

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.



MICHEL VAÏS

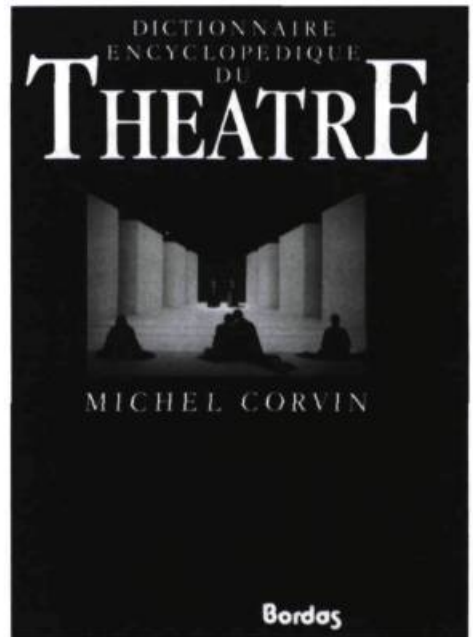
L'abc d'un dictionnaire

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 pages¹, 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

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



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

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. Toubiana². Or c'est une pure question d'économie de

DADA ET LE THÉÂTRE. S'opposant par principe à toute forme d'art et à la plus socialiste 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-Dessaignes³, *S'il vous plaît* de Breton-Soupault, le *Première Aventure céleste* de M. Antipyrine de Tzara), au festival dada de la salle Gavarni (où furent joués le *Deuxième Aventure céleste* de M. Antipyrine du même Tzara et *Pous m'oubliez* des mêmes Breton et Soupault).

En 1921 ce sera le *Pilage de Méhose* de Satin, puis le *Cœur à gaz* de Tzara et à partir de 1922 on peut encore citer une pièce de Tzara (*Mouchoir de nuage*), mais est-elle encore dada ? et plusieurs pièces de Ribemont-Dessaignes (*Le Bourreau du Pérou*, *L'Empereur de Chine*), mais n'est-elle jamais été dada ?

Ces prestations se donnent pour unique but de piquer 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'analyse, 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, décidément, le public comme producteur de l'œuvre qu'on lui soumet. Producteur, non pas à l'instar 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 matériaux (des répliques, des personnages à quelques règles de composition (exposition, nœud, dénouement), à quelles lois morales et philosophiques (bien-être, 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 psychologues 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 exotisme 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 se 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 mortifond en 1922) à force de renouer 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

D

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 dégèrent en langage. Sans doute Tzara n'est-il pas Artaud⁴ 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.

À 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 décode dans ses œuvres des thèmes et des structures qui, pour masqués qu'ils soient, n'en sont pas moins une tentative originale d'élucider un autre théâtre.

BIBLIOGRAPHIE

M. Corvin, « Le théâtre dada existait-il ? Tzara et Ribemont-Dessaignes ou la problématique d'un théâtre dada », *Revue d'histoire de l'Art*, n° 3, 1971 ; H. Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, « Idées », Paris, 1979.

M. CORVIN

DADIÉ Bernard (Astin 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 Fôx dans le vent* (1970), tantôt possèdent une trame historique : *Béatrice du Congo* (1970), situé au XVIII^e siècle, ou *Il est temps* (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 Adjou*, *Serment d'amour*, *Situation difficile*, 1965), ou dénoncent la corruption de la bourgeoisie africaine : *Monsieur Thégo Gnié* (1970), *Papa Sidé*, *Maître Exorc* (1975).

BIBLIOGRAPHIE

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

J. D'HERVE

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'humour » : 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 XVIII^e 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

Mise en scène



Danses de R. Rolland, Berlin, 1920. Invention d'un espace, réaménagé selon la belle optique : il a fallu éliminer d'office les tréteaux entre l'air de jeu et le lieu réservé aux spectateurs. Dernière phrase au casus devant un Ministère de Conventions qui ne se distinguait de public mais destinée que par leurs costumes. Habille d'élégance politique de l'architecture scénique du théâtre grec. Catherine Masson. Source : *Le Monde*, 1994. Ph. G. de France.

Le Cercle de papier d'Étienne, mis en scène par Antoine, 1904. Le succès de l'œuvre coïncide avec sa réalisation scénique, elle-même confondue avec le réajustement : espace entièrement construit, mobilier usuel, costumes d'époque, parovelle feuilletée, décors « vivants ». Le signe est la chose elle-même, telle est l'affirmation d'Antoine, reprise sans cesse, mais qui dépasse de loin, par son ambition, l'illusionnisme scénique à quel on le ramène d'ordinaire. Ph. © L'Œuvre, Paris, D.R.



J'accuse, mis en scène par L. Jouvet, en 1950, à Berlin. Bel exemple de dépouillement d'un classique-mouvement. Pourquoi les formes multiplexes d'Étienne ne se transformèrent-elles pas en plate-scènes sur de rares Cercles d'ajustement des lignes qui leur bénéficient ? C'est une façon de traverser sur terre des lèzes symboliques et de sentir que la table est la zone impléguée comme les décors qu'ils l'ont pour atteindre de plus haut les spectateurs d'aujourd'hui. Ph. © L'Œuvre, Paris, D.R.



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

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.

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 de 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

CAMPBSTRON

des ouvriers agricoles UFW (United Farmworkers). Né en 1940 d'une famille de immigrants, Vallejo s'est installé à Shiloh dans le Sud-Ouest, puis avec la San Francisco Mission Theatre. Il Teatro commença à être perçu sans cesse : *Los Dos Casas del parovoz* (Les Deux Maisons du parovoz), monnaies et jouets par les ouvriers. Ces ateliers s'inscrivent dans une double tradition : celle de théâtre radical — utilisée par les leaders de l'agit-prop et l'aspect une large place au mime et à la caricature — celle d'un théâtre latino et américain, impliqué dans la longue histoire du théâtre de l'État-Unis. Après une tournée en Europe en 1969 au festival de Nancy, le Teatro est devenu plus professionnel. Aux actes qui concernent les migrants, qui explorent l'héritage culturel hispanique des États-Unis de la Raza (c'est-à-dire les immigrants des Mexicains-Américains depuis les années 1920). Le Teatro s'est tourné vers le passé américain, notamment les auteurs (Cervantes, 1963) ou les valeurs réalistes (Léon Solórzano, 1978), qui font de la dramaturgie des jeunes personnes à Los Angeles en 1943). Avec son *Parovoz* (Train à Noël, un scénario des années modernes : *El Fin del mundo (Le Fin du monde, 1973)*, et *Il don't have no show you no standing* (Rue/Le pas d'une route de papier, 1966), et 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 théâtre des États-Unis où il a suscité de nombreuses vocations, la fondation de auteurs (comme le Teatro de la Esperanza avec Jorge Horta) — et dans l'histoire du théâtre américain.

BIBLIOGRAPHIE

Vallejo, *Actos*, Casares, Paris, California, 1971 ; *Theatre* (1971, n° 3, 1971, n° 7, 1971, n° 11), Lacombe / J. Horta, *Los Otros*, Theatro, bilingual Press, 1968.

G. FARRÉ

CAMPBSTRON Jean Guilbert de (Toulouse 1656-1723). Auteur dramatique français. Avec quelques comédies, composa surtout une demi-douzaine de tragédies (*L'Androis en Virginie* sont les plus connues) qui comportent un certain nombre de scènes d'un grand pathos, et son théâtre qui se caractérise par son effet Victor Hugo avec « Sur le théâtre nous le Comptons tout », qui est mieux connue à Paris.

M. de SÉVERAC

CANUS Albert (Bordaux, Algérie, 1913 - Villeneuve, Yonne, 1960). Écrivain, essayiste et publiciste français dont le roman *à été dépeint* fut à l'instaurateur. Parallèlement à son œuvre romanesque, il a écrit des romans et surtout romans, il a fait représenter cinq pièces ainsi que plusieurs adaptations. De dévoué à la fin de sa vie, le théâtre a été pour lui une œuvre essentielle, créant la diversité dramaturgique, qu'il expérimenta, de ses pièces le monde.

L'un des auteurs novateurs les plus modestes, Canus est toujours resté fermement attaché à ses origines. Le sol, la mer, le sport, l'après l'après, le goût de la vie de groupe, le politique (il adhère quelque temps au parti communiste en 1954) et, résumant le tout, le théâtre (qui constitue alors son expérience). Il fonda en 1936 le théâtre du Travail pour lequel il travailla en collaboration avec Pierre Bost dans la troupe itinérante de théâtre de théâtre contemporain de l'association des auteurs français en 1934, republiée une première tentative de création collective. Acteur lui-même et metteur en scène dans la troupe itinérante de Radio-Alger, il devint journaliste et milita pour une transformation libérale du régime colonial.

À Paris dès 1940 et engagé dans la Résistance, il publia

également un roman, *L'étranger*, et un essai, *Le Mythe de Staline*. Deux autres fondateurs de la notion socialiste d'absolu. Leur transposition scénique au Mitothèque, créé à Matouris en 1941 après la Libération par Maria Casarès et Marcel Herrand. Un an plus tard on représente au Théâtre-Hébreu une pièce consacrée en 1937, *Canus*, écrit par Claude F. Piquet. Le succès de son roman, le *Paris*, en 1947, l'incite à écrire avec Jean-Louis Barrault *Éclair de jour* et le théâtre de cette fois traité dans une dramaturgie lyrique et symbolique qui donne la première place au personnage collectif. Son théâtre est d'ailleurs plus surprenant que son œuvre elle-même. L'accueil est mitigé en décembre 1949 pour *Le Jour où triompha Maria Casarès* et Serge Reggiani. Le théâtre commença à devenir alors pour Canus une activité de plus en plus importante. En 1952, il fut nommé directeur du Théâtre de la ville de Paris (1952), ce qui lui permit de se consacrer à son œuvre. Il fut nommé directeur du festival d'Alger en 1954 et Paris la *Libération* (1957) et de *Parovoz* (1959). Il continua à produire la direction d'un théâtre lorsqu'il mourut dans un accident de voiture.

Outre la personnalité considérable de Canus dans les lettres et la pensée de notre temps, son théâtre fut et est toujours par lui-même une œuvre de vérité expérimentale. Aucune de ses pièces dramaturgiques ne ressemble aux autres : C'est-à-dire que le drame romantique, *Éclair de jour* rappelle la tragédie grecque ou l'opéra classique, *Le Mitothèque* et *Sur Jean-Louis Barrault*, sont des œuvres de la tragédie classique. Pas d'autre formule pour Canus dramaturge que celle dans il a sur le moment bestial. Son théâtre fut sans l'intensité de l'engagement politique. Absorbé des années quarante dans ses premiers livres, revêtu entre la constitution dans *Éclair de jour*, problème de terroirs politiques et de auteurs dans *Le Jour*, les grandes questions de notre époque habitent en lettres et l'effacement de l'écriture. Le rôle de poète est surtout dans son texte, celle de Canus acteur et metteur en scène faisant l'union des éléments de la scène, à la fois que son dernier rôle, le *Chant*, formé de plusieurs monologues d'un unique personnage qui lui ressemble, peut être considéré comme son théâtre ultime et son instant théâtral. Canus reçut le prix Nobel de littérature en 1957.

BIBLIOGRAPHIE

Canus, *Le Théâtre*, éd. Armand Colin, Orléans, 1964 ; *Le Mitothèque*, Paris, 1963 ; *Miroir*, L'Édition, Centre par Armand Colin, Paris, 1963 ; *Le Jour*, L'Édition, Centre par Armand Colin, Paris, 1967 ; *Éclair de jour*, L'Édition, Centre par Armand Colin, Paris, 1968.

M. ALTHARD

CANADA Le théâtre est. Le théâtre au Canada fait preuve d'une étonnante vitalité, notamment dans la diversité de la création. Mais il se heurte aussi à des conditions de développement difficiles dues en partie à une grande tradition culturelle.

Consolidation de la production depuis 1967, grand comme vingt fois la France, officiellement bilingue et multiculturel par nécessité (la tradition de l'immigration), le Canada est devenu un pays où les langues officielles sont le français et l'anglais. Le théâtre de la Grande-Bretagne et de la France, et celle de son pays, les États-Unis. Le théâtre du pays reçoit les conditions de développement difficiles dues en partie à une grande tradition culturelle. Mais la population (de 300 000 habitants en 1950) est également répartie sur le territoire. Le statut d'état libre et indépendant oblige à une certaine autonomie de l'État. Le problème reste donc de

d'offrir au Canadien une culture théâtrale qui reflète et sert les intérêts et les public 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 perçu comme un luxe mais comme une nécessité.

Notions : exemple du Québec

Un historien québécois optimiste parle de « trois cent cinquante ans de théâtre au Canada », en prenant comme date de départ le Théâtre de Roussin (1662) de Marc Lacroix, et gaffardes en rituel : « trois cent cinquante ans avant la fondation de Montréal. En fait, si la jeune nation québécoise est née, quelque chose comme cent cinquante ans avant la fondation de Montréal. Il faut remonter à la fin du XIV^e siècle pour que les premiers théâtres s'élevèrent à Montréal. Des troupes de comédiens itinérants ont couronné (Stéphane Bernier) en fin de siècle (1880) entre 1880 et 1916. De nombreux cercles d'amateurs se développèrent. Radio-Canada joue un rôle capital dans la diffusion de dramaturgie. Deux problèmes subsistent : celui de l'accroissement d'immortalité, dans un final profondément religieux, et celui de la création québécoise de qualité. Entre 1925 et l'après-guerre, plusieurs compagnies professionnelles s'installèrent à Montréal et à Québec (les Compagnies de Saint-Laurent, le Théâtre de Québec, le Théâtre national de Montréal). Mais la véritable explosion a lieu dans les années cinquante avec l'arrivée de jeunes dramaturges qui regardent de façon réaliste la question de la langue en action, en « joué », le parler populaire de Montréal. Les jeunes compagnies se multiplient et s'installent à toutes sortes de formes de spectacles. En 1967 il existe au Québec vingt-sept compagnies professionnelles, une centaine de « boîtes à chansons », trois cent mille spectateurs. Même si l'État rembourse par sa subvention le fonctionnement de ces compagnies, une tradition théâtrale originale existe depuis cette époque.

Institutions : la mise en place des théâtres régionaux

Les idées et le soutien 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'Église anglicane, destinées à être distribuées par le ministre de l'Éducation. Il joue un rôle important dans le développement de la politique culturelle. Devant la difficulté de définir un théâtre national, le Canada a opté pour la création de théâtres régionaux construits à peu près sur le même modèle, celui du Manitoba Theatre Centre de Winnipeg (1958). Chaque fois que cent trente en 1964) dispose de deux ou trois salles, une plus politique de création et de tournée, développe le théâtre pour les jeunes spectateurs, et peut bénéficier d'une double condition. Sur la recommandation du Conseil, il applique la politique dite « trois C », un instituteur est réparti à la fois enseignant, choriste et musicien. Le Centre national des arts d'Ontario (Capital Theatre), ouvert en 1969, joue un rôle similaire, et des festivals (notamment celui de Stratford, en Ontario) complètent le dispositif. À côté de ces initiatives officielles, notamment au Québec, un grand nombre de jeunes compagnies sans statut officiel, dont certaines sont regroupées au sein de l'Action québécoise pour le jeune théâtre, s'occupent d'offrir une « vitrine d'urgence ». L'œuvre culturelle s'est donc une structure.

CANDELARIA

Dramaturgie : l'affirmation de l'identité

Les dramaturges québécois et francophones ont toujours écrit pour des publics locaux. Mais le nombre des traductions anglophones, et quelques succès remarqués dans les deux langues (par exemple *Beau Réve*, comédie musicale) indiquent une évolution. Au-delà de la question de l'entraînement du théâtre dans chacune des deux langues et du choix de sensibilités différentes, les dramaturges rencontrent les mêmes difficultés. L'inspiration régionale leur est une nécessité et pourtant la surprise à un soutien national et mondial, difficile à acquiescer. Les auteurs québécois traitent volontiers des thèmes liés au pays, à la géographie et à la métaphysique des personnages, à la culture du climat, à l'histoire de l'homme (John Gray, Sharon Pollock, Anne Clément). Les Québécois ont une inspiration plus sociale (ils ont travaillé avec Gratien Gélinas et Marcel Dubé) et plus politique à la fin des années cinquante (ils ont travaillé avec le collectif de Paris qu'on appelle l'Indépendance. Michel Tremblay) créa un véritable choc avec le *Beau-Réve* (1968). Avec Jean-Claude Garneau, Jean Beaucourt, Françoise Lorranger, 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 vision nationaliste et la réalité québécoise pour l'inscription de préoccupations plus individuelles. C'est-à-dire l'accompagnement parfois d'un retour à une langue latine traditionnelle (Normand Chaumont, Marie Labèque, René-Denis Ouellet) ou à une inspiration égyptienne (Jean-François Roy, *Vie et mort de roi bolonais*, 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 théâtre de rue, celle de l'effacement d'une langue qui se déplace dans tous les pays.

BIBLIOGRAPHIE

J.-C. Ouellet, L. Maillet, *Le Théâtre québécois* I et II, 1968, 1969 ; *Le Théâtre québécois*, L'Édition, Centre par Armand Colin, Paris, 1967 ; *Le Théâtre au Québec*, L'Édition, Centre par Armand Colin, Paris, 1968 ; *Le Théâtre québécois*, collection dirigée par A. Wagner, Toulon, 1969.

J.-F. KYNDARST

CANDELARIA Teodoro de M., Compagnie cubaino-américain, fondée en 1960 sous l'égide de la maison de la culture de Bogotà, dirigée par Santiago Gaitán, 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. À partir de 1971, année où Gaitán adhère au fait des études littéraires en Europe et aux États-Unis, il se consacre à la création de théâtre régionaliste construits à peu près sur le même modèle, celui du Manitoba Theatre Centre de Winnipeg (1958). Chaque fois que cent trente en 1964) dispose de deux ou trois salles, une plus politique de création et de tournée, développe le théâtre pour les jeunes spectateurs, et peut bénéficier d'une double condition. Sur la recommandation du Conseil, il applique la politique dite « trois C », un instituteur est réparti à la fois enseignant, choriste et musicien. Le Centre national des arts d'Ontario (Capital Theatre), ouvert en 1969, joue un rôle similaire, et des festivals (notamment celui de Stratford, en Ontario) complètent le dispositif. À côté de ces initiatives officielles, notamment au Québec, un grand nombre de jeunes compagnies sans statut officiel, dont certaines sont regroupées au sein de l'Action québécoise pour le jeune théâtre, s'occupent d'offrir une « vitrine d'urgence ». L'œuvre culturelle s'est donc une structure.

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**