

Résumés

Jean-Marc LARRUE

Archive, numérisation et technologie. Le paradoxe de l'hypermnésie contemporaine

L'archive, quelle que soit sa forme ou sa localisation et quelle que soit la conception qu'on a de la temporalité, devrait en principe rapprocher le passé du présent et réduire les risques d'oubli. On aurait pu s'attendre à ce que les technologies numériques aient, grâce à leur formidable puissance, accéléré le triomphe de l'inoubliable. La numérisation massive des archives jouerait alors évidemment un rôle essentiel dans la présence du passé. Mais on constate qu'il n'en est rien comme si un étrange phénomène de régulation maintenait systématiquement la coexistence de l'oubli et du souvenir et si l'intervention des technologies les plus puissantes et les plus récentes, loin de mettre fin à cette coexistence, la perpétuait mais à plus grande échelle et en préservant l'équilibre existant. Si cette hypothèse se confirmait, elle accrédirait l'hypothèse selon laquelle l'oubli est une nécessité « vitale » et elle expliquerait pourquoi l'hypermnésie elle-même est amnésique.

Sophie LUCET

De quelques dispositifs mémoriels chez les créateurs contemporains : du document au monument

Comment l'artiste imagine-t-il et organise-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 traces pour s'engager dans l'écriture d'une histoire du théâtre? Pour répondre à ces deux questions, il sera d'abord rappelé combien la question de la conservation des traces de la création est historiquement datée et soumise à la conception que l'on se fait, plus largement, de la notion d'héritage. Deux familles d'artistes semblent en effet s'opposer. D'un côté il y a ceux qui acceptent l'éphémère jusqu'à en faire la vocation même des arts du spectacle, cette attitude conditionnant la critique fondamentale de tout projet de conservation; de l'autre ceux qui « souhaitent apaiser les désastres de l'éphémère et mettent en place des stratégies appelées à diminuer ses effets ». Sont ensuite évoqués quelques dispositifs mémoriels choisis par des créateurs depuis les années 1980 : reprenant la tradition du livret de mise en scène, Éric Vigner propose, avec ses cahiers de répétitions, de noter minutieusement le processus créateur et le temps de la recherche plutôt que de faire état d'un produit fini;

Philippe Caubère ou Éric Lacascade s'attachant de leur côté à la présence des corps dans les dispositifs mémoriels ; Tadeusz Kantor ou Boris Charmatz édifiant des monuments à la mémoire des créations éphémères. De la sorte, les traces spectaculaires ne sont jamais, à l'époque contemporaine, déliées du geste créateur.

Florent SIAUD

Les mémoires de Platonov. Réflexion sur les archives d'un spectacle mis en scène par Patrice Chéreau

Le caractère lacunaire des archives d'une production théâtrale, tout comme le fonctionnement oral sur lequel reposent les répétitions lancent un défi permanent à la constitution de la mémoire d'un spectacle. Le défi en question n'est pourtant pas insurmontable dès lors qu'on accepte de penser cette mémoire de façon plurielle : et si une création portait en elle non pas une mais plusieurs mémoires parallèles ? Fonctionnant selon des régimes variés, portées par des *media* et des subjectivités distincts, celles-ci contribueraient à parts égales à la connaissance d'un spectacle. C'est ce que tend à prouver le *Platonov* mis en scène par Patrice Chéreau en 1987, dont nous proposons ici d'évoquer au moins quatre « mémoires » : une mémoire « scripturaire », résidant dans le « dossier génétique » du spectacle ; une mémoire « filmique », matérialisée par un documentaire consacré aux préparatifs du spectacle et un film de fiction ; une mémoire « *in vivo* », constituée par les témoignages d'acteurs, de concepteurs, d'assistants et de techniciens ayant directement participé à la création du spectacle ; une mémoire « de la réception ». Des outils génétiques à la philosophie de la mémoire en passant par l'analyse cinématographique et l'enquête ethnographique auprès des acteurs de la création, cette contribution voudrait montrer qu'en arts du spectacle, la mémoire appelle nécessairement une approche interdisciplinaire.

Johannes LANDIS

Un objet pour la mémoire contemporaine. Les documents génétiques écrits de mise en scène

De quelle mémoire les documents génétiques écrits de la mise en scène sont-ils porteurs ? Cette réflexion propose des éléments de réponse à partir d'un corpus de trois dossiers fort différents : un manuscrit de Michel Vinaver, des brochures de *Phèdre* annotées par Patrice Chéreau et *Les Répétitions de Lucrece*, tapuscrit de Philippe Poulain élaboré d'après le travail de mise en scène d'Antoine Vitez sur le texte de Victor Hugo. Interpréter ces documents reste problématique, en raison de plusieurs obstacles : distinction public/privé, illisibilité partielle, polyphonie énonciative. Pourtant, ces trois documents sont emblématiques de trois types de fonctionnement, pour ce qui est de leur rapport avec le travail scénique : linéaire, tabulaire et synthétique. Se posent alors trois questions : quelle méthodologie pour l'analyse de tels documents ? Quelle place leur accorder dans l'histoire du théâtre ? Comment penser leur édition et leur rôle dans la formation des professionnels du spectacle vivant ?

Jeanne LE GALLIC

Ceci n'est pas le spectacle ! La trace entre absence et présence...

Les œuvres produisent de façon incessante du « reste » : des traces matérielles (manuscrits de mise en scène, croquis, captations, etc.) ou immatérielles (les souvenirs ou les témoignages). Pourtant, certaines traces ne permettent pas de rendre compte de la représentation en tant

qu'« événement », ce dernier n'existant pas en dehors de son temps propre. Une fois la représentation achevée, elle n'existe plus : les corps, les sensations disparaissent avec elle. L'étude d'une œuvre du passé repose donc fondamentalement sur un paradoxe : la trace rate nécessairement son objet. Ce paradoxe est parfois poussé à son paroxysme lorsque l'objet étudié revendique le caractère éphémère de la représentation : le théâtre de l'immigration, mouvement né dans les années 1970 en France, créé un théâtre de l'immédiateté, qui n'est compréhensible que dans son temps propre et qui n'a pas pour vocation de traverser le temps. Les sources documentaires qui en résultent sont peu nombreuses et éclatées : c'est une mémoire trouée. Dès lors, étudier une œuvre du passé revient à lutter entre les caractères visibles et invisibles de la trace. Travailler la trace pose d'emblée le problème de sa compréhension et de sa réception en contexte contemporain. Lorsque le temps nous en restitue une version « trouée », en « morceaux » ou « incomplète », comment reconstituer, travailler et penser son objet ?

Nathalie BOULOUCH

La performance, entre archives et publication

Prenant pour point de départ la publication *La performance : entre archives et pratiques contemporaines* publié aux Presses universitaires de Rennes sous la direction de Janig Bégoç, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan en 2010, cet article se propose d'examiner le rôle joué par la photographie en tant qu'archive de l'art de la performance entre 1960 et 1980. Le corpus d'étude concerne les collections des Archives de la critique d'art, et l'étude s'attache plus spécifiquement aux archives concernant Gina Pane. Considérant la photographie comme un moyen mécanique produisant des traces d'événements, il s'agit de questionner la façon dont les artistes ont utilisé les photographies pour construire une mémoire vivante des performances. Aujourd'hui, publier ou exposer ces photographies qui sont les sources visuelles les plus présentes dans les institutions amène à réfléchir à leur fonction et à leur statut d'un point de vue historiographique : pouvons-nous considérer ces archives comme des documents ou bien sont-elles autre chose ?

Rachel RAJALU

La transmission de l'art de l'acteur comme trace vivante.

L'exemple du geste pédagogique de Stanislas Nordey

Ce texte met en perspective les tensions qui se nouent au cœur de la transmission de l'art de l'acteur à travers le concept de trace. Dans quelle mesure un acte de transmission peut développer les capacités créatives des élèves acteurs et pas seulement les conduire à reproduire les démarches artistiques de leur pédagogue ? À quelles conditions l'effort de transmission peut-il échapper à l'exercice d'un strict modelage ? Quelles peuvent être les méthodes d'enseignement qui assurent le renouvellement de l'art de l'acteur ? L'examen du statut ontologique de la trace et de l'expérience qui en est faite ainsi que de la valeur heuristique et critique du geste de la trace permettent de comprendre les passages qui s'opèrent entre la transmission et la création. Le statut ambivalent de la trace, tout à la fois déchirure et survivance, tient à son anachronisme. Ce dernier implique un dynamisme entre des espaces et des temps différenciés grâce auquel la trace peut devenir productrice d'effets et admettre l'initiative. Notre propos s'appuie sur une enquête effectuée en 2011 autour du travail pédagogique de Stanislas Nordey à l'école supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Bretagne (Rennes) auprès d'anciens élèves.

Éric VIGNER*Quand transmettre, c'est créer*

Entretien, par Sophie LUCET et Delphine LEMONNIER-TEXIER

Pour Éric Vigner, la transmission fait partie intégrante du processus de création. Si ses proches collaborateurs tentent de conserver la mémoire des spectacles par le biais de notes, de photographies, de textes littéraires ou de films – documents conservés et rendus accessibles au public grâce à un portail numérique –, le metteur en scène considère que ces traces sont partie intégrante de l'œuvre. Mais cette multiplicité des traces nous laisse finalement face à leur incomplétude, la totalité d'une mise en scène étant toujours définitivement perdue. Ne reste donc, pour Éric Vigner, que la conscience du cycle, chaque mise en scène étant la répétition d'une autre, de celle qui advient pour être le ferment de la suivante.

Alain MICHARD*Le document vivant*

Entretien, par Muriel DAVID et Sophie PROUST

Documenter, pour Alain Michard, c'est apporter de la matière au travail et lui donner forme par le biais de plaquettes, livrets, notes, précédant la création mais pouvant aussi servir de base à un projet chorégraphique. Ces documents, plus que des archives pour lui, servent à la transmission et deviennent matière à questionnements : « quelle mémoire portons-nous des œuvres passées ? Comment un artiste se construit-il dans la fréquentation des œuvres des autres ? »

Madeleine LOUARN et Anamaria FERNANDES*Traces incorporées chez des interprètes différents*

Entretien, par Muriel DAVID et Christiane PAGE

Les pratiques et théories de Madeleine Louarn et Anamaria Fernandes s'intéressent aux traces incorporées toutes deux travaillant avec des acteurs aux corps hors norme. Depuis 1994, Madeleine Louarn (Théâtre de l'Entresort) travaille avec des personnes handicapées mentales. Cela oriente la réflexion de la metteuse en scène sur la mémoire. Le travail sur la trace comme réappropriation de ce qui n'est plus, essence même du théâtre pour elle, convoque la nécessité de constituer des repères d'autant plus quand les acteurs ont un accès difficile à l'élaboration d'un discours. Pour Anamaria Fernandes (La Compagnie Dana), 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.

Marion DENIZOT*L'artiste et l'institution. Comment hériter d'un « lieu de mémoire » ?*

Les premiers centres dramatiques nationaux ont été pensés, après la Seconde Guerre mondiale, comme des « noyaux stables de comédiens », dirigés par un chef de troupe. Leurs premiers directeurs ont façonné des outils de travail adaptés, d'une part, au contexte historique et à la demande politique et sociale de l'époque, et, d'autre part, à leur propre

conception du geste créateur et de l'expérience théâtrale. Quelque soixante ans après, ces premiers centres de création théâtrale ont largement essaimé sur le territoire national et constituent des *institutions* du service public pour la culture. Certaines institutions forment de véritables « lieux de mémoire » du théâtre public, en raison de la personnalité marquante de leur fondateur et de leur contribution singulière à l'histoire du théâtre. Comment un artiste-directeur d'institution peut-il hériter d'un « lieu de mémoire » du théâtre public ? Comment, peut-on envisager l'inscription du geste créateur de l'artiste dans le cadre d'une *institution* ? L'article aborde cette tension entre héritages institutionnels et autonomie du geste artistique à travers quelques exemples historiques et contemporains (Catherine Anne au Théâtre de l'Est Parisien, Christian Schiaretti au Théâtre national populaire de Villeurbanne, Stanislas Nordey au centre dramatique national de Saint-Denis et Pierre Guillois au Théâtre du Peuple-Maurice Pottecher de Bussang).

Lorraine DUMENIL

Habiter le silence : la mémoire vive de Gibellina.

Du Cretto d'Alberto Burri au Silenzio de Pippo Delbono

La petite ville de Gibellina, en Sicile, fut en 1968 le lieu d'un terrible tremblement de terre. Dans les décennies suivantes, trois artistes, Alberto Burri, Pippo Delbono et Raphaël Zarka, ont rendu compte de cet événement au travers d'œuvres fort diverses – une installation gigantesque, une pièce de théâtre et des performances vidéo – qui mettent en place des processus mémoriels dont les formes et les fonctions témoignent d'une relation fort différente à l'histoire collective. En se penchant sur ces différentes propositions, et sur le rapport qu'elles entretiennent les unes avec les autres, c'est la possibilité qu'offre l'art de construire une continuité vivante avec le passé que l'on se propose d'interroger ici.

Hervé LELARDOUX

La mémoire n'est pas là pour nous restituer le passé, mais pour nous constituer dans le présent,
Entretien, par Muriel DAVID et Sophie PROUST

Bien que la compagnie du Théâtre de l'Arpenteur possède un fonds d'archives, notamment photographique disponible sur son site, c'est la question de la mémoire à laquelle souhaite s'attacher Hervé Lelardoux ici, notamment en lien avec l'espace public, en cherchant des lieux pouvant lui inspirer quelque chose. Les endroits frais des arrières-cours au cœur de l'été, pour leur climat, leur atmosphère et ce qu'ils revêtent des empreintes du passé en convoquant le présent sont alors devenus les lieux choisis d'une partie de ses expérimentations artistiques. Avec la création d'un personnage : « un marchand qui a passé sa vie à vendre ses propres souvenirs et qui revient dans sa rue natale ». Une grande inspiration dans le travail d'Hervé Lelardoux établissant des liens entre les espaces et la mémoire, le temps et l'espace, s'est trouvée dans l'ouvrage d'Italo Calvino, *Les villes invisibles*, jusqu'à créer aujourd'hui des parcours sonores.

Delphine LEMONNIER-TEXIER

Capter le processus de création, documenter la fabrique du spectacle

Le recours à l'enregistrement audio et vidéo de moments du travail de recherche artistique au cours du processus de création du spectacle vivant, depuis les lectures à la table

jusqu'au moment de la générale, constitue une perspective de recherche originale avec la génétique du spectacle de théâtre. En mêlant approche ethnographique et approche génétique, plusieurs projets de recherche récents permettent de mieux cerner les caractéristiques de cette temporalité si particulière où se constituent les modalités de travail d'un groupe autour d'un projet de spectacle. Sans faire l'impasse ni sur les difficultés ni sur les limites de l'exercice auquel se confrontent les chercheurs engagés dans l'étude du processus de création, cette analyse propose une synthèse des méthodes complémentaires proposées par les chercheurs pionniers sur la question de la fabrique du spectacle et souligne toutes les perspectives ainsi ouvertes pour la recherche sur le spectacle vivant.

Céline ROUX

Pluralité des traces et archives en danse : à la recherche d'une archive vivante

Entretien, par Muriel DAVID

Chargé de la numérisation des œuvres chorégraphiques de Boris Charmatz par le musée de la Danse – Centre chorégraphique national (CCN) de Rennes et de Bretagne, Céline Roux témoigne du plan de numérisation lancé en France depuis quelques années et qui touche plus particulièrement l'art chorégraphique, comme en témoigne la mise en ligne du portail Numéridanse.tv. Elle montre la question du choix et ce qui est mis en branle pour que l'archive devienne vivante et non pas simplement un collectage de ce qui a été. L'archive et l'écriture contemporaine doivent se parler comme en témoignent des inventions, comme celle de la visite interactive d'*Expo zéro* dans laquelle l'internaute choisit son parcours.

Claire ROUSSARIE

Témoigner du processus de création

Entretien, par Sophie PROUST

Au Centre dramatique de Bretagne de Lorient (CDDB), un grand chantier a été réalisé : la numérisation de la mémoire des créations d'Éric Vigner, metteur en scène directeur de la structure mais aussi des créations des artistes invités et de la mémoire du CDDB en tant que structure dotée d'une programmation. Cela a été le premier centre dramatique national à réaliser ce type d'archivage, l'idée étant de pouvoir témoigner du processus de création du début à la fin d'une œuvre en particulier mais aussi de l'œuvre d'un artiste dans son ensemble, et de pouvoir transmettre ces processus à un large public. Cela a pu se faire grâce à l'embauche d'un personnel spécifique afin que puissent être pensées de manière concomitante la numérisation des travaux et leur mise en ligne par le biais d'un parcours.

Pascal BOUCHEZ

Le « spectacle des répétitions ». Autour d'Ann Boylen

La « création théâtrale », est-ce la seule représentation théâtrale, ou même l'éventail des représentations publiques d'un spectacle? Une vision plus juste, plus contextualisée et plus profonde, ne conduit-elle pas à prendre plutôt en compte une succession de « répétitions » fermées et ouvertes, ce processus rythmé englobant en lui-même la construction d'un spectacle, de la première répétition à la dernière représentation? Si tel est le cas, quelle peut-être la mémoire audiovisuelle de ce processus singulier « d'analyse génétique du théâtre » par certains égards « démesuré »? Quel type d'archivage peut rendre compte

de cette recherche théâtrale? Cet article revient sur les conditions de possibilité d'une mémoire « étendue » du spectacle vivant à travers l'une des expériences conduites au Théâtre national de Lille de 1991 à 1998, avec *Ann Boleyn* de Clarisse Nicoïdski dans une mise en scène de Daniel Mesguich. L'intégralité des répétitions de ce spectacle a été enregistrée par Pascal Bouchez en multicaméras préalablement à la recréation documentaire d'une trace spectaculaire et documentée de la fiction scénique du spectacle; ces traces patrimoniales ouvertes sont aujourd'hui dans l'attente d'une exploitation universitaire et publique, moment crucial de leur réinvention.

Sophie PROUST

Prise en considération de la réception des spectateurs dans les processus de création aux États-Unis
Avec des exemples issus d'entretiens et d'observations de répétitions à New York, La Nouvelle Orléans, Los Angeles, San Francisco et Chicago, il est ici question de la prise en considération de la réception des spectateurs dans les processus de création aux États-Unis. C'est uniquement cette observation des répétitions qui aura obligé à prendre en compte la réception des spectateurs comme élément incontournable dans le processus même des répétitions aux États-Unis, quelles que soient les conditions de production des compagnies. Aux États-Unis, la première représentation publique à tarif plein à partir de laquelle la presse est invitée à voir le spectacle (*l'opening*) est généralement précédée d'autres représentations publiques, à tarif ou non réduit, appelées *previews*. Officiellement, ces *previews* sont considérés comme des répétitions durant lesquelles le metteur en scène tiendrait compte des spectateurs pour façonner le spectacle jusqu'à *l'opening*. Ces problématiques sont tellement intégrées dans le système étasunien qu'il ne semble pas qu'elles aient fait l'objet d'études spécifiques jusqu'à maintenant. Le champ de recherche est novateur. Aussi ne s'agit-il pas d'apporter ici des réponses exhaustives et définitives mais bien de faire état d'une recherche en cours.

Juliusz TYSZKA

Grotowski et Stanislavski – de la technique à la métaphysique

L'héritage de Stanislavski a été extrêmement important pour Grotowski. On peut distinguer quatre sphères où l'influence du maître russe sur Grotowski est la plus évidente. Tout l'abord : l'« Auto-réforme permanente », une polémique incessante que Stanislavski entretenait avec ses propres processus. Il était ici sans doute un exemple pour Grotowski. Ensuite, la recherche permanente de Stanislavski pour découvrir et maîtriser les lois universelles de l'art de l'acteur. Grotowski appréciait beaucoup ici l'approche pratique et concrète de l'artiste russe. En troisième point : la séparation du travail de l'acteur avec son training quotidien, la période des répétitions et celle du jeu dans les représentations que Stanislavski a introduit dans sa théorie et dans la formation qu'il a dispensée dans les studios. Pour finir : « la méthode des actions physiques » que Grotowski a étudiée et développée pendant toute sa carrière, dans le théâtre et sa recherche post-théâtre.

Dans son travail, Grotowski ignorait le « fameux si » et les « circonstances données » de Stanislavski car il a découvert que la réponse « personnelle » du « moi profond » de l'acteur peut être déformée par son effort à défendre son « image de soi » préférée. Il demandait à ses acteurs des actions totales qui étaient « pré-physiques » et « pré-intellectuelles » qui

les menaient vers « l'acte total ». Grotowski soulignait l'aspect universel de techniques de l'acteur inventées par Stanislavski mais se distanciant de son esthétique. Pour Grotowski, seule la technique était universelle et intemporelle tandis que le style théâtral appartenait d'après lui à son époque et son contexte culturel.

Maja SARACZYNSKA-LAROCHE

Les processus mémoriels dans l'œuvre dramatico-théâtrale de Kantor, Różewicz et Grumberg. La démarche archivistique du théâtre de la mémoire

Le présent article s'interroge sur les possibilités de la mise en scène de la mémoire historique, collective (celle notamment des deux guerres mondiales) et personnelle, autobiographique de trois dramaturges-metteurs en scène investis entièrement dans le processus de leur création théâtrale : de l'écriture, en passant par la scénographie et la mise en scène, jusqu'au jeu et/ou une présence scénique. Le geste créateur paradoxal de Tadeusz Kantor, de Tadeusz Różewicz et de Jean-Claude Grumberg, basé sur les processus mémoriels, ne connaît plus de limites temporelles et oscille entre le passé (situé aux origines des œuvres dramatiques et théâtrales), le présent (des répétitions et des représentations) et les projections dans le futur (correspondant à la nécessité d'une démarche archivistique propre à ces trois artistes). L'analyse comparative de ces formes théâtrales particulières permet ainsi de saisir le caractère performatif des œuvres citées, se manifestant notamment par la place majeure accordée à la répétition, à la déconstruction et à la notion d'inachèvement.

Marie-Isabelle BOULA DE MAREUIL

Des mémoires en perspective. Shun-kin de Simon McBurney

En 2010, le metteur en scène britannique Simon McBurney présente à Paris, à l'occasion du Festival d'Automne, son spectacle *Shun-kin*, créé à Tokyo en 2008. Dans cette mise en scène, il fait jouer ensemble marionnettes, comédiens et musiciens pour interpréter la nouvelle de l'écrivain japonais Jun'ichirō Tanizaki. Celle-ci décrit les amours scandaleuses entre Shun-kin, jeune joueuse prodige de shamisen devenue aveugle, et son serviteur Sasukè. Simon McBurney adapte l'œuvre de Tanizaki en soulignant la façon dont le récit repose sur un jeu investi par une pluralité de mémoires. L'artiste (qu'il s'agisse de l'écrivain, du metteur en scène, de l'acteur ou du musicien) apparaît comme celui qui met en perspective les différents regards portés sur le passé. Cette mise en perspective s'opère sur le plateau, à travers la recherche d'une écriture ludique de l'espace et dans la reprise des formes ancestrales du théâtre japonais. Le spectacle fait dialoguer les voix et les corps au sein d'un récit sur lequel chacun semble mener l'enquête.

Ahmed CHENIKI

Jeux de mémoires et traces d'histoire. Quelques expériences théâtrales algériennes

L'adoption du théâtre par les Algériens correspond à une nécessité sociale et historique. Ce sont souvent les nations dominantes et hégémoniques qui imposent leur regard. L'emprunt est souvent vécu par les peuples dominés comme une sorte d'excroissance suspecte ou un espace d'aliénation négative. Ainsi, le théâtre fut au départ considéré comme l'expression d'une culture dominante, coloniale, qui risquait de détourner l'autochtone de ses valeurs originelles. C'est pour cette raison que cet art, comme d'ailleurs les autres formes cultu-

relles occidentales, rencontra de vives résistances avant d'être adopté par certaines élites urbaines. Si l'on examine de plus près les conditions d'émergence de l'art théâtral dans les pays anciennement colonisés, on comprendra vite que cet art fut découvert et adopté dans une période de déclin et de décadence. Mais la représentation associait en quelque sorte les éléments du terroir qui traversaient toute la société et la nouvelle structure qui apportait de nouvelles données et imposait sa propre forme. La mémoire interpellait l'Histoire et permettait la mise en œuvre d'une structure singulière. Nous retrouvons souvent dans les pièces algériennes la structure du conte, les personnages des légendes populaires, *Les Mille et Une Nuits* et bien d'autres formes littéraires orales, ainsi, bien entendu, que les bruits de l'Histoire récente et ancienne. Aussi est-il question ici de voir comment les jeux mémoriels et historiques investissent la représentation.

Marianne NOUJAIM

La mémoire dans le théâtre libanais contemporain

En l'absence d'un travail de mémoire officiel et public effectué après les guerres libanaises, la scène artistique contemporaine du pays, et plus spécifiquement celle du théâtre, s'emploie à combler les lacunes mémorielles ou bien à dénoncer l'inflation et les déformations de la mémoire qui aboutissent à la réitération du scénario conflictuel. Après une présentation sommaire du contexte socio-historique, les procédés et enjeux de la représentation de la mémoire dans le théâtre libanais contemporain seront examinés à travers l'analyse de trois pièces représentatives : *How Nancy Wished That Everything Was an April Fool's Joke* (2007) de Rabih Mroué, *Viva la diva* (2010) de Hoda Barakat (mise en scène par Nabil El Azan) et *La Ville aux miroirs* (2010) de Roger Assaf. L'étude se focalisera sur l'imbrication de la mémoire individuelle et de la mémoire collective et sur les modalités scéniques de la construction ou de la déconstruction des discours mémoriels. Elle pointera les « us et abus » (Ricœur) de la mémoire représentés dans les trois pièces en s'interrogeant enfin sur la fonction du théâtre à cet égard. Le théâtre participe de fait à la formation d'une « mémoire culturelle » – censée offrir une alternative contre hégémonique à la mémoire historique ou au silence imposé. Cependant, il risque alors d'épouser les tendances et les modes de cette « mémoire culturelle » qui instrumentalisent de nouveau le discours mémoriel.

Marie QUIBLIER

La reprise en danse. Usages des termes et processus mémoriels

Dans le champ chorégraphique français, les années 1990-2000 sont marquées par la recrudescence et le polymorphisme des formes de reprises d'œuvres du passé. De la reconstitution à l'adaptation, en passant par la transposition, la recréation, l'hommage, la multiplicité des termes utilisés par les artistes, critiques, historiens, témoigne de la fécondité et de l'hétérogénéité de ces pratiques. Pour éviter les pièges de l'indistinction ou de la confusion, il s'agit d'examiner ces termes depuis le champ des pratiques chorégraphiques, mais aussi de les reprendre sur un plan théorique, à partir des acceptions qu'ils trouvent dans d'autres disciplines pour éprouver, de cette manière, la disparité des ambitions, des idéologies et des engagements qui sous-tendent le travail de la mémoire en danse.

Bénédicte BOISSON

Quand la mémoire des spectateurs devient la matière de l'œuvre à venir.

Le Dernier spectacle de Jérôme Bel et Histoire(s) d'Olga de Soto

À partir de deux spectacles récents, ce texte réfléchit à l'importance prise par la mémoire des spectateurs au sein de certaines créations contemporaines. Ce phénomène marquant peut s'expliquer par une évolution de la conception des œuvres qui se définissent depuis les années 1960 dans la relation qu'elles instaurent au spectateur. Si l'expérience faite de l'œuvre en devient un élément constitutif, il faut renouveler les traces et archives du spectacle vivant. *Histoire(s)* d'Olga de Soto et *Le Dernier spectacle* de Jérôme Bel soulignent cela, en même temps qu'ils révèlent l'importance et la richesse de la mémoire du spectateur, qui devient un véritable matériau de création.

Rosa DE DIEGO

Héritage et rénovation du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal. Ronfard nu devant son miroir

Dans cet article est analysé le texte inédit des Québécois Évelyne de la Chenelière et de Daniel Brière, *Ronfard nu devant son miroir*, hommage à Jean-Pierre Ronfard, fondateur du collectif « Théâtre expérimental de Montréal » (TEM), devenu plus tard le « Nouveau Théâtre Expérimental » (NTE). Le point de départ est un message téléphonique laissé par Ronfard à sa codirectrice, où il réfléchissait sur la nécessité de bousculer les conventions théâtrales. Cette communication a été interrompue. Il n'y avait plus de place dans la boîte vocale. Et Ronfard est décédé quelques semaines plus tard. Avec la collaboration de tous les acteurs, Évelyne de la Chenelière et Daniel Brière ont répondu à l'invitation de leur mentor de repenser le théâtre, avec un travail collectif, expérimental, éphémère et irrévérencieux. Le spectacle *Ronfard nu devant son miroir* mélange jeu corporel, tragédie grecque, danse, drame, comédie, chant, tennis de table, vidéo, adresse au public. Tous les codes du théâtre sont utilisés afin d'expérimenter. Avec les mots, des fragments de phrases, leurs corps, les références biographiques de Ronfard, des textes venus d'ailleurs, des films, autant de points de repère nécessaires pour arriver à la dramaturgie. La pièce constitue une réponse spectaculaire et transgressée à ce désir de Ronfard de renouveler le théâtre. Dans cette expérience originale d'introspection les difficultés de la vie mais aussi la crise dans la culture contemporaine sont abordées.

Pierre KATUSZEWSKI

Le personnage de fantôme comme figure mémorielle du théâtre dans

Littoral de Wajdi Mouawad et dans Gibiers du temps de Didier-Georges Gabily

La citation, le montage, l'adaptation, la réécriture, la reprise sont des processus largement utilisés dans le geste contemporain d'écriture théâtrale. Plusieurs colloques universitaires et publications d'ouvrages ont vu le jour ces dernières années sur le sujet. En général, les auteurs de ces analyses interprètent ces procédés d'un point de vue littéraire, c'est-à-dire en expliquant le sens des emprunts et des citations. Ces interprétations sont au final coupées de la réalité scénique et n'ont pas besoin du passage à la scène pour être éprouvées. Il est un type de personnages qui, pourtant, résiste à ces interprétations : les personnages de fantômes. En effet, ils sont « incompréhensibles » s'ils ne sont pas pensés comme figures spectaculaires.

Des auteurs contemporains les utilisent d'ailleurs pour rethéâtraliser le théâtre. Ce procédé sera analysé ici chez deux d'entre eux – Didier-Georges Gabily et Wajdi Mouawad –, en examinant comment les personnages de fantômes sont construits en référence à d'autres personnages de théâtre, et comment ils activent un processus mémoriel inédit. La citation a pour fonction de réaffirmer leur présence au théâtre et pas de produire un quelconque discours qui ferait alors de leurs interventions une représentation exportable en dehors du théâtre. Ainsi, ces auteurs font des personnages de fantômes les figures emblématiques d'un lien renouvelé entre la scène et la salle et construisent une mémoire particulière.

Séverine LEROY

Ossia, un cénotaphe pour Ossip Mandelstam

Parce que Nadejda Mandelstam a travaillé contre l'oubli de son mari le poète Ossip Mandelstam, parce que l'Occident a oublié le poète Ossip Mandelstam, parce qu'il y avait un communisme occidental fait de lutte des classes et un autre communisme fait d'arrestations, de purges et de camps et enfin parce que le théâtre est mémoire, mémoire de l'histoire qui le fonde, mémoire de la langue et mémoire de l'acteur, Didier-Georges Gabily a écrit et créé *Ossia* en 1989. *Ossia*, pièce de théâtre qui porte le sous-titre évocateur « Variations (au pluriel) à la mémoire de Nadejda et Ossip Mandelstam ». De toutes les pièces publiées ou inédites de Gabily, *Ossia* est celle dans laquelle il revendique le plus clairement son engagement dans un processus mémoriel. Cette pièce raconte la tentative de deux acteurs – André Cellier et Hélène Roussel – pour interpréter des moments clés de la vie du couple Mandelstam, moments qui ont précédé la deuxième arrestation du poète en 1938.