

LEROY, Dominique, *Le Patrimoine théâtral européen revisité, Renaissance, Relecture, Rétrospective*, Paris, L'Harmattan, 1995, 144 p. Collaboration à la publication : Christine Rousselet.

Renée Legris

Numéro 18, automne 1995

Le regard du spectateur

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041281ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041281ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Legris, R. (1995). Compte rendu de [LEROY, Dominique, *Le Patrimoine théâtral européen revisité, Renaissance, Relecture, Rétrospective*, Paris, L'Harmattan, 1995, 144 p. Collaboration à la publication : Christine Rousselet.] *L'Annuaire théâtral*, (18), 289–298. <https://doi.org/10.7202/041281ar>

LEROY, Dominique, *Le Patrimoine théâtral européen revisité, Renaissance, Relecture, Rétrospective*, Paris, L'Harmattan, 1995, 144 p. Collaboration à la publication: Christine Rousselet.

Cet ouvrage réunit les communications et débats d'un colloque européen organisé, en novembre 1993, au Centre Culturel des Fontaines (Chantilly) par Dominique Leroy, professeur à l'Université de Picardie Jules Verne et membre du CREPPRA d'Amiens. Concepteur de ce colloque, Dominique Leroy poursuit depuis plusieurs années des recherches sur l'histoire artistique, l'économie du patrimoine culturel et les industries de la culture et de la communication, dans le cadre de l'économie culturelle européenne, avec le Groupe de recherche en Économie de la Culture qu'il dirige. Ce colloque a permis de faire participer des spécialistes européens à ses objectifs de revalorisation du patrimoine théâtral.

La publication des communications offre un éventail de points de vue sur les recherches. Elle se divise en deux parties qui correspondent plutôt au découpage des séances du colloque qu'à une organisation systématique des chapitres en fonction d'une élaboration argumentative sur le thème. Dans chaque partie, deux communications portent sur des aspects plus théoriques. Mais en réalité on pourrait considérer que trois domaines ou approches de la question construisent la logique de cette publication. En effet, on y retrouve des études à perspective historique par Elisabeth Giuliani, Jean-Marie Lhote, Jose-Maria Diez Borque, Jerzy Kœnig, des réflexions théoriques de Michel Corvin, Jean-Claude Polet, John Elsom et les témoignages des praticiens Jean-Louis Martin-Barbaz et André-Louis Perinetti. Chacune des interventions soutient les objectifs du colloque et démontre qu'aujourd'hui encore le théâtre peut et doit être revisité. Les rapports entre le corpus théâtral et l'informatique occupent la dernière partie de l'ouvrage. Gérard Cochard et Fabienne Regnault font part de leurs travaux sur les nouvelles technologies comme support à la recherche. La présentation du fonds théâtral de la Bibliothèque des Fontaines par la directrice, Jacqueline Diot, conclut cet ouvrage.

Dans son préambule, Dominique Leroy rappelle les objectifs du colloque et les exigences méthodologiques que pose la mise en valeur de l'héritage théâtral européen. Il insiste sur le fait que l'apparition des nouvelles technologies et le contexte d'une européanisation de la culture doivent interroger les gens de théâtre et les spécialistes, tant en ce qui concerne la *conservation* que *l'accès au patrimoine théâtral (prospection, sélection des banques de données, etc...)*. Il soutient que la «re-connaissance» du

patrimoine théâtral comme instrument de renouvellement, tant de la fiction, de l'imaginaire que de la mémoire collective, est vitale pour la culture européenne.

L'introduction à la première partie du colloque par Henri Bartoli (professeur émérite, Université de Paris I) fait écho à la présentation de Dominique Leroy. Il évoque les préoccupations similaires de certains dramaturges d'Europe de l'Est pour leur patrimoine et se félicite de l'intérêt que Arte porte à la diffusion télévisée des œuvres du passé. Si Henri Bartoli considère comme positif l'apport des nouvelles technologies à la diffusion des œuvres dramatiques et à leur redécouverte par le public, il constate avec inquiétude le peu de préoccupations des grands groupes de production d'enregistrements pour la préservation de leur matériel, en musique tout particulièrement. Il est encore plus critique sur les approches scientifiques de la *culture* en économie et regrette le manque d'effort de cette discipline pour promouvoir la pluridisciplinarité dans ce domaine, qui serait garante d'une meilleure approche méthodologique et pédagogique de la culture. La courte intervention d'Henri Bartoli est lourde de sens pour les études sur le patrimoine théâtral et sa revalorisation.

La question du patrimoine, telle que la présente Michel Corvin (Université de Paris III) dans «Problématique d'un dictionnaire de théâtre», évoque la complexité du sujet et les exigences méthodologiques qui s'imposent pour répondre aux objectifs scientifiques de la démarche. Pour situer la problématique, il renvoie à son expérience d'auteur du *Dictionnaire du théâtre* et propose d'évaluer après coup les problèmes, sous formes d'objections, auxquels tout auteur de dictionnaire est confronté. Partagé entre l'exigence de l'exhaustivité de l'information et les choix nécessaires que la question du patrimoine théâtral ne peut esquiver. «Un patrimoine théâtral suppose un ensemble de valeurs issues du passé, énonce-t-il. Cela requiert donc une idée de l'Histoire qui se définirait assez bien à la fois comme conservation et perception des différences» (p. 13). La notion d'Histoire qui se définirait comme *conservation* (avec l'exigence de l'objectivité, du factuel, de l'énumératif) et comme *perception des différences* (avec les risques de l'interprétation des données, variables d'un siècle ou d'un auteur à l'autre), répond à des exigences contradictoires. Et pourtant comment le patrimoine pourrait-il se passer de cette perspective historique tout en reconnaissant cette double perspective (information incontestable et hypothèses discutables)?

Une seconde objection nous interpelle: la perspective du théâtre saisi comme spectacle éphémère: position des gens de théâtre dont il fait la critique. Son argument

s'appuie sur le fait que des rapports d'opposition/comparaison, dans la chaîne des productions de metteurs en scène, ne cessent de construire la continuité: «La filiation est patente, même si elle est souterraine» (p. 15), affirme-t-il. La question de l'exhaustivité du dictionnaire encyclopédique et la nécessité de critères de sélection est articulée sur les notions de *proche présent* et de *passé le plus lointain*, de recul, mais aussi sur des visions subjectives des spécialistes ou même du grand public qui a ses goûts, différents, qu'on ne saurait totalement ignorer. «Le patrimoine est nécessairement un ensemble de valeurs collectivement reconnues, et la détermination des limites de ce même patrimoine serait laissée au bon vouloir d'un individu cultivé», se demande-t-il, non sans quelque ironie, car on ne peut éliminer l'objection à propos de la subjectivité et de l'objectivité attendues, dans cette opération des choix patrimoniaux. Quant à l'extension du concept de «théâtral» qui inclurait le texte écrit et joué, les genres mixtes, le spectaculaire, les rituels, il est tout aussi difficile à rendre opératoire de façon absolue. Enfin Michel Corvin interroge la structure sémiotique de la communication (qui parle? d'où l'on parle?), dans les dictionnaires produits depuis le XIX^e siècle. Plutôt que de donner des réponses définitives, Michel Corvin oblige à cerner des paramètres et à les discuter pour arriver à construire un modèle qui permette un consensus des partenaires.

Pour illustrer son questionnement sous forme d'objections, il puise ses exemples, non pas tellement dans de récentes publications, celles de Patrice Pavis ou du *Cambridge Guide To World Theatre*, mais dans le Dictionnaire de Pougin (1885). Sa critique suggère qu'une série de paramètres historiques, esthétiques et techniques, soient retenus dans la définition de «patrimoine théâtral», sans toutefois nier qu'ils seront influencés ou modifiés par la culture, l'idéologie, la conception du théâtre des intervenants. Les choix sont multiples, difficiles mêmes, et la subjectivité ne peut en être totalement exclue: «À chacun son patrimoine!», conclut-il (p. 20). Des questions ont permis de préciser les points de vue de Michel Corvin sur l'esthétique et les origines du théâtre, la notion de théâtre et de théâtralité (Georges Jehel), puis sur l'importance du public dans la conception d'un dictionnaire encyclopédique du théâtre (Fabienne Regnault). Enfin, sur la réception du théâtre de Boulevard et sur les acquisitions inconscientes des formes théâtrales par le public (André-Louis Perinetti).

Pour ceux qui s'intéressent à l'analyse des données quantitatives, l'étude de Jean-Marie Lhote (ancien directeur de la Maison de la Culture d'Amiens), «Du théâtre et de l'imprimé», propose une approche significative pour la mise en valeur des rapports entre le théâtre et l'imprimé, révélatrice de l'expansion du théâtre. Cette recherche sur le tirage

des œuvres éditées et lues en France pendant plusieurs siècles et sur l'appropriation des formes traditionnelles du théâtre populaire par l'imprimé, lui a été suggérée par Roger Planchon qui avait monté un spectacle (1975) à partir des pièces diffusées dans la *Petite Illustration* des années 1910. Son étude établit le modèle de la diffusion des œuvres théâtrales au XIX^e siècle et des moyens par lesquels elles rejoignent un important public en province, qui lit du théâtre pour demeurer informé sur ce qui est joué dans les salles parisiennes. À partir des collections de pièces conservées à l'Arsenal, il lui a donc été possible d'identifier que plus de 500 pièces de théâtre ont été publiées, ce que confirme le Catalogue de Soleinne et les estimations de la Société des auteurs après 1840.

Cette recherche définit deux périodes significatives en ce qui concerne le tirage des pièces diffusées dans les revues, soit avant et après le XIX^e siècle. Les pièces diffusées individuellement et dans les périodiques ont un tirage stable depuis les débuts de l'imprimerie, soit de moins de 1000 exemplaires, sauf pour Corneille (1250). Curieusement, ceci vaut aussi aujourd'hui pour les éditeurs comme Actes Sud et Gallimard. Dans les collections, on retrace une hiérarchie des auteurs selon trois ordres de classement. Avec la naissance des périodiques, dont *La Petite Illustration* et *Le Magasin Théâtral*, le mode de fabrication permet un très grand tirage (7000 à 8000). Les études évaluent qu'il y avait jusqu'à 100,000 lecteurs abonnés aux deux revues *La Petite Illustration* et *L'Illustration* à la fin du XIX^e siècle; c'est le grand public qui s'intéresse alors au théâtre du Palais-Royal ou aux autres salles et qui se définit aussi comme public lecteur. Aujourd'hui, avec la photocopie, la distribution est différente, note Jean-Marie Lhote. Plus restreinte est l'édition, mais le public des auteurs s'élargit encore.

Quant à l'appropriation des formes traditionnelles du théâtre populaire par l'imprimé, il montre qu'elles passent d'abord par la vie de rue. Les kiosques à journaux rappelle le castelet de guignol, et les images de foire sont des jalons pour la familiarisation du public avec le théâtre imprimé. Les héros du théâtre populaire ont aussi leur rôle, depuis Pathelin, Arlequin, Jocrisse, jusqu'à Monsieur Prudhomme, Fenouillard, Lacenaire et tant d'autres, tels les héros de la bande dessinée, qui ont permis une seconde forme d'appropriation du théâtral. La claque qui s'est métamorphosée en critique d'humeur journalistique, très pratiquée aujourd'hui, a été aussi une appropriation. À quand une recherche approfondie sur cette question? Avant d'être écrite dans les journaux, la critique se faisait dans les salons. Certains commentaires ont noté qu'on ne peut comparer la critique d'aujourd'hui aux critiques des grands journalistes de théâtre qui étaient des

œuvres d'art (Gauthier, Lemarchand, Kempf). Cet exposé ouvre donc des voies à la recherche sur des aspects du théâtre, au-delà de la mise en scène.

L'étude d'Élisabeth Giuliani (conservateur à la Bibliothèque de France) relève elle aussi de l'analyse quantitative. C'est par une analyse des conditions économiques, dans lesquelles des œuvres du patrimoine sont nées et ont été représentées à leur origine, que se construit sa problématique: comme exemple la *Querelle des bouffons, 1750-1760*. Quel a été l'impact social de ce spectacle lyrique, quelle identification du public peut-on faire, par l'étude des contributions financières des publics au théâtre? Deux questions auxquelles l'auteure répond, dans «Analyse quantitative historique des publics: quels enseignements?». Giuliani répertorie donc les configurations d'un public. Une étude des recettes, de l'organisation des salles, des types de places et de leur prix, sont autant de paramètres étudiés pour arriver à cerner la question du public; et grâce à la conservation du patrimoine à la BF, cette recherche a été possible. Cependant l'auteure conclut en étant consciente des limites des données: «On n'a une connaissance assurée que de la fraction 'libérale' du public bourgeois. Les gens du monde et les gens à talents n'étaient pas les seuls spectateurs (ni même peut-être les plus nombreux), mais c'est à eux que s'adresse le spectacle, ce sont eux qui le font et le critiquent» (p. 51). Cette étude peut servir de modèle pour d'autres investigations sur les publics du théâtre.

C'est dans la communication du professeur Jose Maria Diez Borque (Université Complutense de Madrid) qu'est démontré l'intérêt d'une revisite du patrimoine théâtral, comme spectacle. Le titre de son exposé est significatif: «Le Théâtre espagnol revisité par le Festival d'Almagro et par la Compagnie nationale de théâtre classique». Évoquant l'exemple du second Siècle d'Or espagnol, le XVII^e siècle, Jose Maria Diez Borque rappelle que l'éclosion de ce théâtre s'est accompagnée du développement des mécanismes de production théâtrale, de la création de lieux destinés à la représentation, de la professionnalisation des gens de théâtre, d'une importante organisation économique, de la réglementation et de la censure. La restauration du théâtre d'Almagro et son Festival semblent jouer aujourd'hui un rôle analogue dans la promotion du théâtre classique espagnol. Cette revisite du patrimoine classique espagnol par le Festival d'Almagro et les productions de la Compagnie nationale de théâtre classique, favorisent le renouveau exceptionnel du théâtre classique espagnol et depuis quelques années du théâtre international.

Soulignant l'apport des recherches universitaires pour «dépoussiérer» les classiques et la longue liste des auteurs joués au Festival, le professeur Borque explique que, dans ces expériences, le travail de la mise en scène est primordial pour établir le contact avec le public. Les points de vue «réaliste» et «archéologique» y sont cependant rarement retenus, on y préfère les scénographies modernes ou avant-gardistes. Cette revisite des œuvres du passé, leur interprétation et les choix esthétiques obligent donc les metteurs en scène à de perpétuels questionnements sur les décors, costumes, jeux et l'art de dire les vers. Selon le professeur Borque, parmi les manifestations qui sont des revisites du théâtre, le succès de «La Fiesta barroca», en juillet 1992, devient l'expérience-type, coûteuse mais exceptionnelle, qui a permis de faire revivre et de revisiter le passé en portant le théâtre dans la rue, à la façon de l'époque. Les bandes vidéos qu'on a tournées en demeurent la mémoire vivante pour l'avenir, affirme le professeur Borque. Ce sont des réalisations espagnoles qui s'inscrivent bien dans les objectifs du colloque et les préoccupations des participants.

Jean-Louis Martin-Barbaz, metteur en scène, présente le point de vue de son expérience professionnelle dans «Revisite du théâtre français par un metteur en scène». Il rappelle le cheminement de son intérêt pour les pièces oubliées du patrimoine théâtral, pièces difficiles d'accès parce qu'elles ne sont pas accessibles sur le marché du livre et se trouvent le plus souvent à l'Arsenal. Malgré les difficultés du travail sur des œuvres oubliées, il s'est pris au jeu de la mise en scène du mélodrame *Les Deux orphelines*, au début de sa carrière, dont il a fait un succès avec ses élèves. Il relate les étapes de ses tentatives diverses sur cette voie, depuis son insuccès auprès des critiques, passant par la reprise de la mise en scène de son premier mélodrame et d'autres pièces (*Les Faux Bonshommes*) dans un grand théâtre, qui vont lui révéler l'intérêt du public pour ce genre. Son aventure de metteur en scène prendra sa mesure avec l'idée de raconter la Révolution française, à travers son théâtre. Jean-Louis Martin-Barbaz évoque donc rapidement l'histoire de chaque représentation qu'il a montée, et conclut à l'importance d'institutionnaliser cette pratique de la mise en scène du patrimoine théâtral. C'est dans l'École de théâtre qu'il vient de créer à Asnières, qu'il met en exercice ses objectifs et sa méthode de travail qui consistent à former des étudiants, avec la collaboration d'universitaires, à la découverte des textes oubliés et à la mise en scène des pièces de ce répertoire rarement joué, tel le *Phèdre* de Pradon. Un «théâtre de la curiosité», propose-t-il, remettra à jour un corpus de textes où des perles pourraient être montées pour le public. Les questions qui ont suivi l'exposé éclairent les exigences de cette école qui

s'intéresse aux œuvres du passé (du XVII^e siècle au XIX^e) sans négliger la modernité, inscrite dans l'écriture théâtrale, à laquelle il donne beaucoup d'importance.

La seconde partie de l'ouvrage est introduite par une intervention d'André-Louis Perinetti, secrétaire général de l'Institut international du théâtre et président de séance. Il rappelle l'importance de cet organisme créé par l'UNESCO, en 1948, pour permettre des relations entre les praticiens du théâtre à travers le monde. Si la communication de Jerzy Kœnig (directeur du Département de théâtre à la télévision polonaise) pose la question de la désaffection du public pour le théâtre en Pologne, depuis que la censure est tombée, et de ses efforts personnels et professionnels à la chaîne de télévision publique polonaise pour faire connaître le théâtre national, c'est pour mieux mettre en évidence comment dans les pays post-communistes les rapports entre politique, social, culturel et humain ne sont pas encore résolus. Évoquant certaines censures et les événements produits autour de la production théâtrale d'avant 1990, il regrette ce temps de contraintes parce qu'il favorisait davantage l'appréciation du théâtre comme contestation et affirmation d'une identité, qui ne sont plus adéquates. Un témoignage très significatif des rôles que le théâtre a assurés, mais aussi d'une transformation de la société polonaise. Qu'advient-il de ce public qui fuit et du patrimoine théâtral, dans ce contexte, se demande Jerzy Kœnig?

Très conscient du problème général de la préservation du patrimoine en Europe, Jean-Claude Polet (Université catholique de Louvain) a commencé son exposé par une critique sévère de la Communauté européenne qui ne s'est guère préoccupée de la culture, ainsi que des eurocrates qui ne voient pas les rapport entre le passé culturel de l'Europe et son avenir. «La haute culture», celle qui transmet les valeurs de la civilisation, est selon lui laissée pour compte, au profit de l'économique et du politique, et de plus en plus réduite à la clientèle captive du monde de l'enseignement. Et pourtant, souligne Jean-Claude Polet, «la 'haute culture' est le fondement de l'unanimité possible, le lieu du dialogue permanent, le moyen de la rencontre entre les nations et entre les hommes» (p. 91). L'apport de sa communication, «Le théâtre dans le patrimoine littéraire européen», est d'autant plus pertinent, qu'elle tente, à l'instar de celle de Michel Corvin, de définir les concepts qui doivent présider à la définition du «patrimoine théâtral» — dans le cadre de la Communauté européenne — en tenant compte de rapports entre le passé culturel et l'avenir de l'Europe. Trois critères d'identification sont proposés, fondés sur les principes théoriques, de son ouvrage: *Le Patrimoine littéraire européen*. Fort de l'idée que chaque période productrice de culture doit être objet d'un

nouvel «inventaire par le monde littéraire savant, en vue de proposer au grand public un redéploiement de l'horizon culturel de référence», il suggère qu'on fasse consensus pour établir ce patrimoine en faisant appel à des bibliographies, mais aussi aux spécialistes et érudits, critiques et gens de théâtre, qui doivent être partie prenante dans cette vaste consultation d'où pourront sortir des choix pertinents.

Parmi les critères sélectionnés et interrogés, on trouve: 1) Le genre littéraire durable et le haut degré d'excellence des œuvres; 2) L'appartenance à un contenu sémantique, philosophique, psychologique, sociologique et thématique qui doit avoir en partage les grands moments de la conscience et les situations paradigmatiques de la condition humaine. En d'autres mots, le second critère est «révélateur d'appartenance à une commune mesure des valeurs qu'on est fondé à définir comme références culturelles et constantes de civilisation» (p. 95); 3) L'esthétique, saisie «comme expression excellentement adéquate des valeurs de civilisation, des constantes d'identité collective ou des modèles d'humanité de la société où elle apparaît. Cette proposition considère que les mêmes configurations présentent une multitude de constellations possibles, dont la constitution d'un patrimoine devra rendre compte. Les concepts d'universalité, de continuité et de représentativité historique se croisent et se concurrencent avec celui d'actualité. Dans sa conclusion, il se fait plus critique sur l'utilisation des concepts de *passé* et de *culture* pour constituer le patrimoine théâtral vivant. Par exemple dans les éditions peu coûteuses et les diffusions d'un certain patrimoine par les industries culturelles audiovisuelles, ces concepts ne sont pas toujours utilisés de façon judicieuse.

Dans «Patrimoine et esprit de clocher», John Elsom (London City University) propose une problématique éclairante du contexte historique dans lequel le théâtre anglais s'est développé. Il met en relief les conditions qui ont favorisé son évolution comme théâtre national. «Le paradoxe, c'est que nos théâtres nationaux sont nés à une époque où l'on discréditait les valeurs de l'ordre ancien, comme la royauté, le patriarcat, la justice de classe, etc... Au lieu de mesurer les mythes des années soixante à l'aune du répertoire classique, on a essayé de subvertir les classiques pour justifier les valeurs du modernisme» (p. 108). Les notions de classicisme, de modernisme et de postmodernisme sont au cœur de l'expérience théâtrale anglaise aujourd'hui, et elles influencent les critères de choix et d'interprétation des œuvres patrimoniales: qualités formelles, mérite des personnages, humour, versus la puissance du message ou des mythes, sont confrontés aux ambivalences du sens. John Elsom explique que le «paradoxal» est aussi inscrit dans l'histoire de la représentation théâtrale de pièces, qui transforme la signification par les

jeux du langage ou de la mise en scène. Où se loge dès lors la valeur d'une pièce, message, écriture, etc.? «Comment conserver un patrimoine sans accepter aveuglément ses valeurs et sans lui infliger abusivement les nôtres? (p. 111)». Voilà la question centrale de John Elsom. Comment justifier le patrimoine national, pour aider à construire le patrimoine européen? Cette très intéressante communication pose donc comme fondement de la problématique du patrimoine théâtral les «valeurs du passé, confrontées à celles du présent», une question qui recoupe la problématique de Michel Corvin et de Jean-Claude Polet.

Les deux dernières communications, «Théâtre revisité et informatique» de Gérard Cochard (Université de Picardie Jules Verne) et «*Paris-Théâtre*: une mémoire théâtrale interactive» de Fabienne Regnault, sur le multimédia et l'informatique, font état de recherches sur les nouvelles technologies, susceptibles d'intéresser les spécialistes du patrimoine théâtral.

Dans son étude, Gérard Cochard tente de définir ce qu'est le concept de *multimédia*, en appuyant sa démonstration par des illustrations. Après avoir présenté quelques aspects historiques de la question, il explique comment on est passé du plurimédia au multimédia. Dans une deuxième étape, il propose une définition du patrimoine théâtral pour la revisite multimédiatique de ce champ de connaissance, tant pour le professeur et l'étudiant que pour le chercheur et le professionnel. Sa conclusion porte sur l'intérêt de mettre en œuvre une banque multimédiatique de données sur quelques thèmes afférents au monde du théâtre, expérience qui serait initiatrice d'un projet plus ambitieux.

Ce sont les acquis d'une recherche sur le logiciel *Paris-Théâtre* que Fabienne Regnault présente dans sa communication qui considère l'intérêt multiple de ce logiciel pédagogique, destiné à familiariser les étudiants avec le matériel documentaire spécifiquement théâtral. Ce logiciel est complexe, il permet de travailler sur les axes *temporel* et *spatial* et de comparer diverses productions au point de vue synchronique et diachronique. Plusieurs représentations d'un même texte peuvent être aussi comparées. L'axe spatial, entre autres, offre un inventaire des lieux théâtraux, la topographie théâtrale de Paris au cours des siècles et permet de se déplacer dans leur espace. Ce logiciel possède aussi une mémoire interactive de telle sorte que de nombreuses informations peuvent s'ajouter à une banque de données existante, et il permet ainsi à l'étudiant de s'impliquer dans le processus d'apprentissage. Ce logiciel offre aussi une partie «Atelier», et son programme donne accès à une vingtaine de genres dramatiques.

Fabienne Regnault termine son exposé en signalant que des questions théoriques relatives à l'historiographie théâtrale, à la périodisation et au corpus traité, ont été générées par l'expérimentation interactive du logiciel *Paris-Théâtre* et devraient trouver des solutions. Cette présentation démontre quelle fascination peut exercer ce type de logiciel pour construire un savoir et une pédagogie avec les instruments des nouvelles technologies.

Nous avons pu constater que les préoccupations de Dominique Leroy concernant le patrimoine théâtral ont trouvé un écho important dans les communications des participants européens, tant universitaires que praticiens du théâtre. Cette initiative a permis d'explorer, sous des aspects théoriques ou méthodologiques, l'objet d'investigation, *le Patrimoine théâtral européen revisité*, et de favoriser des interventions pluridisciplinaires, qui interrogent les voies de recherche susceptibles de renouveler la connaissance du théâtre européen et de promouvoir la rediffusion aujourd'hui de ce patrimoine, soit sur scène, soit dans les médias.

*Département d'études littéraires,
Université du Québec à Montréal*

Renée Legris