

Que peut (ou veut) la théorie du théâtre? La théorie comme traduction

Josette Féral

Numéro 29, printemps 2001

Méthodes en question

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041454ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041454ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Féral, J. (2001). Que peut (ou veut) la théorie du théâtre? La théorie comme traduction. *L'Annuaire théâtral*, (29), 28–50. <https://doi.org/10.7202/041454ar>

Résumé de l'article

Il faut s'en remettre à l'évidence, le domaine de la théorie du théâtre souffre de plusieurs maux. Le premier tient à la nature même de la théorie qui a connu au cours des années 1990 un recul certain, résultat sans doute du ressac qui a accompagné la fin des discours dominants au centre de la réflexion des années 1960 et 1970. Le second tient au soupçon généralisé et toujours actuel qui affecte toute approche théorique dès lors que celle-ci prend pour champ d'application la création artistique. Cette rupture radicale peut-elle s'expliquer et, plus encore, peut-elle se dépasser? Ce texte tente un tel rapprochement en posant comme hypothèse que la réflexion théorique et la création artistique portent en leur coeur un même principe de fonctionnement : ils traduisent le monde. Vaste principe à partir duquel Antoine Vitez voit le travail du metteur en scène et que cet article applique aussi par analogie au domaine de la théorie.

Josette Féral
Université du Québec à Montréal

Que peut (ou veut) la théorie du théâtre ? La théorie comme traduction

*Si nous ne traduisons pas,
si nous ne représentons pas,
nous renonçons à la vie.*

Le Journal de Chaillot, n° 10, février 1983.

La théorie n'est plus ce qu'elle était

Dans leur livre intitulé *The Point of Theory*, Mieke Bal et Inge E. Boer (1994) faisaient le point avec d'autres¹ sur la fonction que pouvait encore occuper la théorie aujourd'hui dans les études littéraires, culturelles ou artistiques. Même si aucun article ne portait sur le théâtre, certaines des observations faites alors sont valables pour les études théâtrales.

1. Jonathan Culler, Brian McHale, Norman Bryson, Elizabeth Bronfen, Marianne Hirsch, Siep Stuurman, Michael Ann Holly, Evelyn Fox Keller et d'autres.

Notons, pour commencer, la crainte, la méfiance, pour ne pas dire la peur que provoque plus que jamais toute approche théorique. Repérable dans le domaine des études littéraires, cette méfiance est encore plus marquée dans le domaine du théâtre chez les praticiens. Ceux-ci ne voient souvent aucune utilité immédiate dans leur pratique à ces élaborations théoriques sophistiquées qui décortiquent leur travail en tranches parfaitement homogènes et en systèmes somme toute assez éloignés des démarches et des concepts à l'origine de leur travail de création. Pourquoi, dès lors, feraient-ils l'effort d'entrer dans ces systèmes aux constructions complexes ? Car même s'ils expliquent – partiellement tout du moins – l'œuvre achevée, ils se révèlent souvent impuissants à traiter de l'œuvre en gestation. Ce problème demeure entier, encore aujourd'hui.

La théorie est intimidante par sa nature même, d'une part, parce qu'elle bénéficie du préjugé que notre société cultive à l'égard des constructions intellectuelles et, d'autre part, parce que les différentes théories ressemblent parfois à des citadelles imprenables. Elles mettent souvent en place tout un réseau de mots, de concepts, de structures, de modes de pensée parfois obscurs où le profane a quelque peine à s'aventurer sans guide. L'entrée dans la forteresse exige de vastes efforts dont le prix ne se mesure pas toujours au résultat obtenu. En outre, de nombreuses forteresses coexistent sans qu'il soit possible de ménager des passages de l'une à l'autre. Le chemin qui mène à chacune d'entre elles est unique, long et souvent ardu. L'effort est donc sans cesse à recommencer pour chacune des citadelles et des approches choisies.

Ajoutons à ces observations de surface la remarque suivante faite par Jonathan Culler, dans son introduction à *The Point of Theory*, et l'on aura un aperçu des raisons qui motivent la résistance des individus à l'égard de la théorie :

The most intimidating feature of theory in the eighties is that it is endless [...]. Theory can seem obscurantist, even terrorist in its resources for endless upstagings [...]. The unmasterability of theory is a major cause of resistance to it [...]. A good deal of the hostility to theory no doubt comes from the fact that to admit the importance of theory is to make an open-ended commitment, to leave oneself in a position where there are always important things one doesn't know² (Culler, 1994 : 14).

2. « L'une des caractéristiques les plus intimidantes des constructions théoriques des années 1980 est le fait qu'elles sont sans fin [...] La pratique de la théorie peut paraître obscurantiste, même terroriste par la surenchère permanente qu'elle implique [...]. L'absence de capacité à maîtriser la théorie

Il faut donc à toute personne qui s'aventure dans le domaine théorique l'humilité de reconnaître qu'elle n'en aura jamais complètement fait le tour, et que des pans entiers de savoir lui échapperont infailliblement. Telle est la loi de la finitude humaine.

À ces premières constatations, qu'il ne faut pas minimiser même aujourd'hui, s'ajoutent des raisons plus profondes qui tiennent à l'évolution des études théoriques elles-mêmes au cours de la dernière décennie. En effet, après l'expansion conquérante des théories dans les années 1960 et 1970 et l'impérialisme qui les a accompagnées, les années 1980 marquent un coup d'arrêt. Chercheurs et critiques se rendent compte alors que, dans cette formidable explosion des théories qui a bouleversé sans aucun doute nos modes de pensée et d'approche des œuvres, l'œuvre elle-même s'est perdue quelque peu, devenue souvent prétexte à des élaborations complexes n'entretenant plus avec l'œuvre de départ que des rapports lointains. Les espoirs placés dans certains systèmes théoriques conquérants se sont révélés vains : le progrès n'était pas toujours au rendez-vous. On pense au structuralisme, à la sémiologie en particulier. Les chercheurs en sont revenus de cette volonté scientiste qui a marqué l'époque structuraliste et celle qui a suivi, époque dont la sémiologie conquérante a signé le déclin en révélant sa propre impuissance à comprendre et à pénétrer les systèmes avec autant de rigueur qu'elle l'eut souhaité. Cet aveu d'échec a donné lieu à une méfiance généralisée contre les théories globalisantes, méfiance qui reflète celle que notre temps oppose aujourd'hui aux idéologies fortes, à prétention totalitaire.

Il était donc normal qu'une correction de trajectoire se fasse et que d'autres approches, de nature plus modeste dans leurs ambitions, voient le jour.

Une approche marquée par la pluralité

Des changements sont donc survenus à l'égard de la théorie, de son rôle, de ce que l'on attend d'elle. Il ne lui est plus demandé désormais de tout englober, de tout expliquer. Elle peut être fragmentaire, partielle, ne plus répondre à toutes les questions, mais simplement aider à les poser. Elle devient l'instrument qui permet d'interroger l'œuvre, de l'explorer pour en faire émerger non plus le sens mais les sens qui l'habitent.

est une des causes majeures de la résistance qu'on lui oppose [...] Une partie de l'hostilité que la théorie suscite vient, sans aucun doute, de ce que l'importance de la théorie implique un engagement sans limite et la nécessité d'accepter que certains aspects importants du savoir échapperont toujours à notre maîtrise ». (Nous traduisons.)

La conviction est désormais établie qu'il n'existe plus de modèle unique permettant de comprendre un système. Le chercheur n'est plus en quête de modèles à appliquer, de grilles d'analyse permettant de décoder des systèmes différents, de structures fondamentales. Il déconstruit l'œuvre.

Des concepts vastes se sont substitués à des concepts plus pointus : on parle de postmodernisme, d'interculturalisme, de culture. Dans tous ces cas, les notions ne renvoient plus à des mouvements clairement définis auxquels adhéraient les chercheurs comme ils ont pu le faire pour le structuralisme, la socio- ou la psychocritique; elles renvoient tout au plus à de vastes courants de préoccupations auxquels les artistes eux-mêmes restent souvent étrangers.

Les références théoriques en sont donc venues à faire appel à la pluralité. Des approches multiples, moins dogmatiques se sont substituées aux théories plus proprement disciplinaires, empruntant simultanément à diverses disciplines les instruments dont elles pouvaient avoir besoin : sociologie, anthropologie, philosophie, science.

Les recherches de Ilya Prigogine et Isabelle Stengers sont exemplaires en ce sens, mais non parce qu'elles offrent des modèles utilisables dans le domaine artistique. Elles sont exemplaires par la démarche même de ces deux scientifiques qui n'hésitent pas à renverser des barrières séculaires entre science et philosophie, à faire dialoguer Boltzmann et Bergson, Schrodinger et Zénon pour poser la question de l'irréversibilité du temps (1979, 1988). On pense aussi aux travaux de Jacques Monod, de René Thom.

Ce n'est précisément que dans cette pluralité des approches qu'il est encore possible de penser la théorie aujourd'hui.

Les théories instaurent des perspectives inattendues

Peut-être faudrait-il s'arrêter quelques instants pour tenter de cerner ce qu'est la « nature » de la théorie, si tant est que la question puisse avoir un sens. Question essentialiste, me dira-t-on. Soit. J'en assumerai le risque.

Je ne reprendrai pas ici certains développements à ce sujet faits ailleurs (Féral, 1985, 1993), qui tentaient de préciser les différentes acceptions du mot et le sens que le mot « théorie » peut avoir pour le théâtre, mais je me pencherai plutôt sur l'usage que les chercheurs eux-mêmes font de la notion ainsi que de la « chose ».

La difficulté à cerner un tel concept vient précisément de ce que, dans le domaine artistique, et plus spécifiquement dans celui du théâtre, le concept demeure flou et qu'il s'applique indifféremment aux chercheurs qui réfléchissent sur l'œuvre artistique une fois achevée et présentée au public (par exemple, les travaux d'Anne Ubersfeld, de Marco de Marinis, de Theresa de Lauretis) tout comme aux praticiens qui tentent de théoriser leur propre savoir (Jouvet, Craig, Appia, Stanislavski, Meyerhold, par exemple)³.

La multiplicité des pratiques théoriques entraîne certes une confusion de la notion, mais cette confusion est partie intégrante de la théorie elle-même lorsqu'on l'applique au domaine du théâtre et, plus généralement, au domaine artistique. Pour démêler cette confusion, j'ai à ce propos tenté ailleurs de distinguer entre les théories de la production et celle de l'œuvre achevée, appelées théories analytiques⁴. Je me limiterai donc dans les pages qui suivent à traiter des seules théories analytiques.

La théorie permet de poser des questions

Si la théorie, comme le dit Mieke Bal, n'est ni un langage, ni une chose, ni un tout (1994 : 9)⁵, si comme le dit Jonathan Culler, la théorie n'est pas théorie de quelque chose en particulier, pas plus que de quelque chose en général (1992 : 13)⁶, si la théorie n'est pas plus un ensemble de connaissances que l'on peut s'appropriier et maîtriser, alors il faut bien admettre que la théorie n'existe que comme exercice de la pensée. Jonathan Culler note :

3. Or, dans ce dernier cas, les praticiens refusent de parler de théorie pour désigner leurs réflexions.

4. « Les *théories analytiques* partent souvent de l'observation de la représentation. Elles ont pour objectif de mieux comprendre le spectacle et de produire des notions, concepts, structures, repères qui permettent de saisir l'édification du sens sur scène et la nature des échanges qui s'y produisent : du texte à l'acteur, de l'acteur au spectateur, des acteurs à l'espace, du corps à la voix ». Les *théories de la production* ont comme objectif de « comprendre le phénomène théâtral comme *processus* et non comme produit. Elles cherchent à donner des outils ou méthodes pour que le praticien développe son art. Elles visent le savoir faire » (Féral, 1993 : 69).

5. « Theory is not a language, not a thing, not a whole ».

6. « Theory in this general sense is extremely hard to define : it is not a theory of anything in particular nor of things in general; it is less a particular content, it seems, than something one can do or not do, something one can study, teach, or ignore, be interested in or hate ». (Nous traduisons : « La théorie, prise en ce sens, est extrêmement difficile à définir : ce n'est pas la théorie de quelque chose en particulier ni des choses en général; elle ne peut pas être définie en termes de contenu particulier mais plutôt comme action que l'on peut poser ou ne pas poser, comme objet que l'on peut étudier, enseigner ou ignorer, que l'on peut aimer ou haïr ».)

I have called theory the nickname for an unbounded corpus of works that succeed in challenging and reorienting thinking in domains other than those to which they ostensibly belong because their analyses of language, mind, history, or culture offer novel and persuasive accounts of signification, make strange the familiar and perhaps persuade readers to conceive of their own thinking and the institutions to which it relates in new ways⁷ (1992 : 203).

En ce sens, ajoute Culler, la théorie n'est point la juxtaposition de théories particulières, mais elle doit avoir des effets pratiques et, tout particulièrement, elle est ce qui permet de concevoir un objet d'étude différemment (p. 13)⁸.

De son côté, Mieke Bal ne dit pas autre chose lorsqu'elle affirme que la théorie fonctionne sur le modèle de la métaphore⁹, c'est-à-dire à l'image d'un « concept nomade » (l'expression est d'Isabelle Stengers) qui se situe en un lieu mouvant entre les disciplines : « mouvant » parce que non localisable en un lieu unique,

7. « Je désigne, sous le nom de théorie, un corpus illimité d'œuvres qui réussissent à remettre en question et à réorienter les modes de penser vers des domaines autres que ceux auxquels ils sont destinés de façon évidente parce que l'analyse qu'ils offrent du langage, des mentalités, de l'histoire ou de la culture apporte des perspectives de significations neuves et persuasives, qui rendent étrange le familier et mène le lecteur sur des chemins de traverse qui l'incitent à penser différemment ». (Nous traduisons.)

8. « This account stresses two things. It emphasizes that theory is not just the sum of particular theories – say, a theory of meaning, added to a theory of sexuality, the theory of perspective, and so on : the body of theories of cultural phenomena somehow added together [...]. Second, this formulation emphasizes that theory is, to some extent at least, to be defined in terms of practical effects : as what changes people's views, makes them conceive of their objects of study and their activity of studying differently ». (Nous traduisons : « Cette constatation souligne deux choses. D'une part, elle insiste sur le fait que la théorie n'est pas constituée de la somme de théories spécifiques – par exemple, une théorie du sens à laquelle s'ajouterait une théorie de la sexualité, une théorie de la perspective, et ainsi de suite : il s'agirait alors d'un corps de théories touchant les phénomènes culturels qui s'ajouteraient les unes aux autres en quelque sorte [...] D'autre part, cette formulation met l'accent sur le fait que la théorie doit être définie, dans une certaine mesure du moins, par le biais de ces effets tangibles : comme étant un mode de penser qui modifie le point de vue des chercheurs, les amène à concevoir différemment leur objet et leur mode d'études ».)

9. George Steiner affirmait déjà cela dans son livre *After Babel*. Tout en niant l'existence de la théorie, il reconnaissait que toute réflexion théorique ne pouvait exister que sur le principe métaphorique : « There are no "theories of literature", there is no "theory of criticism". Such tags are arrogant bluff, or a borrowing, transparent in its pathos, from the enviable fortunes and forward motion of science and technology [...]. What we do have are reasoned descriptions of processes. At very best, we find and seek, in turn, to articulate, narrations of felt experience, heuristic or exemplary notations of work in progress. These have no "scientific" status. Our instruments of perception are not theories or working hypothesis in any scientific, which means falsifiable, sense, but what I call "working metaphors" » (Steiner, 1998 : 21). (Nous traduisons : « Il n'y a pas de "théories de la

« nomade » parce que le chercheur en use selon ses besoins. Comme la métaphore, la théorie remplirait ainsi certaines fonctions bien spécifiques : elle aurait un rôle cognitif important, elle jouerait à déplacer le sens, à en créer de nouveaux, elle mettrait en lumière de nouveaux éléments, instaurerait des perspectives inattendues tout en maintenant, pour être effective, un lien entre le nouveau sens et l'ancien.

La théorie apparaîtrait donc ainsi comme une pratique, une forme d'interprétation. N'étant pas marquée par l'objectivité, elle servirait plutôt de pierre de touche pour une subjectivité qui prendrait néanmoins son ancrage dans le réel (Bal, 1994 : 47)¹⁰.

Elizabeth Bronfen note que pour elle : « The eye of theory had the effect of sharp focusing. The blurry edges and overlappings of my reading impressions suddenly gained defined contours, even as each new look set up more ambivalences that required an ever ongoing process of refocusing¹¹ » (1994 : 287). Quant à Siep Stuurman, il observe : « To study a subject without any theoretical notions would be like climbing a mountain face by random bodily movements : you may get somewhere but it is more likely that you will get stuck, or worse¹² » (1994 : 290-291).

littérature", il n'y a pas de "théorie de la critique". Ces étiquettes arrogantes tiennent du coup d'épée, ou sont un emprunt, pathétiquement transparent, aux fortunes et aux avancées enviables de la science et des techniques. *A fortiori*, n'en déplaise aux maîtres actuels du byzantinisme, il n'y pas de "théorie de la traduction". Ce dont nous disposons, ce sont de descriptions raisonnées des démarches. Au mieux, ce que nous trouvons et cherchons, ensuite, à énoncer, ce sont des narrations de l'expérience vécue, des notations heuristiques ou exemplaires du travail en chantier (*work in progress*). Celles-ci n'ont aucune valeur scientifique. Nos instruments de perception ne sont pas des théories, ni des hypothèses de travail en un sens scientifique, autrement dit falsifiable, mais ce que j'appelle des "métaphores de travail" ».)

10. « In that sense theory is a practice, a form of interpretation, not the pinnacle of objectivity as much as a touchstone for subjectivity; not abstract but empirically anchored » (Bal, 1994 : 47). (Nous traduisons : « En ce sens la théorie est une pratique, une forme d'interprétation, qui ne représente pas tant le summum de l'objectivité qu'une étape de la subjectivité; qui n'est pas abstraite mais ancrée empiriquement ».)

11. « La perspective théorique a pour effet d'aiguiser le regard. Les contours flous de mes impressions de lectures qui se superposaient les unes aux autres ont soudain acquis plus de netteté, même si chaque nouveau regard créait de nouvelles ambiguïtés qui nécessitaient à leur tour un processus continu de redefinition ». (Nous traduisons.)

12. « Étudier un sujet sans notions théoriques serait comme de s'attaquer à une paroi rocheuse à l'aide de mouvements erratiques : on peut arriver à gravir la montagne, mais il y a de fortes chances qu'on se retrouve coincés ou pire encore ». (Nous traduisons.)

On pourrait poursuivre indéfiniment la liste de ces observations, mais ce que l'on retient surtout de ces quatre approches, c'est que la théorie semble avoir définitivement perdu ce qui, à ses débuts, a été sa justification première : la nécessité d'établir les fondements d'une science analytique en créant des méthodes d'investigation et des outils performants permettant de pénétrer en profondeur l'œuvre étudiée et de la faire parler.

Aujourd'hui, tel n'est plus le cas. La fonction de la théorie vise plutôt à faire émerger de nouveaux aspects d'une œuvre ou d'une pièce en la confrontant à des savoirs divers, parfois aléatoires, en la frottant à des discours différents, en la regardant sous des perspectives diverses pour que de nouvelles interrogations en surgissent et forcent la réflexion à aller plus loin. Topologiquement, on pourrait dire qu'elle crée des sens dans l'œuvre, ouvre des chemins, trace des voies nouvelles.

Autrement dit, la théorie a cédé la place à *des* théories, multiformes, plurielles et souvent parcellaires.

La théorie est une pratique

Si tel est bien le cas, quelle différence peut-on alors faire entre la théorie et la pratique artistique ? Car, il faut bien le reconnaître, tout ce que l'on vient de dire pour la théorie s'applique à la pratique. La pratique, elle aussi, du moins dans le domaine du théâtre, est bien le lieu d'une confrontation des savoirs, de frottements de connaissances diverses empruntées à des domaines différents et d'expérimentation de ces mêmes savoirs sur une œuvre en cours de création. Un metteur en scène, par exemple, confronté à un texte qu'il a à monter, le soumet, lui aussi, à des perspectives diverses suscitant diverses interrogations qui lui permettent d'en faire jaillir tous les sens possibles. Citons, pour exemple, ce que dit Antoine Vitez de sa vision de la mise en scène et de son travail sur les textes :

La mise en scène est nécessairement critique de l'auteur (1991 : 270).

Cela revient à considérer que tout ce qui a été écrit depuis l'origine nous appartient à tous et que nous devons – c'est une nécessité impérieuse – le porter encore et toujours sur scène. Et toujours recommencer. Les œuvres sont des énigmes auxquelles, perpétuellement, nous devons répondre. Cela est vrai, même dans le cas où un chef d'œuvre

de la mise en scène et du jeu semble répondre pour longtemps à toutes les questions que l'on se posait (p. 293).

Le théâtre est [...] le lieu de la concertation et du travail de la société sur sa propre langue et ses propres gestes. La scène est le laboratoire de la langue et des gestes de la nation (p. 294).

Si cette position de Vitez est volontiers endossée par un grand nombre de metteurs en scène, et si Vitez, comme nous le verrons plus loin, envisage la mise en scène comme traduction, peut-on dire pour autant que tout metteur en scène fasse nécessairement œuvre théorique ?

La réponse n'est pas évidente et varie, bien sûr, selon les diverses pratiques. En posant néanmoins la question, mon objectif ici ne vise pas à nier la dichotomie habituelle entre pratique et théorie en ramenant la complexité du problème à un seul niveau de réflexion, mais simplement à réduire cette division qui persiste entre théorie et pratique. Avec la dissolution des théories « fortes » – comme Gianni Vattimo (1985) parlerait des idéologies fortes – et l'émergence de pratiques se fondant souvent sur des réflexions théoriques d'importance (par exemple, le travail d'Ariane Mnouchkine, de Bob Wilson, de Tadeus Kantor, de Peter Sellars, de Richard Foreman, de Daniel Mesguich, de Peter Brook ou d'Antoine Vitez), les limites sont devenues de plus en plus poreuses.

Est-il souhaitable cependant de confondre la réflexion théorique de ces praticiens et les théories qui s'attachent à l'œuvre achevée ? Sûrement pas.

Théorie et pratique sont deux domaines interdépendants

Si l'on s'efforçait un bref instant de regarder les choses sous un autre angle et de se demander quel est l'objectif final du praticien et du théoricien, ne pourrait-on pas dire que chacun à sa manière tente de comprendre, d'analyser et somme toute de traduire le monde qui l'entoure ? L'homme de théâtre le fait avec ses mises en scènes, le peintre avec son tableau, le chorégraphe avec ses chorégraphies. Chacun interprète à sa manière les choses. Il offre une réponse au questionnement qui lui est posé. Il appréhende, interprète, analyse et produit, en fonction de sa vision spécifique, ce qui est offert à sa perception. Il le *traduit*.

C'est en ce sens qu'Antoine Vitez posait le problème dans les lignes que nous avons citées plus haut; c'est aussi en ce sens que pointe l'affirmation péremptoire que George Steiner faisait au début de son livre *After Babel* :

After Babel postulates that translation is formally and pragmatically implicit in every act of communication, in the emission and reception of each and every mode of meaning, be it in the widest semiotic sense or in more specifically verbal exchanges. To understand is to decipher. To hear significance is to translate. Thus the essential structure and executive means and problems of the act of translation are fully present in acts of speech, of writing, of pictorial encoding inside any given language. Translation between different languages is a particular application of a configuration and model fundamental to human speech even where it is monoglot¹³ (1998 : 17).

Steiner concluait que ce postulat est à présent largement accepté. L'histoire des idées semble lui donner raison, tout comme Octavio Paz qui affirme que « [our age, our personal sensitivities] are immersed in the world of translation or, more precisely, in a world which is itself a translation of other worlds, of other systems¹⁴ » (Paz, cité dans Steiner, 1998 : 325). Si tout acte de communication est traduction, alors il est aisé d'affirmer que le théoricien comme le praticien sont tous deux traducteurs du monde qui les entoure. Le théoricien le fait soit directement en créant des systèmes conceptuels complexes, soit en explorant une œuvre en particulier : représentation spécifique, texte théâtral, parcours esthétique d'un artiste. Sa démarche est interrogation, questionnement du savoir, de nos modes de connaissances, de notre façon d'appréhender les choses, de les exprimer, de les traduire. L'artiste choisit comme véhicule de cette expression son art; le théoricien choisit les concepts. Le but de l'un et de l'autre est de mieux comprendre les

13. « *Après Babel* postule que la traduction est, formellement et pragmatiquement, implicite dans tout acte de communication, dans l'émission et la réception de tous les modes de sens, que ce soit dans le sens sémiotique le plus large ou dans les échanges plus spécifiquement verbaux. Comprendre, c'est déchiffrer. Entendre une signification, c'est traduire. Les moyens structurels et exécutifs et les problèmes essentiels de l'acte de traduction sont donc pleinement présents dans les actes de la parole, d'écriture et de décodage pictural à l'intérieur d'une langue donnée. La traduction entre des langues différentes est une application particulière d'une configuration et d'un modèle fondamental au langage humain, lors même qu'il est monoglotte ». (Nous traduisons.)

14. « [Notre siècle, notre subjectivité] sont plongés jusqu'au cou dans le monde de la traduction ou, plus exactement dans un monde qui est lui-même la traduction d'autres mondes, d'autres systèmes ». (Nous traduisons.)

œuvres, d'en révéler les limites et les possibilités, d'y opérer des brèches, d'en faire grincer les structures, d'en dévoiler au besoin la face cachée.

Poser le problème en ces termes, c'est reconnaître implicitement que la question de la préexistence de la théorie par rapport à la pratique ou de la pratique par rapport à la théorie est un faux problème, puisqu'il s'agit d'une démarche identique dans son objectif final : comprendre, traduire, communiquer. Le problème a beau être faux, il ne cesse d'être posé. Les réponses que l'on peut y donner seront donc nécessairement ponctuelles. Elles répondront à chaque fois à un cas d'espèce selon la théorie ou la pratique étudiée. La réflexion théorique chez Antoine Vitez et la place qu'elle occupe par rapport à sa pratique est difficilement comparable à celle de Reza Abdoh aux États-Unis ou même à celle de Peter Brook. Par ailleurs, s'il est évident qu'une théorie élaborée à partir d'une œuvre présuppose l'œuvre en son point de départ – du moins en ce qui concerne la plupart des théories analytiques –, ce n'est pas le cas de toute théorie. Les théories scientifiques (cosmologiques, mathématiques, par exemple) en sont la preuve¹⁵.

Hormis ces cas rarissimes, théorie et pratique sont souvent interdépendants et ne constituent pas, en général, deux ensembles mutuellement exclusifs. La théorie sert souvent de cadre à la pratique, de point de départ aidant son cheminement (théorie du jeu, par exemple)¹⁶. De même, il n'existe pas de théorie stable qui ne se fonde sur une quelconque observation pratique. Même si les théories de l'observation ne semblent plus être particulièrement à la mode – voir ce que disait Brian McHale (1994 : 58) à ce propos¹⁷ –, il n'empêche que leur rôle dans

15. Riemann et Lobatchevski, par exemple, sont partis tous deux d'une hypothèse géométrique purement théorique – penser la géométrie à partir de la sphère et non à partir du plan – et ont réussi à révolutionner ainsi les recherches mathématiques. Leur théorie ne se fondait sur aucun phénomène concrètement repérable mais d'un *a priori* méthodologique.

16. Tel est le cas surtout des théories de la production. Pensons aux textes de Stanislavski, de Jouvet, de Brook.

17. « There has been an initial reduction of what, for Hrushovski, is (minimally) a *triadic* structure – theory, description, object-discourse – into a *binary* structure (theory vs practice) before the collapse of that structure into a mono-level “discursive practice”. What is entirely lost – effaced, elided – in this collapse of levels is that intermediate level of generalization and abstraction, here called “descriptive poetics”, posited as lying in a vertical hierarchy or “stack” of levels somewhere between the “object-discourse” (the literary text) and a highly abstract “theory of literature” » (McHALE, 1994 : 58). (Nous traduisons : « On observe dans un premier temps une réduction de ce qui, pour Hrushovski, constituait une structure triadique (minimale) – théorie, description, objet du discours – en une structure binaire (théorie, pratique); puis, dans un deuxième temps, cette structure elle-même se réduit à un seul niveau de “pratique du discours”. Ce que l'on perd entièrement – qui est effacé, passé

l'édification des savoirs théoriques demeure important. Il suffit de voir le travail qu'accomplit encore Eugenio Barba à ce chapitre¹⁸.

C'est que la pratique et la théorie sont toutes deux des métalangages¹⁹ dont seuls les outils diffèrent. La théorie se fonde sur le verbal et l'abstraction des concepts, la pratique théâtrale sur le faire²⁰. Cette dernière construit des images, un objet qui appelle le regard, qui interpelle le spectateur, qui lui « parle ». Elle construit souvent un récit, interroge la langue, structure un espace, crée une fiction. La théorie, de son côté, opère exclusivement sur le *mode discursif*. Elle s'appréhende sur le mode logique, s'appuie sur les mots, la cohérence de la pensée. Fondée sur l'observation (tel est le premier sens du mot « theoria » en grec), elle analyse, code et décode les signes, établit des relations entre les mots et les choses, les concepts et les images. Elle réordonne donc nos perceptions, notre compréhension des phénomènes pour aller au-delà des impressions de surface.

Si la théorie nous aide à organiser le savoir, si elle hiérarchise les signes, comme le dit encore Vitez (1991 : 295-296)²¹, il faut bien reconnaître que la pratique le fait également quoique les moyens qu'elle adopte pour le faire soient, là aussi, différents. Elle tente, elle aussi, de faire émerger de nouvelles relations entre les choses, de nous faire voir le monde différemment. Comme le dit fort bien

sous silence – dans cet aplanissement des différents niveaux est le niveau qui correspondait à un processus de généralisation et d'abstraction, appelé ici "poétique descriptive", et qui prend place entre l'"objet du discours" (le texte littéraire) et une "théorie de la littérature" opérant à un niveau d'abstraction élevé ».)

18. Voir le travail qu'il effectue à l'ISTA (International School of Theatre Anthropology), et ses recherches sur l'énergie, la préexpressivité de l'acteur.

19. Un métalangage par définition est un système conceptuel n'ayant aucun référent extérieur à lui-même pour le valider. Voir J. R. Ladmiral : « Il y a métalangage quand, en termes linguistiques, il n'y a d'autre référent que le signifié lui-même » (*Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, p. 252).

20. Antoine Vitez (1991) contesterait probablement cette formulation, lui qui affirmait que le théâtre est « le lieu où un peuple vient écouter sa langue ». Il notait aussi : « L'objet demeure, perpétuellement, insoluble, la trace du texte demeure, nous devons perpétuellement la traduire » (p. 293); et encore : « Le théâtre est [...] le lieu de la concertation et du travail de la société sur sa propre langue et ses propres gestes. La scène est le laboratoire de la langue et des gestes de la nation » (p. 294).

21. « Cela m'a donné à penser que ce qui compte dans le phénomène de la traduction – et du spectacle, et de tout ce qui se fait dans le temps, tout ce qui court – c'est la hiérarchie des signes » (p. 295); ou encore : « Pour moi, traduction ou mise en scène, c'est le même travail, c'est l'art du choix dans la hiérarchie des signes » (p. 296).

Hans-Georg Gadamer (1986, 1990), et comme le rappelle Michael Ann Holly (1994 : 228), une œuvre d'art a le pouvoir de modifier la conscience de l'observateur qui l'observe.

Ce n'est qu'en gardant cette parenté présente à l'esprit qu'il est possible de supprimer les clivages, de maintenir le dialogue entre praticiens et théoriciens et, paradoxalement, d'affirmer l'autonomie de chaque démarche en même temps que sa légitimité.

La théorie comme la pratique traduit le monde

Nous disions plus haut que la théorie peut être considérée comme traduction du monde. Nous voudrions revenir ici sur cette idée et la pousser plus loin pour ce qui est du théâtre.

Si la théorie du théâtre est une pratique qui organise le monde et nos savoirs, il faut reconnaître qu'elle ne peut le faire qu'en agissant comme *fonction régulatrice* des systèmes soumis à son observation, non en ce qu'elle leur impose des règles à suivre mais en ce qu'elle tente d'ordonner les savoirs ou discours qui y sont à l'œuvre en traduisant des éléments, le plus souvent visuels (la différence entre un texte et sa mise en représentation se situe précisément dans l'aspect *scénique* que la mise en scène autorise), en un discours autre qui les rende décodables. Elle apparaît donc comme traduction d'une langue dans une autre, d'un discours dans un autre.

Cette « lecture » seconde que permet la théorie ne se substitue pas à la lecture première que tout spectateur fait spontanément devant une œuvre, mais elle enrichit cette dernière et l'éclaire en rendant visibles les ramifications internes (structures, sens, systèmes signifiants) ou externes (rapports au social, au politique) de l'œuvre observée.

La vérité de cette lecture seconde — et donc du discours théorique — vient alors de sa propre cohérence interne, certes, mais aussi de son efficacité à lire l'œuvre, de ce qu'elle en révèle de caché, de non apparent. Elle vient aussi et surtout des brèches qu'elle permet d'ouvrir dans un ensemble complexe et apparemment suturé — celui de la représentation. Telle est aussi la fonction du metteur en scène et celle du traducteur.

Vitez affirme à ce propos : « Les œuvres sont des énigmes auxquelles, perpétuellement, nous devons répondre [...]. L'objet demeure, perpétuellement,

insoluble, la trace du texte demeure, nous devons perpétuellement la *traduire* » (1991 : 293)²². Dans leur postface au livre de Vitez, *Le théâtre des idées*, Danièle Sallenave et George Banu, poursuivant sur cette voie et poussant plus loin la pensée de Vitez lui-même, commentent :

C'est dans l'acte qui fait passer une langue dans une autre, maintenir une affirmation double et contradictoire. Traduire est nécessaire – traduire est impossible. En d'autres termes, si traduire est une tâche interminable, parce qu'il y a toujours de l'intraduisible (l'essentiel peut-être), on ne peut s'en dispenser. Il y a un devoir de traduction, qui se confond avec l'activité même de l'esprit. Traduire est un humanisme. Si parfois les langues, les textes, les corps, résistent, on ne peut y renoncer. On le doit toujours [...] Et finalement, *l'autre nom par quoi se désigne l'art de la mise en scène est encore traduction* : système par où communiquent le monde du texte et le monde de la scène (Vitez, 1991 : 585-586).

D'emblée, enjeux et contraintes sont posés en termes identiques pour le traducteur et le metteur en scène. Traduire est une nécessité absolue fondatrice de tout acte de communication et de toute pensée. Elle implique : 1) un passage (d'une langue dans une autre langue, d'une forme dans une autre forme); 2) une perte puisque tout acte de traduction se fonde sur une impuissance et que quelque chose échappe toujours au processus.

L'un ne peut pas se faire sans l'autre, et traduire consiste d'un même souffle à instituer ce passage, à le créer tout en niant la possibilité d'un transfert parfait, d'une adéquation exacte entre la source et la cible. Entre les deux un jour se crée, une brèche dans laquelle surgit toute l'inventivité du « traducteur ».

George Steiner définissait quatre mouvements dans le processus auquel se livre le traducteur lorsqu'il procède à une traduction : 1) un élan de confiance, une profession de foi; 2) un travail d'incursion dans l'œuvre et d'extraction (*incursive and extractive*); 3) un travail d'incorporation, d'importation au cours duquel s'opère une certaine restitution de ce qu'il a découvert dans la phase deux, le

22. Vitez va même plus loin, puisqu'il affirme que le travail du traducteur est « mise en scène »; ainsi il affirme que la traduction de *Hamlet* par Pasternak est « une œuvre poétique russe et une *mise en scène*, à un moment de l'histoire », ajoutant qu'il y a ainsi « dans la traduction même, un effet de mise en scène » (p. 292).

but ultime demeurant la recherche d'un certain équilibre entre le texte-source et le texte-cible; 4) un « retour du piston », une parité restaurée (1998 : 403-407).

La traduction implique certes en son point de départ de pénétrer dans l'univers de l'autre, de s'en imprégner, de procéder par empathie par rapport à l'objet d'origine (objet-source, texte-source), par sympathie. Elle implique un travail d'analyse, d'écoute, d'observation et, en fin de parcours d'interprétation, transmutation, transfiguration. Pour ce faire, elle fait nécessairement appel à tous les savoirs.

Aléatoire dans ses cheminements, elle repose sur les intuitions du traducteur. Elle ne peut cependant s'aider d'une méthode rigoureuse. Ludwig Wittgenstein compare à ce propos la traduction à un modèle mathématique où l'on trouverait des solutions mais sans méthodologie rigoureuse²³.

C'est précisément dans cette absence de méthode rigoureuse – qui n'exclut pas la possibilité de trouver des solutions – que surgit toute la subjectivité du traducteur et son talent. À lui de faire les choix qui s'imposent parmi tous ceux qui s'offrent à lui, de suggérer des voies, de faire surgir au sein du même le différent.

Il semble que la théorie procède bien de façon identique. Face aux problèmes qui se posent à elle, des solutions existent, certes nombreuses, mais les méthodologies sont loin d'avoir la rigueur scientifique souhaitée. Elles reposent autant sur l'intuition du chercheur, son degré d'inventivité que sur des concepts ou systèmes clairement définis. La subjectivité du chercheur est encore là à l'œuvre. Aussi n'est-il pas étonnant que le résultat de l'entreprise diffère selon les méthodes utilisées et les individus qui s'y livrent.

23. « Translating from one language into another is a mathematical task, and the translation of a lyrical poem, for example, into a foreign language is quite analogous to a mathematical *problem*. For one may well frame the problem "How is this joke (e.g.) to be translated (i.e. replaced) by a joke in the other language" and this problem can be solved; but there was no systematic method of solving it » (Wittgenstein, cité dans Steiner, 1998 : 376-377). (Nous traduisons : « La traduction d'une langue en une autre est, affirme Wittgenstein, une tâche mathématique, et traduire un poème lyrique en langue étrangère est, par exemple, tout à fait analogue à un problème de mathématiques. On peut, en effet, très bien poser le problème en ces termes : "Comment traduire, (c'est-à-dire remplacer) cette plaisanterie (par exemple) par une plaisanterie dans l'autre langue ?", et le problème peut se résoudre; mais il n'existe pas de méthode systématique pour le faire. »)

Ce que souligne cette contradiction au sein même de la démarche de traduction, c'est que l'acte de traduire impose nécessairement une *distance critique*. Si l'objectif final du traducteur demeure bien celui de restituer l'esprit de l'œuvre-source, sa poésie, son sens, il n'en demeure pas moins que dans ce parcours il se trouve à en souligner également les limites et les difficultés. Ce faisant, il importe l'étrange au sein du familier et fait émerger le nouveau au-delà de l'ancien. C'est bien sur cette brèche que le traducteur travaille : entre le déjà connu et l'inconnu, le représenté et l'irreprésentable, ce qui passe aisément dans la langue et ce qui lui échappe. Il dévoile donc les tensions de l'œuvre, la fait bouger.

La littérature en traduction se présente comme la réplique de textes qui existent déjà. C'est pourquoi elle offre un poste d'observation privilégié. On peut rabattre chacune des traductions sur le texte original qui lui correspond et repérer de cette manière ce que les traducteurs ont fait bouger [...]. La traduction est par excellence un lieu d'empêchements et de tensions. Par nature, elle crée de la différence. C'est pourquoi elle offre à l'investigation des phénomènes discursifs et de leur fondement institutionnel une aire d'observation privilégiée (Brisset, 1990 : 28).

« Créer la différence », susciter des « tensions » dans l'œuvre étudiée : parlant de la théorie, les termes qu'utilise Culler ne sont guère différents. Ce dernier évoque, lui aussi, le fait que la théorie « rend étrange le familier, nous force à concevoir notre objet d'étude différemment » (1994 : 13)²⁴. Comme la traduction et comme la mise en scène, elle est, elle aussi, transmutation, transfiguration, transposition créatrice de la représentation. Comme la traduction, elle souligne des relations qui seraient restées autrement invisibles au regard ou à l'écoute du spectateur, les rendant presque familières. Elle crée de l'écart au sein de la

24. Voir les propos de Jonathan Culler (1994) que nous rapportions plus haut : « I have called theory the nickname for an unbounded corpus of works that succeed in challenging and reorienting thinking [...], make strange the familiar and perhaps persuade readers to conceive of their own thinking and the institutions to which it relates in new ways »; voir aussi « Theory is what changes people's views, makes them conceive of their object of study and their activity of studying differently » (p. 13). Et il ajoute : « The nature of theory is to undo, through a contesting of premises and postulates, what you thought you knew » (p. 15). (Nous traduisons : « Je désigne, sous le nom de théorie, un corpus illimité d'œuvres qui réussissent à remettre en question et à réorienter les modes de penser [...] rendent étrange le familier et persuadent peut être les lecteurs d'adopter de nouveaux modes de penser tout en envisageant de façon différente les institutions qui les entourent »; voir aussi : « La théorie est ce qui change la vision de chacun, nous fait percevoir notre objet d'étude et notre façon même de faire des recherches différemment ». Et il ajoute : « La nature de la théorie est de défaire, par la remise en question de nos [...] postulats, ce que l'on pensait savoir. »)

représentation même, s'immisce entre l'objet et le spectateur, réoriente le regard de ce dernier. Elle explore la résistance de l'œuvre, en sonde les périmètres. Son objectif premier est bien de faire grincer les systèmes et pratiques auxquels elle s'attaque.

Ce processus de mise en lumière ne peut toutefois être exhaustif. D'une part, des pans entiers de la pratique échappent nécessairement à cette démarche de « passage ». D'autre part, le processus exige de faire des choix : théoricien et traducteur y privilégient, soulignent des axes, marquent des préférences, effectuent des choix oblitérant d'autres aspects qui leur paraissent moins intéressants à explorer ou moins justes. Que des différences et des asymétries subsistent ou demeurent inexplorées ne saurait surprendre. Telles sont les limites de toute traduction.

La théorie, comme la traduction, est ainsi jeu de révélations et de masques où les systèmes choisis dépendent autant des modèles théoriques appliqués que de la subjectivité du chercheur.

Que dans ce processus de traduction des pans entiers du réel lui échappent également n'est pas surprenant. Aristote notait déjà que les mots ne peuvent en aucune façon être le calque parfait de la réalité. Et Michel Foucault, travaillant sur l'histoire des idées à travers les siècles, montrait comment au fil des années les mots en sont venus progressivement à se séparer des choses et à devenir suspects.

Annie Brisset parlait de la traduction comme réplique de textes existants, entendant par là que l'œuvre de traduction – d'un texte de création – porte aussi en elle sa part de création, présentant ainsi le double, à la fois semblable et différent, de l'œuvre originelle. Ce n'est point sous ce jour qu'apparaît la réflexion théorique autour d'une œuvre. Appliquée à une création, elle traduit l'œuvre certes, mais elle le fait, avant tout, par le biais d'une interprétation, d'un questionnement. Elle l'explore, la fragmente, la déplace. Que l'objet, considéré dans sa totalité, se perde quelque peu dans cette quête n'est pas étonnant. Une perte s'opère entre la représentation théâtrale elle-même et le discours tenu sur elle.

Aussi, s'il est impossible, dans toute traduction, d'atteindre une symétrie réelle, de faire passer adéquatement un système sémantique dans un autre (passage d'une langue dans une autre, d'un système discursif dans un autre), il faut admettre, à plus forte raison, qu'il n'est pas possible d'avoir une adéquation parfaite entre deux systèmes conceptuels aussi différents que peuvent l'être une représentation

théâtrale et la théorie qui l'analyse. Ici, un processus d'entropie est à l'œuvre qui fait qu'il y a toujours une perte.

Que ce long processus soit dicté par le désir de mieux comprendre les phénomènes est une évidence, mais ce désir se double chez le théoricien de la volonté d'expliquer l'œuvre. Or dans cette volonté il y a un risque inflationniste que Steiner a fort bien repéré : « Because explication is additive, because it does not merely restate the original unit but must create for it an illustrative context, a field of actualized and perceptible ramifications, translations are inflationary [...]. In its natural form, the translation exceeds the original²⁵ » (1998 : 378).

La théorie n'échappe pas à ce danger que Steiner souligne pour la traduction. Elle déborde de beaucoup l'original, le dépasse, l'englobe, s'en sert souvent pour marquer d'autres voies. En effet, par delà la prétention première du théoricien qui vise à se confronter à une œuvre de départ pour en découvrir les aspects, structures, lois cachées se profile le désir fréquent de pousser plus loin les investigations vers l'édification de systèmes plus complexes et englobants où l'œuvre-source prend certes sa place mais de façon marginale. La pléthore guette.

Aussi, il ne sera jamais possible de dire, à propos du discours théorique ce que Steiner faisait remarquer à propos de la traduction, que cette dernière existe non pas « au lieu de » mais « à la place » du texte d'origine (p. 271). Les constructions théoriques, elles, sont condamnées à exister à côté de l'œuvre, comme complément apportant un éclairage certes différent mais nécessairement incomplet.

Bien sûr, il ne s'agit pas de pousser trop loin le parallèle entre traduction et théorie. Les objectifs visés par ces deux démarches « pratiques » sont fort différents, mais il n'en demeure pas moins qu'à envisager le travail théorique dans une perspective similaire, on se trouve à échapper aux dichotomies dans lesquelles on s'enferme trop souvent entre le penser et le faire, le corps et l'esprit, le visuel et le verbal, l'esthétique et le politique.

Un tel parcours permet néanmoins, en envisageant la théorie comme un effort de traduction d'une œuvre ou d'une démarche, de baliser toute démarche

25. « Toute explication est addition, elle ne se contente pas de reformuler l'unité originale mais doit la munir d'un contexte explicatif, d'un champ de ramifications concrètes et tactiles; c'est pourquoi la traduction procède par augmentation. [...] Sous sa forme naturelle, la traduction dépasse l'original ». (Nous traduisons.)

d'ordre théorique d'un certain nombre d'*a priori* ou de nécessaires préalables, tels :

1. une certaine écoute pour ne pas dire observation fondamentale de l'œuvre ou des phénomènes que l'on veut étudier;
2. une certaine humilité face à l'étendue des savoirs et des connaissances à la fois à l'œuvre dans la représentation et dans la société qui l'intègre;
3. une démarche incursive et extractive face à la pratique;
4. une interdépendance ou dialogue entre la pratique et la théorie;
5. la nécessité enfin de rechercher au terme de la démarche un certain équilibre entre la source et la cible.

Cette réflexion nous rappelle aussi ce que le chercheur ne doit pas oublier : que tout acte théorique le pose avant tout comme sujet d'énonciation et comme étant lui-même nécessairement inscrit dans le social et le politique du discours qu'il véhicule.

En outre, il apparaît que l'interrogation fondamentale que nous voulions poser sur le rôle de la théorie face à la pratique théâtrale rejoint celle de toutes les pratiques discursives, y compris la traduction et la mise en scène. À sa façon, la théorie théâtrale, comme la théorie littéraire ou scientifique, cherche à réinterpréter le monde, à le traduire selon des paramètres qui lui sont propres. Ce faisant, elle traduit ce qui l'entoure tout comme le fait l'artiste à l'égard de sa propre pratique quoiqu'avec d'autres moyens. Tous deux tiennent un discours certes différent mais dont les finalités sont les mêmes : celles de mieux faire comprendre le monde, les choses et les pratiques qui nous entourent.

La théorie apparaît donc bien comme une pratique d'une autre nature que la pratique artistique certes, mais une pratique tout de même.

Aussi, contrairement à Brian McHale, nous endosserons volontiers les propos de Virgil L. Lokke qui affirme : « What constitutes theory is not an essence or immanently something superior to and in domination of practice; it is rather merely another discursive practice, bearing certain patterns and rhetorical markings, signals for a given culture that the discourse in process has now shifted

into the theoretical mode – that is, that the discourse in now practicing theory²⁶ » (Lokke, cité dans McHale, 1994 : 58). N'est-ce pas de ce passage permanent entre pratique et théorie que des praticiens comme Peter Brook ou Antoine Vitez nous offrent l'exemple ? Ce n'est que sur ce fond commun que pratique et théorie pourront dialoguer et cesser de s'exclure. Ce n'est aussi qu'au prix de son propre requestionnement perpétuel que la théorie sortira enfin de l'enfermement qui la guette.

26. « La théorie n'est pas quelque chose qui est, par essence, supérieur à la pratique ou qui l'emporte sur celle-ci. Il s'agit, tout au plus, d'une autre forme de pratique du discours, empreint de certains schémas et marques rhétoriques, qui indique, dans une certaine culture donnée, que le discours est passé dans le mode théorique – c'est-à-dire que le discours pratique la théorie ». (Nous traduisons).

Il faut s'en remettre à l'évidence, le domaine de la théorie du théâtre souffre de plusieurs maux. Le premier tient à la nature même de la théorie qui a connu au cours des années 1990 un recul certain, résultat sans doute du ressac qui a accompagné la fin des discours dominants au centre de la réflexion des années 1960 et 1970. Le second tient au soupçon généralisé et toujours actuel qui affecte toute approche théorique dès lors que celle-ci prend pour champ d'application la création artistique. Cette rupture radicale peut-elle s'expliquer et, plus encore, peut-elle se dépasser ? Ce texte tente un tel rapprochement en posant comme hypothèse que la réflexion théorique et la création artistique portent en leur cœur un même principe de fonctionnement : ils traduisent le monde. Vaste principe à partir duquel Antoine Vitez voit le travail du metteur en scène et que cet article applique aussi par analogie au domaine de la théorie.

One cannot but acknowledge that the theoretical investigation of theatre is undermined by several liabilities. The first has to do with the very nature of the theoretical approach itself, an approach which has lost much of its currency in the 1990s due to the general ebbing away of the dominant discourses which shaped theory in the 1960s and 1970s. The second has to do with the widespread suspicion which still surrounds any theoretical approach inasmuch as it operates within the field of artistic creation. How can such a radical rupture be accounted for, and, more importantly, surpassed ? This is the task in which the article proposes to engage, by positing that theoretical thinking and artistic creation hinge upon the same active principle : they both translate the world. This principle, which was key to Antoine Vitez's conception of the director's work, also happens to operate, by analogy, at the heart of theory.

Josette Féral est professeur à l'Université du Québec à Montréal depuis 1981. Elle a publié de nombreux articles dans des revues américaines, européennes et canadiennes (TDR, Poétique, Discourse, JEU, Théâtre/Public, Theaterschrift, Teatro del Sur) ainsi que plusieurs livres dont les plus récents sont : La culture contre l'art, essai d'économie politique du théâtre (PUQ, 1990), Rencontres avec Ariane Mnouchkine (XYZ et Paris, 1995), Mise en scène et jeu de l'acteur (deux volumes, Canada/Belgique, 1997 et 1998), Trajectoires du Soleil (Paris, 1998), Les chemins de l'acteur (2001). Elle est présidente de la FIRT (Fédération internationale pour la recherche théâtrale).

Bibliographie

- BAL, Mieke et Inge E. BOER (1994) (dir.), *The Point of Theory : practices of cultural analysis*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.
- BRONFEN, Elizabeth (1994), « Death : the mood of the image », dans Mieke BAL et Inge E. BOER, *The Point of Theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 79-90.
- CULLER, Jonathan ([1981] 1992), « Literary theory », dans Joseph GIBALDI (dir.), *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, New York, The Modern Language Association of America, p. 201-235.
- CULLER, Jonathan (1994), « Introduction : what's the point ? », dans Mieke BAL et Inge E. BOER (dir.), *The Point of Theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 13-17.
- FÉRAL, Josette (1985), « Pourquoi la théorie du théâtre ? », *Spirale*, février, p. 9-10 (version abrégée d'une *Lettre ouverte aux praticiens*, non publiée).
- FÉRAL, Josette (1993), « Pour une théorie des ensembles flous », *Theaterschrift*, n° 6 (automne), p. 58-81.
- GADAMER, Hans-Georg ([1960] 1986), *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, traduction par Nicholas Walker, Robert Bernasconi (dir.), Cambridge, Cambridge University Press.
- GADAMER, Hans-Georg ([1987] 1990), *Truth and Method*, traduction de Joel Weinsheimer et Donald Marshall, New York, Crossroad Press.
- HOLLY, Michael Ann (1994), « Witnessing an Annunciation », dans Mieke BAL et Inge E. BOER (dir.), *The Point of Theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 220-221.
- LOKKE, Virgil L. (1987), « Narratology, obsolescent paradigms, and scientific poetics; or whatever happened to PTL ? », *Modern Fiction Studies*, vol. 33, n° 3, p. 545-547.
- McHALE, Brian (1994), « Whatever happened to descriptive poetics ? », dans Mieke BAL et Inge E. BOER (dir.), *The Point of Theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 56-65.
- PAZ, Octavio, Jacques ROUBAUD, Edouardo SANGUINETTI, Charles TOMLINSON (1971), *Renga*, Paris, Gallimard.
- PRIGOGINE, Ilya et Isabelle STENGERS (1979), *La nouvelle alliance*, Paris, Gallimard.
- PRIGOGINE, Ilya et Isabelle STENGERS (1988), *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Fayard.

- STEINER, George ([1978] 1998), *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel.
- STUURMAN, Siep (1994), « In the long run, we shall all be dead », dans Mieke BAL et Inge E. BOER (dir.), *The Point of Theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 125-157.
- VATTIMO, Gianni (1985), *La fin de la modernité*, Paris, Seuil.
- VITEZ, Antoine (1991), *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard.