

THÉÂTRE ET TEMPORALITÉ

Ce ne sera pas long, mais l'intérim est à moi,
Et la vie d'un homme, cela prend juste le temps de dire 'Un'.
(Shakespeare, *Hamlet*, V.2)

Demain, encore demain, et puis encore demain,
Se glisse à petits pas, de jour en jour,
Jusqu'à l'ultime syllabe des annales du temps.
(Shakespeare, *Macbeth*, V.5)

S'interroger sur la temporalité au théâtre, c'est à la fois plonger dans les profondeurs de l'âme humaine et réfléchir sur les moyens mis en œuvre pour traduire en termes de théâtralité ce qui fait la substance même de notre être. Que l'homme s'interroge sur son être même, comment pourrait-il en être autrement pour lui qui, enveloppé sa vie durant, comme dans une brume, dans ses rêves et ses fantasmes, baigne dans un flux qui l'emporte « sans retour » vers de mystérieux rivages, vers « ce pays inconnu dont nul voyageur n'est jamais revenu », comme l'énonce Hamlet ? Et si « la vie est un songe », si elle « prend juste le temps de dire 'Un' », si « le monde entier est une scène », comment ne pas se prendre à croire que la pièce qui se joue est vraiment de courte durée en fin de compte, comment ne pas se rêver, comme au théâtre, comme un simple acteur qui fait trois petits tours et puis s'en va, « un pauvre acteur qui s'agite pendant une heure sur la scène et puis qu'on n'entend plus », comme le rappelle Macbeth ?

S'interroger sur la temporalité au théâtre, c'est aussi méditer sur le double temps, celui de la scène et celui de l'action proprement dite. C'est encore établir la relation entre deux temps, passé et présent, qui souvent se bousculent et nous font basculer de l'un à l'autre, dans une confusion, tantôt délibérée, tantôt imprévue, voire imprévisible – mais qui, parfois, aussi se confrontent et s'affrontent en un « combat douteux ». C'est également, quelquefois, faire le constat d'une atemporalité qui peut aller jusqu'à noyer l'action (car c'est bien là que réside essentiellement le cœur du drame) dans un temps immobile qui ne fera rien progresser. Et puis c'est encore bien d'autres choses que nous révèlent les études qui vont suivre.

Dans tous les cas de figure, théâtre et temporalité s'entrouvent par des liens intimes qui sont comme les mailles plus ou moins serrées d'un tissu magique.

ÉTUDES SUR LE THÉÂTRE ET LA TEMPORALITÉ

Éric LECLER, dans une étude intitulée « *Le temps apocalyptique : scènes de Jugement dernier chez Sophocle, Shakespeare et Strindberg, à la lumière d'Aristote et Heidegger* », entreprend de définir la vocation propre du théâtre dans sa relation avec la temporalité. Il souligne que « le temps du théâtre ressortirait davantage à la Métaphysique (aristotélicienne d'abord) qu'à l'Histoire [et que] le sens au théâtre serait donné d'un coup, dans le *punctum* d'une expérience esthétique, plutôt qu'il n'y serait un apprentissage mimétique ». Il ajoute que « l'écart se creuse entre temps du récit et temps du théâtre, [et que] le premier récupère, sous la plume de Ricœur, tout le didactisme de la mimésis en construisant progressivement une totalité, quand le second conduit au mouvement immobile ». Il apparaît ainsi que « le théâtre serait la manifestation, au cœur de l'affairement de nos vies, de cette temporalité authentique que Heidegger nomme "ekstase" ». Il note enfin que « de la tragédie grecque au drame moderne, il y est sempiternellement question d'une Justice énoncée soit à contretemps par le devin, soit hors-temps par Zeus ».

Nous voyons ensuite comment, chez Sophocle, dans *Œdipe roi*, la tragédie se nourrit de « cette double temporalité, subie sur scène et comprise sur les gradins, [qui] a certainement une fonction didactique : le théâtre permet d'échapper à l'emprise du temps et d'exercer son jugement philosophique dans des situations concrètes, dans des enchaînements d'actions exemplaires ».

Manifestement, « la double temporalité théâtrale se matérialise visuellement sur scène et l'on y voit deux mondes se contredire : le monde sublunaire des erreurs et des errances humaines et le monde immobile de la connaissance ». Dans une rubrique consacrée à l'achronie, il montre aussi comment, « dans *Œdipe roi*, qui guidait au début la lecture aristotélicienne de la tragédie, dans *La Sonate des spectres*, mais également dans [...] *La Walkyrie*, *Faust*, les drames d'Ibsen, le temps du théâtre est un dévoilement de la mort, factuelle (Sigmund, Faust, la jeune fille) ou symbolique (Œdipe) » car « la distance théâtrale ne cesse de rappeler au spectateur que lui aussi doit se déprendre des illusions mimétiques et prendre conscience qu'il est au théâtre, se placer dans une (a)temporalité transcendante ». Avec plus de précision nous comprenons ainsi que « l'achronie théâtrale n'est donc pas vide de contenu existentiel, mais au contraire, donne à l'existence pure, tremblement de l'être et du néant, la seule forme adéquate à sa précarité, une représentation ».

Christian ANDRÈS analyse les rapports entre « temporalité et séquences moyennes » dans *Le Miséricordieux Vénitien* (*El piadoso veneciano*) de Lope de Vega. Après avoir défini, avec précision, les diverses acceptions du terme « temporalité », il s'intéresse « à l'incipit, qui offre déjà un certain nombre d'indices de temporalité (didascalies d'ouverture, début du dialogue), mais aussi à tout le premier Acte ». Tout d'abord, dans la perspective d'une relation entre « temporalité et onomastique des personnages », et si l'on veut bien considérer que « tout nom a une histoire et [...] s'inscrit dans le temps et la temporalité », il parvient à dégager une « temporalité étymologique » qui nous éclaire sur l'ancrage temporel ou historique de certains personnages ou de certains lieux de l'action. Dans la rubrique suivante, consacrée aux « références culturelles et vénitiennes historicisées », il souligne que Lope de Vega a très bien pu, délibérément ou pas, « mêler les temporalités et les références historiques » – comme, par exemple, la présence des Turcs à Venise ou l'utilisation de la gondole, qui sont autant de « références culturelles, peu nombreuses tout compte fait, [mais qui] ont également partie liée à la temporalité, en ce sens qu'elles sont assez caractéristiques de la mentalité cultivée d'un homme de la Renaissance et de l'Âge baroque ». Il met ensuite en relation « la temporalité et quelques éléments du paysage insularo-urbain de Venise ». Il nous fait ainsi remarquer « l'imbrication de divers temps et des espaces mentionnés ou utilisés par les personnages : [il s'agit de] juxtaposition, succession et chevauchement d'espaces et de temps, espaces insulaires, espaces urbains, espaces extralagunaires, temps historique, temps de l'action ». Pour l'essentiel, il rappelle que, bien sûr, « il y a une certaine continuité entre les séquences, mais aussi des moments de rupture ou de ralentissement de l'action, et des accélérations lorsque la tension est à son comble ». Enfin, il ajoute que l'étude de la temporalité, même limitée au seul premier Acte du *Piadoso veneciano*, « conduit à remarquer qu'il y avait une certaine historicisation du présent, dramatique, qu'une période de l'histoire de Venise (la paix conclue en 1573 avec Selim II) était même évoquée de manière intermittente, mais effective, et qu'une certaine mémoire d'une Venise disparue (celle des “jardins suspendus”) était aussi présente dans cette *comedia* ».

Maurice ABITEBOUL, dans une étude intitulée « la recherche du temps perdu dans *Hamlet* », observe que, dès la toute première scène de la pièce, au cœur de la nuit, une double temporalité s'installe : « la première, objective, fournit une indication précise, factuelle, qui permet de situer l'action dans un cadre temporel strict [...] mais une seconde temporalité, subjective – et, de ce fait, plus vague, plus imprécise, en accord avec le sentiment d'étrangeté et de mystère qui règne sur ce lieu nocturne, glacial, [...] se superpose à la première, suggérant une hâte, une urgence, qui accentue le malaise mal défini ressenti par la sentinelle ». Ainsi assiste-t-on à une double démarche qui a pour objet, à la fois, de « fixer le cadre temporel rigoureux du déroulement dramatique et de donner vie à des personnages dominés par leurs émotions et bousculés dans une temporalité parfois chaotique ». Mais la pièce évoque aussi une recherche du temps perdu, d'un passé (sans doute idyllique et idéalisé), digne et respectable, où régnaient la loyauté et la pureté – d'autant plus regretté que le présent n'offre désormais que corruption et trahison. À cela s'ajoute l'amer constat que fait Hamlet de la fuite du temps, de l'extrême urgence qu'il y a à saisir l'instant qui passe – et c'est là tout le problème de la procrastination du héros, « cette fuite en avant qui repousse toujours plus loin un avenir trouble et incertain » –, le tout ayant pour conséquence « le dégoût des temps modernes », accompagné des nombreuses déceptions et frustrations qu'infligent ce « temps hors de ses gonds » et, finalement, l'inéluctable disjonction de la temporalité. Poussé par les événements à passer d'un « temps

immobile » à un « temps d'urgence », le héros réticent est finalement amené, après avoir pris tout son temps (pour diverses raisons, aussi bien tactiques que, sans doute, pathologiques), à basculer dans le temps de l'action. Il sait que désormais le temps lui est compté mais il est bien déterminé à l'utiliser pleinement, à profiter de « l'intérim » qui lui est accordé à la suite de la mort du roi Claudius. « Toute sa tragédie repose sur cette laborieuse recherche du temps perdu ». Et il ne lui restera, pour finir, qu'à formuler « ce vœu pieux qui consiste, à défaut de connaître une éternité problématique, à s'efforcer de laisser quelques traces de son passage parmi les hommes, pendant un peu de temps encore – comme l'atteste sa supplique adressée à Horatio pour le dissuader de se suicider ». On peut, à bon droit, s'interroger : serait-ce là « une manière de conjurer le sort et de retrouver le temps perdu ? une autre façon de “remettre le temps sur ses gonds” ? un autre moyen de se réconcilier avec la temporalité humaine ? »

Henri SUHAMY, pour sa part, examine, dans son étude consacrée au « double temps dans *Othello* », certaines démonstrations présentées par des détracteurs du grand dramaturge élisabéthain et s'emploie à réfuter les arguments avancés par eux – lesquels, pour la plupart, témoignent d'une méconnaissance à la fois de l'art dramatique en général et de l'art de Shakespeare en particulier. Par exemple, il observe que, s'il est vrai qu'« il existe des indications précises dans la pièce qui font état de deux temporalités incompatibles », les disparités chronologiques dans la pièce ne peuvent en aucun cas être « considérées comme un vice de forme rédhitoire », l'emploi du double temps en effet ne relevant pas, en définitive, « d'une supercherie, mais d'un procédé appartenant à l'art dramatique ». Allant plus loin, il rappelle aussi que, dans ses drames historiques, « cette foisonnante et tumultueuse saga, appelée parfois *chronique* – mot qui se réfère précisément au temps », Shakespeare « n'a pas focalisé sa dramaturgie sur des moments de crise, comme dans les tragédies raciniennes, il a déroulé une vaste fresque historique : pourtant les scènes se suivent et s'enchaînent presque comme si les événements s'inscrivaient dans la même durée que celle de la représentation, dans une poussée agogique que rien n'interrompt ». Qui plus est, « il arrive que des scènes se suivent en donnant une impression de simultanéité plus que de succession ». Il est notable également que Shakespeare a beaucoup eu recours à l'élasticité du temps, jouant sur ralentissements et accélérations de l'action et bousculant la temporalité – même si, assurément, « il n'est évidemment pas le seul auteur dramatique à pratiquer cette sorte de tuilage qui consiste à faire chevaucher des événements disparates hors de toute logique temporelle ». Marlowe, par exemple, a lui aussi eu recours à de tels procédés qui donnent rythme et respiration à l'action de la pièce : ainsi, parfois, « le temps se fige, il suspend son vol, sauf, comme dans *Faustus*, quand survient la mort. Il rappelle alors son caractère inéluctable, irréversible. » L'on ne peut ignorer non plus ces moments délestés de toute temporalité où « Shakespeare va [...] au-delà de la psychologie et se rapproche d'une vision mystérieusement eschatologique du temps. *Time [...] must have a stop*, le temps doit s'arrêter, dit Hotspur dans la première partie d'*Henri IV*. » Il convient, pour finir, de s'interroger sur l'emploi récurrent du procédé du double temps chez Shakespeare : un tel emploi semble indiquer qu'il fait bien partie chez lui des accessoires de l'art dramatique mais « il reste cependant qu'on peut se demander s'il y a eu recours délibérément, ou de façon plus ou moins instinctive, par la force de l'habitude, comme machinalement. » Pour Henri Suhamy en effet, « Shakespeare se situe en quelque sorte hors du temps [et] cela peut expliquer en partie la façon dont il manipule le temps [...]. Toujours est-il qu'il participe à l'entreprise de démystification que constitue souvent le théâtre, et que dans *Othello* les contorsions auxquelles il contraint le vénérable Chronos [...] contribuent à la stratégie dénonciatrice de la pièce ».

Raymond GARDETTE s'intéresse, pour ce qui le concerne, à l'univers imaginaire évoqué dans le théâtre de Shakespeare, à cette exploration de terres et de lieux lointains, pittoresques et le plus souvent mystérieux, qui extrait l'homme de sa temporalité coutumière pour le projeter, lors de « voyages intemporels », vers les territoires et les îles de l'utopie. C'est ainsi, par exemple, que « la pastorale, dans l'effacement des limites spatio-temporelles, décrit un monde nouveau : elle appartient à une littérature d'évasion que dicte le désir de retrouver les bienfaits de l'âge d'or ». Et il ajoute qu'« à partir d'une exploration des possibilités tragiques de l'existence, elle établit un schéma de régénération ; il s'agit de repousser les limites humaines, entre autres dans une séparation du vieillissement physique et de la permanence des sentiments ». Il observe que « dans l'optique de la comédie romanesque et pastorale, la description de terres nouvelles, pastorales et idylliques, se relie à

des références au monde ancien, mercantile et colonisateur ». Prenant, pour illustrer son propos l'exemple de *La Tempête*, il souligne que « l'île-refuge, territoire mythique s'ouvre aussi vers l'intérieur : le duc de Milan entretient et fait renaître la communication avec les abysses d'un passé disparu ». Il montre en outre que, par allégorie, la tempête, la mer, le rivage sont « des figurations des mouvements de l'âme ». Il montre ainsi que, comme dans tant d'autres voyages imaginaires inclus dans des intrigues chevaleresques, chez l'Arioste ou le Tasse par exemple, « l'homme sauvage est associé à l'homme pécheur [car] lorsque se défont les liens de la vie civilisée, le retour au primitivisme des origines est inévitable [et] l'homme sauvage ou sylvestre est ce à quoi retourne l'homme, lorsque se déchire le tissu de la vie civile ».

Illusions ? destruction des illusions ? Shakespeare semble bien avoir pris son parti et c'est dans cette optique qu' « il oppose Caliban, réduit aux instincts animaux, sans être pour autant un cannibale, et Ferdinand, que la culture chrétienne contraint de réprimer ses instincts de violence ». Entre un primitivisme qui risquerait de sombrer dans le monstrueux et un humanisme tempéré et lucide qui symboliserait « l'espoir et la possibilité d'un renouveau », entre un retour (illusoire ?) aux sources d'un passé immémorial et une appréhension maîtrisée du réel, le choix est-il vraiment difficile ? Cette évocation de « voyages intemporels » nous permet de prendre conscience que, « en définitive, le mythe du noble sauvage, issu de celui de l'Âge d'Or, n'a pas conduit les découvreurs d'empire à oublier le thème païen du Jardin des Délices ».

Aline LE BERRE, qui consacre son étude à la temporalité dans le *Faust* de Goethe, note d'emblée que, « si le temps y est ainsi dilaté, c'est précisément parce qu'il constitue l'un des thèmes fondamentaux de la pièce : Faust, héros rebelle et transgressif, n'accepte pas sa finitude ». Elle observe ainsi que « le temps fournit donc le moteur des péripéties ; en outre, il inspire la réflexion existentielle qui parcourt le drame. » Faust, en premier lieu, incarne en effet « la révolte contre le vieillissement » – qu'accompagne naturellement « un désir de rajeunissement » – et, de manière générale, témoigne douloureusement de « la fuite du temps ». Quant à l'éternité, telle qu'elle est conçue dans la pièce, « elle n'est nullement incompatible avec la fuite du temps, puisqu'elle consiste dans la permanence de la beauté et de la vie à travers les âges et la succession des générations, l'individu n'étant qu'un relais au service de la transmission » – même si, pour ce qui le concerne, « Faust accepte difficilement de n'être qu'un chaînon ». Il faut noter, en outre, que « son intelligence est un fardeau, qui, en le poussant à se projeter toujours dans l'avenir, l'empêche d'être insouciant et de goûter l'instant ». Il lui faudra donc tenter un pari et ce pari faustien repose « sur la conviction goethéenne que le bonheur est intimement lié à l'approche du temps : seul, celui qui vit dans le présent peut y accéder, mais, en même temps, il s'agit d'un bonheur animal ». Alors Faust exprime son désir intime d'accéder à l'instant, un instant qui regorge de plénitude, qui sera pour lui « une expérience dans laquelle, libéré de son insatisfaction chronique, il ne ressentira plus d'angoisse existentielle, car l'instant et l'éternité se rejoindront ». Quoi d'autre après une telle expérience, en effet, si ce n'est de consentir à sa propre finitude et d'accueillir sereinement la mort, « devenue alors délivrance » ? On peut d'ailleurs observer que « cette volonté d'atténuer la dureté de la mort se retrouve également dans l'évocation du salut de Marguerite et de Faust ». Il semble bien, en effet, que, « face au problème de la brièveté de la vie, Goethe cherche des réponses consolantes pour se rassurer lui-même mais n'y parvient qu'à moitié, car l'obsession du temps qui passe imprègne toute la pièce et, associée à la nuit, elle trahit son angoisse existentielle ». Concernant le traitement de la temporalité dans la pièce, on ne peut manquer de souligner, pour finir, que « vingt quatre heures et plusieurs dizaines d'années se rejoignent et se confondent : Goethe se livre en effet à un escamotage des repères chronologiques ».

Marc LACHENY étudie, pour sa part, « la temporalité dans *Woyzeck* de Georg Büchner » et, pour ce faire, il se propose d'examiner tour à tour trois aspects particulièrement saillants de la temporalité dans cette pièce : « d'abord le lien entre temps et progression du récit, puis le caractère éminemment subjectif du temps représenté, enfin le règne du temps présent ». Au préalable, il fait observer que « sur le plan macrostructurel, les quatre manuscrits qui sont parvenus jusqu'à nous représentent un état provisoire, non encore définitif, mais déjà très avancé du texte ». Il insiste tout d'abord sur le fait que « l'ensemble des scènes tel qu'il est agencé dans les manuscrits forme un tout cohérent, dont on peut suivre la progression et dont les diverses étapes sont repérables chronologiquement par les indications de temps disséminées tout au long de la pièce, ainsi que par les

effets d'écho qui résonnent d'une scène à l'autre ». C'est ainsi que l'action de la pièce se déroule en un peu plus de quarante-huit heures à savoir que si « seuls les moments essentiels à la progression de l'action sont mentionnés, [...] ils permettent [toutefois] de reconstruire l'économie d'ensemble de la pièce [car] ils ne sont pas les fragments d'un ensemble hétérogène, progressant par juxtaposition aléatoire, mais "les moments d'une vision ordonnée, inscrite dans un flux temporel cohérent" ». Par ailleurs, si l'on considère la perspective subjective du temps dans la pièce, on ne peut manquer de remarquer qu'il y a « d'une part la perspective de Woyzeck, constamment pressé et en lutte avec le temps, et d'autre part la position du Capitaine, oisif, qui ne sait comment occuper ou remplir son temps ». Ceci a une conséquence sur le plan dramaturgique, à savoir que « la différence de perception du temps entre Woyzeck d'une part (la rapidité) et le Capitaine d'autre part (la lenteur) se trouve traduite par « l'ampleur et la durée des scènes ». Enfin, il apparaît au fil des scènes que l'on ne perçoit dans la pièce « ni passé ni futur » et que Woyzeck, en fin de compte, met en évidence « le règne du présent ». Il est clair en effet que « la succession rapide des scènes et, en conséquence, la succession d'instantanés présents excluent du drame tout ce qui relève du passé comme de l'avenir, procédé déjà utilisé par Büchner dans *Léonce et Léna* » : ceci se manifeste, en particulier, « dans la concentration et l'extrême resserrement des indications temporelles ». Il faut souligner, pour finir, que « cette constante inscription dans le présent remplit une fonction dramaturgique précise : elle reflète exactement la perception que Woyzeck a du temps [...], condamné à vivre dans l'instant, prisonnier du présent ».

Jean-Pierre MOUCHON se propose, quant à lui, d'examiner « la temporalité dans le *Faust* de Charles Gounod (livret de Jules Barbier et Michel Carré) ». Il prend soin de signaler que « le compositeur et le librettiste s'entendirent pour ne retenir que le premier livre de Faust, celui qui met en scène Faust et Marguerite et relate leurs amours illégitimes, la damnation de l'un et la rédemption de l'autre, tout en abrégant sérieusement les vingt-trois tableaux de la première partie de la tragédie ». Pour ce faire, il s'attache à montrer le déroulement des événements en fonction d'une temporalité « qui fluctue constamment entre un temps à tonalité affective (temps existentiel), qui semble parfois figé, et un temps mesurable (temps opératoire) marqué par le passage de la nuit au jour ou d'un lieu à l'autre, par l'accélération ou le ralentissement de l'action et par la dynamique des phrases mélodiques ». C'est ainsi, par exemple, que, lors d'un des entretiens entre Marguerite et Faust, à la scène 10, « le temps, qui poursuit implacablement sa course, semble suspendre son cours sous l'effet tout à la fois des sortilèges, qui créent une atmosphère langoureuse et ensorceleuse dans la nuit complice, et des sentiments des deux protagonistes qui les coupent des réalités environnantes : le présent, point fugace entre l'infini du passé et l'infini du futur, paraît s'allonger selon la logique du cœur qui n'a rien à voir avec la logique du physicien ». Il arrive ainsi assez souvent que le temps soit suspendu, généralement après des événements dramatiques. Il peut alors « se placer dans un passé lointain pour qu'il n'y ait aucune association possible avec un présent douloureux », situant délibérément les protagonistes « hors de la durée ». Vers la fin de l'ouvrage de Gounod, tandis que Faust cherche à rassurer Marguerite, à la conforter, « elle revient sur le temps heureux du passé [et], par une localisation temporelle et spatiale, elle fait revivre la première rencontre et la scène du jardin comme si elles étaient récentes : il n'y a aucun effacement, aucune transformation, aucun appauvrissement dans sa mémoire ». Et donc, « la représentation des événements, dans leur ordre spatio-temporel dans le *Faust* de Gounod, nous permet de constater qu'au-delà d'une histoire banale de femme séduite et abandonnée [on trouve] un message d'espoir ». En effet, le librettiste Jules Barbier et le compositeur Gounod nous présentent une Marguerite finalement purifiée car « elle a fait son chemin de croix à partir de sa faute ». Ainsi, l'héroïne renouvelle le miracle de la rédemption de l'humanité : « le Sauveur, par son propre sacrifice, a de cette façon écarté la fatalité [et] laisse agir la justice humaine sur Marguerite, coupable d'infanticide, mais, en la débarrassant de son enveloppe terrestre, il lui assure la béatitude divine et la gloire éternelle » qui transcende le temps humain.

Thérèse MALACHY, à son tour, aborde la question de la représentation du « temps au théâtre » en examinant la pièce de Jean Anouilh, *Becket ou l'honneur de Dieu*. Elle rappelle que la pièce commence « au moment où Henri II arrive dans la cathédrale, à l'emplacement même où Becket a été frappé à mort, pour se faire fouetter en guise de pénitence ». Henri revoit alors, dans un flash-back, les diverses péripéties de sa relation tumultueuse avec l'ami devenu ennemi. Elle souligne qu'« il revit les moments privilégiés de leur amitié puis les affrontements douloureux jusqu'au crime : le

dénouement ferme la boucle en rejoignant le présent scénique du début ». Ainsi est construit un drame à quatre temps « où s'entrelacent et se répondent le temps du spectateur, le temps de l'histoire, le temps du roi et le temps de Becket ». Pour commencer, elle fait observer que « le théâtre en abyme qui fait rejaillir à la surface scénique le passé du roi, commence par un télescopage qui rapproche du public du vingtième siècle un drame vieux de huit siècles » – ce qui a pour conséquence que « le public cesse dès lors d'être témoin impartial de la reconstitution d'un ailleurs d'une époque révolue, pour participer, en quelque sorte, au débat, ici et maintenant ». Mais si l'on prend en compte le temps de l'histoire, on note que « la pièce nous fait franchir une période qui s'échelonne sur quinze ans [et nous plonge en même temps], grâce au procédé du flash-back, dans la durée du roi conservée par le souvenir ». Et puis il y a le temps du roi, le temps de la passion qui, « comblée ou déçue, propulse l'action dans *Becket* », faisant que, dans la pièce, « les événements se succèdent très vite, en fonction des sentiments du roi » et que « l'action s'accélère jusqu'à la crise d'hystérie au cours de laquelle, transmis par le tam-tam, se font entendre les battements de cœur du roi ». Il y a enfin « le temps de Becket [qui] est éternel, celui d'un triptyque qui illustre l'histoire du saint et qui, en trois panneaux, évoque son accession à la sainteté : la quête, l'apostolat, le martyr ». On peut admettre en conclusion que, comme cela apparaît dans *Becket*, « le jeu avec la temporalité comme enrichissement de sens est peut-être une des vertus de l'art du théâtre contemporain ».

Michel AROUMI, dans une évocation d'un théâtre qui couvre une quarantaine d'années, rappelle quelques jalons dans la carrière d'un auteur dramatique israélien (né en Algérie en 1948), Jean-Bernard Yehouda Moraly. Dans son étude, intitulée « Yehouda Moraly ou les *Merveilles* d'un autre temps », il fait référence à quelques unes des pièces de ce dramaturge et critique, notamment aux *Catcheuses*, pièce qui fut mise en scène par Daniel Mesguich au Théâtre des Amandiers, en décembre 1973. Il y eut, plus tard, *Tombeaux de poupées* (ou *Pauvres petites mortes*), montée au Palais de Chaillot en 1983. Puis, en 2003, *Tombeau des Beaux-Arts*, dont le projet reproduit en fait, à trente ans d'écart, celui des *Tombeaux de poupées* ou *Pauvres petites mortes*. Et puis il y a, en 2009, *Les Merveilles du fond des mers* ou *le tombeau d'Agatha Christie*. Dans cette œuvre récente, on prend conscience que « la surenchère des procédés de Moraly s'accompagne d'un travail de sappe sur la langue ». Michel Arouimi commente ainsi l'une des caractéristiques essentielles de cette pièce : « Les lieux communs issus de registres très différents, s'ajoutent à l'humour d'une anglicisation loufoque du français parlé par la vieillissante Agatha Christie, personnage unique de cette pièce. Une langue nouvelle assurément, avec une syntaxe dynamitée qui évoque celle du rap. » Permanence ou évolution à quarante ans d'intervalle ? Le Moraly d'aujourd'hui est-il le même que le Moraly « d'un autre temps » ? Qu'importe les coïncidences qui peuvent s'observer (ou non) entre deux moments qui, sans doute, « ne font qu'un avec l'objet du théâtre futur, favorisant selon Moraly des échanges spirituels ignorant l'espace et le temps, à l'instar des textes sacrés qu'il associe lui-même à sa vision du théâtre » ?

Edoardo ESPOSITO analyse les rapports entre « temps de la scène et temps de l'histoire » dans une pièce italienne sur l'immigration, la pièce *La nave fantasma* (*Le navire fantôme*), conçue et mise en scène en 2004 par la troupe «*Teatro della cooperativa*» de Renato Sarti. Il précise qu'il s'agit d'une pièce écrite par Sarti, en collaboration avec le comédien Bebo Storti et avec Giovanni Maria Bellu, l'auteur de l'enquête journalistique sur laquelle se fonde l'argument de la pièce : un naufrage meurtrier et l'indifférence médiatique qui l'entoure. Dès la scène inaugurale, « le thème de la couleur de la peau et de la différence de l'autre est posé de façon explicite », convoquant une problématique de l'identité culturelle « comme cause récurrente de séparation et de conflits entre les individus ». Concernant la temporalité dans la pièce, il note que le discours théâtral se fonde sur « un enchaînement de séquences où [domine] l'alternance de fiction pure, d'extrapolations grotesques, de changements brusques de ton et d'évocation documentaire ». La pièce a naturellement pour objectif de « secouer constamment le public, de chercher à l'impliquer, lors de la reconstruction fictionnelle d'un événement réel ». Mais ce qui affecte pleinement la perception de la temporalité en relation avec le thème de l'immigration, c'est sans doute la mise en œuvre d'une mémoire bien souvent chancelante et, parfois, plus ou moins consciemment lacunaire : à savoir la difficulté d'évaluer (et d'actualiser) « les données symboliques que véhicule l'immigration, à l'aune du travail accompli par la mémoire des Italiens eux-mêmes sur leur passé d'immigrés [car il s'agit d'] une mémoire qui se situe justement comme élément

problématique, voire comme occasion manquée, notamment d'une investigation menée jusqu'au bout ». Il ajoute que « c'est cette identité nationale cherchant encore ses repères, plus d'un siècle et demi après l'Unité, qui semble être souvent à l'origine des réactions de fermeture de nombreux Italiens lorsqu'ils entrent en contact avec des immigrés relevant de systèmes culturels très différents ». La pièce évoque donc les problèmes brûlants d'immigration, d'identité nationale, d'intégration, de différence, bref, la mémoire et l'histoire de tout un peuple. Il souligne en outre que la notion de temps résultant des huit scènes qui constituent la pièce est « celle d'un temps des séquences théâtrales extrêmement mouvant, un temps qui s'exprime par des retours permanents dans un passé plus ou moins lointain, appelé à fournir un appui documentaire ». Il observe enfin que « la mémoire courte, voire niée, qu'on peut relever chez les personnages de *La nave fantasma* n'est finalement rien d'autre qu'un rejet inconscient du passé, un passé qui fait mal parce qu'il renvoie au profil d'une Italie marquée par la précarité économique et par toutes sortes de faiblesses ». D'où, note-t-il pour conclure, une impression de malaise qui « correspond, au fond, à une perception du temps et de l'histoire considérablement faussée, chez beaucoup trop d'Italiens ».

Claude VILARS s'emploie à mettre en évidence la relation entre « temps et espace dans trois pièces de Sam Shepard : *Cow-Boys # 2*, *A Lie of the Mind* et *Kicking a Dead Horse*, qui datent respectivement de 1967, 1987 et 2007. Elle note d'emblée que « *Cow Boys # 2* appartient à cette lignée de pièces qui se déroulent en temps réel : le temps de la pièce est celui de la représentation ». Mais le passé fait irruption dans ce présent du drame : même quand la conversation entre Stu et Chet suit son cours, « les voix et les allures diffèrent : ils semblent transplantés dans un autre temps, l'Ouest d'autrefois ». Elle souligne que les personnages « se promènent dans le temps, un aujourd'hui et un autrefois imprécis [...], leur existence se façonne au “maintenant” de leur jeu, à la tirade qui va en déclencher une autre [...], le temps n'est pour eux qu'une succession de présents et [...], enfermés dans leur *temps*, ils continuent à jouer leur vie, exclus de la cacophonie grandissante du monde autour d'eux ». Elle ajoute que cette imbrication des temps, « celui du présent “réaliste” et celui d'une mémoire imprécise mais obsédante, provoque dans les dernières lignes de la pièce la perturbation de Chet qui ne sait plus dans quel temps il est » : le Temps alors s'est arrêté. Dans *A Lie of the Mind*, en 1987, elle montre comment « l'alternance des scènes basculant d'un côté à l'autre de la scène, allant d'une famille à l'autre, leur donne en quelque sorte le même temps de parole, s'enchaînent dans un effet de simultanéité et rythment un temps non mesurable, essentiellement émotionnel tout en procurant au spectateur l'impression d'ubiquité, de télescopage des temps en un seul ». Elle souligne aussi l'importance de « ces espaces étouffants qui ravivent pratiques et souvenirs [si bien qu'] un défi au temps s'engage de chaque côté de la scène pour changer ou conserver la figure imposée du passé ». La pièce, à certains moments, peut apparaître comme « une course contre le temps » : on prend alors conscience que « ces traversées de l'espace, cet écrasement du temps, aussi volontaires qu'in vraisemblables se font sans questionnement : ils rentrent dans la linéarité temporelle de la pièce ». Avec *Kicking a Dead Horse* enfin, en 2007, on assiste à une ritualisation symbolique de la fin du rêve d'un passé mythique : le trou creusé pour enterrer le cheval mort est comme la fosse destinée à enterrer les rêves et les utopies fallacieuses : « dans l'accomplissement de ce rituel, Hobarth jette ses rêves dans la fosse destinée à son cheval, il rompt aussi ses liens avec le passé et le mythe. Les expressions de ce rêve qui constituent la quête existentielle du personnage créent un temps introspectif pathétique et poétique ». Elle observe, pour conclure, que, dans le déroulement de ces trois pièces, il semble pertinent de lire trois inscriptions différentes de la temporalité : « dans *Cow Boys # 2* l'espace et le temps ne sont pas matérialisés, la scène est vide et le temps impalpable ; dans *A Lie of the Mind*, le temps et l'espace ont la scène comme lieu de matérialisation et de médiatisation ; dans *Kicking a Dead Horse*, le temps et l'espace gisent à l'intérieur du personnage, ils sont portés par Hobarth qui les exprime sur la scène ».

D'où ce credo : il faut « faire confiance aux mots, faire confiance au texte qui prend le temps qu'il lui faut pour s'exprimer ».

Brigitte URBANI examine avec attention une figure emblématique, celle de François d'Assise, dans le théâtre français et italien du XXe siècle, à travers des dramaturges tels que Joseph Delteil, Dario Fo ou Marco Baliani entre autres. Elle s'interroge tout d'abord sur l'impact du mythe : « François d'Assise aujourd'hui : un mythe “faible” ou fort ? ». Elle cite à ce propos André Vauchez

qui considère qu'il s'agit de « mythe faible » – dans la mesure où François est « une figure à la fois omniprésente et floue qui oscille entre plusieurs images en fonction des aspirations et des inquiétudes qui traversent notre siècle » – mais elle adopte résolument pour la période considérée le point de vue du « mythe fort ». Elle met en évidence que « la vie de François était d'autant plus “théâtrable” que lui-même avait largement usé des ressources du théâtre pour se produire dans les villes et les campagnes et attirer sur lui l'attention des passants et des badauds ». Elle ajoute qu'« il est notoire que ses compagnons et lui multiplièrent les exhibitions spectaculaires ». Puis elle parcourt le répertoire faisant de François le personnage central d'un certain théâtre : elle mentionne, par exemple, un *Francesco d'Assisi* de Valerio Laccetti (1906), un *San Francesco* d'Agostino Bartolini (1908), un *Francesco d'Assisi* de Michelangelo Ricobaldi del Bava (1903), un *Francesco d'Assisi* de Franco Bello (s.d.), un *Lupo. Leggenda francescana* de Guido Cherici (1917), etc. La liste est longue, en fait, mais elle s'attarde en particulier sur *Images de la vie de saint François d'Assise*, de Michel de Ghelderode (1927) et sur *Clérambard* de Marcel Aymé (1950). Elle note que, par ailleurs, « François d'Assise n'est pas absent de la scène musicale du XX^e siècle » et elle mentionne notamment, pour la célébration du huitième centenaire, un opéra d'Olivier Messiaen en trois actes et huit tableaux, *Saint François d'Assise* (création en 1983). Mais, note-t-elle aussi, « ce saint François ermite mystique cher au cœur de l'auteur apparaît comme totalement coupé du monde, aussi bien du monde médiéval que de notre temps ». Elle examine ensuite, ce qui pourrait passer pour « une révolution “à la française” », avec le *François* de Joseph Delteil et Viviane Théophilidès, créé en 1990. La pièce traite l'ensemble de la vie de François, « depuis sa jeunesse dorée de fils de riche marchand jusqu'à sa mort ». Elle souligne alors que « non seulement l'histoire médiévale de François est racontée avec le filtre du présent, mais que le langage aussi mêle les temps, les époques et les lieux » et rappelle que « Joseph Delteil et Viviane Théophilidès ont écrit une nouvelle biographie de François d'Assise qui est bien loin de l'opéra sacré d'Olivier Messiaen : c'est une parabole laïque racontant une aventure humaine extrême, guidée par un but de fraternité ». Quant au *François* de Dario Fo, *François, le saint jongleur* (1999), c'est aussi « celui d'un auteur non croyant, mais qui exalte dans ce personnage le champion de l'égalité entre les créatures, et surtout de la paix ». Elle observe que, lorsqu'il raconte l'histoire du Saint, « la relation avec notre époque n'est pas déclarée, elle est implicite, c'est au public de la décoder ». Elle poursuit par une évocation de *François la tête en bas* (*Francesco a testa in giù*) de Marco Baliani, créé la même année et souligne que, « de façon tout à fait étonnante, le XX^e siècle s'achève avec le triomphe de François sur les planches, et par une forme de théâtre apparentée au théâtre de narration initié par Dario Fo en 1969 ». L'un des buts avoués du spectacle est de « signifier que notre siècle ressemble à bien des égards au monde médiéval de François ». Concernant la temporalité dans ces deux pièces, il est clair que le message essentiel exprimé aussi bien par Baliani que par Dario Fo est « en relation avec notre époque » : à la fois « l'invitation à la pauvreté, et donc au partage des biens [et aussi] la non violence et l'œcuménisme ».

Marie-Françoise HAMARD présente et analyse ici *Todo il cielo sobre la tierra* (*Tout le ciel au-dessus de la terre*), pièce de la dramaturge espagnole Angélica Liddell qui fait référence au cas décrit en psychiatrie comme le « syndrome de Peter Pan » – et qui a suscité des réflexions baptisées « syndrome de Wendy » : il s'agit de ces êtres qui refusent le passage du temps, qui ne veulent pas grandir mais demeurer au « pays imaginaire », celui de l'enfance. Elle montre qu'on peut alors voir se constituer « des protections illusoire, et moralement scandaleuses quant à ce passage du temps, qui sont mises en place par ces créatures désespérées qui renient fallacieusement leur condition humaine ». La solution radicale dans le terrible processus d'évitement d'une temporalité inexorablement orientée vers la mort peut aller, nous dit-elle, jusqu'au suicide ou du moins jusqu'au refus de procréation : « ce suicide social annoncé, la dramaturge l'espère, et presque, par ses harangues fougueuses à l'adresse (à l'encontre pourrait-on dire) du public, le prophétise, quand elle fustige “l'idée de se reproduire” ». Pire encore, la dramaturge « revendique presque la tuerie d'Utoya, qui fut à l'origine de l'extermination de soixante-neuf personnes, parmi les cinq cent soixante jeunes gens réunis sur l'île norvégienne ». La dramaturge imagine même que si « la mort de la jeunesse » est inévitable et « irréversible », autant l'accomplir vite, y collaborer, « dans une extase révoltante, mais finalement peut-être salutaire ». Elle a ainsi ces paroles terriblement vraies : « *Car nous sommes aux mains du temps, / De la durée. / Il n'y a pas le choix, il faut laisser travailler le temps.* » Comme pour éclairer un peu ce que le tableau a de sombre, Marie-Françoise Hamard observe que « cependant, comme un contrepoint apporté à cette

désespérance affichée, le lyrisme citationnel est un élément de séduction dramatique indéniable, qui offre au spectateur le plaisir, la jouissance d'une émotion intellectuelle et musicale ». Et il est vrai que, selon un processus esthétique achevé, « l'ambiguïté, et de la citation reprise, et de la réponse répétée, offre en elle-même la possibilité d'une issue, d'une lecture autre du monde et du temps – sur un mode [...] plus contrapuntique qu'illusoire ». Surtout, ce que traduit ce spectacle, c'est que « nous sommes là, sans ménagements, interrogés sur notre *être-au-monde* », sur notre temporalité même. Mais, pour finir, Angélica Liddell, « celle qui, dans sa peur du temps qui passe, ne passe pas, ou passe souvent si mal », nous communique « l'avidité de vivre encore [et] nous crie que nous sommes morts pour nous suggérer peut-être de vivre mieux ».

Jacques COULARDEAU consacre son étude à Hanay Geiogamah, cet universitaire, Professeur de théâtre à l'Université de Californie à Los Angeles, qui « a rendu au théâtre des Indiens d'Amérique ses lettres de noblesse ». Dans cet article, intitulé « du temps historique au temps spirituel », trois pièces qui font trilogie sont considérées : *Body Indian* (1972), *Foghorn* (1973) et *49* (1975). Dans *Body Indian*, « deux temps sont évoqués en arrière-plan : le temps historique de l'élimination des Indiens aux USA et le temps personnel du héros, au centre de trois générations [et dont] l'état présent dépend d'un événement situé dans son passé personnel, pas si lointain ». Mais le temps « spirituel » de ces Indiens est pour l'heure « totalement nié ». Dans *Foghorn*, « chaque scène représente un épisode de la colonisation des Indiens aux USA : le discours des personnages court de 1492 aux derniers traités indiens qui repoussent les Indiens dans les Réserves, officiellement et une fois pour toutes ». On voit que « le temps historique, ici, est immense : quatre siècles complets ». On assiste ici au « dépassement du temps historique vers un temps spirituel, en fait vers le rejet et la destruction de la spiritualité indienne en vue de conquérir leurs terres et leurs ressources naturelles ». Il est clair qu'à ce moment-là, « le temps historique (1608) télescope le temps spirituel des Indiens et le temps psychologique du public ». Pour mieux comprendre la pièce intitulée *49*, il faut savoir qu'« un *49* est une importante cérémonie, un rituel Indien ; c'est [...] la partie festive d'un *pow-wow* » – lequel est un conseil, tenu régulièrement, où se règlent, dans un premier temps tous les problèmes matériels de la tribu mais qui a aussi une dimension spirituelle importante et où peuvent se tenir des cérémonies initiatiques. Alors intervient le « temps spirituel » (avec sa dimension magique), « quand le peuple indien réussit en chacun de ses membres et simultanément, donc collectivement aussi, à retrouver son âme ». Ainsi, cette trilogie poursuit une trajectoire qui, « du démembrement complet de la première pièce, certes par la colonisation et l'élimination des Indiens, [nous fait passer] au remembrement de la tribu dans son temps spirituel qui se reconstruit sur la base du temps passé, historique ou universel et anthropologique, à partir de la revitalisation dans chaque individu [...] de l'âme indienne qui donne sens au monde » et ravive le respect et la dignité humaine. Grâce à ce « croisement fertilisant [...] entre la patrimoine et l'héritage ancien, l'histoire et ses avatars, d'une part, et le présent nécessairement aliénant », chaque individu va ainsi pouvoir « retrouver sa spiritualité propre qui le rattache à une collectivité », réconcilier passé et avenir, « faire du présent un creuset de potentialités individuelles et collectives » avec pour objectif – et pour effet –, de construire sa vie, de la « conjuguer au présent et au futur, selon les modes de la temporalité historique et de la temporalité spirituelle ».

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Comme dans les précédents numéros de *Théâtres du Monde*, cette rubrique nous permet de prendre un peu de recul par rapport à notre investissement dans le monde du spectacle proprement dit mais demeure au cœur de notre problématique en proposant des études en relation directe avec la notion de temporalité : le premier des textes présentés ici met en relief plusieurs conceptions du bonheur et le deuxième propose une réflexion sur « la conscience du bien et du mal comme sentiment moral ». Quant au troisième texte, il s'interroge sur le mal comme « moteur de l'Histoire ».

Olivier ABITEBOUL, dans une première étude, s'interroge sur « la temporalité singulière du présent ». Cette notion, qui tend à rendre sensible une « réalité insaisissable », pose d'emblée la

question de « son rapport à la conscience – et tout d’abord : comment le présent est-il présence pour ma conscience, présence du temps et, en même temps, du même coup, absence de localisation du présent ? » Aborder cette question nous fait pénétrer au cœur d’un paradoxe : en effet « le présent est ce qui ne cesse pas de ne pas être, ce dont tout l’être est de ne pas être ». On peut, au terme d’une réflexion qui porte sur cette infime parcelle de notre temporalité, si proche d’une perception confuse de l’éternité, comprendre que « le présent, comme temps du temps, comme temporalité particulière de la temporalité en général, est le moment absolu où l’homme prend conscience du choix déterminant qu’il a fait de lui, éternellement ».

Olivier ABITEBOUL dans le texte suivant, aborde précisément la question de la nature de l’instant, « négation ou affirmation de la temporalité ? ». Il reprend la phrase de Gaston Bachelard (« le temps est une réalité resserrée sur l’instant et suspendue entre deux néants »), soulignant, quant à lui, que « c’est bien dans une problématique résolument métaphysique que s’inscrit l’instant ». Il précise que « le point de vue sur l’instant est double : relatif si l’instant est rapporté au temps, absolu si l’instant est rapporté à lui-même » et rappelle que le passé « est suspendu à l’indécision du présent » – ce dont semble témoigner, en permanence, « l’irrésolution de l’instant ». Il relève, au terme de cette nouvelle réflexion, ce paradoxe « que l’instant soit à la fois la brièveté du temps et ce en quoi j’échappe à la temporalité ».

ATELIER D’ÉCRITURE

René AGOSTINI a choisi, avec son *Drame auto-nettoyant*, pièce en treize tableaux, de mettre en scène deux personnages, Thomas et l’Androgyne, « qui ouvrent le bal », puis Tommy et l’Androgynette, leur double en marionnettes – auxquels s’ajoutent, au fur et à mesure, quelques marionnettes ou acteurs masqués et encore quelques autres personnages dont deux seulement, Ruth et Désirade, à la fin de la pièce, « sembleront avoir un avenir ». Il nous est précisé, dans l’avertissement qui précède la pièce, que celle-ci, venant en fait d’un autre temps, « peut donc se considérer comme étant de tout temps, de partout et de nulle part » mais il nous est également rappelé qu’on ne peut manquer, singulièrement, d’y reconnaître « notre temps ». Comme *Drame sans Noeud ni Quête*, publiée dans *Théâtres du Monde* n°18 (2008), *Drame auto-nettoyant* « vient d’un autre temps » mais reste d’une brûlante actualité. De nombreuses questions sont posées – et demeurent sans réponse, au cours de ce drame qui s’achève par ce cri de rage et de dégoût : « Qu’on nettoie ce lieu ! Qu’on nettoie ce lieu ! » – comme si l’indignation et la répugnance provoquées par l’état des lieux, ici et maintenant, faisait écho à un constat ancien, toujours renouvelé et peu susceptible d’être un jour révoqué... comme si un temps futur risquait de ne s’exposer qu’à la répétition chronique des errements passés, s’inscrivant en définitive dans un funeste éternel retour.

Louis VAN DELFT introduit à nouveau Perplexe, ce personnage qu’il avait mis en scène dans de précédents numéros de *Théâtres du Monde*, lequel nous confie d’emblée : « Du fin fond de l’Histoire, du fin fond de Mémoire, d’étranges rôdeurs, ou patibulaires ou furieux, firent intrusion sur les tréteaux branlants de mon *piccolo teatro* mental. » De visions en cauchemars, de fantasmes en délire, il glisse et dérive – et évoque « un passé qui ne passe pas », ce temps des assassins et des monstres, ce passé terrifiant d’où surgissent, avec un réalisme stupéfiant, des figures angoissantes toujours présentes. Puis s’engage, toujours dans une mémoire qui ravive les angoisses passées, une poursuite effrénée, menaçante, pour attraper Perplexe... Stultitia, Miss Folie, entre alors en scène, qui rappelle son rôle auprès des humains et veut l’entraîner dans une danse effrénée – en contraste absolu avec le rôle que joue Mélancolie, « la Noire-plus-que-noire », toujours prête, quant à elle, à écraser les humains sous le poids de la nostalgie ou du regret – ou de l’obsession – d’un passé révolu. Elle poursuit longuement sa délirante intervention et l’enjoint, pastichant Pascal, de méditer sur ces sages paroles : « J’ai rendu les hommes si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie de n’être pas fou ».

NOTES DE LECTURE

Aline LE BERRE présente *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies par Irène Cagneau et Marc Lachenay dans le numéro 75 de la revue *Austriaca*, publiée en décembre 2012 à l'occasion des 150 ans du décès de Nestroy. Elle mentionne que ce numéro comporte des entretiens avec un traducteur, puis un metteur en scène, et ensuite des extraits de traductions des pièces de Nestroy, plus une ample bibliographie commentée. Surtout elle souligne que « ce volume, clair et complet, porte sur une thématique originale et riche en implications : l'interculturalité France / Autriche étudiée à travers un dramaturge familial de ces deux pays ».

Jean-Pierre MOUCHON, quant à lui, signale la récente parution de deux ouvrages de Maurice Abiteboul. Il s'agit d'abord d'un recueil de poèmes, *Traces*, paru en 2011, qui évoque quelques « jalons d'une vie » et où sont abordés notamment les thèmes de « la vie buissonnière » et de « l'acceptation de l'inéluctable ».

D'une tout autre nature, l'autre ouvrage recensé par Jean-Pierre Mouchon, et publié en 2013, *L'Esprit de la comédie shakespearienne*, considère quatre rubriques : comédies couleur farce, comédies romanesques et festives (ou « comédies du bonheur »), comédies dramatiques (ou « problématiques ») et drames romanesques (ou « fantaisies dramatiques »). Jean-Pierre Mouchon souligne, pour conclure, que cet ouvrage « apporte des éclairages différents sur chaque pièce examinée et fournit [...] une analyse de la philosophie de Shakespeare faite de raison et de sensibilité, d'ordre et de désordre, de rigueur et de liberté, d'esprit critique et d'émotions spontanées ».

VU SUR SCÈNE

Jean-Pierre MOUCHON commente ici une représentation donnée le 6 août 2013 aux Chorégies d'Orange, dans le cadre du bicentenaire de la naissance de Verdi, celle de *Un Bal masqué* (*Un ballo in maschera*). Il note que « sur l'immense plateau du théâtre antique d'Orange, il n'est pas facile de monter des décors, de les changer, et de créer l'illusion aussi facilement que dans une salle de théâtre ». Mais, grâce à la mise en scène de Jean-Claude Auvray, aux costumes de Katia Dufлот, grâce surtout à Alain Altinoglu qui « maîtrise bien orchestre, masses chorales et chanteurs », et exerce une « direction nuancée », grâce enfin aux chanteuses (plus encore qu'aux chanteurs), on peut dire que « cette représentation de *Un ballo in maschera* a été, somme toute, de bonne tenue, même si elle ne laissera pas un souvenir impérissable ». Passant d'ailleurs en revue les différents interprètes, il réserve une mention spéciale à la jeune Américaine Kristin Lewis qui « possède une voix de soprano *lirico-spinto* de toute beauté et produit son effet dans le solo du début de l'acte II » et à Anne-Catherine Gillet, en tout point remarquable, dont il loue les atouts : « beau jeu de scène, silhouette élégante et fine, aisance, voix de soprano lyrique se jouant des difficiles morceaux qui lui incombaient et qui lui valurent des applaudissements nourris ».

Jacques COUIARDEAU, pour sa part, commente la publication posthume et la création mondiale d'une pièce redécouverte fortuitement et publiée sous le titre de *Faust de Goethe*. Cette pièce, d'Edmond Rostand, est annoncée comme la « traduction » du *Faust Première Partie* de Goethe. Mais il rappelle que, « si elle garde la ligne générale de la pièce de Goethe, elle introduit des changements importants ». Quoi qu'il en soit, c'est la création de Philippe Bulinge et de la Compagnie Interlignes qui retient ici son attention. Il s'agit de la représentation qui se déroula le 6 août 2013 dans les salles basses du château de Vollore, « de belles salles, certes, mais les acteurs n'eurent guère le temps de faire une répétition spécifique pour mettre leurs voix au niveau de la salle : ils gardèrent un niveau de voix fait pour le plein air, [...] ce qui gêna le plaisir et surtout ne permit pas l'expression nuancée des sentiments ». Mais, ajoute-t-il, « le metteur en scène joue, et cela est important pour un spectacle en plein air, sur le langage corporel des acteurs, en particulier la gestuelle ». Divers procédés sont également utilisés : mentionnons par exemple le recours à « des décors virtuels avec des personnages en formes de marionnettes », ou bien « un écran en fond de scène qui projette des espaces scéniques partiellement réels et partiellement reconstruits (images de synthèse) », ou encore « l'utilisation d'une voix préenregistrée qui intervient comme la voix de Dieu ».

Marcel DARMON évoque une représentation du *Don Giovanni* de Mozart (livret de Lorenzo Da Ponte), donnée le 10 juin 2013 à l'Opéra-Comédie de Montpellier. Il rappelle que « la première de Don Giovanni eut lieu à Prague en 1787 et [...] que les Pragois firent un triomphe à ce premier opéra de la trilogie Mozart-Da Ponte. Il souligne le classicisme de cet opéra : « la règle des trois unités est respectée ». À son sens, « ne voir dans l'opéra de Mozart que le côté tragique ou *opera buffa* serait une erreur et même un contresens : là réside toute la difficulté de la mise en scène ». En ce qui concerne le spectacle ici recensé, il considère que, si « l'orchestre et son chef, Marius Sieghorst, sont parfaits (orchestre vif argent, précis et nuancé), la mise en scène, en revanche, n'appelle pas les mêmes éloges ». Il déplore que « les décors se fondent dans une palette de gris tristes », regrette « la mise à l'écart du chœur, confiné dans la fosse d'orchestre » mais surtout que « cette mise en scène ait manqué de vie et, plus encore, d'urgence ». Il conclut que « dans l'ensemble, ce fut, malgré une mise en scène plutôt terne et peu rigoureuse sur le plan de la direction d'acteurs, une soirée agréable grâce surtout au talent des chanteurs et à celui de l'orchestre ».

Marcel DARMON rend compte aussi d'une représentation de la version italienne d'*Orphée et Eurydice* (*Orfeo ed Euridice*) de Gluck (et Ranieri de' Calzabigi pour le livret), donnée à l'Opéra Comédie de Montpellier le 27 septembre 2013. Après un bref résumé de l'histoire (et du mythe) d'Orphée, il se livre à un rappel des diverses œuvres musicales, parmi les plus importantes, inspirées par ce mythe : opéras de Jacopo Peri (1600), de Monteverdi (1607), de Charpentier (1686), ou de Haydn (1753). Il commente ensuite l'*Orphée et Eurydice* de Gluck et Calzabigi (1762) dont il apprécie qu'il ait été ainsi replacé « dans son cadre dramatique naturel et dépouillé de tout style galant et superficiel ». Il souligne au passage l'intérêt que suscita ce mythe, plus tard, auprès de compositeurs tels que Liszt ou Berlioz. Il passe enfin en revue tous les points, pour la plupart très positifs, qui firent de cette représentation un véritable succès ce jour-là à Montpellier.

Nous avons essayé, dans ce numéro de *Théâtres du Monde*, de présenter, en traversant les siècles, et en parcourant les territoires les plus variés de l'esprit, de pénétrer au cœur de cette partie la plus intime de notre rapport au monde : la temporalité. Nous avons abordé, à travers des œuvres dramatiques aussi prégantes et aussi diverses que celles de Sophocle, de Lope de Vega ou de Shakespeare, de Goethe ou de Nestroy, de Jean Anouilh, de Dario Fo ou de Sam Shepard, cette mystérieuse « donnée immédiate » qui nous est consubstantielle. Nous n'aurons sans doute pas réussi à épuiser l'interminable interrogation qui obsède les humains. Mais peut-être les questions que soulèvent les œuvres dramatiques ici exposées nous auront-elles aidés à mieux cerner l'étrangeté de ce présent qui sans cesse nous fuit et nous échappe...

Le temps de la scène est peut-être le reflet du temps de notre vie. Du moins peut-on espérer qu'il aura été divertissant – et pas seulement déconcertant. Divertissant, certes, mais pour qui, pour quel spectateur ?

Maurice ABITEBOUL
Président de l'Association ARIAS
Directeur de « Théâtres du Monde »