

Préface

L'expression *Pour un Théâtre-Monde* qui sert de titre à cet ouvrage fait écho au concept de *Tout-monde* défini par l'écrivain philosophe Édouard Glissant en tant que vision de la *Relation*, conception du monde dans sa pluralité en mouvement, les cultures humaines étant constamment en interaction et s'interpénétrant.¹

J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la « vision » que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité.²

Dans la continuité de ce concept, nous envisageons ici celui de Théâtre-Monde qui, loin de se réduire aux théâtres du monde, désigne le trait d'union qui relie le théâtre au monde, voire aux mondes. Il s'agit donc, dans cet ouvrage, d'étudier les liens, les relations, les connivences comme les confrontations et les tensions qui s'avèrent manifestes ou sous-jacents d'une scène à l'autre, de la scène à la salle, du texte à la scène, d'une langue à l'autre, de la langue au langage du corps, d'une culture à l'autre, de la scène à l'école, d'un espace à l'autre, du groupe à l'individu, de soi à l'autre, de maintenant à hier et à demain. La dynamique de ces

1. Bien que le titre de notre ouvrage se rapproche fort de celui du livre et manifeste *Pour une littérature-monde* (sous la direction de Michel Le Bris et de Jean Rouaud, Paris, Gallimard, 2007), le projet conduit ici ne correspond pas au propos de cet ouvrage de référence.

2. Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 176.

rappports implique à nouveau de multiples déclinaisons assorties de leur réversibilité.

Pour un Théâtre-Monde. L'intitulé résonne d'emblée comme un manifeste. Et c'est bien de cela dont il est question car aujourd'hui l'enjeu fondamental du théâtre est celui de la rencontre, de la transmission et du partage. Cette force de relation et de médiation que le théâtre détient – contact, frôlement, torsion, rencontre ou croisement – et qui ne signifie pas nécessairement son instrumentalisation conduit à examiner les terrains de partage où sont susceptibles de communiquer à la fois les mondes de l'art, de l'éducation, de l'institution, les cultures populaire, savante, artistique, scientifique, ainsi que les cultures ethniques.

Pour un Théâtre-Monde. La formule sonne aussi comme un projet, une aspiration vers un horizon dans lequel peuvent se rencontrer différents mondes, dans leur pluralité, leur diversité culturelle et linguistique ; comme le conçoit Wajdi Mouawad, « à la croisée des chemins, il peut y avoir l'autre. »³

Cette approche du théâtre, précisément « à la croisée des chemins », implique non pas la convocation « en qualité d'acteur des personnes identifiées comme « autres »⁴, mais la question même de « l'altérité, telle qu'elle traverse chacun de nous, qui est placée au cœur de l'acte théâtral, au cœur de l'acte politique, au cœur de l'affirmation de vie ? »⁵

Pour un Théâtre-Monde. L'expression propose un « Théâtre pour aller vers l'autre », un « Théâtre alter / natif – de l'autre / né »⁶. *Ludus*, le théâtre est lieu-même de tout instinct humain, ouvrant à la connaissance de l'autre et de soi-même. Le théâtre, dans sa force d'adresse et sa puissance esthétique, incarne ce lieu paradoxal de distanciation et d'implication dans lequel il

3. Wajdi Mouawad, une phrase-leitmotiv de sa pièce *Littoral*, coédition Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999, 2009.

4. Lydie Moudileno et Boniface Mongo-Mboussa (dir.), *Des théâtres de l'autre, Abécédaire*, in « Note d'usage », Paris, Éditions Acoria, coll. Les mots en partage, 2001, p. 5.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 19.

devient possible de naître au monde, de se reconnaître dans l'autre et de renouveler son « *imaginaire en tant que disposition mentale conduisant à la construction physique et métaphysique du monde* »⁷. Loin de la réduction des différences en une unité figée dans l'harmonie, le *Tout-monde* se définit par la permanente labilité des échanges, dans « la distance (l'en-aller) d'avec les figements bouleversants de l'Être »⁸, entraînant là ce qu'Édouard Glissant nomme *créolisation* par laquelle les éléments ne s'assimilent pas les uns les autres mais, bien au contraire, se valorisent :

La créolisation n'est pas une fusion, elle requiert que chaque composante persiste, même alors qu'elle change déjà. L'intégration est un rêve centraliste et autocratique. La diversité joue dans le lieu, court sur les temps, rompt et unit les voix (les langues).⁹

Théâtre-Monde implique un théâtre perçu dans sa créolité et sa *créolisation* en puissance, reconnaissant la valeur de toutes ses composantes du dedans – celles de la création artistique – en constante relation entre elles et qui interagissent tout autant avec les éléments et les espaces du dehors – ceux de la culture –, dans le respect de la diversité, de la *diversalité* qui, selon Édouard Glissant, est l'universalité du divers, pour la participation et le devenir de chacun d'eux.

C'est en cela d'ailleurs que la *créolisation* devient vecteur de transmission. Dans cette perspective, il paraissait difficile de ne pas articuler cet enjeu crucial autour des questions vives que sont le plurilinguisme et l'interculturalité, questions qui agitent nos sociétés modernes et auxquelles la contemporanéité a donné plus d'acuité encore à travers le concept bien connu de *globalisation*. Augmentation des flux migratoires, mondialisation des échanges, ouverture des frontières, reconfiguration des territoires, autant d'éléments qui ont modifié nos rapports aux langues et aux cultures

7. Musanji Ngalasso-Mwatha, *L'imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*, (ouvrage collectif), in Avant-propos de l'auteur, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 15.

8. *Ibid.*, p. 25.

9. Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 210.

qui ne peuvent plus se penser comme des éléments juxtaposés et disjoints mais qui se conçoivent justement en termes d'hybridation, de métissage.

Lieu par excellence de la parole incarnée dans un monde où se manifestent replis communautaires, peur de l'autre, développement des échanges virtuels ou à distance, réseaux sociaux, le théâtre demeure pourtant bien ce lieu privilégié de confrontation avec l'autre, avec soi-même ou l'autre en soi¹⁰. Le théâtre possède cette force exclusive de réunir encore et en corps dans le présent, la présence, la permanence aussi.

Pour un Théâtre-Monde ! Un tel titre retentit comme un postulat : admettre que le théâtre est le vecteur privilégié de cette rencontre avec les autres, rencontre qui aboutit nécessairement à une co-naissance et une re-connaissance mutuelles.

Somme toute *Pour un Théâtre-Monde* est une réflexion qui entend renouveler le questionnement du lien entre les langues, les cultures, les méthodes éducatives et les pratiques théâtrales, à travers les enjeux esthétiques et politiques qu'elle s'attache à révéler.

Parler de théâtre au confluent des problématiques de plurilinguisme, d'interculturalité et de transmission, c'est revendiquer un cadre nécessairement pluriel : celui du *Tout-monde* ou Théâtre-Monde. Des spécialistes et des praticiens de plusieurs disciplines portent ainsi leur regard sur des créations et des expérimentations théâtrales, chacun examinant de son point de vue et avec ses outils propres ce cadre pluriel dans lequel art et science apparaissent comme deux modes complémentaires d'exploration et de connaissance du monde.

Les avancées ou les hasardements des sciences, les plongées ou les errances de la création artistique ne vont certes pas « en continu ». S'il se trouve, c'est là ce que la science et l'art partagent le plus sûrement. Mais le créateur ratifie et l'homme de science suppose : deux dimensions de la manière d'inventer. L'artiste a besoin d'avoir raison au moment qu'il pétrit sa création, le scientifique a besoin de douter, même quand il a prouvé. Ils investissent de la sorte l'inconnu, à partir du monde connaissable. Leurs rapports sont d'incertitude concertée,

10. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

de certitudes rêvées. « Ce qui existe, au-delà de l'apparence », tel pourrait être leur garant de rencontre, leur meilleur lieu commun.¹¹

D'où la nécessité de bâtir des projets communs, d'ouvrir des échanges, de susciter les dialogues, en somme de participer au Théâtre-Monde, comme le fait cet ouvrage. C'est sans doute l'originalité de cette recherche qui investit un champ nouveau, inévitablement hybride lui aussi, à la croisée de différentes disciplines contributives : littérature, art, art du spectacle, linguistique, sémiotique, sciences du langage, didactique, sciences de l'éducation, anthropologie, sociologie, sciences cognitives. Le présent ouvrage est nourri par un regard pluridisciplinaire et des choix méthodologiques pluriels, à travers une présentation volontairement dialogique au sens bakhtinien du terme. L'ouvrage se divise ainsi en quatre parties qui témoignent des relations à l'œuvre dans le Théâtre-Monde.

Langue – texte – représentation : la langue comme phénomènes de diglossie, hétérolinguisme de l'écriture scénique et dramaturgique ; le texte et la scène sont des lieux privilégiés où se rencontrent les langues car qu'il soit écrit ou porté sur scène, le théâtre permet de trouver un espace où parler de soi, parler à l'autre, dialoguer entre les sujets et les formes artistiques.

Corps – langage – jeu : le corps est un espace de dialogue retrouvé à soi et à l'autre. Parole d'avant la langue, objet d'expérimentation, lieu de significations, il apparaît comme une invitation à jouer par la représentation, se confronter à la parole de l'autre mais aussi comprendre et apprendre.

Enseignement – transmission – pratiques : d'un monde à l'autre, du plateau à la salle de classe, des enjeux multiples se dessinent au gré des époques, des intentions, des acteurs ; le théâtre peut être assimilé à une école à grande échelle ouverte à de multiples pratiques dont le but serait d'enseigner, de créer, de transmettre.

Cultures – altérité – dialogue : la scène peut aussi s'avérer un lieu de métissage culturel et artistique – et c'est particulièrement sensible pour le théâtre africain, subsaharien comme maghrébin – propice à croiser les

11. Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 218.

identités, les différentes façons d'appréhender le monde, de transmettre les cultures, d'exprimer l'altérité, de nourrir le dialogue interculturel en somme. Le théâtre est un lieu de traversée culturelle et la scène un espace accueillant la diversité.

Chaque partie de l'ouvrage est accompagnée d'une « parole en écho », un espace dans lequel s'expriment des voix singulières émanant de différents acteurs/praticiens, artistes et enseignants, de la scène théâtrale, pour relater une expérience personnelle ou exprimer de façon originale leur point de vue. Signalons enfin qu'un support numérique comprenant trois documents visuels, un documentaire de vingt-six minutes et deux entretiens réalisés lors de la manifestation *En Scènes* ¹², accompagnent l'ouvrage et répondent par ricochet aux recherches menées, mêlant les formes d'expression et de réflexion choisies, textuelles ou audiovisuelles.

La première partie s'intitule « Les langues dans le texte et la représentation : parler de soi, parler à l'autre, dialoguer ». Elle se consacre au trait d'union entre théâtre et langues. C'est d'abord au plus près des textes et, surtout, des pratiques scéniques que se situe notre réflexion. Nombre de pièces de théâtre et d'expériences performatives relèvent d'une mixité langagière au sein d'une même écriture ou représentation. Si la scène théâtrale est ce lieu privilégié où se rencontrent les langues, il convient d'interroger l'effet de l'hétérolinguisme sur l'écriture scénique et la dramaturgie de même que les rapports mutuels que langues et langage théâtral entretiennent.

Thibaut Julian interroge le plurilinguisme récurrent dans le théâtre européen contemporain en croisant trois pièces de Bernard-Marie Koltès, Martin Crimp et Botho Strauss qui font un usage variable des langues étrangères – central, épisodique ou parodique – et intègrent diversement

12. *En Scènes ! Acte 2*, action-recherche qui a consisté en un stage de pratique théâtrale destiné à cent-vingt élèves et qui a été menée du 30 janvier au 2 février 2013 au lycée Vaclav Havel de Bègles, sous l'impulsion de TEA (Théâtre Éducation Aquitaine), avec la collaboration de l'université de Bordeaux 3.

la problématique de l'altérité. L'identité brisée, à travers un personnage féminin au corps mutilé, constitue la thématique partagée. L'auteur montre que le travail des langues crée une distanciation propice à la révélation d'un lien social supérieur, en interrogeant des classiques et des mythes, et en exorcisant une mémoire collective européenne dure à tous égards.

Ainsi le plurilinguisme dans les textes comme sur la scène semble porteur des traces du passé. C'est ce que confirme l'étude du corpus africain, maghrébin comme subsaharien. En étudiant des pièces de Aziz Chouaki et Mohamed Fellag, Denise Brahimi examine les spécificités de l'arabe dialectal algérien, créole hérité de la colonisation qui se prête à des jeux comiques, et confirme que le plurilinguisme au théâtre se situe au cœur d'enjeux identitaires et politiques.

Maëline Le Lay met à son tour en évidence la valeur sociale du théâtre plurilingue en étudiant la diglossie dans les performances en République démocratique du Congo. À partir d'un corpus de textes dramatiques congolais en français et en swahili, elle s'attache à mettre en lumière les procédés de mise en scène des langues et la parodie des rapports de pouvoir qu'implique leur usage respectif au théâtre.

En écho à ces réflexions sur la diversité linguistique dans le théâtre aujourd'hui, Jean-Luc Ollivier, metteur en scène et acteur militant du théâtre-éducation, s'interroge sur ce qui fait langage dans le monde théâtral, à commencer par la mise en scène elle-même, assimilée à un travail de traduction d'une langue à une autre. Sa conception de la mise en scène du texte au plateau, en tant que processus de transformation du texte en un autre langage, d'un monde à l'autre, d'une langue à l'autre, de la langue au langage, décrit un processus de théâtralité perçu comme traduction linguistique à valeur éducative.

La deuxième partie s'intitule « Langage du corps en scène : jouer, confronter, apprendre ». Il s'agit d'envisager le corps sur scène comme un espace de dialogue à soi et à l'autre ; qu'il soit pensé hors de la parole, en tant que langage spécifique à la scène, ou en tant qu'élément constitutif du verbal et du paraverbal, le corps sur scène apparaît souvent comme un langage à part entière, vecteur de l'échange avec l'autre ou encore mémoire

de la relation, palimpseste d'une histoire, parole incarnée par excellence, écho des langues et des cultures en présence sur scène et hors champ.

Gisèle Pierra propose tout d'abord une réflexion qui prend appui sur une expérience de la théâtralité du corps, de la voix et du texte dans l'espace vide de la scène. En proposant un travail créatif de mise en voix et en espace de textes à l'intention d'apprenants de français langue étrangère de diverses cultures, l'auteure formule l'hypothèse d'une modification des représentations que chacun a de sa propre langue et de sa propre culture, modification apte à engager le sujet-apprenant dans une compétence plurilingue et transculturelle.

Toujours en didactique des langues, Joëlle Aden, à la lumière des récentes découvertes des neurosciences, envisage les riches et complexes interactions des corps et de la pensée : fenêtres sur le monde, nos corps agissent en tant que médiateurs de nos apprentissages. Interactions linguistiques et corporelles participeraient du même effort de co-construction du monde ; en ce sens, les pratiques artistiques de la scène constitueraient l'une des voies vers la connaissance.

Jean-Rémi Lapaire présente, quant à lui, un dispositif d'observation dynamique fondé sur le « rejeu » créatif de l'action gestuelle accompagnant la parole. Partant du postulat d'une articulation étroite entre parole, sens et engagement du corps, l'auteur décrit d'abord les techniques d'exploration créative du mouvement empruntées à la danse contemporaine, avant d'envisager la façon dont ces techniques peuvent participer à l'engagement des participants et au travail d'interprétation de la langue étrangère étudiée.

L'œuvre de Raimund Hoghe, dramaturge de Pina Bausch au *Tanztheater Wuppertal*, à laquelle s'intéresse Pascale Caemerbeke, s'apparente à un théâtre-dansé dans lequel l'artiste offre son corps comme paysage humain travaillé par une histoire et un territoire, une rencontre aussi. Confrontant son corps « anormal », « stigmatisé » à d'autres corps « parfaits », culturellement différents, ceux des deux danseurs, l'africain Faustin Linyekul et l'asiatique Takashi, l'artiste allemand entraîne, malgré eux, les spectateurs dans une nouvelle expérience esthétique où les canons de la beauté sont déconstruits. Des duos joués et dansés traduisent le dialogue interculturel

dans lequel le corps stigmatisé apparaît comme un palimpseste que le spectateur est invité à imaginer.

En écho à cela, Marie-Laure Piroth réfléchit, à partir de situations issues de sa propre expérience d'enseignante, au rapport particulier que les élèves, investis dans une pratique théâtrale dans le cadre scolaire, entretiennent avec leur corps. Ce dernier, libéré dans le jeu dramatique des contraintes scolaires, pourrait renouer avec une activité imaginaire et symbolique, explorer les potentialités de leur intelligence motrice et développer confiance en soi, autonomie et capacité à s'ouvrir au monde.

Dans une troisième partie intitulée « Théâtre et éducation : enseigner, créer, transmettre », les liens qui unissent théâtre et éducation sont explorés. La rencontre de soi, de l'autre, la construction identitaire, l'ouverture au monde pour savoir s'y mouvoir, y forger sa place, sont des finalités essentielles que toute éducation semble pouvoir partager avec le théâtre. Car le théâtre est édifiant : il nous montre, force notre regard, notre attention sur l'humain, donne à lire notre société, interroge les systèmes de valeurs ; en cela, il est fondamentalement et historiquement politique, éducatif, comme l'atteste la multiplicité des espaces de création et de réflexion présentés ici, comme autant d'expériences qui favorisent les voix multiples, la pensée singulière, l'écoute du monde dans sa diversité mais que la recherche se doit d'évaluer et d'interroger, afin de promouvoir scientifiquement ce lien entre théâtre et éducation.

Pascale Lartigau revient ainsi, en liminaire à cette réflexion, sur l'histoire de la Compagnie de Jésus et plus particulièrement sur le lien que les Jésuites entretenaient avec l'enseignement du théâtre au collège, à l'aide d'un corpus composé de la *Ratio studiorum* mais aussi des traces écrites des représentations théâtrales organisées par les Jésuites ; l'auteure évoque ainsi les raisons pour lesquelles le spectacle s'est imposé jusqu'à constituer l'axe central de la pédagogie jésuite ; ce faisant, elle interroge l'héritage historique qui façonne encore aujourd'hui, notre culture et notre rapport à l'école et au théâtre.

Florent Viguié, quant à lui, dans une perspective plus contemporaine, interroge le statut du théâtre en cours de français et à l'école, au travers notamment de l'analyse des instructions officielles, mais aussi du décryptage

de manuels scolaires et de descriptifs du baccalauréat, en proposant un état des lieux critique de l'enseignement du fait théâtral en milieu scolaire et de ses enjeux philosophiques.

Puis, dans un récit à deux voix d'une recherche de terrain entre une enseignante-comédienne expérimentée et une chercheuse en éducation, Colette Sardet et Marie-Pierre Chopin explorent un exemple de partenariat théâtre-école ; ce faisant, elles ouvrent sur des questions vives tant dans le domaine de l'éducation que du théâtre : la manière dont une pratique théâtrale marque une trajectoire scolaire, les espaces didactiques ouverts par l'autorité d'un binôme dans le processus de transmission, ou encore la redéfinition des possibilités offertes au corps dans une institution scolaire historiquement fondée sur sa passivité.

Enfin, Yamna Abdelkader et Sandrine Bazile explorent la dualité du dispositif pédagogique qu'est l'atelier d'écriture et de pratique théâtrales en Français Langue Étrangère, dualité qui entre en jeu dans la construction des apprentissages en langue comme en théâtre. Les échanges et les déplacements inhérents à cette co-construction de la représentation, loin, selon elles, de fragiliser la cohérence des repères culturels et linguistiques de ces apprenants permettent de construire une compétence co-culturelle.

En écho à ces dispositifs, Colette Sardet dresse le bilan de l'action-recherche *En Scènes Acte 2*, conçue par l'équipe qui anime Théâtre-Éducation-Aquitaine¹³, dont le but était de contribuer avec force au débat sur l'éducation artistique dans une période où la pratique des arts, et particulièrement du théâtre, à l'école, semble menacée. C'est l'occasion pour cette enseignante engagée de revenir sur la richesse que constitue le partenariat, entendu ici dans un sens restreint comme la conduite des élèves dans un travail pratique théâtral par un duo composé d'un artiste de théâtre et d'un professeur non spécialisé.

La quatrième partie s'intitule « Le théâtre à l'épreuve de l'interculturalité : croiser les identités, transmettre les cultures ». La notion d'interculturalité et ses avatars sont au centre de la réflexion. La culture est à l'image d'un

13. Cf. note 12.

palimpseste où il n'existe pas de page vierge : chaque trace se dépose sur l'autre, l'effaçant partiellement tout en la réinterprétant autrement. L'art dramatique ne fait pas exception à cette règle universelle. D'ailleurs, toutes les théories essentialistes qui ont rejeté de leurs champs d'analyse d'autres formes spectaculaires – marginales, passées ou étrangères – sous prétexte qu'elles ne satisfaisaient pas aux « vraies règles » du théâtre ne sont-elles pas aujourd'hui battues en brèche ? C'est la théorie qui a besoin de s'adapter aux multiples réalités et formes d'expression dramatiques qui foisonnent à travers le monde : « chaque culture classe différemment ses relations à un monde qu'elle vit et dit à sa façon »¹⁴.

Selon une démarche originale, Sélom Gbanou analyse le rituel africain dans le golfe de Guinée où dominent les rites vodous, en forgeant des concepts clés, élaborés à partir d'une remise en question des approches classiques qui s'avèrent aujourd'hui non opérationnelles pour appréhender de telles pratiques spectaculaires extra-européennes. C'est le corps de « l'acteur ritualiste », un « corps-scénique, » qui est considéré comme espace théâtral à l'intérieur duquel évoluent les divinités. Grâce à une mise en scène de la parole donnant lieu à une « narrativité ritualiste » productrice de signes, la communauté, mutée en public, regarde, au-delà du corps possédé, la performance scénique de l'esprit possesseur sous une apparence humaine en tant qu'acteur-divinité.

Omar Fertat, quant à lui, revisite l'histoire théâtrale marocaine en mettant en lumière la trajectoire d'un homme de théâtre français qui joua un rôle crucial dans l'émergence du théâtre populaire marocain. En mettant en scène et en lumière un patrimoine spectaculaire et imaginaire jusque-là relégué au rang de folklore, tout en recourant aux techniques occidentales, André Voisin réussit une expérience et une synthèse théâtrales originales. Dans un contexte de colonisation puis de décolonisation, défiant ses propres responsables administratifs, cet homme de conviction a démontré que, grâce à son incroyable ouverture d'esprit, à un réel investissement et

14. Florence Dupont, Préface de *La voie actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Dirigé par Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob, Maria Manca, Paris, Éditions Kimé, 2010, p. 7.

une bonne connaissance d'un milieu qui lui était totalement étranger, il était possible de communiquer, d'échanger et de créer avec et pour l'autre.

Khalid Amine expose et détaille un concept, celui de « l'hybridité » qu'il applique au théâtre maghrébin qui, selon lui, est un théâtre de l'hybridité par excellence puisque ce dernier a été influencé par toutes les cultures spectaculaires du bassin méditerranéen. Cette interculturalité dramatique est l'une des caractéristiques essentielles du théâtre maghrébin depuis les années 1920 jusqu'à aujourd'hui. Malgré les tentatives répétées de plusieurs dramaturges pour créer un théâtre authentiquement maghrébin qui puise ses sources dans le patrimoine littéraire et spectaculaire local, les œuvres qu'ils réussissent à créer restent marquées d'une empreinte occidentale indélébile, donnant naissance à un art se situant dans l'entre-deux, entre Orient et Occident ou dans ce que Homi Bhabha, nomme le « troisième espace ». Néanmoins, écartant toute considération idéologique, loin de toute tentation de « créer une différence sauvage avec l'Autre », cette hybridité peut aussi s'avérer une richesse qui peut doter le théâtre maghrébin et arabe d'une spécificité et même, d'une certaine originalité.

Restant toujours dans le Nord de l'Afrique, et plus précisément en Algérie, Lilia Makhloufi brosse un tableau panoramique du théâtre algérien qui constitue un moyen efficace de transmission culturelle et linguistique, un art capable de porter sur scène et de mettre en relief la culture algérienne dans sa diversité, qu'elle soit arabe ou amazigh. Art populaire véhiculé par une langue dialectale, souvent dénigrée par les élites, le théâtre, surtout amateur, reste dans le contexte algérien l'une des rares expressions artistiques populaires à jouer un rôle crucial dans la transmission de la mémoire collective, politique et sociale.

Enfin, Raphaëlle Doyon s'intéresse à l'expérience exceptionnelle du metteur en scène Eugenio Barba, homme de théâtre et grand théoricien de l'Anthropologie Théâtrale, qui redynamisa le théâtre européen en puisant aux sources spectaculaires indiennes, vestiges d'une tradition millénaire. Grâce à un parcours biographique multiculturel qui lui a permis de forger ce qu'il qualifie lui-même d'« hybridité culturelle », Eugenio Barba a établi une nouvelle manière d'aborder la création théâtrale. Ses « intuitions » deviendront, quelques années plus tard, discipline, grâce à la collaboration

avec des artistes asiatiques, dont la danseuse indienne Sanjukta Panigrahi reste la figure la plus emblématique.

En écho aux réflexions sur les rapports entre les cultures et les constructions identitaires, Philippe Rousseau retrace la genèse de l'écriture de son texte *Mes Pas captent le vent* qu'il situe au cœur d'une expérience interculturelle très personnelle. Grâce à de multiples rencontres tant linguistiques, culturelles que spirituelles avec le chamanisme, ses nombreux voyages en Russie ont nourri l'imaginaire, la poésie et la langue de cette œuvre qui, portée à la scène, entend partager les fruits de cette expérience. Dans cette œuvre, l'acteur, auteur et metteur en scène, se joue et joue avec la langue, dans une joyeuse célébration de l'altérité et de l'étrangeté.

En accompagnement au livre, le film et les deux entretiens témoignent des pratiques vivantes autour de ces questions vives.

Réalisé par Jean-Baptiste Becq, le film *En Scènes!* propose un témoignage exceptionnel sur les modalités de l'enseignement de la pratique théâtrale dans l'éducation secondaire en France, au cours d'un stage destiné à cent-vingt élèves scolarisés de la classe de troisième à celle de terminale et venus d'horizons géographiques divers¹⁵. Il ouvre la réflexion sur l'apport du théâtre dans l'éducation et cette spécificité française de l'enseignement du théâtre qu'est le partenariat enseignant-artiste. Faisant alterner interviews d'artistes, d'enseignants et d'élèves avec des séances d'atelier et des images des restitutions du travail, il permet de pénétrer dans les arcanes de la conception d'un projet théâtral à l'école et de s'interroger sur le rapport entre le temps de création collective et le temps de la restitution ainsi que sur les modalités d'évaluation de ce type de travail artistique.

Professeur de linguistique cognitive à l'université de Bordeaux 3, Jean-Rémi Lapaire, dans un entretien recueilli par Béatrice Goulet, développe la notion de gestualité co-verbale en revenant sur le cadre théorique qui a présidé à son élaboration : définie comme l'ensemble des mouvements qui accompagnent la parole – articulation des sons comme gestes et postures –, cette notion originale intéresse particulièrement la

15. Cf. note 12.

didactique des langues. À travers une double posture de chercheur et de praticien, Jean-Rémi Lapaire invite dans ses cours comme au sein de conférences-ateliers, à s'interroger sur cette notion : quel est le rôle de cette gestualité dans la communication interpersonnelle ? Comment la prise en compte de ces gestes peut-elle aider l'apprenant dans la construction d'une compétence métalinguistique ? Quelles sont les modalités d'appréhension de cette gestualité ? Autant de questions soumises à la curiosité du spectateur.

Dans un entretien recueilli par Marie Lagoutte, Frédéric Simon, directeur du Carreau, scène nationale de Forbach et de l'est mosellan, mais aussi comédien et marionnettiste, part de l'observation sensible de son territoire en désignant la richesse que représente la diversité culturelle de sa population pour exposer les orientations artistiques du théâtre qu'il pratique. Leurs enjeux de transmission engagent le questionnement suivant : comment replacer le corps au centre de la relation et de la communication interculturelles ? Comment apprendre à se distancer, à redécouvrir le plaisir du jeu ? Par quels moyens le théâtre peut-il être un outil de travail pour apprendre à construire ensemble et développer l'esprit de solidarité et de coopération ? Comment former à la réception du théâtre par tous ? Frédéric Simon fournit de riches pistes de réponses, des formes traditionnelles de la marionnette aux exercices de coopération en milieu silencieux utilisant le masque, en passant par le protocole de l'école du spectateur.

Une telle richesse des points de vue et des démarches épistémologiques témoigne de la communauté d'une aventure scientifique qui œuvre, à la confluence, pour le théâtre et sa diffusion en tant que mode d'accès au sens et à la beauté du monde :

Toute une part des sciences, la plus aventureuse qu'il se trouve, confirme ce que nous appellerions une esthétique : un fonds commun de la vérité et de la beauté, sans que celle-ci ne soit que le splendide reflet de celle-là. Il y a pour nous une beauté du monde qui se suffit en vérité.¹⁶

16. Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 215.

Si l'on devait assigner un objectif à cet ouvrage, ce serait celui d'ouvrir des voies, construire des passerelles entre l'un et les autres, les différents mondes qui forment le *Tout-monde* d'une contemporanéité pétrie de circulations, de partages qui restent encore aujourd'hui à assumer, à revendiquer et à sublimer par l'art théâtral et l'expérience éducative. Car c'est « dans ce voyage commun à tous, entre l'être et l'univers, dans ce voyage fait d'une multitude de langues, de lieux et de niveaux d'évolution, [que] l'expérience poétique de l'humanité s'unifie »¹⁷. Or cette préoccupation ne pourrait se concevoir sans l'organisation d'une réflexion développée autour, non pas d'un instrument, mais d'un « outil artistique »¹⁸ commun, le théâtre. À l'image de son objet, cette réflexion trouve au sein de cet ouvrage un lieu d'échanges entre « ce qui vient du groupe et ce qui naît de l'individu »¹⁹, un espace à la fois pluriel et singulier, comme « deux fils solidement noués »²⁰. C'est la revendication de cette complexité même qui apparaît seule apte à tisser un espace social, artistique et multiculturel dans lequel l'individu peut s'emparer de sa culture, de celle de l'autre, de ses codes, mobiliser des stratégies qui lui permettront de refonder une valeur éthique, de réactiver le sens du mot civilisation :

De nos jours, le terme « barbarie » ne désigne plus les sociétés aux valeurs différentes des nôtres, mais celles où les valeurs n'existent pas, ni les lois, ni les règles, ni les projets communs – seuls existent les projets individuels ou communs à un groupe, chaque citoyen se forgeant sa propre éthique.²¹

17. Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite, et autres poèmes, 1966-1999*, traduit par Elias Sanbar, in Préface du poète « Le lieu de l'universel », Paris, Gallimard, 2000, p. 12.

18. Franck Lepage, « Éloge d'un blasphème ! L'éducation populaire comme posture d'illégitimité radicale », in (ouvrage collectif) *Éducation populaire. Une utopie d'avenir* coordonné par l'équipe de Cassandre/Hors champ à partir des enquêtes réalisées par Franck Lepage, Barcelone, Les liens qui libèrent, 2012, p. 29.

19. Nicolas Roméas, « Passer la flamme », préface de l'ouvrage collectif *Éducation populaire. Une utopie d'avenir*, *op. cit.*, p. 13.

20. *Ibid.*

21. Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs, Pratique du théâtre de l'opprimé*, traduit par Régine Mellac, Paris, La Découverte, 2004 (première édition 1978), p. 291.

À travers une pensée résolument métissée, le projet mené dans cet ouvrage travaille précisément à appréhender dans sa complexité l'individu et le groupe, dans un même élan esthétique et populaire, celui du Théâtre-Monde.

Y. Abdelkader, S. Bazile , O. Fertat