

AVRIL 1983 - 6 FF

Le Courrier de l'unesco

THEATRES DU MONDE



Awasthi
Boal
Chitakasem
Cirilov
Cournot
Fabregas
Hayman
Kornienko
Lu Tian
Malanda
Morisseau-Leroy
Niemi
Oatman
Wassef
Yamaguchi

Le temps des peuples



Photo © Jean Bottin, Paris

⑫ GRÈCE

Les grands festivals de théâtre

Les festivals internationaux sont des lieux privilégiés de rencontres et de recherches théâtrales, même s'ils accueillent aussi des spectacles de danse ou d'opéra. On peut mentionner parmi les plus prestigieux : *Le théâtre des nations* (itinérant), *Le festival d'Avignon* (France), *Le festival des deux mondes* (Spolète, Italie), *Le festival d'Edimbourg* (Royaume-Uni), *Les rencontres théâtrales* (Berlin-Ouest), *Festival international du théâtre* (Caracas, Venezuela), *Festival de Carthage* (Tunisie), *Festival de Dubrovnik* (Yougoslavie). Ci-dessus : les interprètes d'une tragédie classique répètent, lors du *Festival d'Epidaure*, en Grèce, dans le cadre du théâtre antique qui peut contenir 14 000 spectateurs et jouit d'une merveilleuse acoustique.

Publié en 26 langues

Français	Tamoul	Coréen
Anglais	Persan	Kiswahili
Espagnol	Hébreu	Croato-Serbe
Russe	Néerlandais	Macédonien
Allemand	Portugais	Serbo-Croate
Arabe	Turc	Slovène
Japonais	Ourdou	Chinois
Italien	Catalan	Bulgare
Hindi	Malais	

Une édition trimestrielle en braille est publiée en français, en anglais et en espagnol.

Mensuel publié par l'UNESCO
Organisation des Nations Unies
pour l'Éducation,
la Science et la Culture

Ventes et distributions :
Unesco, place de Fontenoy, 75700 Paris
Belgique : Jean de Lannoy,
202, avenue du Roi, Bruxelles 6

ABONNEMENT — 1 an : 58 francs français ; Paiement par chèque bancaire, mandat, ou CCP 3 volets 12598-48, à l'ordre de : Librairie de l'Unesco. Retourner à Unesco, PUB/C, 7, place de Fontenoy - 75700 Paris.

Reliure pour une année : 46 francs.

Rédacteur en chef :
Edouard Glissant

ISSN 0304-3118
N° 4 - 1983 - OPI - 83 - 3 - 397 F

pages

4 *Amérique latine* — LE THÉÂTRE DE L'URGENCE
par Augusto Boal

7 *Europe* — QUI A PEUR DE L'AVANT-GARDE ?
par Ronald Hayman

11 **LA DÉSILLUSION PARTAGÉE**
par Michel Cournot

12 *Afrique* — LES MÉTAMORPHOSES DE LA TRADITION
par Ange-Séverin Malanda

15 *Japon* — NÔ ET KABUKI, UN ART DIALECTIQUE
par Masao Yamaguchi

18 *Haïti* — L'ESPACE DE LA CONSCIENCE CRÉOLE
par Félix Morisseau-Leroy

21 *Egypte* — TRADITION ET MODERNITÉ
par Magda Wassef

22 *Union soviétique* — LE THÉÂTRE SUR LA PLACE
par Nelly Kornienko

29 *Yougoslavie* — UN FESTIVAL OUVERT À TOUS
par Jovan Cirilov

30 *Inde* — KATHAKALI : LES DIEUX SUR SCÈNE
par Suresh Awasthi

32 *Espagne* — CATALOGNE, FÊTE ET HISTOIRE
par Xavier Fabregas

35 *Vietnam* — LES MARIONNETTES SUR L'EAU

36 *Finlande* — L'ÉCOLE DES FEMMES
par Irmeli Niemi

38 *Chine* — LE LANGAGE SYMBOLIQUE
DE L'OPÉRA DE BEIJING
par Lu Tian

41 *Etats-Unis* — UN THÉÂTRE DE L'AUTRE
par Eric Oatman

44 *Thaïlande* — LA DANSE ET LA PAROLE
par Manas Chitakasem

2 **LE TEMPS DES PEUPLES**
GRÈCE : Les festivals de théâtre

Le Courrier du mois

Qu'il soit d'origine populaire, comme la Commedia dell'arte italienne, aristocratique, comme le khon thaïlandais, rituelle, comme en Afrique, religieuse, comme les "autos" du Moyen Âge européen, ou même divine, comme le Kathakali indien, le théâtre a toujours été l'expression-clé d'une culture. Il puise dans les mythes, légendes, coutumes, les modes de vie et les expériences historiques des peuples, s'incorpore et s'approprie toutes les manifestations artistiques ainsi que toutes les formes d'expression et de communication humaines.

Quelle que soit sa diversité, qu'il soit un grand spectacle somptueux comme le Kabuki, l'opéra européen ou la comédie musicale américaine, ou qu'il soit dépourvu de décors et d'accessoires comme le Nô japonais ou le "théâtre de la pauvreté" des groupes populaires latino-américains ; qu'il soit représenté dans des lieux traditionnellement conçus à cette intention ou joué dans la rue et sur les places comme en Union soviétique ; qu'il obéisse à un code scénique immuable comme l'Opéra de Beijing (Pékin) ou que son argument soit improvisé comme dans les expériences d'avant-garde du "Living Theater" ; qu'il reconstitue les moments forts du mythe, de la religion ou de l'his-

toire comme le théâtre grec, africain ou thaïlandais, ou qu'il devienne une forme d'action immédiate et de "guérilla doctrinaire" en faveur des groupes marginaux de la population comme en Amérique du Nord et du Sud ; qu'il reprenne un texte classique ou s'affranchisse de la "tyrannie de la parole" comme certaines œuvres de Peter Handke et de Robert Wilson ; qu'il continue une tradition scénique séculaire comme en Egypte, en Inde ou en Chine, ou la brise systématiquement comme dans les pays occidentaux, au point que l'on peut parler à leur propos d'une "tradition de la rupture", dans tous les cas, le théâtre a toujours été un facteur de libération de la capacité créatrice, individuelle et collective, et le miroir même de l'identité.

Il est aussi le lieu où les différentes cultures se rencontrent et le véhicule privilégié de leur commun enrichissement : Antigone est adaptée à la langue créole et aux croyances afro-haïtiennes, Macbeth aux formes expressives du théâtre Yakshagana de l'Inde, Le cercle de craie caucasien aux traditions de la Géorgie, Sophocle et Aristophane à une situation politique précise de la Catalogne. Ainsi le théâtre est-il un terrain non seulement d'affirmation mais aussi de revendication de l'identité culturelle. Tandis que l'on

adopte, en Europe, des techniques orientales comme celles du Kabuki et du cirque chinois pour jouer Shakespeare et qu'un Peter Brook, avec sa troupe d'acteurs internationale, va présenter des spectacles dans les villages d'Afrique, les pays du tiers-monde, qui envoient dans les festivals internationaux ce qu'il y a de mieux dans leur théâtre traditionnel, utilisent les techniques les plus récentes de l'avant-garde pour recréer, dénoncer ou tenter de changer, sur scène, leur propre réalité.

Tels sont, parmi d'autres, les aspects du théâtre qu'aborde ce numéro spécial du Courrier de l'Unesco, fidèle à l'idée que cet art total et totalisant constitue une des plus belles expressions de l'idéal suprême de l'Organisation : la compréhension mutuelle entre les peuples grâce à la connaissance de leurs cultures et de leurs formes d'expression, dans leur immense variété, connaissance libre de tout critère hiérarchique et de tout préjugé de l'esprit.

Notre couverture : en bas, masque de Dionysos (1^{er} siècle), musée du Louvre, Paris. Photo © Réunion des musées nationaux, Paris. Au centre : masque africain (Zaire), Institut des musées nationaux du Zaire, Kinshasa. Photo © Musées des arts décoratifs, Paris. En haut : masque Nô. Photo C. Lemzaouda © Collection musée de l'Homme, Paris.

Le théâtre de l'urgence

par Augusto Boal

SI l'on veut comprendre le théâtre latino-américain, il faut résolument changer de perspective et renoncer, en particulier, à lui appliquer les valeurs qui sont propres au théâtre européen. Le seul mode d'approche convenable est, au contraire, de restituer ce théâtre à son contexte et sa réalité propres, qui sont ceux du continent sud-américain.

Un continent qui, à bien des égards, frappe par sa multiplicité, par sa diversité. Du point de vue ethnique, par exemple. Ainsi, on peut constater que la densité de la population indienne est particulièrement forte dans les pays qui étaient déjà parvenus à un très haut niveau de développement culturel au temps des premières invasions européennes, celles de Colomb et de Alvarez Cabral notamment. C'est le cas du Pérou, de l'Equateur et de la Bolivie, où s'étendait l'empire des Incas, ou encore du Mexique, qui avait vu fleurir les civilisations aztèque, maya, toltèque, chichimèque, etc. Cette présence indienne est beaucoup moins perceptible, en revanche, au Brésil ou en Uruguay. On sait, pourtant, pour ce qui est du Brésil, que les premières colonies de peuplement indiennes y remontent à l'âge de pierre — on sait aussi, il est vrai, que les premiers envahisseurs portugais en décimèrent la population.

Dans un autre ordre d'idées, l'influence des cultures africaines introduites en Amérique latine par les esclaves noirs est encore prépondérante dans un pays comme le Venezuela, alors qu'elle est quasi nulle en Argentine. Et l'on retrouve les mêmes dissemblances en ce qui concerne les zones d'influence des émigrants économiques : il y a, à Sao Paulo, à Buenos Aires ainsi que dans bien d'autres villes du continent, des quartiers entiers dont la population s'exprime en italien ; les habitants de Marília, au Brésil, sont à 90 % des Japonais, que ce soit de souche ou d'ascendance ; toujours au Brésil, dans l'Etat de Santa Catarina, on compte un grand nombre de villes où l'allemand est la langue la plus communément

parlée par l'homme de la rue.

Mais les oppositions ne sont pas moins tranchées du point de vue économique, Rio de Janeiro offrant, à cet égard, un exemple notoire : d'un côté les immeubles de grand luxe de Copacabana qu'on voit se dresser tout au long du front de mer ; de l'autre, sur les hauteurs qui dominent la ville, les *favelas* exposant à quelques centaines de mètres de distance à peine, leur misère à la vue de tous.

Des millions d'êtres humains viennent s'entasser dans quelques mégapoles, cependant que d'autres millions d'humains vivent loin de tout, disséminés sur des millions de kilomètres carrés. D'immenses richesses sont concentrées dans un petit nombre de quartiers de quelques villes, tandis que des hautes terres andines aux immensités de l'Amazonie et aux déserts du Sertao, l'extrême misère gagne du terrain.


A quoi tient cette énorme disparité ? D'où vient que les Sud-Américains, dans leur majorité, se voient réduits à des conditions de vie infrahumaines ? Il y a à cette situation une cause primordiale : l'inégalité des rapports économiques entre le Nord et le Sud.

De là ces deux caractéristiques antinomiques de la réalité latino-américaine : son homogénéité qu'elle doit, si l'on peut dire, à un malheur commun produit par une même cause primordiale ; son hétérogénéité sociologique, économique et géographique. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si ces sociétés à la fois semblables et différentes produisent deux types de théâtre à la fois proches et distincts.

Le premier, qu'ont standardisé les relations Nord-Sud, remplit dans les grandes villes latino-américaines le même office que ses homologues européens ou new-yorkais dont il se veut la copie conforme : mêmes comédies de boulevard, mêmes décors, même musique de scène, même chorégraphie s'il y a lieu.

Le second, heureusement, le théâtre populaire, est aussi multiple que l'humanité qui peuple notre Amérique et il doit s'accommoder des conditions qu'il trouve sur sa route.

L'expérience du metteur en scène bolivien Liber Forti éclaire bien cette situation. Habitué à travailler dans des conditions précaires et avec des moyens dérisoires, il faisait du théâtre dans n'importe quel local ou à ciel ouvert. Souvent il présentait des spectacles aux ouvriers des mines d'étain de Catavi et de Siglo Veinte, en pleine monta-



gne. Mais là-haut, bien sûr, il n'y avait pas d'électricité et il n'était pas question non plus de jouer pendant les heures ouvrables pour profiter de la lumière du jour. Liber Forti trouva aussitôt la solution : il demanda aux spectateurs d'éclairer la scène avec leurs lampes de mineurs. Pour les acteurs, raconte-t-il, c'était une façon extraordinaire de savoir la valeur théâtrale de la scène qu'ils jouaient. Quand l'intérêt des mineurs faiblissait, l'éclairage baissait, et plus leur attention croissait, plus la scène était illuminée.

Je me souviens d'une conversation que j'ai eue un jour avec Luis Valdez, qui dirige « El Teatro campesino », ainsi qu'avec le directeur d'une compagnie mexicaine qui fait un travail tout à fait passionnant, « Los vendedores ambulantes de Puebla ». Cette troupe tire son nom, « Les marchands ambulants de Puebla », du fait qu'elle est composée de véritables colporteurs qui sont venus au théâtre pour dénoncer les conditions dans lesquelles ils exerçaient leur métier dans la ville mexicaine de Puebla dont ils sont originaires. Je leur fis remarquer qu'à des problèmes identiques nous avions trouvé des solutions semblables. Je

AUGUSTO BOAL, du Brésil, est l'auteur de plusieurs œuvres théâtrales, notamment *Puñetazo* en la punta de un cuchillo (*Coup de poing sur la pointe d'un couteau*) et *El gran acuerdo internacional de Mac Pato* (*Le grand accord international de l'oncle Picsous*) et d'essais sur le « théâtre de l'opprimé ». Il a dirigé, entre autres, le *Théâtre Arena de Sao Paulo* (Brésil), le *Groupe Machete d'Argentine* et le *Groupe La Barraca du Portugal*. Il dirige actuellement le *Centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression de Paris*.



La troupe argentine de théâtre et de danse de Graziella Martínez dans une scène de *White Dream* (Rêve blanc), œuvre jouée au Festival de Tabarka, en Tunisie.

Photo © Hamid Belmenouar, Paris

me mis à leur raconter comment nous nous en tirions au Brésil ; nous avions si peu d'argent que nous en étions réduits à nous servir de rebuts pour fabriquer nos décors, nos costumes, nos accessoires. Nous avions réussi, leur disais-je, à habiller les gentils-hommes de la pièce de Lope de Vega, *El mejor alcalde, el Rey*, en mettant la main, à la décharge municipale, sur un lot de tapis râpés et de vieilles sangles de cavalerie. C'était ce que nous appelions la mise en scène à la « poubelle ».

Valdez me rétorqua que lui et ceux de sa compagnie ne m'avaient pas attendu pour lancer ce genre de mise en scène, mais qu'ils lui avaient donné un autre nom : le style « minable ». A vrai dire, nous étions fiers, lui autant que moi, à l'idée d'avoir réussi à créer de la beauté en partant de l'ordure. Quant à notre camarade mexicain, il nous apprit qu'il faisait le même style de mise en scène à Puebla, « simplement, ils n'avaient jamais pensé à mettre un nom sur la chose : s'ils faisaient les poubelles, c'est qu'ils n'avaient rien d'autre sous la main ».

Le théâtre populaire latino-américain est un théâtre de l'urgence, de la nécessité. Les pièces, qu'elles soient inédites, empruntées

au répertoire international ou improvisées, sont généralement choisies en fonction des besoins locaux. Le spectacle est conçu de façon à inciter à la discussion, à la prise de conscience, à la protestation, à l'élaboration en commun des tactiques que commande, ici ou là, la situation. L'accent est mis sur les intrications sociales ou politiques des pièces choisies, même quand il s'agit d'une des grandes œuvres du patrimoine universel. Ainsi, le *Tartuffe* de Molière a servi à dénoncer les groupes parreligieux d'extrême-droite qui employaient les mêmes méthodes que le personnage, qui consistent à transformer le Souverain Juge en associé ou en camarade dans la lutte sociale. Rien, pourtant, n'avait été changé à la pièce et la traduction était fidèle, mais la mise en scène soulignait un certain nombre de connotations, de rapports, d'intentions qui n'apparaissent pas dans des mises en scène plus esthétisantes. Ce qui prouve d'ailleurs que Molière peut devenir à volonté un auteur brésilien, argentin, uruguayen et même français. Autrement dit, qu'il est universel.

Mais le théâtre populaire a bien d'autres richesses à exploiter que celles qui lui sont

offertes, même à profusion, par le répertoire international. Ses sujets, ses sources d'inspiration, il peut les prendre partout — à condition de les exploiter à sa manière propre, qui doit rester strictement populaire. C'est ce dont le metteur en scène paraguayen Antonio Pecci nous donne un remarquable exemple. Pecci avait décidé de monter une vie de Jésus, un spectacle qui, aux yeux de la censure, semblait être le plus inoffensif, le moins subversif. Pecci, cependant, ne perdit pas de vue que le peuple du Paraguay est bilingue et que la véritable langue maternelle d'au moins 90 % de la population est le guarani. D'où la solution exigeante qu'il choisit : le Fils de l'Homme, les Apôtres et le peuple en général s'exprimeraient en guarani ; Ponce-Pilate, les centurions et autres émissaires de Rome parleraient en espagnol. Grâce à ce procédé, tous les spectateurs comprirent aussitôt que Jésus vivait dans un pays occupé par des troupes étrangères, et le texte de l'évangile, dans cette interprétation, prit pour eux valeur exemplaire.

De fait, il n'y a pas de bons ou de moins bons sujets pour le théâtre populaire : tout sujet est à retenir pourvu qu'il coïncide avec

l'ici et maintenant de la réalité sociale. Il y avait au Pérou une compagnie théâtrale qui s'était spécialisée dans la « révision » ou « relecture » des séries télévisées. Un de ces feuilletons bénéficiait d'un taux d'écoute exceptionnel. Il s'intitulait *Esmeralda* et racontait la vie d'une employée de maison qui finit par épouser le fils de sa patronne. La compagnie en donnait une version assez fidèle mais, comme tous les autres spectacles qu'elle présentait, la pièce était suivie d'un débat avec le public destiné à mettre en lumière ses significations cachées. Cette fois, les spectateurs découvrirent d'eux-mêmes le contenu anti-féministe du scénario : un fils de famille ne considère pas son épouse comme une femme qu'il peut aimer réellement et avec qui il veut vivre, mais comme une servante qui est chargée de prendre soin de son linge, de sa nourriture, de l'entretien de sa maison.

Dans un pays andin, une troupe de comédiens ambulants présentait dans les villages des spectacles qu'ils improvisaient sur place, à partir des histoires vraies qu'ils se faisaient raconter par les paysans. Une de ces improvisations avait un succès fou : le héros de l'histoire était un maire véreux que tout le monde connaissait de réputation. Le

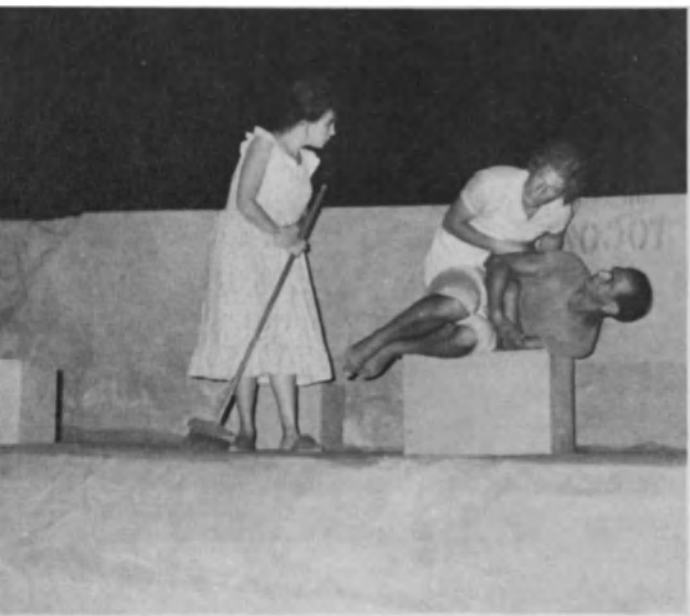


Photo © Augusto Boal, Paris

Le théâtre populaire latino-américain semble avoir pour volonté d'abandonner les salles de spectacle traditionnelles et d'aller à la rencontre du public. Tout lieu, dès lors, peut devenir espace scénique. Ci-dessus, le « Teatro Arena » de Sao Paulo, dirigé par Augusto Boal, "met en scène", sur un camion, *Revolución en América del Sur*, dans les régions désertiques du Nord-Est du Brésil.

jour où la troupe joua sa pièce dans la propre ville du héros, le public, pris de colère, se porta en masse, à la fin de la représentation, devant la municipalité, et obtint que le coupable fût arrêté. Quelques jours plus tard, la troupe annonça que la pièce serait jouée sous peu dans une autre ville dont le maire n'avait pas les mains plus nettes que le premier. Mais celui-ci se rappela qu'il existe une croyance très répandue chez les paysans de la région à propos d'une variété d'esprits démoniaques appelés « Pistacos »



Photo © Roger Pic, Paris

Gimba, de Gianfrancesco Guarnieri, reflète le monde des *favelas* (bidonvilles) brésiliennes. Ci-dessus, une scène de cette œuvre dans la version qu'en a donné le Théâtre populaire du Brésil, sous la direction de Flavio Rangel.



Photo © Roger Pic, Paris

Adaptée d'un conte du populaire écrivain colombien Tomas Carrasquilla, la pièce *A la diestra de Dios Padre*, mise en scène par Enrique Buenaventura, est une des œuvres à grand succès du « Teatro Experimental » de Cali.

Qui a peur de l'avant-garde ?

qui se repaissent de chair humaine et ont la faculté de s'incarner dans le corps de la personne de leur choix. Le maire fit donc annoncer par la radio locale la nouvelle que rôdait dans le pays une troupe de « Pistacos » déguisés en comédiens. Quand la compagnie arriva, elle trouva une ville déserte ; la population, terrorisée, s'était barricadée dans les maisons. Même la station de radio avait été abandonnée mais les micros étaient encore branchés. Aussi les comédiens se mirent-ils à improviser aussitôt une petite scène radiophonique ou, plus exactement, une séquence de radio-théâtre où ils dénonçaient les fourberies du maire, lequel ne fut pas plus épargné que son collègue quand la population découvrit la vérité.

Il est évident que les acteurs, dans ce type de théâtre, n'ont ni la même formation artistique ni les mêmes garanties économiques que leurs camarades européens ou nord-américains. Ce sont les artistes du peuple : ils sont le peuple.

J'ai beaucoup voyagé à l'intérieur de notre continent, ces vingt dernières années, et j'ai eu l'occasion de visiter la plupart des pays latino-américains. J'ai pu constater que beaucoup de ces formes théâtrales étaient utilisées surtout comme un moyen de favoriser le dialogue, le théâtre étant considéré comme un langage. Ainsi, grâce à ce contact permanent avec la réalité multiforme de ce continent, j'en suis venu à élaborer ma technique théâtrale du « Théâtre de l'opprimé ». Son principal objectif est d'aider les opprimés, quels qu'ils soient, à trouver un langage théâtral et à essayer, à travers celui-ci, de mieux comprendre leur réalité pour la transformer. Les formes qu'il peut emprunter découlent d'une donnée fondamentale : n'importe quel homme a le pouvoir de réaliser tout ce qui est au pouvoir de l'homme.

Le théâtre est, ou peut être, un métier, une profession, mais il est avant tout une vocation. Cette vocation-là est à la portée de tous et où que ce soit dans le monde.

Tout art est un langage, mais ce que tel langage nous enseigne, tel autre ne le peut. Ce que nous apprenons ou communiquons grâce à la musique, la musique seule est en mesure de nous le donner. Mais si nous étions sourds, tout un pan de la réalité échapperait à notre perception. La perception la plus parfaite, la plus complète à laquelle nous puissions aspirer ne pourrait donc être obtenue que par la somme de tous les langages possibles.

Le théâtre est cet art total, cette somme de tous les arts : la poésie, la peinture, la sculpture, la musique, la danse, etc. Si démunis, si misérable qu'il soit, le théâtre a toujours l'homme pour centre de l'univers. Si nous voulons que les opprimés aient le moyen de mieux comprendre le mécanisme des oppressions dont ils sont victimes et de mieux lutter pour s'en libérer, il est aussi urgent qu'impérieux qu'ils retrouvent cette totalité dense, riche, profonde.

Le « Théâtre de l'image », qui s'exprime par l'image et non par les mots ; le « Théâtre Forum », où l'action dramatique sert de base à une discussion, sur le mode théâtral, des tactiques et stratégies qui peuvent être adoptées ; le « Théâtre invisible » où la fiction devient réalité, où tout ce qui est représenté comme œuvre théâtrale se change en une action réelle qui a lieu dans un monde réel. Ces trois formes du « Théâtre de l'opprimé » sont fonction d'une réalité vivante, d'une réalité en mouvement. Celle de l'Amérique latine, par exemple.

Augusto Boal

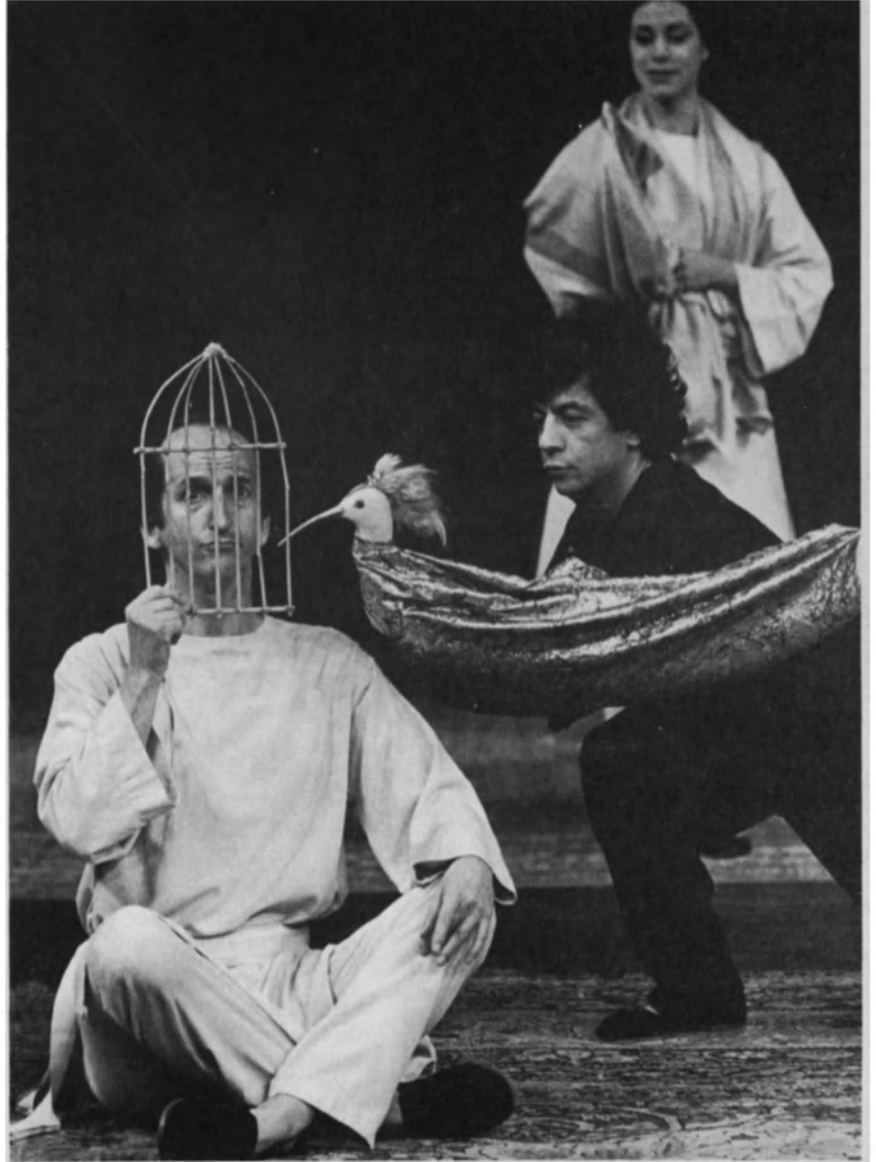


Photo © Nicolas Treatt, Paris

Une scène de *La conférence des oiseaux*, montée par l'Anglais Peter Brook au théâtre des Bouffes du Nord de Paris. Cette pièce est une adaptation de *Le langage des oiseaux*, œuvre du poète persan Attar (12^e-13^e siècles). Chaque acteur personnifie symboliquement un oiseau.

par Ronald Hayman

RONALD HAYMAN, du Royaume-Uni, a travaillé comme acteur et metteur en scène de théâtre. Il a écrit sur le théâtre et l'art du comédien plusieurs livres, notamment *Artaud and After (Artaud et après)* et *British Theatre since 1955 (Le théâtre anglais depuis 1955)*. Il a publié une biographie de Kafka et en fera bientôt paraître une autre de Bertolt Brecht. Il collabore aussi à la radio et au Times Literary Supplement de Londres.

JEAN-PAUL Sartre comparait les livres à des bananes qu'il faut consommer tout de suite pour bien les apprécier. Marcel Duchamp estimait que la durée de vie d'un tableau est limitée à 40 ou 50 ans et Antonin Artaud déclarait que les chefs-d'œuvre du passé sont bons pour le passé et que, pour nous, ils n'ont aucune valeur. Il est incontestable que l'existence d'une avant-garde est indispensable à la survie du théâtre, mais il va de soi que le théâtre d'avant-garde est obligé par définition de se renouveler : or, on peut se demander quelles sont les possibilités encore exis-



Pendant une répétition, à Paris, de la pièce *Où sont les neiges d'antan ?* du dramaturge polonais Tadeusz Kantor, on reconnaît celui-ci derrière un acteur.

Photo © Nicolas Treatt, Paris

Au fond, quiconque accepte de faire partie d'un public consent par là-même à rester passif, à s'engloutir volontairement dans la piscine où Narcisse vient contempler son image. Dès lors, les plaintes sont difficilement recevables lorsque l'exhibitionnisme des interprètes tourne au sadisme. Le *Hamlet* monté en décembre 1982 à la Schaubühne de Berlin par Klaus Michael Grüber et qui dure six heures, donne l'impression que le metteur en scène a délibérément choisi d'ignorer le public ou de le mettre au défi de grimper sur scène pour mieux voir et entendre ce qui s'y passe. Les murs qui séparent deux des trois auditoriums du complexe théâtral ont été supprimés, mais au lieu d'essayer de remplir cet espace énorme, Grüber s'en est servi pour rapetisser les acteurs qui donnaient ainsi l'impression d'être vus par le petit bout de la lorgnette.

La mise en scène des *Fantômes* d'Ibsen par Luca Ronconi au Festival des deux mondes de Spolète en 1982 — la pièce durait quatre heures et se déroulait dans la crypte de l'église Saint-Nicolas — procédait du même désir d'éprouver la patience du public, qui se trouvait aussi éloigné que possible du lieu de l'action et devait supporter les mouvements lents et somnambuliques des acteurs et leur cabotinage provocateur.

C'est un paradoxe fondamental du théâtre contemporain que l'avant-garde ait besoin des classiques ; il est tout aussi paradoxal de constater que le théâtre d'avant-garde est à l'affiche des festivals internationaux et des principaux théâtres subventionnés et bénéficie d'importants

▶ tantes à cet égard en Europe. Les grands spectacles d'avant-garde sont ceux qui ont réussi à choquer les spectateurs, la meilleure façon d'y parvenir étant d'enfreindre un tabou ou de défier une convention. En 1896, à la première d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry, le "merdre" de la première réplique était suffisamment osé, en dépit de l'insertion d'un r supplémentaire, pour déclencher un quart d'heure de chahut dans la salle. En 1968, l'apparition d'acteurs masculins complètement nus dans *Oh Calcutta !*, a sonné le glas d'un tabou qui datait du temps des Grecs. Mais combien reste-t-il de conventions encore vivantes ?

Celle de l'audibilité des acteurs ? Dès la deuxième décennie de ce siècle, au cabaret Voltaire de Zurich, les dadaïstes jouaient en tournant le dos au public. La convention selon laquelle une pièce doit raconter une histoire ? Dans *Outrage au public* de Peter Handke, écrite en 1965 et représentée l'année suivante, le public était implicitement encouragé à refuser le spectacle inhabituel qui lui était proposé : quatre orateurs se relayaient pour interpellier les spectateurs sur un mode agressif, commenter, essentiellement, ce qui se passait dans la salle, et bannir ainsi toute narration et toute illusion théâtrale. A partir de là, jusqu'au l'avant-garde

peut-elle encore aller ? Quelle nouvelle vague peut faire avancer la marée ?

Bien que chaque vague soit suivie d'un reflux, il devient de plus en plus difficile de choquer les spectateurs. Il n'y a pas si longtemps, on aurait considéré comme tout à fait dérangeant de voir deux acteurs jumeaux d'âge mûr danser le tango déguisés en cardinaux sur un air de comédie musicale. Mais des images théâtrales de ce genre entrent tout naturellement dans la progression dramatique d'une pièce comme *Où sont les neiges d'antan ?* de Tadeusz Kantor, créée à Rome en 1978 et reprise en 1982 au Festival d'automne de Paris. Aujourd'hui, il est plus facile de provoquer le public que de le choquer vraiment. En juin dernier, à Amsterdam, le spectacle *Walzer* de Pina Bausch et de sa compagnie de danse de Wuppertal fut interrompu par les cris et les sifflets d'un public exaspéré par l'exécution interminablement lente d'une chanson, et il y eut des incidents apparemment spontanés, comme lorsque l'un des danseurs lança au public sur un ton de défi : "Vous ne vous imaginez tout de même pas que c'est vous qui faites le spectacle ?" On peut ainsi aller très loin dans l'art délicat de contrôler ce qui est apparemment en train d'échapper à tout contrôle.



budgets et d'énormes moyens techniques.

A la fin des années 60, lorsque Rainer Werner Fassbinder travaillait à Munich avec son Anti-théâtre, il jouait dans des caves, des vestiaires ou des salles de billard. En 1968, Jim Haynes, cinq ans après avoir fondé le petit "Traverse Theatre" d'Edimbourg, ouvrait le "Arts Lab" dans le quartier des théâtres de Drury Lane à Londres. Il accueillit là quelques-uns des premiers groupes marginaux, y compris le "People Show", et favorisa l'éclosion de plusieurs autres. Pip Simmons formait une compagnie pour représenter une série de pièces d'une durée de 50 minutes, cependant que David Hare et Tony Bicat, après avoir collaboré à un spectacle tiré du journal de Kafka, fondaient la compagnie du théâtre ambulant, "Portable Theatre", dont la vocation était d'aller jouer dans des lieux non prévus pour cela. On ne pouvait pas deviner alors que Fassbinder évoluerait vers le cinéma et que David Hare finirait par mettre en scène ses propres œuvres au Théâtre national, mais à posteriori, cela n'est guère surprenant.

Ce qui est étonnant, c'est qu'en dépit de la popularité du théâtre marginal, il n'existe à l'heure actuelle aucun équivalent de l'Anti-théâtre ou du "Arts Lab". Les conditions actuelles du théâtre n'encouragent pas l'écriture expérimentale, et les théâtres institutionnels sont prompts à récupérer les personnalités les plus marquantes du théâtre expérimental et marginal. Il en résulte que les pièces qui exigent de gros moyens scéniques ou qui, pour d'autres raisons, ne peuvent être



Photo © Antonello Perissinotto, Padoue, Italie

Masque de la Commedia dell'arte porté par un personnage de *La moschetta* (La mouche), œuvre écrite en dialecte padouan par l'auteur et acteur italien Angelo Beolco, connu sous le nom de Ruzzante (1502-1542).



Scène d'une pièce de l'écrivain autrichien Peter Handke, *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition*, donnée au Théâtre des Amandiers, à Nanterre.

Photo © Nicolas Treatt, Paris

montées dans des espaces exigu, ne sont plus protégées des agressions de l'Anti-théâtre. Aux "Rencontres théâtrales" de Berlin de 1982, des metteurs en scène en vogue se sont livrés à une surenchère dans le traitement irrévérencieux des classiques. Des effets d'aliénation inspirés de Brecht furent appliqués à des pièces de Büchner, Lessing et Kleist, cependant que Grüber soumettait le *Faust* de Goethe à un traitement dramaturgique qui évoquait une intervention plutôt chirurgicale.

En même temps, le théâtre d'avant-garde s'internationalise de plus en plus, grâce notamment aux festivals. Londres n'abrite malheureusement plus la saison du Théâtre mondial qui exerçait une saine influence sur la scène britannique, ►

► mais il est certain que la Compagnie Rustaveli de Tbilissi (Géorgie) a laissé des traces de son passage, après qu'elle se fut produite à la Round House de Londres et qu'elle eut participé au festival d'Avignon et à celui d'Edimbourg.

L'influence de l'Orient est également très sensible dans le théâtre occidental contemporain. Peter Brook aura été l'un des principaux pionniers de cet éclectisme intercontinental, lui qui n'hésite pas à engager un acteur de *nô* japonais dans la compagnie polyglotte qu'il a fondée à Paris à la fin des années 60 et à emprunter au cirque chinois l'une des principales idées de sa mise en scène du *Songe d'une nuit d'été* (1970). Le *Richard II* d'Ariane Mnouchkine, monté l'année dernière à Paris (à la Cartoucherie de Vincennes), s'inspire ouvertement du théâtre *Kabuki* japonais, que ce soit aux niveaux des décors, du style, des déclamations, de l'accompagnement de percussions ou des mouvements stylisés des acteurs qui se déplacent les genoux à moitié pliés.

La dévaluation de la parole — ten-

dance depuis longtemps évidente dans le théâtre d'avant-garde — a préparé le terrain de ce nouvel internationalisme. Artaud ne croyait-il pas à la domination absolue du metteur en scène dont la créativité doit éliminer les mots ? Ce n'est que très rarement — c'est le cas, notamment, chez Peter Handke — que les mots peuvent être complètement éliminés, mais Mike Leigh n'est pas le seul metteur en scène qui travaille à arracher les textes de la bouche des acteurs par la technique de l'improvisation ; de son côté, Peter Brook se livre à des expériences avec sa troupe internationale pour découvrir dans quelle mesure il existe "un autre langage aussi exigeant du point de vue de l'auteur que celui des mots : un langage de gestes, un langage de sons — un langage de mots-en-tant-que-partie-du-mouvement ou mots-en-tant-que-mensonge, mots-en-tant-que-parodie, ou mots-en-tant-que-contradiction ou mots-chocs ou mots-cris". Lorsqu'il demande en 1971 au poète Ted Hughes d'inventer un nouveau langage pour son spectacle du festival de Persépolis, il essayait de

vérifier jusqu'à quel point il était possible de conduire les êtres humains à ignorer les différences de race, de langue, et de culture pour communiquer par les mouvements et les sons, en partant du plus bas commun dénominateur de l'expressivité humaine pour aboutir à un niveau d'échanges supérieur.

Et lorsqu'il emmena sa troupe jouer dans les villages d'Afrique, c'était là aussi pour essayer de créer une forme de spectacle immédiatement accessible à n'importe quel être humain, par-delà les frontières linguistiques et culturelles. Il est dans la nature du théâtre d'avant-garde de s'attaquer à des problèmes qui, au mieux, ne peuvent être résolus qu'en partie. Mais chaque fois qu'une vague recule, une autre est déjà prête à déferler, et qui sait si les différents morceaux du puzzle ne sont pas tous là, dispersés à la surface de la mer ?

Ronald Hayman

Un théâtre anthropologique

En janvier 1982 le « Teatro dell'IRAA » (Institut de recherches sur l'art de l'acteur), à Rome, théâtre fondé par Renato Cuocolo et Raffaella Rossellini, lança avec l'aide de l'Unesco un projet intitulé "Le théâtre hors du théâtre". Son but, selon Cuocolo, est d'explorer "les possibilités d'un théâtre de la communication qui contribue à promouvoir la connaissance et la compréhension entre cultures et peuples différents". La première expérience de ce type conduisit la troupe chez les Indiens Mapuches de la réserve de Rucahue, dans le sud du Chili. Là, devant un public très différent de leur auditoire européen, les acteurs jouèrent leur répertoire, se mêlèrent à la vie quotidienne des Indiens, aux fêtes et aux rites, étudiant ainsi certaines formes culturelles comme le chamanisme, encore vivant chez les Mapuches. Sur la photo, acteurs et villageois participent à une cérémonie de consécration du lieu où se déroulent les représentations théâtrales. Le *machi* (chaman) accomplit un rituel de bienvenue et de fertilité près d'un cannelier, arbre sacré qu'a planté le *cacique* (chef du village) en l'honneur des acteurs étrangers.



Photo © Teatro dell'IRAA, Rome

Panneau d'une exposition consacrée au thème des masques et qui s'est tenue au Commonwealth Institute, à Londres, en 1980.

La désillusion partagée

par Michel Cournot

LE théâtre, c'est : un être humain, ou plusieurs êtres humains, physiquement présents, ici, maintenant, qui feignent, qui font semblant, de faire, de dire, quelque chose, dans le même lieu que d'autres êtres humains, physiquement présents eux aussi, et qui en principe ne bougent pas et se taisent.

Celles et ceux qui font semblant, qui "jouent", sont dits "acteurs", ou "comédiens" (actrices, comédiennes) ; celles et ceux qui se taisent sont dits spectateurs (spectatrices).

Considéré froidement, du dehors, le théâtre n'est pas différent de ce qui n'est pas théâtre. La maman qui chante une berceuse ou raconte une histoire de fées et d'ogres à son enfant, c'est un théâtre, et c'est le couple acteur-spectateur. L'inconnu qui surveille sa mise, ses gestes, ses expressions de visage, son ton de voix, qui choisit ses mots, afin de séduire l'inconnue, c'est un théâtre.

Mais aussi l'acte utilitaire pur, par exemple l'ouvrier qui, à seule fin de gagner son pain, et sans aucune autre attache de sens ou d'âme pour son travail, exécute les gestes de la chaîne de montage sous le regard du contremaître, c'est un théâtre. Ces gestes sont si intimement étrangers à l'ouvrier, si indifférents et même si pénibles, qu'au moment où il les accomplit en fait, il les "joue".

Passons sur les théâtres plus courants de la vie de la société : les juges et les avocats dans le tribunal, les dirigeants politiques sur la tribune du défilé et les masses militaires ou civiles qui défilent (acteurs face aux acteurs), ou tout simplement le serveur de restaurant qui, par goût du jeu, "stylise" les gestes de son service.

Le théâtre proprement dit, "l'art" du théâtre, afin de se distinguer du jeu social continu, a lieu de préférence en dehors des sites de la vie active habituelle, dans des locaux particuliers, et à des heures en général non ouvrables, le soir après la fermeture des entreprises ou les dimanches et jours fériés.

Dans ces heures et lieux de "loisir", acteurs et spectateurs s'adonnent à cette pratique parallèle : recommencer, "hors réel", les faits et gestes et paroles du réel, les jouer.

Cette contrefaçon, cette imitation imaginaire, de la vie réelle, n'est pas une opération fictive, un mensonge partagé. Les femmes et les hommes qui exercent là, ce soir, sur la scène, le travail d'acteur, éprouvent réellement les efforts physiques et spirituels, les souffrances, les joies, les angoisses, d'actes en vérité accomplis, on peut même dire qu'ils ont de ces actes une perception de corps et de conscience plus affirmée que n'en ont, dans leur métier, dans la journée, dans leur vie active, beaucoup d'employés, d'ouvriers, de travailleurs intellectuels.

Quant aux spectateurs du théâtre, il leur est arrivé à tous, alors qu'ils étaient accoudés à leur fenêtre et contemplaient le spectacle de la rue, ou dans toute autre circonstance de témoin rêveur, libre, d'être spectateurs déjà, de regarder et d'écouter autrui, mais cet acte de perception visuelle et auditive voici

MICHEL COURNOT, journaliste et écrivain français, est critique théâtral du journal *Le Monde* et critique littéraire de l'hebdomadaire *Le Nouvel Observateur* de Paris. Il a écrit plusieurs livres (dont l'un lui a valu le prix *Fénéon*) et est l'auteur d'un film, *Les Gauloises bleues*, présenté au Festival de Cannes en 1968.



qu'ils l'accomplissent, qu'ils le vivent, là, ce soir, dans le théâtre, avec beaucoup plus d'attention, d'acuité.

Les heures vécues au théâtre pourraient être considérées comme des heures d'une vie réfléchie, méditée, sentie, d'une vie consciente et éprouvée, et cela dans une tension de vérité d'expression, d'effort d'imagination et de création, — alors que les heures, souvent mensongères et contrariantes, vécues hors du théâtre, vécues à la maison, sur le lieu du travail ou du transport, seraient les heures d'une vie machinale, obligée, non vaincue, fictive.

La répétition, au jour le jour, de la vie des sociétés, pourrait être considérée comme une fiction collective, en fait fragile, mais qui continuerait d'aller parce qu'elle prendrait appui sur un noyau millénaire d'habitude, de soumission, d'oubli.

Si l'on se fait le spectateur, le matin, du théâtre recommencé d'une grande ville, on peut ressentir un immense vertige au spectacle de ces centaines de milliers de femmes et d'hommes qui ne restent pas dans leur lit, ou chez eux sur une chaise, au spectacle de ces centaines de milliers de femmes et d'hommes qui une fois de plus descendent dans le métro, ôtent la housse de la machine à écrire, remontent le rideau du magasin, reprennent place, les poignets enchaînés par mesure de sécurité, devant la machine automatisée.

Tout ce théâtre recommence, sans bonheur, sans conviction, avant tout peut-être parce que le recommencement est en lui-même un entraînement à accomplir les gestes et les paroles de cette vie. Tout ce théâtre recommence en dehors du vrai choix de chacun, du vrai goût, des vraies espérances que l'on avait eues d'abord, tout ce théâtre recommence, et continuera jusqu'au dernier jour, dans ce vague état unanime d'assentiment sommeilleux, d'acceptation habituelle.

Et, certains soirs, pour certains êtres qui se ressaisissent, dans les lieux de création et de réflexion appelés "théâtres", en marge de ce sommeil collectif, des gestes et des paroles sont accomplis dans la lumière, en pleine conscience, avec des spectateurs enfin réveillés. Quelques heures de vie responsable volées à l'illusion des jours.

Tel semble être le sens du Théâtre, dans le vieux monde. ■

L'image de l'Afrique comme toile de fond et, sur la scène, S. Kokou Allouwassio, acteur et auteur dramatique togolais.

Photo tous droits réservés



AFRIQUE

Les métamorphoses de la tradition

par Ange-Séverin Malanda

LE théâtre africain a longtemps plongé ses observateurs dans un embarras touchant au désarroi. Au lieu de s'interroger sur la nature même du regard qu'ils portaient sur les formes théâtrales africaines, ces observateurs se sont empressés d'insinuer que ces formes attestaient uniquement l'existence d'un "préthéâtre" africain. Juger ainsi le théâtre africain c'était privilégier explicitement les normes imposées au théâtre européen durant l'une des étapes de son histoire.

Naguère, en Afrique, les fêtes traditionnelles et diverses autres cérémonies avaient d'évidents aspects théâtraux. Ces fêtes, souvent ponctuelles, étaient sous-tendues par des motifs religieux tout en ayant d'innombrables répercussions

socio-économiques. La difficulté de cerner les contours exacts du théâtre en Afrique provenait donc aussi du fait que les moments de théâtralisation étaient intégrés dans un champ visiblement vaste. Il est difficile, aujourd'hui, de surplomber toute la scène théâtrale africaine. Il est difficile d'être attentif à tous les actes et gestes qui sont dramatisés, ou à tous les événements qui y sont saillants. Tentons néanmoins, ici, un survol de quelques-unes des expériences les plus significatives entamées au sein du théâtre africain. Souvenons-nous auparavant de ceci : nous sommes confrontés à une scène qui, d'une certaine façon, n'a ni centre ni périphérie. Cette scène est à l'échelle continentale dans la mesure où de nombreux échanges sont facilités par la circulation des troupes. Les conditions de production des spectacles influent également sur la similarité des expériences. Affrontés à des problèmes analogues, les hommes de théâtre africains esquissent tous aujourd'hui de nouvelles perspectives.

Nombreux sont ceux qui évoquent l'Ecole normale William Ponty de la fin des années 30 au Sénégal pour y situer le lieu de naissance du théâtre africain actuel. C'est là, au premier abord, un point de vue restrictif, chronologique. Il faut cependant reconnaître que plusieurs écoles ont réellement été le terreau de l'actuel théâtre (on peut, par exemple, appliquer ces propos au Collège Saint-Joseph du Congo belge, sous la colonisation). C'est à travers elles que s'est effectuée la pénétration progressive en Afrique de certains modèles théâtraux européens.

L'événement théâtral est, par essence, un événement qui ne se répète jamais puisque chaque représentation est comme une version inédite et éphémère qui diffère des précédentes tout en étant proche. Les "représentations" traditionnelles savaient tenir rigoureusement compte de ce fait, et en mesurer toutes les conséquences. L'irruption du texte écrit

ANGE-SEVERIN MALANDA, poète congolais, a fait des études à l'Institut d'études théâtrales de Paris.

dans le théâtre africain bouleverse cette appréhension de l'acte théâtral. Les écoles furent, nous l'avons dit, les premiers foyers à travers lesquels beaucoup de classiques du théâtre européen parvinrent en Afrique. Il convient d'ajouter que les églises ont constitué l'autre pôle de pénétration par lequel s'institua plus ou moins rapidement une greffe d'éléments du théâtre européen dans le théâtre africain. L'exemple le plus frappant dans ce cas est sans aucun doute celui de la *Kantata* pratiquée en Afrique de l'Ouest (Togo, Ghana). Les églises furent, au début, les endroits qui accueillèrent la mise en scène des fragments de la Bible associés à des références et des renvois au contexte socio-culturel africain qui constitue la

Kantata en tant que genre. Puis la Kantata s'expatria, allant conquérir de nouveaux spectateurs hors des églises.

Le théâtre africain s'appuie sur une double tradition. Il incorpore de plus en plus d'éléments provenant des formes théâtrales occidentales tout en s'inspirant des traditions locales ou régionales. Il se réinvente ainsi, utilisant mythes, récits, chants, masques et costumes traditionnels tout en s'imprégnant de divers autres apports.

"Il y a tout un théâtre en plein développement en Afrique de l'Ouest, constate Alain Ricard. Il parle les langues locales, ne s'écrit pas toujours et même souvent ne s'écrit pas du tout. Le théâtre écrit,

souvent en langues européennes, est en situation paradoxale. Théâtre écrit en langue européenne il est diffusé auprès des écoliers pour leur faire pratiquer ces langues. Mais ce faisant il perd tout caractère théâtral pour devenir un exercice de style pédagogique." Malgré l'influence des classiques du théâtre européen et la multiplication des pièces écrites autochtones, le rapport du théâtre africain avec la littérature théâtrale écrite reste ambivalent. La comparaison faite par le Togolais Senouvo Agbota Zinsou entre le *concert-party* et la *commedia dell'arte* n'est pas dénuée de fondement. On sait que l'apparition de la *commedia dell'arte* en Italie s'est faite par le biais d'une rupture relative avec la *commedia sostenuta* (forme attachée à la littérature théâtrale écrite). Comme la *commedia dell'arte*, le *concert-party* mise sur l'improvisation et la prouesse corporelle et verbale de l'acteur : aucun texte ne dicte alors à l'acteur ce qu'il doit jouer. Dans le *concert-party* (qui dérive pourtant de la Kantata), aucun texte préalable ne préside au rythme du jeu et du spectacle. La théâtralité n'est donc pas asservie au texte écrit. Du coup, des parlers autres que ceux utilisés dans la plus grande partie du répertoire dramatique écrit (l'anglais, le français) surgissent sur scène. Une autre rhétorique théâtrale s'organise et s'incarne à partir d'une autre matière première. L'impact social est également autre. On peut étendre à l'ensemble de l'Afrique les remarques de Bernth Lindfors soulignant que "les représentations orales ont un retentissement plus grand que les mots imprimés au Kenya".



Shakespeare en Afrique. *Macbeth* dans la version du Théâtre sénégalais donnée au Théâtre des Nations à Paris.

Photo © Nicolas Treatt, Paris



Le *Koteba* est une forme de théâtre traditionnel du Mali. Pendant la saison sèche, les paysans se changent en acteurs, chanteurs et musiciens. Les spectacles qu'ils donnent tantôt racontent les événements du village tantôt illustrent les relations entre les villageois et l'administration et correspondent, dans chaque cas, à un genre distinct. Cidessus, *L'arrivée du Commandant*. Mais le spectacle débute toujours par l'entrée de la procession (en haut). Les acteurs apparaissent en chantant et marchant doucement pour permettre aux esprits de quitter la scène et laisser la place aux humains. Sur les photos : la Troupe nationale du Mali, dirigée par Aguibou Dembele.

► L'ambiguïté du rapport du théâtre africain avec le texte écrit est comme un nœud. A travers ce rapport se pose toute la question de la transformation d'un héritage. Le sens du travail accompli ces dernières années par le théâtre du Roccado-Zoulou (animé au Congo par Sony Labou Tansi), par le Kotéba (animé en Côte-d'Ivoire par Souleymane Koly), par le Mwondo Théâtre (Zaire), sans parler des nombreuses troupes du théâtre yoruba (Nigéria), le sens de ce travail s'inscrit à l'intérieur de cette question et des diverses problématiques et pratiques qui en découlent. Rappelons également le travail audacieux effectué en 1977 au Centre culturel Kamirithu à Limuru (Kenya) à travers la mise en scène de *Negaahika Ndeenda*, pièce produite en Kikuyu.

Les spectacles des premières années du théâtre moderne africain se caractérisaient par une imitation forcenée et sté-

de la "galaxie Gutenberg" n'est pas pour rien dans le privilège accordé au texte écrit de la conception dominante du théâtre européen. Il suffit de voir Souleymane Koly à l'œuvre pour savoir jusqu'à quel point il se démarque de cette conception. Il met en place, ainsi qu'il le dit lui-même, des spectacles où il y a "peu de textes, de l'expression corporelle, beaucoup de danse, de musique et de chant". Là, le jeu dramatique se déploie au point de se muer quelquefois en comédie musicale.

On peut distinguer le théâtre africain actuel du théâtre traditionnel de diverses manières. En constatant par exemple qu'un véritable *procès de laïcisation* (nous empruntons l'expression à l'historien Marcel Detienne) a accéléré la transformation du théâtre traditionnel. Les anciennes manifestations théâtrales subissaient l'empreinte des rites sacrés. La naissance du théâtre contemporain a

ces mythes, brassant diverses traditions ethniques.

L'urbanisation a surtout modifié les conditions matérielles de production, et les conditions de réception des spectacles. Il y a peu de salles ouvertes en permanence. Les spectacles ont souvent lieu sur des scènes improvisées (dans des bars, dans les écoles, sur des tréteaux, etc.). L'existence de salles de théâtre, quel que soit leur nombre, oblige et convie l'homme de théâtre à concevoir un nouveau type de pratique. Même dans les troupes itinérantes du Nigéria qui semblent se professionnaliser (elles circulent dans de véritables circuits), les problèmes de mise en scène se posent avec de plus en plus d'acuité. Le règne du metteur en scène n'a, cependant, pas encore commencé en Afrique (on sait que le triomphe du metteur en scène en Europe date du 19^e siècle). En dehors des scènes institutionnelles (celle du Théâtre Daniel Sorano du

La Troupe du Roccado-Zoulou de Brazzaville (République populaire du Congo), dirigée par Sony Labou Tansi, s'est distinguée, ces dernières années, en créant un théâtre où le parler et la gestuelle mettent en valeur l'identité culturelle du pays et où les thèmes donnent un éclairage critique sur la vie sociale quotidienne. Sur la photo, une scène de *Ils sont là*, adaptation théâtrale du recueil de nouvelles *Tribaliques*.



Photo © Maboulou, Brazzaville, République populaire du Congo

rile du théâtre européen. Paradoxalement, pendant ce temps, en Occident même, de nouvelles perspectives s'ébauchaient grâce à la découverte des théâtres extra-européens. Paul Claudel interrogeait le théâtre japonais, Antonin Artaud le théâtre de Bali, et Bertolt Brecht le théâtre chinois. En 1935 déjà, Antonin Artaud, dans *Le théâtre et son double*, notait que la "révélation du théâtre balinais" avait été, à ses yeux, l'occasion de "fournir du théâtre une idée physique et non verbale, où le théâtre est contenu dans les limites de tout ce qui peut se passer sur une scène, indépendamment du texte écrit, au lieu que le théâtre tel que nous le concevons en Occident a partie liée avec le texte et se trouve limité par lui." Cette dernière remarque éclaire également, soit dit en passant, le fait qu'on ait longtemps osé insinuer qu'il n'y avait pas de théâtre africain — omettant par ailleurs de reconnaître que l'émergence

coïncidé avec le reflux de la dimension sacrée de certaines manifestations théâtrales traditionnelles. De nouvelles déterminations sociales et historiques fondent l'organisation du théâtre. Parmi elles, il y a celles provoquées par le *processus d'urbanisation* intense que connaît l'Afrique depuis plusieurs décennies. Les villes sont maintenant les principales enceintes où le travail théâtral se donne à voir. Les zones rurales ne sont touchées que de façon sporadique par les retombées de ce travail. La ville absorbe et réutilise les mythes, contes et légendes du monde rural. Au milieu des années 70, le groupe Catharsis de Lubumbashi arpentaient routes et sentiers pour observer et recueillir les traces et les vestiges des pratiques théâtrales traditionnelles. En 1976, les membres du Mwondo Théâtre construisirent un spectacle bâti à partir de la mythologie associée aux jumeaux. Ils transformèrent, mimèrent et chantèrent

Sénégal par exemple), les problèmes de mise en scène et de scénographie trouvent difficilement des solutions adéquates. Le théâtre africain est, sur ce plan, handicapé par sa pauvreté matérielle.

En ce qui concerne la réception des pièces, le public se crée, se défait et se recrée au fil des représentations. Les formes théâtrales qui ont le public le plus fidèle sont celles interprétées et représentées dans les langues locales (Kotéba du Mali, théâtre yoruba du Nigéria, etc.). Ces formes sont celles qui invitent le spectateur à participer au spectacle (cela arrive souvent lorsque le spectacle a lieu en plein air).

L'urbanisation n'a donc pas stoppé l'émergence de nouvelles formes de théâtralité en Afrique. C'est à travers ces dernières que s'inventent, aujourd'hui, de nouvelles esthétiques. Le théâtre africain est un théâtre d'expérimentation.

Ange-Séverin Malanda

Nô et Kabuki, un art dialectique

par Masao Yamaguchi

Montée pour la première fois en 1713, *Sukeroku Yukarino Edozakura* (Sukeroku, la fleur d'Edo), de Tsuchi Jihei, est l'une des pièces les plus brillantes du théâtre Kabuki. Ses parades spectaculaires, ses combats au sabre, ses moments de grosse farce reflètent bien la sensualité, la vitalité et l'humour des pièces Kabuki de la période Genroku (1688-1730). Ci-dessous, une scène célèbre au cours de laquelle le serviteur bouffon Sembei (à droite) affronte Sukeroku, le héros de la pièce.



Photo ©7, Ambassade du Japon, Paris

LES formes du théâtre classique japonais les plus connues à l'étranger sont le *Nô* et le *Kabuki*. Chronologiquement parlant, le *Nô*, qui date de la deuxième moitié du 14^e siècle, est antérieur au *Kabuki* dont l'origine remonte au début du 17^e siècle.

On doit l'invention du théâtre *Nô* à l'acteur Kan-ami Kiyotsugu (1333-1384). C'est lui qui, sous le patronage du tout-puissant shogun Yoshimitsu Asikaga, créa à partir de plusieurs formes théâtrales existantes le nouveau genre du *sarugaku-no-Nô*. L'œuvre de Kan-ami

MASAO YAMAGUCHI, du Japon, est professeur à l'Institut pour l'étude des langues et cultures d'Asie et d'Afrique à Tokyo. Il est l'auteur de plusieurs livres dont le dernier a pour titre *Invitation à l'anthropologie culturelle* (1982).

devait être poursuivie par son fils Zeami qui porta le *Nô* à son point de perfection artistique et laissa également un certain nombre d'écrits philosophiques sur les principes de son art.

Le *Nô* plaisait énormément à la caste militaire du Japon médiéval, en partie parce que sa rigueur esthétique semblait correspondre à la morale rigoriste des samourai. Mais, contrairement au code moral rigoureux des guerriers, la rigueur esthétique du *Nô* relevait d'une beauté formelle obtenue au moyen de gestes capables de toucher le subconscient collectif.

Le *Nô* s'appuie, pour l'essentiel, sur les éléments de la culture japonaise hérités du chamanisme. La mise en scène se caractérise par une grande sobriété. La

toile de fond est simplement décorée de l'image d'un grand pin, qui évoquera sans doute aux yeux des spécialistes le *kaju*, cette silhouette d'arbre découpée qui occupe le centre de la scène du *wayang kulit* ou théâtre d'ombres javanais et balinais. Les vieux arbres étaient un objet de vénération pour les anciens Japonais qui les considéraient, à l'instar du *kaju* du *wayang kulit*, comme le lieu de passage des dieux descendant sur la terre. On voyait probablement dans le pin l'axe du centre de la terre, et le fait qu'il soit associé à la notion d'éternité explique sans doute qu'on ait pu le considérer comme le pivot du monde. Dans le *Nô*, il est donc le point focal des transformations auxquelles sont soumis les dieux, les acteurs en lesquels ils s'incarnent et le public.

► Le répertoire du *Nô* comporte plusieurs types de pièces : *okina* et *sambaso*, pièces rituelles où un dieu déguisé en vieil homme dialogue avec l'esprit du lieu dont les traits sont dissimulés par un masque noir ; *waki Nô*, qui met en scène des divinités locales de moindre importance ; pièces où apparaît l'esprit des guerriers morts, pièces féminines, pièces consacrées à la folie et pièces de démons.

En dépit de leurs différences évidentes, toutes ces pièces du théâtre *Nô* constituent autant de variations sur un thème fondamental et s'inspirent du même procédé narratif : les esprits de l'au-delà, qu'il s'agisse de démons, de l'inconscient féminin ou de l'âme des trépassés sont évoqués sur scène par l'intermédiaire d'un "médiu", généralement représenté sous les traits d'un prêtre ambulante ; ces esprits racontent leur histoire au moyen de danses avant de disparaître, apaisés par les prières du prêtre.

Une pièce de *Nô* comporte en général trois rôles principaux : le *shite* (héros), le *waki* (ou "médiu", généralement représenté sous les traits d'un prêtre itinérant) et le *ai-kyogen* (personnage local qui joue le rôle d'intermédiaire). Le rôle du *shite* se décompose en deux parties : le *mae-shite* du début de la pièce devient *ato-shite* lorsque le même personnage réapparaît sous une forme différente. Autrement dit, le *shite* apparaît d'abord sous les apparences d'un personnage anodin qui se retire après avoir rencontré le *waki* ; le *ai-kyogen* explique alors la légende locale relative au héros ou *shite* qui réapparaît après un entracte sous une seconde apparence et porteur d'un masque.

Ajoutons qu'un chœur assis à droite de la scène récite les passages narratifs de la pièce et intervient dans les moments dramatiques pour se déployer sur la scène de façon hautement symbolique. Ce chœur est censé exprimer la voix profonde de l'assistance.

Le rôle du *waki* est d'autant plus intéressant qu'il reflète, en partie, la réalité historique. A la fin du 13^e siècle, la secte bouddhiste japonaise des *jishu* croyait pouvoir communiquer avec les esprits des morts par le chant et la danse. On raconte que les membres de la secte visitaient les anciens champs de bataille et priaient pour les guerriers qui y avaient trouvé la mort. Le prêtre *jishu* racontait aux personnes rassemblées autour de lui la geste d'un guerrier tombé au combat, tout en évoquant l'esprit du héros défunt grâce à la puissance de son récit. Ces prêtres du Japon médiéval étaient en quelque sorte les successeurs des chamans, ces archaïques intercesseurs entre notre monde et l'au-delà.

Une certaine catégorie de pièces du *Nô* est appelée "pièces féminines" ou *Kazura Nô* (littéralement "pièces à perruques", car l'on utilise souvent des perruques dans les rôles féminins). Les masques des acteurs et le raffinement de leurs lourds costumes de soie contrastent avec la sobriété du décor des pièces *Nô* qui ont pour seul accessoire l'image d'un vieux pin. Dans cette scène de *Hagoromo* (La robe de plumes), due à Zeami (1363-1443), le grand auteur dramatique *Nô*, une déesse charme un humble pêcheur par la beauté de sa danse.

Le théâtre *Nô* est essentiellement un théâtre de l'imaginaire. On pourrait dire que la scène du *Nô* est l'équivalent d'un écran de cinéma où sont projetées des figures irréelles issues du subconscient du *waki* qui fonctionne un peu comme un appareil de projection. La contemplation de ce qui se passe sur cet "écran" imaginaire éclaire pour chaque spectateur les profondeurs secrètes de son propre esprit.

C'est cet enracinement dans l'expérience archaïque du chamanisme japonais qui permet au théâtre *Nô* de continuer à émouvoir les spectateurs contemporains. Assister à un spectacle de *Nô* est une sorte d'expérience psychique et thérapeutique qui libère les spectateurs des frustrations d'une existence coupée des racines profondes de l'être.

Le *Kabuki* est une forme théâtrale plus récente que le *Nô*, puisqu'elle s'est développée au début du 17^e siècle, mais il n'y a pas entre les deux formes une différence seulement chronologique. Dans l'histoire du théâtre japonais, et inhérente à la nature de ce théâtre, nous constatons une tendance à la création de nouvelles formes dramatiques selon un processus dialectique.

Dès les temps les plus anciens, l'apparition des dieux dans le folklore japonais prend la forme d'une confrontation entre deux personnages : le *kami* ou dieu et le *modoki*, son intermédiaire. Cette dichotomie se répète constamment au Japon dans la structure de la croyance au *kami* et aussi dans la création de nouvelles formes théâtrales.

En effet, si l'opposition entre *kami* et *modoki* exprime à l'origine l'opposition entre le dieu — visiteur étranger à la com-

munauté — et le *modoki* — interprète du message divin —, il peut servir à exprimer aussi d'autres types de relations dialectiques : celle du sacré et du profane, du maître et du serviteur bouffon, du conquérant et du vaincu, tout comme l'opposition *shite-waki* peut être celle de l'aristocratie et du peuple ou de l'âge mûr et de la jeunesse.

C'est dans ce contexte dialectique que le *Kabuki* a vu le jour. L'origine de cet art remonterait au personnage légendaire d'Okuni. Cette prêtresse attachée au sanctuaire d'Izumo-taisha attirait un large public en se présentant sur scène comme une *waki* évocatrice de l'esprit de Yamasaburo Nahoya, jeune et beau guerrier tombé au combat. A noter que le *Kabuki* d'Okuni respectait pour l'essentiel les structures du *Nô* héritées du chamanisme.

Mais le *Kabuki* différait du *Nô* par sa vocation et par son public. Alors que le *Nô* tourné vers le passé s'adressait surtout aux samouraï, le *Kabuki*, plus adapté au goût d'une nouvelle élite commerçante, s'intéressait davantage au monde contemporain des affaires qu'à un passé historique et légendaire. Là où le *Nô* faisait appel à l'esprit du passé pour plonger dans les profondeurs inexplorées de l'esprit, le *Kabuki* visait essentiellement à exalter l'énergie vitale de la classe commerçante des villes. Et si les auteurs de *Kabuki* utilisent souvent un contexte historique, c'est pour mieux dissimuler la portée contemporaine de l'intrigue, le gouvernement Tokugawa ayant interdit aux acteurs de *Kabuki* de s'inspirer de l'actualité politique.

L'art du *Kabuki* s'est développé dans deux directions différentes correspon-





Photos © Toshiro Morita, Théâtre national du Japon

Un acteur qui se prépare à jouer dans une pièce *Kabuki aragoto* (de style violent ou guerrier) utilise une forme particulière de maquillage stylisé, le *kumadori*, aux traits farouches, d'un rouge, bleu, gris ou noir éclatants, qu'il dessine sur un fond de teint blanc. Les lignes rouges représentent les veines du héros pris de colère devant les méfaits du vilain.

dant aux deux villes d'Osaka et Edo (aujourd'hui Tokyo) où cette forme théâtrale est d'abord apparue. Osaka était avant tout une ville commerçante, dont les habitants envisageaient la vie avec un humour et un réalisme dont on retrouve la trace dans le style *wagoto* de *Kabuki* (style pacifique ou bourgeois). A Edo, capitale du gouvernement militaire, le mélange des militaires et des civils favorisait un mode de vie différent et un tempé-

rament colérique dont on retrouve des échos dans le style *aragoto* de *Kabuki* (violent ou guerrier), beaucoup plus violent et très stylisé. Là encore, nous retrouvons l'opposition dialectique entre l'harmonie, attribut de la divinité parentale, et la violence qui caractérise sa descendance.

L'imagination populaire japonaise a toujours associé la violence à la naissance d'une divinité nouvelle, telle qu'elle se

traduit dans le style *aragoto*, alors que la structure du *wagoto* est plus conforme au caractère de la divinité visitatrice accueillie par un prêtre ou une prêtresse. Dans une représentation de style *wagoto*, la scène se déroule généralement dans le quartier des plaisirs où de riches marchands viennent vivre des histoires d'amour raffinées en se conformant aux règles d'une stricte étiquette. Le client est censé être un dieu en visite, et la geisha joue le rôle de la prêtresse. Il y a donc continuation des structures basées sur l'opposition du *shite* ou caractère principal et du *waki* ou intermédiaire.

Les styles *wagoto* et *aragoto* de *Kabuki*, ayant évolué dans des contextes urbains différents, se distinguent par leurs oppositions et leurs différences stylistiques. Toutefois, il arrive que les deux styles se fondent dans une même pièce comme dans *Sugawaradenjuten-raikagami* ("La maison de Sugawara"), ou que le héros d'une pièce *wagoto* se transforme en héros tragique *aragoto* comme dans la pièce *Natumatsuri-naniwakagami* ("Incident sanglant à la foire d'Osaka").

Forme d'expression artistique libre et populaire, le *Kabuki* a pu intégrer de nombreux aspects de l'art des comédiens ambulants et s'enrichir d'emprunts aux diverses formes musicales, chorégraphiques et théâtrales rejetées par le code figé et hautement élaboré du *Nô*. Le *Kabuki* se prêtait particulièrement à l'assimilation de matériels empruntés aux marginaux (voleurs, geishas) pour les transformer en une représentation d'une haute qualité artistique. C'est cette capacité de synthèse entre l'essentiel et le marginal, le sublime et le trivial, qui rend le *Kabuki* encore si attirant pour de vastes audiences au Japon. Alors que le *Nô* semble sourdre des profondeurs de l'inconscient, le *Kabuki* prend pour point de départ les incidents les plus anodins de la vie quotidienne. Mais ces deux formes théâtrales ont en commun de déboucher sur la beauté formelle et c'est en quoi elles sont complémentaires.



Une scène d'une représentation de danse *Kabuki* intitulée *Kagami Jishi* (Le lion dansant), version *Kabuki* d'une pièce *Nô* plus ancienne. Ses compagnons l'ayant persuadée de danser, une dame de la cour met un masque de lion qui, peu à peu, va s'emparer d'elle et la faire danser selon sa propre volonté.

Photo © Toshiro Morita, Théâtre national du Japon

L'espace de la conscience créole

par Félix Morisseau-Leroy

FELIX MORISSEAU-LEROY est un poète, romancier et dramaturge haïtien qui écrit en français et en créole. Il a fait des études supérieures aux Etats-Unis et a travaillé longtemps au Ghana et au Sénégal en se consacrant au théâtre. Il est l'auteur d'œuvres diverses, parmi lesquelles *Natif-natal* (poésie), *Kasamansa* et *Jadin Créol* (récits), *Anatol* et une trilogie centrée sur la figuré du roi grec Créon.

Le plus grand succès du théâtre de langue créole a été remporté avec l'*Antigone* de Sophocle, dans une version qui n'était pas seulement une transposition linguistique, mais aussi une adaptation tenant compte des traditions du peuple haïtien, de ses dieux et du comportement de ses chefs.

La première du 23 juillet 1953 au Rex Théâtre de Port-au-Prince et les représentations du mois de mai 1959 au Théâtre des Nations de Paris ont eu un retentissement mondial. Mais, aux yeux de l'auteur, rien ne confirmait davantage ce succès que l'intervention à haute voix de l'un des cinq mille spectateurs, pour la plupart paysans, qui assistaient à une représentation de la tragédie sur la grande pelouse du Collège d'agriculture de Damiens. Au moment où Créon, aux abois, sommait Tirésias d'invoquer Danbala en sa faveur, le spectateur s'était exclamé : "Danbala ne répondra pas !"

Ce commentaire intempestif montrait que le spectateur en question avait été à même d'anticiper le dénouement de la tragédie, ayant parfaitement compris que les dieux de la Guinée africaine qui, dans l'adaptation haïtienne, remplaçaient les dieux grecs, avaient abandonné l'assassin d'Antigone.

On a continué à jouer *Antigone* tant à Port-au-Prince qu'à Saint-Mark et au Cap Haïtien. On l'a jouée à New York, à Boston, à Montréal, à Miami, où la communauté haïtienne retrouvait le pays ou faisait connaissance avec des aspects de la patrie qu'elle ignorait.

Ci-dessous, une représentation d'*Antigone* par le Théâtre d'Haïti. La tragédie de Sophocle n'a pas été simplement traduite en langue créole mais adaptée aux modes d'être traditionnels haïtiens et aux croyances d'origine africaine. Une version anglaise de cette "Antigone afro-haïtienne" est entrée dans le répertoire du "Arts Theater" du Ghana. A droite, la scène où Tirésias, le devin de Thèbes, invoque Danbala, une divinité africaine.

Photo © Roger Pic, Paris



On a joué l'*Antigone* haïtienne dans la traduction anglaise de Mary Dorkonou au Ghana. Là, un jeune chef coutumier, qui avait assisté trois fois de suite aux représentations, s'est précipité à la fin du spectacle dans les coulisses pour s'enquérir de la date à laquelle il pourrait la voir une quatrième fois. Le « National Theatre Festival » de la Jamaïque l'a jouée à Kingston dans la même version légèrement jamaïquaisée.

A la suite du premier succès d'*Antigone* en créole au Rex Théâtre, Franck Fouché y a joué son *Oedipe-Roi* devant les mêmes spectateurs d'origine populaire. Il devait écrire, par la suite, un grand nombre de pièces créoles, inspirées des traditions haïtiennes, qu'il fit jouer devant un public appartenant aux classes moyennes au Rex et au Théâtre de Verdure Massillon Coicou. Après sa mort, on a encore joué son *Bouki au Paradis*, à Port-au-Prince, devant un public enthousiaste...

Mais il m'est difficile de parler du théâtre de langue créole sans recourir à la première personne. Plus j'écris en créole, et plus je me sens créolophone. Ce que l'on pourrait appeler mon expérience personnelle n'est autre que l'expérience de chacun des personnages mis en situation dans chaque nouvelle pièce de théâtre.

En parler ne me paraît plus relever de l'immodestie. Bernard Shaw affirmait que c'était Jeanne d'Arc qui avait écrit *Saint Joan*. Je peux prétendre, à plus forte raison encore, que ce sont mes personnages qui, confrontés à des situations dramatiques, écrivent mes pièces en créole, tout comme le peuple, dont je ne suis que le scribe passionné, me dicte les poèmes et les contes que je publie.

En 1953, je disais à Pradel Pompilius — devenu, après trente ans d'hésitations,

un adepte du créole, voire de la créolophonie — que si je mets Créon dans la situation d'un chef de police rurale obligé de tuer sa nièce et bru potentielle pour mieux asseoir son autorité, il saura fort bien exprimer son cas de conscience en créole, "à moins — faisais-je observer — qu'il faille parler le français avant d'avoir un cas de conscience, ou une conscience tout court."

Les gens de lettres de ma génération qui ne croyaient pas, il y a trente ans, qu'il puisse y avoir une littérature créole en sont aujourd'hui les défenseurs fanatiques.

A mon avis, la cause est entendue. Et j'invite les jeunes écrivains à consacrer à la création le temps qu'ils perdent en vaines polémiques avec les derniers fils de Toussaint Louverture. Car c'est là tout le problème. Il s'agit de savoir si l'on est, dans cette affaire, un émule de Placide, le fils de Toussaint qui rejoignit jadis l'armée française, ou d'Isaac, son beau-fils, qui lutta à ses côtés.

Je me suis évidemment posé d'autres questions, les unes aujourd'hui résolues, d'autres qu'il a fallu renvoyer à des temps meilleurs. Par exemple : où doit-on recruter les comédiens d'un théâtre de langue créole ? La réponse, dans ce cas, allait de soi : il fallait chercher ces comédiens parmi ceux qui parlent le créole ou parmi ceux qui, tout en parlant, en plus, une ou plusieurs langues étrangères, ont gardé une conscience créole.

Antigone avait été conçue pour relever, en 1953, le défi des lettrés du Rex. *Anatol*, écrit en 1955, et mis en scène dans mon théâtre du Morne Hercule avec des comédiens recrutés autour de l'*ounfo* — ce temple de la religion populaire haïtienne — de la plaine des Frères, allait

m'offrir l'occasion de mettre en œuvre presque intégralement mes options.

Séfi a accédé, en tant que *manbo* téméraire, au plus haut degré de la hiérarchie vaudou en Guinée. Elle s'aperçoit que le pouvoir que les dieux du bien ont conféré à Bout, son mari, naguère encore un *oungan*, c'est-à-dire un grand-prêtre célèbre, faiblit, parce qu'il s'en sert pour faire le mal. Elle transmet alors à son fils l'*ason*, le hochet muni d'une clochette, symbole du pouvoir spirituel. La cérémonie de cette transmission de dignité est si impressionnante que la transe s'empare de tous les témoins.

Une dramaturgie, où l'art des griots et des conteurs d'*anansisem* (1) et les traditions de la commedia dell'Arte se donnaient la main, venait ainsi de naître pour rendre possible cette chose inattendue : le président de l'Alliance française donne le signal des applaudissements.

A l'Institut français, le public interrompt le spectacle et se lève pour gratifier Anatol de cinq minutes d'ovations, au moment même où il échange le salut de l'épée avec le *laplas*, le maître de cérémonie vaudou.

Au Théâtre en Plein Air, malgré la pluie qui commence à tomber au milieu du deuxième acte, le public, loin de se disperser, attend la fin du troisième acte pour rappeler les comédiens et chanter avec eux.

Au Ghana, Anatol a pris le nom de *Kweku*, pour s'adapter aux traditions de la chefferie fanti. Dans les années 60, bénéficiant de conditions favorables à l'épanouissement du théâtre populaire, la Troupe dramatique des « Workers Brigade » du Ghana l'a joué plus d'une centaine de fois à travers tout le pays.

A Dakar, Anatol a pris le nom de *Dou-* ▶

La tragédie du roi Christophe, du poète martiniquais Aimé Césaire, interprétée par la Compagnie du Toucan au Théâtre des Nations à Paris. Henri Christophe, esclave affranchi, devint président d'Haïti en 1806. Proclamé roi en 1811, il se suicida en 1820 après une insurrection. Son royaume devint une partie de la république d'Haïti.

Photo © Information Service, ACCRA



Photo © Roger P. C., Paris

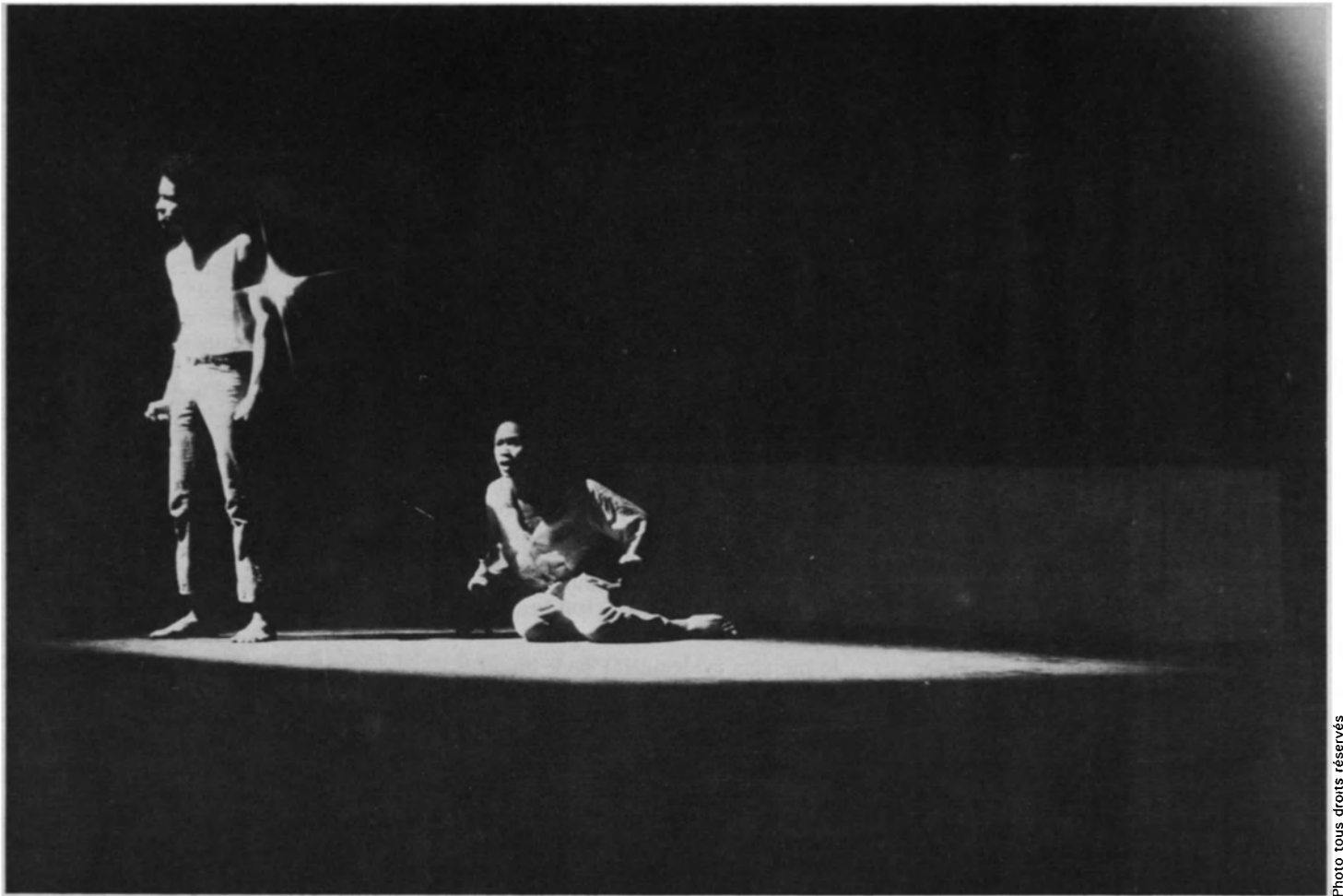


Photo tous droits réservés

Monsieur Toussaint, dans une représentation du Théâtre Noir de Paris. Dans cette œuvre antillaise, "vision prophétique du passé", Toussaint Louverture, captif au fort de Joux, en France, évoque le soulèvement des esclaves de Saint-Domingue qu'il mena de 1796 à 1802, année où il fut arrêté et fait prisonnier par les autorités françaises.

► *dou* pour s'adapter au wolof, mais a eu moins de succès, car les conditions favorables mentionnées plus haut n'étaient pas réunies.

J'ai déjà cité le nom de Franck Fouché, de vénérée mémoire. Mais il faut souligner que la nouvelle génération d'écrivains a hissé bien haut le drapeau de la créolophonie. Ainsi, la Société Koukouy organise, aux Etats-Unis, des veillées culturelles de langue créole, au cours desquelles on récite des poèmes et on exécute des chants dramatiques. Il faut distinguer parmi les membres les plus talentueux de la Société Koukouy Jean Mapou, auteur de *Pwezigram* et la poétesse Deita, auteur de *Majordiól*.

En 1953, on ne pouvait pas imaginer que le créole allait s'illustrer dans tous les genres littéraires. Les "fins lettrés" de l'époque concédaient tout juste que dans ses moments les plus glorieux, le théâtre pouvait, à la rigueur, être créole, parce que plus proche de l'expression orale que de l'écrit.

Or, voilà qu'un astre de première grandeur se met à briller dans le ciel du roman haïtien. On règle, on dérègle et l'on règle encore les télescopes... Frankétienne ? Une étoile binaire ? Deux noms ou deux prénoms ? Une entité, en tout cas, qui sera vite célèbre... Il est impossible de rendre compte de *Dézafi* sans citer une douzaine de passages dignes de toutes les anthologies. Je me contenterai de noter

que le roman est centré sur un zombi qui, pour avoir goûté au sel de l'amour, reprend pied dans la réalité.

Mais Frankétienne n'en restera pas là. Il se lance dans l'aventure théâtrale et nous offre, coup sur coup, deux œuvres qui seront jouées à Port-au-Prince à guichets fermés : *Twou Fòban* et *Pelen Tét*. En attendant sa reprise en Haïti, la seconde de ces pièces créoles trouve auprès des communautés haïtiennes de la diaspora un écho que je qualifierais volontiers de sel aussi, sel contre l'entreprise générale de zombification des masses.

Je ne tiens pas à conclure. J'ouvre les débats. Car — il va sans dire — je n'ai pas tout dit. Il me faut cependant noter encore que le théâtre lyrique en langue créole, tout comme les disques de chants créoles de Maurice Sixto, Koralen, Martha Jean Claude, Farah Juste, Kiki Wainright, etc., ont attiré l'attention des critiques et connu le succès. N'ayant pas tout dit, je ne peux pas conclure. Mon expérience africaine m'a toutefois ouvert de nouveaux horizons en ce qui concerne le théâtre populaire en langues nationales. Toute une nouvelle conception de l'architecture théâtrale m'a été inspirée par l'*anansigoro* (2) ghanéen, par le *gwee* (3) sénégalais, par l'arène casamançaise, pour ne citer que certains aspects particulièrement spectaculaires du théâtre africain traditionnel.

En mars 1982, dans la prière d'insérer de mon *Vilbone*, j'ai prédit que, dans une vingtaine d'années, quand la critique parlera de révolution dans la littérature haïtienne, elle entendra par là l'émergence de la littérature d'expression créole.

Le théâtre haïtien a déjà franchi cette étape irréversible de libération culturelle. Le gouvernement a beau mettre en veilleuse la réforme de l'éducation nationale qui préconisait l'officialisation du créole à tous les niveaux de l'école primaire, les rares adversaires du créole, dont le nombre s'amenuise tous les jours, ressemblent de plus en plus aux retardataires de jadis qui soutenaient que la terre était plate...

Aujourd'hui, des auteurs toujours plus nombreux créent leur œuvre en langue créole et ne paraissent nullement disposés à lâcher leur plume. Il se forme, au contraire, peu à peu, par-delà les archipels, une créolophonie militante prête à se défendre contre toutes les astuces de l'impérialisme culturel.

Félix Morisseau-Leroy

(1) *Histoires d'Anansi du Ghana et de la Côte d'Ivoire.*

(2) "Théâtre d'Anansi" - aguro signifiant théâtre en fanti.

(3) Scène circulaire des Sénégalais, qu'il ne faut pas confondre avec le théâtre en rond.

Tradition et modernité

par Magda Wassef

On s'est longtemps interrogé sur les origines du théâtre égyptien : a-t-il été davantage influencé par le théâtre d'ombres et de Karagheuz ou par l'art dramatique de l'Occident ? Ce débat est aujourd'hui dépassé. Depuis plus d'un demi-siècle, le théâtre est totalement intégré dans la vie culturelle et sociale égyptienne. Aussi les auteurs dramatiques, les metteurs en scène et les comédiens égyptiens ont-ils aujourd'hui, comme un peu partout dans le monde, d'autres préoccupations. Ils discutent des

MAGDA WASSEF est une spécialiste égyptienne du cinéma et du théâtre. Sa thèse de doctorat avait pour thème "L'image de la paysanne dans le cinéma égyptien" et elle a publié, sur des sujets d'ordre cinématographique, plusieurs études dont l'une, écrite pour l'Unesco, traite de "L'héritage culturel dans le cinéma arabe".



Photo tous droits réservés

Dakket Zar (littéralement, "Musique pour une danse d'exorcisme"), de Mohamed El Fil, dans une mise en scène de Mohsen Helmy au Caire, en 1980. La pièce présente sous un éclairage critique certains rites ancestraux arabes.

problèmes de la modernité des textes et des formes scéniques, du rapport entre celles-ci et le théâtre traditionnel et populaire, de la liberté d'expression par rapport à l'Etat, du théâtre citoyen et du théâtre rural, etc.

Nous essaierons d'exposer ici rapidement le premier de ces problèmes, celui de la modernité, tout en tenant compte du lien qui existe entre les recherches formelles inspirées par le théâtre occidental et celles issues de l'héritage culturel égyptien et arabe.

Deux tendances se disputent la scène du théâtre égyptien dès les années soixante, période pendant laquelle le théâtre a pris un essor remarquable. L'une s'inspire des recherches formelles ainsi que des tendances occidentales modernes (le "théâtre de l'absurde" de Ionesco et de Beckett), alors que l'autre puise son inspiration dans les récits et les formes dramatiques populaires égyptiennes et arabes.

"Le théâtre de poche", créé par Saad Ardache en 1962, et le "Théâtre de l'Avant-Garde", créé, lui, quelques années plus tard, favorisent les recherches théâtrales ; mais le "Théâtre National" et le "Théâtre Al Hakim", à l'espace scénique plus traditionnel, n'encouragent pas moins les mises en scène audacieuses.

Ces divers théâtres ont monté *Ya Tale'e El Chagara* (O toi qui grimpe sur l'arbre), de Tawfik al Hakim, première tentative d'un théâtre de l'absurde égyptien, et *El Farafir* (Les oisillons) de Youssef Idriss, pièce où l'auteur fait la jonction entre les formes théâtrales occidentales et les formes traditionnelles en empruntant ses deux personnages principaux au théâtre d'ombres égyptien. De son côté, Mikhail Romain évoque, dans *El Ardehalgui* (L'écrivain public) et *El Wafed* (L'étranger), l'absurdité de la vie à travers des personnages qui fuient la réalité pour sombrer dans une sorte de paranoïa. Alfred Farag a été l'un des premiers dramaturges égyptiens à puiser son inspiration dans l'héritage culturel arabe. Son triptyque bien connu, *Le barbier de Bagdad*, *Ali Guénah el Tabrizi* et *Les lettres du juge de Séville*, a marqué fortement le nouveau théâtre égyptien. Farag n'innove pas seulement en portant son choix sur ces récits anciens pour les adapter aux temps modernes ; il manie aussi la langue d'une manière extrêmement habile, donnant à ses dialogues une saveur particulière.

Les dramaturges que nous venons de citer à titre d'exemple ont donné l'essentiel de leur œuvre au cours des années soixante et ont ainsi marqué cette période de leur empreinte. Mais il ne faut pas oublier l'apport des jeunes metteurs en scène qui ont mis au service du théâtre leur talent et leur savoir acquis en Europe.

Le développement du théâtre expérimental égyptien est dû, en grande partie, à Saad Ardache, Karam Metawe, Galal el Charkawi, Ahmed Zaki et à bien d'autres metteurs en scène. De par la conception différente qu'ils se faisaient de leur travail, ils ont introduit dans le théâtre égyptien une grande et enrichissante diversité.

Si les années soixante ont été caractérisées, en Egypte, par la prééminence du théâtre social et des recherches formelles relativement limitées, les années soixante-dix ont vu l'éclosion d'un théâtre plus avancé au plan esthétique. Les hommes de théâtre engagés ont fait passer leur message progressiste par des moyens indirects. Certains genres — comme le "théâtre poétique" ou le "théâtre épique" — ont connu un nouvel essor. Salah Abdel-Sabour, qui, dès 1963, avait enrichi le premier genre avec *La tragédie de El Hallaje*, nous donne *Leila et le fou* et *Après la mort du roi*. En s'inspirant de l'héritage culturel arabe, Chawki Khamis confère au second genre une dimension nouvelle. Déjà très perceptible dans *La cité des hommes masqués*, *L'amour et la guerre*, cette dimension épique prend toute son ampleur dans *Sindbad*, mis en scène par Ahmed Zaki. En effet, dans cette pièce, c'est le chœur qui assume le rôle principal.

L'œuvre de Fawzi Fahmi, *La vierge de Rachid*, relève de ce même théâtre épique, mais la langue qu'utilise l'auteur joue un rôle primordial ; elle s'apparente à celle de la poésie, mais sans en respecter toutes les règles, et se rapproche en même temps de la langue littéraire, mais sans en épouser la rigidité.

Les différentes tentatives en cours dans le théâtre égyptien moderne reflètent ainsi les préoccupations actuelles des hommes de théâtre. La période d'expérimentation pure, des essais de laboratoire, semble céder la place à un théâtre moins ésotérique, à un théâtre plus populaire. ■

Le théâtre sur la place

par Nelly N. Kornienko

LE théâtre offre la même variété que la vie. Au fil des siècles ses formes se modifient, meurent, renaissent et se métamorphosent et le théâtre change de visages, d'images et de masques. Mais toutes ces formes, celles qui ont fait leur temps comme celles qui ont évolué ou connu une nouvelle vie, continuent, aujourd'hui encore, à alimenter la vie spirituelle des peuples.

...Le rideau se lève, avec son décor peint aux vives couleurs du rêve, sur la grand-place d'une vieille ville russe. Surgit une troupe bruyante de baladins, de bouffons et de comédiens. Un ours se dandine au bout de sa chaîne, un homme est juché sur des échasses, les roues d'une charrette grincent, des chevaux hennissent, des tambourins résonnent avec force tandis que retentissent balalaïkas, gousli*, et mirlitons. Ainsi commence la représentation du "Conte du pêcheur et du petit poisson" d'Alexandre Pouchkine, dans la mise en scène réalisée au Théâtre central des enfants à Moscou par le jeune metteur en scène soviétique Lejs Taniouk il y a quelques années, en 1966. Depuis, le spectacle a été joué environ 700 fois, notamment en Bulgarie, dans la République démocratique allemande, aux Etats-Unis, au Canada, en République fédérale d'Allemagne et autres pays.

La loi du théâtre de foire veut que les acteurs figurent aussi bien des personnages que des animaux, des arbres, le soleil, la lune, le vent, faisant appel à tout, depuis les masques et la pantomime jusqu'à la danse et aux arlequinades. Le spectacle est mené par le Grand Bouffon des Petits Pois, joyeux clown et amuseur populaire, Shut Gorokhovi. "Regardez, regardez, la mer!", crie une petite fille dans la salle. Effectivement les baladins ont étalé sur toute la largeur de la scène une demi-douzaine de longues serviettes brodées russes et les changent soudain en vagues qui s'agitent au-

NELLY NICOLAEVNA KORNIENKO est une spécialiste soviétique des sciences théâtrales et de la sociologie de la culture. Dans son pays et à l'étranger elle a publié plus de quarante ouvrages sur des thèmes de son domaine. Elle a été une collaboratrice de la section de sociologie de la culture de l'Institut soviétique de recherches scientifiques sur l'art. Actuellement elle travaille à l'édition en russe du *Courrier de l'Unesco*.

dessus de la tête des héros du conte. Dansant à la crête d'une vague, miroitant, sautillant, le Petit Poisson d'or de la chance, *Zolotaya Rybka*, s'entretient avec *Starik*, le Vieux pêcheur. La fable philosophique de Pouchkine, qui montre combien sont insatiables les prétentions humaines et de quel prix on les paie, est pleine d'une sagesse éternelle. On lui a donc trouvé une forme adéquate d'adaptation à la scène : la forme traditionnelle du spectacle populaire, le théâtre de tréteaux, qu'on jouait dans les foires au milieu des cris d'approbation et des lazzi du public.

...Sur la scène il y a un cheval, un vieux hongre gris qui se plaint des malheurs de son existence. Jadis il connaissait la gloire, il était beau, dans la vie tous les premiers prix étaient pour lui, et le voilà aujourd'hui solitaire et condamné, on va l'envoyer chez l'équarrisseur. Jamais, sans doute, l'histoire tragique d'un cheval — et pas n'importe quel cheval puisqu'il s'agit du célèbre *Kholstomer* de Tolstoï — n'avait fait entendre des accents aussi profondément émouvants que sur la scène du Grand Théâtre dramatique de Leningrad dans la mise en scène de Gueorgui A. Tovstonogov, avec le comédien Evgueni Lebedev dans le rôle principal.

Le côté vulnérable et fragile d'une existence est particulièrement sensible quand il est transposé dans un monologue intérieur, sur scène, aux yeux et aux oreilles de tous. Sans doute est-ce la première fois que l'esthétique du théâtre en plein air, du théâtre de rue, a ainsi pénétré les côtés les plus intimes de la vie humaine, car, bien entendu, l'histoire du cheval, c'est notre histoire à vous et à moi. Le théâtre traditionnel a procuré une forme tout à fait inattendue d'exploration de la "vie spirituelle de l'homme".

S'il n'y avait pas eu, dans l'histoire du théâtre populaire, les représentations de berikaoba, la mascarade géorgienne du carnaval qui remonte au 2^e millénaire avant notre ère et est liée au culte païen de la fertilité agraire, le spectacle de Robert Stouroi, à Tbilissi, *Le cercle de craie caucasien*, de Bertolt Brecht, n'aurait pas semblé aussi

* Instrument populaire russe à cordes pincées.

authentiquement géorgien et brechtien, et aussi réellement international — au point d'être accessible sans traduction — aux spectateurs du Mexique et de Grèce comme à ceux d'Angleterre et de Yougoslavie.

Volontairement mesurée et d'un ton plutôt retenu, la pièce de Brecht s'est soudain transformée en un joyeux et pittoresque carnaval qui fait appel à la participation du spectateur. Les héros posés de Brecht se sont mis à chanter à la géorgienne, à parler avec les gestes et le tempérament des montagnards, s'apparentant aux figures traditionnelles du folklore géorgien : le Guerrier, le Fiancé, la Marieuse, la Fiancée. La coïncidence était trop belle puisque dans Brecht, c'est justement du "cercle de craie" caucasien qu'il est question. On peut seulement s'étonner que personne n'ait eu cette idée avant Stouroi !

D'un autre côté, ce choix s'explique : c'est précisément depuis les années soixante que s'est renouvelé l'intérêt pour les racines des cultures nationales, pour les sources de la mentalité populaire. Par exemple, en Ukraine pour le théâtre de marionnettes, en Moldavie pour les montreurs de marionnettes et les musiciens ambulants, au Tadjikistan pour les spectacles improvisés des comédiens ambulants, en Azerbaïdjan pour les farces populaires du type de l'"oioun", etc.

Les formes du théâtre en plein air, du théâtre de rue, du théâtre démocratique connaissent actuellement en Union soviétique, il faut le noter, une véritable renaissance et dans les genres les plus divers : de l'opéra aux spectacles de variétés, du ballet sur glace aux mises en scène expérimentales des universités, des tournois sportifs et des jeux olympiques au théâtre politique.

A Moscou, le théâtre de la Taganka de Iouri P. Lioubimov fonde systématiquement son esthétique sur la recherche d'une synthèse entre les formes traditionnelles du carnaval de rue (ce faisant, Lioubimov emprunte au carnaval son côté improvisé et non pas son

SUITE PAGE 27

Page de droite

Pali, le général singe et allié de Rama, combat Thotsakan dans une scène du théâtre *khon* ("drame masqué") de Thaïlande. Toutes les œuvres du répertoire du *khon* racontent la lutte acharnée que mène contre Thotsakan — le démon aux dix têtes et le roi de Longka — Rama dont l'épouse, Sida, a été enlevée par son ennemi. Dans ce type de théâtre, un récitant et un chœur relatent et chantent l'action que les acteurs miment sur la scène. Le thème des livrets, les pas et les mouvements de la danse donnent à penser que le *khon* est l'héritier direct du théâtre d'ombres et de marionnettes.









Pages centrales

Page de gauche

EN HAUT : "Retour à Jingzhou", de l'opéra *L'association porte-bonheur du dragon et du phénix*. La scène se situe au moment où la princesse Sun Shang Xiang se sépare de sa mère, la reine-veuve, rôle joué ici par un homme. Dépourvu d'accessoires et d'ornements, l'Opéra de Beijing (Pékin) emploie un langage théâtral codifié dans lequel les gestes, les mouvements, les intonations de la voix, les instruments et les rythmes musicaux ont un sens précis perçu aussitôt par le public.

Photo Fred Mayer © Magnum, Paris, tirée du livre *L'opéra chinois*

EN BAS : *Macunama*, pièce tirée du Roman de Mario de Andrade par le « Groupe Arte Pau Brasil » que dirige Antunes Filho. La mise en scène, moins réaliste (comme sur la scène de la photo) qu'originale, voire délirante, met en valeur cette épopée brésilienne qui mêle chansons, mythes, légendes et danses. Dans cet univers du merveilleux se déroulent les aventures et les métamorphoses du jeune héros, personnage sensuel, picaresque, cruel et démoniaque, que sa quête va mener de la forêt vierge aux grandes villes avant qu'il ne monte au ciel pour devenir la Grande Ourse.

Photo © Maison des Cultures du Monde, Paris

Page de droite

EN HAUT : *Sol solet* (Soleil petit soleil), créé par la troupe « Els Comediants » de Barcelone, spécialisée dans le théâtre de rue. Ce spectacle comprend toutes sortes de tours d'adresse : acrobaties, dressage de chevaux, danses de géants à grosse tête, etc. *Sol solet* a été donné dans plusieurs pays y compris au Festival de Reykjavik (Islande).

Photo © Pau Barceló, Barcelone

EN BAS : danse agraire des Bobo, en Haute-Volta. Dwo, divinité de la fertilité et de la croissance, est l'intermédiaire entre Wuro, le démiurge, et les hommes qui menacent l'équilibre qu'il a instauré entre le soleil, la terre et la pluie. Dwo s'incarne dans des "masques de feuilles" qui recouvrent entièrement le corps des danseurs. Une fois par an, ceux-ci parcourent les ruelles du village et, dans un bruissement de feuillage, se chargent de toutes les "poussières" que sont les fautes commises par les hommes. Ils les "lavent" ainsi de tout le mal accumulé pendant l'année avant que la communauté ne se régénère en participant aux rites de renouvellement de la végétation.

Photo Michel Huet © Hoa Qui, Paris

Page de gauche

EN HAUT : *Richard II* de Shakespeare, dans l'interprétation d'Ariane Mnouchkine avec le « Théâtre du Soleil » de Paris, en 1981. La conception scénique, les costumes, le rythme général des dialogues et des mouvements s'inspirent directement du *Kabuki* japonais. Pour Ariane Mnouchkine, "... le théâtre, comme miroir, n'est pas suffisant... le miroir, c'est dire à l'homme : ... regarde un peu l'autre que tu ne connais pas du tout, qui vient des antipodes des temps ou de l'espace, ou de l'esprit ; regarde comme il est, il te concerne..." C'est cet accent mis sur la ressemblance plus encore que sur les différences qui explique sans doute que cette histoire d'un roi de l'Angleterre moyenâgeuse jouée par des acteurs s'appuyant sur une forme scénique orientale ait suscité tant d'intérêt chez le public français.

Photo Martine Franck © Magnum, Paris

EN BAS : une scène du théâtre *Kathakali* (littéralement "théâtre dansé") du sud de l'Inde, interprétée par des membres de la Troupe du Keralakalamandalam. Sur les cent œuvres que comptait à l'origine le répertoire du *Kathakali*, on en joue de préférence une trentaine : 9 s'inspirent du *Ramayana*, 13 du *Mahabharata* et 7 du *Bhagavata Purana*, les grands poèmes épiques hindous. Les 60 variétés de costumes et de maquillage, toujours extrêmement élaborés, sont divisées en neuf types principaux et permettent de reconnaître, grâce à la couleur et aux dessins, la nature du personnage.

Photo © Roger Pic, Paris

SUITE DE LA PAGE 22

côté pittoresque, car son théâtre est d'un grand dépouillement) et les effets propres au théâtre psychologique, de critique sociale ou de formation morale. Ce n'est pas un hasard si sont suspendus, dans le foyer du théâtre de la Taganka, quatre portraits-symboles : Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold et Brecht.

La bonne âme de Sechuan de Bertolt Brecht, *Ecoutez !* de Vladimir Maïakovski, *Le maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov et plusieurs autres mises en scène de ce théâtre ont été réalisées grâce à ce genre de synthèse. Son répertoire inclut aussi l'évocation de la révolte paysanne que dirigea en Russie, au 18^e siècle, Emelian Pougatchev. L'action se déroule sur la place où ont eu lieu, longtemps auparavant, les événements les plus marquants et les acteurs lisent, au cours du spectacle, les vers du grand poète russe Sergueï Essenine à la manière des crieurs publics, des hérauts de "l'époque du verbe sonore".

Le théâtre populaire d'un pays est un théâtre marqué par une empreinte nationale, un théâtre toujours original et indépendant. Mais il ne s'agit pas seulement d'une catégorie esthétique. Le théâtre populaire est aussi un phénomène profondément éthique, on y trouve en germe toute la sagesse populaire, les canons, les règles de vie, les rites et coutumes, les visions du monde qui sont nés au cours des siècles.

Aussi les artistes créateurs, les fondateurs, ceux qui dans l'histoire ont élaboré un art radicalement nouveau ont-ils manifesté un grand intérêt pour le théâtre populaire. Ce fut le cas dans le théâtre soviétique, des metteurs en scène russes, Stanislavski, Nemirovitch-Dantchenko, Vakhtangov, Meyerhold, l'Ukrainien Lejs Kourbas, le Géorgien Mardjanishvili, l'Arménien Kalantar et d'autres encore.

La communauté internationale fête cette année, en accord avec le calendrier de l'Unesco, le centenaire de la naissance de l'un d'entre eux. Il s'agit d'Evgueni Bogrationovitch Vakhtangov, l'un des plus remarquables, des plus originaux, des plus dynamiques de nos artistes. Il est arrivé au célèbre Théâtre d'art de Moscou en 1911 et est bientôt devenu l'un des plus talentueux disciples et propagateurs du système de Stanislavski. La règle essentielle de celui-ci, selon Vakhtangov, est d'éveiller les facultés créatrices de l'homme. Le théâtre n'est pas un art si en lui rien n'est métaphorique, s'il n'a pas un fondement artistique, une langue poétique, s'il se contente de décalquer la vie ! Comment ne pas évoquer ici les extraordinaires créations de la fantaisie populaire qui assimilent les éléments empruntés au réel sans jamais aller jusqu'à le copier !

Quand vint la Révolution d'Octobre, "phénomène d'ordre cosmique" comme la définit Vakhtangov, il se fit le ►



Photo I. Belinski © Tass, Moscou

Le théâtre-club « Samedi », un théâtre d'amateurs de Leningrad, monte depuis douze ans ses propres pièces qui s'inspirent de la vie quotidienne. Sur une scène à peine distincte de la salle se produisent des artistes amateurs — ouvriers, lycéens, enseignants — et chaque spectacle est suivi de discussions passionnées avec un public aussi nombreux que fidèle. Ci-dessus, une photo des acteurs dans la rue.



Photo M. Tchernov © Musée du théâtre académique Evgueni Vakhtangov

Un des rares portraits du metteur en scène Evgueni Vakhtangov (1883-1922) dont l'Unesco fêtera cette année le centenaire de la naissance. Elève de Stanislavski, il a marqué de sa forte personnalité la mise en scène d'œuvres comme *Le mariage de Tchekhov* ou *La princesse Turandot* de Gozzi.

► chantre d'un théâtre populaire spécifique. Vakhtangov imaginait un théâtre populaire qui libérerait les forces les plus créatrices de l'homme : "Si l'artiste a été désigné pour porter la flamme de l'Immortalité, alors, qu'il plonge les yeux de son âme au sein du peuple, car ce qui s'est réalisé au sein du peuple est immortel. Or, le peuple crée aujourd'hui des formes de vie nouvelles. Il les crée par la Révolution, car il n'avait pas d'autres moyens de crier au monde l'Injustice". Théâtre sur la place, théâtre populaire, théâtre universel, planétaire !

Le projet d'un tel théâtre avait mûri chez Vakhtangov durant l'année



Sur la scène d'un théâtre de Leningrad, attaché à un poteau par un licou, le comédien Evgueni Lebedev dans un moment particulièrement dramatique de l'adaptation théâtrale de *L'histoire d'un cheval* de Tolstoï.

Photo © Musée des arts théâtraux Bakhrouchine, Moscou

Photo © Musée des arts théâtraux Bakhrouchine, Moscou



Cette adaptation de la pièce *Le cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht, montée par Robert Stouroi à Tbilissi, s'inspire des traditions locales. Les personnages principaux apparaissent dans un cadre qui rappelle l'imagerie populaire.

gov et quatre générations d'acteurs s'y succédèrent.

La fantaisie sans limites de l'artiste qu'était Vakhtangov transportait le spectateur dans un "réalisme fantastique" où tout était autorisé. On y trouvait un orchestre de peignes. Les héros s'affublaient d'un cache-nez ou de filasse en guise de barbe, les esclaves arboraient sur la tête de larges pantalons orientaux enroulés en turban. Des couvercles de boîtes de bonbons faisaient office de portraits, les couteaux en acier étaient remplacés par les coupe-papier en os et une raquette de tennis servait de sceptre. Dieu sait ce qui pouvait encore arriver là, sur cette

place, avec les carrioles bariolées des comédiens !

Le spectacle fut une véritable révolution théâtrale. Il proposa au théâtre mondial de nouvelles idées artistiques et de nouveaux moyens d'expression. Le principe esthétique du théâtre de Vakhtangov, où l'acteur jouait à la fois sa véritable émotion, selon Stanislavski, mais aussi son rapport à la création devint l'un des principes-clés de la méthode théâtrale de Brecht.

La synthèse des bases démocratiques, populaires, de l'esthétique de Vakhtangov issues de la commedia dell'arte telles qu'elles apparaissent dans *Turandot* avec le principe d'une vie nouvelle, "double", du personnage a ouvert des perspectives infinies aux variations théâtrales. Ainsi était fondée la tradition permettant une approche universelle de la conception de l'avenir du théâtre. Vakhtangov pensait ce futur. Après lui, l'espace théâtral allait devoir être redéfini. Aujourd'hui, les idées du théâtre populaire chères au cœur de Vakhtangov sont aussi vivantes que présentes.

Nelly N. Kornienko

Un festival ouvert à tous

par Jovan Cirilov

EN 1967 à Belgrade, à l'initiative des artistes réunis à l'Atelier 212 (le premier théâtre à avoir présenté, au cours des années cinquante, dans un pays socialiste, des œuvres de Beckett, Ionesco, Adamov, etc.) et des milieux culturels de Belgrade, fut fondé le Festival théâtral international de Belgrade, le BITEF. Son orientation, dès le départ, était soulignée par son sous-titre : "Nouvelles tendances théâtrales".

C'était l'époque, en effet, où un théâtre nouveau prenait son essor, où naissaient des groupes informels, où les salles baroques et classiques étaient concurrencées par d'autres espaces scéniques, rue, garages ou hangars désaffectés, époque d'un engagement politique qui demandait un théâtre à son image, un théâtre de protestation, théâtre anti-littéraire qui se voulait de mouvement et non plus de parole.

Epoque, encore, où des théories d'avant-garde nées pendant l'entre-deux-guerres, comme le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud ou l'expressionnisme, reprennent vie et où de nouvelles tendances se font jour : "théâtre-guérilla", "théâtre d'action", "théâtre de la pauvreté", "théâtre panique".

La première saison du Festival, en septembre de cette année-là, réunissait donc des troupes engagées dans des voies novatrices, que ce soit le "Living Theater" de New York avec Julian Beck et Judith Malina, le "Teatr Laboratorium" de Wrocław avec Jerzy Grotowski, le "Divadlo za branou" avec Otomar Krejca, mais aussi l'ancien théâtre Kathakali de l'Inde.

Le BITEF, en effet, ne s'est pas contenté d'être, dès ses débuts, un festival exclusivement consacré à un répertoire d'avant-garde. Ainsi Krejca monta les *Trois sœurs* de Tchekhov, mais en donnant de ce classique une vision nouvelle qui tenait compte des recherches les plus avancées.

En seize ans (1967-1982) cette double perspective n'a cessé d'orienter tout le Festival. A travers des créations multiples de chefs-d'œuvre du répertoire mondial, il a tenu à proposer une nouvelle lecture des classiques, qu'il s'agisse de Shakespeare réinterprété par un Peter Brook, un Peter Zadek ou un Youri Lioubimov, de Strindberg par Ingmar Bergman ou encore de Molière par Anatoli

JOVAN CIRILOV, écrivain yougoslave et critique théâtral du journal *Politika de Belgrade*, est le directeur artistique du BITEF depuis sa fondation. Il a écrit plusieurs œuvres de théâtre et des scénarios de films. On lui doit aussi un livre de poèmes et un roman, *Quelque temps à Salzbourg*. Il a traduit en serbo-croate des œuvres de Genet, Christopher Fry, etc.

Efros ou Roger Planchon, pour ne citer que quelques noms. En même temps, conformément à la vocation du festival, les tendances les plus diverses de l'avant-garde théâtrale étaient représentées grâce aux créations de nombreux réalisateurs venus de tous les horizons, notamment Victor Garcia, Robert Wilson, Luca Ronconi, Shuji Terayama, Tadeusz Kantor, Ariane Mnouchkine, Ljubisa Ristic, et combien d'autres !

Mais le BITEF tient aussi compte de l'influence maîtresse exercée par les formes théâtrales anciennes et traditionnelles sur l'art dramaturgique du 20^e siècle. Aussi le festival, outre les créations modernes, accueille-t-il presque chaque année un spectacle qui permet aux spectateurs à la fois de revenir aux sources de l'art théâtral et de mieux comprendre ses aspects d'aujourd'hui. Ainsi furent données des représentations du théâtre Kathakali, de Nô et de Kyogen, puis de l'Opéra de Beijing, du théâtre rituel africain, des marionnettes de Sicile et du théâtre naïf napolitain.

Depuis ce dixième festival, qui fut aussi celui du Théâtre des Nations, une manifestation parallèle, dite "BITEF sur bande cinématographique", se déroule également. Certains spectacles qui, pour une raison quelconque, n'ont pu être présentés dans le cadre du Festival lui-même, sont projetés sous forme de films ou de bandes vidéo. Le public a pu ainsi voir, entre autres, le "Peer Gynt" de Peter Stein, "Shakespeare's Memory" de Giorgio Strehler, le film d'Ariane Mnouchkine "Molière" et "Mutter Courage" de Bertolt Brecht.

A la fin du Festival, un jury yougoslave décerne des prix (une sculpture due à l'artiste belgradoise Nebjsa Mitric) et des diplômes d'honneur aux spectacles qui expriment le mieux les tendances nouvelles. Un prix du public est également attribué après une étude poursuivie pendant toute la durée du festival.

Au cours de ces seize années d'activité, le BITEF a abordé en outre divers thèmes comme les "origines du théâtre", la "théâtralité", les "metteurs en scène de la réalité nouvelle", "espaces nouveaux", les "classiques sous un jour neuf", etc. Ils ont permis d'approfondir les recherches sur des problèmes esthétiques contemporains et de susciter des débats dans des revues spécialisées dans le monde entier.

Enfin, la formule, lancée par Eugenio Barba, du "tiers-théâtre" est née à Belgrade en 1976 quand fut proclamée, lors du 10^e BITEF, à une réunion spéciale du théâtre du tiers-monde, l'existence du "tiers-théâtre", qu'il a ensuite brillamment et concrètement affirmée à travers le monde. ■

Dionysos 69 pièce d'avant-garde représentée au Festival de Belgrade par le « Performance Group » de New York sous la direction de Richard Scheckner.





Ardjuna, l'un des personnages importants du théâtre Kathakali. Ce théâtre, né au Kerala au 17^e siècle, s'inspire d'anciennes traditions indiennes et allie étroitement la poésie, la musique et la danse. Costumes et maquillages, mimiques et attitudes, très stylisés, permettent au spectateur d'identifier sans peine chacun des personnages mythologiques.

INDE

Kathakali: les dieux sur scène

par Suresh Awasthi

SURESH AWASTHI, de l'Inde, spécialiste et professeur de théâtre, a été directeur de l'Académie traditionnelle de musique, danse et art dramatique de New Delhi et professeur invité de l'Université de New York. Il travaille actuellement comme professeur à l'Institut pour l'étude des langues et des cultures d'Asie et d'Afrique de l'Université d'études étrangères, à Tokyo.

LE Kathakali, cette forme classique mondialement connue de théâtre-ballet originaire de l'Etat du Kerala, au sud de l'Inde, est l'aboutissement d'une tradition qui considère le théâtre comme un don des dieux, émanation de la trinité hindoue de Brahma, Vishnu et Shiva. D'origine divine, le théâtre est descendu du ciel sur la terre pour être pratiqué par les hommes, devenant par là même une offrande aux dieux. C'est pourquoi le grand poète et dramaturge sanscrit Kalidasa (4^e siècle après J.-C. ?) qualifie les représentations théâtrales de *Chakshu-Yajna*, de "sacrifice visuel".

Les dieux du panthéon hindou sont engagés dans un jeu sans fin. C'est sur le mode ludique que la divinité révèle sa

présence au monde, empruntant une forme humaine pour rétablir l'ordre et le droit aux moments critiques de l'histoire de l'humanité. Les actes qu'accomplit la divinité sous ses divers avatars s'appellent *Lila* — jeux, illusions, et de même que le Dieu s'incarne et devient acteur (*Lilikara*) sur le théâtre du monde, les acteurs assument la personnalité des dieux et jouent leur rôle. Le Kathakali exprime cette vision du monde où le divin et l'humain sont constamment mêlés.

Le Kathakali est également représentatif d'une tradition théâtrale où s'affrontent dieux et démons, forces du bien et forces du mal. A travers le kaléidoscope d'une cinquantaine de pièces qui constitue le répertoire actuel du Kathakali, nous assistons à une succession capti-

vante de défis et d'affrontements, de combats féroces, de meurtres et de morts. Le théâtre Kathakali est l'exaltation rituelle de la lutte éternelle entre *Sat* et *Asat*, le bien et le mal.

Du point de vue de l'esthétique et du jeu de l'acteur, la tradition théâtrale du Kathakali privilégie la stylisation, l'imagination et la poésie. Pour permettre à l'acteur d'exercer son art avec la plus complète indépendance, le texte dramatique est confié à deux récitants. Ainsi libéré de la tyrannie du langage, l'acteur du Kathakali peut cultiver et développer d'autres aspects de l'expression dramatique, à savoir le jeu corporel, accompagné de toute une symbolique des gestes des mains, du maquillage et du costume, et l'expression des états psychiques. Cela s'inscrit dans la tradition dramatique de l'Inde où le jeu de l'acteur est envisagé sous quatre aspects différents : *Vachika* (verbal), *Angika* (mouvements du corps), *Aharya* (costume et maquillage) et *Sattvika* (états psychiques).

Le théâtre Kathakali a mis au point un système unique de formation de l'acteur qui le prépare à vivre cette relation entre l'interprète et le texte. Cette formation comporte deux aspects très particuliers, la gymnastique oculaire, et l'apprentissage de la symbolique des gestes des mains ou *mudras*. Les mouvements des yeux, des sourcils et des paupières rehaussent l'expression du visage et soulignent les gestes des mains. Ceux-ci sont au nombre de 24 et se prêtent à de multiples combinaisons, véritable langage gestuel permettant d'interpréter le texte dramatique.

Cela ne veut pas dire que le geste fait double emploi avec le mot; il permet à l'acteur d'en renforcer l'impact émotionnel. La danse du Kathakali épouse étroitement le sens du texte récité, et se déroule en complète interdépendance et interconnexion avec la structure verbale.

Le Kathakali offre l'exemple unique d'une dramaturgie pleinement évoluée et intégrée qui emprunte des éléments à diverses sources, depuis les formes classiques archaïques comme les *Kuttiyattam* (la plus ancienne forme théâtrale de la littérature classique en sanscrit), les *Krishnattam* ou représentations rituelles et le *Kalari*, variété locale des arts martiaux. Il s'inspire également de certaines formes plus simples de déclamation ou de récit. Même sous sa forme la plus aboutie, le Kathakali fait à la récitation une place essentielle, toute représentation étant

fondamentalement une dramatisation du texte récité. La plupart du temps, l'espace scénique n'est occupé que par deux ou trois personnages qui racontent ou écoutent une histoire, la méditent ou la résument.

Les plus anciens textes écrits du Kathakali ne remontent qu'au début du 17^e siècle. Il s'agit de pièces inspirées des deux grandes épopées hindoues, le *Ramayana* et le *Mahabharata*, ainsi que du *Bhagavata-Purana*, livre de la révélation de Krishna. La tradition théâtrale de l'Inde préfère recourir à un matériel thématique familier, et le théâtre indien tire son pouvoir mystique d'un même mythe partagé par les acteurs et les spectateurs. Les représentations évoquant les légendes de Rama et de Krishna ne sont pas simplement une dramatisation, mais aussi une reconstitution du mythe. Il était naturel que ces représentations trouvent leur origine dans le temple, lieu de rencontre et d'union du ciel et de la terre.

Le matériel thématique, s'inspirant d'un mythe connu et partagé, a également déterminé l'esthétique, le jeu de l'acteur et les conventions du Kathakali. Il a facilité l'élaboration de l'art de l'acteur et celle d'un schéma de stylisation qui couvre tous les aspects de la représentation. C'est cette volonté de stylisation qui préside au système très élaboré de maquillage à base de couleurs symboliques et de dessins compliqués caractérisant les différents personnages, au choix des costumes somptueux et des coiffures complexes et au symbolisme de l'expression corporelle et des gestes des mains. Cette stylisation permet une communication à plusieurs niveaux dont chacun conserve son autonomie, le tout se fondant dans un même parti pris esthétique.

Toute représentation traditionnelle du Kathakali dans la cour d'un temple est un spectacle destiné à réjouir les dieux. Une lampe de cuivre d'un mètre de haut placée devant la scène éclaire faiblement l'espace restreint où évoluent les acteurs, à même le sol. Les spectateurs sont assis dans la pénombre et toute l'atmosphère est imprégnée de mystère et de vénération. L'acteur concentre son attention sur la flamme de la lampe, présence visible du dieu du feu et médiatrice entre lui-même et le public.

Un morceau d'étoffe constitue le seul accessoire et le seul décor. Savamment manipulé par deux accessoiristes, il stimule l'intérêt du spectateur en lui dissimulant l'acteur dont l'entrée en scène

acquiert ainsi la force d'une révélation et dont la sortie se nimbe de mystère. (De la même façon, dans certains temples un voile rituel s'interpose d'abord entre l'image et le regard des fidèles). Dans le Kathakali, cet écran résout également d'une manière non réaliste et métaphysique le problème du temps et de l'espace. La présence du rideau symbolise l'écoulement du temps, quelle qu'en soit la durée. Elle est le trait d'union entre les différentes séquences temporelles — durée divine et humaine, mythique ou historique — et les différents lieux permettant même de faire communiquer le monde des dieux et celui de l'humanité. Dans un sens, le temps et l'espace se trouvent ainsi abolis.

Les formes théâtrales où l'on utilise, comme dans le Kathakali, un répertoire légendaire et des techniques de représentation anciennes et codifiées sont l'aboutissement de cultures où se mêlent le mythe et l'histoire, le laïque et le religieux, la tradition et la modernité.

Voilà qui explique que le Kathakali et d'autres formes traditionnelles du théâtre en Inde, quelque peu languissant sous la domination étrangère, aient pu se plier si facilement aux efforts de réhabilitation et de rajeunissement lors de la première renaissance culturelle indienne des années 30. La deuxième renaissance culturelle, qui a suivi la proclamation de l'indépendance en 1947, n'a pas seulement restitué pleinement à ces techniques théâtrales leur puissance dramatique et leur splendeur; elle a aussi encouragé certaines formes expérimentales extrêmement intéressantes en suscitant des échanges vivifiants avec le théâtre contemporain.

C'est ainsi que le célèbre dramaturge K.N. Pannikar, du Kerala, a monté avec les acteurs semi-professionnels de Kathakali de son groupe Sopanam une adaptation très réussie du *Shakuntala* de Kalidasa, grand classique de la littérature mondiale, ainsi que d'autres chefs-d'œuvre du théâtre sanscrit, dont il a révélé pour la première fois le potentiel dramatique. B.V. Karanth s'est inspiré de la technique du *Yakshagana*, le théâtre traditionnel de sa région, le Karnataka, pour monter en 1980 une fascinante adaptation de *Macbeth*, qui mettait Shakespeare à la portée d'un large public indien. Ratan Thiyam, du Manipur, emprunte divers éléments au théâtre rituel traditionnel de sa région pour écrire des pièces à caractère social dans un style d'une remarquable puissance.

L'œuvre de ces jeunes metteurs en scène et de quelques autres est l'aboutissement d'un travail de retour aux sources qui s'inscrit dans une perspective plus large de décolonisation culturelle. Quant au théâtre traditionnel, avec son étonnante diversité et sa vitalité, il exerce en ce moment crucial de l'histoire du théâtre moderne en Inde une influence déterminante.

Suresh Awasthi

Cette scène d'une représentation donnée au Théâtre des Nations, à Paris, montre deux aspects caractéristiques du Kathakali : l'avant-scène éclairée par une énorme lampe de cuivre remplie d'huile et son unique accessoire, une pièce d'étoffe qui symbolise l'écoulement du temps et voile l'entrée et la sortie de l'acteur.



Catalogne, fête et histoire

par Xavier Fabregas

EN raison de sa situation géographique, la Catalogne a été la terre de passage de peuples très divers. Aussi sa culture résulte-elle de la cristallisation, au cours des siècles, d'éléments épars qui ont abouti à des formes originales. Il faut tenir compte de ces faits si l'on s'intéresse au théâtre catalan et qu'on étudie ses formes actuelles. Ce n'est pas un hasard si le premier homme de théâtre dont on ait entendu parler dans notre pays est Emilius Severianus, un mimographe du 2^e siècle, c'est-à-dire un auteur de scénarios de pantomimes qui, à en juger par le monument en pierre du théâtre de Tarragone que ses concitoyens lui ont dédié, fut très populaire à son époque. Le nom de Severianus évoque donc pour nous une prédominance de l'expression gestuelle et de l'action dramatique sur l'expression littéraire. Ce sont des traits qu'on trouve actuellement dans le théâtre catalan. Les compagnies théâtrales les plus représentatives comme « Els Joglars » et « Els Comediants » mettent l'accent sur la mimique, les gestes de l'acteur et la survivance des formes culturelles héritées du passé, luttant ainsi contre la technicité et l'automatisation croissantes du monde moderne, sans pour autant se couper de la communication orale et des habitudes contemporaines.

Le théâtre médiéval catalan, qui a coïncidé avec les siècles d'expansion d'un Etat indépendant, constitue aujourd'hui un héritage littéraire comparable à celui de toute autre culture européenne de l'époque. En revanche, les auteurs de la Renaissance, du Baroque et du néo-classicisme, bien que

XAVIER FABREGAS, écrivain et critique de théâtre catalan, est chef du Département de recherche de l'Institut du théâtre de Barcelone. Il a publié plusieurs œuvres sur des thèmes qui vont de la critique théâtrale aux études sur le folklore, notamment "Histoire du théâtre catalan", "Traditions, mythes et croyances des Catalans" et "La source rituelle de la vie quotidienne".

réédités et revendiqués de nos jours, ont suivi des courants étrangers sans parvenir à une réélaboration personnelle de ces courants. Il faut attendre la vague romantique du 19^e siècle pour trouver des dramaturges dont les œuvres s'imposent à un vaste public qui tiennent encore aujourd'hui la place qu'occupent certains auteurs classiques plus anciens dans d'autres dramaturgies.

Ainsi en est-il d'Angel Guimerà, qui a été traduit en plus de vingt langues, de Frederic Soler, d'Ignasi Iglesias, de Santiago Rusiñol et de Josep M. de Sagarra dont les noms sont connus dans toute l'aire linguistique catalane — plus de huit millions d'habitants — et dont les œuvres n'ont jamais cessé d'être représentées.

L'amour pour le théâtre semble faire partie intégrante de la manière d'être catalane. Dans tous les villages, si petits qu'ils soient, il existe toujours un groupe qui dispose d'un local, répète et donne, plus ou moins régulièrement, des représentations. Selon un recensement fait il y a quelques années, et qui visait simplement à obtenir un chiffre approximatif, on dénombrait près de trois mille groupes théâtraux.

Mais la vie professionnelle du théâtre, statistiquement parlant, se concentre surtout dans les deux villes les plus importantes du monde linguistique catalan : Barcelone et Valence. A Barcelone, l'Institut du Théâtre, fondé en 1913, compte plus de 500 élèves qui suivent des cours d'interprétation, de direction et de mise en scène.

Chez les auteurs dramatiques catalans on trouve de multiples tendances. De 1939 à 1945, le théâtre s'est vu totalement interdit en Catalogne à la suite de la répression culturelle exercée par la dictature ; et de 1946 à 1975, il a dû, en raison de la censure, emprunter des formes elliptiques ou développer une activité totalement clandestine, ce qui favorisa l'éclosion

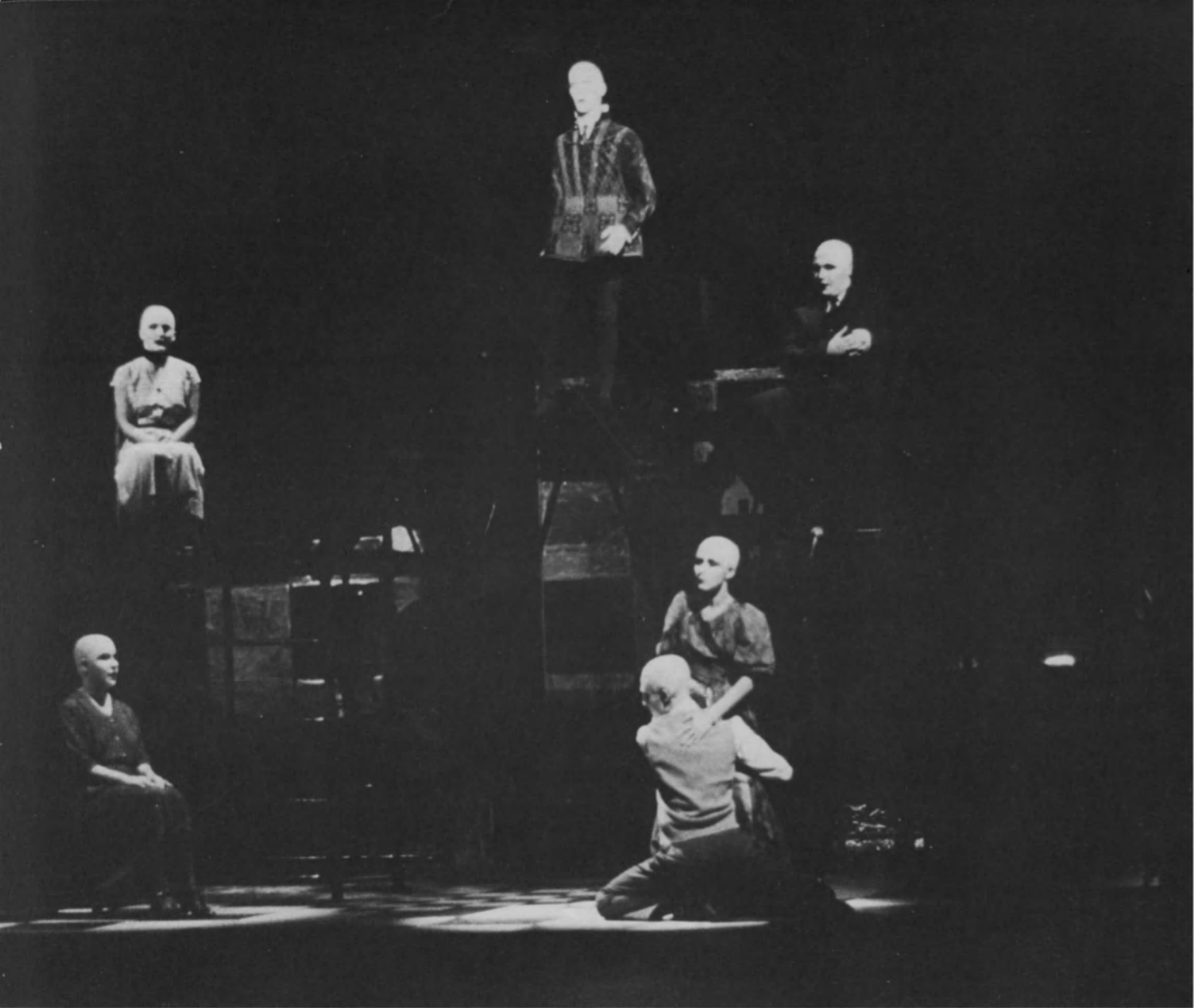
de la Catalogne, avec sa nationalité autonome, sa langue et sa culture particulières au sein de l'ensemble espagnol, offre un exemple brillant et avancé de théâtre écrit dans une langue nationale minoritaire. A droite, *Plany en la mort d'Enric Ribera* (Lamentation sur la mort d'Enric Ribera) du dramaturge de Valence Rodolf Sirera, dans une mise en scène de Joan Ollé.

Photo © Pau Barceló, Barcelone

d'un théâtre tourné vers une satire politique plus ou moins voilée, genre qui nous a valu quelques pièces brillantes tel ce *Retable del flautista* (Le retable du flûtiste) de Jordi Teixidor.

La figure la plus représentative de cette période est le poète Salvador Espriu, auteur d'une *Antigone* qui est une réinterprétation symbolique de la guerre fratricide espagnole et d'une *Primera historia de Esther* où l'on voit se superposer deux mondes, celui de l'Ancien Testament et celui de Sinera, transcription de la société catalane contemporaine que l'on pourrait comparer au peuple juif en danger d'extermination. Avec *La première histoire d'Esther*, Salvador Espriu a tenté d'écrire l'épique de son peuple en un temps de silence forcé, apocalyptique.

Le théâtre d'un autre poète catalan, Joan Brossa, suit des voies différentes tout en étant lui aussi engagé politiquement. Héritier du surréalisme, ami de Joan Miró avec qui il collabora à diverses reprises, Brossa a écrit plus de quatre cents "propositions de spectacles" qui peuvent se diviser en plusieurs groupes : une recherche formelle à partir des genres autorisés — saynète,



drame naturaliste ; «happenings» refusant la scène à l'italienne ou l'utilisant comme une boîte à surprises ; une longue série de strip-teases à portée dramatique ; des pièces de métamorphose, de prestidigitation ; enfin des ballets et des propositions de comédies musicales dont certaines ont été créées dans une mise en scène d'Antoni Tapies avec une musique de Josep M. Mestres Quadreny. Malgré cette abondante production, Joan Brossa occupe une place à part dans le théâtre catalan et représente un défi permanent face à l'esprit de routine d'où qu'il vienne.

Salvador Espriu et Joan Brossa appartiennent à une génération qui, bien qu'encore jeune, a cependant pris part à la guerre civile de 1936-1939 et a subi les conséquences de la défaite ainsi que la répression consécutive. Dans leur sillage on retrouve un grand nombre de jeunes auteurs nés après 1939 dont je ne citerai que deux : Josep M. Benet y Jornet et Rodolf Sirera qui sont aujourd'hui en pleine maturité créatrice.

Le théâtre de Benet y Jornet contient un témoignage et un jugement porté

sur l'enfance à partir des expériences personnelles de l'auteur. Mais très vite il s'éloigne d'un strict réalisme initial d'une œuvre comme *Una vella coneguda olor* (Une vieille odeur familière), pour inventer un univers onirique où se reflète la rébellion contre le monde des adultes (*La desaparició de Wendy*). Benet y Jornet est aussi un remarquable auteur de textes de fiction pour les enfants. Ses œuvres ont été traduites en espagnol, en portugais (au Brésil), en anglais (aux Etats-Unis), etc.

Rodolf Sirera s'est formé à travers le théâtre marginal du pays valencien. A partir de 1970 il a assuré la direction et l'animation du groupe théâtral « El Rogle ». Il a commencé par écrire des textes pour ce groupe comme *La pau retorna a Atenas* (La paix revient à Athènes), adaptation très libre d'Aristophane. Puis ses œuvres, dont certaines sont écrites en collaboration avec son frère Josep Luis, ont puisé dans l'histoire contemporaine de la société valencienne tout en poussant très loin les recherches formelles. Sa pièce *L'assassinat du docteur Moraleda*, par exemple, est construite comme un puzzle que le spectateur doit mentale-

ment reconstituer pour retrouver le fil narratif.

Bien que le catalan soit une langue romane étroitement apparentée aux langues voisines et occupant une aire géographique qu'on peut juger privilégiée du point de vue de l'histoire culturelle de l'Occident, la diffusion de sa littérature au-delà de sa sphère linguistique se heurte à de nombreuses difficultés. Cela ne provient pas d'une base démographique faible puisque le catalan occupe une place de choix parmi les langues parlées et écrites d'Europe, mais plutôt de l'absence d'institutions chargées de diffuser à l'extérieur la production littéraire. C'est cela seul qui explique pourquoi des peintres catalans comme Joan Miró, Salvador Dali et Antoni Tapies sont universellement reconnus alors que leurs homologues poètes, romanciers et dramaturges, ne le sont pas.

Pour leur part, les compagnies de théâtre les plus importantes, bien décidées à pénétrer dans les circuits internationaux, y sont souvent parvenues grâce à des spectacles dont le contenu pouvait être compris au-delà des barrières de la langue. Tel est le cas des

► groupes « Els Joglars » et « Els Comediants » dont nous parlions au début et qui jouent sans l'obstacle des frontières.

L'histoire de « Els Joglars » est étroitement liée à celle de son directeur Albert Boadella. Boadella et « Els Joglars » se sont présentés au début au public comme un groupe de mimes traditionnels, vêtus d'un maillot noir et le visage peint en blanc. Mais ils ont progressivement introduit la parole dans leurs spectacles, remplaçant peu à peu les *sketchs* brefs par des spectacles à thème unique et adoptant des masques, des maquillages et des costumes divers. Pour Boadella, le théâtre doit avoir un rôle de provocation en retransposant de manière esthétique les thèmes actuels. C'est ainsi qu'il aborde dans *N-7 Catalunya* (N-7 Catalogne) le problème des cultures nationales à l'heure où le monde s'achemine vers l'uniformisation et la mécanisa-

tion et qu'il montre, dans *Laertius*, les caractéristiques d'une biologie post-nucléaire qui se développe peu à peu et se dirige vers l'auto-destruction ou, dans *Olympic Man Movement*, les miroirs trompeurs du néo-nazisme. Boadella écrit et dirige lui-même ses spectacles. Certains d'entre eux ont soulevé de véritables problèmes. Ce fut le cas de *La torna* (Le retour) où il présente l'histoire d'un prisonnier de droit commun que les militaires condamnent à mort pour pouvoir justifier l'exécution d'un prisonnier politique. Cette pièce lui valut la prison mais Boadella feignit d'être malade et profita de son transfert à l'hôpital pour s'enfuir au nez et à la barbe de la police en escaladant une corniche située au cinquième étage en plein centre de Barcelone, prouesse rocambolesque digne de certains de ses spectacles.

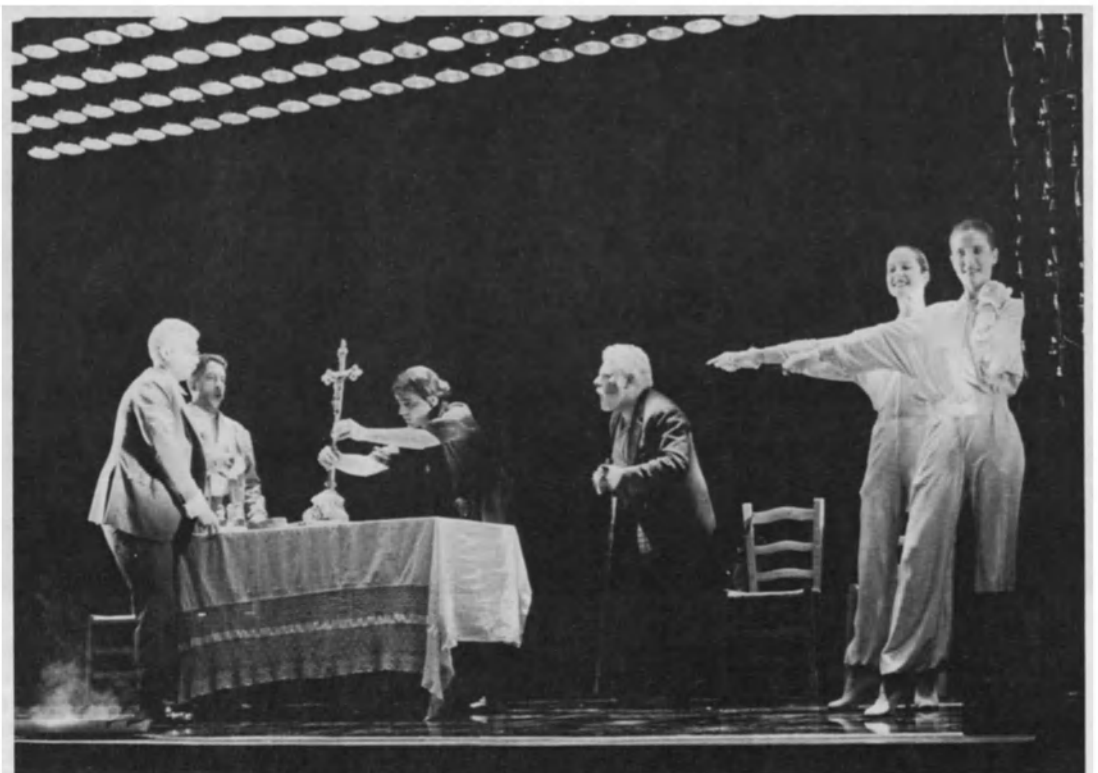
Quant au groupe « Els Comediants », c'est dans les fêtes popula-

res qu'il a puisé son inspiration et ses spectacles se déroulent soit dans les rues avec des mannequins géants et d'énormes masques de carnaval (la lutte de saint Georges contre le dragon), soit dans des théâtres traditionnels sous forme de ballets ou de "verbenas" (sortes de kermesses ou fêtes nocturnes) mais toujours avec une grande rigueur dans l'organisation, la part de l'improvisation étant calculée avec soin selon le rythme général de l'action.

D'autres acteurs ont suivi pour leur part une voie personnelle. Citons, entre autres, le mime Albert Vidal qui a réussi à faire une synthèse des formes gestuelles européennes et orientales, en particulier japonaises, et qui a créé des spectacles comme *El bufó* (Le bouffon) dans lesquels le travail de recherche formelle n'exclut nullement un contact avec le public populaire.

Xavier Fabregas

Une scène de *M 7 Catalonia*, montée par le groupe théâtral « Els Joglars » (Les jongleurs), une troupe axée surtout sur le mime, fondée et dirigée par Albert Boadella. Cette œuvre est une réflexion sur la Catalogne et sa culture, classée sous le numéro 7 — d'où le titre de la pièce — dans une étude qui recense 23 cultures méditerranéennes.



Dans une mise en scène de la Compagnie de l'école d'art dramatique Adria Gual, de Barcelone, une scène de *Primera historia d'Esther* (La première histoire d'Esther). Cette œuvre dramatique, du grand poète catalan Salvador Espriu, écrite dans un langage symbolique il y a maintenant près de quarante ans, se veut une élégie évoquant son peuple réduit au silence.



Photos : Pau Barceló, Barcelone

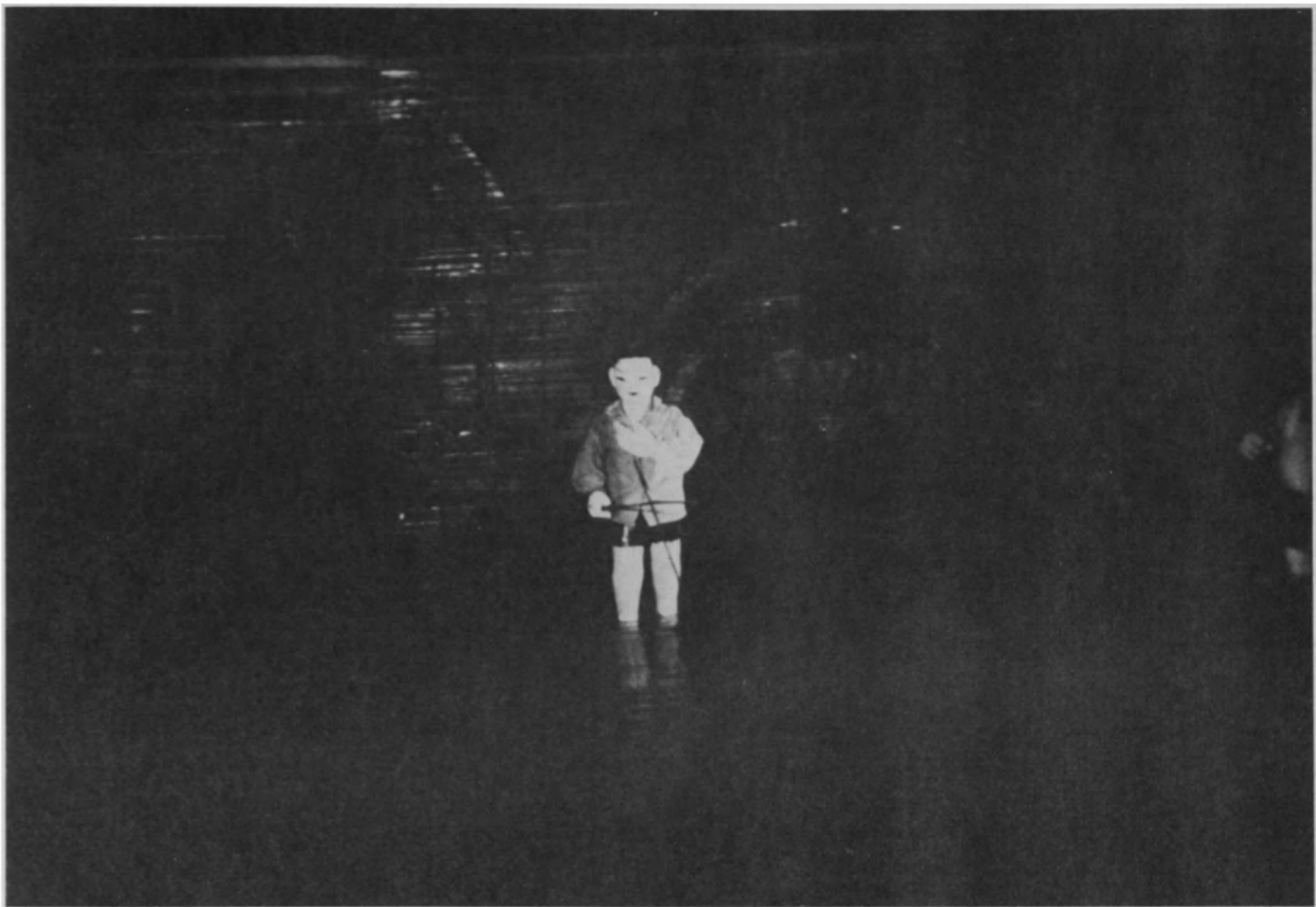


Photo © Trần Văn Khê, Paris

VIETNAM

Les marionnettes sur l'eau

SUR les berges d'un étang ou de quelque autre pièce d'eau, les villageois se rassemblent et s'installent. L'air retentit du son des gongs, des tambours et de quelques instruments populaires. Sur un côté de l'étang on a dressé dans l'eau un pavillon de briques, qui peut être aussi bien en bois ou en bambou. Un rideau de bambou descend du plafond jusqu'à la surface de l'eau. Les roulements de tambours s'accélèrent. Ecartant le rideau de bambou apparaît sur l'eau une marionnette de bois qui a la taille d'un petit enfant : c'est Teu, le bouffon et présentateur du spectacle. Et voici qu'il se met à parler...

Ainsi commence, près d'un village du delta de la rivière Rouge, dans le nord du Viêt Nam, une nouvelle représentation du théâtre de rizières où l'eau est partout, art que l'on redécouvre aujourd'hui. Les thèmes de ce théâtre s'inspirent de la vie paysanne, des récits légendaires ou des contes populaires, et les personnages appartiennent à la vie quotidienne de ce pays du delta (sur la photo, le pêcheur à la ligne).

Comment fonctionnent ces marionnettes ? "Les manipulateurs, explique le spécialiste vietnamien Trần Văn Khê, se placent derrière le rideau de bambou. Leurs mains et leurs pieds sont dans l'eau... Seules sont visibles leurs silhouettes." La mani-

pulation se fait à l'aide de ficelles ou de perches. L'eau boueuse cache une sorte de trame ou de grillage en bois sur lequel évoluent les marionnettes. Celles-ci peuvent être très complexes, voire articulées, et exécuter plusieurs mouvements en même temps. Ce système ingénieux permet des effets de surprise qui ravissent les spectateurs : des fanions, parfaitement secs, surgissent de l'eau et claquent au vent, des soldats aux uniformes rouges et bleus défilent et virent à droite ou à gauche selon leur couleur, des jeunes filles, chevauchant un poisson, traversent l'étang pour offrir des feuilles de bétel aux spectateurs, etc.

Le Fonds pour la promotion de la culture, de l'Unesco, a accordé son aide à la République socialiste du Viêt Nam en vue de remettre pleinement à l'honneur cet extraordinaire théâtre de marionnettes, unique au monde. Mais d'autres formes d'activité théâtrale bénéficient aussi de son appui. Il faut citer, entre autres, la création du Centre de recherche et de création théâtrale de l'Athénée de Caracas ; le Centre Mandapa de Paris (pour l'étude et la diffusion des arts du spectacle d'Asie) ; le Groupe du Théâtre Aty-Ne'e du Paraguay (pour la création d'un atelier théâtral itinérant) ; un film sur le "Mystère d'Elche" en Espagne ; un livre sur le théâtre populaire "chik-wakwa" en Zambie. ■

L'école des femmes

par Irmeli Niemi

Il n'y a pas si longtemps encore, l'apparition d'une femme sur scène était considérée comme un phénomène étrange, voire suspect. Les grands rôles féminins de Shakespeare furent conçus pour être interprétés par des hommes. Lorsque des femmes purent enfin les jouer, l'enthousiasme que suscita cette innovation entraîna des outrances : les rôles furent étoffés de morceaux de bravoure, la distribution s'enrichit de personnages féminins non prévus, telle pièce fut parfois affublée d'épisodes nouveaux, et même d'un autre dénouement que celui imaginé par l'auteur.

La tradition théâtrale primitive, fondée sur le folklore, était, elle aussi, liée essentiellement au monde masculin, à l'évocation de la chasse ou de la guerre, et illustrée par des hommes. A cela, une exception : les célèbres pleureuses finno-ougriennes. Pendant longtemps elles ont préfiguré les futures protagonistes de l'art dramatique finlandais. La pleureuse communique au reste de l'assemblée son puissant sentiment de tristesse et de douleur. Mais sa complainte effrénée, bien qu'organisée sur un canevas transmis de génération en génération, est partiellement improvisée et constitue, de ce fait, une interprétation. C'est par son jeu lyrique qu'une pleureuse professionnelle oblige toutes les personnes présentes à éprouver, que ce soit face à la mort ou à la séparation entre parents et enfants, lors du rituel des noces, une émotion collective.

En Europe, c'est au 17^e siècle que les femmes commencèrent à "monter sur les planches". De nombreuses actrices suivirent l'exemple de la célèbre actrice allemande Caroline Neuberger : à l'époque, une femme qui voulait faire du théâtre devait quitter sa famille, jouer d'abord des rôles de garçons puis épouser un partenaire ou le directeur de la troupe.

En Scandinavie, les premières influences théâtrales venues de l'extérieur se manifestèrent à travers les troupes ambulantes. Celles-ci eurent à lutter contre la faim et la misère car le théâtre était mal vu, notamment dans les milieux religieux qui donnaient le ton en considérant le théâtre comme une source de dépravation. Pour survivre dans ce climat social défavorable, les

troupes devaient témoigner d'une grande cohésion. Aussi étaient-elles souvent des entreprises familiales où père, mère et enfants travaillaient ensemble.

Lors de la montée du mouvement nationaliste au 19^e siècle, on s'attacha passionnément à créer un théâtre de langue finnoise. Au début, des étudiants jouèrent de petites comédies dans des cercles fermés. Mais, bientôt, Aleksis Kivi (1834-1872) écrivit en finnois les premières pièces d'une réelle valeur artistique. Le dramaturge n'admettait pas que les rôles féminins fussent tenus par des étudiants et cela souleva des problèmes ardues. Finalement, une actrice réputée, née en Suède, Charlotte Raa, qui ne maîtrisait pas vraiment la langue, mais qui était animée du désir d'aider la culture finlandaise, apprit un important premier rôle en finnois. Cet exploit, réalisé en 1870, donna l'impulsion nécessaire au théâtre finlandais, qui accéda rapidement au statut d'un art prisé et activement exercé par tous les groupes sociaux. "La femme, dénuée de la vaine fatuité de l'homme, accomplit généralement ce qu'elle a décidé d'entreprendre" dit Aleksis Kivi en faisant allusion à cette initiative courageuse de Charlotte Raa.

Avant le tournant du siècle, dans tous les pays nordiques, de grandes actrices eurent une influence notable sur les destinées du théâtre et inspirèrent de nombreux jeunes auteurs dramatiques. A l'époque du naturalisme, le théâtre contribua à mettre en lumière les problèmes que posait la société. La situation que celle-ci réservait à la femme devint, par le biais du théâtre, l'objet d'un grand débat, parfois virulent. A cet égard, aucune pièce n'a soulevé autant de passion que *La maison de poupée* (1879) d'Ibsen. Il y a cent ans, partout dans les pays nordiques, le personnage de Nora fut au centre des discussions qui évoquaient la possibilité, pour une femme, de décider de sa propre vie, de sa responsabilité et de ses devoirs.

Dans la foulée d'Ibsen, Minna Canth (1844-1897), surnommée "la sévère amazone de la littérature", écrivit à la fin du 19^e siècle des pièces où elle n'hésitait pas à dépeindre, avec des couleurs crues, la misère des ouvrières tourmentées par des hommes déloyaux et ivrognes. Elle y révélait aussi l'hypocrisie des nantis et les habitudes sclérosées de la bourgeoisie. Par la suite, Minna Canth dut s'engager sur une voie plus conciliante, et prôna la cohésion familiale et la tolérance mutuelle. En effet, la puissance décapante des

œuvres de cette femme dramaturge n'était pas du goût de tous. Ainsi, la direction du théâtre qui avait monté son drame révolutionnaire, *Enfants d'un dur destin*, interrompit les représentations par crainte que les idées de l'auteur ne suscitent, dans les cercles populaires, l'agitation sociale et la révolte. Dans ce drame, Canth mettait en scène divers types de femmes, mères, épouses et maîtresses rejetées, alors que les personnages masculins étaient tantôt des vauriens, sur le modèle de ceux de Zola, tantôt des héros libérateurs qui rappelaient *les Brigands* de Schiller.

Le matriarcat agraire de la société finlandaise, cette tradition culturelle paysanne dominée par les femmes fortes, a trouvé une remarquable expression, au début de ce siècle, dans les pièces de Hella Wuolijoki. Cette série de cinq pièces axées sur l'histoire du domaine rural de Niskavuori met à nu les violents conflits moraux et économiques qui couvent sous l'apparente sérénité de la vie paysanne. Les personnages de ces pièces parlent de la vie finlandaise, d'une manière universelle et aisément communicable. Des drames de Wuolijoki ont été joués dans divers pays, dont l'Union soviétique et le Royaume-Uni.

Wuolijoki fut également active en politique et les circonstances la mirent en relation avec Bertolt Brecht (1898-1956). Lorsque l'exil conduisit l'auteur allemand et ses compagnons jusqu'en Finlande, elle les accueillit dans sa maison. De cette rencontre naquit un projet de collaboration dont l'aboutissement fut *Maître Puntilla et son valet Matti* (1940), Wuolijoki publiant sa propre version de la pièce en finnois.

Les dramaturges finlandaises actuelles — telle Eeva Liisa Manner dans son œuvre *Terre de Sienne brûlée* — s'attachent souvent aux difficultés des jeunes filles. Pirkko Saisio, elle, montre dans ses œuvres les revers de la société de bien-être contemporaine. Selon Saisio, les femmes ne réussissent pas dans la vie parce qu'elles ne savent pas se fixer des objectifs bien définis. Mais entre le manque de scrupules des hommes et la faiblesse des femmes ne règne pas la relation simpliste de cause à effet que mettaient en avant les drames naturalistes. Alors même qu'elle prend la défense de la femme, Saisio sait voir également en l'homme une victime des circonstances : les forces économiques anonymes qui exercent leur pression à l'intérieur de la société ne font pas de distinction entre les sexes.

IRMELI NIEMI, de Finlande, est professeur de littérature et de théâtre comparés à l'Université de Turku et professeur chargé de recherches de l'Académie de son pays. Critique de théâtre, elle a publié plusieurs livres et travaux de recherche sur le théâtre finlandais et européen.



La tempête de Shakespeare vue comme une lutte des femmes pour le pouvoir, une mise en scène de Laura Jäntti au Théâtre KOM d'Helsinki.

Photo © Théâtre KOM, Helsinki

Bien qu'en Finlande les pièces des écrivains femmes soient souvent mises en scène par des hommes, elles stimulent tout particulièrement l'intérêt des metteurs en scène féminins. Ces derniers renouvellent souvent l'interprétation des pièces appartenant à la grande tradition théâtrales européenne. Shakespeare fascine depuis toujours les femmes. Elli Tompuri, une Finlandaise des années 1920, téméraire et haute en couleur, s'est inspirée pour la mise en scène de *Hamlet* du travail de Sarah Bernhardt.

Il y a quelques années, au théâtre de Kom, en Finlande, le metteur en scène Laura Jäntti a transformé *La tempête* de Shakespeare en une lutte pour le pouvoir entre protagonistes féminins. Cette interprétation était, en fait, une critique du féminisme extrémiste et tendait à démontrer que le pouvoir

dégrade, qu'il soit détenu par une femme ou par un homme. Laura Jäntti y ajoutait une vision psychanalytique et mythocritique : l'île de Prospero symbolisait à la fois l'inconscient et la totalité du monde auquel l'homme se rattache par ses pensées et par ses actes.

Les femmes qui se sont illustrées ces dernières années dans les divers secteurs du théâtre ont apporté à l'art dramatique une contribution plus autonome que par le passé et courageusement progressiste. En même temps un conflit est né entre les objectifs et la réalité : il n'y a pas toujours assez de travail pour les actrices et la politique de programmation ne permet guère aux femmes d'exposer ou d'imposer leurs vues. D'où la création de groupes féminins, soit permanents, soit provisoires, allant du théâtre féministe mili-

tant d'information au théâtre de monologue d'une seule personne. Beaucoup d'actrices voudraient jouer des rôles plus intéressants que ce que le théâtre européen, souvent soumis à des finalités exclusivement économiques, n'est en mesure d'offrir. A moins de vigoureux efforts personnels ou collectifs, la femme de théâtre continuera à n'être souvent qu'une employée de bureau ou une aide, vendeuse de billets, maquilleuse ou souffleuse, ou bien à ne faire figure dans la distribution que d'un faire-valoir du comédien masculin, trop souvent cantonné dans le rôle d'objet sexuel. Malgré tout, l'espace vital de la femme dans le théâtre n'est plus ni si étroit ni borné à certains types de rôles, mais s'ouvre, au contraire, à l'ensemble des possibilités d'expression de ce domaine artistique. ■

Le langage symbolique de l'Opéra de Beijing

par Lu Tian

L'OPERA de Beijing (Pékin), dont la popularité a franchi les frontières de la Chine, occupe une place à part dans le théâtre mondial. Cette forme dramatique sans équivalent est l'un des trésors culturels de la Chine.

Ce qui fait de l'opéra de Beijing une forme dramatique totalement originale et plus complète que l'opérette, le ballet ou le théâtre, c'est que tout — intrigue, personnages, et décors — y est évoqué uniquement par le jeu et le chant des acteurs. Cette fusion ingénieuse, et tout à fait à part, qui a recours au chant, au jeu, à la récitation et aux arts martiaux, engendre une représentation symbolique plutôt qu'une imitation de la réalité. Tous les moyens utilisés pour exprimer le caractère et les sentiments intimes des personnages, le développement de l'intrigue et l'atmosphère générale de la représentation, sont codifiés d'une manière extrêmement précise.

S'il est vrai que tout théâtre vise à refléter la réalité, la diversité des ressources créatrices, des caractéristiques nationales, des points de vue esthétiques, des cultures et des traditions, a donné naissance à une multitude de formes dramatiques différentes. D'une façon générale, le théâtre moderne a évolué à partir de trois approches conceptuelles principales, celle de Stanislavski, qui préconise la reproduction de la réalité, celle du grand acteur chinois Mei Lanfang, qui recommande de s'attacher à l'essence de la réalité, et celle de Brecht qui s'efforce d'intégrer le "réalisme" de Stanislavski et le "symbolisme" de Mei Lanfang.

La méthode de Stanislavski, qui repose sur le principe de l'"imitation", remonte à la Grèce ancienne et à Aristote, qui préconisaient la théorie selon laquelle "l'art imite la nature". Le théâtre du 17^e siècle était soumis au principe des trois unités de lieu, de temps et d'action, et le 19^e siècle a été profondément marqué par les drames d'Ibsen, autant de formes dramatiques qui devaient beaucoup au théâtre classique. Elles tendaient, toutes, à reproduire aussi fidèlement que possible la vie réelle, ce à quoi devait concourir aussi le "quatrième mur"*.

Or, pour Mei Lanfang ce "quatrième mur" n'existe

pas. La théorie dramatique de Mei Lanfang refuse l'illusionnisme et diffère radicalement en cela des théories qui préconisent la représentation de la réalité.

Le "symbolisme" et non "l'imitation", caractérise l'esthétique de l'opéra de Beijing. L'intérêt de la représentation théâtrale ne réside pas dans la reproduction des apparences de la vie réelle. Un tel théâtre ne vise pas des ressemblances superficielles, mais s'efforce au contraire par des moyens symboliques d'exprimer en quelque sorte la quintessence ou l'esprit intrinsèque de la réalité. Il s'agit d'une stylisation de la réalité, d'un code qui n'exprime que l'essentiel de l'action, destiné à produire dans l'imagination du public des images dramatiques exactes et concrètes.

Il y a donc collaboration créatrice entre les acteurs et le public pendant la durée de la représentation puisque, sans la participation active de l'imaginaire collectif de l'auditoire, le spectacle ne pourrait pas se dérouler de façon satisfaisante. Par exemple, comme la scène est démunie d'accessoires au sens propre du mot, il existe toute une série de mouvements par lesquels les acteurs peuvent montrer qu'ils ouvrent ou ferment une porte, qu'ils se déplacent à cheval, en charrette ou en barque, etc. C'est ce que Mei Lanfang a résumé un jour dans la formule "L'acteur possède en lui-même tous les accessoires dont il a besoin." Dans la pièce le *Carrefour*, par exemple, deux acteurs usent de mouvements stylisés pour évoquer deux hommes qui se battent dans l'obscurité. Comme l'espace scénique est brillamment éclairé et dépourvu de tout décor, c'est le jeu des acteurs qui doit amener le public à comprendre que l'action se déroule dans les ténèbres. Un acteur qui se déplace en cercles indique qu'il effectue un long voyage d'un point à un autre. S'il relève ses manches pour cacher son visage et se met ensuite à chanter ou à monologuer ou à faire un aparté "*beigong*", il faut comprendre qu'il ne se trouve pas au même endroit que les autres acteurs, lesquels ne sont donc pas en mesure de l'entendre, même s'ils se trouvent en fait à ses côtés.

Littéralement parlant, les canevas de l'opéra de Beijing évoquent davantage le "théâtre ouvert" que le "théâtre fermé" illustré par Ibsen. Certains d'entre eux sont rédigés à la première personne, mais la plupart sont des récits à la troisième personne qui décrivent les personnages et le déroulement de l'intrigue. Dans *Les infortunées de Su San*, par exemple, la courtisane Su San, accusée à tort, est

escortée jusqu'à la capitale de la province où elle va être jugée. En route pour la capitale, elle chante : "Su San a quitté le village de Hongdong, la voilà sur la route..." ; ainsi le chant de l'actrice décrit le décor de l'action.

Grâce à son extrême souplesse, l'opéra de Beijing ne subit pas les contraintes du temps et de l'espace et la représentation peut fort bien suggérer "l'immensité des eaux poissonneuses" ou "de vastes plaines au ciel traversé d'oiseaux".

Pour pouvoir interpréter ce type de textes "libres", en leur conservant une unité stylistique, les acteurs s'appuient sur un certain nombre de conventions dramatiques inspirées de la réalité qui sont autant d'expressions artistiques stylisées et normalisées visant à créer des images par la musique et par la danse.

Il existe à l'opéra de Beijing des distinctions traditionnelles entre les différents emplois : rôles masculins (*sheng*) et féminins (*dan*), "rôle maquillés" ou *jing* (personnages masculins qui se distinguent généralement par une particularité de leur aspect physique ou de leur caractère) et clowns (*chou*). Chacun de ces emplois dispose d'un registre spécifique de mouvements de scène et de styles d'expression. Par exemple, le rôle *long tao* peut être tenu par un acteur qui représente, à lui tout seul, bon nombre de soldats. C'est ainsi que quatre soldats et quatre généraux situés de chaque côté de la scène symbolisent une armée de plusieurs milliers d'hommes. Le *Qu ba* est une sorte de danse qui évoque un chef de guerre plein d'énergie au départ d'une expédition ; le *zhou bian* exprime le fait de marcher la nuit ; le *tang ma*, une cavalcade dans les champs, etc.

Il existe deux catégories de conventions symboliques : la première, du type métonymique, reproduit fidèlement un certain type de mouvements convenus ; par exemple, le public saisira immédiatement qu'un acteur qui danse en portant un aviron est supposé se déplacer en barque, même s'il n'y pas de bateau sur la scène. Un deuxième type de conventions symboliques se passe complètement d'accessoires. Dans une scène de *L'assassinat de Yan Poxi par Song Jiang*, par exemple, Song Jiang monte l'escalier pour rejoindre sa maîtresse Yan. Il n'y a pas

* Le "quatrième mur" est une conception du théâtre naturaliste, en vertu de laquelle le cadre du proscenium représente le quatrième mur de la pièce dans laquelle se déroule l'action, mur qu'on a enlevé au bénéfice des spectateurs sans que les acteurs soient censés s'en apercevoir.

LU TIAN, de Chine, est membre de l'Association des dramaturges chinois et conseiller permanent de la Société chinoise des arts de la scène, et sous-directeur de son Département de théorie et recherche. Il est l'auteur de *L'art du Long Tao (rôle du figurant dans l'Opéra de Beijing)* et *Les visages peints du Kunqu (une forme locale d'opéra née dans le sud de la Chine)*.



Personnage de *La rencontre des héros*, jouée par l'Opéra de Beijing. Les cornes en plume qu'il tient croisées dans sa bouche sont un signe de sa colère et de sa détermination. La robe ornée de dragons le désigne comme un intellectuel.

Photo Fred Mayer © Magnum, Paris



Scène du *Fleuve d'automne*, par l'Opéra de Si Chuan dont le style s'inspire de celui de Beijing. Pour suivre son bien-aimé, l'héroïne, une nonne taoïste appelée Chen Miao Chang, a loué la barque d'un pêcheur. Les mouvements que fait celui-ci avec la rame évoquent le voyage sur l'eau.

Photo © Edition chinoise du *Courrier de l'Unesco*

► d'escalier sur la scène, et l'acteur se tient debout au milieu de l'espace scénique, agitant ses longues manches et relevant le bas de sa robe, pour suggérer le mouvement de quelqu'un qui gravit des escaliers.

La musique puissamment rythmée de l'opéra de Beijing obéit également à des conventions connues du public. Les deux principaux modes musicaux sont le *er huang*, qui exprime la mélancolie, la méditation, le souvenir ou la nostalgie, et le *xi pi*, qui traduit l'agitation et la vivacité.

Les instruments à percussion ont également un rôle traditionnel. C'est ainsi que *si ji tou*, série de quatre coups de gong, accompagne généralement l'acteur quand il fait son entrée, ou s'apprête à sortir de scène et quand il se contente de mimer l'action ; *luan chui* (bruits confus de gong et de cymbales) sert à exprimer la confusion, la défaite ou le bruit des batailles ; si l'on y ajoute des roulements de tambour, on obtient également le bruit d'une explosion ou d'un orage. Mais l'opéra de Beijing utilise aussi des effets sonores à caractère symbolique : petit gong indiquant l'eau qui coule, cloche du veilleur de nuit, et divers bruits évoquant le vent, la pluie et la neige mais aussi le rugissement du tigre, le hennissement des chevaux ou le chant des oiseaux. Ces dif-

férents bruits ne prétendent en aucune façon à l'imitation réaliste des bruits de la nature.

Les artistes qui exécutent les décors de l'opéra de Beijing obéissent également à des conventions bien précises, combinant les images visuelles et conceptuelles. Prenons par exemple des phénomènes naturels comme les nuages, l'eau, le vent et le feu. Sur la scène de l'opéra de Beijing, ils sont représentés par des panneaux peints où se déplacent des nuages ou par des oriflammes peintes représentant l'eau qui coule, le vent qui souffle ou le feu qui danse. En manipulant ces panneaux et ces oriflammes, les acteurs peuvent suggérer toutes les modifications que subissent les phénomènes naturels.

Les personnages de l'opéra de Beijing n'échappent pas non plus à ces conventions. Il est intéressant d'étudier le "visage peint" (maquillage propre à l'opéra de Beijing), parce que ce type de maquillage ne renvoie à aucun équivalent dans la vie quotidienne. La couleur dominante du maquillage correspond au "caractère" du personnage, le rouge exprimant la loyauté, le blanc la trahison, le noir le courage, le jaune la cruauté, le bleu le dévouement, etc. Ainsi, le public peut facilement reconnaître chaque personnage grâce à son maquillage.

Quant aux costumes, ils sont pour l'essentiel une synthèse de costumes anciens élaborés en fonction des besoins esthétiques de la représentation. Ils se caractérisent essentiellement par leur ampleur exagérée qui correspond aux effets violemment dramatiques de certains rôles, par opposition aux termes de ballet qui mettent en valeur la beauté du corps humain. Le clown porte une longue barbe qui flotte sur sa poitrine ; les personnages de vieillards barbus (*lao sheng*) portent une ceinture de jade attachée de façon assez lâche sur une robe de cérémonie ; les personnages de soldats (*wu sheng*) sont armés d'un long sabre passé en travers de leur ceinture.

Pour résumer, on peut dire que le souci de réalisme est fondamentalement absent des représentations de l'opéra de Beijing, que ce soit au niveau du texte, de la musique ou de la scénographie. Le symbolisme des représentations s'exprime par un système de conventions et de techniques que le public est capable de comprendre et d'interpréter. Le matériau brut de la représentation est tiré de la vie réelle, mais, sur la scène de l'opéra de Beijing, il est "épuré" et transformé pour devenir de l'art.

Lu Tian

Cette autre scène de l'opéra traditionnel chinois appartient à *L'histoire de Liwa*, montée par l'Opéra de Chong Qing.

Photo Ariane Bailey - Unesco



Un théâtre de l'autre



Photo tous droits réservés

Collage de photos d'acteurs ayant joué dans diverses œuvres mises en scène dans un théâtre de New York.

par Eric Oatman

QUI veut se rendre compte des changements qui ont affecté les Etats-Unis au cours des vingt dernières années fera bien de fréquenter les nouveaux théâtres, et d'abord ceux des minorités. Les écrivains noirs par exemple avaient en 1963 très peu de salles à leur disposition, alors que les Noirs constituaient près de 11 % de la population américaine. Aujourd'hui, chaque grande ville ou presque leur offre au moins un théâtre et en deux décennies la production dramatique est devenue impressionnante.

D'autres groupes pratiquement exclus du théâtre il y a vingt ans ont su à leur tour s'emparer des tréteaux. C'est le cas des Américains d'origine mexicaine, asiatique et portoricaine, des féministes, des homosexuels, des mouvements extrémistes, qui, parfois avec une ingéniosité extraordinaire, se servent du théâtre pour faire passer leurs messages. Les handicapés eux-mêmes — les sourds en particulier — ont appris à mettre à profit l'expression dramatique.

Mais les leçons du théâtre non commercial aux Etats-Unis vont bien au delà

ERIC OATMAN, des Etats-Unis, journaliste, s'intéresse particulièrement à l'éducation et aux arts. Il est directeur de Scholastic Search, revue spécialisée dans l'histoire des Etats-Unis, et a écrit plusieurs livres dont quelques œuvres de fiction.

de cette dramaturgie sociale. Parmi les compagnies qui se dévouent aujourd'hui à cet autre théâtre, beaucoup font porter leur recherche sur de nouvelles structures esthétiques capables de mettre en lumière des aspects plus généraux de la condition humaine. Les mentalités et les sensibilités ont subi aussi d'énormes changements qu'explorent à l'heure actuelle des groupes expérimentaux actifs surtout à San Francisco et à New York. Il n'est guère surprenant que les nouvelles formes de théâtre soient nées à une époque de bouleversements intellectuels et sociaux. Les secteurs les plus aliénés par rapport à la culture dominante des années 60 (hippies, extrémistes, pacifistes, militants des droits de l'homme) luttèrent pour une véritable réforme de la conscience nationale. Pour arme certains choisirent le théâtre et s'entraînèrent à son maniement.

En même temps un autre mouvement de renouveau théâtral prenait son essor grâce à une poignée d'écrivains et d'acteurs professionnels. Las du théâtre commercial paralysé par la peur du risque, ils se mirent à monter des pièces dans des cafés ou cafés-théâtres tels que le "Mama Experimental Theatre Club" et le "Caffe Cino".

La volonté de réformer la nation et de rendre vie à son théâtre libéra de formidables énergies. Le "Living Theater" de

Julian Beck et Judith Malina a renversé toutes les idées conventionnelles : ses longs spectacles sans intrigues élaborées ont inventé des styles qui continuent à inspirer la recherche dramatique. On lui doit un théâtre politique, un théâtre de la rue, un théâtre environnemental mêlant les spectateurs aux interprètes et offrant tout un choix d'activités et de centres d'intérêt.

Il y a maintenant de si nombreuses compagnies de théâtre expérimental (rien qu'à New York on en compte plus d'une centaine) qu'il est bien difficile de généraliser à leur propos. On peut dire cependant que le mouvement n'a plus l'exubérance des années 60. C'est que les problèmes politiques qui l'ont provoqué à ces débuts ne sont pas partout à l'ordre du jour à présent. C'est aussi que l'économie nationale, plus fragile qu'elle ne l'a jamais été depuis quarante ans, impose une prudence devenue proverbiale dans le théâtre expérimental dont la vie dépend aujourd'hui en grande partie de subventions publiques et privées qui s'amenuisent de jour en jour.

Les groupes minoritaires ont toujours eu le plus grand mal à trouver des fonds, ce qui explique que le théâtre noir n'ait pu s'enraciner profondément dans les communautés noires. Alors qu'il existait plus de deux cents théâtres noirs il y a dix ans, il en subsiste moins de la moitié

Trois acteurs de la « Negro Ensemble Company » dans une œuvre de Ray Aranha, *Sons and fathers of sons* (Fils et pères de fils), mise en scène au « Theater Four » de New York.

Photo © Bert Andrews, New York

► aujourd'hui et, pour survivre, la plupart doivent trouver un moyen d'attirer le public blanc.

Le plus connu est le "Negro Ensemble" de New York qui s'est affirmé depuis dix-sept ans comme centre de formation d'acteurs et de metteurs en scène noirs. On y a joué durant quatorze mois, jusqu'en janvier dernier, *A Soldier's Play*, de Charles Fuller, avec un succès qui a valu à son auteur la plus haute distinction américaine dans le domaine des lettres et du théâtre, le Prix Pulitzer. Le "Negro Ensemble", qui n'est pas situé dans un quartier noir, est un des rares théâtres noirs que les critiques blancs fréquentent régulièrement, de sorte que beaucoup d'amateurs ignorent presque tout du travail extrêmement important qui se fait ailleurs. A New York, pourtant, deux autres établissements exercent une grande influence: le "Frank Silvera Writer's Workshop" dans le "ghetto" de Harlem, et le "New Federal Theater" installé dans un quartier pluriracial mais très loin du centre où se trouvent la plupart des salles de spectacle. Au cours des dix dernières années, le "Workshop" a produit plus de mille pièces d'auteurs noirs, et Woodie King Junior, le directeur du "New Federal" révèle des œuvres d'écrivains noirs depuis 1965. Mais, pour les spectateurs noirs, le centre du mouvement est localisé partout où ils se trouvent: à Philadelphie c'est le "Freedom Theater" (Théâtre de la Liberté), à Chicago le "Kuumba Theater Workshop, (Atelier d'art dramatique) à San Francisco le "Lorraine Hansberry Theater, à Baltimore les "Arena Players" (Comédiens de l'Arène), à Atlanta le groupe "Just Us" (Rien que nous)... La liste est fort longue.

Parmi les autres minorités, ce sont les Américains d'origine asiatique et hispanique qui ont le mieux réussi à se faire une place dans le théâtre des Etats-Unis. Les premiers ont à Los Angeles, à San Francisco, à New York des compagnies qui produisent des œuvres exprimant les préoccupations particulières de leur public.

De même, plusieurs théâtres travaillent à donner aux "Chicanos", d'origines amérindienne et espagnole, la fierté de leur culture. Le plus connu est le "Teatro Campesino" fondé en 1965 par un jeune comédien nommé Luis Valdez pour soutenir un syndicat qui s'efforçait d'organiser les ouvriers agricoles de la Californie. Après ses premiers *actos* (sketches voués à l'action sociale) Valdez a écrit des *mitos*, pièces d'inspiration religieuse tirées de la mythologie maya et aztèque. Aujourd'hui, son groupe expérimente les *corridos*, productions lyriques qui racon-



tent la vie quotidienne de part et d'autre de la frontière mexicaine.

Pour le théâtre politique, il faut citer une compagnie particulièrement tenace: la "Mime Troupe" de San Francisco, fondée il y a vingt-quatre ans. Devenue entreprise collective en 1969, elle s'est mise alors à utiliser ses vigoureuses techniques de théâtre de plein air pour s'attaquer à des problèmes qui vont du sexisme au rôle des Etats-Unis en Amérique centrale.

Le féminisme est devenu un sujet respectable pour le théâtre commercial: trois pièces lui sont consacrées en ce moment à New York, — ce qui ne fait qu'encourager les compagnies militantes à créer du neuf. A San Francisco, "Lilith, A Women's Theater" (Théâtre des Femmes) vient de monter une pièce sur les dilemmes que doit affronter une femme révolutionnaire; à New York, le "Women's Project" met en scène deux "anormales": la suffragette américaine Susan B. Anthony et Jeanne d'Arc. Le plus violent de tous ces groupes, le "Spiderwoman (Femme-araignée) Theater Workshop" explore la vie personnelle de ses membres pour en tirer des scènes frénétiques et obscènes.

Mais l'esthétique la plus révolutionnaire du théâtre expérimental contemporain est ailleurs, par exemple à Mill Valley, paisible banlieue de San Francisco où l'on n'aurait pas idée de la chercher. Or c'est là que, dans un ancien bureau de poste, la compagnie "Antenna" de Chris Hardman a créé une pièce jouée uniquement par les spectateurs. Hardman, décorateur-animateur qui est passé des palais ou parcs d'attractions au théâtre environnemental, équipe chaque spectateur d'écouteurs et d'un petit magnétophone et l'envoie errer tout seul dans un dédale de dix-sept décors. En obéissant à la bande enregistrée qui lui ordonne de s'asseoir, de s'agenouiller, de se coucher, de saisir tel ou tel accessoire, etc., le spectateur devient le héros criminel de ce spectacle péripatéticien intitulé *Artery*.

Scène de *The man in the Nile at night* (1980), œuvre écrite et mise en scène par Alan Finneran et jouée au théâtre « Soon 3 » de New York.

Photo tous droits réservés



L'actrice Ellen McElduff dans *Dead End Kids : A history of nuclear power*, une œuvre de Joanne Akalaitis, interprétée par la compagnie Mabou Mines, l'une des troupes expérimentales les plus intéressantes du théâtre des Etats-Unis.

Photo © Carol Rosegg, New York

Autre théâtre de San Francisco à faire appel aux techniques nouvelles: "Soon 3" (Bientôt 3) fondé par Alan Finneran qui, depuis plus de dix ans, mêle le jeu dramatique, la sculpture, la peinture et le cinéma pour créer des "paysages de représentation" dans lesquels des comédiens (et des machines) exécutent les tâches que commande son inspiration. En 1981, Finneran a ajouté la musique à cette combinaison, en même temps qu'un thème directeur: la violence en tant que "produit illusionniste" de l'industrie californienne du cinéma.

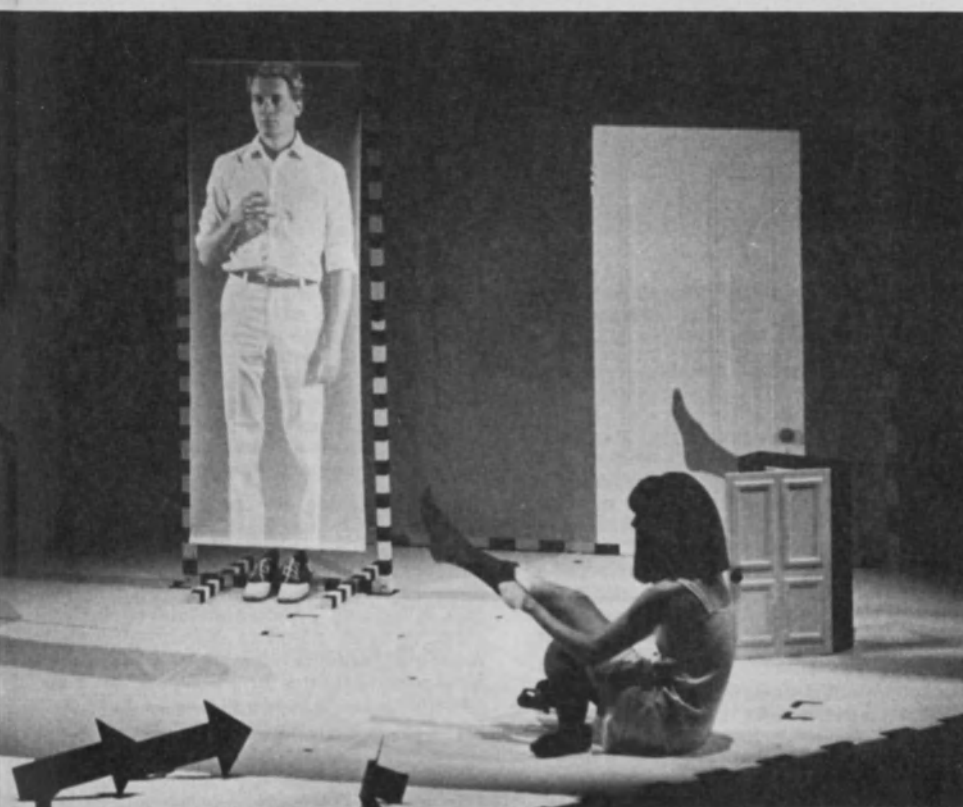
Toujours à San Francisco, les femmes sont au premier rang de l'avant-garde. Bean Finneran (épouse du directeur de "Soon 3") a monté une pièce de "théâtre visuel" avec laquelle elle part en tournée ce printemps: "Red Rain" (Pluie Rouge) traite du problème d'avoir des enfants et de vivre avec eux.

A New York, le "Wooster Group" d'Elizabeth LeCompte installé dans un ancien garage de poids lourds vient de monter en janvier et février la première partie d'un collage visuel et verbal, *LSD*; il est maintenant aux Pays-Bas pour créer une comédie musicale intitulée *North Atlantic*. Une caractéristique de *LSD* est la diction qu'on y emploie, les personnes parlant tantôt avec une extrême lenteur, tantôt si vite qu'ils communiquent seulement l'émotion contenue dans le texte.

"Squat Theater", compagnie hongroise vivant à New York depuis 1977, présente *Mr. Dead and Mrs Free* (M. Le Mort et Mme Libre) devant et derrière la vitrine de la boutique qu'il occupe. Quand le rideau se lève, la troupe joue en même temps à l'intérieur de l'immeuble et dehors, sur le trottoir, où les passants participent de gré ou de force à cette composition réaliste et surréaliste à la fois.

De plus en plus, apparemment, ces groupes travaillent à se rapprocher de l'idéal wagnérien du *Gesamtkunstwerk*, spectacle complet rassemblant toutes les formes d'art. Rares cependant ceux qui savent réussir l'intégration comme les sept collaborateurs de la compagnie "Mabou Mines" pour laquelle Lee Breuer et Joanne Akalaitis ont écrit des œuvres remarquables. Cette compagnie monte actuellement *Cold Harbor*, de Bill Raymond, étude biographique du général Ulysses Grant, élu président des Etats-Unis en 1869.

C'est très prochainement aussi que doit débiter à New York *Egyptology*, de Richard Foreman, qui traite, dit-on, des soldats américains de la deuxième guerre mondiale, de leurs rêves et contacts avec des cultures exotiques, le mot "rêves" donnant probablement la clef de tout le



La danse et la parole

par Manas Chitakasem

MANAS CHITAKASEM, de Thaïlande, est actuellement professeur de thaï à l'École d'études orientales et africaines de l'Université de Londres, après avoir fait des études dans cette même université et dans celles de Michigan et de Hawaï. Il est l'auteur de plusieurs études sur la langue et la culture de la Thaïlande.

Illustration tirée d'un manuscrit thaï qui décrit les mouvements de danse élémentaires du *Lakhon nai*, une forme de drame dansé thaï qui était exécutée, à l'intérieur du palais et exclusivement à l'intention du roi et de sa cour, par une troupe entièrement féminine.

Page ci-contre, scène d'un *Lakhon phan thang* qui raconte l'histoire d'un roi et d'une reine javanais. *Lakhon phan thang* (Drame dansé de mille manières) est une forme moderne du théâtre thaï qui emprunte les mélodies et les mouvements de danse à des sources étrangères et dont les principaux éléments sont l'aventure, l'amour et le mélodrame.

Photos © avec l'aimable autorisation de M. Rutnin, Londres



Le théâtre thaïlandais, comme la plupart des autres formes artistiques nationales, est né à la Cour dans l'entourage des monarques qui entretenaient pour leur plaisir des acteurs, des danseurs et des musiciens. Qui plus est, les poètes de cour écrivaient des textes dramatiques, auxquels les souverains eux-mêmes ne dédaignaient pas de mettre la main.

Représentations théâtrales et divertissements similaires sont donc traditionnellement associés aux cérémonies de cour en Thaïlande. Ces manifestations portent le nom générique de *mahorasop*, qui veut dire "grand spectacle". Les chroniques royales thaïlandaises nous fournissent la liste des nombreuses occasions qui servaient de prétextes à ces divertissements : cérémonies du couronnement, mariage royal, cérémonies de la tonsure royale, pèlerinage royal et rites saisonniers.

Ce théâtre classique est généralement classé en trois catégories : les *nang* (théâtre

d'ombres), les *khon* (divertissements masqués) et les *lakhon* (divertissements dansés).

Les représentations traditionnelles du théâtre d'ombres (*nang*) s'appellent des *nang yai* (*nang* signifiant "cuir" et *yai* "gros"). D'après des règlements de palais de la période Ayuthaya (1458), le spectacle de *nang yai* accompagnait obligatoirement certains événements tels que la capture d'un éléphant blanc, la bénédiction des soldats et de leurs armes ou la fondation d'une nouvelle ville. Aujourd'hui, le *nang yai* a perdu de sa popularité, mais le genre a été préservé et a reçu une impulsion nouvelle grâce au théâtre national du Département des Beaux-Arts.

Les spectacles de *nang yai* ont généralement lieu à ciel ouvert. La "scène" est un écran transparent de 8 m x 15 m entouré d'une bordure rouge d'un mètre d'épaisseur. Une torche, ou de nos jours une ampoule électrique, placée derrière l'écran,

l'éclaire de sa lumière réfléchiée par un réflecteur blanc de forme circulaire. Le marionnettiste (qui est également danseur) porte un costume brodé et une veste à haut col empesé, une ceinture autour de la taille et un bandeau de tête. Pendant la représentation, il fait évoluer les marionnettes devant et derrière l'écran tout en dansant pour accompagner la musique et le récit.

Les spectacles de *nang yai* et de *khon* racontent la même histoire, à cette différence que, dans le *khon*, le danseur ne sert plus d'une marionnette, mais évolue devant l'écran le visage couvert d'un masque. A l'origine le *khon* était joué exclusivement par des hommes qui interprétaient aussi bien les rôles féminins que masculins. Mais vers la moitié du 19^e siècle, on a vu apparaître sur la scène non seulement des hommes, mais aussi des femmes. Tous les comédiens sont masqués sauf ceux qui incarnent des rôles féminins.

Le *khon* est fameux pour le style de jeu

qu'il impose aux acteurs, à la fois vigoureux et hiératique. Jeu dramatique et danse sont indissociables, chaque mouvement ayant une signification précise déterminée par une musique correspondant à chaque pas de danse et à chaque phase de jeu, qu'il s'agisse par exemple d'évoquer une promenade, un défilé ou des sanglots. Comme les acteurs du *khon* portent des masques qui les empêchent de parler, un narrateur et un chœur assis près de l'orchestre récitent ou chantent les vers mimés par les acteurs.

Le répertoire est entièrement tiré du *Ramakian* (histoire de Rama le glorieux) avec une prédilection pour les épisodes de conflits et les scènes de batailles où la morale est toujours sauve — le bien finissant par triompher du mal. Les costumes sont très soignés et la plupart des personnages facilement reconnaissables à la couleur dominante de leurs costumes et de leurs masques. C'est ainsi que le vert sombre est la couleur de Rama, le jaune celle de son jeune frère et le blanc celle du Général des singes, Hanuman. Contrastant avec la richesse des costumes, la scène du *khon* est généralement nue.

une scène d'amour. L'intervention du chœur permet de lier étroitement la danse à la musique et au texte.

A l'extérieur du Palais, on ne pouvait représenter que des spectacles de *lakhon nok* ; comme les actrices de sexe féminin étaient réservées exclusivement aux représentations données à l'intérieur du Palais, le *lakhon nok* ne pouvait être interprété que par des hommes. Dans ce type de spectacle, le rythme de la danse, des chants et de la musique tend à s'accélérer et les personnages comiques jouent un rôle important, suscitant l'hilarité de l'auditoire. Les canovas du *lakhon nok* sont inspirés de légendes et de fables locales et de l'inépuisable recueil des *jataka* (histoire des innombrables réincarnations du bouddha).

Au milieu du 19^e siècle, le roi Rama IV autorisa les femmes à participer aux spectacles de *lakhon* à l'extérieur du grand Palais, ce qui contribua à atténuer les différences entre les *lakhon nai* et les *lakhon nok*. Les interprètes pouvaient être soit des femmes, soit des hommes, soit les deux, apparaissant ensemble sur scène, et les représentations purent avoir lieu aussi bien

rection du *khon* et du *lakhon* et à une diffusion plus large de la littérature dramatique. Mais le phénomène le plus important devait être l'adoption de nouvelles formes théâtrales influencées par l'Occident. On vit ainsi apparaître trois nouvelles formes de *lakhon* : *lakhon rong*, *lakhon dukdamban* et *lakhon phan tang*.

Le *lakhon rong* (théâtre dansé et chanté) est visiblement influencé par l'opéra occidental, comme en témoigne, par exemple, la transposition de l'histoire de Madame Butterfly à Chiangmai, province septentrionale de la Thaïlande. Si les caractéristiques essentielles du drame dansé traditionnel y sont préservées, on constate un certain nombre d'innovations dans la musique, les dialogues, l'intrigue, la chorégraphie, les costumes et les décors. Comme dans l'opérette, les rôles chantés sont entrecoupés de récitatifs en prose.

Le *lakhon dukdamban* (ainsi nommé d'après le théâtre où il fut représenté pour la première fois), offre un exemple classique de modernisation d'éléments thaïlandais traditionnels qui préserve tout ce qui est essentiellement national, si bien que la nouvelle forme reste malgré tout thaïlandaise. Les intrigues du *lakhon dukdamban* sont empruntées aux drames chorégraphiques, abrégées de façon à pouvoir être représentées en une ou deux heures. Les acteurs portent le costume traditionnel (coiffures et vêtements brodés) mais les textes poétiques sont modernisés et adaptés à de nouvelles musiques. Les acteurs chantent et dansent en même temps sans l'intervention du chœur ou des récitatifs. L'effort d'innovation est considérable au niveau des décors, qui sont des scènes peintes de façon réaliste avec un grand luxe de détails. C'est ce renouvellement des méthodes et des techniques du décor, peint avec des effets de perspective à l'occidentale, qui constitue l'une des principales contributions du *lakhon dukdamban* au théâtre thaïlandais moderne.

Le troisième type de *lakhon* créé à cette époque, le *lakhon phan thang* (drame dansé de mille manières), penche du côté du récit d'aventures et du mélodrame. L'action se déroule souvent en des pays lointains, étrangers, ou dans le décor romantique, plein de couleur locale, de certaines régions de la Thaïlande. Il s'inspire de nombreux récits d'un genre nouveau appartenant à des contes thaï ou étrangers, ce qui lui donne un parfum exotique.

Avec la fin de la monarchie absolue en 1932, le théâtre classique cessa de bénéficier de la protection royale, mais il a survécu sous les divers gouvernements qui ont suivi la Révolution. Au cours des deux guerres mondiales, le théâtre servit d'instrument de propagande, et les diverses formes de *lakhon* furent utilisées à des fins patriotiques. Aujourd'hui, le rythme des danses, du chant, et du récitatif s'est accéléré pour s'adapter au rythme rapide de la vie moderne.

Il importe de souligner que les divers éléments dramatiques appartenant aux divers genres se sont plus ou moins mélangés ; c'est ainsi que le *khon* utilise désormais de nombreux mouvements, thèmes musicaux et airs empruntés au *lakhon* et que de nombreux chants écrits pour le *lakhon dukdamban* ont remplacé les textes traditionnels de certains spectacles de *khon*. La mise en scène et les décors du *khon* ont été modernisés et l'accent est mis désormais sur l'intrigue dramatique, l'interprétation du texte, les effets d'éclairage et l'harmonie des mouvements chorégraphiques plutôt que sur la recherche esthétique et le raffinement qui caractérisaient le ballet classique sous sa forme traditionnelle.

Manas Chitakasem



Comme le *khon*, le *lakhon* est une forme de théâtre dansé, mais les comédiens ne portent pas de masque à l'exception de ceux qui jouent des rôles de singe, d'ogre ou d'autres êtres ni célestes ni humains. On distingue dans le *lakhon* deux types de spectacle, le *lakhon nai* et le *lakhon nok* (*nai* voulant dire "intérieur" et *nok* "extérieur").

Le *lakhon nai* était joué à l'intérieur du palais et exclusivement par des femmes. Les interprètes étaient à l'origine les épouses et les suivantes du Roi et devaient très probablement représenter les danseuses célestes du Dieu Roi. Le *lakhon nai* était donc l'objet d'un privilège royal et ne pouvait être représenté qu'en présence du roi. La musique obéit à des conventions très strictes, les différents modes musicaux correspondant à des actions ou des émotions bien définies. C'est ainsi que tel thème musical évoque, par exemple, l'appel aux armes, un défilé, une scène dans la forêt ou

à l'intérieur qu'à l'extérieur du palais. Dès lors, seule leur vocation initiale distinguait encore ces deux formes de spectacle, le *lakhon nok* visant à distraire et amuser alors que le *lakhon nai* était tourné essentiellement vers la recherche de la beauté esthétique.

Sous le règne de Rama V (1868-1910), l'Occident augmenta sa pression économique et politique. Les autorités thaïlandaises réagirent devant cette menace concrète par la souplesse et une politique conciliante, mais aussi en favorisant l'appréciation et la compréhension des valeurs culturelles nationales beaucoup plus délibérément que cela n'avait été le cas jusqu'alors.

Le désir de mieux connaître l'héritage culturel de la Thaïlande se faisait fortement sentir, et les processus de réformes et de modernisation amorcés par Rama V eurent de grandes répercussions sur le développement et la rénovation du théâtre thaïlandais. On assista, par exemple, à une résur-

Le théâtre de l'autre

SUITE DE LA PAGE 43

reste. Dans son "Théâtre ontologico-hystérique", Foreman renonce au texte en faveur d'un travail visuel et acoustique complexe destiné à exprimer des processus mentaux, généralement les siens.

Mais dans ces productions d'avant-garde, le projet le plus ambitieux et le plus luxueux est celui de Robert Wilson, *The Civil Wars: A Tree is Best Measured When it is Down* (Guerres civiles : pour mesurer un arbre mieux vaut l'abattre). La renommée de Wilson est internationale ; d'abord peintre et architecte, il s'intéresse, dans le théâtre, surtout, aux questions de structure, comme Foreman. Sa dernière œuvre, *Einstein on the Beach* (Einstein à la plage), conçue à l'échelle d'un immense opéra et qui durait cinq heures, a fait le tour de l'Europe en 1976. Le spectacle qu'il prépare sera presque deux fois plus long. Wilson a l'intention de créer dans sept pays les diverses parties de ces *Civil Wars* pour les rassembler enfin en juin 1984 aux Jeux Olympiques de Los Angeles, le thème général de cette gigantesque production étant celui de la fraternité humaine.

Wilson est plus célèbre à l'étranger qu'aux Etats-Unis ; le financement de *Civil Wars* doit provenir, tout naturellement, de l'étranger. La fréquentation des théâtres expérimentaux aux Etats-Unis concerne environ 1 % de la population ; les animateurs de ces théâtres ne sont connus que d'une poignée de critiques et d'admirateurs.

Eric Oatman

L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉÂTRE

L'Institut international du théâtre, parrainé par l'Unesco, fut fondé en 1948 en vue d'encourager les échanges internationaux dans le domaine de la connaissance et de la pratique des arts du théâtre (y compris le théâtre musical et la danse) afin de renforcer la paix et l'amitié entre les peuples, approfondir la compréhension mutuelle et élargir la coopération créatrice entre tous les gens de théâtre. Il compte parmi ses activités la Journée mondiale du théâtre (le 27 mars) et toute une série de séminaires et d'ateliers. Les thèmes des séminaires qui ont eu lieu en 1982 comprenaient "L'héritage de Stanislavski et le développement du théâtre multinational soviétique" (à Tachkent), "Compositeur et librettiste" (Prague) et "Traditions de la danse de l'Inde et théâtre moderne" (Calcutta). L'Institut organise aussi les tournées du Théâtre des Nations, installé à Paris jusqu'en 1973, et dont le festival, désormais itinérant, a lieu tous les deux ans. Quarante-cinq troupes d'acteurs en provenance de trente-deux pays ont participé au dernier festival du Théâtre des Nations à Sofia, en Bulgarie. L'Institut publie aussi une revue trimestrielle, *Théâtre International*, consacrée aux échanges d'informations et d'expériences théâtrales à travers le monde. Cette revue est publiée en deux langues (français et anglais) et contient des résumés en espagnol, russe et arabe. Parmi les articles récents : "Lee Strasberg : le maître et la méthode", "Le théâtre tibétain en Chine", "Théâtre dansé en Ethiopie", "La méthode de l'analyse par actions physiques de Stanislavski" et "Le théâtre Raun Raun de la Papouasie-Nouvelle-Guinée".

Théâtre International est publié, avec le concours financier de l'Unesco, par l'Institut International du Théâtre, Unesco, 1 rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15, France, et rédigé par le Centre Britannique de l'Institut International du Théâtre, 31 Shelton Street, Londres WC2H 9HT. (Abonnement annuel : 100 FF - Institutions et Organisations ; 80 FF - abonnement individuel).

Bureau de la Rédaction :

Unesco, place de Fontenay, 75700 Paris, France

Les articles et photos non copyright peuvent être reproduits à condition d'être accompagnés du nom de l'auteur et de la mention « Reproduits du *Courrier de l'Unesco* », en précisant la date du numéro. Trois justificatifs devront être envoyés à la direction du *Courrier*. Les photos non copyright seront fournies aux publications qui en feront la demande. Les manuscrits non sollicités par la Rédaction ne sont renvoyés que s'ils sont accompagnés d'un coupon-réponse international. Les articles paraissant dans le *Courrier de l'Unesco* expriment l'opinion de leurs auteurs et non pas nécessairement celle de l'Unesco ou de la Rédaction. Les titres des articles et les légendes des photos sont de la rédaction.

Rédacteur en chef adjoint : Olga Rödel

Secrétaire de rédaction : Gillian Whitcomb

Rédacteurs :

Edition française : Alain Lévêque (Paris)

Edition anglaise : Howard Brabyn (Paris)

Edition espagnole : Francisco Fernandez-Santos (Paris)

Edition russe : Nikolai Kouznetsov (Paris)

Edition arabe : Sayed Osman (Paris)

Edition allemande : Werner Merkle (Berne)

Edition japonaise : Kazuo Akao (Tokyo)

Edition italienne : Mario-Guidotti (Rome)

Edition hindie : Krishna Gopal (Delhi)

Edition tamoule : M. Mohammed Mustafa (Madras)

Edition hébraïque : Alexander Broïdo (Tel-Aviv)

Edition persane : Mohammed Reza Berenji (Téhéran)

Edition néerlandaise : Paul Morren (Anvers)

Edition portugaise : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)

Edition turque : Mefra Ilgazer (Istanbul)

Edition ourdoue : Hakim Mohammed Saïd (Karachi)

Edition catalane : Joan Carreras i Marti (Barcelone)

Edition malaise : Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)

Edition coréenne : Yi Kae-Seok (Séoul)

Edition kiswahili : Domino Rutayebesibwa (Dar-es-Salaam)

Editions croato-serbe, macédonienne, serbo-croate,

slovène : Punisa Pavlović (Belgrade)

Edition chinoise : Shen Guofen (Pékin)

Edition bulgare : Pavel Pissarev (Sofia)

Editions braille : Frederick H. Potter (Paris)

Rédacteurs adjoints :

Edition française :

Edition anglaise : Roy Malkin

Edition espagnole : Jorge Enrique Adoum

Documentation : Christiane Boucher

Illustration : Ariane Bailey

Maquettes : Robert Jacquemin

Promotion-diffusion : Fernando Ainsa

Toute la correspondance concernant la Rédaction doit être adressée au Rédacteur en Chef.

Les femmes : quel avenir?



CULTURES
dialogue entre les peuples du monde

CULTURES

Dialogue entre les peuples du monde
Revue trimestrielle publiée par l'Unesco

Indépendante des doctrines et des idéologies, CULTURES encourage et traduit l'aspiration de chaque peuple ou groupe social à trouver sa propre identité culturelle.

On y présente, maintenant, un vrai dialogue entre les différentes ethnies du monde, avec leurs systèmes de valeurs, mœurs, styles de vie et de communication, leurs traditions populaires ainsi que leurs créations dans les domaines de la musique, l'art, l'architecture, le théâtre, l'artisanat, la littérature, etc.

EXEMPLES DE THÈMES DÉJÀ TRAITÉS :

- Hégire an 1400
- Les nouvelles dimensions de la musique, de la littérature et de la philosophie
- Les femmes : quel avenir ?
- Les politiques culturelles

THÈMES À VENIR :

- La Chine
- Le nouvel ordre mondial de l'information
- Les minorités ethniques
- L'identité culturelle latino-américaine dans la littérature

POUR VOUS ABONNER, écrire à l'Unesco PUB/C 7 place de Fontenoy en joignant votre règlement par chèque bancaire, mandat ou CCP 3 volets Paris 12958-48F libellé à l'ordre de la Librairie de l'Unesco.

■ Format 19,5 × 22

■ Environ 200 pages par numéro

■ Illustrations en couleur

■ Publié en

français, anglais, espagnol

Le numéro : 34 F

L'abonnement d'un an : 4 numéros : 110 F

Pour vous abonner ou vous réabonner et commander d'autres publications de l'Unesco

Vous pouvez commander les publications de l'Unesco chez tous les libraires en vous adressant directement à l'agent général (voir liste ci-dessous). Vous pouvez vous procurer, sur simple demande, les noms des agents généraux non inclus dans la liste. Les paiements des abonnements peuvent être effectués auprès de chaque agent de vente qui est à même de communiquer le montant du prix de l'abonnement en monnaie locale.

ALBANIE. N Sh Botimeve Naim Frasherit, Tirana. — **ALGÉRIE.** Société nationale d'édition et diffusion (SNED), 3 bd Zirout Youcef, Alger — **RÉP. FÉD. D'ALLEMAGNE.** Le Courrier de l'Unesco (allemand, anglais, français, espagnol), Mr. Herbert Baum Deutscher Unesco-Kunser Vertrieb Besaltstrasse 57 5300 BONN 3 Autres publications : S. Karger GmbH, Karger Buchhandlung, Angerhofstr 9, Postfach 2, D-8034 Germering/München. Pour les cartes scientifiques seulement: Geo Center Postfach 800830 Stuttgart 80 — **RÉP. DÉM. ALLEMAGNE.** Buchhaus Leipzig, Postfach, 140, Leipzig. Internationale Buchhandlungen, en R D A — **ARGENTINE.** Libreria El Correo de la Unesco EDILYR S.R.L. Tucumán 1685 1050 Buenos Aires. — **AUTRICHE.** Buchhandlung Gerold and Co Graben 31 A-1011 Wien. — **BELGIQUE.** Ag pour les publications de l'Unesco et pour l'édition française du "Courrier": Jean de Lanoy, 202, Avenue du Roi, 1060 Bruxelles, CCP 000-0070823-13 Edition néerlandaise seulement : N V Handelmaatschappij Keesing, Keesinglaan 2-18, 21000 Deurne-Antwerpen. — **RÉP. PDP. DU BÉNIN.** Librairie nationale, B P 294 Porto Novo — **BRESIL.** Fundação Getúlio Vargas, Editora-Divisão de Vendas, Caixa Postal 9 052-ZC-02, Praia de Botafogo, 188 Rio de Janeiro RJ — **BULGARIE.** Hemus, Kantora Literatura, bd Rousky 6, Sofia — **CAMEROUN.** Le secrétaire général de la Commission nationale de la République unie du Cameroun pour l'Unesco, B P, N° 1600, Yaoundé. — **CANADA.** Éditions Renouf Limitée, 2182, rue Ste. Catherine Ouest, Montréal, Que H3H 1M7. — **CHILI.** Libreria La Biblioteca Alejandro, 1867 Casilla, 5602 Santiago 2 — **CHINE.** China National Publications Import and Export Corporation, P.O. Box 88, Beijing — **COLOMBIE.** Instituto Colombiano de Cultura, Carrera 3A n° 18/24 Bogota — **RÉP. POP. DU CONGO.** Librairie populaire B P. 577 Brazzaville; Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B P 493, Brazzaville — **CÔTE-D'IVOIRE.** Librairies des Presses Unesco, Commission Nationale Ivoirienne pour l'Unesco, B.P. 2871, Abidjan — **DANEMARK.** Munksgaard export and subscription service 35 Norre Sogade 1370 Copenhagen K. — **ÉGYPTE (RÉP. ARABE D').** National Centre for Unesco Publications, N° 1, Talaat Harb Street, Tahrir Square, Le Caire — **ESPAGNE.** MUNDI-PRENSA Libros S.A., Castelló 37, Madrid 1, Ediciones

LIBER, Apartado 17, Magdalena 8, Ondárroa (Viscaya) DONAIRE, Aptdo de Correos 341, La Coruna; Libreria Al-Andalus, Roldana, 1 y 3, Sevilla 4, Libreria CASTELLS, Ronda Universidad 13, Barcelona 7. — **ÉTATS-UNIS.** Unipub 345, Park Avenue South, New York, N.Y. 10010 — **FINLANDE.** Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, 00100 Helsinki. Suomalainen Kirjakauppa Oy, Koivuvuoraan Kuja 2, 01640 Vantaa 64 — **FRANCE.** Librairie Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris. C.C.P. 12 598 48 — **GRÈCE.** Toutes librairies internationales. — **RÉP. POP. REV. DE GUINÉE.** Commission nationale guinéenne pour l'Unesco, B P. 964, Conakry. — **HAÏTI.** Librairie A la Caravelle, 26, rue Roux, B.P. 111, Port-au-Prince — **HAUTE-VOLTA.** Lib. Attie B P. 64, Ouagadougou — Librairie Catholique « Jeunesse d'Afrique », Ouagadougou — **HONGRIE.** Akadémiai Könyvesbolt, Váci U 22, Budapest V, A K V. Könyvtárosok Boltja, Népköztasasag utja 16, Budapest VI — **INDE.** Orient Longman Ltd. Kamani Marg Ballard Estate Bombay 400 038; 17 Chittaranjan Avenue, Calcutta 13, 36a Anna Salai, Mount Road, Madras 2. B-3/7 Asaf Ali Road, Nouvelle Delhi 1, 80/1 Mahatma Gandhi Road, Bangalore-560001, 3-5-820 Hyderguda, Hyderabad-500001 Publications Unit, Ministry of Education and Culture, Ex. AFO Hutments, Dr Rajendra Prasad Road, Nouvelle-Delhi-110001; Oxford Book and Stationery Co., 17 Park Street, Calcutta 700016; Scindia House, Nouvelle-Delhi 110001 — **IRAN.** Commission nationale iranienne pour l'Unesco, av. Iranchahr Chomali N° 300; B P 1533, Téhéran; Kharazmie Publishing and Distribution Co. 28 Vessal Shirazi St. Enghélab Avenue, P.O. Box 314/1486, Téhéran. — **IRLANDE.** The Educational Co. of Ir Ltd., Ballymount Road Walkinstown, Dublin 12 — **ISRAËL.** A. B. C. Bookstore Ltd, P.O. Box 1283, 71 Allenby Road, Tel Aviv 61000. — **ITALIE.** Licosca (Libreria Commissionaria Sansoni, S p A.) via Lamarmora, 45, Casella Postale 552, 50121 Florence. — **JAPON.** Eastern Book Service Shuhwa Toranomon 3 Bldg, 23-6 Toranomon 3-chome, Minato-ku, Tokyo 105 — **LIBAN.** Librairies Antone, A. Naoufal et Frères; B P. 166, Beyrouth. — **LUXEMBOURG.** Librairie Paul Bruck, 22, Grande-Rue, Luxembourg — **MADAGASCAR.** Toutes les publications : Commission nationale de la Rép dém de Madagascar pour l'Unesco, Ministère de l'Éducation nationale, Tananarive — **MALAISIE.** University of Malaya Co-operative Bookshop, Kuala Lumpur 22-11 — **MALI.** Librairie populaire du Mali, B.P. 28, Bamako. — **MAROC.** Librairie « Aux belles images », 282, avenue Mohammed-V, Rabat, C.C.P. 68-74, « Courrier de l'Unesco » pour les membres du corps enseignant : Commission nationale marocaine pour l'Unesco 19, rue Oqba, B P. 420, Agdal, Rabat (C.C.P. 324-45). — **MARTINIQUE.** Librairie « Au Bouf Mich », 1, rue Perrimon, et 66, av du Parquet, 972, Fort-de-France — **MAURICE.** Nalanda Co Ltd, 30, Bourbon Street, Port-Louis. — **MEXIQUE.** Libreria El Correo de la Unesco, Actipán 66, Colonia del Valle, Mexico 12 DF — **MONACO.** British Library, 30, boulevard des moulins, Monte-Carlo. — **MOZAMBIQUE.**

Instituto Nacional do livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921 r/c e 1º andar, Maputo — **NIGER.** Librairie Maurclert, B P 868, Niamey. — **NORVÈGE.** Toutes les publications : Johan Grundt Tanum (Booksellers), Karl Johans gate 41/43, Oslo 1. Pour le « Courrier » seulement : A S. Narvesens Litteraturtjeneste, Box 6125 Oslo 6. Universitets Bokhandelen, Universitetsentret, P D B. 307, Blindern, Oslo 3. — **PAKISTAN.** Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-azam, Box 729 Lahore 3. — **PARAGUAY.** Agencia de diarios y revistas, Sra. Nelly de Garcia Astillero, Pte Franco N° 580 Asunción. — **PAYS-BAS.** Pour les périodiques seulement Dekker and Nordemann NV, P.O. Box 197, 1 000 AD Amsterdam. Pour les publications seulement. Keesing Boeken B V, Postbus 1118, 1000 B C Amsterdam — **PEROU.** Libreria Studium, Plaza Francia 1164 Apartado 2139, Lima — **POLOGNE.** ORPAN-Import, Palac Kultury, 00-901 Varsovie, Ars-Polona-Ruch, Krakowskie-Przedmiescie N° 7, 00-068 Varsovie. — **PORTUGAL.** Dias & Andrade Ltda Livraria Portugal, rua do Carmo, 70, Lisbonne — **ROUMANIE.** ILEXIM, Export-Import, 3 Calea "13 Decembrie", P.O. Box 1-136/1-137, Bucarest. — **ROYAUME-UNI.** H.M. Stationery Office P.O. Box 569, Londres S E 1. Mc Carta Ltd., 122 Kings Cross Road, Londres WC1X, 9 DS — **SÉNÉGAL.** La Maison du Livre, 13, av Roume, B.P. 20-60, Dakar, Librairie Clairafrique, B.P. 2005, Dakar, Librairie « Le Sénégal » B P 1954, Dakar — **SEYCHELLES.** New Service Ltd., Kingsgate House, P.O. Box 131, Mahé; National Bookshop, P.O. Box 48, Mahé — **SUÈDE.** Toutes les publications A/B C.E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Regeringsgatan, 12, Box 16356, 103-27 Stockholm, 16 Pour le « Courrier » seulement Svenska FN-Förbundet, Skolgränd 2, Box 150-50, S-10465 Stockholm-Postgöro 184692 — **SUISSE.** Toutes publications Europa Verlag, 5, Ramistrasse, Zurich, C C P 80-23383 Librairie Payot, 6, Rue Grenus, 1211, Genève 11. C C P. 12 236 — **SYRIE.** Librairie Sayegh Immeuble Diab, rue du Parlement, B P 704, Damas. — **TCHÉCOSLOVAQUIE.** S N T L., Spalena 51, Prague 1 (Exposition permanente); Zahracni Literatura, 11 Soukenicka, Prague 1. Pour la Slovaquie seulement : Alfa Verlag Publishers, Hurbanovo nam. 6, 893 31 Bratislava — **TOGO.** Librairie Evangélique, B P. 1164, Lomé, Librairie du Bon Pasteur, B P. 1164, Lomé, Librairie Moderne, B P. 777, Lomé — **TRINIDAD ET TOBAGO.** Commission Nationale pour l'Unesco, 18 Alexandra Street, St Clair, Trinidad, W I. — **TUNISIE.** Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, Tunis — **TURQUIE.** Haset Kitapevi A S., Istiklal Caddesi, N° 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, Istanbul. — **U.R.S.S.** Mejdunarodnaya Kniga, Moscou, G-200 — **URUGUAY.** Edilyr Uruguayua, S A Libreria Losada, Maldonado, 1092, Colonia 1340, Montevideo. — **YUGOSLAVIE.** Mladost, Ilica 30/11, Zagreb; Cankarjeva Založba, Zopitanjeva 2, Ljubljana; Nolit, Terazije 27/11, Belgrade — **RÉP. DU ZAIRE.** La librairie, Institut national d'études politiques, B P. 2307, Kinshasa. Commission nationale de la Rép du Zaire pour l'Unesco, Ministère de l'Éducation nationale, Kinshasa.

Le carnaval, théâtre de la rue

Le carnaval, cette fête de la joie de vivre et de l'explosion libératrice, est particulièrement éclatant en Amérique latine (de Rio de Janeiro à Oruro et aussi dans toute la Caraïbe). Ses origines remontent très loin dans le temps. Au Moyen Age, en Europe, il se déroulait dans les rues sous la forme d'un gigantesque mimodrame. Acteurs et spectateurs vivaient alors quelques journées de "folle liberté" pendant lesquelles ils tournaient en dérision les valeurs de la morale établie et les institutions religieuses. Le carnaval italien (celui de Venise fut célèbre) allait atténuer cet esprit antichrétien. Sur notre photo, une image du carnaval de 1981 à Trinité-et-Tobago.

Photo: Des Guirys, Paris

