

## INTRODUCTION

# L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE

La ressemblance ne fait pas tant un comme la différence fait autre. Nature  
s'est obligée à ne rien faire d'autre, qui ne fut dissemblable. (Montaigne)  
Je est un autre. (Rimbaud)

Dans sa contribution au *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Jean-François Rey précise que « [l]e substantif "altérité" semble désigner une qualité ou une essence, l'essence de l'être-autre. Mais, de son côté, l'autre désigne des choses très différentes : l'autre homme, autrui, l'Autre<sup>1</sup>. » En réalité, ce qui se joue, *grosso modo* depuis Platon, entre le Même et l'Autre comme modes de l'Être (*Sophiste*, *Timée*) reparait chez les Modernes sous la forme d'un jeu dialectique entre le « moi » et le « non-moi », l'identité et l'altérité, l'*ego* et l'*alter ego*.

Quelques précisions terminologiques semblent s'imposer pour commencer et pour savoir exactement de quoi l'on parle, ou de quoi l'on souhaite parler. Le terme d'« altérité », provenant du latin « *alteritas* », est un concept de nature d'abord philosophique qui signifie de manière générale, d'après *Le Robert*, « le caractère de ce qui est autre » ou distinct et, par conséquent, la reconnaissance de l'autre dans sa différence et sa singularité (culturelle, politique, religieuse, sociale, etc.). Selon le Littré, « est autre ce qui n'est pas la même personne ou la même chose », ce qui revient à dire que l'altérité implique une relation étroite avec le même. Le même et l'autre, au même titre que l'un et le multiple, font partie, pour citer Paul Ricoeur, des « méta-catégories » de la pensée de l'être depuis l'antiquité grecque. Peu discriminante dans le cas présent, contrairement à la langue allemande par exemple, la langue française ne distingue pas entre ce que le latin nomme tantôt *Aliud*, neutre générique désignant l'Autre, et tantôt *Alter*, l'autre de tout un chacun. En français, on a tendance à réserver la majuscule à l'Autre pour désigner une position, une place dans une structure psychique. C'est ainsi qu'en use la psychanalyse lacanienne : « L'inconscient est le discours de l'Autre. » Mais l'altérité s'emploie davantage encore, en philosophie comme en anthropologie, pour désigner un sentiment, une emprise ou un régime : il y a des autres, différents de moi, suis-je donc leur semblable ? Pour ne prendre ici que quelques exemples particulièrement parlants, chez Freud, l'apparition à l'enfant du *Nebenmensch* (« homme d'à côté ») s'accompagne d'une angoisse intense devant « l'infamier » / « l'inquiétante étrangeté » (*Unheimlichkeit*) du visage familial. Dans une perspective plus anthropologique, l'*alter ego* est la position d'un « non-moi » auquel j'attribue les mêmes pensées et sentiments que les miens. Toutefois, l'autre peut également se muer en danger, en rival, en ennemi avec lequel le moi entrera en conflit ou en lutte (Hobbes, Hegel). L'autre peut enfin prendre la forme de l'étranger, de l'hôte que les religions monothéistes commandent d'accueillir – par extension, dans cette perspective à la fois religieuse et anthropologique, le lointain devient le prochain.

Dans le contexte qui nous occupe ici, celui de « l'étranger (l'autre) au théâtre », il s'agira d'examiner les tenants et les aboutissants d'une authentique dramaturgie du rapport à l'autre et d'interroger les diverses facettes de l'Étranger, de l'Autre au théâtre. Cet Autre/autre peut être d'abord *un personnage singulier* : « Au sein d'une sphère sociale ou d'un milieu donnés, l'Autre peut être le voyageur, l'étranger venu d'ailleurs qui, pénétrant dans cet espace, tranche sur les autres personnages par son costume et ses manières, son langage et peut-être ses valeurs. Pôle d'attraction-répulsion, cette figure dérange, suscite le mépris ou l'amusement, plus rarement la fascination de ses partenaires dramatiques<sup>2</sup>. » Ce « garant d'une différence culturelle ou morale » connaîtra de multiples incarnations et métamorphoses sur scène. Une deuxième modalité d'expression de l'altérité peut être *la représentation* – souvent stéréotypée et caricaturale – *des pays étrangers dont il est question* : « L'altérité au théâtre peut être aussi l'image construite ou reconstruite du pays étranger et de ses

<sup>1</sup> Jean-François Rey, « Altérité », in : *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, sous la dir. de Gilles Ferréol et Guy Jucquois, Paris, Armand Colin, 2004, p. 4-7, ici : p. 4.

<sup>2</sup> Catherine Dumas et Karl Zieger (dir.), *L'Autre au miroir de la scène*, Berne et al., Peter Lang, coll. « Comparatisme et société », vol. 20, 2012, préface p. 11-15, ici : p. 11.

coutumes, et recouper ainsi l'évocation d'un Ailleurs, fictif ou fantaisiste, conduisant à une vision idéalisée ou dépréciée d'une communauté ou d'un peuple<sup>3</sup>. » Catherine Dumas et Karl Zieger, qui viennent d'être cités, distinguent une troisième forme de représentation ou de réécriture de l'Autre : *les traductions et adaptations d'œuvres étrangères*.

De telles perspectives permettront notamment, par-delà l'examen des situations d'irruption, d'intrusion de l'Autre et de confrontation à ce personnage souvent perçu comme un rival ou un concurrent, de soulever des questions relatives aux stéréotypes et aux préjugés, donc de renouveler à leur niveau les recherches sur l'imagologie et les stéréotypes nationaux.

## ÉTUDES SUR L'ÉTRANGER (L'AUTRE) AU THÉÂTRE

**Théa PICQUET** se penche d'abord sur « L'Autre dans *La Venexiana* ». Le texte qui fait l'objet de sa réflexion est une comédie anonyme du XVI<sup>e</sup> siècle, découverte seulement en 1928 par Emilio Lovarini à la Marucelliana de Venise.

La pièce s'inscrit dans un contexte historique mouvementé : l'aube d'un siècle, où la péninsule italienne connaît de nombreuses vicissitudes. Cependant, la République Sérénissime demeure pleinement indépendante jusqu'à l'entrée des troupes françaises, le 15 mai 1797. Dans cette Cité des Doges à l'identité bien spécifique, entre « calli » et canaux, l'auteur montre que l'on peut s'interroger de manière fructueuse sur la place accordée aux étrangers présents ou évoqués : le Turc, le portefaix bergamasque, le jeune Milanais.

**Christian ANDRÈS** souligne que, dans le drame historique *Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria* (composé entre 1604 et 1609), Lope de Vega met en scène une catégorie particulière d'étranger, l'insulaire *guanche* de Tenerife, qualifié par les conquistadors espagnols de « barbare », tandis que des personnages canariens comme le roi de Taoro, Bencomo ou Manil se représentent l'étranger espagnol venu de l'est comme un envahisseur belliqueux, rusé, et leur faisant la guerre de manière injuste.

S'il est de bon ton pour certains critiques (Maravall, Diez Borque) de ne voir dans le théâtre baroque de Lope de Vega que conformisme, orthodoxie religieuse et allégeance à l'absolutisme espagnol, une analyse plus attentive et dégagée de préjugés idéologiques peut déceler ici même des propos hétérodoxes, voire critiques, laissant entendre, par exemple, que la justification officielle de telles conquêtes canariennes (renvoyant à d'autres conquêtes, aux guerres menées contre les Amérindiens, à la colonisation américaine) a en réalité peu à voir avec l'affirmation expansive et violente de la foi et de la religion hispaniques, mais davantage avec des motifs inavoués d'ordre économique, nationaliste et psychologique : convoitise des richesses de l'étranger, de son or, de son argent, de ses femmes.

Les deux contributions suivantes sont consacrées à Shakespeare.

**Henri SUHAMY** aborde ainsi la question complexe de l'étranger dans le théâtre de Shakespeare. Constatant que les étrangers de toutes origines jouent un rôle important dans l'œuvre de Shakespeare, l'auteur s'applique à déterminer les conséquences théâtrales de cette présence massive, s'exprimant fréquemment sous la forme d'une altérité génératrice d'hostilité. Après avoir rappelé les ressources linguistiques dont dispose l'anglais pour dire l'étranger (*stranger, alien, otherness*) et la façon dont Shakespeare s'approprie ces modalités, il explore le « dépaysement conventionnel » dans l'œuvre shakespearienne et notamment la place échue à la France et aux Français, qui font souvent l'objet de moqueries.

L'examen des clivages religieux dont les pièces de Shakespeare se font l'expression conduit à une étude serrée de la place réservée aux Gallois et aux Irlandais, considérés comme « étrangers » à la Grande-Bretagne, et même comme des symboles de « sauvagerie primitive, voire animale ».

L'article se poursuit fort logiquement par une analyse des « sauvages » peuplant les pièces shakespeariennes, avant de se clore sur la thématique de l'exil et sur le dévoilement de « l'étranger en

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 12.

chacun de nous » : « [...] le thème de l'étranger, associé à celui de l'exil, ne reste pas accroché à un niveau sociologique ou politique. Il est lié à plusieurs des ressorts tragiques qui animent ses pièces, [...] ceux de la séparation, de l'incompréhension mutuelle, d'un clivage de la personnalité, d'un divorce d'avec soi-même. »

Puis **Maurice ABITEBOUL** se pose ici la question de savoir comment Hamlet passe de l'*altérité* (qui, apparemment, implique une certaine dose d'*altération*) à l'*aliénation* (qui marque une plus forte *distance* encore). Il montre, dans un premier temps, comment Hamlet vit l'expérience de l'altérité, du *même* à l'*autre*, et constate qu'il n'est plus *le même* après les terribles révélations du fantôme, ayant subi un choc émotionnel qui se traduit très vite par un comportement que d'aucuns ont eu tôt fait de qualifier de folie. C'est à partir de ce moment-là qu'*Hamlet n'est plus lui-même*, soit que le choc émotionnel de sa rencontre avec le Spectre l'ait marqué au point de le *transformer*, de le conduire à une *altérité* absolue, soit qu'il ait décidé, pour plus de commodité et pour avoir un champ d'action plus libre, d'adopter un comportement *étrange*, c'est-à-dire *différent* de son moi naturel.

L'auteur montre, dans un deuxième temps, comment Hamlet, pris au piège de l'aliénation, devient *autre*, étranger à lui-même, comment il semble perdre la maîtrise de la situation (en même temps que son libre arbitre), *s'éloigner* de plus en plus de son projet initial (venger son père) et se perdre dans des considérations morales ou religieuses. À ce stade, il est désormais tout à fait *étranger à lui-même* au point véritablement de n'être plus lui-même, de ne pas même pouvoir se reconnaître : il est passé de la simple *altérité* à un état d'*aliénation* pure. Il montre enfin comment Hamlet retourne au *même* et retrouve son identité première. C'est en effet le second choc émotionnel que subit Hamlet, l'annonce de la mort tragique d'Ophélie, qui le ramène à son état normal – et lui restitue cette part d'humanité dont l'avait provisoirement privé cette longue « saison en enfer » que constituait pour lui son investissement forcé dans une mission qui n'était pas faite pour une âme sensible comme la sienne. L'itinéraire spirituel d'Hamlet l'aura ainsi conduit, après un passage difficile dans le monde hostile et trouble de l'*altérité*, suivi d'un séjour en enfer où il aura connu les périls et les souffrances du monde de l'*aliénation*, à un retour sur la « terre des hommes », celle qui le rapproche de ses frères humains.

**Aline LE BERRE** nous rappelle d'abord que Friedrich Schiller a centré son *Don Carlos*, publié en 1787, autour du thème de l'étranger, de l'autre qui vous rejette et que l'on déteste. Mais il a rendu cette question d'autant plus brûlante et subversive que l'autre est celui qui vous a engendré. C'est le drame de l'hostilité viscérale entre un père et son fils qu'il a mis en scène en évoquant le conflit œdipien entre le roi Philippe II d'Espagne et son fils. Ainsi, il met en cause les liens du sang, nullement garants d'entente et d'union, d'autant moins s'ils sont gangrenés par des enjeux de pouvoir. À ses yeux, la paternité biologique n'empêche aucunement un père et un fils de se sentir étrangers l'un à l'autre et de devenir d'après rivaux au point de se souhaiter mutuellement la mort. En contestant les agencements de la nature, en soulignant leur caractère arbitraire, il s'inscrit dans la continuité de la pensée rationaliste. Déjà Lessing glorifiait dans *Nathan le Sage* la paternité d'élection bien supérieure selon lui à la paternité biologique, même s'il le faisait de façon beaucoup moins tragique que Schiller.

Aline Le Berre montre que celui-ci met en cause le discours traditionnel selon lequel les enfants devraient reconnaissance et respect à leurs parents. Le terme « étranger » est parent de celui d'« étrangeté », puisqu'il possède la même racine. Effectivement, il s'agit bien pour Schiller de souligner dans cette pièce l'étrangeté des lois de la génération qui enchaînent parfois l'un à l'autre des êtres apparemment incompatibles sans leur donner la possibilité d'un rapprochement affectif.

**Marc LACHENY** consacre une première contribution aux scènes des faubourgs de Vienne sur lesquelles, en raison de la censure, le congrès ne devrait *a priori* pas apparaître comme motif dans les pièces. L'examen de plusieurs pièces clés telles que *Les Bourgeois de Vienne (Die Bürger in Wien, 1813)* ou *Les Étrangers à Vienne (Die Fremden in Wien, 1814)* d'Adolf Bäuerle fournit toutefois des informations instructives sur la contribution d'une culture théâtrale populaire à l'environnement socioculturel du congrès de Vienne.

La question est de savoir si les pièces de dramaturges populaires viennois tels que Bäuerle sont encore aujourd'hui à considérer, du fait de leur fonction majoritairement divertissante, comme

purement « apolitiques ». L'univers de la fête, en effet, n'est jamais uniquement synonyme de divertissement et de fuite utopique, mais il recèle aussi un fort potentiel critique et subversif, trop souvent négligé.

**Jean-Pierre MOUCHON** se penche, quant à lui, sur *L'Étranger* de Vincent d'Indy. Action musicale en deux actes, poème et musique de Vincent d'Indy, *L'Étranger* fut donné au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, en 1903, puis à l'Opéra de Paris la même année. Il montre que le récit nous conduit dans un village au bord de la mer où un Étranger mystérieux est venu s'installer. Pêcheur comme la plupart des habitants du village, il vit à l'écart, ne parle à personne, mais s'efforce de venir au secours des malheureux. Il est cependant jaloux et craint à cause des pêches fructueuses qu'il fait. C'est qu'il possède une pierre aux pouvoirs extraordinaires qui lui permet d'opérer des miracles et de commander aux éléments. Il rencontre une jeune fille, Vita, dont le plaisir est de communier avec la mer, et tout de suite, alors que la jeune fille est promise à un autre, un amour transcendant s'empare d'eux.

L'Étranger offre la pierre à Vita qui, à son tour, la jette dans la mer. Courroucée, la mer se recouvre d'une écume lumineusement verdâtre et se déchaîne. Au cours de la tempête, l'Étranger, en compagnie de Vita, arme un canot pour secourir un bateau en perdition. Tous deux, ballottés par les éléments, sont engloutis par la mer en furie.

À la musique, de nombreux thèmes se mêlent et la partition est remplie d'allusions bibliques et de symboles. Il faut comprendre, malgré les incohérences du sujet, que l'Étranger a une mission rédemptrice qui est contrecarrée par l'amour humain. Pour permettre à cet amour de rester pur et éternel, il n'y a que la mort au sein de l'océan. Exhumé en 2010 à Montpellier, enregistré sur deux CD en 2013, cet ouvrage, malgré de belles pages musicales, trop intellectuel, entaché d'un symbolisme nébuleux, n'est pas resté au répertoire.

Partant de l'opéra *Death in Venice* (1973) et concluant avec l'opéra *The Children's Crusade* (1969), **Jacques COULARDEAU** remonte dans son étude jusqu'à Peter Grimes (1945) et se penche sur plusieurs thématiques : œuvres adaptées d'Henry James, inspiration religieuse, référence élisabéthaine, ainsi que l'enfant rejeté, exploité, victime.

Il prend ici le terme d'« étranger » dans ses trois acceptions anglaises : « *stranger* » (inconnu), « *estranged* » (ostracisé) et « *foreigner* » (d'un pays étranger). Le thème du rejet négatif ou de la sélection positive mais pour tâche sacrificielle ou calvaire salvateur est absolument central dans l'œuvre de Benjamin Britten qui, musicalement, fait se rencontrer diverses influences modernes ou anciennes, mais surtout qui construit avec ses librettistes des symboliques fortes puisant dans l'héritage roman médiéval. La musique est parfois époustouflante de modernité enracinée dans des traditions séculaires occasionnellement étrangères (Théâtre No du Japon).

**Edoardo ESPOSITO** se penche, quant à lui, sur *Chacun sa vérité [Così è (se vi pare)]*, une pièce de théâtre de Luigi Pirandello écrite en 1917. Elle tourne autour d'une énigme qui secoue les sensibilités d'un petit cercle de notables d'une ville de province : le comportement très étrange d'un trio de nouveaux venus, composé d'un couple marié et d'une belle-mère, contrainte de rendre visite à sa fille (l'épouse du couple) en cachette de son gendre.

Il y est question de folie, de propos déroutants, de questionnements incessants, de doutes, de demi-vérités, de souffrance morale, de scepticisme et surtout d'une issue qui n'est qu'une non-conclusion. L'auteur déconstruit ainsi les paramètres du drame bourgeois, notamment par la mystification des catégories de la tragédie et de la comédie, ainsi que par l'implication explicite du public. Il livre également une réflexion capitale sur l'impossibilité d'établir, dans la vie, une séparation nette entre la perception de la réalité et les apparences.

Après avoir rappelé dans les grandes lignes la première réception scénique de l'œuvre de Karl Kraus (1874-1936) en France depuis la fin de la Première Guerre mondiale, des lectures publiques de Kraus à la Sorbonne au regain d'intérêt tardif pour son œuvre, **Marc LACHENY** revient, dans un second article, sur le récent accès du satiriste autrichien à la Comédie-Française, du 27 janvier au 28 février 2016, sur la scène du Vieux-Colombier : mise en scène de David Lescot, comédiens : Sylvia

Bergé, Bruno Raffaelli, Denis Podalydès et Pauline Clément, accompagnés de Damien Lehman au piano.

L'article se clôt sur une revue de presse témoignant du large écho reçu par cette mise en scène, synonyme pour Kraus de canonisation et de consécration absolue au sein du champ théâtral français.

**Thérèse MALACHY**, abordant le sujet « Le commissaire Maigret de Georges Simenon et “les Autres” », rappelle tout d'abord que « l'autre » qui n'est pas moi retient l'attention des philosophes depuis l'Antiquité, mais que leur questionnement est d'une nature abstraite. Par ailleurs, les rapports entre les individus au plan social ont toujours été marqués par des préjugés de toutes sortes. Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, ces préjugés étaient du domaine du réversible. Le réveil des nationalismes en Europe et le nouvel impérialisme colonial alimentent peu à peu la xénophobie et le racisme latents. « L'autre » devient l'étranger haï, vilipendé et indésirable. L'auteur se propose ici d'en étudier les retombées dans la comédie humaine des *Maigret* de Georges Simenon, surtout entre 1930 et 1945, une période très significative à ce sujet. Puis de constater l'évolution du phénomène dans ces mêmes *Maigret* adaptés au cinéma et à la télévision après la Seconde Guerre mondiale, lorsque le racisme et la xénophobie seront devenus politiquement incorrects.

**Claude VILARS** montre que « l'autre » fait partie de l'esthétique dramatique de Sam Shepard depuis l'origine et qu'il prend diverses formes au fil de son œuvre depuis la peur qui paralyse le personnage de ses débuts jusqu'à l'infiltration d'un « autre » dans la vie de l'artiste, menace pour sa création et son intégrité. Plus tard, « l'autre » intègre l'univers familial pour entraîner la métamorphose des fils qui deviennent légataires d'un « sort » les chargeant de l'héritité paternelle qui, symboliquement, les enchaîne, les transformant en cet « autre », père emblématique qui va hanter la vie de ses descendants.

L'autre est aussi la fracture des personnages qu'illustrent les frères dans leur lutte d'appropriation mutuelle pour se sentir un. L'issue tragique de ces legs et convoitises se concrétise dans le « désert » réel ou symbolique que le personnage rejoint pour fuir et/ou continuer à hanter sa descendance. Enfin, en poétisant la multitude des voix contenues dans l'individu, Shepard fait s'interroger corps et voix pour se reconnaître et parvenir à l'unité du moi.

Pour le festival d'automne 2016 à Paris, le metteur en scène polonais Krystian Lupa est venu avec la troupe lituanienne du théâtre de Vilnius monter une nouvelle fois *Place des Héros* (*Heldenplatz*) de Thomas Bernhard, qui souleva tant d'émotion et d'indignation en 1988 à Vienne, lorsqu'elle fut publiée et représentée au Burgtheater, sur une commande de son directeur Claus Peymann. **Marie-Françoise HAMARD** se demande si la pièce de Bernhard – dénonçant un esprit politique honteusement destructeur encore partout vivant en Autriche – rejouée aujourd'hui a perdu de son actualité.

Comment Lupa parvient-il, au-delà des frontières et des langues, à nous toucher, à nous permettre de nous interroger sur nous-mêmes et sur nos pays, *via* en particulier l'évocation de ses protagonistes : le professeur de mathématiques, l'universitaire juif Josef Schuster qui, à peine revenu de son exil forcé, choisit de se défenestrer sur cette place dite des héros, où fut conclu en 1938 l'*Anschluss*, pacte de ralliement de l'Autriche à l'Allemagne nazie, et son frère, le professeur de philosophie Robert Schuster, resté pour commenter l'événement ?

Dans une première contribution, **Sepideh SHOKRI POORI** analyse les moyens d'intervention sociopolitique à l'œuvre dans le spectacle *He ! Macbeth, seul le premier chien sait pourquoi il aboie !* produit par le groupe de théâtre Titowak, basé à Hormozgan (province du sud de l'Iran).

Dans ce cadre, elle se concentre sur les aspects interculturels de cette production, par lesquels la théâtralité trouve un moyen plus engagé et plus efficace pour révéler la prise de conscience sociale, politique et culturelle en Iran aujourd'hui. Il semble exister une véritable relation entre l'interculturalité, voire la démarche artistique rituelle (le culte de Zâr du sud de l'Iran) de ce spectacle, et les conflits sociaux et politiques de l'Iran. Cela peut expliquer l'esthétique et la dimension politique de la performance. Ainsi, l'analyse du spectacle examiné ici permet de mieux comprendre les limites

de la censure imposée dans la République islamique d'Iran ainsi que l'engagement dynamique mais aussi social de certains artistes de la scène iranienne.

Dans un second article, **Sepideh SHOKRI POORI** souligne que, dans *Dragon Heads*, Marina Abramović (artiste serbe née en 1946 à Belgrade) fait de Méduse une série de performances. Assise immobile, avec des serpents rampant autour de sa tête, elle essaie de se confronter avec la peur et de communiquer avec l'audience. S'inspirant du mythe de Méduse qui impose le silence à celui qui la regarde, le but est de trouver le rapport de pouvoir et de dépendance dans une relation mutuelle entre l'artiste et le public.

Fascinante et effrayante à la fois, la Gorgone dispose du pouvoir mortifère du regard qui, en même temps, crée un homme-pierre. Comme Méduse, Abramović possède le pouvoir du regard, et même si ce regard n'est pas mortifère, il pourrait pétrifier le spectateur car, sans réagir contre la peur, celui-ci devient un spectateur-pierre. Face à l'effroi du regard médusant d'Abramović, le spectateur doit se demander comment voir cette incarnation et si, comme Persée, il a lui aussi besoin de l'aide de Minerve pour surmonter le danger qui le guette.

Rappelant d'abord que « [l']idée de l'étranger doit être comprise exactement comme l'idée de l'étranger à l'intérieur de nous-même », **Ouriel ZOHAR** se penche sur la pièce de théâtre *Elle voyait dans les champs étrangers* qu'il a écrite et mise en scène en 2007 au théâtre du Technion à Haïfa, Israël. La pièce ici décrite croise une réflexion sur une histoire privée, une intrigue amoureuse, avec une interrogation sur le dialogue entre le judaïsme et l'Islam. Dans le contexte actuel, la conclusion de l'auteur résonne comme une vraie promesse d'espoir : « Nous pouvons constater qu'ici même, dans ce théâtre du Technion, nous travaillons ensemble avec des musulmans, avec des chrétiens, avec des juifs, avec des Druzes et, en réalité, ce sont les pièces de théâtre qui créent cette unité tant recherchée. »

Dans son article « Le [bouffon du] roi est mort, vive le [bouffon du] roi ! », **Bruno MANCINI** propose une fine évocation du dramaturge, metteur en scène et comédien italien Dario Fo (1926-2016), mort en octobre 2016 à l'âge de 90 ans.

L'auteur retrace d'abord les principales étapes de la vie et de l'œuvre de « cet artiste autodidacte aux talents multiples », dont l'œuvre engagée devient rapidement une « véritable arme contre le pouvoir en place, qu'il soit politique et/ou religieux », de *Mystère bouffon* aux pièces consacrées à Berlusconi. L'article se clôt sur un tour d'horizon synthétique des réactions contrastées – oscillant entre dithyrambe et philippique – suscitées par son décès récent au sein de la presse italienne et internationale.

## COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Dans sa contribution, **Olivier ABITEBOUL** nous rappelle que les philosophes semblent parfois avoir *un rapport à l'autre assez singulier, surtout quand l'autre est aussi un philosophe*. C'est ce qui apparaît clairement si l'on se penche sur les correspondances philosophiques, qui foisonnent au XVII<sup>e</sup> siècle et sont le théâtre de véritables affrontements argumentatifs et rhétoriques (opposant ici Leibniz et Arnauld, Spinoza et Blyenbergh, Descartes et Gassendi).

C'est ce que souhaite montrer l'auteur, en articulant son étude autour de deux axes : l'intrication de l'altérité et de l'altération d'une part (l'argumentation passant par une *altération du discours de l'autre*), la dialectique de l'inconscient et de la conscience d'autre part (*la conscience de l'un n'étant que l'inconscient de l'autre*). La question de l'altérité est donc fondamentale pour comprendre les correspondances philosophiques, car la pensée d'un philosophe ne s'y institue que dans un rapport à l'autre. Les correspondances entre philosophes sont même peut-être la métaphore des relations humaines : elles nous permettent en effet de mieux comprendre le sens que l'on peut donner à une relation entre deux personnes, de mieux déterminer aussi dans quelle mesure notre langage ainsi que notre pensée interviennent dans la nature de cette relation, de préciser ce que signifie

avoir raison dans un dialogue. *La dramaturgie des relations épistolaires entre philosophes est ainsi le lieu d'une véritable compréhension de l'altérité.*

## ATELIER D'ÉCRITURE

Avec *Marie Stuart ou Migration des reines*, **Michel AROUMI** nous présente une pièce inédite qu'il introduit ainsi : « J'ai écrit, sans l'avoir jamais dactylographiée, une première version de cette pièce en décembre 1973, sous le titre *Marie Stuart, messe noire dialoguée*. J'en ai repris la plupart des répliques, fortement modifiées dans les dernières scènes (laissées sans numérotation). La raison de cette réécriture dépasse le thème de l'étranger, décliné sous diverses formes dans cette pièce extravagante. Son esthétique étrange est très proche de maintes œuvres artistiques (films, vidéos, installations) de la première décennie de notre siècle. Mais surtout, la fureur du terrorisme contemporain trouve une sorte de chiffre énigmatique dans les situations représentées dans cette pièce. Celle-ci n'aurait donc pas que la valeur psychanalytique, intéressant ma seule personne, qui limitait son intérêt. On peut douter des "anticipations" du terrorisme dans cette pièce, mais pas de la représentation poétique du naufrage des mythes dits premiers qui, au Moyen-Orient comme en Occident, serait en fait la cause méconnue de ce fléau. Si dans cette pièce le mythe n'est pas épargné, c'est avec une outrance où j'aimerais que l'on voie la caricature loufoque de cette méprise dont le mythe est victime. » Cette pièce percutante est d'une brûlante actualité.

Dans *Le Revenant, ou l'autre en je(u)*, à la fois nouvelle et réflexion sur la création, **Maurice ABITEBOUL** soulève le problème complexe des rapports entre l'écrivain et les personnages de fiction qu'il a créés (y compris au théâtre). L'auteur, après avoir déclaré avoir utilisé des éléments personnels dans l'idéalisation d'un protagoniste d'un roman écrit des années auparavant, s'aventure, à travers une « spéléologie intime », dans une discussion imaginaire avec son personnage qui, de son côté, refuse obstinément de se reconnaître dans son créateur et se livre à des reproches nombreux à son égard. Avec insistance, le personnage s'efforce de se séparer de son créateur et revendique le droit à sa propre autonomie, se posant en individualité radicalement étrangère à son créateur qui, entre-temps, est devenu « un autre ». L'auteur, à son tour, se sent d'abord blessé par une telle ingratitude, puis renonce à vouloir se reconnaître dans son personnage devenu lui aussi « un autre ». L'un et l'autre, en définitive, participent du même je(u).

## VU SUR SCÈNE

**Jean-Pierre MOUCHON** commente d'abord *La Traviata*, donnée, en soirée, devant 6000 spectateurs, aux chorégies d'Orange le 3 août 2016 : « Avec une mise en scène sobre, respectueuse des intentions du librettiste et du compositeur, des éclairages ingénieux servant à rendre les décors d'un symbolisme discret (grand miroir brisé), des toilettes de bon goût (le noir, le blanc, un peu le rouge avec la robe de Violetta), un orchestre dirigé par le jeune et fougueux Daniele Rustioni, cette représentation, enlevée avec un entrain, un ensemble, un brio extraordinaires, a été satisfaisante en tous points. Les applaudissements nourris du public en ont été la preuve. » Il souligne par ailleurs la qualité des performances de Ermolena Jaho et de Plácido Domingo.

**Marcel DARMON** rend ensuite compte d'une représentation de *Turandot*, opéra inachevé de Puccini, donnée à Montpellier au mois de février 2016. Après avoir fait un bref rappel de la vie du compositeur, il se penche sur les origines de l'œuvre, notamment ses origines littéraires. Un résumé du livret de l'opéra permet de mieux comprendre le message que voulait transmettre Puccini. Quelques remarques éclairent les enjeux et les motivations des personnages. Il s'agit à l'arrivée d'une mise en scène rigoureuse et brillante, présentant une très bonne direction d'acteurs, un chef d'orchestre excellent, des chœurs remarquables et un orchestre de Montpellier galvanisé et motivé, qui ont fait de cette soirée un moment mémorable.

## NOTES DE LECTURE

**Ingrid LACHENY** présente l'ouvrage *François Delsarte : la scène et l'archétype* (L'Harmattan, 2016) d'Elena Randi, Professeur à l'Université de Padoue, version française assez largement remaniée d'une monographie qu'elle avait publiée vingt ans plus tôt en italien : *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance* (Padoue, Esedra, 1996). Elle montre que la présente étude traite en profondeur de la conception esthétique de François Delsarte (1811-1871), de sa méthode destinée à l'art du comédien (l'actor) et des influences que le « système Delsarte » a exercées dans le domaine de la danse, en particulier aux États-Unis : de fait, les conceptions delsartiennes ont inspiré de grands metteurs en scène et des théoriciens du théâtre tels que Stanislavskij et Craig, prenant ainsi une part non négligeable dans la genèse du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle.

### Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

**Aline LE BERRE** présente d'abord *Modernité du mythe et violence de l'altérité*. La Toison d'or de Franz Grillparzer (Rouen, PURH, coll. « Études autrichiennes », 2016), un ouvrage coordonné par Marc Lacheney, Jacques Lajarrige et Éric Leroy du Cardonnoy. Outre le traitement du personnage de Médée, elle souligne que cet ouvrage témoigne de l'actualité de la trilogie de Grillparzer : statut de la femme, place des réfugiés à travers les questions de l'identité culturelle, de l'hospitalité, de l'exclusion et du désir d'adaptation. Ainsi, selon Aline Le Berre, ce volume se caractérise par « une grande richesse et exactitude scientifiques, multipliant les approches complémentaires sur une œuvre qui fut longtemps méconnue, mais qui révèle ici toute sa profondeur et sa vérité. »

**Maurice ABITEBOUL** évoque le dernier ouvrage de Christian Andrès, *Triptyque* (Saint-Denis, Éditions Édilivre, 2016), « son œuvre poétique probablement la plus aboutie ». Frappé à la fois par l'originalité et par la diversité thématique et stylistique du recueil, il constate qu'« [e]n effet, d'inspiration souvent surréaliste, versant dans l'onirisme, voire parfois dans le mysticisme ou l'ésotérisme, tantôt parcouru par la caresse d'un souffle érotique, tantôt traversé par des fulgurances inattendues, ce recueil surprend et déconcerte car il questionne l'homme et son destin, mais il touche aussi car l'émotion n'est jamais loin, même (et peut-être surtout) quand, du plus profond d'une méditation, surgissent de mystérieux appels venus des temps anciens. » Et de conclure : « Le lecteur a pu être bouleversé par la lecture de *Triptyque* mais il en ressort finalement apaisé. »

En 1990, dans *Soi-même comme un autre*, le philosophe Paul Ricœur soulignait que « l'Autre n'est pas seulement la contrepartie du Même, mais [qu'il] appartient à la constitution intime de son sens<sup>4</sup>. » Le *dialogue* qu'il y prône entre de multiples traditions de pensée et de nombreux philosophes est également au centre des contributions ici réunies. Depuis l'origine, l'ouverture aux autres cultures et à tous les théâtres du monde est au cœur du projet humaniste poursuivi par *Théâtres du Monde*. Le présent numéro, qui ne fait pas exception à la règle, montre à quel point le théâtre se nourrit de l'altérité – envisagée non pas comme fermeture (ou comme un dangereux repli sur soi), mais comme ouverture de soi à soi, de soi à l'autre et, ainsi, de soi au monde.

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

---

<sup>4</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 380.