Document généré le 25 avr. 2024 10:43

Jeu
Revue de théâtre

L'abc d'un dictionnaire
Rencontre avec Michel Corvin

Michel Vaïs

Numéro 92 (3), 1999

URI : https://id.erudit.org/iderudit/16480ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Vaïs, M. (1999). L'abc d'un dictionnaire : rencontre avec Michel Corvin. *Jeu*, (92), 157–162.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1999

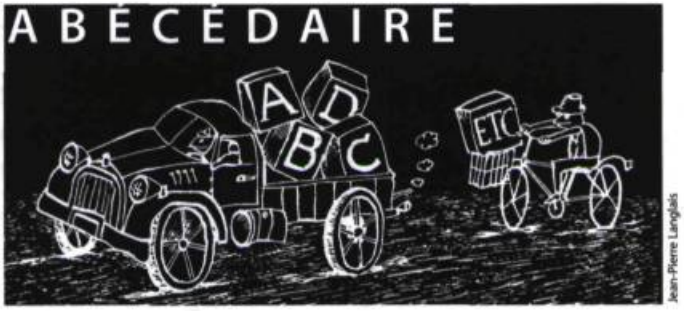
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

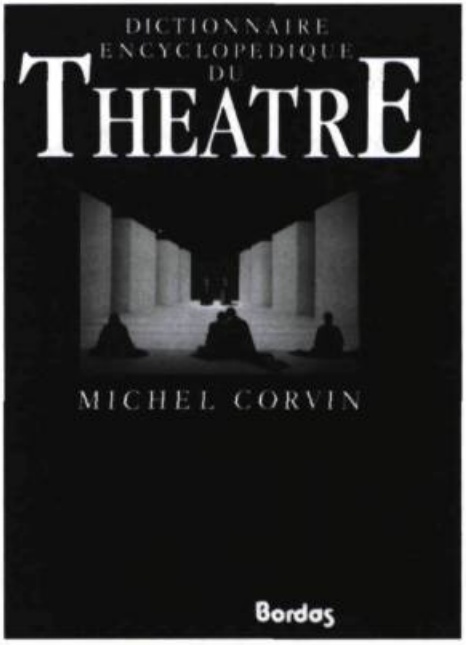


MICHEL VAÏS

L'abc d'un dictionnaire

Rencontre avec Michel Corvin

L'auteur du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (Bordas-Larousse, 1991-1998) était de passage à Montréal le 17 mai dernier. J'en ai profité pour lui demander d'évoquer l'aventure fantastique qu'a dû constituer pour lui la fabrication de cet ouvrage dont la première édition, de 944 pages[1], a été suivie de deux autres, en 1995 et 1998, sans compter les nouveaux tirages. Michel Corvin, qui en était à son premier voyage au Canada, avait été invité dans la capitale canadienne par l'Université d'Ottawa et la Société québécoise d'études théâtrales, dont plusieurs membres (parmi lesquels Gilbert David et Dominique Lafon) songent aussi à rédiger un dictionnaire.



L'idée de départ est venue de l'auteur Michel Vinaver, président de la section Livres du Centre national des lettres, qui a constaté une carence éditoriale du côté des dictionnaires de théâtre en France. Le Centre s'est donc dit prêt à subventionner à cette fin une maison d'édition. Corvin a alors été engagé, au sein d'une équipe de trois personnes. Trois premiers éditeurs contactés n'ont pas donné suite ; Corvin a repris le projet à son compte, élargissant le budget autant que l'ambition du

1. Voir mon compte rendu dans *Jeu* 65, 1992.4, p. 222-224.

dictionnaire, qui devenait dès lors encyclopédique. Quatre éditeurs se sont montrés intéressés à ce moment-là : Bordas, Larousse (qui ont par la suite fusionné), Hachette et les Presses Universitaires de France. La subvention de départ du Centre national des lettres fut de 450 000 francs (110 000 $). Corvin avait proposé un budget rédactionnel de 350 000 F. La première édition a été tirée à 10 000 exemplaires (dont 9 000 ont été vendus à l'heure actuelle), la deuxième à 5 000 (4 000 ventes à ce jour) et la troisième à 8 000, pour le tirage de novembre 1998. Les trois éditions continuent de se vendre. Le premier *Dictionnaire…* se détaille 480 F, le deuxième, en deux volumes de grand format, presque 900 F et le dernier, en format de poche, 260 F. Considérant que le coût de la fabrication représente environ le quart du prix de l'ouvrage, l'opération s'est avérée assez rentable pour l'éditeur.

Une bataille de signes

Entre la première édition et la deuxième, Michel Corvin a pu faire accepter par l'éditeur le passage du nombre de signes typographiques de six à dix millions. Il a trouvé ce marchandage avec la maison Larousse, toujours soucieuse de rentabilité, extrêmement lassant. Pour la troisième édition, sans iconographie, on lui avait accordé seulement 150 000 signes de plus que pour la deuxième ; or, elle en compte 400 000 de plus. C'est qu'il a lui-même payé la différence aux rédacteurs !

Une critique que j'avais personnellement adressée (dans *Jeu*) au *Dictionnaire…* de 1991 consiste dans le fait que l'index des noms cités ne comporte que l'initiale du prénom. Si bien que, par exemple, on ne peut même pas deviner le sexe de l'auteur de plusieurs articles sur la francophonie – dont le Québec –, nommé D. Toubiana[2]. Or c'est une pure question d'économie de

D

DADA ET LE THÉÂTRE. S'opposant par principe à toute forme d'art et à la plus socialisée et à la plus institutionnalisée de toutes, le théâtre, Dada ne peut avoir avec lui que des rapports marginaux, sinon conflictuels. La dramaturgie dada, si elle existe, est de combat.

La négativité dada s'accommode mal, d'entrée, des contraintes que le théâtre impose comme genre et comme système de communication : « Dada ne signifie rien », « l'art n'est pas sérieux », « Dada n'est pas une école littéraire », ces quelques déclarations tirées des manifestes de Tzara débouchent très logiquement sur les manifestations-provocations dada de 1920, au Grand Palais (dans le cadre du Salon des Indépendants), à la Maison de l'Œuvre (où l'on joua *le Serin muet* de Ribemont-Dessaignes*, *S'il vous plaît* de Breton-Soupault, *la Première Aventure céleste de M. Antipyrine* de Tzara), au festival dada de la salle Gaveau (où furent donnés *la Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine* du même Tzara et *Vous m'oublierez* des mêmes Breton et Soupault). En 1921 ce sera *le Piège de Méduse* de Satie, puis *le Cœur à gaz* de Tzara et à partir de 1922 on peut encore citer une pièce de Tzara *(Mouchoir de nuages)*, mais est-elle encore dada ? et plusieurs pièces de Ribemont-Dessaignes *(le Bourreau du Pérou, l'Empereur de Chine)*, mais a-t-il jamais été dada ?

Ces prestations se donnent pour unique but de piéger les auditeurs (peut-on encore parler de spectateurs ?), de les amener, par la présentation de quelques pots-pourris faits de danse, de poèmes et de textes dialogués d'ordinaire incompréhensibles (les deux *Aventures* de Tzara notamment) à réagir violemment et à conspuer les acteurs, coupables d'injures à la raison et au contrat tacite passé entre ceux qui « se donnent en spectacle » et ceux qui les regardent. Se démarquant du futurisme qui offre un corps de doctrine cohérent et complet et ouvre des perspectives ambitieuses sur la possibilité d'un art entièrement nouveau, Dada s'installe dans le rien ou dans l'affirmation conjointe des contraires, à la seule fin d'étouffer dans l'œuf toute tentative de réalisation artistique.

Le seul profit théâtral, pour l'analyste, des manifestations des années vingt est d'obliger (non pas pour la première fois — Jarry* l'avait déjà fait avec son *Ubu*) à prendre en compte, décisivement, le public comme producteur de l'œuvre qu'on lui soumet. Producteur, non pas à l'instant de la représentation mais antérieurement même à l'écriture du texte proposé : un dramaturge classique et moins classique sait avant de prendre la plume à quel ensemble de conventions il devra se plier pour faire passer son message, à quel type de matériau (des répliques, des personnages), à quelles règles de composition (exposition, nœud, dénouement), à quelles lois morales et philosophiques (bienséances, vraisemblance, cohérence). Toutes contraintes non écrites mais qui éclatent dans leur arbitraire le jour où un voyou mal intentionné viole les règles du jeu. Et si l'on demande à Tzara d'être, un instant, sérieux et de dire ce qu'il pense du théâtre on n'obtiendra guère plus qu'un refus de jouer sa partie : « Les petites sensibilités torturées des psychologies variables, théorie déclamatoire, ne peuvent pas découvrir une vérité à jamais obscure, comme toutes les actions qui sont vaines et les résultats relatifs. » Dès lors, le procès est instruit : inutile de se livrer à quelque exégèse dramaturgique que ce soit concernant les *Aventures célestes* ou *Cœur à gaz*, inutile d'annexer à Dada d'authentiques écrivains de théâtre comme Ribemont-Dessaignes : Dada se vit et ne s'écrit pas.

Cependant, bien que l'extrémisme dada eût dû l'amener à se saborder rapidement (ce qu'il fit puisque né en 1916 il est déjà moribond en 1922) à force de ressasser le même refus de tout, Dada, en la personne de Tzara, modifia quelque peu sa position en affirmant un vitalisme qui, bien que marqué au sceau de la révolte, n'en pose pas moins les prémices d'une réflexion créatrice. « Ce que nous voulons maintenant, dit Tzara dans sa « Conférence sur Dada » de 1922, c'est la *spontanéité*. Non pas parce qu'elle est plus belle ou meilleure qu'autre chose, mais parce que tout ce qui sort librement de nous-même sans l'intervention des idées spéculatives nous représente. » Par une sorte d'innéisme plus ingénu que magique, Tzara estime qu'il est possible de faire coïncider, sans distorsion, la pensée avec les mots, mais saisis avant qu'ils ne dégénèrent en langage. Sans doute Tzara n'est-il pas Artaud* et ce n'est pas lui mais Artaud qui cherche à retrouver « la parole d'avant les mots » ; il est néanmoins loisible, désormais, d'interroger les textes théâtraux de Tzara à la lumière de concepts philosophiques et moraux, voire dramaturgiques, fort éloignés des affirmations tranchantes en forme de non-recevoir citées plus haut.

A partir du moment où Dada a mis le doigt dans l'engrenage de la contradiction en acceptant d'écrire sous forme théâtrale ce qui aurait dû rester force vitale indicible, il ne peut empêcher qu'on décèle dans ses œuvres des thèmes et des structures qui, pour masqués qu'ils soient, n'en sont pas moins une tentative originale d'élaborer un autre théâtre.

BIBLIOGRAPHIE

M. Corvin, « Le théâtre dada existe-t-il ? Tzara et Ribemont-Dessaignes ou la problématique d'un théâtre dada », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 3, 1971 ; H. Béhar, *le Théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, « Idées », Paris, 1979.

M. CORVIN

DADIÉ Bernard (Assinie 1916). Romancier, poète et dramaturge ivoirien. Son théâtre se compose de tragédies « politiques » et de satires sociales. Les premières, tantôt sont de pure fiction, comme *les Voix dans le vent* (1970), tantôt possèdent une trame historique : *Béatrice du Congo* (1970), situé au XVIIIe siècle, ou *Îles de tempête* (1973) qui raconte la colonisation d'Haïti. Toutes sont des paraboles pour critiquer la néo-colonisation ou le despotisme de certains régimes africains. Les satires sociales traitent du conflit classique des générations (*Min Adjao, Serment d'amour, Situation difficile*, 1965), ou dénoncent la corruption de la bourgeoisie africaine : *Monsieur Thôgo Gnini* (1970), *Papa Sidi, Maître Escroc* (1975).

BIBLIOGRAPHIE

B. Kotchy, *la Critique sociale dans l'œuvre théâtrale de B. Dadié*, l'Harmattan, Paris, 1984.

J. DERIVE

233

signes. L'index, note Corvin, « bouffe du signe » de façon invraisemblable. Il en contient plusieurs millions. Il précise aussi que son dictionnaire est le seul de son genre à contenir un index, alors que c'est un outil tellement important pour la recherche !

Sur la défensive, il clame donc qu'il faut tenir compte de ces paramètres quand on juge des insuffisances d'un tel ouvrage. Bien sûr, il accepte la responsabilité des articles mal rédigés, car c'était à lui de s'entourer des meilleurs collaborateurs

2. Il s'agit de Dominique Toubiana qui, précise Corvin, est une femme.

possible. Ainsi, des échos lui sont parvenus quant à la faiblesse des articles rédigés par son « collègue et néanmoins ami » Jean-Pierre Ryngaert, notamment sur le Québec, où des « erreurs embêtantes » se sont glissées. Il est content d'avoir pu faire récrire ces articles par Gilbert David pour les versions suivantes.

En dehors des contraintes financières, le problème le plus important consiste à réunir autour de soi une équipe qui puisse être considérée comme cohérente, compétente et fiable. Par naïveté, avoue-t-il, il a d'abord voulu chercher ses collaborateurs parmi les natifs des pays en cause, avec parfois un certain succès. L'inconvénient, c'est que cela fait beaucoup de monde, parce que les pays sont nombreux, sans compter les subdivisions catégorielles, ni les distinctions politiques à respecter dans un même pays. Ce qui lui a donné plus de deux cents collaborateurs. Et comme dans plusieurs cas ils écrivaient dans un français approximatif, il a dû faire beaucoup de réécriture.

Par rapport aux autres ouvrages de référence sur le théâtre, le *Dictionnaire...* de Michel Corvin occupe une place à part. Avant le sien, il y a eu le petit dictionnaire d'Alfred Simon, de 250 pages, paru chez Larousse en 1965, ne touchant que le théâtre français et se limitant aux personnalités, acteurs, metteurs en scène, auteurs, ainsi que quelques lieux. Simon est un critique de théâtre qui prend carrément parti. Il a signé un ouvrage sympathique dans la mesure où c'est un « dictionnaire d'humeur » : j'aime celui-là, je n'aime pas celui-ci, cet autre est nul, etc. Toujours en 1965, Guy Dumur a dirigé l'*Histoire des spectacles*, pour la Pléiade, qui n'a jamais été rééditée. Depuis, l'édition française n'a publié que le dictionnaire de Patrice Pavis, qui en est un de théories théâtrales, avec une orientation à la fois piercienne et brechtienne, absente chez Corvin.

L'Angleterre est bien pourvue avec le *Oxford Guide for World Theatre*, qui a un petit cousin canadien : le *Oxford Companion to Canadian Theatre*. Corvin trouve amusant de comparer ces ouvrages avec le sien car, avec la même matière première, on a l'air de se trouver sur deux planètes différentes. Ainsi, Jean Vilar se trouve dans les dictionnaires français et anglais, mais alors que, dans le dictionnaire français, il a droit à une place assez importante, on trouve quatre lignes dans l'ouvrage anglais. Le *Oxford Guide...* réalise beaucoup plus d'articles de synthèse, solides et bien faits, que de monographies. Par contre, il ne contient pas tous les éléments de sociologie du théâtre : institutions, lieux, centres dramatiques, problèmes institutionnels tels que la législation sur le comédien ou la censure. Quant à la *World Encyclopædia of Contemporary Theatre* (WECT), un ouvrage monumental publié avec le soutien de l'Unesco (mais, depuis, désavoué par l'Institut international du théâtre, qui l'avait commandé), il trouve que le seul tome qu'il ait lu, celui sur l'Europe, est un ouvrage de vulgarisation assez hâtif. Pourtant, on a investi beaucoup d'argent, et une forte équipe dirigée par le Canadien Don Rubin y a travaillé sur une longue période. À un moment, raconte Corvin, on lui a demandé en catastrophe de rédiger deux cent cinquante pages en deux semaines pour la WECT, ce qui lui a fait sérieusement douter du sérieux de l'entreprise.

On a publié des dictionnaires et des encyclopédies en Italie, en Allemagne (avec beaucoup de monographies d'artistes), mais Corvin estime que son *Dictionnaire...*, qui répondait à une carence éditoriale en France, est assez unique. *A posteriori*, il trouve son ouvrage à la fois partiel et global. Il estime avoir été « partiel à l'intérieur, mais tout en tentant d'envisager l'ensemble du phénomène théâtral ». En

fait, suffisamment de détails y prennent place pour que le lecteur puisse se faire une idée globale. Il aurait bien voulu, dans une perspective encyclopédique, traiter par exemple des droits et devoirs du comédien et de l'auteur en Europe ; il a dû se contenter de le faire pour la France. De même, l'article sur la sécurité dans les théâtres ne tient compte que de la France. Voilà en quoi l'ouvrage apparaît comme assez franco-centriste.

Les marges

Cirque, performance, music-hall, opéra, danse, sont présents dès la première édition – bien qu'avec des articles parfois courts –, car Corvin a voulu sortir du cadre de la littérature dramatique tout autant que du franco-centrisme. Les formes parathéâtrales comme les cérémonies rituelles des chamans ou le théâtre populaire de Singapour l'intéressaient, sans pour cela aller aussi loin que l'*Histoire des spectacles* de l'Encyclopédie de La Pléiade, qui touche aussi bien au spectacle sportif qu'à la fête foraine. Dans sa dernière édition, le *Dictionnaire...* de Corvin inclut par exemple le théâtre de rue.

Conçu dès le départ comme un ouvrage encyclopédique, le *Dictionnaire...* comprend des articles thématiques offrant des possibilités de lectures transversales. C'est d'ailleurs ce qui, de l'avis de son auteur, est le plus intéressant. Les monographies sur les individus, comme par exemple les auteurs, sont en général faciles à trouver dans les dictionnaires de littérature. En revanche, si l'on prend la notion de réalisme, on peut se promener à partir des formes du XVIIIe siècle, avec Diderot et Beaumarchais, jusqu'à Antoine. Corvin a fait ajouter, dans la dernière édition, un article sur le corps au théâtre, il a commandé un nouvel article sur le temps, pour remplacer le premier qu'il n'avait pas aimé, et ainsi de suite. Il a fait refaire entièrement les articles sur Shakespeare et sur Marivaux.

Faisant appel à de nombreux collaborateurs, mais seul maître d'œuvre du *Dictionnaire...*, Michel Corvin a dû se résoudre à effectuer toutes ses corrections sur papier. Car, étonnamment, les gros ordinateurs de la maison Larousse sont incompatibles avec son ordinateur personnel. Il a consacré trois ans à la première édition, tout en étant encore professeur à l'université, puis, ayant pris sa retraite de l'enseignement en 1994, il a mis un an à rédiger la deuxième édition et autant pour la troisième.

Mise en scène

Danton de R. Reinhard, Berlin, 1920. Inventeur d'espaces, Reinhardt brise la boîte optique ; il a l'idée féconde d'effacer les frontières entre l'aire de jeu et le lieu réservé aux spectateurs : Danton plaide sa cause devant un bénéficiaire de Conventionnels qui ne se distinguent du public massif derrière que par leurs costumes. Habile détournement politique de l'architecture scénique du théâtre grec. Collection Musée Antoine Vitez, Cotinger. Ph. © de l'Auteur

Les *Oiseaux de passage* d'E. Brieux, mis en scène par Antoine, 1904. La vérité de l'œuvre coïncide avec sa réalisation scénique, elle-même confondue avec la réalité vécue : espace entièrement construit, mobilier usuel, costumes d'époque, gestuelle familière, décorée « vivant ». Le signe est la chose elle-même, telle est l'affirmation d'Antoine, risquée sans doute, mais qui dépasse de loin, par son ambition, l'illusionnisme mimétique à quoi on le réduit d'ordinaire. Ph. © Lorelei/Arch. Phaedi - D.R.

Hamlet, mis en scène par L. Jessner, en 1926, à Berlin. Bel exemple de dépouillement d'un classique-monument. Pourquoi les brumes métaphysiques d'Elsenour ne se transformeraient-elles pas en pluie tombant sur de rudes Danois d'aujourd'hui tirant sur leur bouffarde ? C'est une façon de ramener sur terre des héros mythiques et de montrer que la fable où ils sont impliqués comme les discours qu'ils tiennent peuvent atteindre de plein fouet les spectateurs d'aujourd'hui. Ph. © Ullstein Bildarchiv

La mise en scène est tout ensemble un art, une technique et une philosophie. Par philosophie il faut entendre une vision du monde telle que la permet ou la promet la pièce de théâtre. Médiateur entre le public et l'œuvre — qu'elle soit antérieure à lui ou sa contemporaine, elle en est toujours distante — le metteur en scène a pour tâche redoutable et nécessaire de faire parler les mots écrits dans le livre de

En ce qui concerne les difficultés dues à la rédaction d'un dictionnaire sur un art éphémère qui, lié à l'actualité, change tout le temps et exige une réception immédiate, Corvin note que le théâtre est à la fois éphémère et éternel. Il a renoncé à intégrer dans son ouvrage « l'éphémère trop éphémère », au profit d'un certain recul. Pour lui, il s'agissait de travailler essentiellement sur un patrimoine. Certes, cette notion est extensible, mais ce n'est pas ce qui a eu lieu hier ou avant-hier. Il s'est donné comme loi de n'accepter d'articles que sur des gens ayant déjà vingt ans de pratique. Cela dit, Robert Lepage et quelques artistes étrangers ont fait l'objet d'une discrimination positive, pour une raison simple : s'il trouvait un collaborateur prêt à écrire un article sur un artiste encore assez jeune, et même peu connu en France, il tenait à le garder, de peur de ne pas le retrouver plus tard.

Corvin reconnaît que le théâtre est éphémère en tant que spectacle et doit être abordé par la mise en scène. Or, rien n'est plus difficile que de rendre compte des mises en scène. Mais, parallèlement, il existe un fonds permanent qui comprend la littérature dramatique ainsi que les écrits théoriques des metteurs en scène ou des auteurs sur leur travail. Il a donc essayé de « rendre compte de l'éphémère à travers le permanent ». Car l'éphémère est en état de cristallisation future.

Quant au public, Corvin a essayé de lui donner une place dans des articles sur la

des ouvriers agricoles UFW (United Farmworkers). Né en 1940 d'une famille de compatriotes, Valdez s'est initié au théâtre à San José en Californie, puis avec la San* Francisco Mime Troupe. El Teatro commence en 1966 à présenter ses actes : *Los Dos Caras del patroncito (les Deux Visages du patron)*, montés et joués par les ouvriers. Ces sketches s'inscrivent dans une double tradition : celle du théâtre radical — utilisant les techniques de l'agit-prop et faisant une large place au mime et à la caricature — celle d'un théâtre latino et mexicain, implanté depuis longtemps dans le sud-ouest des États-Unis. Après une tournée en Europe en 1969 au festival* de Nancy, el Teatro est devenu plus professionnel. Aux actes ont succédé les mitos, qui exploitent l'héritage culturel hispano-américain des « Chicanos de la Raza » (ainsi se désignent les Mexicains-Américains depuis les années soixante). El Teatro s'est tourné aussi vers le passé américain, aux légendes et héros (Corridos, 1983) ou aux rudes réalités (*Zoot Suit*, 1978, qui évoque les émeutes contre les jeunes *pachucos* à Los Angeles en 1943). Avec ses *Pastorelas*, jouées à Noël, on allégorise du monde moderne : *El Fin del mundo (le Fin du monde*, 1973), et *I don't have no show you no stinking Badges (J'ai pas à vous montrer de papiers*, 1986), el Teatro a élargi son répertoire et son public et s'est engagé dans des voies de création théâtrale très diversifiées. Il occupe une place unique dans le sud-ouest des États-Unis où il a suscité de nombreuses vocations, la fondation de nouveau (comme el Teatro de la Esperanza avec Jorge Huerta) — et dans l'histoire du théâtre américain.

BIBLIOGRAPHIE

L. Valdez, *Actos*, Cucaracha Press, California, 1971 ; *Travail théâtral*, n° 3, 1971, et n° 7, 1972, Lausanne ; J. Huerta, *The Chicano Theater*, Bilingual Press, 1984.

G. FABRE

CAMPISTRON Jean Galbert de (Toulouse 1656-1723). Auteur dramatique français. Avec quelques comédies, il compose surtout une demi-douzaine de tragédies (*Andronic* et *Virginie* sont les plus connues) qui remportèrent un certain succès. Son œuvre n'est pas mémorable, elle ne méritait pas la célébrité que lui offrit Victor Hugo avec « Sur le Racine mort le Campistron pulule », qui eût mieux convenu à Pradon.

M. de ROUDENOFF

CAMUS Albert (Mondovi, Algérie, 1913 - Villeblevin, Yonne, 1960). Écrivain, essayiste et publiciste français dont le renom a été au départ lié à l'existentialisme. *Parallèlement à son œuvre philosophique*, journalistique et surtout romanesque, il a fait représenter cinq pièces ainsi que plusieurs adaptations. Du début à la fin de sa vie, le théâtre a été pour lui une forme essentielle de la création : la diversité dramaturgique, quasi expérimentale, de ses pièces le montre bien.

Issu d'une famille ouvrière très modeste, Camus est toujours resté fortement marqué par ses origines. Le soleil, la mer, le sport, l'esprit d'équipe, le goût de la vie de groupe, la politique (il adhère quelque temps au parti communiste en 1934) et, résumant le tout, le théâtre constituent alors son expérience. Il fonde en 1936 le théâtre du Travail pour lequel il rédige en collaboration sa première pièce : *Révolte dans les Asturies* qui, autour du thème contemporain de l'insurrection des mineurs espagnols en 1934, représente une première tentative de création collective. Acteur lui-même une année durant dans la troupe itinérante de Radio-Alger, il devient journaliste et milite pour une transformation libérale du régime colonial.

A Paris dès 1940 et engagé dans la Résistance, il publie successivement un roman, *l'Étranger*, et un essai, *le Mythe de Sisyphe*, deux textes fondateurs de la notion existentialiste d'absurde. Leur transposition scénique est *le Malentendu*, créé aux Mathurins en 1944 après la Libération par Maria Casarès et Marcel Herrand. Un an plus tard est représentée au Théâtre-Hébertot une pièce commencée en 1937, *Caligula*, qui contacte Gérard Philipe. Le succès du son roman, *la Peste*, en 1947, l'incite à écrire avec Jean-Louis Barrault *l'État de siège* où le même sujet est cette fois traité dans une dramaturgie lyrique et symbolique qui donne la première place au personnage collectif. L'échec est d'autant plus surprenant que le spectacle avait été superbement monté. L'accueil est meilleur en décembre 1949 pour *les Justes* où triomphent Maria Casarès et Serge Reggiani. Le théâtre commence à devenir alors pour Camus une activité de plus en plus prenante. En tant qu'adaptateur, parfois comme metteur en scène et même comme acteur, il fait jouer successivement au festival d'Angers ou à Paris *la Dévotion à la croix* et *les Esprits* (1953), *Un cas intéressant* (1955), *Requiem pour une nonnain* (1956), *le Chevalier d'Olmedo* (1957) et *les Possédés* (1959). Il songeait à prendre la direction d'un théâtre lorsqu'il mourut dans un accident de voiture.

Outre la personnalité considérable de Camus dans les lettres et la pensée de notre temps, son théâtre vaut d'abord par sa variété expérimentale. Aucune de ses pièces dramaturgiquement ne ressemble aux autres : *Caligula* tient du drame romantique, *l'État de siège* rappelle la tragédie grecque ou l'oratorio claudélien, *le Malentendu* et *les Justes*, par leur dépouillement, font penser à la tragédie classique. Pas d'autre formule pour Camus dramaturge qui celle dont il a sur le moment besoin. Son théâtre vaut aussi par l'intensité de l'engagement politique. Absurde des années quarante dans ses premières pièces, révolte contre le totalitarisme dans *l'État de siège*, problème du terrorisme politique et du meurtre dans *les Justes*, les grandes questions de notre époque habitent ce théâtre et l'infléchissent de l'intérieur. Enfin la joie du jeu est partout dans ces textes, celle de Camus acteur et metteur en scène, faisant l'essai des situations et des êtres, et bien que son dernier récit, *le Chute*, formé de plusieurs monologues d'un unique personnage qui lui ressemble, peut être considéré comme son ultime pièce et son testament théâtral, Camus reçut le prix Nobel de littérature en 1957.

BIBLIOGRAPHIE

A. Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Gallimard, « la Pléiade », Paris, 1962.

Morvan Lebesque, *Camus par lui-même*, Seuil, Paris, 1963 ; R. Gay-Crosier, *les Figures de Thésée. Essai sur le théâtre d'Albert Camus*, Minard, Paris, 1967, rééd. *1985* ; J. Cruickshank, *Camus, homme de théâtre*, Nizet, Paris, 1968.

M. AUTRAND

CANADA (le théâtre au). Le théâtre au Canada fait preuve d'une étonnante vitalité, notamment dans le domaine de la création. Mais il se heurte aussi à des conditions de développement difficiles dans un pays jeune et sans grandes traditions culturelles.

Confédération de dix provinces depuis 1867, grand comme vingt fois la France, officiellement bilingue et multiculturel par nécessité (la tradition de l'immigration), le Canada a longtemps subi les influences postcoloniales de la Grande-Bretagne et de la France, et celle de son puissant voisin, les États-Unis. La taille du pays rend les tournées plus difficiles et plus coûteuses, d'autant plus que la population (26 500 000 habitants en 1990) est inégalement répartie sur le territoire. Le statut d'État fédéral et le passé historique obligent à une quête permanente de l'identité. Le problème majeur demeure celui

d'offrir aux Canadiens une culture théâtrale qui reflète et sert les intérêts et les publics canadiens. Dans un système économique libéral, les hommes de théâtre doivent faire accepter que l'État utilise une partie de l'argent des contribuables pour le développement culturel, et que celui-ci ne soit plus ressenti comme un luxe mais comme une nécessité.

Histoire : exemple du Québec

Un historien québécois optimiste parle de « trois cent cinquante ans de théâtre au Canada », en pensant comme dans de départ le *Théâtre de Neptune* (1606) de Marc Lescarbot, « guillardise en rimes » jouée trente-six ans avant la fondation de Montréal. En fait, si la jeune colonie s'intéresse au théâtre, malgré la censure religieuse, les activités restent sporadiques. Il faut attendre le début du XIXe siècle pour que les premiers théâtres s'ouvrent à Montréal. Des troupes anglaises et françaises triomphent en tournée (Sarah Bernhardt est six fois au Québec entre 1880 et 1914). De nombreux cercles d'amateurs se développent. Radio-Canada joue un rôle capital dans la diffusion de dramatiques. Deux problèmes subsistent : celui du keepsoon d'immoralité, dans un État profondément religieux, et celui de la création québécoise de qualité. Entre 1933 et l'après-guerre, plusieurs compagnies professionnelles s'installent à Montréal et à Québec (les Compagnons de Saint-Laurent, le Théâtre du Rideau vert, le Théâtre national de Montréal). Mais la véritable explosion a lieu dans les années soixante avec l'arrivée de jeunes dramaturges qui réglent de façon radicale la question de la langue en écrivant en « joual », le parler populaire de Montréal. Les jeunes compagnies se multiplient et s'essaient à toutes sortes de formes de spectacles. En 1967 il existe au Québec vingt-sept compagnies permanentes, une centaine de « boîtes à chansons », trois cent mille spectateurs. Même si l'élan retombe par la suite, à cause notamment de difficultés économiques, une tradition théâtrale originale existe depuis cette époque.

Institutions : la mise en place des théâtres régionaux

Les aides et le contrôle de l'État s'exercent à l'échelon fédéral et au sein du gouvernement autonome de chaque province. Les subventions des communautés urbaines s'y ajoutent.

Le Conseil des arts du Canada (Canada Council) a été créé en 1957 avec un fonds initial provenant de l'héritage de deux multimillionnaires et s'est développé par la suite avec de l'argent public. Il joue un rôle important dans le développement de la politique culturelle. Devant la difficulté à définir un théâtre national, le Conseil s'est attaché à la création de théâtres régionaux construits à peu près sur le même modèle, celui du Manitoba Theatre Centre de Winnipeg (1958). Chacun de ces centres (trente en 1984) dispose de deux ou trois salles, suit une politique de création et de tournées, développe le théâtre pour les jeunes spectateurs, et possède parfois une école de comédiens. Sur la recommandation du Conseil, les appliquent la politique dite des « trois C », en instaurant un répertoire à la fois contemporain, classique et canadien. Le Centre national des arts d'Ottawa (capitale fédérale), ouvert en 1969, joue un rôle itinérant, et des festivals (notamment celui de Stratford, en Ontario) complètent le dispositif. A côté de ces théâtres officiels proliférant, notamment au Québec, un grand nombre de jeunes compagnies aux statuts divers, dont certaines sont regroupées au sein de l'Action québécoise pour le jeune théâtre. En l'espace d'une vingtaine d'années, l'espace culturel s'est doté une structure.

Dramaturgies : l'affirmation de l'identité

Les dramaturgies anglophone et francophone entretiennent toujours assez peu de relations entre elles. Mais le nombre des traductions augmente, et quelques succès retentissants dans les deux langues (par exemple *Brouse/Brave*, comédie musicale populaire) indiquent une évolution. Au-delà de la question de l'enracinement du théâtre dans chacune des deux langues et du choc de sensibilités différentes, les dramaturges rencontrent les mêmes difficultés. L'inspiration régionale leur est une nécessité et pourtant ils aspirent à une audience nationale et mondiale, difficile à acquérir. Les auteurs anglophones traitent volontiers des thèmes liés au pays, à la splendeur et à la souveraineté des paysages, à la rudesse du climat, à l'isolement de l'homme (John Gray, Sharon Pollock, Anne Chislett). Les Québécois ont une inspiration plus sociale (dès les années cinquante avec Gratien Gélinas et Marcel Dubé*) et plus politique à la fin des années soixante, en relation avec le combat du parti québécois pour l'indépendance. Michel Tremblay* crée un véritable choc avec *les Belles-Sœurs* (1968). Avec Jean-Claude Germain, Jean Barbeau, Françoise Loranger, le théâtre joue pleinement son rôle de miroir pour une société qui réclame le droit à l'existence. Puis vers la fin des années soixante-dix, les dramaturges abandonnent progressivement la veine nationaliste et la réalité québécoise pour l'expression de préoccupations plus individuelles. Celle-ci s'accompagne parfois d'un retour à une langue littéraire travaillée (Normand Chaurette, Marie Laberge*, René-Daniel Dubois) ou à une inspiration épique (Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du roi boiteux*, 1981). L'évolution de l'écriture dramatique reflète bien le dynamisme d'un théâtre qui, en dépit de sa fragilité économique, se lance dans toutes les aventures : celle de la création collective, celle du féminisme, celle, surtout, de l'affirmation d'une langue qui se déploie dans tous ses états.

BIBLIOGRAPHIE

J.-C. Godin, L. Mailhot, *le Théâtre québécois I et II*, HMH, Montréal, 1970 ; revue *Jeu*, Montréal ; M. Bélair, *le Nouveau Théâtre québécois*, Lémeac, Ottawa, 1971 ; Ph. Rossum, « Théâtre au Canada », *Cont-Chrd*, n° 7, 1980 ; *Contemporary Canadian Theatre*, collection dirigée par A. Wagner, Toronto, 1985.

J.-P. RYNGAERT

CANDELARIA (Teatro de la). Compagnie colombienne, fondée en 1966 sous l'égide de la maison de la culture de Bogotá, dirigée par Santiago Garcia, et qui a eu une forte influence sur la vie culturelle de son pays.

Au début, le répertoire est surtout composé par des pièces latino-américaines et européennes. A partir de 1971, année où Garcia (architecte qui a fait des études théâtrales en Europe et aux États-Unis) en assume la direction, commence une période où prédominent les spectacles de création collective : *Nosotros los comunes (Nous les gens du commun*, 1972), pièce sur la rébellion de 1871, monde par José Antonio Galán ; *Guadalupe años sin cuenta (Guadalupe année cinquante*, 1974) sur les années critiques de violence et de la lutte de guérilla ; *Los diez días que estremecieron al mundo (Les dix jours qui ébranlèrent le monde*, 1978). Ces deux dernières pièces reçurent le prix Casa de las Américas respectivement en 1976 et en 1978. Dans les années quatre-vingt se manifeste un retour au théâtre d'auteur, mais toujours dans la ligne du théâtre engagé. En 1974 a été créée l'École du théâtre, dirigée, jusqu'en 1980, par Garcia. En 1986, année de son vingtième anniversaire, la compagnie avait réalisé cinquante-quatre spectacles, parmi lesquels neuf créations originales, représentées en Colombie et dans vingt-deux autres pays.

réception, ou sur la fréquentation et l'organisation du public, mais plutôt d'un point de vue quantitatif, donc assez superficiellement, avec Anne-Marie Gourdon. Un certain nombre de critiques, dans le *Dictionnaire*..., ont droit à une monographie : il s'agit de personnes disparues, ou dont la stature est exceptionnelle, comme ce fut le cas pour Bernard Dort de son vivant. D'autres se retrouvent dans l'article général sur la critique dramatique.

Le projet québécois... ou canadien

À propos du projet de quelques chercheurs du Québec et du Canada français hors Québec de créer un dictionnaire du théâtre, Michel Corvin note que, pour l'instant, on semble s'interroger sur l'opportunité de publier soit un ouvrage sur le théâtre au Québec (donc, ouvert à toutes les formes d'expression dans les différentes langues parlées au Québec), soit un dictionnaire canadien-français, donc du théâtre francophone au Canada. En se posant ces grandes questions politiques, il craint que l'on ne soit pas sorti de l'auberge ! Cela dépend, bien sûr, des sources de financement qui permettront de passer du projet à la réalisation. L'idée devra donc sans doute mûrir assez longtemps pour justifier les subventions que l'on espère obtenir. Corvin trouve cela assez malsain : il ne faut pas se poser trop de questions préalables mais se jeter à l'eau. On prouve le dictionnaire en le faisant. À force de réfléchir, on multiplie l'impression de difficulté d'une entreprise qui n'est pas insurmontable. Ce qui est difficile, c'est d'abord de trouver des collaborateurs, puis de leur faire livrer leurs articles et, ensuite, de contrôler leur travail.

Il est d'avis qu'il faut une toute petite équipe – mais qui s'entend bien – pour mener à terme un tel dictionnaire. À Ottawa, le groupe peu nombreux qu'il a rencontré affichait cependant déjà des tendances divergentes, entre les pro-Québec et les autres. Une telle attitude créerait vite un blocage. Par ailleurs, il serait partisan d'un dictionnaire encore plus encyclopédique que le sien. En fait, il verrait comme idéal un ouvrage qui soit un mélange des deux formules, avec des chapitres synthétiques et des astérisques renvoyant à des articles individuels. Cela exige de trouver des collaborateurs qui dominent assez leur sujet et qui acceptent de travailler pour pas cher. Ici, le projet étant piloté par des universitaires, les collaborateurs travailleraient bénévolement, croit-il. Alors que pour le dictionnaire publié chez Larousse, chacun a reçu un cachet, de 150 F la page de 1 500 signes pour la première édition, puis de 250 F la page pour les éditions subséquentes. C'est un peu symbolique, mais étant universitaire, Corvin a pu compter sur plusieurs confrères qui ont collaboré par amitié pour lui. Une opération purement commerciale n'aurait pas donné de tels résultats.

En conclusion, Michel Corvin aimerait que les critiques se rendent compte des difficultés pratiques d'un travail comme le sien, avant de souligner ce qu'il y manque. Ceux qui connaissent le théâtre devraient s'abstenir de le juger uniquement comme des consommateurs appréciant un produit, mais tenter de remonter à la source. Un tel travail est d'autant plus difficile à mener à bien qu'il s'agit du premier. Car il ne faut pas se leurrer, un dictionnaire se fait habituellement à partir des autres dictionnaires ! Il reconnaît pourtant être une fois tombé sur un os : il a dû recourir au *World Guide* anglais pour un article, celui sur le théâtre aux Philippines et en Océanie. Car, malgré toutes ses recherches, il n'a pas trouvé de collaborateur capable de rédiger une synthèse sur le théâtre dans cette région. Il a donc traduit et adapté l'article du *World Guide*, tout en citant sa source. **j**