

INTRODUCTION JEUNESSE ET VIEILLESSE AU THÉÂTRE

Cueillez, cueillez votre jeunesse :
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté
(Ronsard, *Ode à Cassandre*)

Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie !
(Corneille, *Le Cid*)

Le CNRTL définit la jeunesse comme la « période de la vie entre l'enfance et l'âge mûr chez l'homme » et ajoute que le terme désigne également « le fait d'être jeune, d'être peu avancé en âge ». Par contraste, le terme « vieillesse » désigne la « période de la vie succédant à l'âge mûr que l'on situe actuellement chez l'homme à partir de l'âge de soixante-cinq, soixante-dix ans », ainsi que la « période ultime de la vie plus ou moins bien vécue par une personne en fonction de son état physique ou mental ».

Jeunesse et vieillesse constituent aujourd'hui, dans le contexte d'une augmentation de l'espérance de vie et du vieillissement des sociétés¹, à la fois un enjeu de société majeur et un sujet de débats – économiques, sociaux, politiques, culturels, esthétiques – de première importance. Il ne surprendra donc guère que ces deux thèmes intrinsèquement liés traversent l'histoire des arts et de la littérature, en particulier le théâtre, de l'Antiquité à nos jours. Pour ce qui est de l'Antiquité, il suffira de citer ici le *De senectute* de Cicéron ou les comédies d'Aristophane qui campent (cf. Pisthétairos dans *Les Oiseaux*) de nombreux vieillards lubriques et exploitent largement les infirmités des vieillards, utilisées comme des ressorts comiques, notamment dans *Les Guêpes*².

Le théâtre donne ainsi à voir sous de multiples formes – comique, tragique, tragicomique – les rapports dialectiques entre jeunesse et vieillesse. Au sein de ces diverses représentations, l'on mentionnera tout particulièrement les personnages types dont regorge le théâtre comique (italien et français, mais aussi anglais, autrichien, etc.), comme le personnage du jeune premier et surtout de la jeune première, dont le public attendait qu'elle fût belle, docile et romantique, à l'instar de la célèbre poétesse et comédienne italienne de la *commedia dell'arte* Isabella Andreini (1562-1604) ; les jeunes amoureux, tantôt ingénus, tantôt prompts à railler et à duper les vieillards ; le type comique du vieillard amoureux enfin, très présent dans

¹ Cf. *Germanica* n° 50 (2012) = L'écriture de la vieillesse dans la littérature allemande contemporaine, textes réunis par Bernard Bach.

² Voir Simon Byl, « Le vieillard dans les comédies d'Aristophane », *L'Antiquité Classique* n° 46-1 (1977), p. 52-73.

la farce à la française et la comédie italienne, généralement ridicule (l'amour étant le propre de la jeunesse, tout vieillard amoureux paraîtra inévitablement ridicule aux spectateurs !), tels que Cassandre, le *dottore* ou l'illustre Pantalon de la *commedia dell'arte*, vieux barbon constamment épris de jeunes filles, auquel on peut ajouter Géronte dans *Le menteur* de Corneille, autre barbon imbécile et toujours berné, ainsi que leurs nombreux avatars sur les scènes comiques. À l'inverse, les pères, comme Don Diègue ou le vieil Horace chez Corneille, ainsi que les vieux rois ne sont guère enclins à l'amour. Plus près de nous, le théâtre de Beckett est traversé par un « monde de vieillards » prenant au début la forme de personnages clownesques, avant de céder la place à une réflexion métaphysique sur la mort dans les pièces tardives³. Ces quelques exemples, qui nous mènent de l'Antiquité au théâtre moderne en passant par la *commedia dell'arte* et le théâtre classique, montrent déjà la permanence d'un intérêt pour les thèmes de la jeunesse et de la vieillesse au théâtre. Ce nouveau volume de *Théâtres du Monde* invite à découvrir comment les divers auteurs ici traités s'emparent de ces rapports, sans cesse renouvelés, entre jeunesse et vieillesse au théâtre.

ÉTUDES SUR « JEUNESSE ET VIEILLESSE AU THÉÂTRE »

Marie-Hélène DAVIES remarque, dans son article, le fait que les débuts de la vie de l'enfant prenaient, dans le théâtre antique, une importance plus grande qu'on ne le croit, mais en filigrane ; qu'avec l'évolution du théâtre et de la sensibilité on arrive à considérer l'enfant moins comme un pion sur l'échiquier que comme un adulte en herbe (Macduff), comme un être sensible (Chérubin), souffrant (Azaël), formé et déformé par son apprentissage de la vie (Tom, Jimmy, Rachel). En retournant au théâtre antique et de la Renaissance en Europe, on retrouve une similarité déconcertante. Les mêmes questions reparaissent sous des aspects un peu différents. La question de la procréation et de la vie de l'enfant pour sa famille et pour l'État. Le mystère de la présentation de bébés abandonnés ou choyés et de leur mutation en adolescents, en adultes, ou celui de l'aléa qui signe leur destin. Le rôle des gens de la campagne pour les sauver et les nourrir ; la part de l'inné et de l'acquis (originelle/étrangère) ; le départ pour chercher le maillon biographique manquant et les épreuves qui s'ensuivent ; la rébellion de l'adolescent, etc. Quant aux vieillards et aux vieilles, s'ils ont joué et jouent encore un rôle actif en relation avec les jeunes, ils présentent eux-mêmes, comme l'arbre en hiver, des bourgeons de printemps, ceux du passé qui leur reviennent à l'esprit, et ceux du présent qui trouvent parfois l'écorce protectrice. En même temps, comme Lear ou ceux d'Homère, ils ressentent une lassitude qui provient de l'usure, et parfois se contentent de deviser. Le théâtre des anciens est toujours à la page. Il suffit de mettre des lunettes pour y retrouver les questions de nos contemporains.

³ Voir Marie-Claude Hubert, « Beckett : un monde de vieillards », *Recherches & Travaux* n° 86 (2015), p. 45-53.

Rova LYON nous invite à considérer que l'hybris ou la démesure, comme on la traduit généralement, est une clef d'interprétation souvent employée pour l'étude du genre tragique. Il s'agit alors bien souvent de faire ressortir les « implications métaphysico-religieuses qui [...] font »⁴ de la démesure « un dépassement des limites de la conduite humaine et une usurpation du divin »⁵. Cependant, alors que la démesure semble une caractéristique essentielle du genre tragique, peu d'études s'intéressent au rapport que la démesure entretient avec les exigences poétiques de ce-dit genre. Or, si l'on s'appuie sur les observations qu'Aristote fait à propos de l'*èthos*, le caractère, dans la *Poétique* et dans la *Rhétorique*, l'on s'aperçoit que la démesure peut concourir à l'élaboration de personnages-types ; et que cette élaboration repose sur un principe de vraisemblable s'appuyant sur l'image que l'on se fait, à l'époque d'Aristote et sûrement avant, des âges de la vie. Et il ressort d'Aristote que la jeunesse est un âge de démesure. Il s'agira tout d'abord dans ce travail de voir comment la démesure caractéristique de la jeunesse peut être un principe de la dramaturgie tragique grâce à Aristote, et de mettre ensuite le Stagirite à l'épreuve de trois tragédies d'Eschyle (les *Perses*, les *Sept contre Thèbes* et les *Choéphores*) en étudiant la manière dont la démesure des jeunes personnages de Xerxès, d'Étéocle, du Chœur des Thébaines, d'Électre et d'Oreste est présentée.

Henri SUHAMY, dans sa contribution, « Jeunesse et vieillesse, prouesses et tristesses, thèmes et variations », constate que les notions de « jeunesse » et de « vieillesse » « s'assimilent à des traits de caractère et servent de ressorts dramatiques » particulièrement féconds, ce que met du reste en évidence le parcours qu'il nous propose dans l'histoire du théâtre de l'Antiquité à nos jours. Son analyse nous montre éloquemment à quel point l'antinomie jeunesse/vieillesse peut produire sur scène un effet conflictuel, « que les auteurs dramatiques savent exploiter » de diverses manières, comme Plaute, Shakespeare, Corneille, Racine, Molière, Goethe, Vigny, Labiche et tant d'autres (Tchékhov, Ionesco, etc.).

Edoardo ESPOSITO propose ici une étude qui concerne l'évocation de la jeunesse et de la vieillesse dans la production théâtrale en langue italienne. Une production qui est examinée d'après une approche diachronique, à partir du tournant du XVI^e siècle, notamment avec *La Mandragore* de Nicolas Machiavel. Si, à cette époque, la typologie des personnages et de l'âge qui les caractérise commence à acquérir une profondeur d'introspection nouvelle, une telle évolution est néanmoins ralentie par le grand essor de la *commedia dell'arte* et les stéréotypes extrêmement figés des rôles de ses masques (Arlequin, Pantalon, Capitan, Isabella etc.) On doit à l'art et à la sensibilité de Carlo Goldoni, au XVIII^e siècle, la réforme de la conception du spectacle théâtral, avec le rejet progressif des rôles stéréotypés et

⁴ Mathieu (J.-M.), « hybris-démesure ? Philologie et traduction », *Kentron*, 20, 2004, p. 15.

⁵ *Id.*

l'exigence du support de textes entièrement rédigés. Le traitement de la jeunesse et de la vieillesse au cours de plusieurs siècles fait l'objet, à l'aide de nombreux extraits de répliques marquantes, d'une esquisse critique qui analyse, après les pièces de Machiavel et Goldoni, la configuration de certains personnages, étroitement liés à la problématique en question, qu'on retrouve dans les œuvres d'auteurs tels que Vittorio Alfieri, Alessandro Manzoni, Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Pier Paolo Pasolini et Romeo Castellucci. Une analyse qui a vocation, donc, à donner un aperçu aussi succinct que précis de la dialectique des âges qu'on peut repérer dans la théâtralité relevant du domaine linguistique italien.

Théa PICQUET rappelle, pour commencer, ces quelques vers, très évocateurs : « Combien belle est la jeunesse : / Elle ne cesse de fuir. / Qu'à son gré chacun soit en liesse, / Rien n'est moins sûr que demain » écrits par Laurent le Magnifique dans sa chanson *Bacchus et Ariane*. Il chante ainsi le mythe de la jeunesse – ce qui, implicitement, pose la question de l'antinomie Jeunesse / Vieillesse. La comédie, objet de la présente étude, la *Sorella*, écrite un siècle plus tard environ, – l'une des quatorze parvenues jusqu'à nous, de Giambattista Della Porta –, en est une bonne illustration. Cette étude, donc, se donne pour objectif d'analyser les déclinaisons des notions de jeunesse et de vieillesse en relation avec le physique, le caractère, les relations sociales, pour mettre en lumière le message véhiculé par l'écrivain napolitain, non sans avoir rappelé, au préalable, quelques éléments de sa biographie et une définition des termes interrogés.

Christian ANDRÈS examine, dans son article, parmi le *corpus* de pièces lopesques où sont mises en scène les figures de la jeunesse et de la vieillesse, trois d'entre elles seulement, portant sur une bonne trentaine d'années (soit des œuvres de jeunesse à celles des dernières années) : *Le Prince mélancolique* (*El príncipe melancólico*), *Le Fils sans père* (*El hijo sin padre*), *Le Châtiment sans vengeance* (*El castigo sin venganza*). Une deuxième restriction dans l'analyse des personnages s'est immédiatement imposée, puisque dans le microcosme social des *comedias* de Lope, a été privilégiée une catégorie sociale, la noblesse, et des personnages précis comme celui du jeune premier, le galant (*galán*), et de la jeune première, la dame, tandis qu'à l'opposé c'est celui du vieillard, mais du vieillard aristocratique qui peut cependant ne pas manquer de verdeur comme on le voit avec le duc de Ferrare dans *El castigo sin venganza*. Malgré les traits plus ou moins stéréotypés des figures, tout l'art de Lope de Vega consiste à donner un relief étonnant à certains personnages de jeunes, comme le Prince, ou le comte Leonido et la duchesse Rosilena dans *El príncipe melancólico*, et le père cruellement vengeur et homicide (par personne interposée) qu'est le duc de Ferrare dans la tragédie remarquable qu'est *El castigo sin venganza*.

Jean-Pierre RICHARD rappelle qu'à la date où Shakespeare composa *Vie et mort du roi Jean*, il existait déjà au moins deux pièces sur ce roi d'Angleterre, Jean sans Terre, le plus jeune frère de Richard Cœur de Lion, parfois accusé d'avoir fait aveugler, castrer et tuer en 1203 son neveu Arthur, duc de Bretagne, alors âgé de seize ans. L'Histoire sert ici de prétexte au dramaturge pour déployer un jeu pervers autour d'un personnage d'enfant. Il a en effet choisi d'abaisser l'âge d'Arthur, jusqu'à faire du jeune guerrier breton un garçonnet aussi désirable que vulnérable, qu'il livre en pâture à plusieurs prédateurs. Cette histoire sous l'Histoire aux dépens de ce petit prince se nourrit de saisissantes équivoques truffant le sous-texte shakespearien d'un bout à l'autre de la pièce. Mieux que par la saga des Plantagenêt, elles s'expliquent par les réalités de la scène londonienne de l'époque, notamment autour des troupes professionnelles de garçons impubères, dont certains se prostituaient.

Maurice ABITEBOUL souligne que c'est toute une galerie de portraits qui nous est offerte dans *Hamlet*, nous permettant de suivre et d'observer, à travers différents personnages, des parcours qui conduisent de la jeunesse, pour certains, à la vieillesse, pour d'autres. Il y a l'innocente et naïve Ophélie, fragile jeune fille à peine sans doute sortie de l'enfance. Et puis les jeunes gens, d'une vingtaine d'années – ou guère plus âgés –, les uns inexpérimentés et facilement manipulables (Rosencrantz et Guildenstern), l'autre déjà très mûr d'esprit et réfléchi (Horatio), d'autres enfin, impétueux et passionnés, difficilement contrôlables (Hamlet ou Laërte). Il y a ensuite, « entre deux âges », Claudius et Gertrude, que la passion érotique et l'ambition effrénée de l'un et la lascivité et la sensualité extrême de l'autre permettent aisément de classer parmi les personnages, vieillissants mais encore pleins des désirs inassouvis de la jeunesse. Enfin le pitoyable Polonius ferme la marche, sénile, à certains égards, gâteux, selon Hamlet. Mention spéciale doit être faite pour le Spectre, autrement dit le défunt roi Hamlet, que l'on n'a guère de mal à classer dans cette tranche d'âge qu'on appelle la vieillesse.

Angélique CHEVALLEY, en établissant un corpus d'une dizaine de pièces jouées entre 1680 et 1750, propose, dans la présente étude, de mettre en lumière la résurgence de la figure du vieillard rajeuni sur les scènes parisiennes sous l'Ancien-Régime. L'analyse des fonctions critiques et dramaturgiques de cette figure dans le théâtre comique révèle la portée référentielle du thème du rajeunissement, comme écho parodique à des traités de longévité, ainsi que l'infléchissement de la comédie vers le merveilleux mythologique et féérique. Tantôt vrai, tantôt faux, le rajeunissement, comme élément structurant de l'intrigue, sert de support à des variations sur des types (le barbon et le vieillard amoureux) et des canevas déjà existants, ou de moteur à des intrigues moins convenues.

Thérèse MALACHY, quant à elle, constate qu'à première vue, jeunesse et vieillesse au théâtre ne sont en rien dissemblables de ce qu'elles sont dans la réalité. L'âge, dans une œuvre dramatique, y dépendra toujours de l'emploi attribué à la

MARC LACHENY ET MAURICE ABITEBOUL
INTRODUCTION : JEUNESSE ET VIEILLESSE AU THÉÂTRE

distribution. Lorsque cet emploi est celui d'un barbon rabat-joie, comme dans la comédie classique, son âge sera raillé par le public. Un jeune homme et une jeune fille en seront les favoris. Il arrive que l'âge serve de détonateur du conflit d'une pièce, mais plus rarement. Au XVIII^e siècle, l'âge cesse d'avoir un rôle à part. Il est lié exclusivement au rôle des protagonistes. L'exception majeure au XX^e siècle est le théâtre de Samuel Beckett. Toute son œuvre dramatique est la mise en scène de la tragédie de l'homme que rend tangible sur le plateau le vieillard impotent et moribond. De nos jours, l'âge cesse d'être nommé. Il est devenu le troisième âge.

Michel AROUIMI, dans sa contribution, « Lamartine et Rimbaud, comme Saül et Samuel ? », revient sur la fameuse lettre du 15 mai 1871, dans laquelle le Rimbaud « voyant » donne son avis sur Lamartine, « quelquefois voyant, mais étranglé par la forme vieille ». Comme à l'égard de Victor Hugo, malmené dans cette lettre, cette désinvolture masque une dépendance qui reste à montrer. C'est ce que propose l'auteur en relisant notamment le poème de Rimbaud *Les fêtes de la faim* et sa seconde version, sous le titre *Faim*, au beau milieu d'*Une saison en enfer*, dans « Délires II ». L'auteur montre que Rimbaud, reprochant à son prédécesseur la « forme vieille », aura surtout été gêné par les reculades devant le « néant » qui, dans les vers de Lamartine, « sont pourtant la condition de la survie d'un poète ».

Jean-Pierre MOUCHON souligne que, dans son article, il lui a semblé intéressant d'étudier, sous l'angle comparatif et musical, le thème de la jeunesse et de la vieillesse dans *Faust* et *Roméo et Juliette*, opéras bien connus de Charles Gounod pour la musique, Jules Barbier et Michel Carré pour le livret. Contrairement aux ouvrages éponymes respectifs de Goethe et de Shakespeare dont ils se sont inspirés librement, les librettistes n'ont pas cherché à approfondir les personnages, à révéler les ressorts cachés de leurs actes. Ils se sont plutôt contentés de les ébaucher dans une intrigue resserrée et pas toujours claire, laissant le soin au musicien d'exprimer avec bonheur les sentiments qu'ils éprouvent.

Marcel TAIBÉ propose, dans sa contribution, une réflexion sur le conflit entre l'administration coloniale allemande et Dualla Manga Bell, le jeune chef traditionnel. Son objectif est de démontrer comment le théâtre africain convoque les stratégies dramaturgiques en vue de déconstruire l'administration coloniale par une jeunesse déterminée. En partant de la critique thématique, l'article aboutit au résultat selon lequel *Ngum a Jemea ou la foi inébranlable de Rudolf Dualla Manga Bell* s'inscrit dans les luttes anticolonialistes et la défense des peuples colonisés. Le dramaturge mobilise les formes du langage dramaturgique en vue de déconstruire l'appareil colonial allemand. S'opposant au pouvoir colonial, le jeune Dualla Manga sera condamné à mort. Sa fin tragique par pendaison traduit le crime colonial commis au nom de la prétendue mission civilisatrice qu'est la colonisation. La réappropriation de l'oralité et l'ancrage linguistique par lesquels s'illustre la pièce de théâtre traduisent à la fois l'aspiration à l'autonomie et l'originalité du théâtre

africain. Partant, David Mbanga Eyombwan tend vers un théâtre complet qui porte l’Afrique dans toute sa pluralité historique et culturelle à la conscience postcoloniale.

Jacques COULARDEAU, après une introduction qui fait le point sur l’opéra Kunqu en Chine du passé à aujourd’hui, examine la politique de soutien et redéveloppement de la Chine dans ce domaine depuis la fin de la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne. Cela l’amène à considérer l’impact du projet de collecte de toutes les œuvres concernant Confucius et/ou écrites par Confucius, avec le projet de mettre sur un pied d’égalité le marxisme sinisé et la gouvernance confucéenne. Il s’intéresse ensuite à une première partie de travail sur le pavillon aux Pivoines avec la traduction d’André Lévy publiée pour le Festival d’Automne de Paris en 1999. Quelle image de cet opéra Kunqu obtient-on avec cette traduction ? Si elle contient d’excellents éléments d’information culturelle sur le théâtre en général et cet opéra en particulier ne permet pas de saisir pleinement la place de la poésie chantée dont les didascalies soulignent l’importance. Le présent article, fort documenté, constitue la première des trois parties que Jacques Coulardeau pense consacrer à cet opéra de dix-neuf heures, dont la longueur inhabituelle explique et justifie la nécessité d’un aussi long travail.

THÉÂTRE ET SOCIÉTÉ ET LE PARTI PRIS DES OBJETS

Ingrid LACHENY, évoquant les rapports entre théâtre et société, se penche sur le cas du metteur en scène Philippe Quesne, qui a mis en scène, en 2006, *Caspar Western Friedrich* (Kammerspiele de Munich) et *La Nuit des taupes* (Théâtre des Amandiers). L’analyse de ces deux pièces vise à montrer comment Quesne a intégré sur la scène contemporaine sa propre vision du romantisme et suggéré ainsi le passage de l’homo romanticus à l’homo oeconomicus. Au-delà d’être le seul lieu de tous les possibles, le lieu où les arts se mêlent entre eux, le théâtre (ou, plus exactement, le geste théâtral, les choix musicaux et la scénographie) tente de résister à l’érosion des rapports sociaux et environnementaux. Quesne critique la société, ce que l’homme en fait et comment il la transforme. En soulignant l’importance du vivant et des blessures que les hommes lui infligent, Philippe Quesne rend hommage au romantisme allemand et marque, en même temps, sa volonté de redéfinir la place de l’homme dans son environnement naturel.

Marie-Françoise HAMARD évoque la figure de Georges Banu, qui, éminent critique et ami de nombre d’artistes de théâtre, fait paraître en septembre 2022 (il décédera l’année suivante) un petit ouvrage, abondamment illustré, intitulé *Les objets blessés*. Y figurent lesdits objets, décor de son appartement, qui les accueillit au retour de ses voyages, accompagnés d’une glose visant à exprimer à quel point leur hôte tenait à eux. Supports d’une contemplation esthétique, ces êtres inanimés,

MARC LACHENY ET MAURICE ABITEBOUL
INTRODUCTION : JEUNESSE ET VIEILLESSE AU THÉÂTRE

dénichés dans des brocantes, des marchés de fortune, choisis parce qu'abîmés, usés, déconsidérés, retrouvent, grâce à l'œil amoureux de Banu, une grâce définitive. Métaphores des créatures vivantes délaissées, agressées par divers déboires, rongées par les accidents, ces éléments d'un théâtre intime acquièrent un statut qui permet que le temps fasse une pause dans son passage ou s'arrête, nous invitant à les rejoindre, sur le mode mineur : *cosa mentale*. Nous, lecteurs, spectateurs, devenons, dédaigneux de l'âge, les complices, les comparses d'un dramaturge en chambre, capable de dispenser des leçons d'art et d'affection exemplaires à qui, victime ou agent d'une société violente, aurait trop oublié d'en prodiguer.

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Marc LACHENY admet volontiers que, comme son prédécesseur Ferdinand Raimund (1790-1836), Johann Nestroy (1801-1862) n'a certes pas écrit de parodie proprement dite des auteurs classiques allemands, mais, ajoute-t-il, cela ne signifie pas qu'il n'a pas fait d'utilisation parodique des œuvres de Lessing, Schiller et Goethe à certains endroits stratégiques de ses pièces, en particulier pour faire ressortir la fausseté ou l'artificialité du discours de tel ou tel personnage. Comment, dès lors, décrire sa relation aux classiques ? Nestroy se contente-t-il d'un usage exclusivement critique de l'héritage classique à des fins de divertissement de son public ? L'examen précis des allusions et des références aux classiques aussi bien dans les dialogues que dans les passages chantés des pièces montre que la réception des classiques allemands par Nestroy oscille constamment entre satire, parodie et respect à l'égard de ses hypotextes. Cette utilisation des classiques s'inscrit pleinement dans la stratégie satirique de Nestroy, une stratégie fondée sur l'exposition, au nom de l'idéal, de la bêtise, des défauts, des insuffisances et des faiblesses humaines.

Marc LACHENY rappelle dans sa contribution que, jusqu'à présent, aucun texte de l'auteur dramatique autrichien Ferdinand Raimund (1790-1836) n'avait fait l'objet de traductions publiées en langue française. Cette lacune sera toutefois comblée en 2024-2025 par la publication de cinq de ses huit pièces aux Éditions du Brigadier (Lille). C'est ici la traduction très récente (septembre 2024), publiée sous le titre *Le charlatan sur l'île enchantée*, de *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (1823), la toute première pièce de Raimund, qui se voit présentée par son auteur autour de trois axes principaux : la traduction des noms, la traduction de la variété de la langue de Raimund, la recreation des passages musicaux. L'un des enjeux majeurs de cette traduction était de restituer la fraîcheur d'une pièce sans équivalent dans le domaine francophone et de rendre le théâtre de Raimund enfin accessible au lectorat francophone.

René AGOSTINI, dans son article intitulé « Jeunesse et vieillesse : le temps, l'homme et le "contre-temps" », part du constat de la Loi qui détermine le

MARC LACHENY ET MAURICE ABITEBOUL
INTRODUCTION : JEUNESSE ET VIEILLESSE AU THÉÂTRE

cycle immuable de notre existence sur Terre, à savoir ce parcours de la naissance à la mort, en passant par les âges successifs, de l'enfance à la vieillesse et à la mort. Il tente de cerner la manière dont philosophes et poètes se positionnent par rapport au monde tel qu'il est et voit en eux de jeunes esprits, à la fois enfants et adolescents et qui ne comprennent pas le monde de ceux que l'on appelle les « grands » ou les « adultes »... René Agostini cherche à définir les critères, principes et valeurs qui définissent la jeunesse et la vieillesse, c'est-à-dire ce qui structure et oriente une vie, une existence, et qui lui donne plus ou moins de liberté c'est-à-dire d'indépendance par rapport à la temporalité, qui n'est donc pas, pour l'essentiel, tout ce qui détermine la jeunesse et la vieillesse. Il y a une Loi transcendante et transcendantale qui gouverne notre vie sur Terre, mais son application peut varier, être retardée ou adoucie, selon la manière de vivre la vie et d'exister ici-bas. Cet article finit par une opposition entre occident et orient, par rapport à une citation extraite du *Voyage en Orient* de Hermann Hesse.

René AGOSTINI insiste, dans sa contribution, sur l'héroïsme de Philippe Lacoue-Labarthe, « agent de la constitution d'un nouvel héroïsme » dans le « nihilisme démocratique » : parcours dans l'Histoire depuis Platon et la fin de l'« art tragique », en passant par 1789, la « Terreur jacobine » et la République, Napoléon Bonaparte, le nazisme et Auschwitz, « nos édéniques démocraties » et Guy Debord et Mai 68. Sont convoqués Nietzsche, Paul Celan, Alain Badiou et Stéphane Mallarmé, Martin Heidegger et Friedrich Hölderlin, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Maurice Blanchot et Jean-Luc Nancy (ainsi que Samuel Beckett).

Panorama philosophique et synthèse, avec des ouvertures singulières – la « Katharsis » d'Aristote (Hegel l'aurait inconsciemment traduite dans son concept d'« Aufhebung », traduit « relève » par Derrida) est, pour Kacem surtout, « une opération absolument constitutive de l'humanité comme telle » ; la mise en lumière de la continuité de Platon à Badiou ainsi que de Rousseau à Nietzsche et à Guy Debord ; une perspective innovante sur l'art et le Mal, la fin du Mythe et l'économie de marché, et le nouveau rapport de la philosophie à la poésie tel qu'initié par Isidore Ducasse, alias Comte de Lautréamont, dans son revirement entre sa glorification de la poésie dans « Les Chants de Maldoror » et sa condamnation platonicienne de tous les poètes dans « Poésies » (titre paradoxal). Le texte se conclut avec « Phrase » de Lacoue-Labarthe (Éd. Bourgois, 2000) : « le plus grand poème de notre temps », qui pourrait avoir « des effets politiques ». L'érudition et la clairvoyance de Kacem cernent « notre » monde et nous le montrent dans ses racines et dans ses manifestations contemporaines.

Marine DEREGNONCOURT rappelle que, en 2003, sur la scène des Ateliers Berthier du Théâtre de l'Odéon à Paris, Marina Hands interprète le rôle d'Aricie dans *Phèdre* de Jean Racine, sous la direction de Patrice Chéreau. La jeune actrice de 28 ans qu'elle était alors avoue volontiers que ce metteur en scène lui a conféré la légitimité dont elle manquait pour parvenir à s'imposer sur la scène

MARC LACHENY ET MAURICE ABITEBOUL
INTRODUCTION : JEUNESSE ET VIEILLESSE AU THÉÂTRE

théâtrale, face à ses parents renommés dans l'art du théâtre : Ludmila Mikaël et Terry Hands. Cette assurance désormais acquise lui a donné envie, à 49 ans, d'endosser un nouveau rôle, celui de metteuse en scène. Revenue en 2020 à la Comédie-Française, elle a choisi de proposer à Éric Ruf – actuel Administrateur Général de l'institution jusqu'en août 2025 – pour sa première mise en scène en solo : *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello dans une traduction de Fabrice Melquiot. Cette pièce métathéâtrale lui a permis de réfléchir sur l'utilité de son art, tout comme Patrice Chéreau n'a cessé de le faire, tout au long de sa carrière. En cela, Marina Hands s'avère passeuse de cet héritage artistique.

Par les multiples éclairages proposés sur les divers théâtres du monde (grec antique, français, italien, espagnol, anglais, autrichien, africain, chinois notamment), les directeurs de ce nouveau numéro de *Théâtres du Monde* espèrent avoir démontré la pertinence qu'il y avait à se pencher sur l'inépuisable sujet de la jeunesse et de la vieillesse au théâtre.

Le prochain numéro (2026), une fois de plus, réunira des contributions variées et il portera sur « la spatialité au théâtre ».

Marc LACHENY
et Maurice ABITEBOUL