



HAL
open science

Introduction : Théâtre et philosophie

Marc Lacheny

► **To cite this version:**

Marc Lacheny. Introduction : Théâtre et philosophie. Théâtres du Monde, 2016, Théâtre et philosophie, 26, pp.11-22. hal-01503488

HAL Id: hal-01503488

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01503488>

Submitted on 7 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

INTRODUCTION : THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE

« Théâtre et philosophie » : le rapprochement des deux notions semble aller de soi, dans la mesure où la longue histoire des relations (tantôt convergentes, tantôt divergentes) entre théâtre et philosophie remonte précisément aux origines du théâtre... et de la philosophie. Parmi d'autres, Olivier Abiteboul a consacré à cette question un essai fort stimulant : *Diagonales. Essai sur le théâtre et la philosophie* (Avignon, Presses Universitaires d'Avignon, Éditions ARIAS, 1997).

De Platon condamnant le théâtre dans la *République* (III, 394 et X, 604-6) à Jacques Rancière (*Le Spectateur émancipé*) en passant par des penseurs aussi divers qu'Aristote (la *Poétique*), Diderot (le *Paradoxe sur le comédien*), Hegel (l'*Esthétique*), Kierkegaard (*La Reprise*), Nietzsche (*La Naissance de la tragédie*), Sartre (*Les Mouches, Huis clos...*), Camus (*Caligula, Les Justes*), Derrida (« Le théâtre de la cruauté et clôture de la représentation » dans *L'écriture et la différence*) ou encore Michel Foucault (« La scène de la philosophie » dans *Dits et Écrits*), tous ont apporté leur contribution singulière à cette problématique générale connexe. Le jeune Laboratoire des Arts et Philosophies de la Scène (LAPS), groupe de recherche indépendant, concentre même exclusivement ses efforts sur les liens entre théâtre et philosophie, œuvrant à la rencontre de la recherche théorique et des pratiques scéniques, sous la forme d'un va-et-vient productif « entre la scène et les concepts philosophiques, produisant ainsi une véritable "philosophie de terrain"¹. » Flore Garcin-Marrou, instigatrice de ce projet, est d'ailleurs l'auteur d'une thèse récente consacrée à *Gilles Deleuze, Félix Guattari : entre théâtre et philosophie. Pour un théâtre de l'à venir* (Université Paris-Sorbonne, 2011).

Force est de constater que les philosophes ont fréquemment tourné autour du théâtre, aspirant surtout à cerner le cœur, la vérité de la tragédie. Comme auteurs, ils se sont parfois même risqués au théâtre d'idées pour tenter d'y incarner, avec des fortunes diverses, leurs abstractions. Mais l'une des questions qui traverse les contributions ici réunies consiste à se demander d'abord si la philosophie au théâtre a véritablement besoin des philosophes (à plus forte raison au sein de formes de théâtre dites populaires, peu enclines *a priori* au drame « à thèse »), ce qui soulève aussitôt la question de la façon dont le théâtre parvient à s'emparer de questionnements philosophiques pour tenter de donner un second souffle à ce « vieux couple antagoniste et complice » (Alain Badiou).

ÉTUDES SUR THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE

¹ Flore Garcin-Marrou, site du LAPS [labo-laps.com] consulté le 26 mars 2015.

Théa PICQUET souligne d'abord qu'avec la Renaissance, l'intellectuel se détourne de la vie politique pour s'occuper « uniquement des choses de l'esprit ». Partant de la métaphysique ficinienne, qui combine le syncrétisme et le mysticisme, elle consacre son étude à la comédie *Le Philosophe* de l'Arétin.

Son analyse porte en particulier sur les différents philosophes convoqués dans la pièce (en lien étroit avec le comique), sur le personnage de Plataristotele (contraction de Platon et d'Aristote, philosophe « de parodie » rétablissant le plaisir charnel et l'animalité face à la toute-puissance de la raison) et sur la perception – éminemment critique qu'en a son entourage afin de déterminer la philosophie alternative ici proposée : la comédie s'inscrit d'abord encore dans l'esprit de la Renaissance (*Fortuna – Ragione – Prudenza*) ; s'y ajoutent un hymne appuyé à la vie (hédonisme, épicurisme) chanté par les domestiques et, pour finir, l'éloge de l'amour et du mariage, assurance du bonheur terrestre.

Abordant le sujet « Microcosme humain et macrocosme dans la *comedia lopesque* », **Christian ANDRÈS** rappelle, pour commencer, que l'analogie entre le microcosme et le macrocosme est une notion grecque très ancienne, qui remonterait aux Pythagoriciens, pour devenir un des axes majeurs de la pensée de la Renaissance après son approfondissement au cours du Moyen Âge. Au XVII^e siècle, la doctrine du microcosme trouvera dans le théâtre de Lope de Vega une singulière résonance, s'appliquant plus particulièrement au microcosme qu'est la femme, mais aussi à une grande ville comme Madrid ou Séville.

Il est vrai que privilégier le microcosme féminin s'accordait parfaitement à la mentalité galante de notre dramaturge madrilène, et pouvait émailler les tirades d'images lyriques et esthétiques capables d'impressionner et séduire les spectateurs (surtout les plus cultivés d'entre eux). Cette étude ne porte que sur une dizaine de *comedias*, mais peut être selon son auteur amplifiée *ad libitum*, probablement.

Les trois contributions suivantes, formant un ensemble cohérent, sont consacrées à Shakespeare.

Henri SUHAMY aborde le sujet éminemment complexe que constitue « Shakespeare et la philosophie ». Mettant d'abord au jour la philosophie présente dans le texte même (traces du stoïcisme, proximité avec le cynisme, *contemptus mundi*, morale, débat sur l'utilité de la philosophie), il se penche ensuite sur les *sententiae* et la *Weltanschauung* de Shakespeare, entre « leçons de philosophie pratique » et couples d'opposition structurels : microcosme/macrocosme, être/paraître, poésie/philosophie, etc.

L'étude propose, enfin, un parcours allant du symbolisme des pièces de Shakespeare (paraboles, métaphores, comparaisons, « environnement symbolique » à l'œuvre notamment dans le contraste récurrent entre civilisation urbaine et espaces primitifs, trop souvent négligé par les metteurs en scène actuels) à la

recherche d'une cohérence entre les œuvres : s'opposant vigoureusement à une lecture « psychologiste » (à la Goethe) de Shakespeare, l'auteur montre à l'aide de nombreux exemples que la pensée dialectique de Shakespeare ne se laisse pas enfermer dans des théories ou des systèmes abstraits, lesquels nous en apprennent finalement plus sur les conceptions du critique concerné que sur Shakespeare lui-même, mais que cette « philosophie » est sans doute à chercher ailleurs que dans les discours des personnages : « dans la structure des œuvres, dans les récurrences thématiques, dans le symbolisme qui ressort de certaines analyses ».

Maurice ABITEBOUL révèle la « présence de l'esprit philosophique dans *Hamlet* ». Plutôt que de considérer *Hamlet* comme une pièce à thèse, il s'applique à déceler les nombreuses réminiscences plus ou moins dissimulées – allusions, prises de position et points de vue – « qui suggèrent moins une philosophie cohérente et globale que *la présence d'un certain esprit philosophique* ».

L'étude nous conduit ainsi des réminiscences des grandes sagesse de l'Antiquité (scepticisme, stoïcisme, épicurisme) à la question centrale de l'Être soulevée par Hamlet, en passant par quelques réflexions philosophiques éparses (relativisme, versatilité des êtres comme des sentiments, tension entre être et paraître). L'auteur refuse donc de considérer *Hamlet* comme une pièce véritablement philosophique ou comme une pièce à thèse, mais propose au contraire de la lire comme un exemple type de réfutation de tout dogmatisme philosophique – ce qui n'ôte rien à son substrat ni à sa coloration éminemment philosophiques.

Sous le titre explicite « Iago antiphilosophe dans *Othello* », **Éric LECLER** envisage à son tour le théâtre de Shakespeare, en particulier son dispositif théâtral, comme « la scène philosophique par excellence ». Il montre tout d'abord le caractère stable de la « femme philosophe » Desdémone, affrontant la mort avec une sagesse toute stoïcienne qui contraste avec Iago, jouant en revanche sur l'instabilité et le pouvoir de l'imagination.

L'auteur de l'article révèle ensuite le machiavélisme et le « pouvoir [également politique] de la parole » de « l'antiphilosophe » Iago.

Thérèse MALACHY se penche, quant à elle, sur le « bon usage des doctrines médicales au théâtre ». Après avoir rappelé que « la tragédie et la comédie classiques ont, d'entrée de jeu, une composante thérapeutique grâce à la *catharsis* : dans la tragédie par la purgation des sentiments, dans la comédie par le rire qui sert souvent d'exutoire », elle retrace, à l'aide d'instantanés savamment choisis, la longue histoire des interactions entre théâtre et médecine.

Elle centre ainsi son propos sur les grandes satires médicales qui ont traversé l'histoire du théâtre occidental depuis Aristophane : Molière bien sûr, mais

aussi l'écrivain-médecin autrichien Schnitzler (*Professor Bernhardt*, 1912), Ibsen (*L'Ennemi du peuple*, 1882) et Tchekhov (*L'Oncle Vania*, 1897), sans oublier *Knock ou le triomphe de la médecine* (1923) de Jules Romains. L'article montre que l'on peut conclure à la permanence et à l'actualité des liens entre théâtre et médecine.

Jacques COULARDEAU aborde ensuite « la philosophie, cette sœur de la religion dans *Le Fanatisme, ou Mahomet le Prophète* (1741), le *Traité sur la Tolérance* (1763) et *Les Guèbres, ou la Tolérance* (1769) » de Voltaire. Il montre en particulier que « la tolérance ne semble être qu'un principe politique à court terme qui ne bénéficie pas chez Voltaire de la profondeur philosophique nécessaire pour simplement comprendre les enjeux d'une des trois religions à base sémitique dans la première pièce et les deux autres religions à base sémitique dans le traité et la deuxième pièce. »

Dans ces trois textes, Voltaire réserve, selon l'auteur, un traitement particulièrement critique au judaïsme et à l'Islam, dont les enjeux philosophiques et éthiques sont en partie escamotés au profit de la politique et du sentimentalisme. Poursuivant dans cette veine critique, il souligne enfin que Voltaire produit en l'occurrence surtout « une œuvre opportuniste et circonstancielle ».

Aline LE BERRE interroge, pour sa part, la problématique du déterminisme et du libre arbitre dans *Egmont* de Goethe. Après avoir montré en quoi consiste la liberté du héros, mélange d'assurance, d'énergie vitale et de générosité, épicurien rétif au monde de la cour, elle révèle l'aveuglement d'Egmont, que l'affectivité et l'altruisme, contrastant avec la froideur et l'intellect d'Orange, perdent irrémédiablement au niveau politique.

L'obstination aveugle du personnage le conduit à énoncer un *amor fati* (« Laisse chacun suivre sa voie »), déterminisme qui le rassure et, paradoxalement, lui permet de conserver à la fois son indépendance d'esprit et son insouciance. Le propos se double d'une contestation de la notion même de libre arbitre où se fait jour l'influence massive de la philosophie spinoziste sur Goethe : « Sa liberté ne consiste pas à infléchir le destin, mais à y adhérer. »

Marc LACHENY explore à son tour un aspect des relations entre théâtre et philosophie à l'exemple du théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy. Après avoir décrit la « philosophie » antirationaliste et anti-idéaliste du Hanswurst de Josef Anton Stranitzky, placée sous le signe des sens et des plaisirs matériels, du scatologique, de l'obscène et du sexuel, donc l'exacte antithèse de la philosophie des Lumières et de toute forme d'idéalisme philosophique, il montre comment Nestroy a pu passer peu à peu d'un statut peu enviable de comédien immoral à celui de « philosophe au théâtre ».

Une étude ciblée de ses quelque 80 pièces ne fait pas apparaître une philosophie clairement identifiable, mais révèle plutôt une pensée de l'insoumission et de la liberté (certes critique, sceptique, voire pessimiste), rétive par nature à toute réclusion dans un système sclérosant. Aussi Nestroy ne saurait-il être, selon l'auteur, réduit à un système philosophique spécifique à l'exclusion d'autres.

Sous le titre « Du théâtre à la philosophie et de la philosophie à la vie », **Ouriel ZOHAR** traite « de façon brève et non détaillée » la philosophie de la mise en scène des quatre pièces de théâtre suivantes : *Un ennemi du peuple* de Henrik Ibsen (dont il montre la puissante idéologie sociale), *Séraphita*, une adaptation du roman d'Honoré de Balzac par Barbara Heman et Ouriel Zohar, *Message aux matérialistes*, une conférence de Omraam Mikhaël Aïvanhov adaptée pour le théâtre par Ouriel Zohar, et enfin *L'initiation du Ciel*, écrite par Ouriel Zohar au cours d'un séjour en Inde en 2014. L'auteur voit un dénominateur commun entre ces quatre pièces dans « la philosophie de l'invisible » qui les traverse.

Puis **Jean-Pierre MOUCHON** traite de l'« ombre et [de la] lumière » dans l'opéra *Mireille* (1864), musique de Charles Gounod, livret de Michel Carré, tiré du célèbre poème de Frédéric Mistral *Mirèio*, écrit en provençal et traduit en français par l'auteur lui-même. Il met au jour « de nombreux thèmes de nature psychologique et philosophique comme les sentiments (amours contrariées, jalousie, haine), le devoir, la responsabilité, la valeur du travail, le bien et le mal, les mœurs de la Provence rurale (pays d'Arles, la Crau), avec la place de la famille et la condition de la femme, la religion, les croyances, les légendes, la superstition, le surnaturel, et nous interroge sur la destinée humaine soumise aux aléas de la vie (thème de la fatalité). »

Il montre en outre, à l'aide de nombreuses analyses de détail, que *Mireille* offre « un renversement des valeurs dans le microcosme d'une ferme du pays d'Arles » : à la morale stricte et conformiste de son père, Mireille oppose une morale ouverte qui implique une autorité inspirée non par la loi, mais par l'amour et la compréhension.

Les deux articles suivants, s'éclairant mutuellement, sont consacrés à l'œuvre de Pirandello.

Dans le premier, **Edoardo ESPOSITO** rappelle tout d'abord que la notion de dualisme entre la vie et la forme, mise en évidence en 1922 par A. Tilgher (influencé en cela par Georg Simmel) est longtemps restée la grille de lecture prédominante de la « philosophie » de Pirandello.

L'auteur montre au contraire que la pensée mouvante de Pirandello est irréductible à cette lecture et que la richesse de son œuvre ne saurait être restreinte

à un courant esthétique ou idéologique précis. Cette complexité ressort notamment d'une pièce clé telle que *Six personnages en quête d'auteur* et de sa substantielle préface, dont Edoardo Esposito explore les diverses facettes : jeu sur la fiction, la réalité de la répétition théâtrale et la vie ; réflexion méta-théâtrale sur les enjeux de la création artistique ; dialogue fictif entre l'auteur et ses critiques et spectateurs ; ambiguïté du « message » philosophique ; définition pirandellienne de « l'humorisme » notamment. Cette contribution révèle ainsi le caractère éminemment réducteur de la lecture de Pirandello par Tilgher.

Dans une seconde contribution subtile mettant en résonance les romans et les nouvelles de Pirandello avec son théâtre, **Marjorie BERTIN** considère précisément ce théâtre comme un « lieu d'impressionnisme et d'expérimentation philosophique ». La thèse qu'elle développe est que les pièces de Pirandello sont le reflet des contradictions du réel, « dont il tente de restituer sa perception à la manière d'un peintre impressionniste ».

Après un retour sur les caractéristiques principales de la pensée ontologique pirandellienne et sur les formes dramaturgiques qui l'expriment, Marjorie Bertin analyse la façon dont le théâtre, devenant chez Pirandello métaphore de la vie, permet « une expérience philosophique concrète d'un genre inouï » et arrive à la conclusion que Pirandello est bien un auteur philosophique impressionniste qui vit le théâtre concrètement : « La vie, pour Pirandello, c'est du théâtre que l'on interroge. »

Dans l'article suivant, **Claude VILARS** se penche, entre autres, sur la vision de l'Amérique de Sam Shepard (né en 1943). Elle explore en particulier le thème de l'identité, central dans l'œuvre de Shepard, tout en interrogeant sa manière singulière de renouveler le théâtre. Se voient ici tour à tour traités les apports de la musique, du rock en particulier (voir son cycle « Rock Plays »), les apports du quotidien américain de son temps, les apports du cinéma, les pièces expérimentales du début où s'exprime un anticonformisme certain et surtout une grande liberté formelle et linguistique, ainsi que les pièces ayant pour objet la famille et la problématique des liens filiaux (voir ses « Family Plays »), traversée de conflits, mais surtout le lien complexe de Shepard à « l'américanité », révélant une réflexion critique sur une appartenance ou une mémoire culturelle spécifique qui n'exclut pas la mise en question, voire l'attaque d'une certaine morale bien-pensante américaine. L'étude montre à quel point la production théâtrale foisonnante de Shepard, dont les parallèles avec la conception du théâtre d'Artaud sont ici fort justement soulignés, se révèle être indissociablement un théâtre de l'image, du rythme et du souffle, en même temps qu'un théâtre « pour signifier », un théâtre du verbe, du langage et des mots.

Dans un article tiré de son ouvrage *Diagonales. Essai sur le théâtre et la philosophie*, **Olivier ABITEBOUL** interroge ensuite la présence de la philosophie dans le théâtre à l'exemple de Joshua Sobol, de Jean-Claude Brisville et de Thomas Bernhard : il montre ainsi que, dans *Solo*, Sobol s'empare de certains sujets phares de la philosophie de Spinoza (les passions, la religion, la politique) ; dans son *Entretien de M. Descartes avec M. Pascal le Jeune*, Brisville met par ailleurs en scène l'opposition entre les personnages de Descartes (dépeint comme le philosophe de la raison et de la science, mais aussi comme un homme de bon sens) et de Pascal (l'antinomie de la pensée et du cœur) ; dans *Emmanuel Kant*, enfin, Bernhard campe la figure du philosophe en général comme perroquet (ce qui lui importe, ce n'est pas Kant lui-même, mais la philosophie, le philosophe en général, le personnage principal de la pièce n'étant donc pas Kant, mais bien son perroquet).

Sous le titre évocateur « Via lucis, via crucis. Partition inachevée pour Angélica Liddell », **Marie-Françoise HAMARD** dépeint l'approche de l'écriture et du théâtre de la fascinante artiste, metteuse en scène, auteure et interprète espagnole (née en 1966) comme « un moyen de se venger, de se protéger contre ce qui est devenu une phobie sociétale ».

Dans une œuvre où se croise l'empreinte de Schopenhauer, du scepticisme de Cioran, de Bataille (*La littérature et le mal*) ou encore du « théâtre de la cruauté » d'Artaud, la création dramatique se présente fondamentalement comme un « sacrifice » et l'écriture comme une catharsis de la pulsion de mort : « Pour renaître, il faut périr. » Les derniers textes de Liddell, donnant à voir une dimension plus « autotélique », proposent d'une part une reprise massive d'éléments bibliques, d'autre part de claires références à l'esthétique musicale baroque (Bach). L'article se clôt sur le rôle du silence dans les productions récentes de Liddell, que son auteure se propose d'investiguer dans de futures publications.

PORTRAIT/ÉVOCATION

Cette section, réintroduite dans le présent numéro, contient une bibliographie commentée, « Raimund et la France, Raimund en France », élaborée par **Marc LACHENY**, qui vise à fournir à nos lecteurs des indications sur Ferdinand Raimund (1790-1836), comédien et auteur dramatique autrichien méconnu en France, ainsi qu'une orientation précise dans les publications qui lui sont consacrées.

ATELIER D'ÉCRITURE

En postlude à la fable philosophique qu'il vient de faire paraître sous le titre *Perplexe ou la Folisophie*, **Louis VAN DELFT** publie ici une chronique (« Restent les moralistes ») portant sur la question – plus que jamais d'actualité – de l'enseignement de la « morale laïque » (projet porté par Najat Vallaud Belkacem) : pourquoi ne pas remettre au goût du jour et surtout au programme le message des grands moralistes français ?

VU SUR SCÈNE

Michel AROUIMI confronte d'abord la célèbre version théâtrale, par Joël Pommerat, du *Petit chaperon rouge* (2004) et sa mise en scène récente par « La PeTiTe CompAgnie », sous la direction de Tiphaine Guitton. Il voit la principale différence entre ces deux versions dans la plus grande réceptivité de cette seconde mise en scène aux enjeux symboliques du conte : subtile réintroduction du sacré, en particulier de la métaphysique chrétienne ; ajout d'une symbolique gémellaire et représentation picturale de la violence duelle ; jeu sur les contradictions (tension du *oui* et du *non*) ; travail sur les couleurs (la gamme du rouge, du noir et du blanc) ; interprétation symbolique du loup ; symbolique centrale du drap rouge : « Ce drap, imbibé par nos souvenirs du vrai chaperon rouge, conjugue le sort des victimes et la violence de leur prédateur. En même temps, ses allures de rideau de Guignol [...] stigmatisent les arts de la représentation dont le "jeu" de la mère [...] faisait déjà la synthèse. » Cet aspect du spectacle révèle, pour l'auteur, un « sens autocritique » aigu dépassant la démarche artistique de Pommerat qui, toujours selon Michel Arouimi, « dépoétise les approches meurtrières du loup du conte ».

Jean-Pierre MOUCHON nous expose ici en détail la représentation du *Trouvère*, opéra en quatre actes de Verdi (livret de Salvatore Cammarano), à laquelle il a assisté le 4 août 2015 au théâtre antique d'Orange. Soulignant la qualité globale de l'interprétation des solistes, il fustige à bon droit la mise en scène de Charles Roubaud.

Marcel DARMON rend ensuite compte d'une représentation de *La Clémence de Titus*, l'un des deux derniers opéras de Mozart (l'autre étant *La Flûte Enchantée*), donnée à l'Opéra-Comédie de Montpellier le 9 avril 2015. En dehors de son intérêt proprement musical (retour à l'*opera seria*, introduction de duos et d'ensembles), cet opéra soulève des questions fondamentales telles que l'exercice du pouvoir, le pardon ou l'amitié (trahie). Là encore, la qualité des chanteurs contraste avec les « décors hideux » et la mise en scène privilégiant la modernité, voire l'hyper-modernité.

NOTES DE LECTURE

Jacques COULARDEAU propose d'abord une brève, mais vigoureuse relecture de la pièce « testament » de Racine, *Athalie* (1691), dont il montre que le propos – si l'on consent à vraiment lire la pièce – éclaire puissamment notre tragique actualité.

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Aline LE BERRE présente d'abord la dernière publication de Marc Lacheny, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy* (Berlin, Frank & Timme, 2016). Elle souligne notamment que Marc Lacheny, dans cet ouvrage complété par un index des noms propres, une abondante bibliographie et un copieux résumé en allemand de plus de cinquante pages, « nous fait pénétrer dans un univers autrichien littéraire foisonnant et bigarré, lieu de rencontre où se heurtent et s'amalgament des tendances contraires, des écrivains a priori très différents » et « brosse un panorama impressionnant de la littérature autrichienne ».

Maurice ABITEBOUL commente ensuite l'ouvrage d'Aline Le Berre *Le théâtre allemand. Société, mythes et démythification* (Paris, L'Harmattan, 2015). Dans cet ouvrage décliné en trois grandes parties (« Société et politique », « Amour et morale », « Mythes et croyances »), Goethe et Schiller occupent une place de choix, mais l'auteure traite également de Lessing, de Lenz, de Tieck, de Grabbe, de Kleist, de Schnitzler, de Hofmannsthal, de Dürrenmatt, de Horváth. Ainsi, selon Maurice Abiteboul, « Aline Le Berre nous donne le goût d'aller, voire de retourner, vers ce théâtre dont les multiples qualités ne sauraient plus, désormais, être méconnues après la lecture du présent ouvrage. »

Maurice ABITEBOUL, présentant par ailleurs le récent livre d'Henri Suhamy *Roméo et Juliette*, souligne que l'auteur dresse « un état du texte et des premières représentations, étudie le développement dramatique et “le double mécanisme tragique” de la pièce, explore longuement la psychologie des personnages et analyse avec pénétration, de manière lumineuse, les principaux thèmes, tous tournant autour du thème central, celui des amours contrariées (“l'amour et la beauté”, “l'amour et la haine”, “l'amour, la mort et le suicide héroïque”). » L'ouvrage, agrémenté de reproductions de tableaux, offre ainsi à son lecteur « une mine d'informations précieuses et ouvre de larges perspectives au lecteur passionné par le mythe de Roméo et Juliette ».

Puis **Maurice ABITEBOUL** présente le monumental ouvrage en deux volumes de Jean-Pierre Mouchon *Une basse française d'exception : Marcel Journet* (Paris, Éditions Édilivre, 2015) : il souligne que le premier tome est consacré à la vie et à la carrière de la basse Marcel Journet (1868-1933) et fournit,

outre des comptes rendus et des lettres qui apportent un éclairage indispensable au lecteur, une liste des enregistrements du chanteur et une iconographie abondante qui nous aide à pénétrer dans l'univers de l'opéra. Le second tome, quant à lui, fournit entre autres une chronologie quasi exhaustive de la carrière de Journet. « Un index onomastique et une bibliographie substantielle complètent cet épais ouvrage qui ne manquera pas de passionner les fervents du *bel canto*. »

Enfin, **Jean-Pierre MOUCHON** évoque *L'Humeur vagabonde, entre silence et promesse*. (Saint-Denis, Éditions Édilivre, 2015), recueil de poèmes sous forme de diptyque qui contient deux publications précédentes de Maurice Abiteboul, *Le Livre du silence* et *Le Livre des promesses*, parues chez Édilivre en 2015. L'un des motifs centraux du recueil est le silence, permettant « tout à la fois d'entendre l'appel de l'univers et de remonter dans ses souvenirs ». Nulle angoisse métaphysique toutefois : l'optimisme reste de rigueur, « l'atelier du temps » ne se contentant pas d'enchaîner les hommes, mais permettant aussi de s'ouvrir sur « les portes de l'audace », « sur le début d'un matin », sur « la chaleur d'un soleil », « sur l'horizon des possibles ».

Si ce nouveau numéro de *Théâtres du Monde* a contribué lui aussi, à sa modeste échelle, à ouvrir « l'horizon des possibles » et à renouveler l'intérêt de se pencher sur les relations – complexes, protéiformes, infinies – unissant le théâtre et la philosophie, il aura largement atteint son but.

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