

Sophie Lucet

# Avant-propos

## Les instruments de refiguration du temps

### Traces, héritages et mémoires du spectacle vivant

Si la mémoire est devenue, depuis la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle, et notamment avec la fin de la Seconde Guerre mondiale, une perspective incontournable et indissociable de la condition postmoderne comme le postule Jeanette R. Malkin<sup>1</sup>, elle semble cependant avoir déjà connu trois âges dans le domaine des arts aussi bien que des sciences humaines et sociales : le temps de la mémoire des origines, sur les scènes comme au sein des écritures dramatiques (années soixante), le temps du partage des mémoires, avec des études sur le phénomène de l'inflation mémorielle et l'intégration des souffrances communautaires au sein des arts alors envisagée comme une nouvelle possibilité d'accès au réel (années quatre-vingt), et le temps de la célébration de la trace, en raison de l'essor des études génétiques du spectacle et de l'archive vécue comme ferment de nouvelles inventions dans le monde artistique (années 2000).

### Les trois âges de la mémoire

Ce sont tout d'abord les arts qui se préoccupent de mémoire, et ce dès les années soixante, en concurrençant la perspective historique pour en revenir à la

---

• 1 – MALKIN Jeanette R., *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Michigan, The University of Michigan Press, 1999.

mémoire mythique, voire utopique, des origines ; depuis cette période, et comme le signale Georges Banu<sup>2</sup>, les théâtres de la mémoire semblent en effet remplacer le théâtre historique car si la conscience du temps les relie, le premier entend le temps comme expérience extérieure à l'homme, tandis que le second le perçoit comme expérience constitutive de l'homme<sup>3</sup>. Deux voies prédominent alors dans le champ de l'investigation artistique pour expérimenter le champ de la mémoire : les scènes de l'origine et les dramaturgies contemporaines de la mémoire.

C'est d'abord Monique Borie qui montre combien les deux instances, celle de l'écriture dramatique et celle de la scène, postulent ensemble la détérioration des modèles anciens comme la nécessité d'en revenir aux origines : Beckett clame l'unité perdue autant que la dégradation des paradigmes fondamentaux de l'humanité telle la perte de lien avec le divin ; Jean Genet engage ses personnages dans un rituel sans substance, le cérémonial devenant le lieu ultime du simulacre. Plus encore : cet ouvrage intime de penser ensemble le renouveau des dramaturgies et des scènes alors en vigueur en témoignant de la tension qui, chez Jerzy Grotowski ou le Living Theatre, mène à l'invention de nouveaux rituels au moment même où l'on célèbre le délitement des récits fondateurs<sup>4</sup>. Si les années soixante inaugurent les dramaturgies contemporaines de la mémoire, elles sont également le lieu des scènes de l'origine, en opposant deux visions du théâtre : « celui de l'Histoire et celui de la mémoire des origines. [...] Pour l'un, le temps ne pouvait intervenir que rattaché à un devenir historique – il avait une réalité et elle était celle de sa mouvance dans son rapport au champ social –, tandis que pour l'autre, il se chargeait de l'éternité des origines, du pouvoir des commencements<sup>5</sup> ». Et c'est encore à ces relations complexes de l'Histoire et de la mémoire qui aboutissent, selon Georges Banu, à l'ère de la nostalgie<sup>6</sup> que s'attellent artistes et chercheurs à l'occasion d'un colloque à Cerisy et d'un ouvrage sur les mémoires imaginaires de l'opéra et du théâtre<sup>7</sup>. Dans *Memory-theater and postmodern drama*<sup>8</sup>, Jeanette R. Malkin évoque à son tour ces « théâtres de la mémoire » où des dramaturges, tels Samuel Beckett, Heiner Müller, Sam Shepard, ou Thomas Bernhard, s'aven-

• 2 – BANU Georges, *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1987, p. 19.

• 3 – NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 1 : *La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. xix.

• 4 – BORIE Monique, *Mythe et théâtre aujourd'hui. Une quête impossible ? Beckett, Genet, Grotowski, Le Living Theatre*, Paris, Nizet, coll. « Publications de la Sorbonne. Série Littérature », n° 15, 1981.

• 5 – BANU Georges, *op. cit.*, p. 77.

• 6 – BANU Georges, « La nostalgie ou l'histoire tempérée par la mémoire », in *Mémoires du théâtre*, *op. cit.*, p. 77.

• 7 – BANU Georges (dir.), *Opéra, théâtre : une mémoire imaginaire*, Paris, Éditions de l'Herne, 1990, d'après les actes du colloque de Cerisy du 31 août au 7 septembre 1988.

• 8 – MALKIN Jeanette R., *op. cit.*

turent sur les traces d'un passé désormais entendu comme problématique car toujours en reconstruction et tout entier tendu entre souvenir et oubli ; cette crise étant d'abord le symptôme d'une perte de confiance des sociétés par rapport à leur passé, qu'il conviendrait sans cesse de revisiter pour le remodeler et le réécrire, comme le fera plus tard Suzan-Lori Parks, dramaturge afro-américaine étudiée par Jeanette R. Malkin pour ce qu'elle annonce du deuxième âge de la mémoire au sein des sciences humaines et des arts.

Les années 1980 marquent en effet un tournant décisif dans l'appréhension de la mémoire. Comme le signale Enzo Traverso dans *Le passé, modes d'emploi* :

« Rares sont les mots aussi galvaudés que mémoire. Sa diffusion est d'autant plus impressionnante que son entrée dans le domaine des sciences humaines et sociales est assez tardive. Au cours des années soixante et soixante-dix, il était pratiquement absent du débat intellectuel. Quelques années plus tard, il avait pénétré en profondeur dans le débat historiographique<sup>9</sup>. »

La mémoire, rajoute-t-il, apparaît dès les années quatre-vingt comme une histoire moins aride et plus humaine. Elle envahit aujourd'hui l'espace public des sociétés occidentales, quitte à se transformer en obsession commémorative forte de ses « lieux de mémoire », concept élaboré par Pierre Nora avec la somme qu'il consacra à cette question de 1984 à 1992<sup>10</sup>.

Le temps des études sur la mémoire dans l'ensemble des sciences humaines permet essentiellement d'observer la savante dialectique du rapport au passé qu'il conviendrait sans cesse de reprendre pour y intégrer les souffrances des communautés ; dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur fait de cette thématique sa conclusion : l'histoire serait projet de vérité, la mémoire projet de fidélité<sup>11</sup>. Ces années sont également fastes dans le domaine de l'art qui, combinant plusieurs perspectives, instaure de nouveaux dispositifs mémoriels au cœur des œuvres. Pour Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas qui consacrent un ouvrage aux formes et aux modalités de la mémoire de conflits et violences historiques dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre<sup>12</sup>, la prise de conscience de la spécificité du génocide juif au cours des années quatre-vingt a mené à « un important tournant moral et cognitif à la lumière de cet événement », ce qui aurait généré en conséquence de nouvelles représentations de

• 9 – TRAVERSO ENZO, *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 10-11.

• 10 – NORA Pierre, *op. cit.*

• 11 – RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 646.

• 12 – HÄHNEL-MESNARD Carola, LIÉNARD-YETERIAN Marie et MARINAS Cristina (dir.), *Culture et mémoire, représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Paris, Les Éditions de l'École polytechnique, 2008.

la violence extrême ; ces années étant également fortes d'avoir connu la chute du mur de Berlin qui, en 1989, aurait plus largement attiré l'attention sur les conflits de mémoire qui travaillent le monde de l'intérieur ainsi que sur de nouvelles formes de violence allant des guerres ethniques au terrorisme. C'est dans cette perspective que Régine Robin évoque « un nouvel âge de la mémoire » où « le passé vient nous visiter en permanence, à l'échelle mondiale<sup>13</sup> » ; cette hypertrophie mémorielle étant également analysée comme une conséquence de la médiatisation et de la globalisation ; Andreas Huyssen montrant combien le retour au passé et l'intérêt pour la mémoire sont une façon de ralentir cette accélération du présent<sup>14</sup>. Cette approche interdisciplinaire exhibe de plus une convergence des interrogations artistiques sur les relations entre histoire, mémoire et culture, et l'émergence de formes artistiques quasiment concomitantes : si tous les arts s'intéressent à la question du « mémorable » dans les sociétés post-modernes, ils font la part belle aux oubliés ou aux sans voix de l'Histoire : cette nouvelle approche générant des créations autant que des réflexions polémiques et fructueuses autour du post-colonialisme<sup>15</sup> et, depuis les années quatre-vingt-dix, autour de l'esthétique fleurissante du témoignage<sup>16</sup> ; l'interdisciplinarité ayant d'abord le mérite de « comparer les différentes temporalités de l'émergence de la mémoire des violences passées, entre oubli et déni d'abord, amnésie et anamnèse, exhibition et surinvestissement ensuite<sup>17</sup> ».

Vient enfin le temps de la célébration de la trace, perspective qui s'impose aux abords du XXI<sup>e</sup> siècle dans le domaine des sciences comme des arts, les approches génétiques se combinant avec le goût de l'archive elle-même perçue par les artistes comme ferment de nouvelles créations<sup>18</sup>. Comme le signale Krzysztof Pomian dans les *Lieux de mémoire*, une réflexion a émergé dès les années quatre-vingt sur « les nouvelles archives », en même temps que la notion de mémoire s'imposa à l'ensemble des sciences humaines. Les archives, d'abord « nouvelles », ont connu une inflation sans précédent alors que leurs frontières et supports devenaient plus labiles et fragiles. Modification portée à son comble par la révolution numérique

• 13 – ROBIN Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p 16.

• 14 – HUYSSSEN Andreas, *Present past, urban palimpsests and the politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

• 15 – L'ouvrage d'Edward Said, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, publié à New York en 1978, est systématiquement présenté comme le point de départ des *Post-Colonial Studies*.

• 16 – Voir sur ce point : DORNIER Carole et DULONG Renaud (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, et SAISON Maryvonne, *Les théâtres du réel, pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998.

• 17 – HÄHNEL-MESNARD Carola, LIÉNARD-YETERIAN Marie et MARINAS Cristina (dir.), *op. cit.*, p. 13.

• 18 – Voir à ce sujet AMIEL Vincent et FARCY Gérard-Denis (dir.) *Mémoire en éveil, archives en création*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2006.

qui engendre, selon Emmanuel Hoog<sup>19</sup>, une seconde crise de la mémoire : ces outils seraient à l'origine d'une véritable inflation mémorielle en transformant les modalités mêmes de la conservation du passé : avec le numérique, nous serions passés d'une mémoire de stock, limitée par les espaces physiques de la conservation, à une mémoire de flux, indéfiniment extensible et partageable. Cette profusion de mémoire sans hiérarchie est à l'origine d'une perte de repères que théoriciens et artistes ne cessent de commenter et de traduire.

La question du possible archivage des arts – et, plus encore, de leurs processus de création – suppose en effet pour le chercheur une tension constante entre mémoire et oubli. Que faut-il conserver ? Que faut-il oublier ? Et finalement, faut-il collecter les traces du geste créateur<sup>20</sup> ? Ou bien fabriquer des sources qui deviendront potentiellement les archives des temps présents ? Les artistes entretiennent de leur côté un paradoxe fécond sur le sujet de la mémoire : alors qu'ils énoncent clairement que l'art du théâtre est éphémère et qu'ils font de cette fragilité l'essence même de leur pratique, ces mêmes artistes revendiquent l'établissement d'un ordre pour ce qui concerne les traces de leurs processus de création ; certains, tel Jan Fabre, allant jusqu'à instituer leur passé en édifiant des monuments pour en conserver les traces : c'est ainsi que le chorégraphe flamand créa le Troubleyn/Laboratorium, où sont notamment installées les œuvres des artistes appartenant à sa famille artistique ; reliant ainsi les notions d'œuvre ouverte et de musée, l'artiste tente ainsi de formaliser l'inachevé en lui dressant un monument.

Cet ouvrage<sup>21</sup> joue également de ce paradoxe fondateur en développant deux perspectives apparemment déliées : il sera dans un premier temps question des traces des processus de création, qu'elles soient document ou qu'elles aient atteint à la dimension de l'archive ; mais également des héritages et des modalités de la transmission contenus au sein même des œuvres, qu'il s'agisse de mise en scène ou d'écriture dramatique. Avec cette hypothèse que les traces, au prime abord consi-

• 19 – HOOG Emmanuel, *Mémoire année zéro*, Paris, Seuil, 2009.

• 20 – Sur ce thème, voir GRÉSILLON Almuth et LÉGER Nathalie, *Genesis*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, n° 26-05, 2006 ; GRÉSILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine et BUDOR Dominique, *Genèses théâtrales*, CNRS Éditions, 2010 ; LECLERQ Nicole, ROSSION Laurent et JONES Alan R. (dir.), *Capter l'essence du spectacle*, Congrès de Glasgow SIBMAS, 2008, Bruxelles, Peter Lang, 2010 ; FÉRAL Josette, *Théorie et pratique, Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretiens, 2011.

• 21 – Les contributions ici réunies sont d'abord les actes d'un colloque international placé sous la direction de Sophie Lucet, Christiane Page, Sophie Proust et Juliusz Tyska : « Processus mémoriels et geste créateur dans les arts du spectacle », qui s'est tenu à l'université Rennes 2 du 13 au 15 octobre 2011. Ces actes ont été enrichis par des articles issus de Journées d'étude à l'université Rennes 2 : « L'artiste face à ses archives », sous la direction de Sophie Lucet et de Jeanne Le Gallic dans le cadre du laboratoire ALEF (doctorants de Rennes 2), et par des entretiens menés avec des artistes (2014). Tous nos remerciements vont à celles et ceux qui ont rendu ce colloque et cette publication possible.

dérées comme extérieures à l'œuvre<sup>22</sup>, seraient aujourd'hui au cœur des préoccupations dans le champ des études théâtrales – et plus particulièrement dans le cadre d'une approche génétique – pour ce qu'elles contiennent d'informations latentes sur le processus de création. Sans doute faut-il aller plus loin encore, et postuler que ces traces ne témoignent pas seulement du geste de création; elles seraient plutôt une part de l'œuvre alors entendue comme processus, comme le présume par exemple Éric Vigner. Dès lors, il existerait un lien actif et vivant entre les traces du geste créateur et les tensions lisibles au sein même des œuvres entre tradition et modernité; inscrite dans une dynamique mémorielle, c'est-à-dire propre à l'activation de la mémoire, chaque représentation serait en effet l'occasion d'une poétique soucieuse de la généalogie de ses maîtres comme de l'histoire de l'art.

Nous nous proposons donc de penser ensemble ces processus mémoriels. La première séquence invite à une réflexion sur la nature et les usages des traces de la création; puis, dans un deuxième temps, à une traversée des héritages, qu'il s'agisse de s'inscrire dans un principe de filiation en revendiquant et dépassant l'apport de prédécesseurs, ou de rejouer la tradition pour envisager le plus contemporain.

## Nature et usages des traces de la création

La première partie de cet ouvrage étudie la manière dont les traces de la création artistique deviennent objets de mémoire susceptibles d'être revisités. C'est à partir des traces trouvées, cherchées, surgies, inventées, voire (ré)interprétées que la mémoire s'élabore car elle est une construction, parfois involontaire et inconsciente, mais nécessaire à la transmission. Ces traces supposent une interrogation sur les limites de la définition de l'œuvre: quels sont la nature et le statut des traces de la création et peut-on les considérer comme partie intégrante des œuvres?

### De l'archive au document

En ouverture de ce premier temps de l'étude, Jean-Marc Larrue montre selon une perspective intermédiaire combien l'archive participe globalement d'une logique de surconsommation à la fois au plan matériel et immatériel, cette hypermnie menant paradoxalement à une forme d'amnésie; l'hypothèse étant qu'un

---

• 22 – « Et il faut rappeler ici la typologie dressée par Ricœur pour distinguer “trois emplois majeurs du mot trace” : la trace comme empreinte affective, la trace comme empreinte matérielle, la trace comme empreinte documentaire : le point commun à ces trois emplois étant l'extériorité. (C'est moi qui souligne), in Alexandre SERRES, *Quelle(s) problématiques de la trace?* Texte d'une communication prononcée lors du séminaire du CERCOR (actuellement CERSIC), le 13 décembre 2002. Disponible en ligne : [https://hal.archives-ouvertes.fr/sic\\_00001397/document](https://hal.archives-ouvertes.fr/sic_00001397/document), consulté le 6 février 2017.

« phénomène d'équilibre s'établirait qui ferait qu'on oublie d'autant plus qu'on retient davantage ». Sophie Lucet évoque la diversité des dispositifs mémoriels imaginés par les artistes pour conserver la trace de leur processus de création, ceci dans un spectre large allant du document au monument. Comment l'artiste pense-t-il, organise-t-il, imagine-t-il les traces que ses œuvres laisseront peut-être à la postérité? Comment le chercheur peut-il à son tour s'emparer de ces sources pour participer à l'écriture d'une Histoire du théâtre? C'est ensuite à une étude de cas que nous convie Florent Siaud autour des *Platonov* de Chéreau. Racontant une même histoire par les moyens divergents de la narration cinématographique et de la représentation théâtrale, *Hôtel de France* (1986) et *Platonov* (1987) ont fait l'objet de répétitions qui ont laissé derrière elles des traces abondantes. Loin de maintenir ces clivages génériques, Florent Siaud montre comment ces multiples mémoires s'entrelacent et se combinent en une savante dialectique. Dans une même perspective, Johannes Landis concentre son analyse sur les documents génétiques écrits, autour de trois pièces : sept feuilles écrites par Michel Vinaver pour la mise en scène de sa pièce *L'Ordinaire*; un document intitulé *Les Répétitions de Lucrèce* et consacré à la mise en scène de *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, mis en scène par Antoine Vitez, dactylogramme rédigé par Philippe Poulain; les documents donnés par Patrice Chéreau à l'IMEC concernant sa mise en scène de *Phèdre*. Collecte de documents qui permet de se demander de quel type de mémoire théâtrale ces documents sont les porteurs. Évoquant alors l'impossibilité pour le chercheur de lutter contre le caractère éphémère de l'art du théâtre, Jeanne Le Gallic suppose que c'est à partir de ce « miroir brisé qui réunit des éclats épars [...] qu'une esquisse de portrait » peut se faire jour. Dès les premiers contacts avec la trace, le chercheur tente en effet de compenser les pertes de sa source, par le biais d'une distance critique et d'une méthodologie, ce qui contribue à transformer la trace en une « oasis où la mémoire peut revivre » comme elle l'indique en citant Georges Banu. Parmi l'ensemble des traces du spectacle, Jeanne Le Gallic s'attarde sur les sources audiovisuelles et photographiques. Dans les deux cas, ces traces du théâtre attendent « d'être parlées », de prendre sens sous le regard de celui qui les déchiffre en confrontant tout chercheur « à un champ de fouilles non pas pour retrouver mais pour ré-inventer le théâtre qui fut ». Nathalie Boulouch évoque, quant à elle, la question des Archives de la critique d'art. Parmi ces fonds, un programme de recherche documentaire a permis de retracer une histoire de l'art de la performance sur une période qui s'étend pour l'essentiel des années 1960 aux années 1980. Partant de cette expérience, son analyse consiste en un retour réflexif sur ce travail autour des archives de la performance – et plus spécifiquement sur celles que constituent les photographies – autour du questionnement sur le statut de document ou d'œuvre de ces archives.

## Traces incorporées, héritages et transmissions

La seconde séquence de cette première partie est consacrée à l'inscription des traces de la création dans le corps des acteurs, que Patrice Pavis nomme « archive vivante ». Comment, pour le chercheur, avoir accès à ce pan de la mémoire enfouie dans les corps ? En quoi ces traces incorporées sont-elles le lieu de la transmission, voire de l'héritage ? De même, il sera ici question des « lieux de mémoire » que sont les théâtres et de leur possible héritage, ainsi que des mémoires inscrites dans la pierre et l'architecture des villes ; ce souci des traces, qu'elles soient incorporées ou architecturées, visant finalement à maintenir les liens entre passé, présent et futur.

Rachel Rajalu questionne tout d'abord la notion de trace au sein du processus de transmission de l'art de l'acteur en essayant de savoir ce qui, dans la trace laissée par le pédagogue, permet sa reprise dans un geste créateur en s'appuyant pour ce faire sur des entretiens menés avec d'anciens élèves acteurs de l'école de théâtre du Théâtre national de Bretagne sous la responsabilité pédagogique de Stanislas Nordey. Elle y formule l'hypothèse d'une transmission considérée comme « geste de la trace », car si la trace est vivante et incorporée elle s'affirme comme dynamique et évolutive, son véritable pouvoir tenant d'abord à l'expérience qui en est faite. À l'occasion d'un entretien avec Éric Vigner, il est également question du geste de transmission qui n'est jamais délié, pour le metteur en scène, de l'acte de création : chaque document produit, qu'il soit littéraire ou cinématographique, audiovisuel ou visuel fait partie intégrante d'une construction infinie de l'œuvre dont il restera des traces éminemment subjectives. Dès lors, la transmission peut être entendue comme acte de création. À son tour, le chorégraphe Alain Michard s'intéresse plus précisément à la question de la documentation des spectacles : tout d'abord à la documentation du travail, préalable important à l'acte de création, puis à la forme qu'il conviendrait de donner à cette documentation : plaquettes ou livrets précédant parfois la création ; mais aussi corps des interprètes, alors considérés comme « documents vivants ».

C'est encore cette question des traces incorporées qui motive les pratiques et théories de Madeleine Louarn et Anamaria Fernandes, toutes deux travaillant avec des acteurs ayant des corps hors norme. Dans le cadre du Théâtre de l'Entresort, Madeleine Louarn travaille en effet depuis 1994 avec des personnes handicapées mentales, ce qui oriente la réflexion de la metteuse en scène sur la mémoire : si le travail sur la trace, c'est-à-dire la réappropriation de ce qui n'est plus, est pour elle l'essence même du théâtre, la nécessité de constituer des repères est d'autant plus forte quand les acteurs ont un accès difficile à l'élaboration d'un discours. Entre traces du texte et bribes de l'univers esthétique des acteurs, il s'agit alors de reconstruire un récit qui tienne compte de ces deux sources de la mémoire.



Pour Anamaria Fernandes, la mémoire est mise en question par la pratique de l'improvisation : de quoi se souvenir quand on cherche à jouer au présent ? Quels repères, quel vocabulaire commun constituer avec des acteurs différents ? Ce qui intéresse finalement la chorégraphe et chercheuse est moins le geste produit que ce qu'il en restera – soit un état de présence – plus que la simple répétition d'un mouvement.

Si les archives sont parfois enfouies en témoignant d'un passé incorporé, elles se matérialisent également dans la plus grande extériorité : ce sont également les lieux où la mémoire s'architecture qui lui donnent forme. La thématique des « lieux de mémoire » est plus particulièrement à l'œuvre dans la contribution de Marion Denizot qui interroge la liberté dont un artiste peut disposer au sein d'une institution, le lieu investi étant alors entendu comme lieu physique mais également comme organisation. Il s'agit alors, selon une approche historique, d'envisager la question spécifique de l'héritage d'une institution théâtrale, en s'attachant aux cas de Catherine Anne au Théâtre de l'Est Parisien (TEP), de Christian Schiaretti au Théâtre national populaire (TNP) de Villeurbanne, de Stanislas Nordey au CDN de Saint-Denis et de Pierre Guillois au Théâtre du Peuple-Maurice Pottecher de Bussang. Lorraine Dumenil évoque elle aussi trois œuvres palimpsestes construites autour d'un lieu et d'un événement réels, soit le tremblement de terre qui dévasta dans la province de Trapani en Italie la petite ville de Gibellina. Le premier, l'artiste Alberto Burri s'empara de ce fait pour concevoir une œuvre de land art conçue comme un Mémorial, œuvre inachevée à sa mort en 1995 et rejetée par les habitants auxquels elle était avant tout destinée, la dimension esthétique étant ressentie comme inappropriée pour lutter contre l'oubli. C'est ensuite Pippo Delbono avec *Il Silenzio*, véritable théâtre de mémoire, qui investit le lieu même du Cretto de Burri afin de repenser le rapport d'une communauté à son passé. Il ne s'agit pas pour l'homme de théâtre de raconter l'histoire de la catastrophe, mais de la rendre présente, actuelle, par un jeu d'échos avec le présent. Quelques années après, c'est le plasticien et réalisateur Raphaël Zarka qui s'intéresse à ce Cretto et en interroge ainsi la dimension mémorielle. Hervé Lelardoux, metteur en scène au sein du Théâtre de l'Arpenteur depuis les années quatre-vingt, envisage de son côté la question des processus mémoriels par le biais de ses créations dans l'espace public, sa pratique le menant d'abord à mesurer combien la mémoire des villes est faite d'espaces et de temps. Comment le passé nous constitue-t-il dans le présent ? Comment la ville nous habite-t-elle en véhiculant une mémoire que le spectacle entend révéler ?

## Capter le processus de création?

Cette troisième séquence inaugure un vaste programme de recherche mené à l'université Rennes 2, intitulé : « Archiver le geste créateur à l'ère du numérique?<sup>23</sup> » Nous montrerons ici combien le renouvellement du geste créateur incite à une réflexion de type épistémologique sur la place que doit occuper le chercheur, entre théorie et pratique. Puis nous en viendrons à des exemples concrets d'outils numériques dédiés à la conservation des traces, cette réflexion engageant de nouvelles alliances entre chercheurs et artistes.

Revenant sur trois expériences – celle de Gay McAuley qui fut pionnière dans les rehearsal studies, celle de Sophie Proust qui élabore une théorie des processus de création (Projet APC/Analyse des Processus de création), et celle de Sophie Lucet, qui capte certains temps des processus de création de metteurs en scène emblématiques du théâtre contemporain (La Fabrique du Spectacle) – Delphine Lemonnier-Texier s'interroge sur l'enrichissement par élargissement du champ épistémologique des arts du spectacle grâce à ce nouveau lien établi entre théorie et pratique. Si l'on ne peut capter l'essence éphémère du spectacle, du moins pourrait-on en tracer la genèse avec pour objectif la conciliation entre désir d'archive et respect du vécu, comme le soulignent Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Dominique Budor. C'est donc à un déplacement de la posture du chercheur que conviennent de tels projets, chercheur désormais à « l'école de la création ». Ce sont également des dispositifs numériques conçus en lien avec des artistes pour capter les processus de création qui sont envisagés par Céline Roux : missionnée par le musée de la Danse pour la numérisation des œuvres chorégraphiques de Boris Charmatz (musée de la Danse), la chercheuse évoque les questionnements nés de cette pratique en se demandant s'il est possible ou même souhaitable d'atteindre à l'exhaustivité des traces de la création d'un artiste; elle évoque plutôt sa volonté de créer une archive vivante et active au temps présent plutôt que confinée aux seules traces du passé. À son tour, Claire Roussarie, alors qu'elle était administratrice du CDDB de Lorient, fait part du goût revendiqué pour les traces au sein du Centre dramatique de Bretagne de Lorient, qui s'est lancé dans un grand projet de numérisation de la mémoire des créations d'Éric Vigner, mais aussi des artistes programmés par l'institution. Entreprise qui pose

---

• 23 – Après trois séminaires internationaux et interdisciplinaires menés de 2012 à 2015 sur la question : « Archiver le geste créateur à l'ère du numérique? », le laboratoire théâtre de Rennes 2 a mis en place sous la direction de Sophie Lucet un colloque international intitulé : « Processus de création et archives du spectacle vivant : du manque de traces au risque d'inflation mémorielle », du 15 au 17 octobre 2014, à l'université Rennes 2, ceci en partenariat avec l'université de Montréal, l'université de Lille 3, le CEAC et APC (sous la direction de Sophie Proust), le Théâtre national de Bretagne, les Archives départementales d'Ille-et-Vilaine, et le soutien de Rennes Métropole, la Région Bretagne, de l'université Rennes 2 et de l'UEB.

cette question simple : que doit-on numériser et pourquoi? De même, l'article de Pascal Bouchez se consacre au projet transdisciplinaire porté par Daniel Mesguich au Théâtre national de Lille (La Métaphore), qui a donné lieu à l'enregistrement d'une masse de près de 3 000 heures d'archives vidéographiques de toutes les activités du théâtre. Cet article revient plus particulièrement sur les conditions de possibilité d'une mémoire « étendue » de la création théâtrale à travers l'une des expériences conduites au Théâtre national de Lille, avec *Ann Boleyn* de Clarisse Nicoïdski dans une mise en scène de Daniel Mesguich. L'intégralité des répétitions de ce spectacle ayant été enregistrée, ces traces patrimoniales ouvertes sont aujourd'hui dans l'attente d'une exploitation universitaire et publique qui serait le moment crucial de leur réinvention. De son côté, Sophie Proust analyse la prise en considération de la réception des spectateurs dans les processus de création aux États-Unis; champ d'étude inédit et qui n'avait jusqu'alors pas fait l'objet de recherches spécifiques alors qu'il ouvre à des questionnements fondamentaux : dans quelle mesure le geste créateur du metteur en scène est-il transformé par les *reviews*? Comment le metteur en scène a-t-il accès à cette réception du public et selon quelles modalités d'évaluation ?

## Traversée des héritages

Le deuxième temps de cet ouvrage vise à comprendre en quoi l'artiste réinvestit et mobilise des héritages multiples dans les processus de création : héritage de formes fixes, allusions, références et emprunts de formes passées, mais aussi inscription dans une famille artistique (d'un point de vue esthétique ou idéologique), manières dont l'artiste anticipe la réception de ces héritages, quitte parfois à modifier leur poids selon la sphère culturelle où s'élabore la création. Comment l'artiste, alors inscrit dans un double mouvement de continuité et de rupture, peut-il se positionner en tant que créateur dans cette suite des générations ?

## Jeux de filiations et mémoires en perspectives

La question de l'héritage est d'abord, au cœur des esthétiques explorées, liée au geste de transmission. Juliusz Tyszka analyse et inventorie précisément les marques de l'héritage que Stanislavski a essaimées dans l'œuvre de Grotowski en montrant combien les notions de radicalité du travail artistique, mais aussi de quête des lois gouvernant le jeu de l'acteur, de création d'un laboratoire, ou de ligne d'actions physiques sont au cœur d'une démarche partagée. Cependant, il ne s'agit pas seulement là de technique, toutes ces recherches menant finalement à une approche à teneur métaphysique. Ce sont ensuite à des auteurs et metteurs en scène emblématiques du théâtre de la mémoire – Jean-Claude Grumberg, Tadeusz Różewicz et Tadeusz Kantor – que Maja Saraczynska consacre sa contribution, en

montrant combien leur geste créateur oscille entre passé historique, présent de l'acte théâtral, et futur archivistique. Il est donc un paradoxe de la mémoire chez ces trois hommes de théâtre, une tension qui fait osciller entre spectacle éphémère (conçu comme un événement unique et puisant dans le passé du créateur) et objet muséal (la démarche archivistique étant alors tournée vers le futur).

Si la notion d'œuvre est travaillée par l'inclusion des traces dans les processus de création, elle l'est également par un jeu palimpseste qui, dans le cadre de mises en scène, provoque la mise en perspectives de mémoires, le spectacle présenté étant l'ombre d'un autre qui s'est absenté. Marie-Isabelle Boula de Mareuil montre combien le théâtre permet de revisiter les œuvres où l'héritage de la tradition mène à l'invention de formes nouvelles : ainsi en est-il du geste du comédien et metteur en scène Simon McBurney lorsqu'il monte *L'Histoire de Shunkin* du dramaturge, nouvelliste et romancier japonais Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965). Tout comme Tanizaki, ayant vécu et écrit au carrefour des époques et des esthétiques entre Orient et Occident, entre tradition et modernité, la mise en scène de Simon McBurney (2010) souligne la façon dont le récit repose sur un jeu entre une pluralité de mémoires. Se tourner vers le passé revient alors à interroger la façon dont la mémoire peut être assimilée, réinterprétée et transgressée par un autre artiste. Ahmed Cheniki présente un vaste panorama des écritures dramatiques algériennes depuis la fin de la colonisation en 1962. Si on examine les conditions d'émergence de l'art théâtral dans les pays du Maghreb anciennement colonisés, on découvre que les dramaturgies associent culture populaire locale et culture importée. La mémoire interpelle alors l'Histoire et occasionne la mise en œuvre de structures singulières, les jeux mémoriels s'inscrivant dans une sorte de réappropriation des signes latents de la culture populaire algérienne au sein des drames : ainsi en est-il des pièces « syncrétiques » où l'on retrouve la structure du conte, les personnages des légendes populaires, *Les Mille et Une Nuits* et d'autres formes littéraires orales, ainsi que les bruits de l'Histoire récente et ancienne. Au sein des dramaturgies algériennes, la littérature orale dialogue souvent avec Molière, et inversement. Marianne Noujaim poursuit cette réflexion sur les nécessités et les pièges du devoir de mémoire après la guerre civile du Liban (1975-1990), guerre qui s'est terminée sans vainqueur ni vaincu. Dans ce contexte, trois dramaturgies de la mémoire sont étudiées pour ce qu'elles pourraient refléter ou pallier de l'amnésie ; chacune de ces pièces, en dépit de leur apparente opposition, montre la nécessité vitale aussi bien que les périls de ces jeux de mémoire.

## L'histoire de l'art en héritage

Si l'on hérite de moments historiques que les mémoires individuelles et collectives se chargent parfois de contester, il semble que nous assistions aujourd'hui, et

sous l'influence première de la danse, à une volonté des artistes d'écrire l'histoire de leur art au sein même de leurs spectacles.

Pour commencer, Marie Quiblier évoque le domaine de la chorégraphie qui, depuis les années 1990, développe des projets de reprise et de formes citationnelles, ceci dans un processus global de mise en histoire de la danse contemporaine. Par son étude, elle analyse les usages des termes les plus souvent convoqués pour déterminer cette pratique, allant de la reconstitution à l'adaptation en passant par la transposition, la récréation et l'hommage – pour faire surgir la disparité des ambitions artistiques mais aussi des analyses scientifiques qui sous-tendent ces perceptions contemporaines de la mémoire dans le domaine de la danse. Quant à Bénédicte Boisson, elle fait le constat de l'intérêt de certains artistes pour la mémoire des spectateurs, susceptible de devenir le matériau même de la création en s'appuyant sur *Le dernier spectacle* de Jérôme Bel et de *Histoire(s)*, créé par Olga de Soto. Ces deux œuvres placent en leur centre la mémoire des spectateurs, qui constitue un souvenir singulier. Cet intérêt certain des artistes pour la mémoire des spectateurs est potentiellement le signe d'une évolution dans la conception même de la notion d'œuvre. D'autres artistes font de la transmission un espace de création : ainsi en est-il par exemple de *Ronfard nu devant son miroir* (2011, Montréal). C'est encore la notion d'héritage qui inspire le texte de Rosa de Diego, et d'abord dans son acception littérale : en effet, huit ans après la mort de Jean-Pierre Ronfard, Évelyne de la Chenelière et Daniel Brière se sont emparés, pour créer un spectacle, d'un message téléphonique que le metteur en scène du Nouveau Théâtre Expérimental avait adressé à Marthe Boulianne, co-directrice de la structure. Ce message téléphonique semble alors, par-delà sa valeur biographique, un testament artistique où Ronfard invite à réfléchir sur le dépassement de la tradition par l'invention : comment recevoir un héritage culturel, intellectuel, idéologique ? Comment s'en servir ou s'en libérer ? En quoi le plateau peut-il être le lieu et l'instrument de la transmission d'un héritage ?

C'est encore ce jeu mémoriel qui inspire les dramaturgies contemporaines de la mémoire. Dans un premier temps, Pierre Katuszewski s'intéresse aux personnages de fantômes dans les œuvres de Wajdi Mouawad et Didier-Georges Gabily qui en appellent à une re-théâtralisation du théâtre par le biais de ces jeux de mémoires : si une généalogie théâtrale se recompose ainsi, le théâtre évoquant le théâtre, la performativité déplace cependant la tradition en la confrontant à la réalité présente et organique de la salle. Ce sont également les processus mémoriels à l'œuvre dans le théâtre de Didier-Georges Gabily qui inspirent à Séverine Leroy des réflexions sur *Ossia* (1989) avec un sous-titre évocateur, soit : *Variations (au pluriel) à la mémoire de Nadejda et Ossip Mandelstam*. Cette pièce raconte la tentative de deux acteurs – André Cellier et Hélène Roussel – pour interpréter des moments clés de

la vie du couple Mandelstam avant la deuxième arrestation du poète en 1938; elle traduit surtout les mouvements de la mémoire déclenchés par l'acte de la répétition théâtrale, mémoire et répétition ayant en commun de lier mémoire affective et mémoire historique, mémoire réelle et mémoire théâtrale. De la sorte, conclut Gabily, le lieu théâtral serait proche du mausolée, mais « mausolée dérisoire dressé avec le vent du souffle et la sueur (des acteurs) ».

## Conclusion(s) provisoire(s)

Notons pour conclure que ces multiples acceptions et mises en œuvre de la mémoire dans le spectacle vivant, pour divergentes qu'elles puissent d'abord sembler, constituent pour Paul Ricoeur un ensemble homogène; en effet, les traces, documents ou archives, sont selon le philosophe, tout comme l'inscription dans la suite des générations, les instruments essentiels de la refiguration du temps :

« L'histoire révèle une première fois sa capacité créatrice de refiguration du temps par l'invention et l'usage de certains instruments de pensée, tels que le calendrier, l'idée de suite des générations et celle connexe, du triple règne des contemporains, des prédécesseurs et des successeurs, enfin et surtout par le recours à des archives, des documents et des traces. Ces instruments de pensée ont ceci de remarquable qu'ils jouent le rôle de connecteur entre le temps vécu et le temps universel. À ce titre, ils attestent la fonction poétique de l'histoire, et travaillent à la solution des apories du temps<sup>24</sup>. »

Rapportée au domaine des arts du spectacle, cette réflexion permet de relier deux perspectives : le moment de la création, les processus de réception et les traces afférentes à ce double mouvement qui sont des instruments de refiguration du temps constituant à leur tour une mémoire (celle d'un passé revisité, recomposé ou réécrit, et celle du processus créatif lui-même).

À l'issue de ces contributions qui évoquent ensemble la condition temporelle dans sa triple membrure – futur, passé et présent – il nous apparaît finalement « que la projection du futur est solidaire de la rétrospection sur les temps passés », « le siècle pouvant être vu avec les yeux de l'avenir<sup>25</sup> »; et que le théâtre, se saisissant des instruments de refiguration du temps (documents, archives, traces, mais aussi héritages et filiations), fait à la fois brèche et suture.

• 24 – RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. III : *Le temps raconté*, « Entre le temps vécu et le temps historique », Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1991, p. 189.

• 25 – RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 404.