directement ou indirectement, par le Régime des Colonels en Grèce. Sous l'impact brechtien, l'écriture dramatique de Markaris, spécialiste et traducteur du dramaturge allemand, s'avère réaliste dans une perspective marxiste.

La question de l'immigration dans les pièces de Loula Anagnostaki interroge la situation politique et sociale aussi bien dans le pays d'origine que dans le pays d'accueil. Par exemple, *Antonio ou le message* (*Antonio i to minyma*, 1971) se réfère aux Grecs, immigrés politiques, probablement en Angleterre, à côté d'une multitude de personnages de nationalités différentes, accordant ainsi au problème de l'immigration politique une dimension universelle. C'est la pièce la plus subjective du cycle de l'immigration, avec de nombreuses allusions, directes et indirectes à la fois.

La Victoire (*I Niki*, 1978) ne décrit pas tellement les problèmes financiers des immigrés en Allemagne – on n'est plus dans les années 1960. Vasso, l'héroïne, bien qu'indigente, y habite volontairement et insiste pour y rester et s'y intégrer, voulant fuir ainsi la réalité grecque, malgré le désir de retour exprimé par sa mère. Les problèmes des personnages et leurs relations sont en interdépendance avec la situation sociopolitique dans les deux pays, la Grèce et l'Allemagne. En fait c'est le *politique* qui régit toute la pièce.

Pour sa part, la pièce *À vous qui m'entendez* (*Se esas pou me akoute*, 2003) présente des étudiants grecs vivant en Allemagne chez une femme grecque qui a épousé un vieil Allemand. La question de l'immigration touche ici au problème de la réunification de l'Allemagne, de la mondialisation et de la politique.

Enfin, dans le monologue *Le Ciel tout rouge* (*O ouranos katakokkinos*, 1998), on est en Grèce et ce sont les immigrés, clandestins ou non, qui exploitent et trompent les Grecs. À travers sa pièce, Anagnostaki met en scène la nouvelle réalité datant des années 1990, avec l'arrivée massive d'immigrés en Grèce.

Selon Giorgos P. Pefanis, les personnages sur lesquels se focalisent ces deux auteurs sont représentatifs des immigrés et les exemples d'une totale intégration ou marginalisation sont prises en défaut (Pefanis, 2008 : 331). La priorité est accordée à la description des faits sociaux, la personnalité et l'identité des héros passant au second plan. C'est dans les années 1980, d'après Platon Mavromoustakos, que va se réaliser l'approfondissement des caractères (Mavromoustakos, 1999 : 30-31).

De fait, la présente étude vise à considérer comment la question de l'immigration se manifeste dans les pièces grecques après la chute du mur de Berlin, quand la Grèce devient une terre d'immigration pour les rapatriés de l'ex-Union Soviétique et pour les Albanais, d'origine hellénique y compris, ainsi que pour les étrangers venant des Balkans et cherchant du travail et une vie meilleure loin de leur patrie. La présente recherche, qui recouvre la période de 1990 à nos jours, nous amène à distinguer trois catégories. Dans la première, les Grecs sont en situation d'immigration économique ou politique ; dans la deuxième, c'est à la Grèce de recevoir des immigrés, et dans la dernière, l'accent est mis sur l'immigré en tant qu'Étranger et Autre. Le principe d'actualité régit les trois catégories, et selon Jean-Jacques Roubine, il s'agit peut-être d'abord du « besoin de montrer, par les moyens du théâtre, l'enchaînement des causes et des effets qu'on appelle l'Histoire, mais aussi leur retentissement sur la vie la plus quotidienne et la plus anonyme » (Roubine, 2006 : 175).

L'émigré grec

Les personnages de Loula Anagnostaki appartiennent à la première catégorie qui comprend des pièces antérieures à la période qui nous intéresse et qui ont déjà été étudiées par Walter Puchner, aussi ne sont-elles pas présentes dans cette étude.

Dans *À vous qui m'entendez* (2003), écrit pendant que le pays connaît une forte vague d'immigration, l'auteur préfère situer son histoire à l'étranger et parler de l'expérience des Grecs en Allemagne, mais cette fois ses héros sont en proie à des problèmes existentiels et non pas matériels. Ils ont des sensibilités politiques qui font écho à l'actualité et aux luttes contre la mondialisation. Le choix de l'Allemagne comme lieu scénique de l'action met en évidence la dualité intérieur / extérieur, non seulement au sens du dedans / dehors – commun dans ses pièces – mais aussi dans l'objectif de comparer la Grèce et l'Allemagne, soit le pays d'origine et le pays d'accueil (Tsatsoulis, 2007 : 288-289). À l'inverse de *La Victoire* dans laquelle Vasso veut demeurer en Allemagne, fuyant ainsi la honte causée par son frère assassin et évitant les malheurs professionnels, Maria de *À vous qui m'entendez* désire rentrer dans son pays, espérant être à l'abri des émeutes politiques.

Les immigrés en Grèce

La deuxième catégorie concerne les immigrés en Grèce et elle est divisée en deux parties selon le point de vue du regardant. Dans la première, l'immigré est observé par le regard des Grecs et dans la deuxième, la parole est donnée aux immigrés eux-mêmes qui se regardent, se jugent et s'expliquent.

Dans *Le Ciel tout rouge* (1998) de Loula Anagnostaki et dans *Gueule mal rasée*¹ (*Axyrista pigounia*, 2001) de Yannis Tsiros, l'immigré est un personnage diégétique² qui s'avère être le protagoniste, malgré son absence scénique. Dans les deux pièces, nous n'avons que le point de vue des Grecs sur les étrangers, la parole étant énoncée uniquement par eux. Le monologue écrit par Loula Anagnostaki, lorsque son héroïne contemple le ciel rouge de la terrasse de sa maison, tout en se rappelant sa vie, entremêlant sa petite histoire personnelle à la grande Histoire du pays, dévoile les préjugés des Grecs contre les étrangers. Le fils de Sophia Apostolou, emprisonné à Korydallos, a voulu exploiter une chanteuse russe qui collaborait avec une bande de Roumains. La dramaturge utilise des clichés, d'un côté sur les activités illégales des étrangers et d'un autre côté sur les impostures des indigènes pour les exploiter.

Si les questions de l'immigration et de l'exploitation de la femme sont indirectement suggérées dans *Le Ciel tout rouge*, elles ne constituent pas le noyau de la pièce, au contraire de la *Gueule mal rasée*. Cette pièce commence par la danse séduisante d'une stripteaseuse, comme une sorte de prologue, mais très vite la scène se déplace dans une morgue. Derrière un paravent, sur un brancard, se trouve un corps couvert d'un drap, d'où une chevelure riche apparaît à côté d'une paire de souliers rouges. Les deux travailleurs, le chef, Savas, et son assistant, Kyriakos, se trouvent dans l'embarras, la morte ayant eu des liens avec l'un

et l'autre. Elle cohabitait avec l'assistant et était l'amie de la famille du chef. Une troisième personne, Marinakis, le brancardier, se mêle à l'histoire, étant lui aussi ami de la décédée et rival de l'assistant. Pendant cette nuit de permanence à l'hôpital, les rapports des trois personnages, d'une part avec la jeune immigrée, avérés ou secrets, et d'autre part entre eux, vont se clarifier et se régler, chacun d'eux possédant une vérité concernant les autres et un secret personnel.

La jeune femme, Irina, présente / absente, dotée d'un silence retentissant³, régit le dialogue, revendique son droit et les accuse de sa mort. Le dramaturge n'insiste pas tellement sur sa condition d'immigrée, mais plutôt sur son sexe. Dans les didascalies, elle figure comme Femme, tout au long de la pièce elle n'a pas de nom – à l'hôpital, elle est anonyme, aucun des trois n'ayant l'audace d'avouer à l'administration qu'il la connaissait. C'est seulement à la fin, quand les comptes seront réglés, que Savas signale son identité.

Cette femme aurait pu être une Grecque, subissant le même comportement humiliant de la part des hommes. Kyriakos, qui l'a achetée à son patron, s'est mis lui aussi à l'exploiter financièrement. Les hommes ne la voyaient que comme un objet de plaisir (Savas l'a même violée). Seul Marinakis prenait soin d'elle. Le cas de Irina donne à Yannis Tsiros l'occasion de traiter et de stigmatiser la mentalité grecque envers les femmes et le manque de respect face à elles, de commenter l'attitude des indigènes contre les étrangères, et de révéler les problèmes de la nouvelle société néogrecque.

Dans les exemples appartenant à la deuxième catégorie, la parole est énoncée par les personnages d'immigrés, présents sur scène et protagonistes de l'action. Les dramaturges les mettent au premier plan, leur accordant la liberté d'exprimer leurs peurs, leurs chagrins, leurs sentiments. Là aussi on pourrait faire une distinction entre les pièces écrites par des Grecs, *Le Lait* (*To Gala*, 2003) de Vassilis Katsikonouris et *Du feu et de l'eau* (*Fotia kai nero*, 2006) de Chryssa Spilioti et celles écrites, mises en scène et interprétées par des immigrés, *Un sur dix* (*Enas stous deka*, 2007).

Les problèmes et les questions que posent les pièces *Le Lait* et *Gueule mal rasée* concernent différentes nationalités et sociétés. La mère du *Lait* avec ses deux fils a rejoint la Grèce, le pays d'origine de son mari russe. Le père, décédé depuis longtemps, a transmis à son fils cadet, Lefteris, sa maladie, une sorte de schizophrénie. La mère et l'aîné, Antonis, font d'admirables efforts d'intégration, ils ne parlent que le grec, la mère ne veut plus être appelée Irina mais Rina ou Irini, et ne fait que de la cuisine grecque. Antonis, quant à lui, évite les amitiés avec les Russes, et aspire avant tout à une réussite professionnelle et sociale. En revanche, Lefteris reste attaché au passé et à sa première patrie. Le changement de lieu de résidence le bouleverse ; cet état il l'assume comme un déracinement qui le pousse à

chercher l'enracinement dans les bras et les seins de sa mère. Le secret répréhensible qu'il partage avec sa mère constitue le noyau de la pièce et petit à petit se dévoile : sa maladie lui fait avoir des hallucinations qu'il interprète comme des menaces réelles, ce qui le pousse à retourner à l'enfance et à l'allaitement maternel.

Le lait en russe s'appelle « malako » qui en grec signifie « doux », « tendre ». Selon l'auteur, le mot russe exprime mieux ce que le mot grec connote mais sans le prononcer. *Le Lait* dit la sensation de chaleur et de douceur que donne l'élément qu'il désigne, la sensation d'être nourri, protégé et surtout aimé : « Si cela manque, l'être se sent étranger, réfugié, entre deux patries, toutes les deux considérées comme étrangères pour lui » (Katsikonouris, 2006 : 9). Le lait, en tant que symbole, représente l'abondance, la fertilité, l'immortalité et la connaissance (Chevalier – Gheerbrant, 1969), tout ce qui manque à Lefteris et qui justifie sa soif de l'allaitement. La mère se reproche de ne pas l'avoir allaité, son aîné « ayant bu tout le lait, et rien n'en était resté pour le petit » (*Le Lait* : 90-91). Quand la mère meurt, quand le « lait » maternel est tari, la situation de Lefteris s'aggrave et l'enfermement dans un asile devient inévitable.

Sachant que l'allaitement est anormal pour son âge, Lefteris fait des efforts pour s'en passer. Le transistor, collé à son oreille pour le « bercer » (*Le Lait* : 13) la nuit, remplace la mère et lui donne l'illusion de la compagnie. De plus, Lefteris, dans la mise en scène d'Anna Vagena⁴ se trouve souvent dans son lit, probablement pour l'assimiler à un enfant couché, et mettre en valeur son isolement. Le lit est un décor permanent, à côté des bouleaux, arbres typiques de la Russie. Le bouleau, arbre sacré des populations sibériennes, qui assume les fonctions de l'*Axis mundi*, est parfois associé au mâle et à la femelle, au père et à la mère et il est symbole de protection (Chevalier-Gheerbrant, 1969). Rina est le pilier de la maison, son mari, malade et alcoolique, étant incapable de diriger la maison et de la protéger. Mais les bouleaux dans la mise en scène de Vagena représentent aussi la mémoire ; la Russie dont rêve Lefteris est constamment présente. La mère prétend qu'elle ne regrette pas sa patrie, cependant son cadet lui rappelle sans cesse le passé et déclenche ses souvenirs, si bien que le présent et le passé, la Grèce et la Russie, occupent la même place dans le texte, les héros parlant autant du présent que du passé.

Les réminiscences sont quelquefois gravées dans la psyché du héros et déterminent son avenir. À ce titre, il est important de nous arrêter sur un lieu de mémoire, un lac russe, commun à *La Gueule* et au *Lait*, associé à la mort et au départ / retour de / à la maison. Les lacs, souvent considérés comme des palais souterrains, peuvent aussi attirer les humains dans la mort et prendre la signification redoutable de paradis illusoire (Chevalier-Gheerbrant, 1969). Gaston Bachelard dans *L'eau et les songes* étudie l'eau à travers les complexes d'Ophélie et de Caron. L'eau pour le philosophe symbolise, notamment, le

repos, la mort et la mère. Or à la fin de *La Gueule*, Kyriakos évoque un souvenir d'Irina, une promenade qu'elle avait faite avec son père, juste avant son départ pour la Grèce. Ces derniers sont allés voir leur village natal, enfoncé dans les eaux d'un lac artificiel. Ils ont loué une barque et ils se sont mis à la recherche de leur maison ; les eaux étaient tellement transparentes qu'ils l'ont trouvée et ils ont vu des poissons qui circulaient à travers les portes et les fenêtres. Ils y sont restés jusqu'au coucher du soleil, jusqu'à ce que l'eau devienne miroir. On pourrait interpréter la ville d'Irina comme « l'ophélisation d'une ville entière » (Bachelard, 1942 : 105). Pour Irina, la maison symbole de repos et de refuge, à jamais perdus, se mêle à l'image bachelardienne de l'eau et du voyage.

On retrouve la même image dans *Le Lait*. Juste avant de mourir, la mère qui porte le même nom que l'héroïne de Kyriakos voit dans une vision le lac de sa patrie, duquel son mari décédé sort pour l'accueillir et la faire passer de l'autre côté du lac, d'où ils contemplent ensemble leur cadet qui s'envole au-dessus de l'eau. Le cas de la mère peut être étudié par le biais du complexe de Caron qui, menant sa barque aux Enfers, présente l'image de la mort comme un voyage. « La mort est un voyage et le voyage est une mort » nous dit Bachelard (1942 : 89) et à Zoé Samara d'ajouter que « l'eau-mère et l'eau-mort nous donnent la mort-voyage » (Samara, 1987 : 88).

En outre, la question de la folie et des anamnèses qui reviennent et qui empêchent de vivre se trouve, une fois de plus, dans *Du feu et de l'eau* de Chryssa Spilioti. Là aussi l'histoire se déroule dans un foyer d'immigrés. Si dans *Le Lait* le lieu était bien indiqué – il s'agissait de la Grèce – ici il s'agit de n'importe quel pays occidental. Les trois personnages, une Iranienne (Hayat), un Irakien (Saïd) et un indigène, appelé l'Étranger, mettent en scène le conflit et le fossé qui séparent l'Occident de l'Orient. Le feu et l'eau, « l'un qui dévore l'autre », selon les paroles de Saïd (*Du feu et de l'eau* : 63), renvoie au monde qui ne peut pas s'entendre, qui ne peut pas collaborer ni coexister.

Saïd, qui a perdu sa famille dans les bombardements de Bagdad, souffre de phobies : l'odeur de la pomme par exemple lui est insupportable : elle lui rappelle l'odeur des bombes. Il est soigné par Hayat, infirmière, qui a quitté son pays pour échapper aux brutalités de son mari et à la prison, laissant ses filles à leur père. La solitude et le manque d'amour unissent Saïd et Hayat. Toutefois, tout en ayant apparemment gardé sa liberté et son autonomie, Hayat semble volontairement soumise à Saïd.

La question de l'immigration est doublement traitée dans la pièce. Elle concerne d'abord le *hic et nunc*, à savoir les problèmes que les immigrés rencontrent dans le pays d'accueil par rapport à la population locale, leurs peurs, leurs efforts d'intégration, mais elle est aussi posée dans sa dimension géopolitique, par rapport à ses enjeux, aux différences

culturelles et religieuses, aux questions de l'incompréhension, de la haine et de la crainte. Saïd est hanté par l'angoisse de l'expulsion. Il se sent comme la cible des voisins et ressent leur hostilité. Quand un modeste employé de poste frappe à sa porte, il le prend pour le représentant des voisins ou du propriétaire qui demandent son départ. Ses sentiments refoulés et son agressivité étouffée explosent, il saisit l'homme, l'Étranger, et « l'emprisonne ».

Saïd reproduit, malgré lui, le modèle des fanatiques qu'il rejette. Il voit dans l'inconnu le représentant des croisés qui ont conquis l'Orient, et reconnaît l'Occidental qui est venu envahir et détruire son pays. L'inconnu, un jeune homme, est étranger au sens aussi où il est porteur d'une civilisation différente, et surtout d'une mentalité qui ne respecte pas la civilisation arabe et la considère comme inférieure. Tout ce qui se passe au niveau politique est introduit dans la maison de Saïd et se manifeste dans ses relations avec l'Étranger, comme le jeu du pouvoir entre les États, et les désirs de domination. L'Histoire du passé et l'Histoire récente rencontrent de nouveau la petite histoire des gens, et le politique s'entremêle au privé.

De fait, la mémoire est à la fois personnelle et collective. Les héros essaient d'oublier leur passé traumatisant, ils veulent jeter de l'eau et éteindre le feu des souvenirs personnels, qui brûlent dans leur inconscient et qui explosent. En revanche, ils veulent garder vivante la mémoire collective, celle de leur Histoire et civilisation.

Enfin, le dernier exemple tiré de cette catégorie concerne les pièces écrites et représentées par des acteurs immigrés, dont *Un sur dix*, montée au Théâtre de Neos Kosmos en 2007-2008 et 2008-2009. Il s'agit d'un travail collectif d'immigrés des Balkans sur leurs propres expériences, dans la mise en scène de Laertis Vassiliou, grec d'Albanie. *Un sur dix*, dont le titre fait allusion à la proportion de la population étrangère par rapport à celle des Grecs, est très différente des pièces précédentes en tant que forme théâtrale et écriture dramatique puisqu'on a à faire à un collage de textes, parmi lesquels figurent des documents authentiques.

La génération de jeunes immigrés sans institutions, ni patrie, ni sécurité décrit des scènes de sa vie actuelle et de sa vie passée, en laissant entrevoir une certaine nostalgie pour la patrie. Elle critique, avec un humour amer et mordant, tout en prenant position, la politique de l'immigration, la bureaucratie, la xénophobie, l'exploitation. La mise en scène, dépouillée, utilisant un minimum d'objets scéniques, significatifs pour leur travail – un balai, un seau, un aspirateur – a recours aux projections d'images et fait intervenir des acteurs de langues diverses.

L'Étranger, identité et déguisement

Dans la dernière catégorie notre intérêt porte sur l'« immigré » en tant qu'Étranger et Autre. Dans toutes les pièces, l'immigré est considéré par la population locale ainsi que par lui-même comme la figure de l'étranger. L'originalité est que cette vision n'est pas uniquement liée à l'expatriation, puisque le personnage peut très bien se sentir étranger dans son pays natal, et cela concerne aussi bien les immigrés que les indigènes. D'ailleurs comme les auteurs expliquent souvent – *Un sur dix, Du feu et de l'eau* – les immigrés seront plus nombreux dans un avenir proche. Vasso de *La Victoire*, ainsi que la mère du *Lait* et l'Étranger-indigène du *Feu et de l'eau* avaient / ont le sentiment d'être étrangers dans leur propre pays. L'Étranger commente : « En fin de compte, je suis immigré, moi aussi » (51). Cela n'empêche pas, pour la majorité du moins, d'avoir un souvenir tendre du passé, et l'image de leur pays et foyer qu'ils essaient de transposer dans le pays d'accueil. Le petit appartement de Hayat et Saïd (*Du feu et de l'eau*) est meublé selon leur culture, leur nourriture est arabe; les activités et coutumes des Grecs dans *La Victoire* en Allemagne sont celles de leur pays d'origine.

Toutefois, il y a d'autres personnages qui, dans leur tentative d'intégration, s'adaptent aux habitudes du pays, à ses singularités, à sa cuisine. L'effort d'intégration est commun chez tous les héros, soit par l'apprentissage impeccable de la langue (Saïd du *Feu*, la mère et Antonis du *Lait* parlent parfaitement la langue du pays) soit par leur choix d'avoir des relations uniquement avec les gens du pays, comme Antonis, soit encore par le désir d'épouser un / une indigène, Antonis de nouveau secondé par sa mère sur ce sujet. Ce besoin d'intégration fonctionne comme un bouclier contre l'insécurité et l'angoisse du refoulement.

D'un point de vue dramaturgique, la figure de l'Étranger dans ces textes nous renvoie à celle véhiculée dans le théâtre européen de 1880 à 1910, et surtout au carrefour naturalo-symboliste. On observe ainsi que le personnage de l'Étranger dans la pièce de Chryssa Spilioti se rapproche de la catégorie introduite par Jean-Pierre Sarrazac, celle de « l'Étranger dans le drame » : « celui qui, par sa présence et sous son regard, met le drame en mouvement », celui qui, « dans la suite de l'action, peut devenir un agent ou un obstacle de ce même drame » (Sarrazac, 1999 : 53). Le personnage de l'Étranger de Spilioti, constamment présent sur la scène, est le témoin de la relation de Saïd et Hayat; il subit la vengeance de Saïd et provoque les interventions de Hayat qui prend son parti contre son mari, et ce faisant déclenche *in fine* le drame qui aboutira au départ de Hayat.

Il est aussi intéressant d'aborder la dramaturgie de l'immigration sous l'aspect de l'identité et du déguisement du personnage, en s'appuyant sur la théorie de Georges Forestier⁵, afin de relier le personnage déguisé avec la notion de l'Autre et de détecter alors

la présence ou non de la théâtralité dans les pièces en question. Selon Forestier, « le déguisement est une image symbolique de l'activité théâtrale, il représente la pénétration du théâtre par le théâtre : à tout le moins il est un rôle. Il est donc un des principaux vecteurs de [...] théâtralité » (Forestier, 1988 : 15).

Les personnages des œuvres étudiées semblent en apparence être eux-mêmes, leur déguisement, et par conséquent l'altération de leur identité sont inconscients. Le déguisement en général affecte le costume et la pensée (Forestier, 1988 : 11); dans notre cas il n'y a pas de modifications ostensibles de costumes, seulement une dissimulation de pensée. La mère et l'aîné du *Lait* dans leur tentative de s'intégrer dans la société grecque, de devenir « Griekoi », perdent leur propre identité ; ils acquièrent une identité usurpée et deviennent un Autre. Les patrons des immigrés de *Un sur dix* leur font changer de prénom pour des prénoms grecs ; la mère du *Lait* elle aussi a grecisé le sien. Il s'agit d'un déguisement réalisé par le biais de la langue puisque le grec impeccable de la majorité des héros est paradoxalement le signe d'une identité modifiée. « Se déguiser, c'est effectivement revêtir un moi d'emprunt et agir comme si l'on était ce moi, c'est-à-dire jouer un rôle ». Si le personnage ne veut pas jouer ce rôle et emprunter « un paraître fictif » (Forestier, 1988 : 15), s'il refuse ce jeu et cherche à demeurer lui-même, comme fait Lefteris dans *Le Lait*, il y a la punition de la folie et de l'internement.

Les points communs entre la plupart des pièces étudiées sont nombreux ; parmi eux, l'emploi de la langue maternelle du héros, au moins dans une partie du texte. La langue du héros est son ancrage dans le passé et à la patrie, son point de repère. D'une pièce à l'autre, le rôle que joue l'emploi de la langue étrangère est différent, il arrive même que sa fonction diffère dans la même pièce. Chez Anagnostaki, l'allemand donne une allure de vraisemblance au décor, il possède une fonction phatique. Dans *Du feu et de l'eau*, c'est surtout Saïd qui utilise sa langue maternelle, plutôt avec des mots simples qui dénotent son état d'âme ; dans *Le Lait*, le russe s'entend beaucoup, pas seulement par Lefteris, mais par la mère aussi, et il a une fonction émotive comme dans la pièce de Spilioti. Les immigrés de *Un sur dix* parlent des langues différentes, mais paradoxalement ils se comprennent ; ce qui les unit c'est leur situation d'étranger.

Une autre question pourrait se poser sur la catégorisation dramatique de ces pièces. Le fait qu'elles traitent d'un sujet de l'actualité et qu'elles prennent position, même indirectement, nous amène à dire qu'il s'agit d'un théâtre politique et plus précisément d'un nouveau type de théâtre-document. Chryssa Spilioti a fait des recherches, elle a demandé la contribution d'experts ; les acteurs de *Un sur dix* utilisent des documents et des textes authentiques, ainsi que des sondages. La différence avec le théâtre-document des années 1960, suivant la définition de Lila Maraka, est qu'à l'époque il s'agissait d'abord, et surtout pour le théâtre allemand, de situations et de personnages issus d'un passé récent et

qui déterminait le présent, et seulement ensuite les dramaturges se servaient du matériau documenté historiquement (Maraka, 1993 : 35-36). Alors qu'aujourd'hui le présent domine en tant que cause et effet. La forme épique, telle qu'on l'a connue, n'existe pas dans les pièces mentionnées, elle a cédé sa place à la forme classique – *Un sur dix* en garde quelques traits, mais ceux-ci sont élaborés dans une optique tout à fait nouvelle et fraîche.

D'un point de vue général l'accent est mis sur le besoin d'amour et de tendresse, sur la peur et le refoulement, la maladie et la folie, soit des problèmes humains, détectables dans n'importe quelle société, mais qui acquièrent une autre signification, plus grave et plus intense dans le cas des immigrés. Le théâtre grec oppose ainsi « au langage violent de la mondialisation le langage dialectique de la particularité et de la coexistence » (Pefanis, 2008 : 329). Les dramaturges de ces pièces sont les intermédiaires entre la nouvelle société et l'ancienne en train de se modifier afin de pouvoir s'adapter à une réalité toute neuve. Ce nouveau théâtre de « l'exclusion », pour emprunter le terme à David Bradby (Bradby, 2007 : 648), donne de la voix aux tourmentés, aux opprimés, assumant ainsi le but du Théâtre qui est, d'après Aphrodite Sivetidou, « de parvenir à parler du monde, par la “ construction ” de celui-ci sur la petitesse de la scène » (Sivetidou, 2005 : 340).

Notes

1 La première version de la pièce a été écrite en 1995-1996 et elle a été révisée en 2000-2001. En 2004, elle a gagné le premier prix au Concours Théâtral organisé par le Ministère de la Culture, dans la catégorie « Nouveau Dramaturge ». La première a été donnée le 25 janvier 2006 par la Société de Théâtre « Stoa ». La traduction du titre grec *Axyrista Pigounia* en français est proposée par Jacques Bouchard que je remercie vivement. Toutes les autres traductions, textes et titres, sont faites par moi-même, sauf s'il y a le nom du traducteur.

2 Le personnage parlant cite les paroles de l'immigré, soit telles qu'elles ont été prononcées, soit d'une façon abrégée ou en employant le style indirect libre. À propos du rôle et de la fonction du monologue dans la pièce en question, voir Thomadaki, 2000.

3 Il est impossible de ne pas penser à *La Douce* de Fiodor Dostoïevski et à *La Dernière bande* de Samuel Beckett où une autre femme morte envahit la scène, à travers la conscience, les remords et la mémoire du héros.

4 La pièce a été montée pour la première fois par « Nea Skini » du Théâtre National dans la mise en scène de Nikos Mastorakis, en 2005-2006 et 2006-2007 et elle a obtenu plusieurs prix. Elle a été reprise en 2007, dans la mise en scène d'Anna Vagena qui interprétait le rôle de la mère et qui était aussi responsable de la musique et de la conception du décor.

5 L'auteur a beau se référer au XVI^e siècle, nous constatons que ses remarques sont aussi valables pour la période qui nous concerne.

BIBLIOGRAPHIE

ANAGNOSTAKI, Loula (1980), *Antonio* [en grec], Athènes, Kedros.

ANAGNOSTAKI, Loula (2007), *La Victoire, À vous qui m'entendez, Le ciel tout rouge* [en grec], dans *La Victoire*, t. 1, Athènes, Kedros.

BACHELARD, Gaston (1942), *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti.

BRADBY, David (2007), *Le Théâtre en France, 1968-2000*, Paris, Honoré Champion.

CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain (2000), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter.

FORESTIER, Georges (1988), *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550 -1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz.

KAMBANELLIS, Iakovos (1978), *La Cour des miracles* [en grec], dans *Théâtre*, t. 1, Athènes, Kedros.

KAMBYSSIS, Yannis A. (1992), *Les Kurdes, La Bague de la mère* [en grec], Athènes, Dodoni.

KATSIKONOURIS, Vassilis (2006), *Le Lait* [en grec], Athènes, Kedros.

MARAKA, Lila (1993), « L'influence du Théâtre-Document allemand des années 60 sur la dramaturgie grecque contemporaine » [en grec], *Syngrissi*, n° 5, p. 33-51.

MARKARIS, Petros, *Gastarbeiters* [en grec], pièce non publiée.

MAVROMOUSTAKOS, Platon (1999), « La dramaturgie hellénique après 1974 : Courants et stations » [en grec], dans *Éditions d'éléments précieux*, Actes du 1^{er} Colloque du Théâtre néo-hellénique, Athènes, Hellenika Grammata, p. 25-34.

PEFANIS, Giorgos P. (2007), « Greek Emigrant Experience between 1945 and 1980 in the plays of Petros Markaris and Loula Anagnostaki », *Journal of Modern Greek Studies*, n° 25, p. 213-224.

PEFANIS, Giorgos P. (2008), « Étrangers et exclus » [en grec], dans Giorgos P. Pefanis, *Le Sable du texte, Sujets sur l'esthétique et la dramaturgie du théâtre grecque*, Athènes, Papazissis, p. 273-335.

PUCHNER, Walter (2001), « Les miroirs brisés de l'identité. La population scénique dans les pièces de Loula Anagnostaki » [en grec], dans Walter Puchner, *Le Fil d'Ariane*, Athènes, Estia, p. 394-445.

- ROUBINE, Jean- Jacques (2006), *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- SAMARA, Zoé (1987), *Perspectives du texte* [en grec], Thessalonique, Kodikas.
- SAMARA, Zoé (1996), *Simulation du discours théâtral* [en grec], Thessalonique, University Studio Press.
- SARRAZAC, Jean- Pierre (2005), « Crise du drame » dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, p. 7-21.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1999), « Au carrefour, l'Étranger », *Études Théâtrales*, n° 15-16, Louvain-la-Neuve, p. 52-59.
- SIVETIDOU, Aphrodite (2005), « Théâtre de la mémoire et écriture spéculaire », dans Aphrodite Sivetidou et Athanassia Tsatsakou (dir), *Le Verbe et la Scène*, Paris, Honoré Champion, p. 339-353.
- SPILIOTI, Chryssa (2007), *Du feu et de l'eau* [en grec], Athènes, Sokoli-Kouledaki.
- THOMADAKI, Marika (2000), « Le ciel tout rouge de Loula Anagnostaki. Une approche pragmatique » [en grec], *Le théâtre grec durant la décennie 1990*, Actes du 2^e Colloque du Théâtre néo-hellénique, Athènes, Hellenika Grammata, p. 63-73.
- TSATSOULIS, Dimitris (2007), *Signes d'écriture, codes de scène dans le théâtre grec contemporain* [en grec], Athènes, Nefeli.
- TSIROS, Yannis (2006), *Gueule mal rasée* [en grec], dans le programme de la Société Théâtrale « Stoa », Athènes.
- VASSILIOU, Laertis et autres (2007), *Un sur dix* [en grec], dans le programme du Théâtre de Neos Kosmos, Athènes.

Kaiti Diamantakou-Agathou
Université d'Athènes

Le voyage de Dionysos dans la Grèce après 1975

ou

Les épigones modernes de la dramaturgie grecque ancienne

Si, selon la fameuse définition de Claude Lévi-Strauss, le mythe est la somme de ses versions, la contribution du drame à une prolifération quantitative et à un épanouissement qualitatif de cette somme – sous toutes ses formes esthétiques et tous ses genres spécifiques – a été indubitablement très importante, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, au niveau européen et mondial. En Grèce notamment, l'écriture dramatique (une des « matrices » fondamentales de la mythologie mondiale) n'a jamais cessé de constituer l'un des ses réceptacles et d'être l'un de ses promoteurs les plus dévoués. Et ceci, qu'il s'agisse du théâtre Crétois et des îles ioniennes, qui a déjà fait valoir de façon créative les éléments mythiques des prototypes dramatiques anciens ; qu'il s'agisse du théâtre du siècle grec des Lumières qui a équipé la mythologie et l'histoire grecque d'une fonction idéologique à objectif évident ; qu'il s'agisse du théâtre romantique grec qui a également eu recours au passé grec antique – y cherchant des réponses aux questions nationales aiguës – ainsi qu'à l'influence du romantisme européen ; qu'il s'agisse enfin du théâtre à l'aube du XX^e siècle et plus particulièrement des premières décennies qui s'est essentiellement resitué vis-à-vis du passé grec, en essayant de mettre en relief la dynamique diachronique des

modèles mythiques légués et, en même temps, leur propres façons de refléter l'actualité (Chassapi-Christodoulou, 2002 : 1150-1153).

En 1988, en tête des thématiques traditionnelles à propos desquels Walter Puchner constate que « le drame d'après-guerre fait preuve d'un attachement inopiné », se trouve celle de la « Mythologie et de l'histoire de l'antiquité », thématique qui, d'après le chercheur, « va de pair avec le développement dorénavant systématique des représentations des drames anciens, ou s'inspire des transcriptions modernes de la mythologie ancienne, comme celles opérées par le théâtre français de l'entre-deux-guerres » (Puchner, 1988 : 430-431). Treize ans plus tard, dans la nouvelle typologie dressée par Giorgos Pefanis et dans laquelle il classe le drame d'après-guerre jusqu'en 1998, l'Antiquité (et ses deux sous-catégories : « Histoire et Mythologie ») se place de nouveau en tête, suivie juste après des thématiques suivantes : « Épopée de l'année 1940 » – « Occupation italo-allemande » et « Vie urbaine moderne » (Pefanis, 2001 : 28-34).

C'est sur ce même thème de l'antiquité que nous centrons notre intérêt dans cet article, en déplaçant cependant les limites temporelles de notre recherche de 1975 jusqu'à nos jours – période d'écriture, de première édition ou/et de première représentation des pièces – et en limitant notre champ de recherche aux seules œuvres dont le noyau thématique mythique est commun à celui des drames anciens (tragiques ou comiques) qui ont survécu à l'action destructrice du temps.

Nous avons choisi de focaliser notre intérêt sur les pièces grecques modernes qui paraissent « dialoguer » avec des drames antiques à thématique correspondante, précisément *en raison de* et *grâce à* cette « mémoire généalogique » qui semble survivre, manifeste ou latente, dans l'écriture théâtrale depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Par ce, « dialogue homogène » (Pefanis, 2005 : 19-34), maintenu entre les traitements dramatiques anciens et modernes des mythes communs, cela nous permet, espérons-nous, d'approcher de façon plus patente et plus probante leurs relations intertextuelles explicites ou implicites, et de constater de façon globale et à plusieurs niveaux (formes, contenus, motivations, modes, fonctions, etc.) la tension et l'extension de l'influence et de l'envergure diachronique du mythe ancien, sous toutes ses formes esthétiques et codifications théâtrales possibles.

Sur le contexte socio-politique et théâtral d'après 1975

Au cours de la transmission séculaire du mythe à travers l'écriture dramatique en Grèce, la chute de la junte et le retour à la démocratie en 1974 déclenchent des changements socio-politiques et culturels importants qui apportent une nouvelle

dynamique à la réalité théâtrale grecque (Mavromoustakos, 2005 : 145-159). L'un des effets, voire des facteurs constitutifs de cette nouvelle dynamique, fut indubitablement le changement immédiat du profil du festival d'Épidaure qui, dorénavant, ouvre progressivement ses portes – hormis le Théâtre National qui en était le bénéficiaire exclusif depuis l'établissement du festival en 1954 jusqu'en 1974 – à diverses troupes théâtrales, accueillant ainsi dans son territoire l'expérimentation et la révision qui ne peuvent émaner que du dialogue, de la confrontation et de l'osmose de tendances et d'idéologies différentes (Siouzouli, 2002 : 234-235). Et il est à peu près certain que la production pléthorique et plus ou moins « polyphonique » des représentations de drames anciens qui suivit la chute de la junte, tout d'abord dans le cadre du festival d'Athènes et d'Épidaure, et ensuite dans le cadre d'autres organisations artistiques « hors-festival » en province et dans la capitale – hormis les objections possibles sur le conformisme idéologique ou l'esthétique unilatérale que cette production peut souvent favoriser (Patsalidis, 2000 : 243-262; Mavromoustakos, 2005 : 238) – influence clairement et promeut la production de la dramaturgie à thématique ancienne qui, de toutes façons, a suivi de près, tout au long de sa propre évolution, le parcours historique des représentations du drame ancien, depuis le siècle grec des Lumières ou même avant, dans la perspective de l'exploitation idéologique du passé grec et de la mise en relief de la continuité nationale de l'identité hellénique.

Description générale du paysage: les auteurs

Pendant la période en question, les pièces dialoguant avec la dramaturgie ancienne proviennent d'un grand nombre d'auteurs parmi lesquels certains étaient déjà consacrés dans la conscience théâtrale avant la chute de la junte (p. ex. Iakovos Kampanellis, Giorgos Skourtis, Marios Pontikas, Pavlos Matesis), certains autres sont apparus pour la première fois après le retour de la démocratie et ces dernières décennies (p. ex. Akis Dimou, Elena Pega, Andréas Flourakis, Manolis Tsipos, Yannis Kontrafouris). Certains écrivains se sont consacrés à plusieurs reprises à la relation dialogique entre la dramaturgie ancienne et moderne (p. ex. Vassilis Ziogas, Dimitris Dimitriadis, Konstantinos Bouras, Ntinos Taxiarchis, Maria Kekkou), d'autres ne nous ont donné – pour l'instant, du moins – qu'un seul échantillon de cette thématique (p. ex. Elena Pega, Vassilis Alexakis, Manolis Tsipos). Certains écrivains se sont inspirés de la littérature ancienne en général (p. ex. Iakovos Kampanellis, Pavlos Matesis, Giorgos Skourtis, Dimitris Dimitriadis), tandis que d'autres n'ont puisé leur inspiration – pour l'instant, rappelons-le – que dans le réservoir dramatique (p. ex. Akis Dimou, Bost). Pour la grande majorité, les sujets anciens ne constituent qu'une partie plus ou moins importante de la thématique globale de leur oeuvre, tandis que pour certains la littérature ancienne constitue la source exclusive de leur inspiration et de leurs sujets dramatiques (Konstantinos Bouras). Sur l'ensemble des

auteurs en question, le nombre de femmes, loin d'être négligeable, s'accroît de façon spectaculaire, surtout au cours des deux dernières décennies, voire à l'aube du XXI^e siècle (Lia Vitali, Chrysa Spilioti, Elena Pega, Maria Kekkou, Avra Sidiropoulou, Tina Stefanopoulou, Alexandra Papageorgiou, Maria Efstathiadi, Anna-Maria Margariti), ce qui vient confirmer et renforcer la constatation du dynamisme et de la créativité du théâtre grec moderne féminin – indépendamment de son point de vue thématique et (post)fémaliste (Sakellaridou, 2007 : 308-338). Ce cortège d'écrivains, d'âges et de sexes différents, d'expériences théâtrales et dramaturgiques distinctes, d'intérêts et de sujets dramatiques divers, annonce déjà une abondance de tendances équivalentes et de modes différents d'approche et de ré-écriture de la dramaturgie ancienne, ce qu'une étude attentive des pièces en question va venir confirmer.

Des sous-textes, des sur-textes et des inter-textes dramatiques

Parmi les sous-textes préférés, le cycle des Atrides – ayant pour point central les conséquences du meurtre d'Agamemnon sur le psychisme et la vie ultérieure d'Oreste, d'Électre, de Clytemnestre, de Cassandre, ou même d'Égisthe, de Pylade, de Chrysothémis, du mari supposé d'Électre – continuent à alimenter cette dramaturgie, prolongeant ainsi la popularité traditionnelle de ce cycle mythique dans l'ensemble de la dramaturgie grecque moderne, voire mondiale (Papandreou, 1994 : 11-12 ; Pefanis, 2005a : 66-113). Dans les sources d'inspiration, suivent les tragédies du cycle thébain (les mésaventures d'Œdipe sur le chemin douloureux de la connaissance de Soi se révélant être les préférées) et, ensuite, l'engagement d'Antigone, d'Ismène, de Créon, de Tirésias ou d'autres personnages plus ou moins secondaires (le Gardien de Créon, le Serviteur de Laïos, Jocaste, Laïos lui-même vivant ou en tant qu'esprit). Ensuite, il y a *Médée*, unique drame du cycle argonautique qui nourrit l'inspiration moderne notamment de l'action – supposée ? – meurtrière de la princesse colchidienne, de ses motifs et de ses conséquences sur elle-même et sur ses proches. De plus, dans le cycle attico-minoen, *Hippolyte* d'Euripide offre aux épigones de ce dernier la liaison triangulaire par excellence et particulièrement complexe entre Thésée, Phèdre et son beau-fils. Les drames inspirés par les tragédies du cycle troyen soulignent surtout les conséquences émotionnelles de la guerre sur certains personnages impliqués, en particulier féminins (Andromaque, Hécube, Hélène) ; le « viril » *Philoctète* et les « passionnées » *Trachiniennes* de Sophocle alimentent aussi, d'un côté, les préoccupations modernes sur la fin du guerrier abandonné et, de l'autre, celle du héros (sur)humain. Quant au *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, il continue – bien que beaucoup moins souvent qu'avant – à inspirer parfois la thématique moderne ; enfin, *Alceste*, *Ion* et les *Bacchantes* d'Euripide, ainsi que les *Perses* d'Eschyle traversent l'écriture dramatique moderne, mais de manière plus isolée.

Par ailleurs, il existe dans plusieurs cas une intersection de sous-textes dramatiques différents – élément très rare jusqu'à cette époque-ci – qui peuvent tous appartenir au même cycle mythique : comme dans *La purgation d'Ismène* de Vassilis Tertipis où la figure d'Ismène, issue de l'*Antigone* de Sophocle, s'entretient non seulement avec l'esprit de sa soeur, mais aussi avec ceux d'Étéocle et de Polynice, *dramatis personae* (conjointement ou séparément) d'abord dans les *Sept contre Thèbes* et ensuite dans les *Phoeniciennes* et *Cédipe à Colone*. Dans les *Atrides* de Parlavantzias, le premier acte s'appuie sur *Iphigénie à Aulis* d'Euripide, le deuxième sur *Agamemnon* d'Eschyle et le troisième sur *Électre* de Sophocle, alors que dans la *Rue transversale de Thèbes* Iakovos Kampanellis réunit des personnages secondaires issus d'*Cédipe Roi* et d'*Antigone*. Parallèlement aux exemples cités, les sous-textes anciens distincts qui se croisent dans le champ d'une pièce grecque moderne peuvent également provenir de cycles mythiques différents : c'est le cas, par exemple, de *Tragédie dans le crâne* d'Ernestos Voutsinos qui mêle des personnages issus d'*Agamemnon*, de *Médée* et d'*Cédipe Roi* ou de *Phaedra ou Alceste – Histoires d'amour* d'Elena Pega qui juxtapose explicitement les deux sous-textes anciens respectifs – ou d'*Accouchement* de Dimitris Dimitriadis où s'entrecroisent implicitement – et dans un milieu petit-bourgeois grec moderne – des motifs empruntés à *Oedipe Roi* et *Médée*.

De même, les liaisons hypertextuelles qui se développent entre un ou plusieurs drames anciens et une pièce grecque moderne n'excluent absolument pas le dialogue complémentaire et leurs relations intertextuelles « internes » avec d'autres pièces du théâtre mondial (cf. *Les Acteurs* de Giorgos Skourtis et l'*Othello* de William Shakespeare et la *Danse de mort* d'August Strindberg ; la *Lettre à Oreste* de Iakovos Kampanellis et *Chytemnèstre* de Marguerite Yourcenar ; *Le Jardin gelé* de Maria Efstathiadi et *Philoctète* de Heiner Müller ; *Oreste* de Zoë Karelli et *Hamlet* de Shakespeare ; *Philoctète* de Vassilis Ziogas et *Philoctète* d'André Gide) ou même leurs relations intertextuelles « externes » avec des textes originaires d'autres champs d'expression (littéraires, historiques, philosophiques, picturaux, etc.).

Dans la plupart des cas, la tragédie antique constitue un pourvoyeur de sujets dramatiques par excellence. Il arrive très rarement que la dramaturgie grecque moderne ait recours à la dramaturgie ancienne comique. En fait, on ne peut vérifier l'existence d'un sous-texte spécifique explicite que dans trois exemples : il s'agit de la *Douche écossaise* de Chrysa Spilioti qui transporte le conflit des sexes et le sujet de l'amour (de la paix) de *Lysistrata* d'Aristophane dans les locaux d'une troupe moderne, de *Lysistrata dort* de Christos Prossylis qui porte sur scène la même héroïne comique éponyme et de l'*Ignorance* de Dimitris Dimitriadis, inspirée également de cette même pièce emblématique aristophanienne (les deux premières pièces furent montées, toutes les trois restent inédites). Quant à *Une comédie* de Iakovos Kampanellis et *Les Cyniques reviennent* de Nikos

Kalogeropoulos, la dramaturgie grecque ancienne a beau couvrir plus ou moins sourdement en tant que source d'approvisionnement intertextuel en sujets, personnages, moyens comiques, objectifs satiriques et surtout en traits constitutifs de l'espace dramatique (l'Autre Monde des *Grenouilles* ou le « non-lieu » des *Oiseaux*), on ne peut pourtant pas y repérer ni confirmer des références certaines à un sous-texte comique spécifique, d'autant plus que la prédominance intertextuelle d'Aristophane est fortement menacée par la dynamique théâtrale des *Dialogues* – Funèbres et autres – de Lucien (Diamantakou-Agathou, 2009).

Si le corpus comique ancien subsistant est beaucoup moins choisi que le corpus ancien tragique en tant que source de sous-textes, la comédie en général et les genres connexes (parodie, satire) sont également négligés par les sur-textes, comparative à la forme dite sérieuse qui prédomine chez les auteurs grecs modernes, comme elle prédominait déjà chez leurs prédécesseurs (Chassapi, 2002 : 1107 ; Grammatas, 2002 : 135-137 et 2004 : 207-227). Ainsi, au genre de la parodie proprement comique n'appartiennent que les pièces *Médée* de Bost, *Tragédie dans le crâne* d'Ernestos Voutsinos, *Quelle Hélène ?* de Michalis Reppas-Thanassis Papathanassiou et *Ne m'appelle pas Fofò* de Vassilis Alexakis, tandis que les œuvres *Une comédie* d'Iakovos Kampanellis, *Les Cyniques reviennent* de Nikos Kalogeropoulos et *La douche écossaise* de Chrysa Spilioti sont plutôt des satires comiques ou des comédies satiriques – les frontières entre la parodie et la satire restant toujours difficilement discernables et facilement franchissables (Diamantakou-Agathou, 2007 : 437-552).

Tendances formelles et thématiques

Plusieurs choix linguistiques, métriques et formels, qui avaient été déjà testés et pratiqués dans le passé, évoluent maintenant dans les mains des auteurs grecs modernes (langue démotique, usage exclusif ou alternatif du discours en prose et en vers, vers iambique ou souvent libre, division des pièces en « actes », « images », « parties », « scènes », « chapitres », séquences numérotées, etc.), tandis qu'il ne manque pas de pièces – comiques entre autres – où règne un pluralisme linguistique, métrique, stylistique, formel et structurel exceptionnel (voir la *Médée* de Bost). Très caractéristique est la tendance à la production de pièces monologiques qui portent sur scène des personnages singuliers, issus de la dramaturgie tragique ancienne, féminins par excellence : *Andromaque* de Vassilis Tertipis, *Cassandre ou Délire d'oracles* d'Anna Manolopoulou-Skoufa, *Lettre à Oreste* d'Iakovos Kampanellis, *Les larmes de Clytemnèstre* d'Avra Sidiropoulou, *Andromaque ou Paysage de Femme à la hauteur de la nuit* d'Akis Dimou, *Le meurtrier de Laios et les corbeaux* et *Cassandre s'adresse aux morts* de Marios Pontikas, *L'Annonciation de Cassandre*

de Dimitris Dimitriadis, *Médée – Exodus* et *Jocaste* de Yannis Kontrafouris, *KASSY* de Andréas Flourakis (Kaiti Diamantakou-Agathou, 2010). La tendance mentionnée ci-dessus s'inscrit dans une augmentation globale des monologues dans le théâtre moderne, grec et mondial, et remonte plutôt à une constellation de facteurs : financiers et politiques (renforcement du néolibéralisme et de la mondialisation et, en conséquence, recul des productions artistiques coûteuses), sociaux (retraite rapide de l'idéologie et de la pratique de la création collective qui avait fleuri dans les années 60), personnels et pratiques (mise en valeur de la personnalité et de la dynamique de l'artiste singulier, possibilité de contrôle des moyens de production et de la hauteur des dépenses), dramaturgiques (« ampleur narrative » du monologue, « point de vue panoramique » sur le personnage monologuant, mise en relief de la subjectivité, etc.) (Patsalidis, 2008).

En passant de la forme au contenu et en vertu des « axes thématiques » qui, d'après Giorgos Pefanis, (co)existent dans la dramaturgie de la période 1944-1998 (Pefanis, 2001 : 34-44), on constate, d'un côté, que les pièces de la période d'après 1975 et surtout celles de la dernière décennie, qui ré-écrivent et dialoguent avec des pièces anciennes de sujet identique, restent plus ou moins attachées à certains contextes sémantiques « traditionnels » – à savoir le théâtre et les arts du spectacle, le pouvoir (et plus généralement, la violence et les coulisses de la politique), le fossé qui sépare les générations, la haine – la vengeance (et en sens inverse, pourrait-on ajouter, la rémission, la rédemption), bien-sûr l'amour (et sa conséquence, l'infidélité), la relation au passé – la culpabilité, la mort, la maternité. D'un autre côté, on constate un élargissement important des intérêts thématiques, ce qui suit sans doute de nouveau les évolutions idéologiques, socio-politiques et dramaturgiques globales qui sont en train de s'accomplir dans le théâtre grec et mondial. Ainsi, parmi les nouveaux intérêts thématiques qui s'insinuent dans la dramaturgie plus moderne à thématique ancienne, coexistant avec des sujets plus vieux, l'emportant sur eux ou les substituant complètement, on pourrait distinguer : le langage, en tant que capacité mentale et interne à parler (Langue), en tant qu'application articulée et extérieure, orale ou écrite, de cette capacité (Parole), en tant que raisonnement dialectique (Discours) ; la crise de tous ces niveaux de langage, leur insuffisance fondamentale et leur effondrement final ; par conséquent de l'aphasie linguistique, la perte de la communication et la mort existentielle ; par conséquent de la rupture de la raison et de l'objectivité, l'acte ouvert de la lecture et de l'interprétation du « texte » ; la fluidité et les régressions de l'identité (sexuelle) ; le désir homosexuel ; la famille contemporaine et ses complications psychanalytiques ; la domination des média et des nouvelles technologies. Il est remarquable que les axes thématiques mentionnés ci-dessus apparaissent et coexistent, en combinaisons plus ou moins complexes, d'ailleurs plutôt dans l'oeuvre de jeunes auteurs et dans des pièces de la dernière décennie, où le mythe agit désormais sous la forme de l'ambiguïté, de la fluidité des contenus, dans un contexte pragmatique également

multiforme, multiculturel et multisexuel, sur lequel l'ombre de la déconstruction et du post-modernisme laisse des traces désormais bien discernables et assimilées, après les premiers germes semés par Andréas Staikos et sa *Clytemnestre peut-être* qui, écrite d'abord en français en 1974-75, a été publiée en grec en 1977 (Patsalidis, 2000 : 467-481).

Modalités et fonctions de remaniement et de resémantisation du sous-texte

Parmi les modes les plus importants d'intervention structurale sur le sous-texte ancien qui coexistent et co-fonctionnent dans le sur-texte grec moderne, on pourrait distinguer et énumérer les suivants : premièrement, les changements dans la composition des *dramatis personae* (à travers l'adjonction de nouveaux personnages ou l'exclusion de personnages qui étaient compris dans l'intrigue et le texte anciens), ainsi que dans leur représentation quantitative et qualitative (différente représentation textuelle et scénique, différente dynamique communicative et importance dramatique). Deuxièmement, il y a la focalisation sur des séquences, des motifs ou des personnages singuliers du sous-texte, la forme extrême de ce « rétrécissement » étant la pièce-monologue. Troisièmement, il y a, au contraire, « prolongement » du sous-texte, à travers le développement étendu de ses structures narratives et discursives, ou encore « continuation » de l'action après la fin donnée par le sous-texte, continuation qui peut être en quelque sorte « fidèle », d'après des sources directes ou indirectes diverses sur le mythe précis, ou être totalement arbitraire et fictionnelle, d'après le point de vue et la vision spécifique de l'auteur. En outre, il y a un usage original de différentes techniques dramatiques (théâtre dans le théâtre, jeu de rôles, mise en abyme, etc.) ou / et usage de nouvelles technologies (projections vidéo, enregistrements en cours, etc.), mais aussi une narrativisation de l'action ou, au contraire, une dramatisation de la narration. Notons aussi les déplacements inter-dramatiques de genre, surtout à travers la déformation caricaturale d'un sous-texte tragique. Enfin, l'intégration de l'intrigue mythique du sous-texte dans un contexte méta-théâtral moderne ou l'intervention étendue et radicale à tous les niveaux du discours dramatique du sous-texte, de façon à ce qu'il existe un canevas de base maintenu et reconnaissable, mais dont le développement s'écarte franchement de celui du prototype sous-jacent.

En passant des modes aux fonctions de la transcription des drames anciens au cours des dernières décennies du XX^e siècle et au début du XXI^e, on constate facilement que les transcriptions les plus récentes s'écartent de plus en plus de tout effort de reproduction historique et philologique de l'intrigue ancienne, de même qu'elles s'écartent de tout effort de rétablissement d'une continuité entre la dramaturgie grecque moderne et la dramaturgie ancienne à travers des éléments diachroniques de la culture populaire ou même des

éléments de la tradition chrétienne. Dans la plupart des transcriptions modernes, sérieuses ou comiques, on voit dominer (de façon exclusive ou même en combinaison) : l'éclairage du point de vue de personnages ou d'événements secondaires, la réinterprétation des données mythologiques en vue de réhabiliter certains personnages (chargés de toutes sortes de fautes et de crimes par le mythe et / ou par la version mythique particulière que l'auteur ancien avait mis en valeur) ou, au contraire, d'incriminer certains autres. La proposition de certaines versions mythiques moins connues ou la proposition de solutions tout à fait originales à des situations dramatiques données sans issue sont également mis en lumière, tout comme la transposition des personnages mythologiques anciens dans une réalité contemporaine. À un degré suprême de transgression et de recréation du sous-texte, il y a l'annulation complète des unités sémantiques qui définissent la substance statutaire d'un personnage ancien ; plus encore, la mise en valeur de l'altérité totale par rapport au(x) texte(s)-modèle(s) et le sapement parodique des idéologèmes stéréotypes liés à un héros mythique et / ou à une pièce ancienne spécifiques lors de leur accueil par la critique et la scène ; *last but not least*, l'établissement d'un dialogue avec la tradition théâtrale, cette fois-ci, le but étant non la critique ou le commentaire, intra ou extra-textuels, mais la réactivation et la recodification de l'écriture théâtrale en tant que telle.

Épilogue

Au cours des dernières décennies du XX^e siècle et à l'aube du nouveau millénaire, l'écriture dramatique grecque moderne continue, de même qu'auparavant, à avoir très souvent recours au corpus dramatique ancien, empruntant et s'appropriant des personnages, des intrigues, des sujets et des motifs toujours propices et inspirateurs (Pefanis, 2009).

Cette dernière période se différencie des périodes antérieures par le fait qu'une grande partie de la production dramatique en question connaît un achèvement éditorial et scénique immédiat, de même qu'un retentissement assez important sur le public large et / ou plus spécialisé.

Une seconde différence importante est l'attitude assez critique, voire subversive qui grandit désormais à l'égard des modèles sous-jacents, une attitude de transgression, de mise à l'épreuve, de recréation souvent radicales du mythe par l'intermédiaire du théâtre, souvent à travers l'intersection de différents sous-textes dramatiques ou à travers un discours palimpseste où le(s) sous-texte(s) mythique(s) se croise(nt) et dialogue(nt) avec plusieurs autres références intertextuelles, d'origine dramatique ou autre.

En même temps, le nombre de monologues s'accroît, en suivant les tensions respectives dans le théâtre moderne grec et mondial ; les principaux axes thématiques évoluent et se déplacent, l'axe principal étant la langue et sa crise fondamentale à tous ses niveaux d'expression.

Enfin, digne d'attention est le dialogue, pour ne pas dire la confrontation entre les transcriptions parfois très « libres », voire « radicales » des drames anciens et les représentations parfois très « fidèles » voire « timides » de ceux-ci. Les pièces à thématique ancienne semblent plus avoir le droit *de facto* et *de jure* de s'éloigner du texte original et des intentions dites primaires de son auteur ; elles sont donc beaucoup plus préservées de la critique qui poursuit souvent les représentations modernes de drames anciens, tragiques ou comiques (critique de la modernisation arrogante, de l'intervention démesurée des directeurs, qui « se font passer pour auteurs », etc.) (Patsalidis, 1997 : 425-426) et de ce fait, à travers une sorte de réaction circulaire, elles donnent libre cours, avec beaucoup moins de réserve, à l'expérimentation et à la rénovation créatives qui sont des valeurs intrinsèques de l'art lui-même.

Remerciements

Je remercie cordialement l'historien du théâtre Sissy Papathanassiou de m'avoir généreusement donné accès à des personnages et des textes ; les auteurs Dimitris Dimitriadis, Elena Pega, Marios Pontikas, Andréas Flourakis, Avra Sidiropoulou de m'avoir confié leurs textes inédits ; les professeurs Dimitris Tsatsoulis et Yorgos Sambatakakis de m'avoir procuré certains textes et plusieurs informations précieuses ; la théâtrologue Sophia Alexiadou, ma collaboratrice au programme de recherche « Les métamorphoses de la dramaturgie grecque ancienne dans la dramaturgie grecque moderne pendant la période 1974-2010 » dont je fus la responsable scientifique (approuvé par et réalisé auprès du Comité de Recherche de l'Université d'Athènes) ; les théâtrologues Dimitris Moumouris et Photis Chryssanthopoulos pour l'inventaire minutieux des drames grecs modernes sur le mythe de Médée qu'ils ont eu la gentillesse de me faire part. Enfin, je remercie cordialement mon collègue, le professeur Giorgos P. Pefanis de son soutien scientifique et moral toujours vital.

BIBLIOGRAPHIE

- CHASSAPI-CHRISTODOULOU, Eusevia (2002), *La mythologie grecque dans le drame grec moderne – De l'époque du théâtre Crétois jusqu'à la fin du XX^e siècle* [en grec], Athènes, University Studio Press.
- DIAMANTAKOU-AGATHOU, Kaiti (2007), *Sur la tragédie et la trugédie. Huit parcours à travers le drame tragique et comique* [en grec], Athènes, Papazissis.
- DIAMANTAKOU-AGATHOU, Kaiti (2009), « Les traces d' Aristophane dans la dramaturgie grecque moderne », dans Théodosios Pylarinos (dir.), *Antiquité grecque et littérature grecque moderne* [en grec], Université des Iles Ioniennes-Département de l'Histoire, Corfu, p. 79-95.
- DIAMANTAKOU-AGATHOU, Kaiti (2010), « Des héros tragiques seuls sur scène, dans la dramaturgie ancienne et moderne grecque : L'autonomisation de la monoliticité » [en grec], dans *Parabasis – Bulletin du Département d'Études Théâtrales de l'Université d'Athènes*, vol. 10, Athènes, Éditions Ergo, p. 55-84.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- GRAMMATAS, Théodoros (1999), « The Voyage of Dionysus. Past and Future of the theatrical Myth » dans Patsalidis, Savvas, et Elisabeth Sakellaridou (dir.), *(Dis)Placing Classical Greek Theatre*, Thessaloniki, University Studio Press, p. 43-51.
- GRAMMATAS, Théodoros (2002), *Le théâtre grec au XX^e siècle. Des modèles et des originaux culturels* [en grec], vol. II, Athènes, Éditions Exantas.
- GRAMMATAS, Théodoros (2004), *Parcours à travers l'histoire du théâtre* [en grec], Athènes, Éditions Exantas.
- GRAMMATAS, Théodoros (2006), *Sur le drame et le théâtre* [en grec], Athènes, Éditions Exantas.
- IOANNIDOU, Eleftheria (2006), « Métamorphoses de la tragédie dans la dramaturgie 1990-2005 » [en grec], *Diavazo*, n° 461, p. 113-115.
- MAVROMOUSTAKOS, Platon (2005), *Le théâtre en Grèce 1940-2000. Une revue* [en grec], Athènes, Éditions Kastaniotis.
- PAPANDREOU, Nikiforos (1994), « Le mythe des Atrides dans le théâtre moderne » [en grec] dans Iakovos Kampanellis, *Théâtre* [en grec], vol. VI, Athènes, Éditions Kedros, p. 11-18.
- PATSALIDIS, Savas (1997), *(In)Tensions et (Inter)dimensions. La tragédie grecque et la théorie du XX^e siècle* [en grec], Athènes, Éditions Typothito-Giorgos Dardanos.
- PATSALIDIS, Savas (2000), *Sur les (Sous)Textes et les (Inter)Textes* [en grec], University Studio Press, Thessalonique.
- PATSALIDIS, Savas (2008), « Le monologue théâtral à l'époque du narcissisme » [en grec, résumé en anglais], dans *Parabasis – Bulletin du Département d'Études Théâtrales de l'Université d'Athènes*, vol. 8, Athènes, Éditions Ergo, p. 227-242.
- PEFANIS, Giorgos P. (2001), *Sujets du théâtre grec moderne d'après-guerre et contemporain* [en grec], Athènes, Éditions Kedros.

- PEFANIS, Giorgos P. (2005a), *Des Textes et des Significations. Études et articles sur le théâtre* [en grec], Athènes, Éditions Sokoli.
- PEFANIS, Giorgos P. (2005b), *Le Royaume d'Eugena – Intertextes littéraires et contenus anthropologiques dans Eugena de Théodore Montselese* [en grec], Athènes, Éditions Alexandria.
- PEFANIS, Giorgos, P. (2009), « En recherchant le fil vers le mythe grec ancien (Des questions et des hypothèses sur la dramaturgie grecque moderne à thématique ancienne, depuis la fin de launte jusqu' à aujourd'hui) » dans Théodosios Pylarinos (dir.), *Antiquité grecque et littérature grecque moderne* [en grec], Université des Iles Ioniennes-Département de l'Histoire, Corfu, p. 217-229.
- PETRAKOU, Kyriaki (2004), *Miscellanées théâtrologiques* [en grec], Athènes, Éditions Diavlos.
- PUCHNER, Walter (1988), *Théâtrologie grecque. Douze études* [en grec], Athènes, Éditions de la Société de Théâtre de Crète.
- PUCHNER, Walter (2003), *Le monde magique du surrationnel dans les pièces de Pavlos Matesis. Essai herméneutique* [en grec], Athènes, Éditions Hellenika Grammata.
- PUCHNER, Walter (2004), *Poésie et mythe dans les pièces de Vassilis Ziogas. Panthéisme et naturisme en tant que fondements téléologiques d'une conception du monde mystique. Essai herméneutique* [en grec], Athènes, Éditions Polytron.
- PUCHNER, Walter (2006), *Évaluations et appréciations. Dix études théâtrologiques* [en grec], Athènes, Papazissis.
- SAKELLARIDOU, Elsi (2007), *Théâtre féminin contemporain. De la représentation post/brechtienne à la représentation post/féministe* [en grec], Athènes, Éditions Hellenika Grammata.
- SIVETIDOU, Aphroditi (2000), *La vue du silence dans le théâtre d'Andréas Staikos* [en grec], Athènes, Éditions Hellenika Grammata.
- SOUZIOULI, Natassa (2002), « The Festival of Epidaurus » dans Kostas Georgousopoulos, Kostas, Savvas Gogos et al., *Épidaure. Le théâtre ancien, les Représentations* [en grec], Athènes, Éditions Militos, p. 225-241.
- TSATSOULIS, Dimitris (2007a), *Signes de l'écriture – Codes de la scène* [en grec], Athènes, Éditions Hellenika Grammata.
- TSATSOULIS, Dimitris (2007b), « La réception du Philoctète par le théâtre grec moderne », dans Iosif Vivilakis (éd.), *Stefanos. Volume en l'honneur du professeur Walter Puchner* [en grec], Athènes, Ergo, p. 1269-1283.

GEORGES P. PEFANIS
Université d'Athènes

LE CRITIQUE ET LA SCÈNE QUELQUES REMARQUES SUR LA FONCTION DE LA CRITIQUE DU THÉÂTRE MODERNE EN GRÈCE

Dans l'optique des champs interdisciplinaires

Dans la mesure où la théorie du théâtre, ainsi que son histoire, sont développées dans les recherches interdisciplinaires (Condee, 2004), la critique de théâtre ne pourrait qu'abandonner intégralement les jugements écartés pour qu'elle soit convertie à un discours polyvalent, recherche d'ouverture qui extrait des événements théâtraux des expériences, des significations et formes mentales, non seulement à partir des représentations antérieures, mais aussi des champs cognitifs adjacents (par exemple, la philosophie, la théorie de la littérature, l'anthropologie, la psychanalyse, les études féminines, l'étude des compositions plurimédiatiques, de l'architecture, de la danse). Le danger de la surabondance et, en conséquence, de la perte du principal objectif de la critique que représente chaque spectacle peut être compensé par une profusion d'outils analytiques, par une grande diversité de moyens interprétatifs, des méthodologies flexibles et des occasions assurément plus fréquentes d'approfondissement des représentations. Par ailleurs, le substrat interdisciplinaire de la critique théâtrale est aujourd'hui souvent dicté par les représentations elles-mêmes.

Nombreux sont aujourd'hui ceux qui se demandent si, sur la grande toile du théâtre dramatique, ce ne sont pas les significations des textes et des représentations qui vieillissent les premières et qui se détachent du canevas. Si ces « centres de gravité » dans les écrits et les spectacles ont tendance à se dégrader et à disparaître, comment, sans points de référence stables, la critique pourra-t-elle faire face à son besoin impératif de vigilance face au nouveau et à l'inconnu, et comment les critiques pourront-ils évaluer le déviant ou la rupture ?

Aujourd'hui le critique ne va pas au théâtre simplement pour apprécier un spectacle, il lui faut localiser ces points de repère, tracer des stratégies performatives qui se mettent en jeu et joignent « l'imagination, l'intentionnalité et les incarnations des acteurs au dialogue direct ou indirect avec un public » (Nellhouse, 2006 : 68).

Dans l'optique des représentations postmodernes

Actuellement, le spectateur doit faire des choix difficiles, plus difficiles que dans le passé ; le temps dont il dispose s'étant réduit et les représentations multipliées en genre et en nombre. Le critique lui-même évolue dans cette pléthore d'œuvres, de personnages, de genres et de représentations et se voit harcelé de mille façons par la multitude des idées, des théories et des courants. L'élargissement du canon théâtral, sa réadaptation aux nouvelles données culturelles, la reconstitution de la forme théâtrale à l'aide de matériaux hybrides et la décentralisation plurielle de l'acte de représentation (décentralisation au regard de l'auteur, du texte, du discours et même du projet unitaire de la mise en scène), ainsi que l'autonomisation des arts dans les processus scéniques (Lehmann, 2002 : 136-138, 173-177) — dont il résulte que la perception du spectacle unitaire et de ses formes synthétiques est rendue plus malaisée — sont quelques-uns des facteurs les plus importants qui différencient, en grande partie, non seulement les représentations elles-mêmes de celles qui leur correspondaient autrefois, mais également la perception qu'en a le spectateur, qu'il soit spécialiste ou non.

Cependant, les remises en question successives qui ont été opérées à partir des années 1960 par des artistes et certains théoriciens — intervenants qui ont progressivement démantelé toutes les certitudes du passé ou qui ont bouleversé toutes les constantes dans le cadre desquelles fonctionnait le canon du théâtre occidental (l'intention de l'auteur et la référence textuelle, les sens centraux, enfin l'œuvre dramatique comme source des actions scéniques et la figure solide du metteur-en-scène comme régulateur et coordinateur de ces actions) — toutes ces remises en question ont généré en chaîne des schémas théoriques et des événements scéniques qui, par le biais d'intéressantes conceptions, de leurs oppositions et même de leurs contradictions à travers leur tentative de fonctionnement comme anti-

canon (Curi, 1997) qui tout d'abord s'aperçoit, puis cherche à remplacer le canon au lieu de détruire l'outillage de la critique face au phénomène théâtral ; bouleversements qui peuvent peut-être renforcer et enrichir les normes ou règles de nouveaux outils conceptuels et d'expériences représentatives.

Perspectives conventionnelles et non conventionnelles

Qu'il poursuive le virgilien *e pluribus unum* ou qu'il s'en rapporte à la description de morceaux fragmentés de la représentation, le critique a, pour substrat, des conventions. Celles avec lesquelles il a lui-même été formé et celles qui éventuellement sont apparues au cours de son trajet. Comme avec toutes les expérimentations du vingtième siècle, le théâtre anticonventionnel contemporain cherche lui aussi à désarticuler ces conventions.

Cependant, même les représentations anticonventionnelles pour être jugées et évaluées nécessitent de nouvelles conventions, certaines coordinations insensibles, un accord réciproque qui doit être réalisé même tacitement par une procédure de pensée qui converge vers une action scénique prépondérante faisant consensus. Dans ce processus de pensée, à travers la stabilisation des nouvelles formes, de nouvelles conventions atypiques se dessinent progressivement, dans lesquelles les critiques les plus expérimentés trouvent un étayage improvisé et momentané à leur œuvre. À tout instant du processus, il devient évident que les problèmes de coordination et d'accord réciproque se résolvent généralement grâce à une redéfinition des moyens utilisés au passé dans des situations semblables (Quinn, 2006 : 302). Cette redéfinition, le critique doit la connaître afin de pouvoir comprendre en profondeur et de façon appropriée les propositions du théâtre contemporain. Les conventions qui tendent à se déstructurer, avant même d'en constituer une nouvelle, ne désavouent pas complètement l'ancien ordre établi « conventionnel ».

La dramaturgie contemporaine, par exemple, est souvent considérée comme une écriture incomplète, dans le sens d'*opera aperta* (Eco, 1965), d'interprétations adéquates multiples et d'approches scéniques diverses, même quand il y a indication explicite de fermeture du récit dramatique (« fin », « rideau », etc.). Les œuvres dramatiques incomplètes semblent fonctionner en tant que textes plutôt qu'en tant qu'œuvres – souvenons-nous de la distinction si juste de Barthes (Barthes, 1988 : 151-160) – en tant qu'unités linguistiques minées par l'imprécision et les significations multiples, en tant que textes, enfin, évoluant au royaume du pointillé, de l'incontinuité, de l'imprévu et qui acquièrent d'autant plus d'intérêt que nous les considérons du point de vue de leur état final vers leur processus de naissance. Néanmoins, ici aussi, le critique se doit de comprendre que les vides et les significations multiples peuvent s'interpréter en articulation

avec un ensemble intelligible, que la narration fragmentée suppose logiquement une structure fiable pour pouvoir la réfuter ; en deux mots, que le discours éclaté ne soit pas une multitude d'éclats jetés de façon hasardeuse et aléatoire sur la feuille et à la scène, mais bien un discours qui éclate. Autrement dit, si le critique se borne à l'acte d'expression, éludant conventions et règles d'écriture dramatique et sans examiner sérieusement ce qui est exprimé, il risque de perdre la perspective référentielle d'un texte et de s'enfermer dans un « ici et maintenant » retranché, dans une dimension exécutive quasi atemporelle et supra-historique.

Dans l'optique du spectateur cocréateur

Les représentations contemporaines organisent souvent la réaction du spectateur de façon à le faire réfléchir sur le fait que c'est lui qui renforce leur sens et qui détermine leur message à travers son acte de perception (Shoham, 1992: 70). Comment s'organise la réaction du spectateur ? Comment dépasse-t-il son état passif et devient-il sujet de l'interaction théâtrale ? Voilà les questions auxquelles le critique est convié de répondre chaque fois qu'il va au théâtre. Il devrait donc amener sa critique dans le champ dynamique qui s'ébauche avec les spectateurs. Que faire alors ? Proposer aux spectateurs quelques « stratégies de lecture » de la représentation (Carlson, 1989 : 95), de façon à développer chez eux des « actes interprétatifs » centrés (de Marinis, 1993 : 158). On peut comprendre et décrire ces actes interprétatifs en se basant sur un ensemble de concepts analytiques, tels que le « *unifying principle* », sens dominant ou interprétation prépondérante qui ne doivent pas être conçus comme étant antérieurs, séparément dans l'esprit du critique ou dans les perceptions des spectateurs, aux actions scéniques, mais être considérés comme conditions majeures à la relation dynamique de tous les facteurs précités (Pefanis, 2007 : 430).

Dans le paysage multiforme du théâtre contemporain, il ne suffit plus de constater que l'intelligibilité d'une représentation dépend de connaissances sur le théâtre que partagent les facteurs scéniques et les spectateurs, non seulement parce que ces connaissances sont devenues très complexes, mais aussi parce que nombreux sont les artistes qui, aujourd'hui, soutiennent que leurs représentations ne nécessitent aucune connaissance préalable et ne cherchent à proposer aucun « message » à décrypter et à interpréter. Au contraire, ils affirment que les messages s'élaborent et les interprétations se forment « ici et maintenant » grâce aux spectateurs, au travers d'une procédure de transition du sens à la sensualité. Ceci doit être compris comme une limite virtuelle pour l'art du théâtre et non pas comme une condition concrétisée, car message, sens et interprétations ne naissent ni *ex nihilo* ni sur la scène la plus créative.

Dans tous les cas, si l'on considère ces affirmations à la lettre on doit reconnaître, soit simplement que les représentations théâtrales prennent place dans un milieu purement relativiste, soit, en conséquence de ce qui précède, que la critique théâtrale n'a aucun rôle particulier à jouer dans ce jeu d'interprétation libre ou de « désordre ludique » (Warman, 1995 : 9) dans la mesure où — autre limite virtuelle — aucun spectateur n'aura besoin de critique pour cerner le sens de ce qu'il voit, et encore moins pour y participer. De deux choses l'une : soit la critique joue encore un rôle essentiel dans la relation théâtrale — la représentation invitant en quelque sorte ses spectateurs à l'interpréter —, soit les spectateurs, libres de toute signification préexistante l'interprètent à leur gré. Dans ce dernier cas, bien sûr, la critique théâtrale est effacée, annulée comme interprétation superflue et contraignante, ou s'altère en se transformant en information journalistique descriptive.

Centres d'intérêt grecs

1. Jusqu'à très récemment, la critique théâtrale en Grèce, pourtant très présente dans la presse quotidienne (Patsalidis, 2001 : 101) comparée à d'autres pays occidentaux, ne disposait d'aucune approche théorique et historique. Tout d'abord, les sources manquent ; on trouve, épars, les textes critiques dans de vieux journaux et revues. Aujourd'hui encore, les collections des textes des critiques ne couvrent qu'une petite partie de l'œuvre critique plus vaste qui commence au XIX^e siècle, et leur majorité reste encore inconnue du public. Il manque également un récit historique de la critique théâtrale, un discours historique unifié qui cernerait son parcours au cours du vingtième siècle quant aux paramètres historiques, sociaux et esthétiques¹.

Ces deux carences fondamentales entravent l'étude systématique des textes critiques et, par conséquent, retardent leur mise en valeur pour les besoins des critiques contemporains. Il manque, enfin, un discours théorique à double mission : d'un côté, instituer le cadre conceptuel et esthétique par le biais duquel se développe la critique et de l'autre, l'équiper des moyens nécessaires pour faire plus aisément face aux représentations théâtrales aujourd'hui multiples et de tous genres. Il est caractéristique que, jusqu'à très récemment, on ne trouvait même pas le thème de la critique théâtrale dans la courte bibliographie grecque sur la théorie du théâtre² ; elle était également absente, au niveau de l'université, dans le cursus d'avant la Maîtrise et le DEA. Néanmoins, cette carence ne doit pas nous étonner, surtout si l'on pense que la bibliographie internationale qui s'y rapporte est elle-même tout à fait lacunaire par rapport à la théorie générale du théâtre.

2. Quand la critique perd ses appuis dans la pensée théorique systématique, elle peut, soit s'enfermer dans de vieilles postures acquises par le passé, de manière empirique et inconstante, sinon arbitraire, soit s'ouvrir de façon incontrôlée à des théories importées, suivre les différentes tendances et être ainsi amenée à un relativisme sans issue. Je crois que ces deux tendances sont, chacune à sa manière, conformistes : la première constitue un conformisme des canons esthétiques hérités, la seconde semble intérioriser, selon la phrase de Bourdieu, un « conformisme de l'anticonformisme » (Bourdieu, 2006 : 259). La critique théâtrale grecque présente parfois ces deux caractéristiques. Le dogmatisme, masqué ou explicite, peut s'insinuer dans la critique empirique, centrée sur la Grèce qui écarte l'élément analytique et théorique de ses évaluations, comme dans un certain genre de critique qui oublie l'histoire du théâtre, et même parfois d'ailleurs le vécu lui-même de cette représentation particulière et s'empresse, trop vite, de soumettre chaque événement théâtral aux injonctions d'une nouvelle théorie ou de ce qui ressemble à un « nouveau » paradigme épistémologique.

Au premier cas correspondent les automatismes de la référence privilégiée (dans la tradition de la mise en scène de la tragédie antique, par exemple), de la signature hégémonique et des réflexes traditionnels, comme nous l'ont montré les réactions excessives aux propositions de mise en scène soumises au théâtre antique d'Épidaure (telles que celle de Robert Stourua dans *Électre* en 1987, ou avec *Cédipe tyran* en 1989 par la troupe de Karezi-Kazakou, celle de Matthias Langhoff dans *Les Bacchantes* en 1997 avec le TCGN, celle de Michail Marmarinos avec *Électre* de Sophocle par la troupe du Double Éros en 1998, celle de Théodore Terzopoulos avec *Les Perses* en 2006 – où fut employée une troupe mixte d'acteurs grecs et turcs) et très récemment, celle d'Anatoli Vassiliev en 2008 avec *Médée*.

Au second cas correspondent ces positions qui, par la consécration du « contemporain » et par l'impulsion donnée par la rupture avec les pseudo-évidences des idées héritées, tendent à déprécier *a priori* auteurs et représentations qui se placent dans le large champ du réalisme ou qui, plus généralement, ne peuvent appartenir à la communauté métamoderne. Dans cet ensemble bipolaire, l'image générale est la suivante : une partie des critiques de théâtre grecs considère avec réserve, méfiance ou même avec un certain parti pris, les nouvelles propositions artistiques et particulièrement celles qui se rapportent aux œuvres de l'antiquité classique. Ceci est peut-être dû au fait que ces représentations constituent un type de représentation du déviant qui comporte une « menace », de même qu'elle désarticule les modèles centrés sur la Grèce, de perception de la tragédie et les systèmes de vision établis qui permettent certaines images du tragique et en réfutent d'autres. À l'antipode, on pourrait placer cette critique qui, d'une façon ou

d'une autre, écarte de ses choix des figures théâtrales, des œuvres et des représentations soumises, selon elle, à des idiomes esthétiques obsolètes qui appartiennent en réalité au passé mais poursuivent leur lancée encore au présent.

3. Entre ces deux faces de la critique théâtrale grecque s'ouvre un vaste espace intermédiaire composé, ces dernières années, de théâtrologues – universitaires ou pas – qui occupent de plus en plus souvent une tribune critique dans la presse du pays. Ce phénomène prend, d'une part, un caractère professionnel – les limites de l'ancienne distinction entre la critique journalistique et académique (Ertel, 1986 : 49 ; Ferenczi, 1992 : 183 ; Banu, 2003) s'effaçant quelque peu – et d'autre part, un intérêt épistémologique, dans la mesure où le théâtrologue transfère et met en valeur dans sa critique le sédiment cognitif de ses études et de ses expériences de chercheur et peut éventuellement introduire de nouvelles définitions et types de perception, de compréhension et d'évaluation des événements théâtraux.

Il faut bien sûr souligner que trois autres facteurs contribuent également à ce résultat, facteurs qui pourraient amener une profonde osmose : a) les acteurs qui obtiennent leur diplôme de théâtrologie et greffent sur leur travail les connaissances qu'ils ont acquises ; b) les artistes qui enseignent l'objet de leur art dans les cursus universitaires, apportant aux futurs diplômés une méthodologie pratique, leur expérience et leurs visions ; c) les théâtrologues qui travaillent dans des théâtres. Ces trois facteurs, en association avec une interpénétration de la déontologie scientifique et de l'actualité au sein de la critique théâtrale peuvent considérablement améliorer la situation dans le domaine de la perception des représentations et progressivement lever l'opposition stérile qui parfois se manifeste entre la science, la méditation et la création artistique.

4. Il semble que la tendance descriptive soit une caractéristique commune aux critiques dont l'intérêt se centre sur le théâtre métadramatique³ ou sur les performances. Le critique se concentre sur des éléments marquants, selon lui, de la représentation et les décrit à l'intention de ses lecteurs, en général à la façon d'un documentariste, comme s'il s'agissait de choses du quotidien. Cette description est entreprise, en général, sans référence à des canons ou à des principes conventionnels et se limite à l'expression d'une opinion subjective ou à la description de l'écho d'une représentation dans une communauté interprétative restreinte. D'un autre côté cependant, alors que les critiques suivent parfois un certain nombre de principes de l'analyse descriptive, tels que les marques temporelles, les indices de succession, les critères d'organisation spatiale, etc., ils ne se soumettent pas au principe principal de la description, qui suppose la présence d'une intention de sens, se référant à la représentation entière (Pavis, 1996 : 32) et qui fonctionne comme un fil conducteur pour le lecteur de la critique.

Esquisse de questions

On ne peut encore, en Grèce, ni articuler un discours analytique concernant la condition de la critique théâtrale (comme, je pense, dans d'autres pays) ni esquisser actuellement une stratégie de changement aux termes de position critique dans un milieu théâtral sans cesse modifié. On peut cependant procéder à certaines pensées et formuler certaines questions efficaces. Je pense que l'instant approche où la critique, en étroite association avec la théorie et l'histoire du théâtre, sera appelée à prendre position face à des questions majeures théoriques et pratiques qui émanent de notre époque si confuse.

Premièrement, soumettons la question typique : comment vont se combiner les forces subversives avec les injonctions du canon ? Autrement dit, à quel point le canon peut-il rester identique ou comment peut-il être enrichi ? Ensuite, les questions partielles mais essentielles : comment les nouvelles préoccupations esthétiques vont-elles se constituer dans les nouveaux contextes culturels sans que se perdent les significations et les valeurs acquises par le passé ? Les concepts obsolètes du passé et les valeurs qui s'estompent et, à juste titre, s'éloignent dans le temps, désertent le domaine du théâtre contemporain et des théories similaires ou éventuellement laissent des traces décelables pour un œil averti. Enfin, la critique théâtrale elle-même pourra survivre, en tant qu'horizon du discours critique qui tend à faire naître un dialogue entre le processus artistique et le large public, ou elle sombrera dans le fracas des reportages journalistiques « faciles » qui entraînent les événements théâtraux dans le domaine de l'éphémère et du consommable (et sont attirés eux-mêmes par la politique d'information indolore des sociétés d'édition). Alors que les contextes historiques, sociaux et culturels se diversifient, les artistes et les théoriciens, les auteurs et les critiques y répondent à leur façon chaque fois qu'ils agissent dans l'arène théâtrale.

Notes

1. Il y a cependant deux thèses récentes (2008) et exhaustives, rédigées en grec et soutenues au Département des Études Théâtrales de l'Université d'Athènes : *La critique théâtrale néohellénique d'Entre Deux Guerre* de Varvara Georgopoulou et *Le profil théâtral* de Photos Politis de Hélène Gouli.
2. À l'exception de Savvas Patsalidis (1995), (2006) et Pefanis (2007).
3. D'après la théorie de H.T. Lehmann (2002). Pour une critique sur cet ouvrage, voir Sarrazac (2007) et Pefanis (2007 : 247-317).

Bibliographie

- BANU, Georges (2003), « La critique: utopie et biographie », dans Chantal Meyer-Plantureux (dir.) : *Un siècle de critique dramatique*, Bruxelles, Éditions Complexe, p.145-151.
- BARTHES Roland (1988), *Image-Musique-Texte* [en grec], Athènes, Plethron.
- BOURDIEU, Pierre (2006), *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* [en grec], Athènes, Patakis.
- CARLSON, Marvin (1989), « Theatre Audience and the Reading of Performance », dans Thomas Postlewait-Bruce McConachie (eds) : *Interpreting the Theatrical Past : Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City, University of Iowa Press, p. 82-98.
- CONDEE, William F. (2004), « The Future is interdisciplinary », *Theatre Surveys*, 45, n° 2, p. 235-240.
- CURI, Fausto (1997), *Canone e anticanone : Studi di letteratura*, Bologna, Pendragon.
- DE MARINIS, Marco (1993), *The Semiotics of Performance*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.
- ECO, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- ERTEL, Evelyn (1986), « Le métier de critique en dialogue », *Théâtre/Public*, 68, p. 45-49.
- FERENCZI, Thomas (1992), « La critique entre l'humour et la théorie », dans D. Couty-A. Rey (dir.) : *Le théâtre*, Paris, Bordas, p. 177-184.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris L'Arche.
- MACKEY, Linn J. (2001), « Another Approach to Interdisciplinary Studies », *Issues in Integrative Studies*, 19, p.59-70.
- NELLHOUSE, Tobin (2006), « Critical Realism and Performance Strategies », dans David Krasner-David Z. Saltz (eds) : *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, p. 57-8.
- PATSALIDIS, Savvas (1995), *Metatheatrika 1985-95* [en grec], Thessalonique, Paratiritis.
- PATSALIDIS, Savvas (2001), « Les arts du théâtre et l'art de la critique » [en grec], *Inter-textes (Dia keimena)*, 3, p. 93-111.
- PATSALIDIS, Savvas (2006), *Thessalonique théâtrale* [en grec], Thessalonique University Studio Press.
- PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan.
- PEFANIS, Georges P. (2007), *Scènes de la théorie. Champs ouverts dans la théorie et la critique du théâtre* [en grec], Athènes, Papazisis.
- QUINN, Michael L. (2006), « Theatricality, Convention, and the Principle of Charity », dans David Krasner-David Z. Saltz (eds) : *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, p. 301-316.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2007), « La reprise (réponse au postdramatique) », *Études théâtrales*, 38-39, p. 7-18.

SHOHAM, Chaim (1992), « Organizing the Spectator's Reaction in the Theatre », dans H. Schoenmakers (ed.) : *Performance Theory. Reception and Audience Research*, Amsterdam, Tijdschrift voor Theaterwetenschap/ICRAR, p. 69-84.

WARMAN, Jonathan (1995), « Theatre not Dead », *The Drama Review*, 39, 2, p.7-10.

Kyriaki Petrakou
Université d'Athènes

La présence du théâtre néo-hellénique à l'étranger

Abrégé

Le théâtre grec antique est connu dans le monde entier, ayant eu toujours un grand retentissement, alors que le théâtre néo-hellénique figure à peine dans les livres d'histoire du théâtre. Cette étude vise à examiner la présence du théâtre grec contemporain à l'étranger. Elle est fondée sur des recherches effectuées dans des pays anglophones, ainsi que sur des bibliographies de traductions en langues étrangères et une recherche spécifique menée par le Département d'Études Théâtrales à l'Université d'Athènes, comportant des traductions et des créations scéniques. La présence des auteurs grecs modernes à l'étranger est commentée et analysée sous différents aspects, du point de vue du temps, de l'espace, de la langue, ainsi que d'une vision globale. Sont examinées, à partir des théories de la réception, non seulement les causes du peu de retentissement qu'a eu le théâtre néo-hellénique, mais encore ses perspectives réalisables.

Le théâtre grec antique couvre tout un chapitre dans tout livre d'histoire du théâtre mondial. En revanche, le théâtre néo-hellénique n'y est que rarement et incidemment mentionné. Pourtant, le théâtre grec moderne n'est nullement négligeable, tant sur le plan de la dramaturgie que sur celui de l'action théâtrale. Il comporte un grand nombre d'œuvres importantes créées par des auteurs de mérite, ainsi qu'une variété de configurations théâtrales dont certaines furent présentées avec beaucoup de succès à l'étranger. Toutefois, ces succès isolés, même quand ils prêtent à des discussions intéressantes créant la base pour un développement ultérieur de certaines activités, seront

vite oubliés s'ils ne sont pas recensés et publiés d'une manière systématique, de sorte que l'historien du théâtre puisse en trouver quelque part des éléments réunis. Une recherche sur la littérature néo-hellénique comprenant aussi le théâtre (à l'exception des représentations), effectuée dans les pays de langue anglaise, notamment dans les domaines éditorial et universitaire, a abouti à l'idée d'un développement plus global, capable de fournir des renseignements sur la diffusion réelle du théâtre néo-hellénique à l'échelle mondiale, de faire disparaître certains préjugés et de repérer certains problèmes. Ce développement pourrait être l'amorce de nouvelles tactiques et solutions que des artistes et des érudits grecs pourraient adopter en vue de diffuser et d'imposer le théâtre grec mondialement, tenant compte du fait que la « mondialisation » (dans un sens positif) constitue aujourd'hui une exigence fondamentale. Les conclusions anglo-saxonnes ne sont pas très encourageantes. Gregory Jusdanis, dans un aperçu des traductions existantes, ainsi que de l'évolution des ventes d'œuvres littéraires grecques à l'étranger, après avoir signalé, sur le plan du retentissement, l'écart énorme entre les deux productions littéraires grecques, celle de l'Antiquité et celle du monde grec moderne, conclut que la Grèce moderne occupe une place marginale au sein de la culture mondiale. Il considère comme un indice assez inquiétant le fait que, bien qu'au cours du dernier quart de siècle des centres et des instituts universitaires d'études néo-helléniques prolifèrent de plus en plus aux États-Unis, en Australie, en Europe, l'attrait de la culture et surtout de la littérature néo-helléniques va se rétrécissant, allant de pair avec un manque d'intérêt de la part des maisons d'édition à l'étranger, puisque le public concerné est de plus en plus restreint, ce qui mène même, assez souvent, à une mise au pilon de certaines traductions. Jusdanis reconnaît qu'il est difficile d'apprécier les facteurs déterminants qui entraînent l'acceptation ou le rejet d'une œuvre concrète. Il pose, également, certaines questions sur l'importance et la finalité de la politique d'une nation s'efforçant de diffuser sa culture, tout en examinant dans quelle mesure la politique déjà appliquée est responsable de son image à l'échelle internationale. Ensuite, il constate que seule la triade Cavafis – Kazantzaki – Séféris (à l'exclusion même d'Elytis) semble jouir d'un bon accueil. Quant au manque d'intérêt, de plus en plus marqué au niveau international, il est dû, selon lui, d'une part, à la disparition du philhellénisme qui a suivi celle des maux ayant frappé jadis la nation grecque et, d'autre part, à l'éclat de la littérature antique, sans parler d'un déplacement d'intérêt vers des littératures qui paraissent plus « exotiques » aujourd'hui (Jusdanis, 1997). En centrant sa recherche sur la dramaturgie grecque contemporaine, Stratos Constantinidis constate, lui aussi, que le nombre des traductions de pièces de théâtre va diminuant de plus en plus, après une période d'acmé qui se situe entre 1970 et 1990. Il rapporte les grandeurs obtenues sous forme de représentations graphiques en mathématiques. La courbe des traductions présente des fluctuations, mais en ce qui concerne la décennie dernière elle est clairement décroissante, alors que la courbe des études critiques sur le théâtre néo-hellénique est trop hasardeuse pour permettre de dégager des conclusions certaines. La

corrélation des deux courbes amène Constantinidis à supposer que le sort du théâtre néo-hellénique dans les pays anglophones dépend non seulement des activités universitaires s'y référant mais aussi de celles des troupes de comédiens qui montent des pièces relevant de ce théâtre. Le problème est que petit est le nombre des traductions déjà publiées, et encore plus petit est celui des traductions propres à être représentées sur scène. Malgré tout, certains établissements d'enseignement universitaire, un peu partout dans le monde, prévoient parfois dans leurs programmes des activités ayant trait au théâtre grec moderne. En fin de compte, Constantinidis reste optimiste : malgré son passé inexistant et son présent pauvre, l'avenir de ce théâtre pourrait être meilleur, puisque, heureusement, l'intérêt qu'on lui porte n'a pas entièrement disparu. Selon cette recherche, à la tête des auteurs de théâtre grecs les plus populaires se situe Nikos Kazantzaki ayant à son compte huit traductions ; suit Iakovos Kampnellis avec cinq traductions. Dans le domaine de la critique théorique, les études sur le théâtre crétois occupent la première place, en concurrence avec les études sur le théâtre d'ombres de Karagheuz, alors que les études sur Kazantzaki viennent en troisième place. Il est vraiment surprenant de constater que le théâtre de Kazantzaki, singulièrement méconnu ou sous-estimé, l'emporte au niveau de l'intérêt international sur le reste des auteurs de théâtre consacrés, comme c'est d'ailleurs le cas avec sa production romanesque (Constantinidis, 1997).

Il y a donc un besoin impérieux d'envisager le problème d'une manière globale. Il va sans dire qu'une recherche à l'échelle mondiale s'avère impossible. Comment des Grecs de la diaspora spécialisés dans d'autres domaines pourraient-ils mener des recherches sur le théâtre et en particulier sur la création scénique, même s'ils étaient disposés à y consacrer une partie de leur temps et de leur énergie ? Cela serait réalisable éventuellement dans le cadre de travaux de préparation de thèses de doctorat, mais la perspective en est encore assez éloignée.

Le Département d'Études Théâtrales à l'Université d'Athènes a décidé, dans le cadre d'un séminaire, de mener une recherche en Grèce même, en consultant surtout les auteurs grecs eux-mêmes qui sont en position de savoir lesquelles de leurs pièces de théâtre furent traduites en langues étrangères, lesquelles furent publiées, lesquelles furent représentées, où, quand et par qui. Ces auteurs pourraient même posséder une bonne documentation en la matière. Or, malgré tout, les auteurs effectivement consultés ne disposaient pas de tous les éléments nécessaires à la recherche.

Lesdits auteurs furent également interrogés sur la manière dont ils sont entrés en contact avec le milieu du théâtre à l'étranger. Il est évident que les premiers contacts, et dans certains cas les derniers aussi, se sont effectués par médiation des Grecs de la diaspora. En second lieu, les hellénistes étrangers y ont joué un rôle important, vu que, grâce à leur

spécialisation, ils sont, eux aussi, en contact avec la diaspora grecque. Dans un petit nombre de cas, ce contact a eu lieu directement entre la Grèce et l'étranger ; les pièces concernées furent traduites et représentées dans des théâtres professionnels sans aucune médiation. Pourtant, même dans ces cas-là, il est possible que certains auteurs aient réussi à placer leurs pièces avec l'aide de Grecs de leur connaissance résidant à l'étranger, s'étant gardés par la suite de révéler ce fait.

En plus, on a fait des recherches dans les grandes bibliothèques d'Athènes, et notamment là où il y a le plus grand nombre de traductions, à savoir dans la bibliothèque du Musée et Centre du Théâtre Grec, ainsi que dans celle de la Société d'Auteurs de Théâtre Grecs. On a utilisé également les bibliographies d'Erasmia-Louisa Stavropoulou (*Bibliographie de traductions de littérature néo-hellénique*, E. L. I. A., Athènes, 1986), ainsi que celles de Stratos Constantinidis pour ce qui est des traductions en anglais (« Greek Theater : An Annotated Bibliography of Plays Translated and Essays Written from 1824 to 1994 », *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 14, n° 1 [May 1996], special issue, p. 123-128). Outre cela, on a consulté non seulement des études spéciales et des monographies ou des bibliographies de certains autres auteurs, mais encore l'Internet, ainsi que des renseignements obtenus au hasard, qui montrent qu'il y a encore un vaste champ d'éléments à explorer. Toutes les données recueillies ont été classifiées d'une manière uniforme, dans la mesure du possible, pour des raisons méthodologiques et opératoires, bien que les sources ne présentent pas d'uniformité.

En tenant compte de la difficulté et du risque de porter des jugements superficiels ou arbitraires, on a décidé de ne pas inclure dans cette recherche les résultats de la critique théorique et de l'activité universitaire, vu que les appréciations de la première se différencient de celles du public, alors que les représentations universitaires sont difficiles à repérer. En revanche, on a inclus le recensement des créations scéniques, ainsi que celui de la critique de ces créations, de sorte que l'intérêt soit focalisé plus largement sur la réception et l'acceptation des pièces représentées. Au sujet de cette réception et de cette acceptation, des difficultés additionnelles se sont présentées au fur et à mesure que la recherche avançait : par exemple, les représentations réalisées en dehors des théâtres institutionnels, telles que celles données dans des universités, des salles polyvalentes ou même dans la rue, sont ignorées d'habitude par la presse. Qui plus est, les textes des pièces elles-mêmes ne sont pas toujours publiés, les critiques en sont plutôt rares et le public traditionnel, ainsi que la communauté universitaire s'y intéressent peu (Benett, 1997 : 209).

Le projet de publication des résultats de la recherche avait un double but : non seulement de présenter, comme c'est le cas d'habitude, les renseignements recueillis et les conclusions qui en découlent, mais encore d'offrir à chaque personne intéressée un accès facile à tous les éléments de la recherche afin d'en faire usage à son gré, soit pour des études complémentaires, soit pour de nouvelles représentations. Plus concrètement, on a laissé de côté tant les critiques dans la presse que les analyses théoriques provenant de milieux universitaires, étant donné que les auteurs qui ont fourni du matériel de ce genre étaient peu nombreux, alors que le matériel fourni concernait une partie minimale de leurs œuvres : sa présentation aurait donc prêté à des impressions erronées. Il en va de même, jusqu'à un certain point, du recensement des créations scéniques : les représentations retrouvées et recensées sont sûrement bien moins nombreuses que celles qui ont eu lieu effectivement. En revanche, on peut considérer que la bibliographie concernant les traductions est suffisamment complète ; y sont incluses les traductions publiées, ainsi que celles non publiées, dont la plupart ont été faites pour une représentation concrète. On a exclu également du recensement les représentations à l'étranger en langue grecque données soit par des troupes de comédiens provenant de Grèce, soit par des artistes professionnels ou des amateurs étrangers. On y a inclus, au contraire, des représentations, même celles d'amateurs, données en traduction grecque dans le cadre des activités des associations des Grecs de la diaspora. On a pris la décision d'inclure ces représentations après avoir consulté des porte-parole de ces troupes d'amateurs : ceux-ci ont confirmé que plusieurs d'entre elles ont attiré l'attention de certains spectateurs étrangers dont l'intervention a contribué par la suite soit à faire publier ces traductions, soit à les faire représenter par des professionnels ou des semi-professionnels. Malheureusement, ce côté de la recherche est le plus incomplet, même presque rudimentaire, puisqu'il ne se fonde que sur des contacts et des renseignements occasionnels. Le chercheur doit habituellement se contenter d'hypothèses formées après avoir recueilli les meilleures informations disponibles (Holub, 2004 : 194). En général, la question de la documentation comporte assez de points faibles, puisque le recensement de certaines traductions ou représentations dépend de renseignements oraux. Il est vrai que, du point de vue de la méthodologie, le fait d'inclure de tels renseignements serait considéré comme enfreignant la déontologie. On a décidé de le faire, malgré tout, étant donné que la crédibilité des auteurs ne pourrait être contestée. Il reste, néanmoins, que les résultats de la recherche ne sont malheureusement pas exempts de quelques erreurs qui seront probablement corrigées à l'avenir. Ces résultats ont été publiés par le Département des Études Théâtrales dans un petit volume distribué gratuitement aux enseignants et aux étudiants en tant qu'ouvrage de référence pour les spécialistes (Kyriaki Petrako : *Le retentissement du théâtre néo-hellénique à l'étranger. Traductions – représentations* [en grec], Ergo, Athènes, 2005).

Les recensements, présentés aussi par des diagrammes mathématiques, rendent parfois une image inattendue sur certains points. Il est peut-être surprenant de constater que le plus grand nombre de traductions et de représentations à l'étranger revient à Yannis Ritsos qui n'est pas considéré, par les spécialistes ou les non-spécialistes, comme un dramaturge, mais surtout comme un poète. Bien entendu, il a écrit quelques pièces de théâtre, mais il semble que sa poésie, et notamment les monologues dans la *Quatrième dimension*, comporte un certain élément de théâtralité, ce qui a incité les hommes du théâtre, mais aussi le public à lui accorder leur soutien ; c'est ainsi que plusieurs de ses pièces ont été inscrites au répertoire des théâtres. Il est difficile de juger s'il s'agit de représentations « normales » ou de « soirées poétiques ». Quoi qu'il en soit, il est vrai que la poésie à ses premiers débuts ne fut qu'un art de représentation scénique – destinée à être récitée ou chantée en public –, et c'est pourquoi certaines de ses caractéristiques ne peuvent être interprétées qu'à la lumière de ce fait, alors qu'à certaines époques la prose de fiction a évolué en création scénique. Pourtant, le drame ne cesse d'être l'art par excellence de la représentation scénique (Hawthorn, 1993 : 189). Or, il semble que l'expérience du théâtre qu'avait Yannis Ritsos (d'une part, il a été danseur de théâtre professionnel et, d'autre part, il a non seulement écrit mais encore mis en scène certaines œuvres, même pendant la période de sa déportation) lui a permis d'introduire dans sa poésie une certaine optique de représentation scénique, ce qui fut sûrement la cause principale pour la création de dizaines d'adaptations au théâtre. D'ailleurs, la plupart de ses poèmes comprennent une sorte d'instructions scéniques en ce qui concerne la description des lieux, ainsi que l'attribution du discours poétique à certains personnages quasi dramatiques.

Or, il semble que l'expérience du théâtre qu'avait Yannis Ritsos lui a permis d'introduire dans sa poésie une certaine optique de représentation scénique, ce qui fut sûrement la cause principale pour la création de dizaines d'adaptations au théâtre. Après réflexion, on a décidé de qualifier la *Quatrième dimension* de recueil de pièces de théâtre aussi, parallèlement à son caractère d'ouvrage de poésie. Il y a sans doute là un terrain à explorer. Comme prévu, le « patriarche » du théâtre grec de l'après-guerre Iakovos Kampanellis suit Yannis Ritsos (mais de loin) pour ce qui est du nombre des traductions et des représentations à l'étranger¹. Il faut ajouter que la recherche présente également d'autres résultats inattendus. La dramaturgie de Nikos Kazantzaki, considérée comme manquée ou « antithéâtrale » par les spécialistes et les critiques du théâtre, est connue à l'étranger beaucoup plus que celle d'auteurs de pièces de théâtre par excellence. Cela est dû probablement au rayonnement de sa prose et de son poème épique *L'Odyssée* lequel est plutôt sous-estimé en Grèce. Dans ce premier groupe prédomine également Antonis Doriadis suivi par Vassilis Ziogas. Viennent ensuite, par ordre décroissant, Kostoula Mitropoulou, Kostas Assimakopoulos, Stratis Karras, Dimitris Kehaidis, Lia Hadzopoulou-Karavia, Elena Pega, Yorgos Maniotis, Xenia Kaloyeropoulou, Pavlos

Matessis, Maria Lambadaridou-Pothou, Margarita Lybéraiki, Kostas Mourselas, Marios Pontikas, Yorgos Sevastikoglou, Babis Tsikliropoulos, Spyridon Vassiliadis (XIX^e siècle), Akis Dimou, Yannis Patsis. Notons que l'absence d'un auteur aussi important que Loula Anagnostaki ne signifie pas qu'aucune de ses pièces n'a été jouée à l'étranger, mais que, tout simplement, l'auteur n'a nullement fourni de renseignements pour la présente recherche.

Il est évident que la présence à l'étranger de l'auteur lui-même pendant une longue période joue un rôle primordial. Doriadis réside en France, Kazantzaki a vécu aussi en France pendant longtemps (d'ailleurs les premières représentations de ses pièces à l'étranger datent de cette période-là). Il en va de même de Margarita Lybéraiki. Quant à Vassilis Ziogas, il a vécu, lui, assez longtemps à Vienne où certaines de ses pièces ont été jouées. Ce n'est pas le cas avec Kampanellis. Pour revenir à Vassilis Ziogas, il y a eu autour de sa personne, en 1969, toute une histoire qui a fait sensation. Un auteur autrichien a cru que l'isolement dont souffrait le théâtre grec moderne à l'époque aurait permis d'en plagier impunément les oeuvres. En décembre 1969, plusieurs quotidiens viennois ont commencé à publier des articles faisant des allusions claires concernant une question de vol de propriété intellectuelle. À cette époque-là, une pièce d'un auteur nommé Behr, ayant comme titre *Le mariage arrangé* d'Antigone [titre d'une pièce de Ziogas, *Το προξενιό της Αντιγόνης*] était jouée dans quelques théâtres autrichiens. Dans le journal *Arbeiter Zeitung* (4-12-69 et 25-12-69), une journaliste, Zora Shaked, a suscité la question « Behr », en écrivant : « *Le mariage arrangé d'Antigone* » par deux fois. La pièce de Behr est-elle un plagiat ? » Les critiques autrichiens furent perplexes ; en même temps, le traducteur autrichien de Ziogas a informé celui-ci (qui se trouvait à Athènes à l'époque) de ce qui était en train de se passer à Vienne. S'ensuivirent une action en justice, ainsi que des publications dans la presse, jusqu'à ce que Ziogas ait obtenu réparation. Le problème fut résolu : la mention « une pièce de Behr » fut remplacée par « une pièce de Vassilis Ziogas, adaptation de Hans Georg Behr » (ces renseignements sont basés sur la correspondance de l'auteur, ainsi que sur des publications dans la presse).

Le recensement des représentations, malgré toutes ses lacunes (qui sont assez graves), donne des renseignements plus sûrs pour ce qui est du retentissement des pièces de théâtre grecques à l'étranger, vu que certains auteurs sont peut-être plus capables que d'autres de trouver le moyen de faire traduire leurs œuvres, alors qu'il leur est plus difficile de trouver la filière qui leur permettrait de faire représenter ces œuvres à l'étranger (il faut admettre, quand même, que, souvent, ils n'en font même pas l'effort nécessaire).

Sur le plan de la géographie linguistique, prédominant (de loin) les traductions en anglais, dont la plupart ont été faites en Grèce. Suivent la France et les traductions en français et l'Allemagne et les traductions en allemand (dont une petite partie seulement a

été faite en Grèce). La Roumanie et sa langue occupent une place assez élevée, tandis qu'en Russie – l'ex Union Soviétique –, il y a des indices que les traductions et les représentations réalisées effectivement sont beaucoup plus nombreuses que celles qui ont été recensées². Il faut noter aussi que certaines pièces ont été écrites directement dans une langue étrangère, étant ensuite traduites ou non en grec. Il faut ajouter qu'une partie seulement des traductions s'est effectuée à l'étranger, le reste étant fait en Grèce, évidemment pour une utilisation à l'étranger, ce qui n'a pas toujours été le cas, malheureusement.

Sur le plan chronologique, on peut remarquer que, durant tout le XIX^e siècle, les traductions, ainsi que les représentations, ne sont point nombreuses. Les courbes montent après 1960, avec des fluctuations qui sont difficiles à interpréter puisque les données s'y afférant ne sont pas complètes. En tout cas, les traductions et les représentations arrivent à un point culminant pendant les quinze ans qui ont suivi la chute de la Dictature des Colonels : il est possible que les auteurs se soient davantage mobilisés quand les problèmes des passeports et des déplacements ont disparu³.

La conclusion à dégager est un peu pessimiste : les œuvres grecques, même quand elles ont franchi les frontières du pays, ne se sont pas encore émancipées au niveau artistique, de sorte qu'elles ne s'intègrent pas dans la culture mondiale. Elles constituent pour le moment un produit spécifique, qu'il est difficile de trouver, non pas à cause du manque de production, mais à cause du manque de demande. Néanmoins, selon la théorie du marketing, tant la production que la demande peuvent être manipulées suivant certaines règles. Mais cela se situe en dehors du cadre de la présente étude. Selon Manfred Naumann, le jeu d'imposer une œuvre dans l'espace littéraire – et par extension, dans l'espace théâtral aussi – est mené par la médiation de plusieurs facteurs entre l'œuvre et son destinataire, ces facteurs comprenant les maisons d'édition, les librairies et les bibliothèques, les critiques et les publicitaires, les enseignants, les chercheurs etc. Il est vrai que la communication entre l'œuvre et le public n'est pas directe. Le choix des œuvres parmi celles qui sont disponibles y joue un rôle primordial. Les œuvres choisies sont promues et mises en valeur suivant des critères idéologiques, esthétiques, économiques et autres. Le destinataire est amené vers ces œuvres par une voie qui lui est parfaitement accessible (publicité, critique, discussions, lectures publiques, prix décernés, popularité de l'auteur). Il agit en tant qu'individu, en choisissant, toutefois, parmi des œuvres qui ont déjà été choisies (Benett, 1997 : 52-53).

Jauss accepte l'opinion de K. Kosik que l'œuvre d'art vit aussi longtemps qu'elle a de l'influence ; sa vie dépend également de ce qu'elle nécessite toujours une interprétation puisqu'elle est polysémique. En interprétant d'un point de vue psychanalytique la question de l'influence qu'une œuvre littéraire a sur le lecteur, sa réception se fonde sur la fusion

entre le lecteur et l'œuvre (et encore plus, on pourrait dire, entre le spectateur et la pièce de théâtre) et l'identification de celui-là avec certains personnages, ce qui représente un processus psychique analogue à ceux que le créateur a introduits dans son œuvre (Veloudis, 1997 : 334). Pour le spectateur, son identification avec l'expérience psychologique des personnages du drame joue un rôle important. Le spectateur s'intéresse plus à leur destin individuel qu'aux problèmes sociaux plus généraux (Benett, 1997 : 23). Anne Ubersfeld considère que la jouissance procurée par l'œuvre représentée n'est jamais passive. Pour elle, cette jouissance dépend de l'identification avec le héros (Benett, 1997 : 73). Ce rapport a éventuellement joué un rôle décisif pour le succès au théâtre des monologues poétiques de Yannis Ritsos. Le spectateur dans le pays étranger suit l'acteur quand il est en train de plonger dans les tréfonds de l'âme, sans être inhibé par les motifs insolites et les connotations presque indéchiffrables de l'œuvre grecque, alors que leur substrat mythologique – en particulier pour ce qui est du mythe des Atrides – ne cesse d'être mondialement connu, au moins dans le monde occidental. Il en va de même, *mutatis mutandis*, des monologues amoureux pleins de désespoir chez Kostoula Mitropoulou, lesquels, tout en ne disposant pas de substrat mythologique, occupent une bonne place sur les diagrammes. Antonis Doriadis et Vassilis Ziogas pourraient être classés dans le courant plus large du théâtre de l'absurde. Iser soutient que le vide est une stratégie habituelle dans les textes modernes pour pousser le lecteur à rechercher une solution, ne serait-ce que pour découvrir que cela s'avère impossible. On aurait pu opposer à cela que ces textes poussent plutôt le lecteur à les accepter tels quels au lieu de chercher une solution (Benett, 1997 : 47). Dans le théâtre contemporain, surtout après l'invasion de l'absurde, Beckett a éduqué les spectateurs à accepter le vide. En particulier, le théâtre de l'absurde qui conteste les fondements mêmes de la comédie puisqu'il rend problématique la convention sociale de la normalité, conduit à un processus de réception différent, selon lequel il n'est plus permis au public d'avoir recours au rire comme à un moyen de fuite et de distanciation qui caractérisaient les formes anciennes de la comédie (Holub, 2004 : 200). On aurait pu dire la même chose au sujet du drame, mais surtout au sujet du mélange de drame et de comédie, trait dominant du théâtre contemporain. L'œuvre de Doriadis et de Ziogas est caractérisée par une *Weltanschauung* universelle et existentielle, qui chez Ziogas prend des dimensions presque ontologiques ; il est possible qu'elle fût inspirée de leur vie à l'étranger et du contact direct qu'ils ont pu avoir avec les courants contemporains, ce qui à son tour a rendu plus aisée leur communication avec le public international. Ce n'est pas le cas pour Kampanellis qui a conféré à la plupart de ses pièces, en pleine conscience, des caractéristiques grecques. Pourtant, on retrouve, chez lui également, la dimension contemporaine de la prise de conscience de l'absurdité qui régit le monde et la condition humaine. Il fut même sur ce sujet un pionnier, lorsqu'il écrivait ses premières pièces (*Ulysse, rentre chez-toi* et *La guerre-le papa*) en 1952, à une époque donc où l'absurde n'était pas encore connu en Grèce. Le succès des tragédies de Kazantzaki pourrait être interprété

comme une conséquence directe de la renommée mondiale de ses romans et de leur adaptation au théâtre et au cinéma. Or, leur thématique historique et mythologique les rendent familiers à un public international qui éventuellement peut distinguer ou même deviner une conception moderne implicitement incorporée par l'auteur lui-même : celle de la psychanalyse pensée de pair avec l'existentialisme. Qui plus est, ses héros démesurés, puisés dans la mythologie et l'histoire, fonctionnent comme des archétypes, auxquels le spectateur pourrait s'identifier.

Au cours d'interviews orales, plusieurs auteurs ont déclaré qu'ils écrivent en s'inspirant de leur lieu d'origine et en y faisant référence. La question d'une acceptation internationale, disent-ils, ne les préoccupe pas. Pourtant, cela vaut surtout pour les générations d'auteurs précédentes. Plusieurs d'entre eux ont déclaré que ce n'est pas l'immortalité de leur œuvre qui les intéresse, mais son retentissement à l'époque actuelle. Des auteurs de théâtre plus jeunes qui sont apparus à partir des années 1990, considèrent la question d'une manière différente, n'introduisant pas dans leurs œuvres des caractéristiques grecques particulières, tant au niveau des personnages qu'à celui de la thématique. En revanche, il semble qu'ils cultivent en pleine conscience une conception universelle, propre à tous les êtres humains, pour répondre, à leur insu peut-être, à l'idée actuelle que l'esthétique du théâtre doit être orientée vers une sorte de jouissance chez le spectateur (Brecht, Barthes), indépendamment du substrat social de celui-ci, de sa langue ou de sa culture (Calandra, 1993 : 16).

Cependant, on voudrait que le théâtre néo-hellénique, en tant que faisant partie intégrante de notre culture nationale, prospère en franchissant les frontières grecques pour se répandre dans le monde et, si possible, influencer des auteurs étrangers au lieu d'être influencé par eux, comme ce fut le cas jusqu'à présent. Wimsatt et Beardsley, dans un article qui a donné lieu à de nombreux commentaires, ont déclaré – ce qui coïncide avec les idées sur la réception de T. S. Eliott – que le poème n'est une possession ni du critique ni de l'auteur, duquel il s'est détaché pour errer dans le monde hors du contrôle de son créateur, et qu'il n'appartient essentiellement qu'au public (W. K. Wimsatt-Monroe C. Beardsley, 1970 : 117). Robert Holub, en comparant une œuvre littéraire aux événements politiques actuels, précise que celle-là continue à avoir une influence aussi longtemps qu'il existe des lecteurs (ou des spectateurs) qui voudront se tourner de nouveau vers elle, ou des auteurs qui voudront l'imiter, la dépasser ou la réfuter (Holub, 2004 : 117), ou des critiques, ajoutons-nous, qui voudront l'analyser et la comparer, ou des artistes qui voudront la représenter selon des approches et des méthodes plus actuelles. Si l'on considère la diffusion géographique comme un axe horizontal et la durée temporelle comme un axe vertical, le croisement de ces deux axes est nécessaire pour qu'un produit artistique puisse réaliser ses possibilités. Mais comment serait-ce possible pour un produit

artistique d'un petit pays au passé glorieux d'être connu et de jouer un rôle potentiel, lorsque ce passé glorieux qui attire l'intérêt mondial ne cesse de jeter une ombre sur la culture contemporaine de ce pays, laquelle, de ce fait, est ignorée ou ne provoque l'intérêt que de très peu de gens, dont la plupart sont des Grecs à l'étranger ? La communication littéraire entre les pays est un devenir, au cours duquel le pays de réception fait un choix parmi les richesses que lui offrent les littératures anciennes ou étrangères. Le succès ou l'insuccès initial, la réception graduelle ou retardée constituent des données importantes pour l'étude de la tradition culturelle (Jauss, 1997 : 103). Parallèlement, les réactions suivantes, les débats qui viennent immédiatement après ou plus tard, la lecture éventuelle du texte et des écrits critiques, les productions nouvelles et peut-être les adaptations au cinéma conditionnent la réception, en favorisant l'intégration d'une œuvre non seulement à la tradition culturelle, mais encore au marché du théâtre (Benett, 1997 : 165). Il y a une différence fonctionnelle entre l'œuvre littéraire et sa représentation scénique, à tel degré que certains spécialistes contemporains soutiennent qu'il s'agit de deux textes différents (Pavis, 1993 : 63). Pour que la littérature soit considérée comme un devenir de communication esthétique, intervient un processus auquel participent trois facteurs en commun : l'auteur, l'œuvre et le destinataire (lecteur, auditeur ou spectateur, critique ou public) (Jauss, 1995 : 109). L'auditoire accepte une certaine interprétation, alors que le lecteur isolé donne à l'œuvre sa propre interprétation. L'auditoire réagit collectivement, alors que le lecteur réagit individuellement, même si son entraînement et les conventions sociales lui imposent certaines vues collectives lors de sa lecture. L'auditoire reçoit l'œuvre selon le rythme et la séquence déterminés par la représentation elle-même, alors que le lecteur choisit lui-même le rythme et la séquence qui lui conviennent (Holub 2004 : 191). Donc, beaucoup de choses dépendent de la représentation, qui peut aller jusqu'à conditionner la réaction affective du spectateur (Pavis, 1993 : 60). Mais il y a aussi la communication interculturelle qui présente des problèmes. Par exemple, lors de la représentation d'une pièce de théâtre écrite par deux écrivaines australiennes, fondée sur des interviews et traitant des problèmes d'immigrés, un immigré grec a réagi avec colère : les deux écrivaines n'ont rien compris, n'ont rien entendu, elles se sont entièrement trompées (Benett, 1997 : 186). Est-ce que cet immigré grec avait raison, ou est-ce que la pièce n'a pas répondu à son horizon d'attente ? Il arrive souvent que le spectateur n'est capable de voir que ce que les conditions de sa vie lui permettent de voir (Calandra, 1993 : 19).

Toute chose nouvelle que nous appréhendons devient accessible en général comme une expérience de la vie, c'est-à-dire elle devient lisible dans le contexte de notre vécu (Jauss, 1995 : 57). Et les expériences tant du public de la diaspora grecque que du public étranger peuvent ne pas coïncider avec les messages de l'écrivain dans l'œuvre concernée. Certainement, à part leur mission de resserrer les liens entre les membres d'une communauté grecque à l'étranger et de renouveler ses liens avec la patrie, les événements

de théâtre qui sont organisés soit comme des événements culturels, soit comme des événements « artistiques – commerciaux », devraient, pour être efficaces, répondre à certaines exigences esthétiques. Malheureusement, la plupart des représentations recensées ont été données par des troupes d'amateurs ou de semi-professionnels, ou bien sous forme de lectures dramatiques. Même ainsi, un œil artistique expérimenté aurait pu en distinguer les possibilités, mais est-ce qu'un tel œil a vraiment existé parmi le public ? Et ces possibilités ont-elles réellement existé ? Se prononcer sur la valeur d'une œuvre est une chose difficile et extrêmement subjective. Hans Robert Jausss soutient que le caractère artistique d'une œuvre est déterminé par sa nature même, ainsi que par l'influence qu'elle exerce sur un public défini (Holub, 2004 : 109).

H. G. Gadamer, s'appuyant sur Heidegger, considère que l'interprétation d'une œuvre est fondée sur sa maîtrise déjà acquise, ainsi que sur le fait qu'on l'a déjà vue et comprise (Holub, 2004 : 72). Selon Gadamer (son herméneutique ontologique s'est intégrée à la sociologie de la littérature), l'acte de compréhension est décrit comme une fusion de l'horizon d'attente d'un lecteur (et peut-être aussi d'un spectateur) avec l'horizon historique (*Horizontverschmelzung*) (Holub, 2004 : 74). Selon Jausss, le processus d'identification chez un spectateur participant à une représentation entraîne pour lui l'acceptation d'un rôle dans le monde clos et imaginaire créé par l'action d'une œuvre (Holub, 2004 : 140).

La représentation joue nécessairement un rôle décisif pour ce qui est de l'influence exercée par un certain texte sur le public. Tout metteur en scène interprète un texte donné et en réalise la représentation selon son interprétation, agissant comme un médiateur entre le créateur et le destinataire, c'est-à-dire le public (Holub, 2004 : 76). La question qui se pose ici est dans quelle mesure la représentation finale peut répondre à la conception initiale du metteur en scène, puisqu'y interviennent d'autres facteurs, tels que l'aspect financier, les vues et les possibilités de la troupe des comédiens, sans parler du talent du metteur en scène lui-même. Il est évident qu'une représentation originale, impeccable ou tout au moins bien amenée est capable d'imposer une pièce ou au contraire de la conduire à son échec.

Bien que, pour le théâtre grec contemporain, comme, d'ailleurs, pour celui des petits pays en général, il soit difficile de dépasser les limites géographiques et linguistiques, on peut dire que, lui aussi, a le droit de trouver une place dans le monde, la place qu'il mérite – pourtant, cela s'avère particulièrement difficile quand il s'agit d'un petit pays qui n'est ni assez puissant ni assez rayonnant sur le plan économique et politique pour pouvoir mettre en valeur son théâtre. Le théâtre grec moderne dispose d'auteurs talentueux et d'œuvres importantes, ainsi que d'hommes de théâtre qui présentent souvent leur travail à l'étranger,

en obtenant même des distinctions – il est vrai que la chose se produit peu souvent avec les pièces grecques modernes. Son intégration à la culture mondiale sera peut-être retardée ou même elle n'arrivera jamais. Quoi qu'il en soit, ce théâtre peut toujours être étudié par les universitaires pour ce qu'il représente, même s'il n'a pas su s'imposer dans le monde de l'art. Une spécialiste contemporaine pense que les études de théâtre qui ne portent que sur les courants dominants et sur des auteurs qui les représentent et dont les pièces ont déjà connu une publication, ne font que donner une vision trop limitée du théâtre (Benett, 1997 : 213).

Notes

- 1 Les recherches sur les créations scéniques effectuées par le Département d' Études Théâtrales ont révélé que la présence de Ritsos est aussi intense sur les scènes grecques.
- 2 Plusieurs auteurs ont fait une pareille déclaration lors de leurs interviews personnelles, sans fournir, toutefois, des renseignements concrets sur ce qui s'est passé en réalité. Il va sans dire que ces données vagues ne pouvaient pas être utilisées.
- 3 Vassilis Ziogas a signalé cela (en parlant de lui-même et d'autres auteurs aussi) au cours d'un entretien que nous avons eu ensemble.

Bibliographie

- BENETT, Susan (1997), *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, Routledge, London and New York (2nd ed.).
- CALANDRA, Denis (1993), "The Aesthetics of Reception and Theatre", in *New Directions in Theatre* (ed. Julian Hilton), Great Britain, Macmillan Press LTD, p. 13-24.
- CONSTANTINIDIS, Stratos (1997), "The Appeal of Modern Greek Drama and its Future in the English-Speaking World", *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 15, n° 2, 1997, p. 175-186.
- HAWTHORN, Jeremy (1993), *Unlocking the Text : Fundamenta Issues in Literary Theory* [en grec], Heraklion, Panepistimiakes Ekdoseis Kritis.
- HOLUB, Robert C. (2004), *Reception Theory. A critical Introduction* [en grec], Athènes, Metaichmio.
- JAUSS, Hans Robert (1995), *Die Theorie der Reception* [en grec], Athènes, Vivliopolion tis Hestias.
- JUSDANIS, Gregory (1997), "Introduction: Modern Greek! Why?", *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 15, n° 2, 1997, p. 167-174.
- PAVIS, Patrice (1993), "Production and Reception in the Theatre", "The Aesthetics of Reception and Theatre", in *New Directions in Theatre* (ed. Julian Hilton), Great Britain, Macmillan Press LTD, p. 25-71.

VELOUDIS, Giorgos (1997), *Histoire de littérature. Théorie de littérature* [en grec], Athènes, Dodoni.

WIMSATT W. K. – BEARDSLEY, Monroe C. (1970), “ The Affective Fallacy ”, in *The Verbal Icon*, London, Methuen.



DOCUMENTS

Maria Stasinopoulou
Université du Québec à Trois-Rivières

Molière en Grèce

Études de mises en scène contemporaines

L'accueil chaleureux réservé aux pièces de Molière par les metteurs en scène, les traducteurs et le public hellénique montre une constance significative depuis le XIX^e siècle. Déjà, avant la guerre d'indépendance de 1821, Molière est traduit et représenté dans les communautés grecques. En outre, au cours du XX^e siècle, plus de cent cinquante représentations des comédies de Molière ont été montées, dont seulement onze par des troupes françaises¹. Par ailleurs, à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e, les metteurs en scène grecs tentent de faire revivre les héros moliéresques de diverses manières et à de nombreux niveaux, sans que les caractères soient « enfermés » dans le contexte du XVII^e siècle. Toutefois, l'objectif de la présente étude n'est pas un retour historique et par conséquent, nous n'analyserons pas en détail l'ensemble des représentations de ces siècles. De l'ensemble des comédies de Molière, nous ferons référence aux représentations de la décennie 1994-2004. L'intérêt de cette décennie réside dans la vie théâtrale riche et composite en raison de l'augmentation progressive des troupes et des spectacles.

À partir de 1995, on dénombre à Athènes plus de théâtres qui jouent en permanence durant l'hiver et hébergent chacun plus d'un groupe théâtral (Mavromoustakos, 2005 : 222). Il est caractéristique que malgré la richesse de l'activité théâtrale multiforme, Molière conserve une place remarquable dans la préférence des troupes et du public, ce que démontre le nombre des représentations de ses œuvres durant ladite décennie.

Dans la présente étude, nous chercherons à répondre à des questions telles que : qu'est-ce qui intéresse particulièrement les metteurs en scène grecs dans le théâtre de Molière ? quels sont les rapports que les metteurs en scène grecs entretiennent entre le texte

et la représentation ? Nous aborderons ces questions à travers les mises en scène de *Don Juan* effectuées respectivement par Dimitris Potamitis et Vasilis Nikolaidis en 1994 et en 1997, du *Tartuffe* de Nikaiti Kontouri en 1995, des *Femmes Savantes* réalisée par Théodore Abatzis en 2000 et en 2001, du *Malade Imaginaire* de Vasilis Nikolaidis en 2003 et de *George Dandin* d'Ersi Vasilikioti en 2003.

Nous pouvons constater deux grandes tendances dans les comédies de Molière représentées par les troupes helléniques : les représentations d'avant-garde et les classiques. Les mises en scène d'avant-garde se focalisent sur le personnage dramatique et sur la manière dont celui-ci prend conscience de son environnement. L'espace scénique se charge alors d'allusions intellectuelles ; il met en évidence l'ambiguïté et le conflit intérieur du personnage. Dans les mises en scène classiques, l'accent est parfois mis sur la virtuosité, la finesse corporelle des personnages, c'est-à-dire sur le jeu des comédiens qui interprètent les rôles respectifs. De plus, les aspects politiques et idéologiques sont un des traits de ces représentations sur lesquels la mise en scène est axée.

Par ailleurs, le point commun des mises en scène des pièces de Molière effectuées par des troupes grecques, restant très proche du texte de l'auteur, nous amène à classer ces pièces selon la typologie proposée par Patrice Pavis. Enfin, nous chercherons à montrer de quelle façon le texte moliéresque se transforme en spectacle, c'est-à-dire comment les signes verbaux s'investissent dans des signes non verbaux de la représentation.

Concernant les comédies de Molière, l'approche théâtrale contemporaine s'intéresse à l'interprétation scénique de la synthèse du comique et du tragique, principalement dans les pièces considérées comme « sérieuses ». Par « sérieuses », nous entendons les comédies où les héros et les situations n'ont pas des aspects de pure farce, mais sont au contraire à la frontière du comique et du tragique. Ces pièces admettent diverses implications symboliques et approches en matière de mise en scène. Comment l'intégration du tragique dans le comique est-elle mise en valeur par le style, c'est-à-dire par la synthèse et, par la suite, par la restitution des éléments verbaux et non verbaux ? De quelle façon les deux paramètres aident-ils à articuler dans une esthétique commune l'ensemble des composantes du spectacle et aident-ils à la compréhension, de la part du spectateur, du traitement des sens plus profonds de l'œuvre, de manière à définir l'intérêt particulier de la pièce ? De plus, les rendus scéniques variés du genre et du style incitent les chercheurs à établir des catégories et à définir le point de vue contemporain de la mise en scène.

Par exemple, si nous comparons les deux représentations de *Don Juan*, celle de Dimitris Potamitis et de Vasilis Nikolaidis, nous remarquons que les deux metteurs en scène choisissent un cadre esthétique intemporel qui s'enrichit de diverses façons, en liaison

avec le traitement dramaturgique des caractères. L'ensemble des données des représentations ne s'en tient pas à la narration de l'histoire, mais s'ajuste, à chaque fois, au comportement des personnages, tel qu'il est interprété par la mise en scène. Le traitement dramaturgique des personnages, dans les deux spectacles, diffère du point de vue du degré et des nuances du comique.

Pour rechercher le type et les différences les plus subtiles dans la restitution du genre comique, il est indispensable de lier théorie et formation pratique. De cette manière le metteur en scène intègre et valorise les éléments dans l'ensemble des signes de la représentation, tout en gardant la mesure. À noter que le travail de mise en scène d'une œuvre restituée en partie la conception du monde du metteur en scène et la manière dont il le perçoit. Ceci est confirmé par ailleurs par le fait que le public décèle des similitudes dans différents spectacles d'un même metteur en scène.



Figure 1. La mise en scène de Dimitri Potamitis met l'accent sur l'écart entre "l'être" et "le paraître". Spectacle offert au Théâtre Expérimental d'Athènes.

À l'inverse, dans son *Don Juan*, Vasilis Nikolaïdis a incorporé un chœur, ce qui confère à l'œuvre un aspect antique, allié à l'esthétique chrétienne. Cette coexistence tient à l'introduction dans le spectacle d'extraits musicaux du *Requiem* de Mozart. Cette mise en scène souligne la profonde solitude du héros et sa démarche introspective ; cela donne l'impression que l'isolement est, en quelque sorte, un bien, permettant à Don Juan d'affronter ses faiblesses. Toutefois, la vie solitaire du noble témoigne aussi de son

Dans sa mise en scène, Dimitri Potamitis intègre des traits qui surgissent du subconscient de Don Juan. Le comique s'accompagne de signes symboliques dénotant la coexistence de l'animalité et des idéaux humains supérieurs. Le miroir déformant exprime les manques affectifs plus profonds de *Don Juan*, tandis que le maquillage de l'acteur et la scénographie renvoient aux félins.



Figure 2. La mise en scène de *Don Juan* de Vasilis Nikolaïdis souligne l'intertextualité du mythe. Spectacle offert à la cour de l'Université d'Athènes. Photo : Maria Stasinopoulou.

sentiment d'insécurité et de sa peur du commerce avec ses semblables. L'approche métaphysique de la mise en scène est étayée par le choix de la musique et par la manière dont celle-ci alterne avec la parole des comédiens. Ainsi, l'un, Potamitis, utilise dans ses mises en scène des traits empruntés au règne animal, visant par là à souligner la coexistence de l'animalité et de l'esprit, du dionysiaque et de l'apollonien. Le second, Nikolaïdis – metteur en scène d'une large culture musicale, qui a monté des spectacles d'opéra – fait figurer des éléments musicaux, prêtant à l'œuvre des dimensions intertextuelles.

L'intégration des divers éléments non verbaux vise non seulement à actualiser les comédies classiques, mais également à révéler les aspects interculturels qui suscitent l'intérêt du spectateur grec. Le traitement interculturel n'implique pas nécessairement que soient intégrés dans la mise en scène des éléments de la tradition grecque ; ce qui se faisait dans le passé, quand la communication interculturelle ne présentait pas encore les aspects de la mondialisation. Dans les approches interculturelles contemporaines, le metteur en scène évalue et hiérarchise les thématiques de l'œuvre qui l'intéressent en premier, puis pour le spectateur. La mise en scène est donc une sorte de médiation esthétique qui s'efforce de transmettre clairement l'idée centrale de la pièce en développant la valeur dramaturgique des personnages. Cette esthétique de seconde lecture, que proposent en l'occurrence Potamitis et Nikolaïdis, stimule le jugement et l'intérêt du public grec. Le spectateur est surpris en prenant conscience des multiples codes de la pièce, ce qui donne une nouvelle dimension à un texte déjà connu.

À propos de la restitution scénique en tant qu'objet d'étude, Pavis propose certaines typologies de mise en scène, partant du principe que l'optique du metteur en scène reste fidèle au texte théâtral. Ce point de départ, à savoir le suivi scrupuleux du texte, amène Pavis à classer les œuvres du répertoire classique selon une distinction entre les mises en scène qui suivent le texte à la lettre (reconstitution archéologique) et celles qui présentent la fable en recherchant ses implications contemporaines (l'historicisation). Selon Pavis, la reconstitution archéologique « se préoccupe des seuls détails archéologiques, sans réévaluer le nouveau rapport de cette reconstitution douteuse à l'horizon d'attente du spectateur d'aujourd'hui » ; tandis que l'historicisation « cherche à relativiser la perspective, et à retrouver dans la fable une histoire qui nous concerne directement, en adaptant à nos besoins les situations, les personnages et les conflits » (Pavis. 1996 : 194). Il y a également des représentations qui interviennent sur le texte de manière radicale, c'est-à-dire l'adaptent très librement ou le modernisent (la récupération). En effet, Pavis considère que « ces opérations non seulement modifient la lettre du texte mais font profession de ne pas s'y intéresser en la traitant comme prétexte à variations ou à réécritures, ce qui rend imprévisible et inthéorisable cette pratique de récupération » (*ibid.*, p. 195).

Par ailleurs, Pavis repère les mises en scène qui présentent le maximum d'interprétations que peut permettre le texte (la mise en scène des sens possibles) et celles qui se reportent aux origines les plus profondes du mythe « pour aller directement au cœur de la fable et de son mythe fondateur » (*ibid.*, p. 195).

Selon cette classification, les représentations de *l'Étourdi ou les contretemps* et de *George Dandin*, dans les mises en scène respectives de Moudatsakis et de Vassilikioti, suivent fidèlement, dans la mesure du possible, le texte (la reconstitution archéologique), offrant une image théâtrale complète des fondements historiques du genre comique remontant à la commedia dell'arte. Ces deux mises en scène attirent l'attention parce qu'elles donnent une idée de ce que devait être l'interprétation des farces par les gens de théâtre du XVII^e siècle. La traduction de *l'Étourdi ou les contretemps* par Popie Kontos et celle de *George Dandin* par Giannis Varvêris et Annita Dékavalla copient les codes linguistiques des simples gens, surprenant agréablement les spectateurs.

Quant aux représentations des *Femmes savantes* de Théodore Ampatzis, du *Tartuffe* de Nikaiti Kountouri et de *l'École des femmes* de Lefteris Vogiatzis, on peut les ranger dans la catégorie qui cherche et met en lumière les traits humains diachroniques (l'historicisation). Ces mises en scène, non seulement relativisent le cadre historique, intégrant l'intrigue dans une dimension intemporelle qui ne renvoie à aucun siècle, mais elles présentent également des prolongements sociologiques. En effet, les femmes savantes sont présentées comme des prétentieuses d'aujourd'hui appartenant au monde des nouveaux riches, et Tartuffe, à la fin de la pièce, non seulement n'est pas puni mais il maintient de bonnes relations avec le pouvoir.

De même, on décèle des symboles fortement connotés de « suspens » dans la mise en scène de *l'École des Femmes*. La sensation de danger focalise l'attention du spectateur contemporain ; néanmoins le « suspens » n'est pas une esthétique théâtrale suffisante pour mettre en évidence la tension dramatique entre les personnages. C'est pourquoi la représentation est investie d'allusions à l'exploitation de l'homme et surtout à quelque chose de toujours sordide : la pédérastie. L'élément esthétique d'un danger pressant enrichit la morale de cette comédie – à savoir que la nature pourvoit toujours, non seulement au développement physique des espèces, mais aussi à leur évolution intellectuelle. D'ailleurs, Molière lui-même, par le titre de *l'École des Femmes*, entend faire l'éloge de l'amour et des instincts humains.

Le *Don Juan* de Nikolaidis relèverait du type de mise en scène qui se reporte au mythe. Le retour au mythe est souligné par l'ajout d'extraits de l'opéra de Mozart *Don Giovanni*, ainsi que par l'emploi d'un groupe de femmes qui connote la présentation sur scène de la

tragédie. Autrement dit, dans le *Don Juan* de Nikolaïdis, les allusions intertextuelles relativisent l'importance de la simple narration de l'histoire de la pièce de Molière ; elles intègrent l'intrigue dans un cadre plus large, celui du mythe initial du *Don Juan* De Tirso de Molina et élèvent le personnage au rang de figure tragique de valeur diachronique. L'intertextualité englobe l'ensemble des allusions significantes et thématiques amenées au cours de la représentation et qui sous-entendent l'existence de variantes littéraires et artistiques dérivant du mythe originel de *Don Juan*. Selon la théorie de l'intertextualité (Julia Kristeva, *Semiotica*, 1981), un texte est entendu en relation avec les textes précédents qui l'influencent. Certains metteurs en scène introduisent dans l'intrigue de la pièce d'autres textes présentant des dimensions thématiques, explicatives ou parodiques en rapport avec le texte de la représentation.

À l'opposé, la mise en scène de *Don Juan* par Potamitis met en valeur le maximum des thématiques que le metteur en scène attribue à la comédie de Molière (la mise en scène des sens possibles). Les thèmes n'ont pas un rapport direct avec le héros éponyme ; cependant, le metteur en scène, tout en restant dans le cadre du texte, propose de nouvelles versions. L'interprétation de Sganarelle par Marina Tavoulari en est un exemple caractéristique : le comédien est vêtu comme le personnage de Charlot. Mentionnons également le maquillage particulier et la perruque chez Potamitis qui évoquent un lion. Ces signes distinctifs sont une référence à la distance entre « l'être » et « le paraître », à l'obsession de l'homme contemporain pour l'image qu'il veut donner de lui-même, phénomène caractéristique de la vie sociale de notre époque. Cette mise en scène est de celles qui épuisent tous les sens possibles de l'œuvre.

Le Malade Imaginaire monté par Vassilis Nikolaïdis présente également une esthétique intéressante. Ce metteur en scène a réalisé une sorte de récupération. Il a légèrement modifié le texte, identifiant le rôle d'Argan à Molière mourant et mettant en lumière la passion et l'abnégation du classique français.

La typologie que nous venons de dresser est une tentative d'application du modèle proposé par Pavis et pourrait éventuellement être remaniée. D'ailleurs, le propre du charme de l'art théâtral c'est précisément la fluidité, le caractère insaisissable de la perception de la représentation par le public ; chaque spectateur appréhendant et interprétant les signes théâtraux en procédant à des associations variées.

Par le terme de *théâtralisation*, nous entendons la mise en valeur de l'ensemble des éléments verbaux et non verbaux, dans l'objectif de révéler la théâtralité, ce qui présuppose de faire jaillir le maximum de la puissance d'interprétation des comédiens, de l'esthétique de la scénographie, des costumes et de l'éclairage. L'objectif du metteur en scène est de

traduire sur scène l'action dramatique, c'est-à-dire la tension progressive qui se développe entre les personnages, de façon à aboutir au dénouement de l'intrigue. L'action dramatique est interprétée par les personnages dramatiques et la rendre sur scène, c'est chercher à ce que l'intérêt du spectateur se maintienne sans faiblir tout au long du spectacle.

Le processus de théâtralisation des personnages dramatiques à travers la mise en scène consiste surtout à porter au jour l'imaginaire qui inclut des aspects fortement symboliques. L'imagination domine dans une représentation parce que, via les symbolismes qu'elle comporte, elle facilite la compréhension par le spectateur de concepts supérieurs. Les paramètres symboliques de la représentation résident essentiellement dans le traitement synthétique du langage des personnages, transformant le texte en spectacle. En d'autres termes, l'imagination est une source inépuisable de création de formes et d'images théâtrales, faisant apparaître les possibilités infinies du langage théâtral. Les éléments symboliques comprennent l'ensemble des signes de la représentation, maintenant l'unité esthétique dans les éléments verbaux et non verbaux. L'imagination investit de manière uniforme l'espace scénique, les costumes, l'interprétation des comédiens et les bruits de la représentation, afin que l'idée centrale de l'œuvre soit immédiatement perceptible. L'idée centrale est ce que la mise en scène conçoit comme l'intérêt fondamental de l'intrigue.

Les comédies analysées ici ont été présentées soit dans des espaces où « le regard du spectateur était focalisé sur la scène (scène concentrique) », soit dans des lieux où « le spectacle se déroulait sur de nombreux niveaux (scène polycentrique) » (Szabo, 2001 : 101).

La scène de type concentrique correspond à l'espace scénique de *l'Étourdi* ou *les contretemps*, du *Malade imaginaire* et de *George Dandin*. Pour le *Malade Imaginaire*, présenté au « Théâtre d'Hérode Atticus », les gradins des spectateurs étaient disposés en amphithéâtre. Pour *l'Étourdi* et *George Dandin*, la scène concentrait le regard du spectateur sur un espace scénique en forme de parallélogramme. *Les Femmes Savantes* ont été présentées dans des lieux transformés en théâtres, l'un, « Analia » était un garage de voitures, l'autre, « Embros », une ancienne imprimerie. L'espace de type polycentrique correspond à la représentation d'« Analia » où l'aire de jeu particulière imposait un déroulement de l'intrigue sur plusieurs niveaux. La scénographie faisait se dérouler les actions des personnages au salon, au jardin ou dans la cuisine de la maison de Philaminte et de Chrysale. Ceci, bien que le texte original de Molière, traduit par Andréas Staikos, ne comporte pas de telles consignes.

L'aménagement de la scénographie et la disposition des comédiens dépend des spécificités de la scène du théâtre. Par exemple, Leftéris Voyatsis mentionne que « la petite scène du « Théâtre de la rue des Cyclades » le contraint à créer un décor totalement différent, allant jusqu'à démolir des parties de la scène² » (Stasinopoulou, 2004 : 56). L'espace limité du « Théâtre de la rue des Cyclades » non seulement n'encourage pas la mise en scène descriptive, mais impose une sorte de mise en scène symbolique où ce qui est mis en lumière, c'est essentiellement le subconscient du personnage. L'aire de jeu de ce théâtre « conduit » la mise en scène vers une sorte d'interprétation épurée ; la gestuelle étant limitée, substantielle, et recherchant la compréhension immédiate du message par le spectateur. Pour la représentation de *l'École des Femmes*, la scène avait été délimitée par de profondes tranchets dans lesquels les comédiens se promenaient. En général, le rapport entre l'espace et la reconstitution de l'action des personnages influence le jeu dramatique et, par extension, l'optique d'ensemble de la mise en scène. À l'opposé, au théâtre « Analia », l'ampleur de la scène donne la possibilité aux comédiens d'exagérer leurs mouvements, couvrant la plus grande partie de l'espace qui leur est dévolu. L'intensité et l'exagération du jeu corporel des interprètes avaient des caractéristiques expressionnistes.

Si l'on compare les deux espaces scéniques, celui du théâtre « Analia » et celui du « Théâtre de la rue des Cyclades », on remarque que l'ample scène du premier impose une action polycentrique, où la mise en scène et la scénographie doivent inventer de multiples lieux où se déroule l'intrigue. Dans ces spectacles, les comédiens, à leur tour, adaptent leur technique de jeu par rapport au volume de l'espace correspondant au personnage qu'ils jouent, de manière à donner de la force à leur interprétation. Cette puissance, d'une part, est représentative du caractère, et d'autre part maintient entière l'attention du spectateur. Observons ici qu'au théâtre, la situation statique du public est contrebalancée par la

dynamique de l'interprétation des comédiens, ce qui concourt, entre autres, à maintenir l'intérêt. Par exemple, dans *l'Étourdi ou les contretemps* et *George Dandin*, les comédiens incarnent leurs rôles avec une énergie impressionnante qui exige une forme physique exceptionnelle.



Figure 3. La mise en scène de *l'École des femmes* de Leftéris Voyatsis se focalise sur l'élément esthétique du danger pressant. Photographie : Dimitri Ordolis, collaborateur du Théâtre de la rue des Cyclades, Athènes.

La puissance du jeu corporel des interprètes n'est pas celle de la vie de tous les jours, elle s'enrichit au contraire du point de vue conceptuel par des réarrangements métaphoriques. Les comédiens interprétant le sens prêté à leurs paroles, mettent en valeur les éléments verbaux et non verbaux d'une façon telle que le jeu ne correspond pas à la vie quotidienne.

En ce qui concerne la représentation du *Malade imaginaire*, l'action se limite au centre de la scène, isolant le reste de l'espace du « Théâtre d'Hérode Atticus ». Il s'agit en fait d'une scène dans une autre scène.

La scénographie focalise le regard du spectateur, créant ainsi les conditions pour les comédiens d'une gestuelle tendue et chargée émotionnellement. De plus, cette construction d'une double scène suggère, dès avant le lever de rideau, la dimension de mise en abyme voulue par le metteur en scène. Ce phénomène de « théâtre dans le théâtre » suppose la double narration simultanée de l'intrigue du *Malade imaginaire* et de la dernière représentation de Molière.



Figure 4. La mise en scène du *Malade imaginaire* de Vasilis Nikolaïdis modifie légèrement le texte, identifiant le rôle d'Argan à celui de Molière. Théâtre d'Hérode Atticus. Photographe : Maria Stasinopoulou.

En outre, cette mise en scène du *Malade Imaginaire* est un exemple caractéristique du retentissement du point de vue de l'espace scénique sur l'interprétation du comédien. En effet, lors de ce spectacle, Georges Partsalakis joue deux rôles en même temps : celui d'Argan et celui de Molière souffrant. Et son interprétation caractérise bien cette dimension imaginative du langage théâtral. Comme nous l'avons déjà mentionné, la mise en scène avait pour objectif de réaliser une sorte de retour historique sur la dernière représentation que donna Molière devant le public français, peu avant de mourir en 1673. De plus, Partsalakis, en Molière, tire même parti de la maladie de l'auteur, exploitant ses faiblesses dans le rôle d'Argan, de façon à ce que les spectateurs ne se rendent pas compte qu'il est en mauvaise santé. La forte toux et l'affaiblissement de Molière-Argan sont alors perçus par le public comme un commentaire comique du personnage du *Malade Imaginaire*.

La manière dont Nikolaïdis a valorisé sa mise en scène, dans laquelle Molière se reflète dans Argan et inversement, renforce la dimension dramaturgique de la représentation, suscite l'émotion du spectateur et « stimule » ses sentiments. Il s'agit par conséquent d'une mise en scène métaphorique, fondée sur la perception personnelle et une conception du metteur en scène qui décrit tous les actes symboliques de Molière-Argan sans pour autant recourir à des effets ostentatoires bon marché pour impressionner le spectateur.

Cependant, parfois le comédien pousse délibérément son interprétation, allant au-delà de l'expérience quotidienne. L'exagération peut concerner la gestuelle ou l'énonciation du comédien. À propos des rapports de l'art poétique avec la réalité, Jean Sikoutris

commente et note que « la poésie ne se juge pas à l'aune des règles de la logique mais par rapport à la psychologie. La vérité d'un poème n'est pas la vérité objective, c'est le vraisemblable qui convainc et touche³ » (Aristote, 1997 : 250, note n° 3). On rencontre un exemple caractéristique d'exagération gestuelle dans *l'École des Femmes* où le comédien interprétant Arnolphe, dans un moment d'intensité émotionnelle, fait plier un réverbère du décor. Cet acte, bien qu'absurde, n'est pas gênant, le spectateur comprenant qu'il reflète la confusion et le désespoir du personnage. Ce geste de Vogiatzis ne correspond pas à la réalité de la vie quotidienne, pas plus qu'il n'exprime les sentiments du comédien qui interprète le rôle d'Arnolphe. Le comédien dépeint pour le spectateur, avec précision et d'une manière intelligible, la situation psychologique du personnage, créant une dynamique de la théâtralité qui se diffuse vers ses co-interprètes, dans l'espace théâtral et vers le public.

Dans la théâtralisation du personnage dramatique, l'imagination intervient également dans les costumes des comédiens. Par exemple, dans *George Dandin*, le costume de Tassos Perzikianidis qui interprète le rôle éponyme, indique le caractère du personnage. La tenue est outrée, ce qui provoque le rire, tandis que le grand chapeau flottant suit, en quelque sorte, le geste du comédien.



Figure 5. Tassos Perzikianidis dans le rôle de George Dandin. Théâtre de la colline du Lycabette, Athènes.

Si l'identification historique et sociale de George Dandin a été délibérément évitée, c'est que les concepteurs entendaient traduire la confusion psychologique et sociale du personnage. Les complications viennent de ce qu'il désire contracter un mariage d'intérêt avec une femme de la noblesse, sans tenir compte des conséquences malheureuses de son acte. Grâce à son mariage, il a acquis un titre de noblesse, mais il se trouve malgré tout confronté au mépris et aux railleries de

Du reste, à la différence des costumes des autres acteurs, le vêtement de George Dandin ne fait pas référence à son rang social. Par ailleurs, tandis que les habits et les accessoires du couple des De Sotenville, de Clitandre et d'Angélique ressemblent à ceux du XVII^e siècle, la tenue de George Dandin s'en différencie.



Figure 6. La mise en scène de *George Dandin* d'Ersi Vasilikiotis accentue les éléments comiques qui renvoient à la commedia dell'arte. Théâtre de la colline du Lycabette, Athènes.

l'entourage. De plus, dans les scènes où George Dandin est désespéré ou furieux, il ne porte pas son pompeux chapeau flottant : le personnage se débarrasse ainsi de ce signe distinctif et apparaît comme un provincial quelconque.

Les caractéristiques vestimentaires cités sont la preuve que le metteur en scène et la costumière ont fait varier les aspects signifiants de la représentation pour aboutir au résultat souhaité. En général, le costume du comédien désigne à la fois l'époque, la classe sociale et le caractère du personnage. Or, dans la représentation de *George Dandin*, les costumes des autres personnages indiquent la classe sociale et l'époque, tandis que celui du personnage éponyme suggère la psychologie et la frivolité du caractère. Autrement dit, dans cette représentation, la mise en scène fixe l'habillement à l'intérieur d'un cadre plus large, sans recourir à des choix conventionnels.

D'une manière générale, dans les huit mises en scène des œuvres de Molière qui ont été analysées, la gestuelle, l'énonciation du discours et les costumes des comédiens constituent un ensemble de signes qui se complètent les uns les autres, un ensemble qui vise à informer le spectateur clairement et immédiatement. Détecter les significations du point de vue de la mise en scène sur tous les plans structurels de la représentation facilite la perception du sens, le spectateur ne perdant pas d'informations importantes. Michel Corvin soutient que, au théâtre, comme dans

toute forme de communication, des bruits perturbent la transmission des messages parlés ou écrits [...] et cette perte d'information doit être compensée par la multiplication des agents de transmission pour un même message ; c'est-à-dire par la redondance⁴ (Corvin, 1985 :13).

De cette façon, l'idée centrale de l'œuvre, non seulement est facilement saisissable, mais elle est reconstituée de manière cohérente et homogène, étant donné qu'elle contribue à l'unité syntagmatique des signes de la représentation. De plus, la redondance, en quelque sorte, de l'idée centrale dans l'ensemble des signes verbaux et non verbaux, est un facteur d'agencement harmonieux entre les données anciennes et nouvelles de la représentation. En d'autres termes, le processus de la redondance équilibre les informations anciennes et nouvelles qui mettent en œuvre les mécanismes de la reconnaissance et de la surprise chez le spectateur. De plus, les deux fonctions de la reconnaissance et de la surprise sont des paramètres importants pour gérer l'attention du spectateur, puisqu'il est nécessaire que le public reconnaisse une information qui lui est déjà familière et que, sur cette base, il concentre son attention sur les nouvelles.

En l'occurrence, la reconstitution d'une comédie de Molière attire l'attention du public lorsqu'elle combine l'imagination et la capacité des concepteurs à synthétiser. De son côté, l'imagination aide à intégrer de manière harmonieuse l'idée centrale du metteur

en scène dans l'ensemble des signes verbaux et non verbaux, et la capacité à synthétiser rend intelligible l'idée centrale de l'œuvre, en satisfaisant esthétiquement le spectateur. Pour conclure, en ce qui concerne les optiques de mise en scène et le type de reconstitution d'une œuvre, la mise en scène recherche l'action à travers l'intrigue, c'est-à-dire à travers la parole des personnages. La traduction, sur scène, de l'action à travers l'interprétation des comédiens suppose le choix d'un cadre à l'intérieur duquel se meut la mise en scène. L'idée centrale choisie doit, d'une part, être en harmonie avec le texte de Molière et, de l'autre, proposer une thématique intéressante pour le spectateur.

Notes

1 Sur l'influence de Molière en Grèce, voir la bibliographie indicative : LASKARIS, Nicolas (1909), *Les premières années du théâtre néo-grec*, Athènes, Éditions du Monde hellénique, 1909 ; LASKARIS, Nicolas (1930), *Le théâtre néo-grec*, Athènes, Imprimerie Acropolis, 1930 ; SPATHIS, Dimitris (1986), *Les Lumières et le théâtre néo-grec* [en grec], Salonique, University Studio Press, 1986 ; TAMBARI, Anna (1988), *Molière dans la culture phanariote, trois traductions manuscrites* [en grec], Athènes, Centre des recherches néo-helléniques, 1988 ; SIDERIS, Jean (1999), *Histoire du théâtre néo-grec : 1794-1900* [en grec], Athènes, Kastaniotis, t. I, 1999 ; voir aussi la liste indicative des articles : DROULIA, Loukia (1974), « Le premier Molière en grec » [en grec], *Théâtre*, n° 37, 1974, p. 47-50 ; TAMBARI, Anna (1980), « Le théâtre grec à Odessa » [en grec], *O Eranistis*, n° 16, 1980, p. 229-239 ; TAMBARI, Anna (1988), « La comédie grecque du XIX^e siècle et ses influences européennes » [en grec], *Ekklyklima*, n° 16, 1988, p. 37-45 ; SIDERIS, Jean (1974), « Molière, maître de notre théâtre a formé la culture en Grèce » [en grec], *Théâtre*, n° 37, 1974, p. 40-46.

2 Je traduis.

3 Je traduis.

4 Je traduis.

Bibliographie

ARISTOTE (1997), *Poétique*, trad. Simos Menandros, interprétation Jean Sikouris, Athènes, « Hestia ».

CORVIN, Michel (1985), *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.

LARTHOMAS, Pierre (1990), *Le langage dramatique*, Paris, Presses universitaires de France.

MAVROMOUSTAKOS, Platon (2005), *Le théâtre en Grèce* [en grec], Athènes, Kastaniotis.

- PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan.
- SZABO, Dušan (2001), *Traité de mise en scène. Méthode des actions scéniques paradoxales*, Paris, L'Harmattan.
- STASINOPOULOU, Maria (2004), « La mise en scène de *l'École des Femmes* par Leftéris Vogiatzis », *Écritures théâtrales* [en grec], n° 12 (octobre), 2004, p. 51-59.
- THOMADAKI, Marika (1999), *Le mirage théâtral* [en grec], Athènes, Hellinika Grammata.
- THOMADAKI, Marika (2003), *Philosophie du signe et chaos* [en grec], Athènes, Propombos.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre I*, Paris, Belin.

PRATIQUES & TRAVAUX

Florent Siaud
École Normale Supérieure de Lyon / Université de Montréal

Dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans trois événements *in situ* présentés dans l'édition 2010 du FTA

*(Tu vois ce que je veux dire,
Domaine public, Le Très Grand
Continental)*

Les villes sont un ensemble de beaucoup de choses : de mémoire, de désirs, de signes d'un langage ; les villes sont des lieux d'échange, comme l'expliquent tous les livres d'histoire économique, mais ce ne sont pas seulement des échanges de marchandises, ce sont des échanges de mots, de désirs, de souvenirs¹.

Né d'une volonté d'extraire l'oeuvre d'art de ses habituels lieux de présentation pour les inscrire dans des contextes insolites, le théâtre *in situ* a d'emblée développé une réflexion sur l'écart. Situé à la fois *hors* des lieux habituels du spectacle, mais *dans* des lieux spécifiques, son objectif a été de repenser la relation de l'oeuvre avec son public et son espace d'accueil, mais aussi de questionner la frontière scène / salle, héritée de l'architecture des théâtres à l'italienne. Privilégiant bien souvent les espaces ouverts, le théâtre *in situ* ne s'est pourtant pas contenté d'opérer un déplacement de l'intérieur vers l'extérieur. Il s'est attaché à instituer un rapport dialectique entre ces deux pôles, à même de renouveler la place de l'art dans le monde, mais aussi la réception du spectateur, pour poser avec davantage d'acuité

les questions suivantes : qu'est-ce que l'art peut faire au monde ? qu'est-ce que le monde peut faire à l'art ? ou encore qu'est-ce que l'art, déplacé dans un contexte singulier, peut faire au spectateur ? En articulant l'événement artistique autour de cette tension entre intérieur et extérieur, oeuvre et contexte, individu et communauté, le théâtre *in situ* n'a pas forcément abouti à un renouvellement esthétique ou formel : à la limite, tel ne fut sans doute pas son dessein principal. Sa portée a plutôt pris une ampleur d'ordre sociologique, anthropologique et cognitif : en abandonnant les espaces sanctuarisés de l'art pour partir à la conquête de la société, il a en effet fini par toucher à la question des rites, de l'inconscient collectif, du lien social, du sentiment d'appartenance, mais aussi du rapport du sujet à sa propre mémoire ou à son activité sensorielle.



Figure 1. *Le Très Grand Continental* (chorégraphie de Sylvain Émard).
Place Émilie-Gamelin, Montréal. Festival TransAmérique 2010.
Photo de Robert Etcheverry.

Que cette forme de théâtre ait pris place en plein Montréal pendant l'édition 2010 du Festival TransAmérique en a démultiplié les implications à travers trois événements particulièrement marquants. Dans *Domaine public* – proposé par l'Espagnol Roger Bernat –, le public est invité à mettre un casque audio qui lui pose des questions sur son identité et l'invite à se déplacer dans l'espace de la place Pasteur de

Montréal en fonction de ses réponses ; imaginé par les chorégraphes Martin Chaput et Martial Chazallon, *Tu vois ce que je veux dire* propose au spectateur un parcours les yeux bandés dans la ville, avec pour seul guide un étranger qu'il ne connaît pas, mais qui lui fait emprunter un itinéraire conçu à l'avance ; sur la vaste place Émilie-Gamelin, *Le Très Grand Continental* de Sylvain Émard chorégraphie quant à lui une foule d'amateurs à travers de vastes danses en ligne accessibles gratuitement aux habitués du festival comme aux badauds. Se faisant échos les unes aux autres, ces trois expériences ont affecté le fonctionnement de la ville – en tant qu'espace et communauté – tout en faisant vivre à leurs participants une aventure d'autant plus forte que, comme le remarque Edward T.

Hall pour les États-Unis, ceux « qui habitent les villes ou les banlieues ont de moins en moins l'occasion d'une expérience active de leur corps, ou des espaces qu'ils occupent » (1971 : 86).

Entre bouleversement de l'espace urbain et plongée en soi, il s'agira ici de voir en quoi cette trilogie de circonstance a pu instituer chez le spectateur du FTA une dialectique de l'intérieur et de l'extérieur, pour mieux lui faire vivre une expérience sociale, corporelle, sensorielle et mnémonique.

Les effets de l'*in situ* dans la ville

L'extérieur de la ville modifié

Si l'on excepte quelques étapes de *Tu vois ce que je veux dire*, les trois exemples de théâtre *in situ* proposés cette année au FTA se sont globalement déroulés à ciel ouvert, contribuant ainsi à déplacer le théâtre du réseau habituel des salles de théâtre vers l'extérieur. Cette transformation en scène de plusieurs espaces de la ville s'est accompagnée d'un changement d'échelle des spectacles eux-mêmes. Dépassant même la vaste troupe du *Sang des promesses*, *Le Très Grand Continental* a ainsi permis à cent vingt et un danseurs (comprenant cent seize amateurs et cinq professionnels) de se déployer sur la place Émilie-Gamelin : conjuguant entrée spectaculaire, rangées symétriques évoluant de concert ou en contrepoint, l'immense sculpture corporelle à laquelle la soirée donne naissance produit de puissants effets de groupes.

Sans atteindre ces proportions, les participants de *Domaine public* n'en sont pas moins convoqués par dizaines, afin de produire une « fiction urbaine » (Fraser, 1999 : 13) dont le caractère chorégraphique découle des questions qui leur sont posées dans un casque. À cette interaction entre le grand nombre des participants et le ciel ouvert, *Tu vois ce que je veux dire* répond par une relation intersubjective entre un guide et



Figure 2. *Le Très Grand Continental* (chorégraphie de Sylvain Émard). Place Émilie-Gamelin, Montréal. Festival TransAmérique 2010. Photo de Robert Etcheverry.

celui qu'il accompagne. L'opération a beau sembler plus intimiste, elle n'en aura pas moins impliqué plus d'une centaine de guides à travers Montréal ; elle se rapproche surtout de *Domaine public* ou du *Très Grand Continental* sur un point central : ces événements agissent sur l'extériorité de l'espace urbain en introduisant du ludique et de l'artistique dans ce qui n'est habituellement qu'un lieu par lequel les citadins transitent quotidiennement. Qu'un guide conduise un participant les yeux bandés, que plusieurs dizaines de participants se meuvent en fonction de leur gilet (orange, jaune ou bleu) ou que plus d'une centaine de danseurs improvisés se rassemblent pour danser en ligne, des paysages familiers se voient investis par des spectacles éphémères qui étonnent les passants : sur la place Pasteur, un drame se joue sous le regard incrédule des badauds, tandis que dans *Tu vois ce que je veux dire*, le participant est parfois arrêté par des curieux qui demandent à son guide d'où vient cette étrange manie du bandeau qui semblent s'être emparée de la ville depuis le début de l'après-midi ; quant à lui, *Le Très Grand Continental* frappe par sa façon de contraster avec la population fréquentant la place Émilie-Gamelin (itinérants, victimes de la drogue, punks) le reste de l'année. En produisant de la surprise et de l'événement dans le quotidien, ces événements *in situ* illustrent on ne peut mieux cette définition de l'espace public proposée par Marie Fraser :

L'espace public n'est donc pas [...] une entité close sur elle-même ni un espace unifié, mais un espace travaillé par une extériorité, par des conflits, par une hétérogénéité, un lieu ouvert à la pluralité, pour parler comme Hannah Arendt (1999 : 16).

Refonder le lien social

Ces événements *in situ* ne se contentent pourtant pas d'agir sur l'extérieur de la ville : leur impact affecte également les citadins qui l'habitent. Alors que le sentiment d'appartenance à une communauté est peut-être moins puissant dans l'anonymat des grandes villes, ces spectacles le rendent de nouveau sensible au citoyen qui, saisi dans une fiction urbaine en plein air, prend ici conscience de son inscription au sein d'une entité collective qui le dépasse. Un spectacle comme *Le Très Grand Continental* invite ainsi leurs participants à faire l'expérience d'un décloisonnement éphémère où les différences de catégories s'entrelacent dans un tissu social renouvelé. Sur des rythmes de danses aussi variées que le R & B, la valse, la techno, la disco ou encore le country, tout ce que la société comporte de catégories (sexuelles, géographiques, générationnelles) se trouve ici résorbé dans un joyeux métissage.

Des étudiants mêlent leurs pas avec ceux de quarantenaires, de femmes enceintes ou de retraités. Des montréalais dansent en compagnie de haïtiens, de grecs, d'arabes et d'italiens, avant d'être rejoints par les spectateurs. Par son aspect kaléidoscopique, *Le Très Grand Continental* rompt ici avec la passivité que Tristan Lecoq déplore chez le spectateur de théâtre :

Lorsqu'il est passif, captif, otage, la capacité critique du spectateur se réduit, à mesure qu'il s'isole ou qu'il est isolé du théâtre, à la fois de l'œuvre et de la communauté des hommes et des femmes de théâtre. L'échange déperit. Le lien social se délite (1996 : 90).

En lieu et place du délitement décrié, c'est ici une communauté qui se refonde, à la fois sur la piste, mais aussi autour d'elle puisque, dans un esprit festif, une passerelle fugitive finit par se construire à l'improviste entre danseurs et spectateurs, instituant une société au sens où l'entendent des anthropologues comme Philippe Laburthe-Tolra ou Jean-Pierre Warnier : un « groupe relativement important d'êtres humains en interaction constante, qui reconnaissent une appartenance commune et l'institutionnalisent » (1993 : 11). En cela, un spectacle comme *Le Très Grand Continental* n'appelle pas seulement et, à la limite, pas forcément, un jugement esthétique de la part du spectateur. Le spectacle se donne ici moins comme représentation que comme événement en compagnie de *performers* au sein desquels le participant, s'il s'était porté volontaire, aurait tout aussi bien pu prendre place. Au-delà de la dimension formelle forcément limitée de l'événement, la performance fait sensation parce que, par un étrange rapport de projection, le spectateur admire ici des concitoyens ayant simplement eu le courage de s'astreindre à plusieurs mois de répétition à raison de 4 heures par semaine. Le spectateur nourrit à l'endroit de ces danseurs d'un soir une bienveillance mêlée de complicité qui module sa réception du spectacle.

In situ et anthropologie

Mais là où le *Très Grand Continental* refonde la communauté et met en lumière la vigueur festive du rassemblement, *Domaine public* explore les mécanismes de la société en examinant cliniquement les dynamiques de groupe qui s'y affrontent. Quand la proposition de Sylvain Énard met en valeur l'énergie collective d'une communauté indifférenciée, *Domaine public* invite le participant à une sorte d'enquête anthropologique sur son rapport à l'autre et son sentiment d'appartenance.



Figure 3. *Domaine Public* (de Roger Bernat). Place Pasteur, Montréal. Festival TransAmérique 2010. Photo de Juan Saez.

Le participant peut bien esquiver telle question embarrassante sur le vol dans un hypermarché, telle autre sur son salaire : il est alors rattrapé par la voix *off* qui lui demande avec insistance s'il est sûr de sa réponse ou s'il n'a pas péché par omission en ne se déplaçant pas au bon moment. Ce faisant, *Domaine Public* ne pointe pas tant nos comportements que les motifs qui nous conduisent à les adopter. Les questions qui

nous sont posées interrogent la relativité de notre place dans la communauté et celle de notre identité. Sous ses apparences de jeu à ciel ouvert, *Domaine public* met aussi en lueur les contradictions de notre être en société et les processus qui le façonnent. En réussissant à rendre sensible ce schème, Roger Bernat fait en quelque sorte œuvre d'anthropologue :

L'anthropologue, selon Marc Augé et Jean-Paul Colleyn, étudie les rapports intersubjectifs entre nos contemporains, qu'ils soient Nambikwara, Arapesh, adeptes d'un culte du Candomblé brésilien, nouveaux riches de Silicon Valley, citadins des villes nouvelles, dirigeants d'entreprise ou députés européens. Ces rapports d'altérité et d'identité ne sont pas donnés une fois pour toutes, ils sont en constante recomposition (2004 : 14).

La question de l'altérité semble évidente pour des événements de grande ampleur comme *Le Très Grand Continental* ou *Domaine public*. Elle ne se pose pas moins pour *Tu vois ce que je veux dire* qui, inscrivant le participant aveugle dans une série de relations unilatérales à l'autre, ne cesse d'explorer la problématique de l'intersubjectivité. Le bandeau dont on affuble le participant en début de parcours le conduit tout d'abord à imaginer à l'improviste une grammaire communicationnelle avec son guide, passant par le toucher du coude et du bras. Dans cet échange sans regard, autrui devient soudainement une médiation vitale et délivre une véritable leçon de proxémie : *Tu vois ce que je veux dire* nous fait prendre conscience que – pour reprendre la terminologie proposée par Edward T. Hall dans *La Dimension cachée* – nous n'avons pas seulement des « récepteurs à distance » (1971 : 61-71) (les yeux, les oreilles, le nez), mais aussi des « récepteurs immédiats » (1971 : 72-86) (peau et muscle) par lesquels un autre mode de relation à l'autre et au monde peut surgir.

Le sujet participant : ego *in situ*

Il ne faudrait cependant pas déduire de ces expériences *in situ* qu'elles se contentent de révéler le sujet à lui-même sur le mode de l'émerveillement et de la découverte plaisante.

Soi-même comme les autres ; soi-même contre les autres

Loin de ne mettre en œuvre qu'une joyeuse épiphanie, un spectacle comme *Domaine public* nous confronte par exemple à ce constat : ce que nous croyons être notre propre subjectivité n'est parfois que le reflet de pratiques et de pensées communes. L'événement imaginé par Robert Bernat s'attache ainsi à « ne jamais faire référence à des individus », mais à « créer des petits groupes » afin de susciter ce constat chez le participant : « [...] en réalité, nous ne sommes pas aussi différents que nous croyons » (Van Lindt, 2009 : 5 - 6). Nos actions se trouvent soudainement mises en lumière dans ce qu'elles ont de banal ; après tout, les anthropologues ne nous ont-ils pas enseigné que « l'homme ne se pense qu'au pluriel » (Augé et Colleyn, 2009 : 13 - 14) ? Mais dans *Domaine public*, nos actions sont surtout appréhendées dans ce qu'elles comportent de non-dit. Loin de passer inaperçu, le mensonge, par exemple, est mis à distance sur le mode ironique par une question de la voix invisible (qui nous demande de nous mettre à l'écart si l'on a travesti la vérité lors de nos précédentes réponses). Les mots extériorisent ici cette loi refoulée dans notre inconscient collectif et à ce point assimilée qu'elle passe habituellement inaperçue à nos yeux : nos comportements sont globalement régis par les tabous qui structurent la société. C'est que, comme le soulignent les anthropologues Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier :

il y a un non-dit et un non-vu sociaux analogues au non-dit de la psychanalyse. Il y a des faits sociaux qui nous échappent parce que personne n'a les mots pour les dire, qu'aucun informateur n'est susceptible d'en parler, qu'aucun ethnologue ne s'est forgé les outils pour les détecter, et qui pourtant sont d'autant plus efficaces et pesants dans les rapports sociaux qu'ils sont mal ou nullement perçus. [...] Tout être humain baigne dans un milieu social, dans des normes et des comportements dont personne ne parle car ils ont l'invisibilité du familier (1993 : 378).

Domaine Public met également l'accent sur le fait qu'une société ne se forge pas seulement autour d'un sentiment d'appartenance à une communauté (piste explorée par *Le Très Grand Continental*), mais aussi grâce à des dynamiques d'exclusion plus ou moins conscientes. De ce point de vue, les mécanismes de rejet par lesquels une société se construit aux yeux de Michel de Certeau se retrouvent de façon symptomatique dans la fiction urbaine proposée par Robert Bernat :

[...] toute société se définit par ce qu'elle exclut. Elle se constitue en se différenciant. Former un groupe, c'est créer des étrangers. Une structure bipolaire, essentielle à toute société, pose un « dehors » pour qu'existe un « entre nous » ; des frontières, pour que se dessine un pays intérieur ; et des « autres », pour qu'un « nous » prenne corps (1991 : 14).

Par la série de questions qu'il pose à ses participants, *Domaine public* se plaît ainsi à construire et déconstruire notre « nous » social pour mieux montrer que celui-ci ne se définit pas en soi mais relativement à un « dehors ». En braquant les lumières sur ce phénomène, Robert Bernat adopte, là encore, une démarche inspirée de l'anthropologie puisque, par les détours du *in situ*, il parvient à cette conclusion à laquelle l'anthropologie est parvenue depuis longtemps : « [...] si, dans toute société, il existe des mécanismes qui ont pour fonction et pour effet d'assurer la cohésion, le conflit et les contradictions en sont également des éléments constitutifs » (Augé et Colleyn, 2004 : 13-14).

Les fractures que dessine volontairement *Domaine Public* se retrouvent de façon presque subie dans les présentations du *Très Grand Continental* au parc Émilie-Gamelin. Bien connu pour être un lieu de rencontre entre itinérants et personnes en butte à des problèmes de drogue, voilà que ce parc est investi par la ville. Une communauté, disions-nous, semble bel et bien se refonder, mais au prix d'un mécanisme d'exclusion : les itinérants sont maintenus à distance de la piste de danse par les vigiles. Cette enquête sur la part trouble de notre rapport à l'autre affleure sur un mode plus individualisé dans *Tu vois ce que je veux dire*, où, en rencontrant des personnes sans visages ou dont on sait qu'elles sont aveugles, on prend conscience de la part de mystère impénétrable que comporte inéluctablement l'altérité d'autrui. La conversation avec le guide non-voyant, qui nous est proposée au sein d'une église dans la dernière ligne droite du parcours, évoque à ce propos ce constat de Georges Steiner :

La raison pour laquelle existent l'autre et nos relations à cette altérité, qu'elles soient théologiques, morales, sociales, érotiques, qu'elles soient de l'ordre de la communication ou de la différence inconciliable, est un mystère à la fois difficile et consolateur (1991 : 170).

L'événement, producteur d'étonnement

Comportements grégaires, non-dit social, mécanismes d'exclusion : le théâtre *in situ* ne se contente pas de fêter notre socialité, il en sonde la part cachée. Mais il invite également le sujet participant à se demander : que devient le je dans ce jeu à ciel ouvert ? L'*in situ* suscite chez le participant à une perte de repères qui le conduit à un étonnement sur le familier. L'œuvre *in situ* génère le rugissement d'« un choc ou un heurt, pour reprendre une expression qu'utilisait Walter Benjamin non pour qualifier l'expérience de

l'art mais celle de la ville moderne, comme un moment saisi sur un parcours urbain, comme à la dérobée » (1999 : 18). Placée sous le signe de la surprise, l'expérience du participant à *Tu vois ce que je veux dire* le confronte en permanence à la question : que se passe-t-il en moi et autour de moi ? Ayant les yeux bandés, le participant est interrogé par une cécité qui, dans un premier temps, lui fait vivre une épreuve de mutilation. Dépossédé de l'un des cinq sens, il souffre d'un bouleversement qui lui donne la sensation d'être en inadéquation avec le monde. Le voilà soudainement en déséquilibre dans les corridors étroits ou les escaliers, trébuchant à l'occasion sur l'amorce des trottoirs et soumis au regard des autres sans pouvoir les regarder en retour. L'atrophie semble initialement l'entraver dans sa communication avec autrui et annihiler tous ses efforts de connaissance du monde extérieur et de ce qui s'y passe. C'est cette privation qui attribue paradoxalement au participant un rôle performatif. Privé de la vue, il doit imaginer ce qui le jouxte et le côtoie, donner figure à l'invisible au gré d'une démarche active où tous les sens sont en éveil : il devient le centre de ce qui arrive et reconfigure le monde sur le modèle de ce qu'il en devine. La nature performative de la participation est également sensible dans *Domaine public* dans la mesure où le spectateur y devient l'un des actants que le badaud vient observer, sans trop comprendre ce qui se joue devant lui. Le participant imaginé par Roger Bernat performe et actualise plusieurs des opérations que Schechner met au centre de la performance : il est appelé à « faire » (*doing*), à « être présent », à prendre des risques et à montrer le faire (« *showing the doing* ») (2008 : 33), en grossissant notamment les gestes qu'on lui demande d'effectuer (mourir, violer, soigner, arrêter, s'échapper), jouant à la fois dans la fiction urbaine qui s'élabore, mais tout en lui étant aussi extérieur.

« L'aspect ludique des événements » (2008 : 30) y est par ailleurs bien amplifié, contribuant définitivement à faire de *Domaine public* un événement où, pour reprendre une différenciation proposée par Jean-François Lyotard (1990 : 41), le « il arrive » s'est substitué à l'avènement du « ce qui arrive ».

Un participant « performé » ?

Le surgissement potentiel de l'inattendu transforme le présent du participant en un présent pur où rien n'est su d'avance, où tout résonne de la surprise qui vient d'éclorre et où tout est attente de ce qui pourrait faire irruption. Dans une expérience comme *Tu vois ce que je veux dire*, l'attention du participant est, sur la durée, aussi focalisée sur ce qui arrive que sur ce qui pourrait ou vient d'arriver. Si événement il y a, c'est peut-être au sens où l'entend Deleuze : c'est « éternellement ce qui vient de se passer et ce qui va se passer » (1969 : 17). L'attente que suppose l'expérience du bandeau nuance la nature performative de l'action du participant. Puisqu'il n'est pas maître de l'événement, il n'est pas tant

performer que « *performé* ». Il est bel et bien l'agent central de l'événement, mais tributaire de l'imprévu et d'un guide qui le conduit d'étapes en étapes. Actant de l'expérience, le participant en est paradoxalement l'objet. « Agi » par le coude du guide, comme le participant de *Domaine public* était « agi » par les règles édictées au casque, le participant est invité à faire connaissance avec un nouveau mode d'être au monde, dans lequel ses propres sensations le débordent et déterminent une expérience indépendante de sa volonté. La compréhension de la situation n'est ici possible que par une sensorialité décuplée qui, dans le cas de *Tu vois ce que je veux dire* met à l'honneur ce que Hall nomme les « récepteurs immédiats » (1971 : 72-86) (peau et muscle) et conduit le sujet à se faire une idée plus personnelle de ce qui se passe dans le monde pour une raison assez simple :

L'extrême sensibilité de la peau aux changements de température et de texture nous apporte deux facultés sensorielles supplémentaires, dont le rôle ne consiste pas seulement à signaler à l'individu les changements affectifs survenant chez autrui, mais aussi à lui fournir sur son environnement une information d'une nature particulièrement personnelle (1971 : 86).

Tout comme l'odorat, la peau délivre ici un savoir singulier, mais profond sur le monde parce que, comme le disait Deleuze, « ce qui est plus profond que tout fond, c'est la surface » (1969 : 166). Mais ce renouvellement du rapport au monde par la cécité modifie jusqu'à la perception que le participant a de son propre corps. En acceptant les règles du jeu de *Tu vois ce que je veux dire*, le participant perd les repères visuels dont il dispose habituellement pour saisir sa constitution physique. Privé de la vue, le participant perçoit ses contours avec moins de précision. La notion de limite devient soudainement plus abstraite. Il saisit alors moins bien ce qui le sépare du monde. Les bruits intempestifs de voitures, de camions, de poussettes, de chiens et de conversations humaines lui donnent le sentiment d'être assailli de toute part. La proximité du son déplace la scène : tout semble se passer à côté de lui, voire à travers lui.

En cela, le corps du participant aux yeux bandés se rapproche du corps « subjectile » (1986 : 60) dont Derrida et Thévenin ont trouvé la meilleure illustration dans les corps dessinés par Antonin Artaud : « entre le dessous et le dessus, c'est à la fois un support et une surface » (1986 : 56), volume « n'a d'autre consistance que celle de l'entre-deux » (1986 : 60) et qui n'existe que



Figure 4. *Tu vois ce que je veux dire* (de la compagnie Projet *In Situ*). Festival TransAmérique 2010, Montréal. Photo de Juan Saez.

par les impressions qui le traversent de part en part. Comme le corps « subjectile », le corps du participant doit sa sensation d'existence à son contact avec le dehors, vers lequel il est perpétuellement tendu ; il procède ainsi d'un « hymen entre le dedans et le dehors, le dessus et le dessous, l'en-deçà ou l'au-delà » (1986 : 63)... Le phénomène est particulièrement frappant lorsque, passant d'un trottoir à un autre ou se promenant dans un parc municipal, le sujet ne localise pas exactement l'itinéraire des voitures ou la course des chiens qui s'ébrouent dans l'herbe : incapable de situer visuellement véhicules et animaux, il a la sensation d'être traversé par eux. La saisie de l'extérieur par le seul son l'empêche de se constituer une géographie nette du monde.

Expérience intérieure : *intus* et *in cute*

Expérience du dehors, expérience du dedans

À l'origine de cet hymen entre dedans et dehors, le *in situ* ne se contente donc pas de modifier l'extérieur de la ville : il conduit le participant à faire une expérience intériorisée dont l'étrangeté tient au rapport immédiat qui s'institue entre monde intérieur et monde extérieur. Dans *Tu vois ce que je veux dire*, par exemple, la distinction entre intériorité et extériorité se fait poreuse, créant une contiguïté troublante entre les signaux qui nous viennent du dehors et la façon dont notre vie psychique et sensorielle les transforment en représentations. Le retour en soi produit une connaissance singulière de l'univers parce que, comme l'écrit Claudel dans *Connaissance de l'Est*, « nous apprenons le monde au contact de notre identité intime » (2000 : 136-138). Et l'intime s'approprie ici d'autant plus le monde que c'est lui qui lui donne un visage et en dessine les formes par l'entremise du souvenir. Se promener dans la ville revient dès lors à se promener dans sa propre mémoire.

Cette expérience de l'espace s'éprouve comme traversée des sensations qui se sont additionnées – de façon plus ou moins définie, plus ou moins lointaine – en nous. En ce sens, l'errance accompagnée de *Tu vois ce que je veux dire* ne s'éloigne guère du principe de « l'art de mémoire » que Frances Yates décrit dans son célèbre livre du même nom (1987). De la Grèce antique de Simonide de Céos jusqu'à Leibniz, les orateurs se donnaient les moyens de prononcer par cœur de très longs discours en s'imaginant parcourir, dans le temps de la profération, un vaste édifice imaginaire, empli de salles proportionnées et d'images frappantes. Cette technique mnémonique établissait ainsi un rapport étroit entre déplacement physique et activité psychique. Sans que, dans le cas de *Tu vois ce que je veux dire*, il soit certes question de discours ou de mémorisation, la mémoire s'y parcourt à la façon d'un espace qui nous renvoie pas tant au monde objectif qu'aux images que nous en

avons déjà en nous. Se promener dans Montréal, c'est ainsi s'ouvrir aux messages que nous délivrent nos sens, mais aussi donner figure à ce qui n'en a pas par le biais de notre activité mémorielle. Agrémentée par le retour des souvenirs, une expérience de l'espace comme celle-ci est inséparable d'un intime retour sur soi.

Introspections à ciel ouvert

Alors qu'on pouvait attendre de *Domaine public* qu'il ne consiste qu'en un simple mouvement d'extériorisation des pensées et des comportements, le sujet est ici mis aux prises avec lui-même, ses valeurs et son appartenance sociale. Vécu au départ comme un moment ludique, l'événement ne devient-il pas par moments plus dérangent ? Les questions mettent en place un jeu de rôle dont le caractère perturbant tient aux nouvelles configurations qu'il propose : tel groupe sera constitué de prisonniers, tel autre de policiers ; tel sous-groupe sera constitué de violeurs, tel autre de violés. Le participant se demande alors : dans quelle mesure doit-il écouter ces consignes ? Le fait de participer à un jeu peut-il justifier des prises de rôles qui semblent moralement condamnables ? Ces questions se font d'autant plus pressantes que la voix, dépourvue de sujet énonciateur et de corps, en acquiert une aura auxquelles on se soustrait avec difficulté. « Voix machinique » qui, n'étant « plus issue du corps », brise « la relation directe et instantanée entre l'émetteur de chair et le récepteur, c'est-à-dire l'auditeur » (Bossis, 2005 : 253), les mots décharnés qui sont émis par le casque se parent d'une autorité mettant à l'épreuve nos limites et nos convictions. Loin de se contenter de faire naître le mouvement de l'arbitraire, les questions de *Domaine public* plongent ainsi peu à peu le participant en lui-même. Elles interrogent ses souvenirs, ses pratiques sexuelles et soulèvent des débats à la profondeur parfois insoupçonnée (ainsi, votre mère est-elle moins heureuse aujourd'hui que lorsqu'elle était enceinte ?). Le procédé atteint son paroxysme lorsqu'à l'issue de la manifestation, le participant se voit poser une rafale de questions auxquelles on ne lui laisse même pas le temps de répondre et qu'il remporte avec lui, irrésolues, au moment où l'événement est officiellement clos. Une fois l'expérience vécue, le participant peut bien retourner à la vie quotidienne, il n'en a pas moins été ébranlé par les questions qui viennent de lui être posées : sans le moindre didactisme, *Domaine public* ne constitue pas seulement une expérience artistique insolite, mais bel et bien un moment de réflexivité sur soi. Examen de conscience dans l'espace ouvert de la ville, *Domaine public* interroge l'inconscient collectif tout en nous laissant entrevoir les voies d'un questionnement plus individuel.

Conclusion

En marge de spectacles plus classiquement programmés dans des salles de spectacle bien connues du réseau montréalais, *Domaine public*, *Le Très Grand Continental* et *Tu vois ce que je veux dire* ont ainsi constitué une alternative troublante pour le spectateur du FTA 2010. Permettant à l'art et à la ville de dialoguer avec la subjectivité du participant sur un mode plus actif qu'à l'accoutumée, ces trois exemples de théâtre *in situ* se sont démarqués par leur façon d'affecter l'aspect familier de la ville et la communauté des citoyens. Interrogation sur le vivre-ensemble, le rapport à l'autre, le sentiment d'appartenance, ces événements se sont également distingués par leur façon d'articuler une réflexion d'ordre quasi-anthropologique à une expérience cognitive puissamment individualisée.

Au carrefour du singulier et du collectif, du corps et de l'imagination, de l'invisible et du souvenir, ces propositions ne se sont pas bornées à produire des œuvres arrêtées, mais bien à mettre à jour l'énergie des mécanismes et des dynamiques qui nous parcourent en tant que citoyens, corps sensibles et êtres de mémoire. En instituant le processus au cœur de ces événements, voici trois expériences qui ont contribué à raviver l'idée d'un art vivant et en prise sur le mouvement du monde.

Note

1. Italo Calvino, *Les Villes invisibles* (trad. de l'italien par Jean Thibaudeau), Paris, Éditions du Seuil, coll. Point, 1986, p. VI. Cité par Marie Fraser, « Sur l'expérience de la ville » in *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Montréal, Optica, 1999, p. 12.

Bibliographie

- AUGÉ, Marc et Jean-Paul COLLEYN (2004), *L'Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? ».
- BOSSIS, Bruno (2005), *La Voix et la machine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- DE CERTEAU, Michel (1991), *L'Étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Desclée de Brouwer.
- DELEUZE, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- FÉRAL, Josette (2008), « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *Théâtre/Public*, n°190 (octobre), p. 28-35.
- FRASER, Marie (1999), *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Montréal, Optica.

- HALL, Edward T. (1971), *La dimension cachée*, trad. Amélie Petita, Paris, Éditions du Seuil, « Points ».
- LABURTHER-TOLRA, Philippe et Jean-Pierre WARNIER (1993), *Ethnologie. Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- LYOTARD, Jean-François (1990), *Pérégrination*, Paris, Galilée, 1990.
- STEINER, George (1991), *Réelles présences. Les arts du sens*, trad. Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, « NRF essais ».
- THÉVENIN, Paule et Jacques DERRIDA (1986), *Antonin Artaud : dessins et portraits*, Paris, Gallimard.
- VAN LINDT, Barbara (2009), « Une interview avec Roger Bernat », *Dossier de presse* de Domini Pùblic, Bruxelles, Kunsten Festival des Arts.
- YATES, Frances (1987), *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard.

Julie Sermon
Université Lumière - Lyon 2

Dramaturgies marionnettiques

Marionnettique : un régime de théâtralité

L'adjectif « marionnettique », d'un usage très courant dans le petit monde des praticiens, connaisseurs ou amateurs de la marionnette, reste un néologisme pour la langue officielle. L'emploi de ce mot, qui n'a rien de jargonneux, est d'abord le fruit d'une loi linguistique imparable, dite « du moindre effort », qui veut que les usagers d'une langue cherchent à toujours diminuer leur effort articulatoire, et donc, réduisent le nombre de mots et de sons à prononcer : aux expressions composées – « de marionnettes », « pour marionnettes », « avec marionnettes » –, est ainsi préférée une épithète synthétique. Pour ma part, faire l'économie de ces tournures prépositionnelles présente un avantage d'ordre théorique : ne pas présupposer que seuls les textes écrits et pensés *pour* les marionnettes engagent une théâtralité « marionnettique » ; considérer au contraire le marionnettique comme un champ esthétique, renvoyant à une certaine manière de dire, de faire et de représenter (l'homme, le monde), qui emprunte au théâtre de marionnettes ses fonctionnements et ses conventions caractéristiques, mais sans nécessairement se destiner à cette forme.

Deux questions se posent alors. D'une part, celle de savoir ce qui, dans la facture poétique et dramaturgique d'une écriture, contribue à produire cet « effet-marionnettique », et en quoi il consiste. D'autre part, celle de savoir ce qu'il advient à l'acteur de chair et d'os quand c'est bien à lui, et non à une marionnette, que revient la charge d'incarner ce genre d'écritures. Les enjeux d'une telle transformation, Alfred Jarry les énonçait dès le tournant du XX^e siècle, en précisant qu'*Ubu roi* est « une pièce qui n'a jamais été écrite pour marionnettes, mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose » (Jarry, 1897 : 218). Dans ce qu'elle peut avoir de ramassé, la

formule est révélatrice du fait que la marionnette, médium millénaire de représentation, en est venue à définir aussi, dans l'absolu, une forme spécifique de jeu, un modèle et un régime alternatifs de théâtralité.

Si, tout au long de son histoire, le théâtre de marionnettes a servi de refuge au théâtre d'acteurs quand ce dernier se trouvait soumis à la censure des pouvoirs, dans la dernière décennie du XIX^e siècle, la marionnette se voit conférer une véritable mission de régénération théâtrale. Dans la mouvance Symboliste, elle devient l'emblème et le laboratoire de la scène à venir, le contre-modèle idéal ou le substitut effectif des interprètes de chair et d'os. Catalysant les revendications esthétiques de tous ceux que les canons traditionnels ne satisfont pas, elle est ce qui leur permet de formuler d'autres idées, sinon anti-naturalistes, du moins, dénaturalisées, de l'acteur et de la représentation. Dans l'étude que Didier Plassard consacre aux avant-gardes historiques des années 1910-1930, les diverses formes et expérimentations auxquelles cette utopie théâtrale a donné lieu sont rassemblées sous un principe fédérateur, que l'auteur appelle « l'acteur en effigie » (Plassard, 1992).

Mettre l'acteur en effigie, c'est opposer, à l'idéal de fusion (de l'interprète dans son personnage) et de confusion (de la scène et de la vie), propre au naturalisme, une esthétique fondée sur la distance, la séparation, l'étrangeté. Pour les Symbolistes et leurs divers héritiers, il n'est nullement question de cantonner le théâtre à n'être qu'un espace de reproduction du réel, ni de faire croire au spectateur que ceux qu'il voit sur scène sont à son image. Pour empêcher la mise en branle de ses réflexes mimétiques, court-circuiter les effets d'identification et de projection, il est par conséquent indispensable de porter atteinte à l'anthropomorphisme des interprètes, de dénaturer leur apparence humaine et le sentiment de vie qu'inéluctablement elle procure. Deux solutions s'offrent alors : libérer la scène du corps biologique de l'acteur, en recourant à des substituts marionnettiques (automates, pantins, ombres, objets...) ; marionnettiser le jeu de l'acteur, c'est-à-dire, le déshumaniser, le dépersonnaliser, par l'emploi de masques, de costumes, de gestuelles, qui, au lieu de chercher à créer des effets de réel, s'affichent comme artificiels.

De la même manière, je dirai qu'il existe des procès de mise en effigie internes aux écritures, dès lors que les identités qu'elles mettent en jeu, loin de faire illusion d'individu, de passer pour de possibles *alter ego*, se voient ramenées à leur condition de créatures poétiques, d'identités d'artefact. J'examinerai ici quelques-uns des grands tours dramaturgiques par lesquels les auteurs en viennent ainsi à marionnettiser la langue, les situations, les personnages, et à leur suite, la présence et le jeu des acteurs¹.

Apparition / Disparition

Les dramaturgies marionnettiques sont, en premier lieu, des écritures fondées sur un principe d'accélération et de multiplication des jeux d'apparition et de disparition. Ce phénomène, qui est à mettre en regard de la tradition du caché/montré propre aux théâtres de marionnettes traditionnels, engage une poétique du surgissement, liée au fait que la marionnette, avant d'être, éventuellement, un vecteur de paroles, est d'abord un objet qui s'offre à la vue, devant immédiatement retenir l'attention du spectateur.

Silhouettes

Indépendamment du texte qu'elle peut être amenée à interpréter, la marionnette se présente d'abord comme une forme plastique, faite de matériaux et d'articulations spécifiques, dont la particularité, à la grande différence du théâtre d'acteurs, est de pouvoir totalement échapper aux contraintes anthropomorphiques. Dans les théâtres de marionnettes, non seulement toutes les physionomies sont possibles (du minuscule au géant, du squelettique à l'énorme), mais aussi, toutes les hybridations imaginables (des genres, des âges, des espèces). Les auteurs qui écrivent pour la marionnette savent qu'ils peuvent jouer de ces possibles, et ne s'en privent pas. Parmi les personnages de *De l'intérieur*, de Philippe Aufort, on trouve ainsi : « Un homme enceint du père Noël, Un homme avec un poisson rouge dans son ventre, Une énorme nurse, Une nurse rachitique » (Aufort, 2005). D'où la tendance onirique, si ce n'est féerique, qui peut marquer un grand nombre de ces textes, et la propension qu'ont les auteurs à les adresser au jeune public, dont le goût et les attentes sont beaucoup moins psycho-rationalistes que ceux des spectateurs adultes. Le monde de la marionnette est un monde d'images et d'imaginaire où tout peut avoir lieu, où la question du réalisme et de la probabilité des univers mis en jeu ne se pose pas, parce qu'on s'en remet à la convention et à la « magie » fondatrices de ce régime théâtral.

Dans le théâtre d'acteurs, en revanche, on part d'un présupposé mimétique : jusqu'à indications contraires, le personnage théâtral est censé être à l'image de l'homme. Dans cette perspective, on peut considérer que toute forme de caractérisation atypique, contrevenant aux normes convenues du vraisemblable, aboutit à une marionnettisation de l'acteur et/ou du personnage.

La première raison en est que qualifier visuellement les identités théâtrales, est contraire aux lois du genre dramatique, qui veulent que le personnage reste ouvert à de multiples incarnations, et où la détermination physique du rôle relève des choix de la mise

en scène. Molière ne dit pas à quoi ressemble Tartuffe, et au fil de l'histoire, des acteurs au profil très divers ont pu l'incarner, infléchissant, par leur physique, son caractère². À l'inverse, les auteurs qui choisissent de quitter leur traditionnel devoir de réserve et d'assigner une image corporelle à leurs créatures, affirment du même coup une mainmise sur la représentation : ils gardent un œil sur la scène, sur ceux qui y figurent et qui l'animent. Il en est ainsi dans la plupart des textes de Philippe Minyana (« Le Petit Homme en noir qui est gros, L'Homme qui se mouche, La Vieille qui est trop maquillée, L'Homme sans cou, L'Homme à la poupée ») (Minyana, 1995) ; « Femme à la branche d'arbre, Homme à l'album, Homme habillé en femme, Homme au fauteuil, Femme aux cheveux gris » (Minyana, 2001)). Mais c'est un procédé que l'on peut retrouver chez d'autres auteurs, de manière plus diffuse : par exemple, dans certains textes de Stanislas Cotton (« L'homme qui sort quand la dame du monde est grosse, La dame qui marche entre les gouttes, L'homme qui cherche Grand Drôle » (Cotton, 2002)) ou de Marion Aubert (« L'homme à la peau de bison, La femme tout en jambe, La femme qui avait un rayon de soleil entre les dents, L'homme en enfilade avec ses enfants, Le petit magistrat en culotte courte » (Aubert, 2005)).

À l'illusion de vie dans son jaillissement spontané – spontanéité qui implique une mise en demeure de la voix de l'auteur (Szondi, 1959) – les écritures marionnettiques opposent une dramaturgie du regard témoin, qui fait apparaître les êtres en scène, non pas comme des individus autonomes (ils seraient alors dotés d'un patronyme personnel : prénom et/ou nom), mais comme des identités figurales, c'est-à-dire : comme des corps *de* représentation et *en* représentation, qui n'ont d'autre réalité que d'advenir là, tels quels, au « présent d'apparition » (Novarina, 1994 : 13), et qui n'existent que d'être ainsi vus, observés, décrits, depuis une sorte de hors champ dramatique.

Outre ces effets de focalisation externe, qui tendent à faire de la scène le castelet de l'auteur et de son écriture, la qualification visuelle des personnages les marionnettise d'autant plus qu'en les réduisant à une silhouette, elle évacue la question de leur intériorité, de leur subjectivité, au profit d'une apparence extérieure qui tend à constituer, dès lors, le tout de leur définition. Ce ne sont pas des identités substantielles que proposent les dramaturgies marionnettiques, mais des personnages sans profondeur(s), des figures vite croquées, simplement esquissées, définies à grands traits.

On comprend bien l'intérêt que les marionnettistes peuvent trouver aux écritures profilant ainsi les apparitions. Quel que soit le type d'interprètes, cependant, on peut dire que c'est l'une des grandes caractéristiques des dramaturgies marionnettiques que de s'offrir comme un champ d'investigation plastique et gestuelle particulièrement stimulant. Plastique, dans la mesure où, quels que soient les choix et les solutions de mise en scène, il

s'agira de répondre à la proposition visuelle faite par l'écriture. Gestuelle, dans la mesure où ces personnages silhouettés sont une invitation à travailler, tout au long de la représentation, la qualité sculpturale des postures, le dessin des lignes et des mouvements, avec la précision – figurale – qui peut effectivement caractériser les arts de l'animation ou la chorégraphie.

Vignettes

Le deuxième trait qui fait, des dramaturgies marionnettiques, des écritures de l'apparition, tient à ce qu'elles procèdent par cadrages, si ce n'est serrés, en tout cas, marqués.

D'une certaine manière, le mode de caractérisation silhouettique est déjà une forme de cadre, en ce qu'il vient dessiner et contraindre le corps du personnage, figé dans une attitude isolée ou pliée à toute une série d'attitudes. Mais la prise de vue cadrée, la scène nettement découpée, constitue, plus globalement, l'unité élémentaire des écritures marionnettiques – dramaturgies du fragment, de l'esquisse, de la vignette.

Une règle d'or de la marionnette, en effet, est qu'elle ne tolère pas le bavardage : pour vivre, elle a besoin de tonicité et de vivacité rythmiques. La tendance à l'économie verbale est donc privilégiée par les auteurs qui décident d'écrire pour elle : pas de longs soliloques, pas de prolongements anecdotiques ou psychologiques aux situations. On ne garde, en quelque sorte, que l'os de la parole, en même temps que l'on s'applique à régulièrement « rafraîchir » l'image scénique, qui s'épuise très vite, en renouvelant les situations – quitte à les relancer en jouant des effets de répétitions mécaniques. Les écritures pour marionnettes sont en ce sens des dramaturgies essentiellement non-aristotéliennes. Les fables qu'elles racontent ne prennent pas la forme d'un « bel animal », système organique qui veut que chaque partie mène à l'autre et ne se comprenne qu'en fonction d'un tout dramatique continu, homogène et unifié. Ce sont des dramaturgies de l'instantané et de la variété, où les actions et les situations se succèdent selon des plans diversement cadrés et montés, qui n'entretiennent pas forcément de rapports de vraisemblance ni de nécessité.

Dans le cas de textes qui ne sont pas censés être joués par des marionnettes, mais où l'on retrouve ses principes d'écriture par juxtaposition de cadres et tableaux, on aboutit de la même manière à une forme de marionnettisation des personnages. En effet, ces derniers n'ont plus le temps de se construire en tant que sujets : les interruptions répétées du séquençage dramaturgique les empêchent d'acquérir une réelle épaisseur, profondeur, densité intérieures. Dans un certain nombre de textes, ces effets de fragmentation dramaturgique, et la marionnettisation du personnage qu'ils produisent, se trouvent encore

amplifiés, du fait que les auteurs, au lieu de se contenter de la traditionnelle numérotation des scènes, choisissent de légender ou de titrer chacune d'entre elles. Ce procédé scénaristique, qui est à rattacher à l'influence de l'écriture cinématographique sur les écritures théâtrales, ainsi qu'à l'héritage du théâtre épique, contribue, lorsqu'il prend la forme de lever de rideaux à répétition, à marionnettiser les personnages, en en faisant des sortes de pantins convoqués à la minute pour animer le petit théâtre de telle ou telle situation, apparaissant sur scène pour en sortir aussi vite, à peine leur office accompli.

La multiplication des situations s'accompagne d'ailleurs d'une tendance à la prolifération des apparitions : à chaque contexte, ses protagonistes, et en même temps que l'on change de décor, on renouvelle le personnel. D'où l'apparition de listes de personnages proprement démesurées, présentant plusieurs dizaines, voire centaines d'identités. À la différence du théâtre « incarné », le théâtre de marionnettes et d'objets, a cet avantage de pouvoir faire exister, dans leur unicité, chacune de ces multiples présences, si fugaces soient-elles. Dans le *Traité des mannequins, ou la seconde Genèse*, Bruno Schulz fait ainsi dire au personnage du Père :

Nos créatures ne seront point des héros de romans en plusieurs volumes. Elles auront des rôles courts, lapidaires, des caractères sans profondeur. C'est souvent pour un seul geste, une seule parole, que nous prendrons la peine de les appeler à la vie. Nous le reconnaissons avec franchise : nous ne mettons pas l'accent sur la durée ou la solidité de l'exécution, et nos créatures seront comme provisoires, faites pour ne servir qu'une fois. [...] Nous placerons notre ambition dans cette fière devise : un acteur pour chaque geste. Pour chaque mot, pour chaque acte nous ferons naître un homme spécial. Tel est notre goût, et ce sera un monde selon notre bon plaisir (Schulz, 1974 : 79-80).

Cette ouverture figurale – ce plaisir de la figuration – explique sans doute que les textes de Jean Genet, Valère Novarina, Noëlle Renaude, destinés *a priori* par leurs auteurs à des interprètes humains, aient pu provoquer ces dernières années le désir de s'en emparer avec des marionnettes. Avec ou sans effigies, cependant, un nombre pléthorique de personnages, engagera toujours une distribution non réaliste : il ne saurait être question d'engager autant d'acteurs qu'il y a de rôles. Au cours de la représentation, chaque interprète se trouvera donc en charge de multiples identités, à qui il devra tour à tour prêter son corps et sa voix, diversement travestis et travaillés – rejoignant en cela, et bien que l'interprétation ne se fasse alors pas « par délégation³ », le mode de jeu pluriel et polyphonique propre aux acteurs-marionnettistes.

C'est, plus globalement, le deuxième trait caractéristique des dramaturgies marionnettiques, que d'être des écritures essentiellement discontinues, tant au niveau énonciatif que narratif et poétique.

Associations et montages *cut* : écritures du discontinu

Discontinuité narrative

Cette discontinuité, on l'a vu, est d'abord narrative : au continuum spatio-temporel qui fonde la vraisemblance mimétique, les dramaturgies marionnettiques substituent un assemblage d'instantanés choisis, un florilège d'événements, de thèmes et de situations variablement éclectiques, que les auteurs ne cherchent pas à lier ou à unifier. Très vite, on peut passer d'un endroit à un autre, d'un moment à un autre, sans qu'il y ait besoin ni de transition ni de justification. S'il est un principe ordonnateur des écritures marionnettiques, il est plutôt d'inspiration cinématographique (ellipse, simultanéité, ubiquité) et musicale (contrepoint, répétition-variation, sérialité).

Dans ces textes, où le temps connaît des étirements, de brusques accélérations, où les espaces se chevauchent, se font et se défont, les protagonistes apparaissent ballottés de situations en situations, pris au jeu d'un dispositif qui échappe à leur volonté ou à leur conscience. Cette dynamique dramatique heurtée, les phénomènes de collisions, de frottements, de tuilages entre les plans d'action, engagent une théâtralité beaucoup plus ludique que mimétique. Puisqu'il ne saurait être question de tout illustrer, l'enjeu de la représentation réside en effet dans l'invention des rapports, à géométrie variable, entre ce qu'on entend et ce qu'on voit, ce qu'on fait et ce qu'on imagine, et dans ce que ces mises en relation supposent de trouvailles, de surprises et de malices scéniques. Les dramaturgies marionnettiques, dramaturgies du montage, du collage et du bricolage, relèvent en ce sens toujours, peu ou prou, de ce que Meyerhold appelait, à la suite de Brioussov, le « théâtre de la convention consciente ». Soit, un théâtre où l'on se prend, sans illusion(s), aux plaisirs de la fiction, en jouant de l'essentielle pauvreté et de l'infinie puissance suggestive des signes scéniques, mobilisés, non pas sur le mode de la clôture, de la plénitude des significations, mais sur celui de l'esquisse, de l'amorce, de la libre-association.

Discontinuité énonciative : polyphonie, polyvalence

La deuxième forme de discontinuité propre aux dramaturgies marionnettiques est celle qui atteint l'énonciation. Elle est l'équivalent, au niveau moléculaire des répliques, des phénomènes de bricolage et de montage repérés au niveau macroscopique de l'agencement narratif.

De même, en effet, que les auteurs n'hésitent pas à démultiplier les situations et les actions de leurs personnages, de même, ils peuvent leur faire tenir des propos extrêmement variés, disparates, décousus, donnant par-là l'impression que les locuteurs ne sont pas vraiment maîtres de leurs énoncés, pas responsables de leurs pensées, qu'ils sont plutôt des

pantins de langue tirillés dans de multiples directions, ou les simples transmetteurs de voix et de paroles qui les traversent, plus qu'ils n'en sont l'origine. Ce qui, de fait, est la condition même de la marionnette, mais pas celle, *a priori*, des personnages du théâtre d'acteurs. D'où l'impression de fantoches qu'on attache à tous les personnages des théâtres dits « de l'absurde » (Beckett, Ionesco, Pinget, Tardieu), notamment baptisés ainsi parce que les créatures qu'ils mettent en scène semblent étrangères aux logiques fondatrices de la vraisemblance mimétique : la rationalité, l'autonomie, l'intentionnalité. Je ne citerai qu'un seul et fameux exemple : le monologue aux mécaniques bégayantes de Lucky dans *En attendant Godot* :

LUCKY (*débit monotone*). – Étant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaququa à barbe blanche hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi mais ça viendra et souffre à l'instar de la divine Miranda avec ceux qui sont on ne sait pourquoi mais on a le temps dans le tourment dans les feux dont les feux les flammes pour peu que ça dure encore un peu et qui peut en douter mettront à la fin le feu aux poutres assavoir porteront l'enfer aux nues si bleues par moments encore aujourd'hui et calmes si calmes d'un calme qui pour être intermittent n'en est pas moins le bienvenu mais n'anticipons pas et attendu d'autre part qu'à la suite des recherches inachevées n'anticipons pas des recherches inachevées mais néanmoins couronnées par l'Acacacadémie d'Anthropopométrie [...] (Beckett, 1952 : 59).

Cette parole, qui garde ironiquement quelques signes extérieurs de démonstration rhétorique, n'a rien d'une expression logique, maîtrisée, ordonnée. À rattacher, au mieux, au flux de conscience, c'est une parole accidentée, aux mouvements, aux reliefs et aux altérations imprévus, qui vient littéralement agiter le corps de celui qui l'énonce et, à sa suite, de celui qui l'écoute : la marionnettisation de la langue et du personnage vient, pour ainsi dire, marionnettiser l'oreille et l'esprit du spectateur, dont la réception ne peut se frayer que des voies cahotantes, entièrement dépendantes des tours et détours que prend la parole.

Dans le champ des écritures contemporaines, les figures traversant le théâtre de Valère Novarina sont l'expression la plus absolue de ce principe « logologique » : celui, propre au théâtre de marionnettes, où l'être dépend de la parole qui l'anime, et non l'inverse. Témoignant souvent en leurs noms qu'elles ne sont que des créatures de langue métamorphique (Jean Trou qui Verbe, Vox Spermutilis, Bonhomme Nihil, L'Enfant Vide de Soi), les figures novariniennes apparaissent sur scène pour s'y étonner d'être habitées et agies par la parole, marionnettes parlantes conscientes de leur sort. Pour Novarina, il est à noter que cette image du « pantin de langue » vaut, non seulement pour le personnage théâtral, mais pour la personne en général :

Entrent des marionnettes vivantes dont le centre est creusé. Au cœur de l'homme, personne : l'émotion c'est le mouvement... Il y entre, il y danse, il y chute, non des individus mais des sujets accidentés. Des verbes tombent. Comme dans le nô : *pas de personnages mais des vêtements habités*. Vêtus de langues, voici des masques, des cavaliers et des dames d'anatomie, tournant en cercles, quadrilles, carrés, constellations : comme les *personnes* d'un jeu de cartes (Novarina, 1999 : 45).

Désireux d'en finir avec la fascination idolâtre de l'homme pour l'homme, et avec sa dangereuse prétention à faire de la parole son instrument (de communication, de manipulation, de domination), l'auteur célèbre la marionnette au détriment de l'individu. Pantins de langue « anthropoclastes⁴ », les figures que l'auteur met en scène sont là pour rappeler et révéler au spectateur la toute puissance de la parole – non pas moyen ou véhicule, mais force d'animation, matière vive du monde, « chair de l'homme ».

Une deuxième forme de discontinuité énonciative, qui aboutit à une autre forme de marionnettisation des personnages, moins métaphysique, est celle qui porte atteinte à leur intégrité psychologique : dans un temps ramassé, les énonciateurs passent par toute une série d'états, d'affects, d'intentions et de réactions, si ce n'est contradictoires, en tout cas, sans rapports immédiats ou évidents. Or, si le principe de variation et de variété est consubstantiel au théâtre de marionnettes, la tradition dramatique veut que le caractère du personnage soit une donnée stable. Aristote le définit comme l'inclination majeure du protagoniste, ce qui motive, provoque et justifie vraisemblablement ses divers agissements. La tradition psychologique est venue asseoir et affiner cette conception, en attribuant à chaque acte et à chaque émotion une raison, consciente ou inconsciente, ainsi qu'une manifestation réglée.

Cette codification du psychisme et de ses expressions fonde la vraisemblance dramatique : elle est ce qui permet au personnage de faire illusion d'individu, ce en fonction de quoi on l'évalue à titre d'*alter ego*. À l'inverse, déjouer les règles et les presupposés des comportements admis socialement, c'est immédiatement affirmer un geste de rupture, et faire naître chez le spectateur un sentiment d'étrangeté. Ainsi en est-il, de manière tout à fait exemplaire, dans l'une des séquences de *Pièces*, de Philippe Minyana :

Solange.– Qui veut du kouglof

Lota se réveille et dit : « Ah c'est vous. » *Elle se lève. Erre un peu dans la pièce. Elle dit* : « Ce matin je me suis levée j'ai regardé par la fenêtre et comme tout était comme d'habitude je me suis dit que j'étais vivante. » *Lota sautille un peu. Elle rit (elle s'adresse à Nadette et Solange)* : « Vos voix sont un peu apprêtées surtout toi Solange mais vos mains vos bouches elles sont si humaines. » *Tac dit (comme pour lui-même)* : « Chaque fois que je suis ici je suis humilié. » *Lota sautille toujours, dit* : « Ce qui nous tue ce sont les gens qui nous entourent ils nous détruisent. » *Elle cesse de sautiller. Elle s'adresse à Solange et Nadette* : « Je suis ravie de savoir que vous êtes encore vivantes. » *Elle les embrasse à plusieurs reprises. Solange et Nadette, pétrifiées. Lota s'adresse à Solange* : « Arrête de me regarder de

travers. » *Solange dit* : « Toi aussi tu nous emmerdes. » *Lota éclate en sanglots.*
Flottement. Puis se calme.

Solange.— Plus rien ne me touche vraiment en fait

Nadette.— Qui veut du kouglof

Flottement.

Lota.— (*Elle s'adresse à Solange*) C'est pire que si tu m'avais donné une gifle

Flottement.

Solange.— Plus rien ne me touche vraiment en fait

Nadette dit à Solange : « Ta gueule » et elle gifle Solange. *Solange éclate de rire.*
 (Minyana, 2001 : 120).

Les manifestations expressives de ceux que le spectateur voit et entend sur scène ne se laissent alors plus rassembler sous une même bannière explicative, elles sont déconnectées des raisons qui les provoquent, inadaptées ou disproportionnées par rapport aux attentes et aux normes. Aussi les reçoit-on comme artificielles, et tend-on à considérer ceux qu'elles traversent comme des êtres aux mécaniques dérégées, ou régis par d'autres lois que celles de l'humanité ordinaire. On peut cependant noter que les présupposés d'unité, de continuité et d'harmonie sur lesquels repose l'illusion réaliste, sont en fin de compte beaucoup moins vraisemblables et beaucoup moins conformes à la manière dont on se représente aujourd'hui l'homme, son identité, son rapport au monde, que ne peut l'être la théâtralité toute en ruptures, discontinuité et hétérogénéité, propre aux dramaturgies marionnettiques. Dès la fin du XIX^e siècle, Strindberg affirmait ainsi :

L'âme de mes personnages (leur caractère) est un conglomérat de civilisations passées et actuelles, de bouts de livre et de journaux, des morceaux d'hommes, des lambeaux de vêtements de dimanche devenus haillons, tout comme l'âme elle-même est un assemblage de pièces de toutes sortes (Strindberg, 1990 : 11).

À quoi, plus récemment, répondait Michel Vinaver :

Dans l'attitude de l'existence journalière, l'homme est saisi par la réalité, et comme fermé par elle... Mais qu'est cette réalité sinon le tissu des gestes, des idées, des sentiments, des croyances avec lequel l'homme se compose une « personne » ? Cette « personne », à la sédimentation de laquelle contribuent les répressions infantiles, l'éducation et la contrainte sociale, nous protège du danger de nous dissoudre dans le flux incessant de l'événement. [...] Elle s'interpose entre nous et le réel dans son mouvement (Vinaver, 1998 : 66).

Être bricolé, hybride, manipulé, la marionnette entre en résonance avec l'époque, qu'on se figure moins sur le mode du bel et logique ordonnancement aristotélicien, que comme un complexe miroitant, interactif et parcellisé, de pouvoirs et de réalités hétérogènes. En cela, et bien que l'on résiste à cette idée, on peut considérer la marionnette comme l'une des formes de représentation et des images les plus ajustées aux effets d'agencements mobiles, de connexions et bifurcations multiples, propres au « devenir-schizo » (Deleuze, Guattari, 1972) de l'homme et du monde contemporains.

Il est enfin une dernière forme de discontinuité énonciative, qui concerne moins la cohérence ou l'autonomie supposées du personnage, que le statut polyvalent de l'acteur au sein de la représentation.

Depuis une vingtaine d'années, en effet, les principes de distanciation brechtienne se font beaucoup plus diffus : à l'affirmation ponctuelle de l'acteur sortant de son personnage pour prendre position par rapport à lui, a succédé une logique plus équivoque, qui rend poreuses ou maintient indécisées les frontières entre le monde du drame et celui de la représentation. Selon Didier Plassard, cette poétique de l'entre-deux, qui place l'acteur au croisement des effets de fiction et de leur citation ouvertement assumée, qui le rend simultanément responsable de l'élaboration d'un microcosme imaginaire et de la mise en scène de sa fabrication, caractérise le « théâtre des figures », théâtre de marionnettes où, la manipulation se faisant à vue :

[...] l'accent [est] porté sur l'activité de production de la narration autant que sur la narration elle-même, introdui[sant] dans le spectacle théâtral un fonctionnement dédoublé, une dynamique d'échanges entre raconter et représenter, qui porte le théâtre à la frontière du récit. Tour à tour narrateur et personnage, surplombant l'action et se glissant en elle, l'acteur devient le lieu d'une dissociation entre les différents plans de la représentation, en même temps qu'il façonne puis efface les interprètes de son drame (Plassard, 1995 : 18-19).

Ce fonctionnement dédoublé, qui « ne fait plus exactement coïncider figures et personnages, matériau et fiction » (Plassard, 1995 : 19), et qui confère à l'acteur le soin de dissocier et de connecter les « différents plans de la représentation », ne vaut pas exclusivement pour les théâtres contemporains de marionnette et d'objet⁵. En effet, dès lors que les interprètes se trouvent confrontés à des dramaturgies reposant moins sur un système de distribution claire et hiérarchique des rôles, que sur des principes d'énonciation plurielle, de présences intermittentes, de fonctions flottantes ou réversibles, ils se trouvent placés à un endroit de jeu assez similaire à celui qui fonde les théâtres par délégation, à savoir : une forme d'« incarnation partagée » (Mattéoli, 2011 : 80-89) entre l'acteur et son environnement (espaces, choses), qui joue des variations de plans, des changements d'échelle, de la diversité des régimes d'énonciation et des registres de présence. Dans cette perspective, la figure de l'acteur manipulant à vue, la souplesse et la précision qui doivent être les siennes, peuvent apparaître comme un modèle pour penser, plus largement, les qualités de jeu et les enjeux de représentation propres aux dramaturgies contemporaines.

Quand l'acteur manipule à vue, il peut en effet tour à tour être en-dedans et en-dehors de son personnage, l'accompagner comme une ombre discrète, à son service, ou au contraire devenir à son tour un protagoniste qui attire l'attention du public, ou encore, naviguer entre les différentes positions de narrateur, observateur, commentateur,

désignateur, opérateur, bruiteur (voir Plassard (dir.), 2011 : 97-173). Le principe de la manipulation à vue permet ainsi de raconter les histoires selon trois plans, entre lesquels le regard du spectateur peut aller et venir : le monde de la fiction, celui de sa fabrique, et la relation qui se noue entre les deux. Dans ce régime théâtral, la convention n'est jamais stabilisée une fois pour toute : le spectateur est face à un monde où tout est possible, où tout s'invente, se découvre et se déchiffre au fur et à mesure du spectacle, l'acteur étant finalement moins le dépositaire d'un personnage que celui qui accompagne le spectateur dans la compréhension de ce langage multiforme.

Le fait que, sur les scènes, cette polyvalence actoriale se soit plus ou moins substituée au principe de distanciation brechtienne, peut être mis en regard des analyses que propose Lev Manovich dans *Le Langage des nouveaux médias* (Manovich, 2010 : 379-381). D'après ce théoricien, en effet, le paradigme duel fondateur des avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle (illusion / dénonciation des conditions et des mécanismes de l'illusion ; perception/action), a cédé la place, avec l'avènement de la culture informatique, à un paradigme oscillatoire, reposant sur le va-et-vient constant entre « segments illusionnistes » (lecture d'un document textuel, sonore ou vidéo...) et « segments interactifs » (ouverture d'une application, recours à un moteur de recherche...). Ce mouvement ininterrompu entre « l'immersion du spectateur dans l'illusion et son interpellation directe », provoque « une oscillation rapide entre des types d'attention différents », qui oblige à sans cesse « passer d'un état mental à un autre, d'une activité cognitive à une autre ». Plus largement, Manovich affirme que l'utilisation quotidienne de l'ordinateur, qui permet de « faire fonctionner un certain nombre de programmes en même temps et de garder un certain nombre de fenêtre ouvertes simultanément », a pour effet d' « ériger en norme sociale [...] une activité cognitive multitâche ». Sans trancher ici la question de savoir s'il faut s'en alarmer, s'en réjouir ou le déplorer, je noterai que les régimes de jeu hybride et pluriel liés à l'affirmation de l'acteur-manipulateur, s'inscrivent dans une mutation idéologique et culturelle plus large, qui a substitué, au système de valeurs bipolaires, de représentations durablement assises et opposées, une conception et une organisation multipolaires, où sans cesse les positions occupées, les fonctions endossées et les tâches exercées, se voient réévaluées et remodelées.

Discontinuité poétique

Le dernier endroit de discontinuité propre aux dramaturgies marionnettiques est celle, enfin, de la langue elle-même, que les auteurs travaillent comme un matériau dont ils exploitent et expérimentent toutes les propriétés physiques. Les sons, les rythmes, deviennent autant voire plus importants que les sens : au-delà de ce que les mots servent à dire, raconter, expliquer, c'est tout ce qu'ils peuvent charrier d'investissement subjectif et

projet c'était cousu vous aider non à remonter quelque chose qui n'a jamais eu aucune le premier mot qui me vient pas le temps de signifier excusez-moi fiabilité les grands projets nouveaux marchés de l'est quand on parle si peu l'anglais franchement (Renaude, 2006 : 73).

Que les auteurs destinent leurs textes à des interprètes inanimés ou de chair et d'os, je dirai que, chaque fois que l'attention qu'ils portent à la physicalité du langage, les conduit à inverser la hiérarchie traditionnelle des rapports sons/sens, parole/personnage, énoncé/énonciateur, ils placent l'acteur à un endroit d'expression et d'interprétation marionnettique.

La première raison en est que les tours inédits que les auteurs font prendre à la parole, les mouvements (rythmiques, prosodiques) qu'ils impriment à l'énonciation, viennent dénaturer voire rendre méconnaissable le discours – ne laissant par conséquent guère d'autre choix à l'acteur que de s'en remettre à la voix et à la facture de l'écriture, et de se laisser porter par elle, d'équilibres instables en déséquilibres permanents. Privé totalement ou en partie des références qui pourraient étayer son interprétation, sans véritable modèle en amont à imiter, l'acteur doit en effet accepter, dans un premier temps, de s'effacer au profit du corps de parole proprement inouï que configure l'écriture. Il s'agit pour lui de se mettre en retrait, de réserver son jugement, d'oublier ce qu'il croit savoir ou prétend dire, afin de se mettre à l'écoute de la plastique rythmique et poétique de la langue, et d'investir (vocalement, physiquement) les chorégraphies articulatoires, les gestuelles respiratoires qu'elle dessine.

Marionnettiques, le jeu, les qualités d'énergie et d'investissement de l'acteur le sont aussi dans la mesure où la discontinuité narrative, énonciative et poétique à l'œuvre des textes, exige des interprètes qu'ils passent très vite, sans véritable « construction », d'un registre de voix, d'affect, d'état, à un autre. C'est instantanément que l'acteur doit trouver la posture et le placement justes, tant gestuels que vocaux, sans palier de préparation ni de récupération possible. S'il ne manipule pas une marionnette, il devient alors, en quelque sorte, son propre manipulateur.

Aussi peut-on dire, en fin de compte, que les écritures marionnettiques sont avant tout celles qui marionnettisent le langage, en montant, démontant et remontant les rouages fondateurs de la dramaturgie : l'action, la fable, le dialogue, mais surtout, la parole, soumise à différents procès de manipulation, déformation et transformation poétiques qui la rendent étrange, et à sa suite, frappent d'étrangeté ceux qui la portent. Comme le note Bruno Clément dans l'essai qu'il consacre à l'œuvre de Samuel Beckett, « la désarticulation de la phrase va de pair avec la “ déstructuration ” du personnage dont il ne reste plus qu'un corps sans esprit » (Clément, 1994 : 92). « Corps sans esprit », c'est-à-dire, privé de la mesure et de la rationalité qui d'ordinaire président au langage et assurent la

communication – privation qui indéniablement altère la capacité du personnage à faire illusion d'individu. Mais « corps », malgré tout, dans le sens où cette parole, pour échapper aux règles d'usage, n'en est moins fortement structurée, architecturée, animée selon des logiques immanentes à l'écriture, dont la chair poétique a force d'apparition.

Donnant forme à des identités, à des comportements et à des relations, si ce n'est inédits, en tout cas, qui assument et revendiquent leur part d'artefact, les dramaturgies marionnettiques, par les écarts et les décadres qu'elles créent, les distances et les médiations qu'elles ménagent, ouvrent des espaces de *jeu* du réel, au double sens, ludique et mécanique du terme. À l'heure où les voix du « réalisme » politique, économique et social, imposent à tous et chaque jour davantage l'autoritarisme de leur pensée unique, le champ des possibles qu'inaugure ce jeu est non seulement nécessaire, mais salutaire. En effet, si la marionnette apparaît comme l'image métaphorique des rapports de domination et de manipulation, elle est aussi, depuis toujours, l'endroit où ces rapports s'inversent, s'échangent, sont subvertis. Dans les dramaturgies marionnettiques, c'est une réalité en devenir qui se fabrique et qui prend forme, dans la circulation, les interactions et la remise en jeu continues des signes, des présences et des pouvoirs, dans le questionnement interrompu de l'origine de la parole, des corps qu'elle traverse, et des représentations qu'elle conditionne.

Notes

1 J'ai choisi de m'appuyer sur un corpus d'œuvres contemporaines (voir Bibliographie), moins étudiées que celles de la période 1890-1940 (textes symbolistes, futuristes, Dada, surréalistes...).

2 « On ne s'étonne ni de Louis Jovet ni de Gérard Depardieu interprétant Tartuffe, la sécheresse stricte de l'un induisant des sèmes de dissimulation, la rondeur enjouée de l'autre des aveux de bonne vie et des promesses de sensualité. D'une génération à l'autre, l'hypocrisie est affichée ou se fait plus discrète. » (Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris : Théâtrales, 2006, p.31).

3 J'emprunte l'expression de « théâtre par délégation » au marionnettiste et formateur François Lazaro (cie Clastic Théâtre). L'intérêt de cette appellation est d'échapper aux sous-catégories technicistes (théâtre de marionnettes à gaine, à fils, Bunraku, théâtre d'objets...), pour se concentrer sur le trait discriminant de ces formes de représentation où, par contraste avec le théâtre d'incarnation, le corps humain de l'acteur n'est plus le centre de la représentation, n'a pas l'exclusivité de l'interprétation des personnages ou, à défaut, de la conduite des actions scéniques.

4 L'Anthropoclaste est l'un des personnages de *L'Origine rouge* (Paris : P.O.L., 2000).

5 Dans son article, Didier Plassard explique que l'appellation « théâtre des figures » a été revendiquée, dans les années 1970, par des compagnies de marionnettistes qui souhaitaient affirmer un théâtre en rupture avec les codes traditionnels. Le théâtre des figures est un théâtre de marionnettes en recherche, marqué par sa dimension expérimentale et réflexive, et dont le langage entre en résonance, comme le note Didier Plassard, avec le travail d'auteurs et de metteurs en scène non marionnettistes. Pour ma part, j'essaie justement de penser la question de la figure, et la dimension marionnettique qui lui est bel et bien consubstantielle, comme une forme et un traitement spécifiques du personnage, indépendamment de la nature effective des interprètes (cf. Julie Sermon, « Figure (approche théorique) », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (dir. Michel Corvin), Paris : Bordas, 2008).

Bibliographie

- AUBERT, Marion (2005), *Les Histrions (détail)*, Paris, Actes Sud.
- AUFORT, Philippe (2004), *Le Mioche*, Paris, L'École des loisirs.
- AUFORT, Philippe (2005), *De l'intérieur*, Paris, L'École des loisirs.
- BECKETT, Samuel (1952), *En attendant Godot*, Paris, Minuit.
- CLÉMENT, Bruno (1994), *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil.
- COTTON, Stanislas (2002), *Le sourire de Sagamore*, Carnières/Morlanwelz, Lansman.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1972), *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit.
- JARRY, Alfred (1897), « Discours prononcé à la première représentation d'*Ubu Roi* », reproduit in André-Ferdinand Herold, « Les Théâtres » in *Mercure de France*, tome XXI, n° 85, janvier 1897, p. 217-219 (volume consultable sur : gallica.bnf.fr).
- LEMAHIEU, Daniel (1995), « Le geste et l'écriture. Quelques postures de l'auteur dramatique », revue *Puck. La marionnette et les autres arts*, n° 8, « Écritures-Dramaturgies », Charleville-Mézières, Éditions Institut International de la Marionnette, p. 13-14.
- MANOVICH, Lev (2010), *Le Langage des nouveaux médias*, Dijon, Les Presses du Réel.
- MATTÉOLI, Jean-Luc (2011), *L'Objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Rennes, P.U.R, coll. « Le spectaculaire ».
- MINYANA, Philippe (1995), *Drames brefs 1*, Paris, Théâtrales.
- MINYANA, Philippe (2001), *Habitations / Pièces*, Paris, Théâtrales.
- NOVARINA, Valère (1994), *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA, Valère (1999), *Devant la parole*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA Valère (2000) *L'Origine rouge*, Paris, P.O.L.

- PLASSARD, Didier (1992), *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques (Allemagne, France, Italie)*, Lausanne, L'Âge d'homme ; Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, coll. « Théâtre années vingt ».
- PLASSARD Didier (1995), « La traversée des figures » dans revue *Puck. La marionnette et les autres arts*, n° 8, « Écritures-Dramaturgies », Charleville-Mézières, Éditions Institut International de la Marionnette, p. 15-19.
- PLASSARD, Didier (dir.) (2011), dossier « Présences du marionnettiste » dans revue *Registres n° 15*, Paris, Presses Sorbonnes Nouvelles, automne 2011, p. 97-173.
- RENAUDE Noëlle (2006), *Ceux qui partent à l'aventure*, Paris, Théâtrales.
- RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Théâtrales.
- SCHULZ, Bruno (1974), *Traité des mannequins, ou la seconde Genèse* dans *Les Boutiques de cannelle*, Paris, Denoël.
- SERMON, Julie, « Figure (approche théorique) », dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (dir. Michel Corvin), Paris, Bordas, 2008, p. 558-559.
- SERMON Julie (dir.), revue *Théâtre / Public n° 193*, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements », Gennevilliers, mai 2009.
- STRINDBERG, August (1990) « Préface » à *Mademoiselle Julie* [1888], Arles, Actes Sud [1957].
- SZONDI, Peter (1959), *Théorie du drame moderne, 1880-1950*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- VINAVER, Michel (1998), *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche.

REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

*Sous la responsabilité
de Sylvain Lavoie*

Jeu, n° 133, 2009 ; n°s 134-137, 2010 ; n°s 138-139, 2011.

Études théâtrales, n° 46, 2009 ; n°s 47-49, 2010 ; n° 50, 2011.

Revue d'histoire du théâtre, n° 4, 2009 ; n°s 1-14, 2010 ; n° 1, 2011.

La dernière chronique de la « Revue des revues de langue française » se terminait avec la mention de deux hommages à des hommes de théâtre récemment décédés : Roger Planchon et André Benedetto. Peut-être faudrait-il, pour rester dans le ton, débiter la présente chronique, ne serait-ce par respect envers les presque nombreux disparus du milieu artistique d'ici et de l'étranger, en faisant état des hommages qu'il a été donné à lire dans les numéros récents de revues théâtrales. Dans *Jeu* seulement, on a salué, depuis la fin de 2009, Merce Cunningham, Pina Bausch, Micheline Legendre, Jean Dalmain, André G. Bourassa et Anne Ubersfeld, autant de praticiens et de chercheurs qui ont marqué leur sphère respective. Dans tous les cas, sans surprise, il est question d'héritage, sujet central de plusieurs dossiers qui seront ici recensés et dont les recouvrements sont nombreux.

Concernant *Jeu*, il faudra se dépêcher d'indiquer à quel point la revue, depuis les deux dernières années, a cru bon de revenir sur des sujets déjà – et parfois souvent – traités en ses pages.

En ce sens, le dossier « Voies / Voix de la traduction théâtrale » dirigé par Raymond Bertin, dans le numéro 133, est sans doute le

plus éloquent, notamment parce que la traduction est foncièrement tributaire du contexte socioculturel dans lequel elle s'inscrit. Dès son 9^e numéro, en effet, la revue s'était intéressée à la question. On se souviendra qu'à l'époque, la traduction passait nécessairement par l'adaptation afin de complètement s'approprier l'œuvre pour en faire disparaître toute part d'étrangeté. Esquissant rapidement l'engouement de cette préoccupation de la part de *Jeu*, Bertin rappelle indirectement aux lecteurs que la surconscience linguistique des Québécois s'exprime aussi – et surtout – au théâtre. Le point de départ de ce dossier se trouve d'ailleurs dans la tenue à Montréal, en septembre 2009, du 4^e Séminaire international de traduction du CEAD, agent principal du théâtre en traduction. Évidemment, une large part de la parole est laissée aux praticiens – notamment Michel Garneau, Maryse Warda, René Gingras et Gilbert Turp. La traduction interroge notre rapport à l'autre, ce qui pousse Johanne Bénard à se pencher sur le théâtre présenté en version originale, réalité laissant le public sans (ou avec peu de) repères linguistiques. Cela semble aller de soi avec certains festivals alors que l'on sait que certains théâtres institutionnels, pour leur part, s'attirent les foudres de leurs abonnés en présentant à l'occasion des œuvres en langue étrangère dans leur version originale.

Dans son dossier « À la scène comme à l'écran » (numéro 134), Christian Saint-Pierre indique quant à lui qu'il y avait douze ans que *Jeu* ne s'était pas penchée sur les « rapports soutenus » qu'entretiennent théâtre et cinéma,

évoquant que « les échanges entre la scène et l'écran (au sens large) sont plus riches qu'ils ne l'ont jamais été, plus fertiles que sclérosants, plus vivifiants qu'incestueux, parce que les deux arts ont cessé de s'exclure, de s'opposer et / ou de se contredire dans l'esprit de plusieurs créateurs et spectateurs, critiques et théoriciens ». Ce dossier est divisé en quatre axes qui illustrent l'influence bidirectionnelle du propos ici à l'examen : les films adaptés au théâtre, les pièces portées au grand écran, les codes cinématographiques débusqués sur scène, et les conventions théâtrales employées au cinéma. De plus, comme dans le numéro précédent, on s'intéresse à plusieurs festivals, dont le 1^{er} Festival international de théâtre yiddish de Montréal.

Catherine Cyr, dans son dossier sur la subversion (numéro 135), prend comme point de départ le « calendrier promotionnel malicieusement subversif » du Centre national des Arts dont le slogan, pour la saison 2010-2011, était « Le kitsch nous mange ». Elle se demande, alors que « toutes les révolutions scéniques semblent avoir déjà eu lieu », qu'est-ce qui peut encore renverser les habitudes théâtrales, notamment dans une carte blanche à Olivier Choinière et Olivier Kemeid.

Le dossier piloté par Marie-Andrée Brault, intitulé « L'œuvre en chantier » (numéro 136), ausculte le « mouvement incessant qui fera surgir quelque chose là où il n'y avait rien ». Là encore on rappelle que la revue avait déjà publié quelques articles sur la question, mais le dossier vise particulièrement ce qui se passe en salle de répétitions, « en amont de la représentation », dans le but de « donner un aperçu des

tâtonnements et des recommencements, du découragement et de l'éblouissement qui préludent au spectacle, et ainsi toucher un peu à la part intime du théâtre » ; il s'inscrit, on le devine, dans la tendance actuelle qui vise à s'intéresser beaucoup plus à la démarche ayant mené à la création qu'au résultat lui-même. Et s'y trouvent des articles tirés de travail sur le terrain, chez Marleau et Lemieux/Pilon, notamment.

C'est un fait, l'heure est aux états généraux. Après le théâtre, la danse et combien d'autres pratiques artistiques, la Ligue nationale d'improvisation (LNI) organisait les États généraux de l'improvisation au printemps 2010, ce qui donnait l'impulsion du dossier dirigé par Michel Vaïs (« Impro », numéro 137) pour prolonger les considérations amorcées lors de ce colloque. Cela donne lieu à des réflexions contradictoires, notamment sur le rôle de l'improvisation dans la (dé)formation théâtrale et, bien entendu, dans le processus créateur, notamment chez Robert Lepage.

Le numéro suivant, « Mission et transmission » (138), a comme point de départ la controverse entourant les célébrations du trentième anniversaire d'Espace GO. Une question se pose : quand naît vraiment une compagnie, quand cesse-t-elle d'être vraiment ce qu'elle était auparavant ? Pol Pelletier, on s'en souviendra, s'était offusquée de cette célébration. Cela a permis à Alexandre Cadieux de produire un dossier qui se penche sur « les mandats artistiques de nos compagnies et de nos institutions théâtrales ainsi que sur la pérennité et le renouvellement de leur orientation ». Ici le rapport entre culture et histoire est central, et au

Québec ce lien est problématique. Prolongement d'une table ronde animée par Michel Vaïs (« Le dauphin : espèce en péril ? »), cet examen de la transmission au sens large pose la question de l'héritage non seulement de la pratique mais de la survivance des mémoires alors que le CQT et le CEAD s'interrogent justement sur les institutions et le répertoire.

Enfin, dans « Jouer dans la cité » (numéro 139), Étienne Bourdages qui dit constater que « le plus souvent, à la fin de la représentation, chacun rentre chez soi », admet parfois, écrit-il, qu'une brèche se produit dans le quatrième mur. Ce dossier s'interroge sur la nature que le théâtre devrait entretenir avec les questions de société. On traite également d'engagement, et on se demande quel rôle le théâtre peut-il encore jouer dans la société. Il y a dix ans (numéro 94), on s'était arrêté sur l'engagement chez la nouvelle garde, et la revue se propose maintenant de « repenser l'état des lieux en ouvrant la réflexion à l'histoire, aux générations et aux pratiques ».

L'année 2009 se clôt, pour la *Revue d'histoire du théâtre*, sur les « Métamorphoses animales dans les arts de la scène ». Ce petit dossier vient surtout rappeler que l'animalité est un sujet récurrent dans les recherches théâtrales. Cette inspiration presque kafkaïenne vise autant les œuvres de Circé et de Rostand, où la question de la métamorphose est peut-être plus subtile, que les écritures africaines contemporaines qui s'inspirent largement, apprend-on, d'un riche bestiaire oral.

Le temps d'un numéro double (2010.1-2), Ariane Ferry et Florence Naugrette ont rassemblé des articles sur « Le Texte de théâtre et ses publics ». En guise d'introduction, Didier Plassard identifie deux directions au texte de théâtre : l'événement et le monument. Quatre axes constituent ce dossier : « Les supports et publics de l'édition théâtrale » ; « L'auteur et " son " texte » ; « Des livres qui font voir » ; « Classicisations : donner à relire, trouver à redire ». Il s'agit bel et bien de passage, celui de l'inscription de l'œuvre théâtrale dans un espace qui dépasse son immédiateté, en d'autres mots la survivance de la représentation.

Les numéros 3 et 4 de 2010 ne sont pas constitués en dossier alors que les textes traitent tantôt d'Anouilh, de Genet et du *Caligula* de Camus, tantôt de Sophocle, des Shakespeare de la Comédie-Française et de Gordon Craig.

Le dossier « Manuscrits du théâtre et de l'opéra » (2011.1) présenté par Béatrice Didier fait certes une place aux fonds de matériel de scène du XIX^e siècle à la Bibliothèque nationale de France, mais on traite surtout des carnets de mise en scène de Beckett, des archives de Jean-Louis Barrault ainsi que du journal de Novarina. Le corpus couvre également les notes de Copeau, Jovet, Baty et Barsacq, pour ne nommer que ceux-là. Ici, l'histoire est assez récente.

Dans son dossier au titre très poétique (« Théâtre, fabrique d'Europe », numéro 46) d'*Études théâtrales*, Emmanuel Wallon a réuni les textes d'une vingtaine de chercheurs s'étant au départ exprimés lors d'un colloque tenu en décembre 2008 et intitulé « Théâtre européen : la scène du doute ? ». Ce riche numéro, divisé en quatre parties (« Scène publique. Le théâtre constitue-t-il un espace de représentation commune pour les Européens ? » ; « Lieu de pensée. Le théâtre permet-il d'affronter les crises de la raison ? » ; « Genre spectaculaire. Le théâtre conserve-t-il une spécificité dans l'univers du spectacle ? » ; « Pratique et politique. Le théâtre peut-il devenir un enjeu des politiques européennes ? »), vise à comprendre, de l'affirmation de son directeur, « ce que le théâtre, avec ses moyens très spécifiques, peut dire et montrer d'un état du monde dont la confusion appelle la pensée ou, du moins, un certain degré de lucidité partagée ». Ces interrogations, qui ne sont pas sans rappeler celles au centre du dossier « Jouer dans la cité » de *Jeu* mentionné plus haut, s'appuie au départ sur l'Europe comme « continent de raison » dont le concept d'art dramatique est indissociable.

Le « Croisement moderne et contemporain » du théâtre et de la danse alimentent les numéros 47-48 et 49 d'*Études théâtrales*. Dans un premier temps, Philippe Ivernel, Anne Longuet Marx et leurs collaborateurs ont interrogé les « Filiations historiques et positions actuelles » au centre des propositions artistiques qui s'observent en Allemagne, en Belgique et en France. Un des

points de départ de cette réflexion est le Tanztheater de la regrettée Pina Bausch, « référence obligée » des phénomènes actuels d'hybridation. On parlera volontiers de « polémique interne » lorsqu'il est temps de nommer cette forme d'art que d'aucuns nommeront *théâtre-danse*, d'autres *danse-théâtre*, alors que seront convoquées, pour l'exercice, autant les manifestations helléniques que les analyses de Walter Benjamin. Le second volume, intitulé « Paroles de créateurs et regards extérieurs », contient presque une quarantaine de textes constitués de parcours et de paroles de créateurs, puis de « regards extérieurs » passant par le costume, la peinture, la caméra, le mouvement, etc. Ici encore, il s'agit d'éluider la question, mais cette fois moins grâce à un examen historique et analytique qu'à une série d'entretiens sur la « dialectique profonde entre théâtre et danse » et un ensemble de regards visant à « ouvrir de nouvelles perspectives à explorer, à travers un entrelacs de convergences et de divergences ».

Enfin, les « Usages du " document " » du numéro 50 d'*Études théâtrales* se trouvent joutés à une réflexion sur les « écritures théâtrales entre réel et fiction » dirigée par Jean-Marie Piemme et Véronique Lemaire. Occasion de souligner le succès de la revue fondée en 1992, cette parution analyse les éléments « référentiels » du matériau théâtral. Qu'il s'agisse d'individus jouant leur propre rôle, d'évocation d'événements survenus, de citations ou de tout autre élément, chaque document permet d'interroger la part réelle et fictionnelle de la représentation. Divisé en trois parties (« Le

document en question, approches ponctuelles » ; « L'auteur et le document » ; « Écrits de metteurs en scène »), le dossier donne la parole à une vingtaine d'intervenants dont le dessein est de cibler « un des questionnements spécifiques de la théâtralité contemporaine ».

Sylvain Lavoie

Centre national des arts (Ottawa)

RÉSUMÉS DES ARTICLES / ABSTRACTS

NOTICES BIOGRAPHIQUES DES COLLABORATRICES ET DES COLLABORATEURS

Walter Puchner, *Le tournant vers l'intérieur. La dramaturgie grecque après le retour à la démocratie*, p. 13.

La période après le rétablissement de la démocratie en Grèce a apporté aussi bien des changements institutionnels sur l'art théâtral que des changements sur la dramaturgie, en tant que forme et contenu. Du théâtre engagé des années '60 et '70 qui s'occupait de la situation politique du point de vue de l'intelligentsia, on passe, sous l'influence de Karolos Koun, à un théâtre logocentrique qui nécessitait peu de personnages et de frais pour sa réalisation, mais qui décrivait la réalité sociale de façon réaliste et reconnaissable tout en utilisant certaines techniques du « théâtre de l'absurde », ainsi que du théâtre de Brecht.

La grande forme de la Revue qui, durant la junte, permettait la guérilla avec la censure, n'est plus utile après le retour à la démocratie puisque la satire n'a pas d'ennemi personnalisé mais des ennemis abstraits. Le tournant du théâtre grec « vers l'intérieur » existait déjà grâce aux monologues formidables de Kambanellis, mais il devient plus manifeste à partir des années '80 et '90.

The period after the re-establishment of democracy in Greece brought many institutional changes concerning the theatre and also changes in dramaturgy, both in content and in form. The Theatre of Commitment of the '60s and '70s, concerning the political situation from the viewpoint of the intelligentsia, under the influence of Karolos Koun turned to a logocentric theatre, which needed fewer persons and its productions cost less. It depicted however realistically and recognisably the social conditions, using at the same time some techniques derived from the Absurdist theatre and the Brechtian one.

The open form of the Revue which, during the junta, disguised the resistance for the censorship, was of no use after the return of democracy, since the satire went not against personified enemies any more but rather against abstract ones. This turn of Greek drama "inside" already existed by the impressive monologues by Kampanellis, but flourished especially after the '80s and the '90s.

Walter Puchner est professeur au Département d'Études Théâtrales de l'Université d'Athènes où il enseigne la théorie et l'histoire du théâtre et du drame. Il est l'auteur de quatre-vingts livres sur plusieurs sujets du théâtre néo-hellénique et européen, dont Études de théâtre. Le théâtre Crétois (Athènes, Bouras, 1991), Le théâtre en Grèce (Athènes, Pávrides, 1992), Théâtologie Balcanique (Athènes, Kardamista, 1994), À la recherche de la tradition théâtrale (Athènes, Odysseas, 1995), Recherches dramaturgiques (Athènes, Kastaniotis, 1995), Textes et objets (Athènes,

Kastaniotis, 1997), Des mentions et des mémoires (*Papazisis, 2006*), Sujets théoriques du théâtre (*Athènes, Papazisis, 2010*).

Georges P. Pefanis , Les chemins de mémoire dans la dramaturgie grecque contemporaine , p. 21.

La mémoire dans la dramaturgie grecque moderne ne constitue pas un acte statique de rappel mais un acte complexe et évolutif de reconstitution du passé sous l'influence du présent et du milieu social. De la fin de la junte et après (1974), ces versions de la mémoire dramatique ramènent les sujets à certaines situations du passé qui peuvent révéler les causes d'une vie ratée, décentraliser les certitudes fortes d'une conscience rationnelle, déconstruire, en bref, la présence et l'identité dans les ombres de l'absence et de l'altérité.

De ces versions perce une force négative de la mémoire qui bloque les déroulements et bouleverse la cohérence. Néanmoins d'autre part, il y a sa force positive qui tend à reconstituer les morceaux, à offrir une perspective temporelle pour base et un horizon temporel comme direction à la conscience éthique du présent, à créer un vécu de l'«appartenance au monde et à son histoire». La mémoire, comme on le voit dans l'image de la dramaturgie grecque contemporaine, semble émerger de la trame dialectique de ces deux forces. Des forces négatives et positives de la mémoire théâtrale convergent en exemples locaux qui s'éloignent des références prédéterminées et introduisent parfois de nouvelles optiques dans les théories officielles du passé et dans leurs interprétations unidimensionnelles.

Memory in modern Greek dramaturgy does not constitute a static act of recall but a complicate act of reconstitution of past under the influence of the present and the social environment. Since the end of the junta (1974), these versions of the dramatic memory bring back the subjects to certain situations of the past, which can reveal the causes of a missed life, to decentralize the strong certainty of a rational consciousness, in short, deconstruct the presence and the identity in the shades of the absence and otherness. Nevertheless, there is the positive force of memory, which tends to reconstitute the pieces, to offer a temporal perspective as a base, and a temporal horizon as a direction to the ethical consciousness of the present, to create an experience of the "membership in the world and its history". Memory, as it could be observed in the image of the contemporary Greek dramaturgy, seems to emerge from the interweave of these two forces.

Georges P. Pefanis est professeur assistant au Département d'Études Théâtrales de l'Université d'Athènes où il enseigne la théorie et la critique du théâtre et du drame. Il est l'auteur d'environ 180 articles (Annuaire Théâtral, Journal of Modern Greek Studies, Revue des Études Néo-Helléniques, Parabasis, Bulletin de liaison Néo-hellénique, etc) et de nombreux ouvrages dont Le théâtral. Esquisse d'une théâtrologie phénoménologique (Athènes, Dodoni, 1991), Jean-Paul Sartre. Quatre études sur son théâtre (Athènes, Aigokeros, 1996), Le théâtre et les symboles. Des processus de symbolisation de la raison dramatique (Athènes, Hellenica Grammata, 1999), Iakovos Kambanellis. Approches et dépistages dans sa dramaturgie (Athènes, Kedros, 2000), Sujets du théâtre grec moderne d'après-guerre et contemporain (Athènes, Kedros, 2001), Des textes et des significations. Études et articles sur le théâtre (Athènes, Sokolis, 2005), Le Royaume d'Eugena. Intertextes littéraires et contenus anthropologiques dans Eugena

de Théodore Montselese (*Athènes, Alexandria, 2005*), Scènes de la théorie. Champs ouverts dans la théorie et la critique du théâtre (*Athènes, Papazisis, 2007*), Le sable des textes. Des sujets esthétiques et dramatologiques dans le théâtre néo-hellénique (*Athènes, Papazisis, 2008*), Le sourire du saltimbanque. Essais et articles sur le théâtre (*Athènes, Aigokeros, 2009*).

Sophia Felopoulou , L'immigré dans la dramaturgie grecque au tournant du siècle , p. 31.

Le personnage de l'immigré, de l'émigré, du réfugié, de l'exclus et banni a préoccupé la dramaturgie grecque depuis longtemps. Au début comme personnage secondaire et ensuite comme protagoniste dont les péripéties constituent le noyau de la pièce. Le présent article aborde le sujet de l'immigration dans la dramaturgie grecque après 1990 jusqu'à nos jours et propose, à partir de thématiques spécifiques, l'étude des pièces les plus représentatives des dernières années.

L'étude est divisée en trois parties. Dans la première, nous examinons le Grec en tant qu'émigré économique ou politique ; dans la deuxième, notre intérêt porte sur les immigrés en Grèce où nous distinguons deux optiques : celle des Grecs et celle des immigrés. Le regard des immigrés sur eux-mêmes se fait soit par des auteurs grecs soit par des étrangers. Dans la dernière partie, l'image de l'immigré est analysée par le biais de la notion de l'Étranger et de l'identité.

Nous remarquons que très souvent les problèmes et les situations qui touchent les immigrés sont mis dans un cadre plus vaste qui pourrait comprendre l'ensemble de la population. Les dramaturges grecs font ainsi preuve de leur sensibilité et de leurs réflexes politiques, et l'art du théâtre se montre toujours prêt à prendre le parti des défavorisés.

The character of immigrant, emigrant, refugee and pariah has preoccupied the Greek theatre many years ago. First as a second role and then as a protagonist whose adventures constitute the centre of the play. This study aims at exploring the question of immigration in the Greek theatre after 1990 until today and it is composed of three parts. In the first part, the Greek is examined as an emigrant for economical or political reasons ; in the second part we focus on the immigrants living in Greece, and there we distinguish two points of view : this of the immigrants themselves and the viewpoint of Greeks. In the last part, immigrants or emigrants are studied in parallel with the notion of being a stranger and their identity. We arrive at the conclusion that very often immigrants' and natives' problems are the same, and that Greek play writers display their political and social sensibilities.

Sophia Felopoulou est professeur assistant au Département d'Études Théâtrales de l'Université d'Athènes. Elle étudie et enseigne le théâtre européen contemporain. Son champ de recherche s'étend aussi sur le théâtre néo-grec de l'après-guerre et ses relations avec le théâtre européen, ainsi que sur le rapport entre le texte et la scène.

Kaiti Diamantakou-Agathou , *Le voyage de Dionysos dans la Grèce après 1975 ou Les épigones modernes de la dramaturgie grecque ancienne*, p. 45.

L'intérêt se focalise sur les pièces grecques modernes qui « dialoguent » avec des drames antiques, tragiques ou comiques, à thématique correspondante, à travers une « mémoire généalogique » qui semble survivre, manifeste ou latente, dans l'écriture théâtrale depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Ce « dialogue homogène », maintenu entre les traitements dramatiques grecs anciens et modernes des mythes communs, nous permettra de constater à plusieurs niveaux (formes, contenus, motivations, modes, fonctions, etc.) la tension et l'extension de l' « influence » et de l' « envergure » diachronique du mythe ancien, sous toutes ses formes esthétiques et codifications théâtrales possibles.

The present essay focuses on modern Greek ancient-themed plays that « converse » with ancient Greek plays, tragic or comic ones, through a « genealogic memory », which seems to survive, manifest or latent, in the dramatic fields from Antiquity up to now. That « homogenous dialogue » between ancient and modern Greek elaborations of the mythical tradition will permit to approach in different levels (forms, contents, motivations, modes, functions, etc.) the tension and the extension of the diachronic « influence » and « range » of ancient Greek myth, in all its possible aesthetic forms and theatrical codifications.

Kaiti (Ekaterini) Diamantakou-Agathou est Professeur Assistante au Département des Études Théâtrales de l'Université d'Athènes, où elle enseigne, au niveau Maîtrise et Master, les modules concernant le drame grec ancien, tragique et comique, et sa réception par la dramaturgie et la pratique théâtrale modernes. Elle est auteure des livres : Sur la tragédie et la trugédie. Huit parcours herméneutiques à travers le théâtre tragique et comique [en grec], Éd. Papazisi, Athènes, 2007. À l'arrière-pays comique. Introduction à la sémiologie de l'espace et du temps dans le théâtre d'Aristophane [en grec], prologue de Pascal Thierry, Éd. Institutou tou Vivliou – A.Kardamitsa, Athènes, 2007.

Georges P. Pefanis : Le critique et la scène. Quelques remarques sur la fonction de la critique de théâtre moderne en GrèceTitre, p. 57.

La critique de théâtre aujourd'hui pourrait être convertie à un discours polyvalent qui questionne les événements théâtraux en tirant des expériences, des significations et formes mentales des champs cognitifs adjacents. L'élargissement du canon théâtral, sa réadaptation aux nouvelles données culturelles, la reconstitution de la forme théâtrale à l'aide de matériaux hybrides et la décentralisation plurielle de l'acte de représentation, ainsi que l'autonomisation des arts dans les processus scéniques sont quelques uns des facteurs les plus importants qui différencient en grande partie, non seulement les représentations elles-mêmes, mais également la perception qu'en a le spectateur spécialiste.

La critique de théâtre en Grèce contemporaine à certains égards était, jusqu' à très récemment, peu étudiée aux universités comme aux cercles des intellectuels. Ce fut la raison pour laquelle elle peut se caractériser, soit enfermée dans de vieilles postures acquises par le passé, de manière empirique et

inconstante, sinon arbitraire, soit amenée à un relativisme sans issue, en suivant les différentes tendances importées. L'interpénétration de la déontologie scientifique et de l'actualité au sein de la critique théâtrale peut considérablement améliorer la situation dans le domaine de la perception des représentations et progressivement lever l'opposition stérile qui parfois se manifeste entre la science, la méditation et la création artistique.

Theatre criticism could be converted today to a polyvalent discourse which attempts to be open to performance events, as it receives experiences and meanings from the adjacent cognitive fields. The expansion of theatrical canon, its adaptation in the new cultural context, the reconstitution of the theatrical forms and the multifold decentralization of performances, as well as the separation of the arts in performing processes, are some of the most important factors which differentiate in large part, not only the performances themselves, but also their perception by the specialist audience.

Theatre criticism in modern Greece was, until recently, hardly studied at the universities as it was in the intellectual circles. The interpenetration of theatre actuality and scientific deontology by the theatre criticism can considerably improve the situation in the field of the perception of the performances and gradually discredit the sterile opposition that occurs sometimes between science, critical thought and artistic creation.

Kyriaki Petrakou : La présence du théâtre néo-hellénique à l'étranger, p. 67.

Le théâtre grec antique est connu dans le monde entier, ayant eu toujours un grand retentissement, alors que le théâtre néo-hellénique figure à peine dans les livres d'histoire du théâtre. La présente étude vise à examiner la présence du théâtre grec contemporain à l'étranger. Elle est fondée sur des recherches effectuées dans des pays anglophones, ainsi que sur des bibliographies de traductions en langues étrangères et une recherche spécifique menée par le Département d'Études Théâtrales à l'Université d'Athènes, comportant des traductions et des créations scéniques. La présence des auteurs grecs modernes à l'étranger est commentée et analysée sous différents aspects, du point de vue du temps, de l'espace, de la langue, ainsi que d'une vision globale. Sont examinées, à partir des théories de la réception, non seulement les causes du peu de retentissement qu'a eu le théâtre néo-hellénique mais encore ses perspectives réalisables.

The ancient Greek theatre is internationally famous and has a vast influence and impact, whereas the modern one is almost absent from histories of the theatre. This paper is about the presence of Modern Greek Theatre abroad. It is based on research performed in the English-speaking world, bibliographies of translations and a specific theatrolgical project performed by the Department of Theatre Studies of the University of Athens, which included both translations and performances.

The presence of modern Greek playwrights is commented on and analyzed from different aspects : time, place, language and globally. The causes of its rather restricted impact are examined through theories of reception, and its realistic possibilities are assessed.

Kyriaki Petrakou est professeur adjoint au Département d'Études Théâtrales de l'Université d'Athènes. Ses intérêts scientifiques concernent le théâtre néo-hellénique de la deuxième moitié du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, qu'elle a enseigné aux universités de Vienne et de Silésie (Pologne). Elle a publié près de cent cinquante articles et essais, dans des revues scientifiques et dans la presse. Elle est auteur des livres sur le théâtre, dont Les Concours de théâtre, 1870-1925 (Hellinika Grammata, Athènes, 1999), Miscellanea Théâtrologiques (Diavlos, Athènes, 2004), Kazantzakis et le Théâtre (Militos, Athènes, 2005), Theatrikes (S)tasseis et Poreies, seize études sur le théâtre (Papazissis, Athènes, 2007), Le Concours Stathateios de la société des dramaturges grecs (avec D. Mousmoutis) (Paravassiss-Meletimata [6], Ergo, Athènes 2008). Elle a été vice-présidente du département grec de la « Société Internationale d'amis de Nikos Kazantzakis » (1998-2008). Elle est membre de la « Société des Néo-hellénistes des Universités Francophones ».

Maria Stasinopoulou, Molière en Grèce. Études de mises en scène contemporaines, p. 83.

Dans le cas des comédies de Molière représentées par des troupes helléniques, nous pourrions constater deux grandes tendances : les représentations d'avant-garde et classiques. Les unes focalisent sur le conflit intérieur du personnage ; les autres soit sur le jeu corporel, soit sur les aspects politiques et idéologiques de l'intrigue. Par ailleurs, le point commun des mises en scène ci-dessus est le respect du texte théâtral par les concepteurs de la représentation. Cette caractéristique nous permet de classer les pièces étudiées selon la typologie proposée par Patrice Pavis. Ladite typologie a comme point de départ la fidélité au texte théâtral. Notre objectif est de constater de quelle façon la théâtralisation des personnages et des situations de ces pièces contribue à la transformation du texte en spectacle.

Concerning Molière's comedies played by modern greek troupes, we notice two main orientations : the performances of avant-garde and the classical ones. The first ones are focussed to the existential conflict of the hero ; the others either to the ability of improvised acting and body performance, either to the political and ideological aspects of the plot.

Nevertheless, these productions have a common point of view which is that the project designers follow the text ; they don't make extreme changes to the performance. This feature allows us to attempt the classification of these directions according to the typology proposed by Patrice Pavis and whom angle is the faithfulness to the text. Our aim is to find out how these heroes and these situations are presented in the theatrical scene.

Maria Stasinopoulou est titulaire d'un D.E.A. de Littérature et de Civilisation françaises de Paris IV, docteur ès lettres du département de Langue et de Littérature françaises de l'Université d'Athènes. Sa thèse porte sur les mises en scène des pièces de Molière montées par des troupes helléniques. Elle a effectué un stage postdoctoral en Théâtre-Littérature au Centre de recherche interuniversitaire sur la culture et la littérature québécoises de la Faculté des lettres de l'Université Laval. Sa recherche postdoctorale avait comme sujet les stratégies de mise en scène dans le théâtre québécois actuel. Elle

est correspondante du site de critique du spectacle : Le théâtre du blog. Actuellement, elle suit un autre stage postdoctoral à l'Université du Québec à Trois Rivières sur les nouvelles technologies et l'effet de distanciation dans les mises en scènes du théâtre québécois actuel.

Florent Siaud, *Dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans trois événements in situ présentés dans l'édition 2010 du FTA (Tu vois ce que je veux dire, Domaine public, Le Très Grand Continental)*, p. 99.

Né d'une volonté d'extraire l'œuvre d'art de ses habituels lieux de présentation pour les inscrire dans des contextes insolites, le théâtre *in situ* délaisse les espaces sanctuarisés de la création. Comme l'ont montré trois spectacles présentés dans l'édition 2010 du Festival TransAmérique de Montréal, il permet au spectateur de vivre une expérience artistique au cœur de la ville. Enquête anthropologique sur ce qui fonde nos rites, notre inconscient collectif et nos sentiments d'appartenance, le théâtre *in situ* n'est pourtant pas exclusivement une manifestation à ciel ouvert : bouleversement de l'espace urbain, il occasionne parallèlement une plongée en soi qui conduit le sujet à s'interroger sur son rapport à sa propre mémoire ou à son activité sensorielle de citoyen.

Originating in the wish to take works of art away from their usual places of exhibition, in order to inscribe them in unusual contexts, *in situ* theatre abandons the common sanctuaries of creation. As it was demonstrated by three shows presented in the 2010 TransAmerica Festival of Montreal, *in situ* theatre enables the audience to experience art in the heart of the city. *In situ* theatre, which is an anthropological survey of our rituals, our collective unconscious and our sense of belonging to a community, is not exclusively an open air performance : it disrupts the urban space and, at the same time, invites the subject to dive into his or her self, so that we question our relationship to our own memory or to our sensory activities in the city.

Normalien et agrégé de Lettres Modernes, Florent Siaud est doctorant et chargé de cours à l'École Normale Supérieure de Lyon et à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur les processus de la création scénique. Il a été dramaturge, assistant ou stagiaire à la mise en scène sur une quinzaine de productions théâtrales et lyriques à l'Opéra de Paris, l'Opéra de Nice, au Théâtre du Capitole de Toulouse, au Théâtre de Caen, au Festival d'Avignon (France), au Théâtre de la ville de Vienne (Autriche), au Centre National des Arts d'Ottawa, à l'Usine C et à l'Espace GO de Montréal (Canada), auprès de metteurs en scène comme Denis Marleau, Robert Lepage, Brigitte Haentjens, Jérémie Niel, Laurent Pelly, Benjamin Lazar ou Iwan Alexandre. Auteur de plusieurs entretiens et articles scientifiques, il a également écrit des cahiers pédagogiques et de nombreuses notices de programme de salle. Cofondateur de la compagnie Les songes turbulents, il a mis en scène La Mort de Tintagiles de Maeterlinck, Didon et Enée de Purcell en Haute-Alsace, La Capricciosa corretta (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris) et Amour Vainqueur (Musiciens du Louvre).

Julie Sermon, Dramaturgies marionnettiques, p. 113.

Depuis le tournant du XX^e siècle, la marionnette n'est plus seulement un instrument théâtral spécifique, mais un modèle ou un idéal esthétique, un régime d'énonciation et de représentation alternatif qui, de façon explicite ou latente, continue d'inspirer les auteurs quelle que soit la nature des interprètes auxquels ils destinent officiellement leurs textes. Cet article se propose de déterminer quelles sont les caractéristiques du « marionnettique » et quelles sont leurs conséquences pour la dramaturgie et le jeu de l'acteur.

From the turn of the XXst century, the puppet is not only a specific theatrical device, but also an aesthetic model or ideal, an alternative regime of enunciation and representation, which consciously or unconsciously still inspire the authors, regardless of the nature of the actors they intend to write for. This article aims to identify what are the characteristics of the "pupetic", and what are their implications for the drama and the performance.

Maître de conférences en Études Théâtrales (Université Lyon 2), Julie Sermon travaille sur les écritures textuelles et scéniques contemporaines. Auteure de divers articles publiés dans les revues Agôn [en ligne], Frictions, Ligéia, Registres, Théâtre / Public, elle a co-signé, avec Jean-Pierre Rynjaert, Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition (Éd. Théâtrales, 2006), et a dirigé, en 2009, le n° 193 de la revue Théâtre / Public, « La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements ». Membre de l'équipe de recherche " Passage XX-XXI " (Lyon 2), elle participe également aux travaux des groupes " Poétique du drame moderne et contemporain " (Paris III) et " Théâtres politiques " (Paris Ouest). Elle travaille comme dramaturge et assistante à la mise en scène avec Johanny Bert, Robert Cantarella, Michel Didym, Frédéric Maragnani, Joan Ollé (Barcelone).

Protocole de rédaction

Les manuscrits soumis pour publication doivent être adressés à la rédaction de *L'Annuaire théâtral* (jubinville.yves@uqam.ca) aux fins d'évaluation, en respectant impérativement les normes suivantes.

Les références, les notes et les citations doivent être dactylographiées à simple interligne. Les références bibliographiques intratextuelles doivent être placées entre parenthèses et doivent préciser le nom de l'auteur, l'année de publication et, s'il s'agit d'une citation précise, la page du passage cité (Rykner, 1996 : 108). Si le nom de l'auteur figure déjà dans le texte, il suffit d'indiquer l'année de publication et la page. On distingue les renvois multiples à des textes d'un même auteur publiés au cours d'une même année en utilisant des lettres minuscules après l'année de publication (1990a, 1990b). Lorsqu'il y a plusieurs renvois d'auteurs différents, ils sont placés entre parenthèses et sont séparés par des points-virgules (Rykner, 1996 : 112 ; Lavandier, 1994 : 87).

Il est recommandé de ne pas abuser des notes, qui doivent être numérotées et présentées à la fin du texte. Les références bibliographiques doivent être placées à la fin du texte, sur une feuille à part. Elles doivent être données par ordre alphabétique d'auteurs et par ordre chronologique croissant pour chaque auteur. Toutes les informations pertinentes doivent être données (voir des exemples dans le protocole de rédaction affiché en format PDF sur le site Web de la Société québécoise d'études théâtrales [www.sqet.uqam.ca]).

Les citations dans une autre langue que le français doivent être accompagnées d'une traduction.

Les cartes, figures et tableaux qui accompagnent le texte doivent être prêts à être reproduits (minimum de 300 dpi, format tiff). Les photographies sont fournies sur épreuves noir et blanc de qualité. Elles sont placées sur des feuillets distincts avec indication de leur localisation dans le texte. Les illustrations doivent être libres de droits de reproduction. Chaque carte, figure, tableau ou photographie doit être accompagné d'une vignette explicative.

Les auteurs doivent fournir une courte notice biographique en français, de même qu'un résumé de leur texte d'environ cent mots, en français et en anglais.

Le texte doit être inédit, rédigé en français, dactylographié à double interligne et saisi en format RTF ou Word.

Au stade de la révision, les auteurs seront appelés à relire leur texte et à éventuellement répondre à des questions.

La mémoire réfléchie du théâtre d’hier et de maintenant

L’ANNUAIRE THÉÂTRAL

Revue de la Société québécoise d’études théâtrales (SQET) publiée deux fois l’an (printemps et automne).

Chacun des deux numéros annuels d’environ 190 pages comporte un dossier principal ainsi qu’une section consacrée à des études variées. Des notes de lecture sur des parutions récentes (monographies et périodiques spécialisés) et une revue des revues complètent le sommaire.

Tarifs taxe(s) incluse(s)	Canada		Étranger (voie de surface seulement)	
	Abonnement	Numéro	Abonnement	Numéro
Individu	30 \$	17 \$	35 \$	19 \$
Étudiant*	25 \$	15 \$	40 \$	17 \$
Institution	60 \$	31 \$	60 \$	33 \$

- N° 37 « Edward Gordon Craig : relectures d’un héritage » (printemps 2005, 252 p.)
N° 38 « La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines » (automne 2005, 232 p.)
N° 39 « Histoire du théâtre et théâtre de l’Histoire » (printemps 2006, 206 p.)
N° 40 « Le théâtre irlandais au carrefour des modernités » (automne 2006, 202 p.)
N° 41 « Sade au théâtre : la scène et l’obscène » (printemps 2007, 222 p.)
N° 42 « Valère Novarina : paroles de théâtre » (automne 2007, 176 p.)
N°s 43-44 « Désordres et ordonnancements » (printemps-automne 2008, 228 p.)
N° 45 « Le Québec à Las Vegas » (printemps 2009, 239 p.)
N° 46 « Une dramaturgie à soi : l’écriture du théâtre des femmes au Québec » (automne 2009)
N° 47 « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain » (printemps 2010, 215 p.)
N° 48 « Perspectives du théâtre grec contemporain » (automne 2010, 151 p.)

Veuillez faire votre chèque ou mandat-poste à l’ordre de :

UQAM - *L’Annuaire théâtral*

C.P. 8888, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3P8

Tél. : (514) 987-3000, poste 2527

Télec. : (514) 987-7781

Courriel: jubinville.yves@uqam.ca

* Une photocopie de la carte d’inscription est requise.

jeu

Revue de théâtre

Je m'abonne!

Dossiers
Regards critiques
Entretiens
Portraits
Analyses
Actualité théâtrale
Festivals



1 AN (4 numéros)

2 ANS (8 numéros)

TOTAL DU PAIEMENT \$

INDIVIDU **47⁴¹\$**

88⁰⁴\$

JE PAIE PAR CHÈQUE VISA

ÉTUDIANT/JDA¹ **39⁵¹\$**

N° DE LA CARTE

INSTITUTION **67⁷³\$**

115¹³\$

DATE D'EXPIRATION

SOUTIEN² **150\$ et +**

SIGNATURE

TAXES INCLUSES 1. Une photocopie de la carte est requise. 2. *Jeu* émet des reçus pour fins d'impôt.

NOM

FAIRE PARVENIR À

SODEP (JEU Revue de théâtre)

ADRESSE

C.P. 160, succ. place d'Armes
 Montréal (Québec) H2Y 3E9

VILLE

TÉL. **514-397-8670** TÉLÉC. **514-397-6887**

CODE POSTAL TÉLÉPHONE

abonnement@sodep.qc.ca www.sodep.qc.ca

COURRIEL

PAIEMENT À L'ORDRE DE **SODEP (JEU Revue de théâtre)**

GLOBE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Département d'histoire
Université de Montréal
Case postale 6128
Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
Canada H3C 3J7

courriel : revueglobe@uqam.ca
<http://www.revueglobe.uqam.ca>

PRÉSENTE DANS PLUS DE 20 PAYS

Volume 14

2011

Numéro 1

À COURANT ET À CONTRE-COURANT: LES GAUCHES QUÉBÉCOISES DEPUIS 1960

Introduction. Les gauches québécoises. Quelles spécificités? Quelles similitudes? •
Jean-Philippe Warren

D'une révolution l'autre: figures de l'engagement chez Hubert Aquin et Mordecai Richler •
Martine-Emmanuelle Lapointe

Le nationalisme et la gauche au Québec • Daniel Béland et André Lecours

La «bâtardise» de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 1970 et ses suites • Sylvano Santini

Évolution de l'art engagé au Québec. Structuration et spécificités • Ève Lamoureux

L'agir politique au regard des technologies de l'information et de la communication
• Anne Goldenberg et Serge Proulx

«Outrage au peuple!» L'horizon international des procès politiques au Québec (1960-1980) •
• Jean-Philippe Warren

NOTE DE RECHERCHE

De Socialisme 64 à Socialisme québécois ou l'invention du marxisme au Québec
• Marc Angenot et Tanka Gagné Tremblay

NOTE CRITIQUE

Évolution et transformation de la gauche au Québec (1960-2005) – publications récentes •
Céline Saint-Pierre

PERSPECTIVE

La gauche québécoise dans le monde depuis les rébellions jusqu'à *Québec solidaire*.
Esquisse d'une interprétation • André C. Drainville

ÉTUDE LIBRE

Choc des mémoires collectives et espaces thématiques dans ce qui reste du Redlight montréalais •
Pierre-Mathieu Le Bel

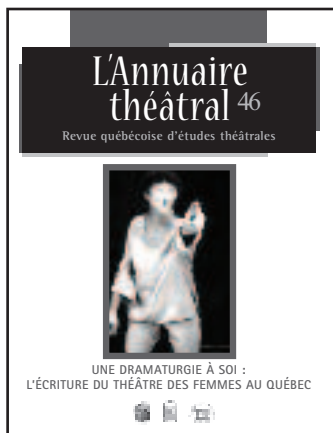
RECENSIONS

PARUTIONS RÉCENTES EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

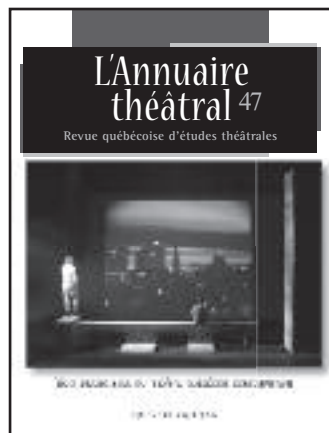
Directeur : Ollivier Hubert • **Secrétaire à la rédaction :** Virginie Pineault • **Secrétaire à l'édition :** Marie Fortin
• **Comité de rédaction :** Micheline Cambon, Linda Cardinal, Daniel Chartier, Karine Collette,
Guy Lachapelle, Denis Saint-Jacques • **Responsable des comptes rendus :** Frédéric Rondeau

On peut se procurer la revue
en s'adressant au secrétariat : revueglobe@uqam.ca

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



N° 46
DOSSIER :
UNE DRAMATURGIE À SOI :
L'ÉCRITURE DU THÉÂTRE
DES FEMMES AU QUÉBEC



N° 47
DOSSIER :
VOIX DIVERGENTES
DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS
CONTEMPORAIN

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL
SEMESTRIEL

165 mm x 209 mm
6½ po x 8¼ po

L'annuaire théâtral

Yves Jubinville (directeur)

Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8

Courriel : jubinville.yves@uqam.ca

Formats et tarifs (prix avant taxes)

Pleine page	125 \$	120 mm x 165 mm 4 ¾ po x 6 ½ po
½ page	75 \$	120 mm x 82 mm 4 ¾ po x 3 ¼ po
	ou	61 mm x 165 mm 2 3/8 po x 6 ½ po

ÉTUDES THÉÂTRALES

Revue du Centre d'études théâtrales de l'U.C.L

Le geste de témoigner Un dispositif pour le théâtre

Textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu

Du point de vue théâtral, il existe deux grands types de témoignage. L'un pourrait être dit politique et l'autre intime. Et il n'est bien entendu pas interdit de les faire se combiner. L'un et l'autre en tout cas se distinguent par une sorte de détachement par rapport à l'action, par leur fonction de regard sur les événements qui constituent la fable. Le dénominateur commun à ces deux témoins, c'est qu'ils ne sauraient être des personnages agissants au sens aristotélicien et des personnages dotés de buts d'action, comme le précise Hegel. En eux, au contraire, une certaine *passivité*.

Le « geste de témoigner », qui fait l'objet de cet ouvrage, concerne aussi bien l'écriture que la mise en scène. C'est en cela qu'il constitue un « dispositif » pour le théâtre moderne et contemporain... Auteurs et metteurs en scène seront donc largement invités à apporter leur contribution – à côté de celle des chercheurs – à cette manifestation.

J.-P. Sarrazac

Volume 51-52, 192 pages, 22 €, ISBN 2-930416-34-3

Ferme de Blocry, place de l'Hocaille 4, - B-1348 Louvain-la-Neuve. Tél. : 32 (0)10.47 22 72
et 47 23 14. Fax : 32 (0)10 47 22 37. nicole.buche@uclouvain.be. www.uclouvain.be/rethea.