

INTRODUCTION : PRÉSENCE ET ABSENCE AU THÉÂTRE

Présente je vous fuis, absente je vous trouve. (Jean Racine, Phèdre)

« Avoir de la présence » au théâtre, c'est savoir capter l'attention du public et s'imposer. La présence serait donc le bien suprême à posséder pour l'acteur – et à éprouver pour le public. Selon Jean-Louis Barrault, cette *présence* entretient un lien direct avec le *corps* du comédien : « le but final du mime [n'est] pas le visuel, mais la présence, c'est-à-dire le moment du présent théâtral¹. » Cette présence représente, bien entendu, aussi le morceau de bravoure de théoriciens placés devant un mystère inexplicable. Jean-Pierre Ryngaert affirme : « Elle n'existe pas toujours à travers les caractéristiques physiques de l'individu, mais dans une énergie rayonnante dont on ressent les effets avant même que l'acteur ait agi ou pris la parole, dans la vigueur de son être-là². » Force est de constater qu'une telle présence-absence du comédien est troublante. Eugenio Barba et Moriaki Watanabe en font même la contradiction et l'oxymoron de l'acteur : « Être fortement présent et pourtant ne rien présenter est, pour un acteur, un oxymoron, une véritable contradiction [...] ; l'acteur de la pure présence [est un] acteur représentant sa propre absence³. »

Toutes ces approximations, ou plus positivement toutes ces tentatives d'approche du problème, ont en commun une conception assurément idéaliste, voire mystique, du travail du comédien, mais elles touchent incontestablement un aspect central, et même fondateur, de l'expérience théâtrale. Comme le propose Patrice Pavis, on pourrait définir la présence au théâtre « comme collision de l'événement social du jeu théâtral et de la fiction du personnage et de la fable. La rencontre de l'événement et de la fiction – qui est la caractéristique même du théâtre – produit un effet de vision double : nous avons devant nous un *acteur X* jouant *Y* et *cet Y*, personnage fictif (dénégation)⁴. » Une telle saisie sémiologique – plus que mystique – du problème nous ramène à la question de l'altérité : chaque comédien anime le *je* de son personnage, lequel est confronté aux autres (les *tu*). Pour se constituer en *je*, il doit faire appel à un *tu* auquel nous prêtons, par identification, notre propre *moi*. Autrement dit, ce que nous retrouvons au fond dans le corps de l'acteur *présent*, ce n'est rien d'autre que notre propre corps – d'où notre trouble et notre fascination mêlés en face de cette présence-absence à la fois étran-

¹ Jean-Louis Barrault, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959, p. 73.

² Jean-Pierre Ryngaert, *Jouer, représenter*, Paris, CEDIC, 1985, p. 29.

³ Cf. « Anthropologie théâtrale », *Bouffonneries* n° 4 (1982), p. 11. Sur la « présence de l'acteur », voir par ailleurs Joseph Chaikin, *The Presence of the Actor*, New York, Atheneum, 1972, ainsi que B. O. States, « The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes », *Theatre Journal*, vol. XXXV, n° 3, repris dans *Great Reckonings in Little Rooms*, University of California Press, Berkeley, 1987.

⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 270.

gère et familière. Le théâtre, art de la *performance* (comme la musique ou la danse), est un art du temps, de la « présence vivante⁵ » ; en même temps, comme art de la *représentation mimétique* (au même titre que la peinture ou le cinéma), c'est un art de la « représentation de l'absence : le tableau ou le film sont aussi des présents, des *être-là*, mais qui figurent une fiction, une absence⁶. » Le théâtre relève à l'évidence de ces deux catégories à la fois : les signes de la représentation sont à la fois des « *être-là* », des présences « performantes », tout en faisant signe vers autre chose, l'absence. D'un point de vue sémiologique, le comédien concentre donc en lui « la présence de signes physiques, d'activités auxquelles le spectateur assiste directement, et le *valant-pour* une absence, un imaginaire⁷. »

Ce nouveau volume de *Théâtres du Monde* constitue une invitation à découvrir comment les divers auteurs ici abordés s'emparent de ces rapports dialectiques qui se tissent et se retissent indéfiniment entre absence et présence au théâtre, comme dans la célèbre citation de la *Phèdre* de Racine placée en exergue de cette introduction : « Présente je vous fuis, absente je vous trouve. »

ÉTUDES SUR « PRÉSENCE ET ABSENCE AU THÉÂTRE »

Jean-François SENÉ, dans sa contribution, s'est appuyé tout d'abord sur deux spécialistes du théâtre fort différents, un journaliste et critique de la scène, Kenneth Tynan, et un historien et spécialiste de l'art dramatique, Vito Pandolfi, un Anglais et un Italien. Dans un premier temps, il aborde les théâtres grecs et latins de l'antiquité. La chute de l'Empire romain en 476 bouleversa le théâtre classique en laissant progressivement dominer dans les pays européens les langues vernaculaires, même si le latin et le grec demeuraient les langues des clercs, des prêtres, des aristocrates et chefs d'État. Si le Moyen Âge connut surtout des théâtres ambulants et des pièces à caractère religieux, les farces néanmoins se répandirent aussi, parfois même sous des formes subtiles. L'article aborde en outre les renaissances des théâtres, car les dramaturges européens adoptèrent leurs langues propres et s'inspirèrent de l'histoire, la culture, les mœurs et les modes de vie de leurs peuples, mais aussi des auteurs antiques.

Une bonne partie des réflexions ici développées porte sur les dramaturges français et plus particulièrement sur Molière car sa vie, son œuvre et sa relation intime avec Louis XIV suscitèrent des scandales, surtout lorsque *Le Tartuffe* ou *Le Festin de Pierre* furent censurés par l'Église catholique et même le Chancelier royal, alors que le monarque lui-même appréciait ces comédies. L'étude du *Malade imaginaire* permet à l'auteur de mettre l'accent sur les jeux des personnages, leurs présences ou absences, entrées ou sorties, ces mouvements qui ont tant marqué plus tard d'autres dramaturges, en particulier Feydeau. Pour clore ce voyage dans le

⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 37.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

temps et répondre aux critiques de Kenneth Tynan contre le théâtre dit de l'absurde ou de la dérision, l'auteur montre que *The Dumb Waiter* de Harold Pinter allie divers thèmes déjà abordés, les entrées et sorties des personnages, des êtres cités mais absents, l'usage d'une machine qui s'avère devenir un autre personnage, puisant, dictatorial mais invisible et qui, comme dans *En attendant Godot* de Beckett, n'arrivera jamais.

Henri SUHAMY nous rappelle que la présence et l'absence ont des aspects variables au théâtre. L'article dont le titre est emprunté à Racine (« Présente je vous fuis, absente je vous trouve. ») se présente comme une sorte de promenade parmi les diverses manifestations de cette antithèse qui, parfois, mène à une synthèse quand les deux notions se fondent en un seul motif dramatique. Sur la scène et dans l'esprit des personnages, il arrive souvent aux absents de répondre « présent ! ». Au théâtre, les relations y compris visuelles et physiques des acteurs entre eux et avec le public se prêtent à des considérations autour de ce sujet. Intégré explicitement dans le texte, le binôme fournit un des ressorts de l'action, dans les tragédies comme dans les comédies, créant toutes sortes de circonstances, de quiproquos, de péripéties et autres coups de théâtre. Les paragraphes se suivent en forme de rubriques où sont commentés, à partir d'exemples tirés d'un peu partout, quelques aspects de la question. La dernière partie en aborde la partie psychologique, prenant pour paradigmes des personnages dont la présence physique contraste avec un certain degré d'absence mentale ou affective qui les sépare de leur environnement et de la situation où l'auteur les a placés.

Théa PICQUET, dans son article, observe tout d'abord que le nom de Giordano Bruno évoque en tout premier lieu la statue de bronze, œuvre d'Ettore Ferrari, érigée en 1882 sur le *Campo dei Fiori* à Rome, lieu de son supplice, en hommage au martyr de la liberté de penser. Elle souligne aussi que, de ce dominicain philosophe, Christian Bec déclare qu'il « fait voler en éclats les barrières des conventions ». Elle montre ensuite que la comédie, objet de cette étude, l'unique de Giordano Bruno, *Il Candelaio* (*Le Chandelier*), en est une bonne illustration. Elle fut publiée en 1582 à Paris, sous le titre *Candelaio Comedia del Bruno Nolano achademico di nulla achademia ; detto il fastidito*, chez Guillaume Jullien. Le propos du présent article se donne pour objectif d'analyser les déclinaisons des notions de présence et d'absence dans le texte, dans le jeu de l'acteur, dans la peinture de la société, pour mettre en lumière le message véhiculé par le philosophe napolitain, non sans avoir rappelé quelques éléments de la biographie de l'auteur.

Jean-Pierre RICHARD propose un article intitulé « Poétique shakespearienne de l'absence-présence ». Il relève qu'un mode d'être paradoxal inscrit en toutes lettres par Shakespeare dans ses *Sonnets*, l'absence-présence, marque sa poétique sur les plans thématique, rhétorique et dramaturgique. Entre amour et philosophie, Shakespeare a repris, et raillé par endroits, la topique renaissante d'une absence qui s'inverse en omniprésence (de l'être aimé) et qui ouvre (l'amant ou le roi Lear, par exemple) à une présence augmentée ou supérieure.

Ses mots eux-mêmes sont pour beaucoup dotés d'un « sens fantôme » (*shadow sense*) venant doubler le discours manifeste. Ce halo de signification ab-

sente-présente qui nimbe son écriture lui permet notamment de réintégrer discrètement aux poèmes la part interdite par les convenances du temps et de remettre sur scène l'obscène. Enfin, son théâtre offre une cohorte de personnages-« surprise » qui préexistent à leur apparition : encore invisibles, ils sont déjà présents dans la masse d'obscénité que le texte shakespearien charrie clandestinement jusqu'à eux.

Maurice ABITEBOUL souligne que l'on peut d'emblée noter que, dans *Hamlet*, plusieurs niveaux de lecture de la thématique « présence/absence » sont possibles : il en existe deux, essentiellement, se subdivisant eux-mêmes en plusieurs sous-niveaux. Ces deux grandes catégories comprennent, pour commencer, une vision purement **théâtrale**, à la fois *dramatique* (les différents voyages dans la pièce soulignant les absences physiques des personnages) et *métaphorique*, du couple présence/absence : absences mentales (Ophélie, Hamlet), affectives et morales (Gertrude, Claudius), spirituelles et existentielles enfin (Yorick, le Spectre). Complémentairement, on a affaire à la traduction d'une conception **idéologique** qui met en perspective, tout en les opposant, les deux termes du couple et tente d'éclairer leur relation – cette opposition étant incarnée par les « deux puissants adversaires », Hamlet et Claudius. À la fin de la pièce, en effet, ce ne sera ni la victoire de l'idéalisme, enlisé dans les remords et les frustrations, les nostalgies et les rancœurs, se plongeant dans un passé stérile et cherchant vainement à ressusciter le temps perdu, ni celle d'un réalisme, efficace mais violent, débarrassé de toute vaine tentative d'atténuation de la rudesse des temps. Ce sera à un personnage tout neuf dans la pièce, Fortinbras, que sera confiée la lourde tâche de réconcilier les extrêmes et de tendre vers une harmonie « ardemment désirable » (*devoutly to be wished*) : efficacité réaliste et (peut-être) aspirations idéalistes...

Christian ANDRÈS fait remarquer que Cervantès a inversé la pratique éditoriale courante en son temps, soit celle d'écrire d'abord des textes pour la scène théâtrale et d'en vendre ensuite le manuscrit à un directeur d'une compagnie théâtrale qui en disposait à sa guise – ces textes pouvant être imprimés ensuite – puisqu'avec ses *Huit comedias et huit intermèdes nouveaux* (1615), le père de *Don Quichotte* a publié, peu de temps avant sa mort, des *comedias* et des *entremeses* qui n'ont pas été représentés. Il a donc pu répertorier et analyser quelques modalités de la présence et de l'absence dans six *entremeses* sur les huit publiés, celles qui lui ont paru être d'une densité particulière ou faire l'objet d'un traitement plus élaboré. C'est précisément le cas avec l'extraordinaire *Retable des merveilles* (*El retablo de las maravillas*). Ici, c'est de la présence obsédante du préjugé, si nuisible du temps de Cervantès, qu'est la pureté du sang (*limpieza de sangre*) qu'il va être question d'un bout à l'autre de la pièce. Quant à l'absence, il s'agit de celle du spectacle lui-même, des figures évoquées par les deux diaboliques metteurs en scène et acteurs Chanfalla et la Chirinos, car tout n'existe que dans l'imagination des « spectateurs » et la force magique du verbe qui crée le spectacle.

Marine DEREGNONCOURT propose ici deux textes mettant en valeur certains aspects notables dans le théâtre de Racine et dans celui de Claudel.

Dans son premier article, elle s'intéresse à trois œuvres qu'*a priori* tout oppose : *Le Cantique des Cantiques*, *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de

Paul Claudel. À l’instar des protagonistes du *Cantique des Cantiques*, Hippolyte et Aricie (*Phèdre* de Racine) et Mesa et Ysé (*Partage de midi* de Claudel) sont des êtres qui vivent un amour initiatique. Ils n’ont de cesse de se fuir et de se (re)chercher. C’est la nostalgie d’Éros et d’Agapé.

En tant que drame du désir, de l’amour et de l’altérité intrinsèque à l’humanité et en tant que texte biblique axé sur l’amour et la prière, *Le Cantique des Cantiques* fait l’objet de nombreuses relectures et de commentaires divers et variés. La problématique à laquelle se consacre cet article est : « comment et pourquoi pouvons-nous considérer Hippolyte et Aricie dans *Phèdre* de Jean Racine et Mesa et Ysé dans *Partage de midi* de Paul Claudel comme étant des figures archétypales modernes du *Cantique des Cantiques* ? ». Pour tenter de répondre à cette question, cinq critères guident l’auteur tout au long de son étude : le lyrisme formel, un espace ouvert et fermé, la présence et l’absence, la féminité et le sacré.

Marine DEREGNONCOURT précise que, dans son second article, la problématique peut se formuler comme suit : « Comment, entre présence et absence, la voix parlée alterne-t-elle avec le silence musical dans *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel ? ». La première partie de son étude constitue un versant théorique. Puis elle tente de cerner ce qu’il faut précisément entendre par « théâtre poétique ». Elle axe ensuite son propos plus particulièrement sur le corpus théâtral choisi, à savoir *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel. Les présupposés théoriques préalablement définis dans la première partie lui permettent alors d’aborder, dans une deuxième partie, *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel pour tenter d’y déceler une alternance spécifique entre la voix et le silence et tenter ainsi de démontrer que ces deux pièces de théâtre se construisent comme un opéra syllabé, à défaut d’être chanté. La frontière et la lisière entre la voix et le silence sont donc, au sein de ce corpus, extrêmement poreuses. Quant à la troisième partie, elle envisage plus spécifiquement la voix et le silence comme des concepts opératoires pour mener une réflexion méta-poétique sur le théâtre.

Aline LE BERRE, dans son étude consacrée à deux pièces de Goethe, montre comment le grand dramaturge a toujours aimé camper, dans son théâtre, des personnages charismatiques, qu’il appelait pour sa part démoniques : personnages pleins d’énergie vitale, de magnétisme, de dynamisme qui gagnent les sympathies. Il s’agit là d’éléments irrationnels, impondérables que l’on sent, qui ne s’expliquent pas, mais qui constituent l’essence même du tempérament, et forment le charme et la séduction d’un être. De tels individus savent s’imposer aux foules et possèdent un tempérament de meneurs.

Mais le charisme n’implique pas la bonté, ni la vertu. Les pièces d’*Egmont* et du *Grand Cophte* campent à cet égard des personnages antithétiques. Tandis qu’*Egmont* incarne une figure sublime dans sa volonté de libérer les Pays-Bas du joug espagnol, le *Grand Cophte*, inspiré de Cagliostro, prend les traits d’un sinistre charlatan. Ainsi se dessinent une série d’antithèses entre ces deux personnages, celles entre le gentilhomme et l’aventurier, le visionnaire et l’opportuniste, l’idéaliste et le cabotin, le bienfaiteur et le mégalomane. Il y a celui qui perd sa vie

pour son peuple, et celui qui ne vit que pour sa propre glorification. Tandis qu'Egmont représente le héros charismatique rêvé, le comte apparaît comme sa réplique abâtardie, sa dérive vers le manipulateur et l'imposteur.

Marc LACHENY se propose, dans son article, de retracer l'histoire de l'accueil mouvementé de l'auteur dramatique allemand Friedrich Hebbel (1813-1863) en Autriche. Après un bref retour sur l'arrivée de Hebbel à Vienne en novembre 1845 et ses débuts plutôt prometteurs (bien que déjà semés d'embûches) sur les planches du Burgtheater, l'auteur analyse les réflexions de Hebbel sur l'Autriche, devenue sa « seconde patrie », puis l'accueil souvent difficile que lui ont réservé bon nombre d'hommes de lettres autrichiens éminents du XIX^e et du XX^e siècle, de Franz Grillparzer à Karl Kraus en passant par Adalbert Stifter et Johann Nestroy.

Par cette étude révélant une présence ambivalente et paradoxale de Hebbel en Autriche, l'auteur espère contribuer à l'éclairage d'un chapitre non négligeable de la réception de la littérature allemande en Autriche, que l'on peut sans doute considérer comme un acte de résistance culturelle à certains mouvements d'idées issus d'Allemagne du Nord – une résistance par ailleurs observable dans le rejet global de la philosophie transcendantale, du *Sturm und Drang*, de l'*Empfindsamkeit* et du romantisme à Vienne.

Jean-Pierre MOUCHON montre comment présence et absence dans *Madama Butterfly* de Puccini alternent plus ou moins dramatiquement, parfois lentement, parfois rapidement, selon les événements retracés. Tout repose sur la psychologie des personnages et sur le pouvoir de la musique du compositeur.

Au premier acte, la présence est moment d'illumination, de bonheur, et l'absence est moment de souffrance psychologique, quand Cio-Cio-San, la toute jeune geisha, tour à tour épouse le pimpant lieutenant de marine Pinkerton et le voit partir quelques jours après leur mariage. Au second acte, l'absence dans la présence devient douleur morale insupportable. Cio-Cio-San, rayonnante dans son monde de rêve, a cru que l'autre, le lieutenant, par sa présence, était une source de joie éternelle. Se rendant tardivement compte que ce dernier ne l'a jamais vraiment aimée et qu'il est simplement revenu pour prendre le fils qu'il a eu d'elle, elle ne voit qu'une solution à son malheur, à son déshonneur, à savoir se faire hara-kiri. Ce suicide est la seule façon pour elle de prouver son amour, sa loyauté, sa sincérité, et sa détermination. Elle se veut ainsi digne de son père le samouraï, en se conformant aux règles de sa société. Dans son sacrifice, elle se grandit, elle devient héroïne de tragédie. Elle renonce à son fils adoré, libère Pinkerton et se libère en même temps. Son anéantissement devient présence dans l'absence éternelle.

René AGOSTINI propose, après un article consacré à une pièce du dramaturge irlandais Synge, une traduction originale de *Cavaliers de l'Océan*, précédée d'une brève note sur sa traduction.

Cavaliers de l'Océan est un texte où se mêlent poésie, religion, philosophie et anthropologie. C'est, en réalité, une pièce de théâtre singulière, même unique en Europe occidentale, qui nous parle, par l'image d'une vieille mère irlandaise (réminiscence de la Mère Cosmique ?) en deuil de tous ses fils, de la fin (apparente)

de la Civilisation Celtique en Irlande, tout en affirmant et en confirmant sa perpétuation. Un jeune prêtre, personnage absent mais présent dans des discours rapportés, souligne, en fait, la présence d'une Tradition qui, semblant perdue, n'est qu'oubliée, s'est effacée devant une force plus grande, comme cela est arrivé dans bien des Civilisations, mais attend son heure... Synge lui rend hommage dans la simplicité, la profondeur et la richesse d'un texte qui culmine dans une vision de Maurya, la mère éplorée, un discours de remémoration qui est un Mythe d'Origine (souvent chanté et dansé dans les mises en scène) et une conclusion sur le deuil et la condition humaine.

Thérèse MALACHY, dans son article intitulé « Espace scénique, espace verbal dans le théâtre de Ghelderode », s'emploie à démontrer que, scénique, verbale et onirique, la flamboyance de la spatialité est la marque infaillible du théâtre du grand dramaturge belge. Représentées, évoquées par le récit ou encore par la sonorité hors scène, ses pièces, en effet, se jouent dans une symphonie d'espaces où le drame, inscrit dans le réel d'une histoire vécue, s'inspire de la peinture de la Renaissance et en particulier de celle de Brueghel. Mais, contrairement au maître flamand, Ghelderode choisit l'infini de l'art pour se consoler des limites du vécu.

Marie-Hélène DAVIES, dans sa contribution, nous rappelle que Georges Bernanos, habituellement romancier, surprit le monde du théâtre en écrivant, au moment de la Renaissance théâtrale en France, un drame tragique sur la condamnation à mort de seize Carmélites en 1794, durant la Terreur : *Dialogues des Carmélites*. Quoi de mieux que le théâtre pour montrer l'antagonisme de deux sociétés, la naissance et l'affirmation de la présence de l'une forçant la disparition de l'autre ? Le drame tragique, suivant la forme d'une chronique historique, simule la présence inexorable du destin. Les dialogues permettent de souligner la présence de divisions à l'intérieur du Château et du Carmel, de les ancrer dans l'esprit du XVIII^e siècle, et de les rattacher aux débats de la Révolution. Enfin, l'apport onirique de l'écriture – vocabulaire, images, suggestions – permet de faire sortir le djinn de l'inconscient de l'auteur, nourri de l'expérience vécue d'autres révolutions et d'autres répressions. Ainsi se dessine une image quasiment circulaire de l'Histoire, histoire laïque ou saintes Écritures.

Bernanos cherche Dieu – forgeron ou tanneur –, puis exprime le sentiment d'abandon de l'élu, d'absence du protecteur. S'imposent peu à peu à ses personnages l'humilité et l'acceptation de la voie prescrite dans un monde mystérieux où, par répétitions, l'existence mène au néant.

Claude VILARS note, dans un premier article, qu'en 1958 paraît *The Zoo Story*, écrite par Edward Albee. En 2007, l'auteur publie *Homelife*, afin de compléter la pièce initiale qui en devient le premier acte. Est née *At Home at the Zoo (La Maison et le Zoo)* (2009), qui complète et enrichit la première version. La pièce initiale se focalisait sur Jerry, un rejeté de la société, qui trouve en Peter, un étranger insipide, sa nécessaire opportunité pour accomplir son destin. Dans la version augmentée, qui devient le premier acte, Peter est placé sous l'emprise de sa femme qui le sort de son retranchement/absence afin de faire une mise au point sur leur couple. La nouvelle version s'ouvre à présent sur Peter dans sa « consistance » que

le public découvre au fil de cette confrontation. Au second acte, il n'est plus une opportunité pour Jerry, mais l'indispensable personnage capable d'accomplir son destin programmé. Quant à la pièce, elle se joue à présent avec la complicité du public.

Claude VILARS souligne, dans un second article, l'intérêt puissant qu'accorde Sam Shepard à la musique, ici au jazz, dans *Suicide in B-flat* (1976). Il le manifeste dans une pièce qui se saisit du postmodernisme pour inscrire une enquête sur un jazzman disparu. Il fait se côtoyer *be-bop* et *free jazz*. La performance jazzistique-verbale convie et associe les « harmoniques macabres » de musiciens venus pour jouer avec Niles, le célèbre musicien disparu, et poursuivre la mission inhérente à la musique qui « ne s'arrête jamais... continue de jouer même sans son patron ». Les instruments sont pourtant à l'arrêt, muets pour le saxophoniste et n'émettant que des sons au hasard de son archet pour la bassiste. Les enquêteurs ne peuvent se concentrer sur leur enquête et se sentent envoûtés et pris dans une « dimension » qui les détourne de la rationalité de leur mission – qui est de retrouver le corps du musicien disparu. Shepard interroge ici le sens de la musique qui soumet le musicien-créateur. La musique n'est pas sienne mais elle est celle dans laquelle une société, un auditoire se reconnaît : « [...] Suis-je comme vous ? [...] Tellement pareils que nous ne sommes même pas séparés. Pas même deux choses mais juste une. [...] Indivisible. »

Edoardo ESPOSITO, dans son article, analyse la pièce en un acte *Douleur sous clé* (*Dolore sotto chiave*) du dramaturge italien Eduardo De Filippo (1900-1984), écrite en 1958 et qui a été montée pour la première fois en 1964.

La *fabula* de ce huis clos au déroulement tendu et angoissant consiste en un violent face-à-face entre un frère (Rocco) et une sœur (Lucia), qui se déchirent à propos d'un mensonge bâti à la limite du crédible. Rocco, ayant appris, au bout de près d'un an d'attente désespérée, que son épouse, qu'il croyait gravement malade et dans l'impossibilité de recevoir ses visites, était morte depuis longtemps et que la mise en scène de son infirmité avait été orchestrée par sa sœur afin de l'empêcher d'exécuter sa menace de suicide (« si Elena meurt, je me tirerai une balle dans la tête »), reproche vivement à celle-ci de l'avoir privé de faire son deuil et de vivre sa vie.

Les nombreux morceaux de texte cités permettent de suivre de près les arguments développés par ces deux personnages et tout particulièrement l'intensité et la complexité des sentiments d'amour de Lucia pour son frère. S'appuyant sur la notion de transfert de la psychanalyse ainsi que sur des données socio-historiques, cette étude propose une interprétation de cette mise en scène de la maladie qui consisterait à y voir l'instauration de l'emprise permanente de Lucia sur son frère et l'aboutissement de son appropriation *de facto* du rôle d'épouse.

Jacques COULARDEAU rappelle que Toni Morrison, lauréate du Prix Nobel de Littérature en 1993, n'a pas écrit pour le théâtre, mais que l'un de ses romans, *Beloved*, a été adapté pour le grand écran et est devenu un classique du cinéma, du cinéma noir (afro-américain), du cinéma féministe, parfaitement com-

parable à *The Color Purple* d’Alice Walker et Steven Spielberg. Le film de Jonathan Demme, qui date de 1998, est donc le sujet de cette étude.

Il y examine la présence et l’absence de l’esclavage, dans le récit lui-même, avec son absence pour tout spectateur individuel et collectif. Il est question d’un des drames historiques les plus horribles, un crime contre l’humanité. Il reste ainsi au plus près du film mais se déclare naturellement « dans l’impossibilité de donner à voir les images du film dont certaines sont d’une beauté extraordinaire ou d’une force totalement déroutante et parfois humainement choquante », précise-t-il. Il ajoute qu’il rappellera les circonstances ayant donné naissance au commerce d’esclaves transatlantiques dont nous avons tous connaissance et qu’il insistera sur les drames qui donnent aux images du film une force diabolique. Et, pour ce faire, il nous invite chez Baby Suggs, Sethe, Denver, Beloved, et Paul D. au 124 Blues-tone Road...

Cécile CHAMAYOU-KUHN expose comment, dans la pièce de théâtre *Le Dernier Feu (Das letzte Feuer)* datant de 2008, l’auteure contemporaine de nationalité allemande Dea Loher (née en 1964) met en scène les habitants d’un quartier que l’on pourrait croire laissé à l’abandon. Une tragédie se produit dès les premières pages : un enfant de huit ans, Edgar, perd la vie parce qu’il est renversé par une voiture, laissant derrière lui un profond vide. Loher construit sa pièce autour de cette absence qu’elle traite tant du point de vue thématique que d’un point de vue esthétique.

Dans cette contribution, il s’agit de démontrer que la dramaturge fait advenir l’absence en tant que principe constitutif de son écriture dramatique. À cet effet, l’auteure de cet article s’appuie sur l’esthétique que Loher développe, cultivant la dialectique pour mieux mettre en regard les contraires. Par ailleurs, elle s’attache à la corporéité en tant qu’elle participe de l’absence. Enfin, la mise en perspective de réflexions métathéâtrales et métalinguistiques présentes en filigrane dans la pièce permet d’apporter un éclairage particulier sur la parole que Loher accorde à l’absence par le dialogue entre diverses expressions artistiques.

Hadj DAHMANE et Rabah HOUADEF soulignent que, à l’instar du théâtre au sens aristotélicien du terme, l’art de l’opéra dans le monde arabe est incontestablement un art d’emprunt. Cependant, il est à remarquer que le théâtre dans le monde arabe, depuis son apparition en 1847 au Liban, s’est étendu rapidement au reste des pays arabes. Aujourd’hui, des noms de dramaturges arabes sont de renommée mondiale : à l’image, entre autres, de Tawfiq al Hakim, écrivain, essayiste et dramaturge égyptien (1898-1987) ou encore de Saadallah Wannous, critique littéraire et dramaturge syrien (1941-1997). D’autres dramaturges du monde arabe ont choisi la langue française pour leur production théâtrale. Citons à titre d’exemple Kateb Yacine, écrivain, poète, romancier, dramaturge et metteur en scène algérien (1929-1989) et Wajdi Mouawad, écrivain, acteur, dramaturge libanais (1968). Le théâtre est désormais un art ancré dans la culture des pays arabes.

Ils observent, cependant, que l’art de l’opéra, quant à lui, n’a pas connu le même succès : le premier opéra sur le sol arabe a lieu en Égypte en 1871 et il a fallu attendre 2013, avec *El Nafas (Le Souffle)*, de Tarik Benouarka, représenté au

Théâtre National d'Alger, pour voir un opéra joué en langue arabe. Ainsi, après un état des lieux, leur article aspire à chercher et à analyser pourquoi cet art peine à se développer dans cette région du monde. Ils signalent par ailleurs que, ces dernières années, bon nombre de pays arabes ont réalisé des constructions d'opéra, à l'instar de ceux d'Oman, de Dubaï, du Koweït, du Caire, d'Alger ou encore celui d'Arabie Saoudite : s'agit-il, ici, d'un pur phénomène de mode ou d'une réelle politique de développement ?

ATELIER D'ÉCRITURE

René AGOSTINI nous propose pour sa part une ouverture poétique intitulée « Le carnet de l'Absence », texte intense au terme duquel « s'éteint le bruit de la présence / d'argiles convulsées / poussières d'ancien chaos / promises au Feu de l'abîme / qui attend... ».

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Maurice ABITEBOUL constate, dès l'abord : « On est pris quelquefois, dans certains milieux et depuis un certain temps – comme “réseaux sociaux”, médias et autres organes de presse nous le rappellent quotidiennement –, d'une frénésie iconoclaste qui consiste à vouloir à toute force abattre les idoles (trop longtemps adorées ?), déboulonner les statues d'hommes célèbres (ou depuis trop longtemps célébrés ?), effacer de la longue mémoire des hommes les traces d'une présence désormais honnie. » Il poursuit, s'interrogeant avec malice : « Tentons une expérience en nous faisant l'avocat du diable, en jouant le jeu des “justiciers” de notre temps et en nous demandant, comme si la question avait la moindre chance d'être posée de manière crédible : Shakespeare était-il raciste, xénophobe, antisémite, colonialiste, sexiste ? Et donc, poussant notre raisonnement jusqu'à l'absurde : Shakespeare doit-il disparaître des bibliothèques et des enseignements universitaires ? Doit-on supprimer ses pièces de la programmation des théâtres ? Voire : faut-il fermer définitivement les portes du *Royal Shakespeare Theatre* à Stratford-upon-Avon – et licencier la troupe d'acteurs de la *Royal Shakespeare Company* ? » Mais poser ce genre de questions, n'est-ce pas *ipso facto* y répondre ?

Olivier ABITEBOUL résume ainsi son propos : « On ne peut pas se contenter de rechercher une représentation réussie, idéale ou parfaite, ni non plus toujours critiquer la représentation sous prétexte qu'elle serait un rêve, ou un mythe. Il vaut mieux chercher le véritable sens de la représentation qui est de ne réussir en fait que là où on ne l'attend pas. Elle n'est ni simplement *Vorstellung*, ni non plus *Darstellung*, mais dépassement de l'idéalisme et du réalisme. Elle n'est ni simplement traduction, ni non plus trahison, mais médiation entre le sensible et l'intelligible. Elle n'est ni simplement reproductive, ni non plus seulement représentative, mais plutôt production et *présentification*. Enfin elle n'est ni simplement

substitution, délégation, ni non plus prisonnière de ses paradoxes, mais elle ne prend son sens véritable que dans un au-delà d'elle-même : l'auto-représentation comme représentation de l'irreprésentable. Tel est sans doute le sens profond de la représentation réussie, tant dans le domaine gnoséologique qu'esthétique ou politique : non pas représenter la réalité, mais *se présenter elle-même*, car la représentation est toujours décalée par rapport à la réalité qu'elle est censée reproduire à l'identique. *Une représentation réussie est une représentation qui parvient à dépasser l'effet de répétition pour se présenter elle-même.* »

VU SUR SCÈNE & ADAPTATIONS ET MISES EN SCÈNE RÉCENTES

Dans sa contribution, **Marc LACHENY** fait un état des lieux des adaptations et mises en scènes récentes de Johann Nestroy en France (2002-2016), dont le théâtre comique et satirique est largement redevable au vaudeville français du XIX^e siècle. Après avoir rappelé les grandes étapes de la réception de Nestroy en France de la fin du XIX^e à la fin du XX^e siècle, l'auteur revient sur l'adaptation et les mises en scène du *Talisman* par Stéphane Verrue (2002-2004), puis sur les mises en scène françaises les plus récentes du *Talisman* (2013-2016), dans lesquelles se fait jour le rôle central des troupes amateurs.

Il reste maintenant à souhaiter que Nestroy soit davantage traduit et joué, et qu'il gagne ainsi en notoriété en France. Cela pourrait se produire notamment si un grand théâtre ou un metteur en scène de renom venait à s'emparer de son œuvre pour la jouer sur une scène importante.

Marine DEREGNONCOURT, dans cet article, s'intéresse à la création *A Falta que nos move* (*Le manque qui nous meut*) de Christiane Jatahy. Depuis 2002, les créations hybrides de cette autrice, metteuse en scène et cinéaste carioca se situent sur une « ligne ténue entre réalité et fiction ». En 2005, *A Falta que nos move* est tout d'abord une création scénique qui est, durant trois ans, présentée dans de nombreux festivals brésiliens et européens. Ensuite, en 2008, *A Falta que nos move* devient un long métrage documenté tourné en treize heures au sein duquel l'entre-deux théâtre / cinéma génère une tension radicale entre la réalité et la fiction. Cette expérience filmique se situe à la frontière avec la télé-réalité. Comment Christiane Jatahy procède-t-elle ? Quelle est sa manière de travailler avec les acteurs pour en arriver à brouiller les rapports entre les personnes physiques et les personnages fictifs ? Comment un vrai parti pris esthétique et dramaturgique apparaît-il ? Comment le cinéma influence-t-il le théâtre et vice versa ? C'est précisément à toutes ces questions que souhaite répondre cet article.

NOTES DE LECTURE

Marc LACHENY commente *Ferdinand Raimund et le renouvellement de la féerie viennoise* (Berne *et al.*, Peter Lang, 2021) de Fanny Platelle, toute première monographie en langue française consacrée à l'œuvre de Ferdinand Raimund

(1790-1836), l'un des trois grands noms – avec Franz Grillparzer et Johann Nestroy – du théâtre autrichien du XIX^e siècle. Dans cet ouvrage volumineux appelé à faire date, l'autrice analyse en détail la manière dont Raimund reprend, s'approprie et transforme les conventions de la « féerie » (*Zauberspiel*) viennoise, en conférant à ses pièces une dimension à la fois littéraire, morale et sérieuse.

Marie-Hélène DAVIES rend compte de *Men and Masks, a Study of Molière* (republié en 2019 sur Open Books) du regretté Jeffrey Lionel Gossman (1929-2021), ouvrage dans lequel l'auteur « voulut réaffirmer la modernité de Molière, psychologue et sociologue, pour le monde actuel en plein bouleversement », sans omettre l'influence de Molière au sein de la littérature européenne. M.-H. Davies rend ensuite un hommage parfaitement mérité à Gossman, qui fut le collègue de Barthes, de Derrida ou encore de Goldmann à l'université Johns-Hopkins de Baltimore, avant de rejoindre la prestigieuse université de Princeton.

Maurice ABITEBOUL commente la 14^e réédition des *Figures de style* (Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2020) d'Henri Suhamy, ouvrage classique incontournable aussi bien pour nos collègues que pour le public étudiant.

Maurice ABITEBOUL rend également compte de *Shakespeare et l'Europe, quatre siècles de mémoire vivante* (Paris, La Nouvelle Librairie, 2020), autre ouvrage d'Henri Suhamy, éminent spécialiste de Shakespeare. Ce livre ouvre « pour tout esprit curieux des pistes de recherche nombreuses » qui « ne peuvent que susciter chez tout lecteur un légitime désir d'approfondissement – auquel Henri Suhamy répond, avec talent et compétence, dans chacun des ouvrages qu'il a déjà publiés sur Shakespeare ».

Maurice ABITEBOUL commente, enfin, *Rimbaud sur d'autres horizons* (Paris, L'Harmattan, 2020) de Michel Arouimi, qui examine d'une part « Rimbaud dans le théâtre de Maeterlinck », d'autre part « Rimbaud dans le théâtre de Claudel ». L'auteur produit ici un essai stimulant que liront avec intérêt « les amoureux de Rimbaud et des deux fervents dramaturges qu'il a inspirés ».

Par l'analyse des nombreux cas étudiés ici pour leur caractère emblématique, depuis la comédie italienne du *Cinquecento* jusqu'aux écritures dramatiques les plus contemporaines, ce nouveau numéro de *Théâtres du Monde* aura tenté de donner une idée précise de la fécondité des liens entre présence et absence au théâtre.

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz
Rédacteur en chef de Théâtres du Monde