

INTRODUCTION
LE THÉÂTRE EN QUESTION(S) ?

Le choix de la thématique « Le théâtre en question(s) ? » retenue pour la présente livraison de *Théâtres du Monde* (vol. 34, 2024) constituait une invite à « questionner » le sujet à différents niveaux.

Quelques précisions d'ordre terminologique semblent s'imposer dès l'abord. Selon le *Larousse*, le terme « question » désigne la « demande faite pour obtenir une information, vérifier des connaissances », mais aussi la thématique elle-même dont il est, précisément, « question », donc « le sujet à examiner, à discuter », autrement dit ici le théâtre, la matière théâtrale elle-même, laquelle se laisse, bien entendu, « mettre en question » sous les angles les plus variés, comme celui – parmi bien d'autres – de la mise en abyme (le « théâtre dans le théâtre ») ou des nouvelles écritures proposées par le théâtre postdramatique.

Une autre acception du terme « question » nous conduit au sens de « problème », de « difficulté », c'est-à-dire vers les « questions » (esthétiques, éthiques, existentielles – « To be or not to be, that is the question » –, philosophiques, religieuses, etc.) que posent ou soulèvent le théâtre et les divers théâtres du monde analysés dans les contributions suivantes.

Tout d'abord, **Henri SUHAMY** avance que, au théâtre, le doute et l'incertitude concernent aussi bien les êtres fictifs qui occupent la scène que les spectateurs, quoique de façon différente. Il rappelle que, selon Bertrand Evans, le public connaît la vérité des situations parfois embrouillées, obscures et trompeuses où s'égarèrent les personnages, entraînant chez les spectateurs un sentiment complaisant de supériorité qui suscite le rire ou la pitié. Cependant, ajoute-t-il, l'infinie variété des actions théâtrales a pour effet que, parfois, tout le monde se pose des questions pendant le déroulement de la pièce, et même après le dénouement. Il souligne que le doute et l'incertitude constituent des ressorts dramatiques fréquemment utilisés, qu'ils ne reposent pas seulement sur des hasards ingénieusement agencés par l'auteur ou provenant d'événements réels mais qu'ils ont souvent des bases psychologiques ou même morales, quand les devoirs à accomplir nous placent devant des exigences contradictoires. De façon inattendue, précise-t-il, la notion d'incertitude rappelle qu'elle peut contenir une nuance positive, mettant en garde contre la présomption et le fanatisme.

Théa PICQUET fait remarquer, dans son étude intitulée « la comédie du *Cinquecento* en question(s) », que, comme le souligne Christian Bec, « [À] Florence, la comédie connaît [...] une grande faveur. À leur retour d'exil, les Médicis, soucieux de restaurer "l'âge d'or" laurentien, apportent leur appui à des représentations de comédies en langue vulgaire, avec l'aide de nombreuses familles patriciennes. La ville est bientôt prête pour des créations originales... ». C'est ainsi que, dans *Il Furto (Le Vol)* (1544), Francesco d'Ambra (1499-1588), qui fait précisément partie des comédiographes mis à l'honneur dans la Cité du Lys, va soulever les problématiques de son temps.

Théa Picquet se donne donc pour objectif d'analyser les questionnements que pose cette comédie en relation avec l'étude de la société de son époque, et les rapports entre passion/intelligence, Fortune/prudence, afin de mettre en lumière le message véhiculé par l'écrivain florentin – non sans avoir, au préalable, rappelé quelques éléments de sa biographie et une définition des termes.

Jean-Pierre RICHARD, dans son article intitulé « Crise de théâtre : Falstaff au bûcher », constate qu'à la fin des *Joyeuses Épouses de Windsor* Falstaff, supplicié, quitte définitivement la scène shakespearienne. Ce fut aussi le dernier rôle, au Globe, du Clown professionnel William Kempe, que remplaça un Robert Armin hanté par la folie des hommes. Soumis en même temps à la pression de nouveaux codes socio-esthétiques, Shakespeare dut alors repenser son art de faire des comédies.

La comédie à l'ancienne ne l'attirant pas, la comédie épigrammatique l'agaçant désormais, la nouvelle comédie citadine le rebutant, il a trouvé sa nouvelle formule de « joyeuseté » en cultivant plus que jamais un comique d'obscénité verbale exempt de cible humaine, qu'il donnera à entendre dans tout ce qu'il donnera à voir. Ce que la bourgeoisie puritaine brûle à la fin des *Joyeuses Épouses*, c'est le pourpoint rembourré de paille nommé Falstaff ; l'esprit du personnage, lui, va perdurer : il est même appelé à triompher, sous la forme du Verbe-Clown shakespearien. Car pour Shakespeare, comme pour Falstaff, c'est toujours le moment de *rigoler*.

Maurice ABITEBOUL considère que c'est à un double titre que nous pouvons parler, à propos de *La Tragédie d'Hamlet*, d'une pièce qui repose à la fois sur une série d'interrogations (traduisant des sentiments d'anxiété, d'inquiétude et d'angoisse) et sur la mise en perspective et la remise en question(s) de la chose théâtrale (s'appuyant notamment sur une mise en abyme du rôle de metteur en scène). Le spectateur, en effet, dans le cadre d'une thématique essentiellement fondée sur le doute et l'incertitude, est conduit à s'interroger, sur le plan esthétique, sur le statut même d'acteurs faisant aussi, à l'occasion, fonction de metteurs en scène. L'enquête porte, dès lors, en premier lieu, sur la présence de personnages plongés dans une profonde perplexité – laquelle, le plus souvent, se mue en inquiétude, et en interrogations angoissées – et, complémentaiement, sur la répétition de situations qui remettent en question le statut même de metteur en scène – grâce surtout à un habile jeu de mises en abyme – ; cette enquête tente ainsi de montrer que ces deux modes, le thématique et l'esthétique, s'entremêlent et contribuent conjointement à une illustration pertinente du « théâtre en question(s) ».

Jean-Pierre MOUCHON, évoquant ici une période de doutes et d'incertitudes, montre comment, au XVIII^e siècle, eurent lieu, en France, plusieurs guerres musicales dont celle qui éclata entre partisans de Gluck et partisans de Piccini (1776-1779). Les opéras de ces deux compositeurs étrangers se réclamaient d'une esthétique très différente de celle de Lully et de Rameau. Piccini illustra

bien l'opéra bouffe italien, avec ses airs destinés à mettre les voix en valeur. Gluck, pour sa part, adapta certaines de ses propres œuvres au goût du jour, en y introduisant cette vérité et ce naturel si chers aux amateurs éclairés, aux écrivains et aux philosophes de l'époque (Rousseau, Diderot, Montesquieu, Voltaire). Au lieu d'être provoquée par les deux compositeurs concernés, cette guerre fut préparée, menée et entretenue par l'élite intellectuelle française, à la recherche d'un nouveau qu'elle crut trouver dans le cosmopolitisme musical et littéraire. C'est en réaction contre ce cosmopolitisme voulu par le caprice de la noblesse et de la reine Marie-Antoinette que la Révolution demanda à des compositeurs comme Gossec et Méhul de créer des œuvres nationales dans le domaine lyrique.

Marie-Hélène DAVIES montre, dans son article, que, si le théâtre relativement récent des Caraïbes manquait d'un héros des îles, la triste fin de Toussaint Louverture permettait de mettre en scène un tel héros dans la tradition littéraire de la tragédie et du drame historique, essentiellement tournés vers l'action. Elle montre comment ce héros honnête, les yeux ouverts sur l'égalité et la fraternité des hommes et leur droit à la liberté, était aussi cet idéaliste qui fluctuait, selon les circonstances, dans une société locale ou internationale où s'affirmaient les castes et les nations ; elle le montre rongé en même temps par des doutes et des incertitudes, et critiquable par des opposants, et donc marqué pour un destin tragique capable de susciter, non la haine de l'Autre, mais la terreur et la pitié. C'est ainsi que les débats, la pensée rhétorique, les chants et les danses formaient un plaisir esthétique qui permettait d'aborder ces sujets sérieux, sans ennuyer le public.

Lucas PERSON propose, dans le présent article intitulé « Alfred de Musset et le *Spectacle dans un fauteuil* : le lecteur est-il un acteur comme les autres ? », d'analyser l'acte d'extraction de la scène comme un geste réflexif et polémique dont l'objectif serait double : porter par la voie des mots une critique implicite sur les conditions de mise en scène de son temps ; proposer de nouvelles perspectives de travail pour un théâtre qui resterait un art du jeu et de la mise en espace autant qu'un genre littéraire. Au cours d'une démonstration convaincante, Lucas Person montre comment, en se dégageant de la représentation visuelle, Musset ne se dégage pas tant des contraintes du théâtre de son temps que de la facilité d'une esthétique du spectaculaire largement répandue et recentre ainsi l'intérêt du lecteur/spectateur sur un théâtre littéraire, théâtre psychologique, un théâtre de la parole. D'autre part, ce théâtre « dans un fauteuil » n'est pas nourri par l'art du comédien qui viendrait au secours de l'interprétation du texte : le lecteur est ainsi contraint et forcé de se faire comédien lui-même (au moins en imagination) pour rendre à chaque réplique son sens théâtral. De la sorte, cet outil d'expérimentation de la perspective de l'acteur offert à un lecteur se veut aussi un outil de mise à l'honneur des pouvoirs de l'imagination.

Ce geste de mise en question de la pratique théâtrale et de la réalité scénique est moins un geste de refus ou de repli sur soi qu'une mise en question créatrice dont sont ici démontrées toutes les potentialités esthétiques.

Marion SAUTEREAU présente un article qui porte sur le théâtre d'Edmond Rostand et qui questionne, d'une part, son choix du genre littéraire théâtral plutôt que de la poésie ou du roman, d'autre part, la métathéâtralité de ses pièces et enfin sa façon de présenter la théâtralité comme une valeur. Elle observe tout d'abord les caractéristiques dramatiques communes à l'ensemble des douze pièces connues écrites par Rostand, notamment l'abondance des jeux de masques éminemment théâtraux.

D'autre part, elle souligne que l'intertextualité et la récurrence du théâtre dans le théâtre, allant jusqu'à la mise en abyme, s'expriment chez Rostand de manière explicite. Mais en prime, nous verrons que Rostand pousse le spectateur-lecteur à s'interroger. De façon récurrente mais subtile, le dramaturge fait vaciller l'illusion théâtrale, voire la déconstruit.

Enfin, elle montre que la théâtralisation de la vie apparaît comme un remède à cette dernière, une ressource dans la quête de soi qu'elle ne manque pas d'engendrer, ou une alternative à la maladie, à la faiblesse, à la honte. De ce fait, il s'agit, grâce au théâtre, de chercher l'équilibre dans la vie entre rêve et réalité, entre légèreté et fatalité ou encore entre gloire et sacrifice.

Jean-François SENÉ propose un article où – après un rappel du tournant que prend le théâtre à la fin du XIX^e siècle avec la montée d'une classe bourgeoise et l'arrivée du cinéma – vont s'installer le vaudeville (Feydeau), le music-hall et le cinéma (Sarah Bernhardt). Intervient aussi une désacralisation des textes avec le choc des deux guerres mondiales et le ton change avec des auteurs comme Ionesco ou Samuel Beckett. Puis est évoqué le rôle du Festival d'Avignon qui a redonné aux scènes un dynamisme qu'elles avaient perdu : on notera le foisonnement des lieux, les vocations et les créations qu'il suscite chez de nouveaux metteurs en scène, ainsi que la reprise du classique et la participation d'acteurs connus du public par le cinéma et de retour sur les planches.

Mais aussi il y a une montée du théâtre spectacle avec des metteurs en scène prenant de plus en plus de libertés quant à l'interprétation des textes qu'ils veulent au goût du jour pour les faire apprécier. Faute de compréhension de certains textes, on remplace la perte du sens des mots et de leur mémoire par une animation, parfois avec bonheur, d'autres fois de façon moins appréciable.

L'apparition, aujourd'hui, d'auteurs comme Yasmina Reza donne l'espoir d'un théâtre qui, comme le faisait celui de Molière, sache présenter au public des personnages représentatifs de la société et lui permette de réfléchir sur des préoccupations contemporaines, certes, mais universelles.

Christian ANDRÉS, avec son étude du drame lorquien resté inachevé qu'est *El público* (1930), s'est intéressé à la pièce réputée la plus difficile à comprendre et à mettre en scène à l'intérieur de sa trilogie avant-gardiste. Malgré la complexité et la modernité d'une telle œuvre (Lorca la considérait comme injouable), son aspect abrupt, son caractère onirique, ses décors époustouflants et des

images qui ont un air surréaliste, la question du théâtre, de son essence, est ici fondamentale. Le doute s'insinue dès le début, les personnages connaissent des doublages spectaculaires, les masques sont omniprésents, et la remise en question du théâtre passe par l'antithèse « théâtre à l'air libre »/« théâtre sous le sable ». Lorca, qui n'ignorait pas les théories freudiennes, met finalement en scène la lutte interne que connaît – théâtre dans le théâtre – le personnage du Metteur en scène, qui doit composer avec le public du théâtre conventionnel, et ses pulsions érotiques, le refoulé qui le déchire tout au long du drame. Enfin, la métathéâtralité est portée ici à un point incandescent voire scandaleux (déconstruction lorquienne des personnages archétypaux que sont la Juliette et le Roméo de Shakespeare), tandis que l'intertextualité (jeu avec d'autres pièces de Lorca, avec des caractéristiques dramatiques empruntées à Shakespeare, Calderón, Pirandello, Cocteau...) joue son rôle pleinement.

Edoardo ESPOSITO, dans son article « L'expérience de la formation théâtrale de la *Bottegateatrale* de Vittorio Gassman (1979-1996) », nous rappelle que c'est en 1979 que Vittorio Gassman, véritable monstre sacré de la scène théâtrale italienne et du cinéma transalpin de l'époque dite, avec une formulation réductrice, de *la comédie italienne* (années 1960-1970), fonde à Florence une école de théâtre fort originale, marquée par son immense expérience sur les planches et par ses conceptions très rigoureuses du métier d'acteur.

L'étude qu'il propose ici examine les caractéristiques de cette école de théâtre, étroitement liées au parcours d'acteur de son fondateur, qui la dirigea pendant dix ans. Elle aborde préalablement la problématique de la formation théâtrale, notamment de ce qu'une école du métier d'acteur peut réellement apporter à la spécificité du jeu sur scène.

Khalad SOUALI montre comment, ayant moins de six mois à vivre, Sa'd-Allāh Wannous, dramaturge syrien, va s'armer de l'écriture pour affronter son destin. Sa vision du monde en tant qu'auteur dramatique ainsi que son esthétique théâtrale vont être remises en question avant d'évoluer de manière significative.

Dans la pièce *Mounamnamāt tārīhiya (Miniatures historiques)*, écrite en 1993, à laquelle est consacré l'article proposé ici, l'auteur présente une critique acerbe d'un épisode peu glorieux de l'Histoire du monde arabe : le siège puis le sac de Damas par les hordes tatares en l'an 1401.

Concernant la structure théâtrale, Sa'd-Allāh s'efforce d'innover en composant les trois miniatures formant sa pièce comme des tableaux qui dépeignent avec une exactitude rigoureuse les portraits et les détails de la vie quotidienne des Damascènes, sous la menace précise du conquérant turco-mongol et de ses troupes. Ce souci de l'individualisme, en tant que tendance visant au respect des droits et favorisant l'initiative et la réflexion de l'individu, est notamment manifeste quand le dramaturge choisit de donner la parole aux gens du peuple, habituellement oubliés par les chroniques officielles.

Le présent article s'articule donc autour de la problématique suivante : comment Wannous procède-t-il pour faire de *Mounamnamāt tārīhiya* une méditation sur l'Histoire ?

Henri DETCHESSAHAR, dans son article, « La mise en question du sujet : le théâtre des voix chez Patrick Kermann et Enzo Cormann », s'interroge sur une approche de la mise en questionnement du personnage ou du sujet à travers une certaine écriture contemporaine pour le théâtre. Plus précisément son étude est consacrée à la notion de « voix » au théâtre : par exemple à travers l'écriture de Patrick Kermann ainsi qu'à travers celle de l'œuvre originale d'Enzo Cormann, notamment ses deux tomes de *L'Histoire mondiale de ton âme* qui propose, à sa façon, des textes proférés sans cohérence dramatique apparente mais à sonder plus avant... Il envisage donc un pont entre ces deux œuvres singulières, autour de la mémoire (l'homophonie de leur patronyme faisant aussi peut-être signe...).

Patrick Kermann, développant l'espace d'un dialogue impossible entre les vivants et les morts, fait retentir des voix inouïes à travers une série de fragments intimes, de micro-séquences, de lambeaux de temps, des soliloques assemblés qui finissent par constituer une parole polyphonique. Enzo Cormann, quant à lui, a bâti d'abord un théâtre dialogué, mais a très vite évolué, sous l'influence de la musique, vers des formes d'abord chorales (chœurs, solo, quatuor, partition musicale, poème-jazz), pour proposer aujourd'hui, sous le titre générique de *L'Histoire mondiale de ton âme*, un grand ensemble dramatique qui adjoint les formes plurielles d'une figure auctorale disséminée, et crée une « dramaturgie instable ».

Les voix de Kermann et de Cormann, parmi d'autres, montrent ainsi comment le théâtre est cet espace toujours renouvelé où l'imaginaire peut encore construire des formes d'échanges où il importe moins de communiquer que de parler.

Jacques COULARDEAU constate que la série, *Hunters*, est tellement enfermée dans la mise en œuvre de la nécessaire vengeance, œil pour œil, etc., que l'on ne peut pas dire qu'elle fera vraiment réfléchir beaucoup les spectateurs. Car cela ne saurait que provoquer le rejet – ce qui arriva effectivement à cette série : la deuxième saison fut écourtée et la troisième saison annulée avant production. On pourra demander de quel droit quelques producteurs peuvent saborder une série, une création, une œuvre de l'esprit. Mais on pourra aussi se demander de quel droit seuls des producteurs ayant de gros moyens peuvent lancer une série dont ils ne savent pas par avance quel succès elle rencontrera. Le théâtre aujourd'hui, et bien plus encore la télévision et le cinéma, sont devenus des pistes de lancement de produits qui ne sont jugés que par le coût, donc la productivité, donc l'utilisation de techniques cassant les coûts de production et la réception à court (deux-trois épisodes) et à moyen terme (une saison) par le public concerné. Dans ces conditions, quel peut bien être l'avenir du théâtre ou de tout autre mode de création et de production destinée au public ? Telle est bien la question brûlante qui se pose aux arts du spectacle de nos jours.

Izabella PLUTA s'intéresse, dans le présent article intitulé « Interroger le jeu scénique : acteur dans un techno lab », à un certain nombre de questions, d'ordre théorique aussi bien que d'ordre pratique, questions dédiées à la relation de l'interprète et des dispositifs technologiques.

Que veut dire, au juste, pour un acteur de travailler dans un laboratoire technologique placé dans une école de théâtre, par exemple ? Comment l'interprète repense-t-il ses outils acquis dans un conservatoire et quel savoir nouveau doit-il s'approprier pour pouvoir répondre au dispositif intégré dans un futur spectacle ou expérimenté dans le cadre d'un projet ? Comment s'organisent son dialogue et son travail avec l'ingénieur ? Quelles étapes de travail est-il possible de définir dans ce contexte ?

Telles sont quelques-unes des questions abordées à travers l'étude des processus de création et d'expérimentation dans des laboratoires technologiques : la capture du mouvement dans le « Laboratoire Image numérique et réalité virtuelle » (Université Paris 8), les exercices vidéo-scéniques tels qu'explorés au « Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène » (Université Laval). Le présent article se référera également aux témoignages de comédiens : Victor Cuevas (Projet « Masque et avatar ») et Clara Chabalier (Projet « Cigale »), entre autres.

Laure BERTRAND, dans sa présentation de la mascotte Chiitan – qui doit beaucoup à l'actuelle culture d'inspiration japonaise –, met en lumière une figure nouvelle (et polyvalente) de la scène médiatique tout en montrant sa proximité avec le monde du spectacle. Il s'agit en effet d'un « personnage » qui s'adresse au public des réseaux sociaux aussi bien qu'au « grand public » en général.

Si, comme le dit si bien Shakespeare, « le monde entier est un théâtre », il semble bien que Chiitan, la mascotte non-officielle, non-conventionnelle, qui n'a pas fini de faire des siennes au Japon, traite l'espace public comme une vaste scène de théâtre, où se déploie un sens certain du comique, entre parodie et burlesque, et qui ne manque pas de pertinence par rapport au monde, au Japon et ailleurs

VU SUR SCÈNE

Jean-Pierre MOUCHON évoque une mise en scène de Jean-Louis Grinda, dans des décors dépouillés mais ingénieux, d'une représentation de *Carmen* donnée en juillet 2023 aux Chorégies d'Orange.

Marie-Françoise HAMARD, quant à elle, se livre à une recension du spectacle donné au Festival d'Avignon en 2023 par Philippe Quesne, *Le Jardin des délices* et, pour ce faire, adopte le prisme de la littérature du XIX^e siècle : élans romantiques, postures symbolistes, fulgurances rimbaldiennes. Responsable d'une petite troupe, le *Vivarium Studio*, également dramaturge et scénographe, Philippe Quesne nous propose une approche du tableau éponyme de Jérôme Bosch, qui

frappe par son originalité, en même temps qu'elle renoue avec ses pratiques antérieures : son œuvre s'enroule dans nos imaginaires, comme autour d'un axe fragile et solide. L'opération hermétique permet ainsi à l'herméneutique de se glisser dans les circonvolutions d'espaces-temps ouverts, à l'imagination comme à la cogitation de conjuguer voies et voix. Les spectateurs rencontrent ses acteurs, en abyme. Ils se concentrent pour puiser dans sa manœuvre spéculaire, libre et référencée, en ses jeux picturaux sombres et lumineux, ses rythmes musicaux, sa chorégraphie, ses paroles, les bribes de conquêtes possibles, ou l'espérance fantomatique de paradis perdus.

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Yves ABITEBOUL propose un texte obtenu avec le concours de l'I. A. et qui rappelle que, de ses origines anciennes à ses interprétations modernes, le théâtre a évolué pour devenir un puissant moyen d'expression artistique, de commentaire social et de préservation culturelle. Cet article explore divers aspects du théâtre, examinant sa signification historique, son rôle dans la formation de l'identité et du patrimoine, ses effets émotionnels et psychologiques, son potentiel de changement social et d'activisme, ainsi que sa relation dynamique avec la technologie. De plus, il explore l'importance de l'éducation théâtrale pour former la prochaine génération d'artistes et de publics. Il propose enfin de résoudre les questions qui tournent autour du théâtre et de dévoiler son pouvoir transformateur.

Marc LACHENY, après avoir précisé la notion de « parodie » dans la tradition théâtrale viennoise depuis Aloys Blumauer puis rappelé la réception hésitante (et ambivalente) de Goethe dans l'Autriche des premières décennies du XIX^e siècle, propose, dans sa contribution, une analyse des *Souffrances de Werther* (1806/1807) de Joseph Ferdinand Kringsteiner (1775-1810), relecture parodique des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe.

Thérèse MALACHY, après avoir souligné le caractère exceptionnel de l'art du théâtre, précise que, issu du cérémonial religieux à la gloire de Dionysos, le théâtre occidental se détache de sa tradition culturelle pour mettre l'homme en son centre, et s'épanouit dans la tragédie d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide.

Elle ajoute que, depuis, à la suite de l'évolution des mentalités, des mœurs, de la politique, des révolutions culturelles et sociales, le sens qu'on prête successivement au théâtre ne cesse de changer mais que, cependant, contrairement aux autres arts, le théâtre garde depuis ses premiers spectacles la même composition et la même vocation.

Jacques COULARDEAU montre comment la pièce *Un raisin au soleil*, de Lorraine Hansberry, qui date de 1959, est devenue un classique du théâtre noir parce qu'elle représente la vision des Noirs en Amérique conforme au rêve de Mar-

tin Luther King. La pièce est restée un classique en raison de la bonne volonté, du rêve, de l'espérance.

Le théâtre noir, en fait, se fonde sur l'échec systématique imposé aux Noirs avec la prison, la discrimination dans les écoles, les études supérieures, les universités, sur le désavantage systématique en matière de santé, d'espérance de vie, et sur tant d'autres problèmes. La seule fin possible pour une telle situation dans la pièce est un déménagement dans une nouvelle maison...

En 1961, le film *Un raisin au soleil*, de Sidney Pottier, est sorti un an avant le discours de Martin Luther King « I Have a Dream ». Le film est ce rêve qui était alors impossible et impensable dans la vraie société américaine. Le film nous dit que nous sommes en 1961 et qu'en acceptant cette distance nous pouvons aussi accepter ce qu'il y a de très archaïque dans la philosophie existentielle de ces gens simples : la conviction que s'ils sont honnêtes et travaillent dur, même très dur, ils pourront réaliser leur rêve, le rêve américain.

En 2008 sort *Un raisin au soleil*, le film de Kenny Leon. L'enjeu de ce *re-make* du film de Sidney Pottier (1961) en 2008, et cela n'était pas évident en 1961, ce sont les réactions d'un public blanc et celles d'un public noir. Le film, comme la pièce, insiste donc sur une conscience collective essentielle du danger de l'injustice et de l'inégalité. On constate que la pièce change complètement de sens entre 1959 et 2008 – et encore plus en 2023...

René AGOSTINI tente de présenter ici les grandes lignes, l'essentiel, d'une conférence donnée au colloque sur *Alain Badiou, Esthétique et Politique*, où Mehdi Belhaj Kacem fut invité en octobre 2008 à la Villa Gillet (Saint-Étienne). Le titre du colloque est aussi celui de sa conférence, texte donné dans son intégralité dans un livre intitulé *Inesthétique et Mimesis, Badiou, Lacoue-Labarthe et la question de l'art*.

Ce livre de Kacem, *Inesthétique et Mimesis*, est une synthèse déterminante des rapports entre l'art, la politique, l'esthétique et le théâtre. Le texte dont il est question ici, *Alain Badiou, Esthétique et Politique*, est d'une telle densité qu'il serait difficile de le résumer. L'objectif ici proposé est de bien situer et de cerner ce que Kacem a à nous dire sur la question du théâtre, qui est inséparable de son regard sur l'art en général – et sur l'esthétique comme succursale de la philosophie établissant des critères d'évaluation et de hiérarchisation des arts et des œuvres. Il y a, en effet, une perspective historique, politique et sociale, donc culturelle, dont la philosophie ne saurait faire abstraction.

Olivier ABITEBOUL, dans un article (« Le commerce des corps ») faisant écho à la thématique du numéro 33, *Le corps au théâtre*, pose d'emblée la question de savoir si le commerce des corps doit être réduit uniquement à son sens économique. Le commerce des corps en effet signifie d'abord et avant tout la relation, l'interaction, la communication, voire la communion des corps humains entre eux. En particulier, le corps est l'élément essentiel, primordial du spectacle théâtral. Le commerce des corps est alors la relation qu'entretiennent les acteurs entre

MARC LACHENY ET MAURICE ABITEBOUL :
INTRODUCTION – LE THÉÂTRE EN QUESTION(S) ?

eux grâce à leurs gestes, leurs paroles, leurs contacts, leurs cris, leur violence, etc... Quelque chose passe entre les acteurs, mais aussi entre les acteurs et les spectateurs, qui est de l'ordre de la présence – de la coprésence.

Il convient donc de voir dans le commerce des corps non pas l'achat ou la vente, non pas le sacrifice ou le don, mais il faut le considérer comme danse : une danse dans laquelle les corps se donnent à voir, à désirer, se touchent, s'enlacent, s'interpénètrent, se parlent, crient ensemble, rient ensemble, pleurent ensemble, donnent l'illusion d'un fluide commun qui se propage entre eux.

Marine DEREGNONCOURT s'intéresse à la rencontre qui s'est déroulée, en mars 2022, au cinéma *Mk2 Nation*, entre la metteuse en scène brésilienne, Christiane Jatahy, la philosophe Marylin Maeso, autrice de *La petite fabrique de l'inhumain* et la psychanalyste Clotilde Leguil, venant de publier *Céder n'est pas consentir*. Cet échange fut dédié à *Entre chien et loup*, voulu par l'artiste carioca précitée – à la notoriété grandissante en Europe depuis près de vingt ans – d'après le scénario du film de Lars von Trier : *Dogville* avec Nicole Kidman dans le rôle-titre de Grace. Cet événement lui sert ainsi à démontrer combien cette création se révèle être un théâtre éminemment ancré dans le présent, témoignant de toutes les formes contemporaines de fascisme, par le truchement, précisément, du personnage de Grace, devenu, pour les besoins de la mise en scène, Gracia, jeune femme d'origine brésilienne, interprétée par Julia Bernat, actrice fétiche de Christiane Jatahy grâce à laquelle elle peut faire pleinement entendre sa propre voix d'artiste politiquement engagée.

NOTES DE LECTURE

Marc LACHENY propose d'abord le compte rendu de l'ouvrage *Réécrire le mythe* (codirigé par Antonella Capra et Catherine Mazellier-Lajarrige), qui interroge la manière dont le théâtre contemporain (Sarah Ruhl, Francesco Randazzo, Emine SevgiÖzdamar, Anne Bourrel, Marc Rosich, Saïd Mouhamed Ba) revisite et réécrit le mythe, en particulier les mythes antiques. Au total, cette édition constitue une belle réussite en raison de la pertinence des textes retenus mais aussi de la qualité des traductions proposées et des avant-propos aux textes sélectionnés, qui fournissent au lecteur de précieuses clés de lecture.

Marc LACHENY fait ensuite le compte rendu de l'ouvrage collectif *Theater und Freimaurerei im deutschen Sprachraum im 18. Und frühen 19. Jahrhundert / Théâtre et Franc-maçonnerie dans l'espace germanophone au XVIII^e et au début du XIX^e siècle* (codirigé par Raymond Heitz, Anne Feler, Stefan Hulfeld et Matthias Mansky), consacré au traitement de la Franc-maçonnerie dans l'espace germanophone des années quarante du XVIII^e au début du XIX^e siècle. Il apparaît que cet ouvrage très soigneusement édité et enrichi d'un fort utile index des noms remplit parfaitement son office : outre qu'il remet à l'honneur de nombreux auteurs aujourd'hui considérés comme mineurs (Blumauer, Gebler, Hensler, Kalchberg,

**MARC LACHENY ET MAURICE ABITEBOUL :
INTRODUCTION – LE THÉÂTRE EN QUESTION(S) ?**

Schröder, etc.), il vient indéniablement combler une lacune « dont souffrent à la fois l’histoire théâtrale et l’histoire des idées ».

Hélisenne LESTRINGANT propose le compte rendu d’un ouvrage de Delphine Edy, *Explorer l’autre face du réel pour recréer l’œuvre en scène* (Dijon, 2022), premier travail analytique sur l’œuvre de Thomas Ostermeier, figure de proue du théâtre allemand contemporain. Elle montre que, par ses nombreuses qualités, ce livre est appelé à rester très longtemps la référence sur l’œuvre d’Ostermeier : par ses nombreux éclairages – littéraires, philosophiques, scéniques –, il livre un aperçu très fouillé de l’œuvre d’Ostermeier, de ses méthodes et de la personnalité du metteur en scène.

Aline LE BERRE propose enfin le compte rendu d’un ouvrage collectif (dirigé par Jean-François Candoni, Elisabeth Kargl, Ingrid et Marc Lacheny) consacré à un sujet original, les *Figurations de la dictature dans les arts de la scène* dans l’espace germanophone du XIX^e siècle à nos jours. L’art se présente ici soit comme un moyen de contestation, soit au contraire comme un outil de manipulation. Elle conclut que cet ouvrage « a le mérite de faire découvrir des productions peu connues et éclairantes. Il se révèle une lecture passionnante, permettant de croiser les points de vue et d’envisager l’ambiguïté de l’art qui peut être mis au service d’une idéologie mais qui permet aussi de la contourner pour affirmer son indépendance d’esprit ».

Bien loin, évidemment, d’épuiser le sujet, l’ensemble des contributions ici réunies nous paraît illustrer éloquemment la fécondité de la thématique « en question(s) ».

Marc LACHENY et Maurice ABITEBOUL