Les seuils du théâtre

Kouamé Gérard Yao

Sémantiquement liée au vocabulaire de la maison dont elle désigne généralement l'entrée, la notion de seuil semble dépasser aujourd'hui ce cadre de référence pour investir des champs de pensée de plus en plus diversifiés. Dans le domaine artistique et culturel, par exemple, le seuil est devenu un concept opératoire utilisé pour expliquer la complexité des rapports interhumains, ou interculturels. On découvre alors que plus la notion de seuil étend son champ d'intervention et sa puissance d'explication, après chaque « déplacement métaphorique » qu'elle effectue, elle enrichit son propre spectre de signification. Qu'est-ce que le seuil ? En quoi le théâtre peut-il contribuer à une meilleure intelligence de cette notion ?

Compte tenu de ses divers emplois, une bonne saisie de la notion de seuil impose à la pensée de faire quelques détours. Au nombre des lieux possibles à explorer, figure le théâtre. Loin d'être fortuite, la rencontre du théâtre et du seuil est avant tout celle de deux notions polysémiques et polémiques. Le seuil, tout comme le théâtre, désigne un espace particulier favorisant à la fois la rencontre et la séparation. Il s'agit alors d'engager un processus d'explication dans lequel le théâtre ne sera pas étudié pour soi, mais devra servir d'aiguillon pour une meilleure intelligence et une représentation conceptuelle de la notion de seuil. Le théâtre trouve sa pertinence au sein d'une étude consacrée à la notion de seuil dans le fait qu'il représente et cumule à lui seul une pluralité de détours internes ; ce qui en fait bien un « théâtre des seuils ». En outre, le théâtre permet à la fois de nommer, de représenter et de faire signifier la notion de seuil. Il autorise notamment à penser le seuil à la fois comme limite, comme entrée et comme entre-deux.

1 La limite : le rideau du théâtre

Le premier sens que le théâtre partage avec le seuil est celui de limite. Au sens où l'entend Yann Kilborne, « la limite est ce qui sépare, distingue, divise [1] ». Toutefois, une telle conception de l'idée de limite semble imparfaite pour définir profondément

1. Yann Kilborne : http ://www.youscribe.com/catalogue/etudes-et-statistiques/autres/le-cinema-a-la-frontiere-du-reel-contribution-a-une-reflexion-sur-le-1511459.

le seuil. En effet, bien plus que la séparation, le rôle assigné à une limite est de faire obstacle à l'avancée d'une chose. C'est précisément ce rôle que semble jouer le seuil au milieu des éléments entre lesquels il se tient. Il empêche notamment le dedans et le dehors, l'intérieur et l'extérieur de se confondre. Sans lui, l'un se prolongerait peut-être dans l'autre et l'annexerait.

L'idée de faire obstacle est relayée de différentes manières au théâtre. Avant tout, le théâtre est un art. À ce titre déjà, il limite la vie réelle tout comme il est à son tour limité par elle. Au regard de leur nature respective, la vie réelle et le théâtre se jouent sur deux versants diamétralement opposés : la réalité et la fiction. Aussi constituent-ils l'un pour l'autre une limite bien tenue qui les sépare et les rend impossibles à confondre. Si le seuil est une limite avant laquelle existe une chose et au-delà de laquelle commence une autre réalité, le théâtre également commence là où s'arrête la vie réelle et il s'arrête à son tour là où celle-ci reprend. Il marque la fin du territoire du réel pour ouvrir celui du possible. Sa seule présence est le signe d'une suspension de la vie réelle. Tout devient possible, même ce qui n'est pas admis en société. Le théâtre se présente de ce fait comme un espace de subversion, de retournement et de bouleversement du réel. Il n'est pas le réel. Il est l'irréel. Plus précisément, il est un jeu de simulation du faux sous l'apparence du vrai. Ce sens du théâtre est perçu et partagé par Jean-Pierre Sarrazac qui écrit :

> De tous les arts – danse et cinéma compris – le théâtre est le seul qui se laisse principalement et quasi exclusivement définir par la notion de jeu. Un type de jeu bien particulier que Roger Caillois a baptisé *mimicry* afin de souligner son aspect de simulacre [2].

Le symbole du rideau qui se lève pour laisser commencer le spectacle théâtral ou qui tombe pour refermer le même spectacle exprime non seulement l'écart entre la scène et la salle, mais aussi entre le théâtre et la vie réelle. Avant l'ouverture du rideau, le théâtre n'est que « salle-et-scène-vide-et-cachée » : son unité spatiale est césurée [3] par un rideau. À ce propos, Jean-Pierre Sarrazac affirme :

> Avant de raisonner sur le théâtre, il est bon de refaire cette constatation que ce plateau étroit – et cependant destiné à servir de socle à tout un univers – semble au repos un désert. Autrefois, le rideau rouge permettait de dissimuler ce vide au regard des spectateurs ; il ne s'entrouvrait que pour laisser passer les mirages préparés en coulisse. Purement fonctionnel, le rideau de fer ne s'interpose aujourd'hui, au début de la représentation, entre le public et les artistes, que pour mieux souligner cette béance, ce vide de la scène moderne [4].

La salle n'est rien d'autre qu'un prolongement, voire un segment du monde réel. À la fin du spectacle, le monde de la scène disparaît derrière le rideau qui se referme pour ne laisser subsister que celui de la salle. Quant à celle-ci, elle se vide et finit par rejoindre le monde réel et extra-théâtral comme le fleuve se jetant dans la mer. En ce

2. Jean-Pierre Sarrazac (2014), p. 5. Roger Caillois, dans *Les Jeux et les Hommes : le masque et le vertige*, 1991, définit le *mimicry* comme le fait de « devenir soi-même un personnage illusoire et se conduire en conséquence », c'est-à-dire de jouer un rôle.

3. *Cf.* Hölderlin (1998), p. 205.

4. Jean-Pierre Sarrazac (2009), p. 51.

sens, le théâtre constitue une ouverture et une fermeture de parenthèses, un espace et un temps d'isolement, un refuge dissimulé dans les interstices de la vie réelle. La levée et la tombée du rideau délimitent un temps et un espace fictionnels qui ne se laissent pas dissoudre dans l'espace et le temps de la vie réelle. Sans une telle délimitation, dont le rideau n'est qu'une forme d'expression symbolique, le théâtre se confondrait avec la réalité. C'est dire que malgré l'illusion qu'il crée, le théâtre n'est pas le réel, mais il va au-delà du réel. Pour soutenir cet écart entre le théâtre et la vie réelle, Jean-Pierre Sarrazac affirme que l'une des caractéristiques fondamentales du théâtre est sa façon « d'ouvrir le réel au champ des possibles [5] ». Il le dit encore autrement en empruntant cette fois-ci une expression à Roger Caillois, à savoir que le théâtre est « un réel plus réel que le réel [6] ».

Il est indéniable que le théâtre et le réel présentent une grande similarité. Leur proximité s'exprime même dans formule de Sénèque : « La vie est une pièce de théâtre. » Mais en fait, le théâtre résiste à toute répétition intégrale du réel. Il se fonde sur des conventions qui fissurent sa vraisemblance. Dans la Grèce ancienne, par exemple, outre les costumes et les cothurnes qui déformaient les acteurs ou *hypocrytès*, les masques scéniques leur prêtaient de nouvelles identités mythiques et héroïques tout en supprimant momentanément leurs identités sociales. Cette distance prise par le théâtre vis-à-vis de la vie réelle va s'accentuant dans le théâtre contemporain, comme l'observe Sarrazac :

> À partir du moment où le plateau ne prétend plus être contigu et communicant avec le réel, le théâtre n'est plus colonisé par la vie. L'enjeu esthétique se déplace : il ne s'agit plus de mettre en scène le réel mais de mettre en présence, de confronter, les éléments autonomes – ou signes, ou hiéroglyphes – qui constituent la réalité spécifique du théâtre [7].

Le théâtre ne représente pas le réel pour le subir ni pour le transposer fidèlement sur la scène. Il l'utilise à sa guise pour créer un nouveau réel. Ou encore, il le transgresse. Pour exprimer cette disjonction entre le théâtre et la réalité sociale, Pierre Vidal-Naquet emploie une image assez explicite : « Il ne faut pas chercher à voir dans la tragédie un miroir de la cité ; ou, plus exactement, si l'on veut garder l'image d'un miroir, ce miroir est brisé [8]. » Sarrazac soutient, quant à lui, que le théâtre entretient avec le réel une « relation tendue », voire (dis)tendue car il s'agit d'un « jeu de (re)construction du réel par les moyens de la scène [9] ». Toujours est-il que la création théâtrale repose sur un principe de fragmentation et de dispersion du réel dans la fiction. La réalité n'existe plus en l'état, elle est tout simplement pulvérisée et induite dans et par chacun de ses fragments.

5. Jean-Pierre Sarrazac (2014), p. 29.
6. *Id.*
7. Jean-Pierre Sarrazac (2009), p. 56.
8. Pierre Vidal-Naquet (2002), p. 61.
9. Jean-Pierre Sarrazac (2014), p. 29.

Au total, le théâtre est une unité brisée. Son principe de fonctionnement repose sur un seuil qui tient à distance le réel et la fiction, la salle et la scène. Pour aller au théâtre, il faut passer le seuil du réel et pénétrer dans le territoire du fictionnel. Et pour regagner la vie réelle, il faut franchir le seuil de la fiction. Toutefois, de même qu'au théâtre, la scène s'adresse à la salle, de même le théâtre tout entier s'adresse à la vie réelle et extra-théâtrale. C'est donc le théâtre qui est fait pour la vie réelle, non la vie qui est faite pour le théâtre. Il peut dès lors être considéré comme un autre seuil, c'est-à-dire une sorte d'entrée secrète qui donne sur la vie réelle.

2 Une entrée secrète

Peut-on imaginer une maison sans seuil ? Elle n'en serait certainement plus une : elle n'aurait plus d'accès pour y entrer. La vie non plus ne peut s'imaginer sans le théâtre qui en constitue le seuil. Sous ce nouveau rapport du théâtre au seuil se profile l'idée d'*entrée*. On aurait tort de croire que l'art théâtral n'est que pure illusion. D'ailleurs, aucune réalisation artistique ne part *ex nihilo*. Elle procède et se nourrit toujours d'un rapport étroit et souvent paradoxal avec le réel. Plus elle feint de nier ce réel, mieux elle s'en rapproche. S'agissant particulièrement de l'art théâtral, il ne soulève l'homme dans le ciel de l'imaginaire que pour mieux lui permettre de regarder d'un œil perçant le monde tel qu'il est. Sous cet angle, le théâtre représente une entrée privilégiée dans la vie. Il permet notamment d'échapper aux pesanteurs sociales et aux dispositifs politiques de coercition et de censure de la vérité. En témoigne la connexion qui unit le théâtre à l'histoire des peuples et dont l'*Exil d'Alboury*, pièce du Sénégalais Cheik Aliou Ndao, est une illustration. Dès le prologue, l'auteur sénégalais explique le détournement de l'histoire au profit de la construction de l'œuvre entière, c'est-à-dire le jeu maîtrisé qu'il engage entre l'histoire et la fiction :

> Dans cette pièce, la réalité côtoie la fiction. Appartiennent à l'histoire : le départ d'Albouri pour Ségou, l'intronisation de Samba Laobé Penda à sa place. Les seuls personnages historiques sont : Albouri Ndiaye, Samba Laobé Penda (qui devient ici le prince Laobé Penda), la reine mère, de son vrai nom Seynabou Diop, la reine, qui en réalité s'appelait Khar Fall ; elle était la sœur du roi Samba Laobé Fall. J'ai inventé tous les autres caractères en me fondant sur ce que je sais de la vie de cour et des institutions féodales. Les faits peuvent différer de la relation que j'en donne. Qu'importe ? Une pièce historique n'est pas une thèse d'histoire. Mon but est d'aider à la création de mythes qui galvanisent le peuple et portent en avant. Dussé-je y parvenir en rendant l'histoire plus *historique*[10].

La création théâtrale part de l'histoire du peuple sénégalais pour pénétrer dans l'univers fictionnel (première entrée) avant de revenir à l'histoire actuelle du peuple sénégalais et, partant, à celle de toute l'Afrique contemporaine (deuxième entrée) pour mieux la féconder. C'est dire que le théâtre permet d'explorer l'histoire des peuples pour en tirer des enseignements pour l'avenir.

10. Cheik Aliou Ndao (1685), p. 17.

Outre sa relation au passé historique, le théâtre signifie aussi par son mode d'intervention dans le présent de l'homme. Il l'éclaire d'un faisceau de lumière pour le guérir de ses obscurités. À ce sujet, la comparaison d'effectue Jean-Pierre Sarrazac avec le football trouve tout son sens :

> [...] j'ai naguère comparé l'espace du théâtre avec à cette « surface de réparation » où une faute vaut un pénalty en faveur de l'équipe qui vient d'en être lésée. Au théâtre, nous nous rendons pour obtenir réparation de cette destinée dont nous devons, dans la vie ordinaire, subir le cours linéaire et l'aspect inéluctable. Effectuer un retour sur les lieux, prendre la vie à contre-courant, remonter et faire varier le cours des événements, voilà ce que nous permet le théâtre... Non point « refaire le monde », ce qui serait d'un idéalisme trop vague, mais y apporter, ici et là, quelque correction, quelque correctif. Telle est la marque de l'utopie concrète. Déplacer la catastrophe de devant à derrière nous [11].

La conséquence d'un tel arrimage du théâtre à la vie, c'est que cet art est devenu un des lieux privilégiés d'exercice de la pensée philosophique. *La Poétique* d'Aristote, texte fondateur de la théorie théâtrale occidentale, est un des fruits d'une telle rencontre entre la pratique théâtrale et la philosophie grecque antique. De fait, la pensée, la quête de la vérité, qu'elle soit philosophique ou historique, est une des formes de présence de l'homme au monde. Or le théâtre donne à penser. Par conséquent, il représente un seuil d'entrée dans la vie réelle. L'art, selon Walter Benjamin, est un « médium-de-la-réflexion [12] ». Et cette réflexion ne prend appui sur l'art que pour mieux atteindre l'homme pris en dehors des frontières de l'art. Comme toutes les œuvres qui relèvent de l'art, le théâtre est aussi une nourriture spirituelle dont l'homme a besoin pour transformer le monde. Il aimante et nourrit la pensée à l'aide des images insolites qu'il produit.

Que le théâtre donne effectivement accès à la pensée, c'est ce qu'affirme également Sophie Klimis en ces termes : « Interface entre la vie et le logos, la tragédie donne à penser [13]. » Donner à penser veut dire donner accès à la pensée ou la susciter. La présentation théâtrale, en effet, dérange la pensée et la met en mouvement. Compte tenu de cette tension constante du jeu théâtral vers la pensée philosophique, et de celle-ci vers celui-là, le théâtre est devenu, suivant l'expression de Jacques Taminiaux, le « théâtre des philosophes » au sens où cet art sert de cadre à un *agôn* entre philosophes. S'agissant particulièrement de la tragédie grecque antique, Jacques Taminiaux relève : « De Schelling à Heidegger les lectures germaniques de la Grèce ont accordé une importance extrême à la tragédie [14]. » En dépit de leur diversité, Taminiaux note tout de même que toutes ces lectures germaniques s'accordent à considérer la tragédie comme un document ontologique, c'est-à-dire le lieu de « l'interaction des mortels et des périls qui menacent l'être de l'étant en totalité [15] ».

11. Jean-Pierre Sarrazac (2014), p. 29.
12. Walter Benjamin (1986), p. 103.
13. Sophie Klimis (2003), p. 7.
14. Jacques Taminiaux (1995), p. 5.
15. *Id.*

L'intrusion du théâtre dans le domaine de la politique donne une dernière possibilité de saisie de cet art comme une entrée discrète dans un univers autre. Le théâtre n'est certainement pas un programme politique, mais il vise à une remise en question des structures de la cité. Sans se confondre à l'agora, le théâtre est devenu le seuil de rencontre de la société et de la politique. Il rapproche alors ce qui était jusque-là séparé. Cette rencontre du théâtre et de la politique a donné naissance à ce que Daniel Lemahieu appelle « un théâtre de la parole critique et de la politique [16] ». Le théâtre épique, tel que pensé et pratiqué par Bertolt Brecht, était une forme de ce théâtre politique. Une revendication fondamentale du théâtre épique était justement de former l'esprit critique et politique du lecteur-spectateur pour l'amener à prendre une conscience aiguë des changements rendus nécessaires par son milieu social et son époque.

Chez Bernard Dadié, dramaturge ivoirien, la rencontre du théâtre et de la politique n'a pas donné naissance à une forme théâtrale particulière. Toutefois, le contenu de ses œuvres dramatiques s'en est trouvé fortement marqué. Le théâtre est utilisé alors comme un prétexte pour poser les problèmes liés à la conquête et à la gestion du pouvoir politique, notamment en Afrique. C'est le cas dans *Les Voix dans le vent où le vent* [17]. Nahoubou, personnage central de cette œuvre, dépouillé de ses biens et de sa dignité par les hommes du Macadou, c'est-à-dire du roi, se lance par des voies mystiques à la conquête mystique du pouvoir. Il entend ainsi recouvrer sa dignité bafouée. Parvenu à ses fins, il se mue en un bourreau sanguinaire du peuple et en ennemi de la justice. Il finit emporté par les fantômes de toutes ses victimes. Cette œuvre tragique pose clairement le problème du détournement du pouvoir politique à des fins égoïstes et égocentriques.

Au regard de cet entre-deux du théâtre et de la politique, on peut alors dire que le théâtre n'est pas qu'un simple jeu, c'est un jeu sérieux, un jeu à prendre au sérieux. Le dire, c'est aussi reconnaître que le théâtre est un art poreux. Il l'est non seulement quand il s'agit de laisser entrevoir l'autre, en l'occurrence la société extra-théâtrale, mais encore lorsqu'il favorise et promeut toutes sortes de rencontres, même les plus improbables. Dans ce dernier cas, il fonctionne, plus que comme un seuil, comme un véritable pont-levis jeté entre deux espaces séparés par un abîme.

3 Entre deux

Le seuil, en effet, ne peut exister ni ne peut signifier seul. Il se conçoit nécessairement à partir de ses présupposés – l'avant et l'après, l'ici et l'ailleurs, le soi et l'autre – comme un espace de rencontre des diversités, de dialogue et de conjugaison harmonieuse et maîtrisée des différences. Cette conception du seuil trouve sa pleine résonnance et son illustration la plus parfaite dans le théâtre. De fait, selon Jean-Pierre Sarrazac, le théâtre est un « art collectif [18] ». Il tient ce caractère collectif de sa forme spectaculaire. Comme disent Christian Biet et Christophe Triau : « Le théâtre est d'abord un spectacle, une performance éphémère [19]. » À ce titre, le théâtre implique une « com-

16. Daniel Lemahieu (2014), p. 36.
17. Bernard Dadié (1970).
18. Jean-Pierre Sarrazac (2009), p. 18.
19. Christian Biet et Christophe Triau (2006), p. 7.

munauté des artistes [20] » et des « spectateurs [21] ». En d'autres termes, il naît de la rencontre d'une scène et d'une salle.

L'interaction de la salle et de la scène, c'est-à-dire du regardant et du regardé, est inscrite dans l'étymologie même du terme. Issu du grec ancien *theatron* qui désigne le « lieu d'où l'on regarde », le mot *théâtre* a d'abord désigné l'espace réservé au public de spectateurs qui s'y assemblent pour participer / assister aux représentations dramatiques soumises à concours dans l'Athènes du v^e^ siècle avant Jésus-Christ. Mais par un glissement ultérieur de sens, *théâtre* a fini par englober l'édifice entier abritant les spectacles et les spectacles eux-mêmes. Néanmoins, par-delà ses différents sens, le théâtre est en tous points synonyme de rencontre. Son propre, c'est de faire lien avec autre chose, avec l'autre. C'est le cas du lien qui se tisse entre la scène et la salle pour faire exister le théâtre ; c'est aussi le cas de la communauté des spectateurs résultant de la promiscuité et de l'interaction des individualités présentes lors des représentations. En ce sens, le théâtre peut être appréhendé comme un carrefour, un lieu de rencontre des diversités. Il en est bien ainsi parce qu'il est constitué d'éléments hétérogènes pris çà et là pour former un tout. À titre d'illustration, le théâtre est un art de la parole, donc un art poétique [22]. Mais en même temps, la dimension poétique ne saurait suffire à le définir complètement. Il faut nécessairement y ajouter la dimension spectaculaire et scénique sans laquelle le jeu de paroles poétiques resterait lacunaire [23]. Dès lors, toute désarticulation de ces deux essences du théâtre conduit inéluctablement à une dénaturation, voire à la mort du théâtral [24].

Comme forme d'art poétique, en grec *poièsis*, l'essentiel du théâtre résidait dans le travail de construction artisanale du mythe. Par ce concept technique, Aristote désignait deux activités poétiques complémentaires : la *mimèsis praxeos* et la *suntesis ton pragmaton*, c'est-à-dire la « représentation de l'action [25] » et le « système des faits [26] ». L'action dramatique obtenue à l'issue de ce travail poétique était le résultat du tissage de faits multiples en un système logique et cohérent, tel que si l'un des faits était déplacé ou supprimé, toute l'architecture dramatique s'écroulerait ou se désorganiserait.

Comme forme d'art du spectacle, en grec *opsis*, le théâtre rend, plus que tous les autres arts, la rencontre nécessaire et vitale. En particulier, il est la rencontre d'acteurs issus de milieux sociaux différents, tous convoqués par et pour un même spectacle. Le texte théâtral, si poétique qu'il soit, n'est qu'une partie de la création théâtrale. Celle-ci ne devient véritablement complète et achevée que dans la conjonction parfaitement maîtrisée du texte et de la performance scénique. Le théâtre est en quelque sorte le « et » qui unit le texte à la performance. En l'occurrence, le texte vient informer le corps des acteurs-personnages. Aussi Joël Pommerat écrit-il : « Les mots sont là pour

20. *Id.*
21. *Id.*
22. *Cf.* Aristote (1980), p. 33.
23. *Cf.* Wilamowitz (2001), p. 117.
24. Si Aristote est vu par Florence Dupont (2007) comme « le vampire du théâtre occidental », c'est bien parce qu'il a réduit le théâtre tragique grec à sa seule dimension poétique, et rejeté aux calendes grecques la partie spectaculaire du théâtre.
25. Aristote (1980), p. 55.
26. *Id.*

faire exister ces êtres-là et ces corps-là. Ce qu'ils sont sur la scène est plus grand que ce qu'ils disent [27]. » Mieux, lors de la mise en scène, Pommerat requiert de « positionner la parole en rapport avec l'espace, le son et la lumière [28] ». De ce point de vue, le théâtre est une création artistique totale. La complexité et la richesse du langage théâtral viennent précisément du fait qu'il combine divers signes. La parole y tient une place importante, mais également tous les signes non-verbaux tels les costumes, les gestes, les lumières, les accessoires, etc. En clair, le théâtre parle avec tout. Même le silence y devient une forme de discours. Même les bruits participent du langage théâtral. Ce désordre parfaitement orchestré est ainsi élevé à la dignité de parole pure, de parole totale. Art par excellence de la combinaison, le théâtre n'est donc pas que le seuil entre *poièsis* et *opsis*, il est aussi et surtout un carrefour des arts et non une frontière de séparation posée entre les différents arts et moyens qu'il utilise. Ainsi devient-il une sorte de méta-art, comme on parlerait de méta-discours.

Carrefour des arts, le théâtre l'est aussi des cultures qu'il fédère et dont il se nourrit pour croître davantage. Cela se vérifie à travers l'universalité du théâtre, en particulier dans l'existence même d'un théâtre africain et, qui plus est, d'un théâtre ivoirien ; signes incontestables des rencontres et des échanges culturels enrichissants rendus possibles par le théâtre. Le fait que le théâtre soit introduit et pratiqué en Afrique n'a pas conduit à l'abandon des autres formes de spectacles africains. Au contraire, le théâtre s'est voulu le creuset des nouvelles expériences artistiques caractérisées par le brassage des formes. La griotique [29] de Niangoran Porquet et de Touré Aboubacar Cyprien, le didiga de Bernard Zadi Zaourou, le théâtre rituel de Wèrè Wèrè Liking et de Marie-Josée Houranthier en sont la preuve. Toutes ces expériences théâtrales ivoiriennes sont les fruits d'une rencontre et d'une fécondation mutuelle des cultures traditionnelles africaines et occidentales. Elles tentent de donner au théâtre une réalité africaine et endogène ; ce qui ne veut nullement dire refus ni rejet de l'autre. De ce point de vue, il répond parfaitement à la conception de la culture défendue par Léopold Sédar Senghor, à savoir le rendez-vous du donner et du recevoir. Il est l'espace privilégié et même la promesse de la réalisation effective du donner et du recevoir rêvés par ce penseur et poète africain.

Le théâtre, comme seuil de rencontre des cultures différentes, participe activement à l'effondrement des systèmes de ségrégation lié à la race, au genre et même à la religion. Aujourd'hui, à travers le monde, des Noirs [30] jouent avec des Blancs dans des théâtres noirs et/ou blancs. De même, depuis le XVI^e^ siècle jusqu'à ce jour, les femmes [31] ont conquis leur place sur la scène théâtrale alors même qu'elles en étaient exclues depuis la naissance du théâtre. Même ceux qui sont considérés comme des frères ennemis, des palestiniens et des juifs, jouent ensemble, dans une pièce israélienne [32]. Compte tenu de cette ouverture du théâtre tous les peuples, à toutes les cultures, à tous les

27. Joël Pommerat (2007), p. 8.

28. *Ibid.*, p. 9.

29. *Cf.* Aboubacar Cyprien Touré (2014).

30. L'acteur sénégalais Bachir Touré a ainsi joué dans *Les Nègres* de Jean Genet, en 1959, à Paris. Il a également été « le premier acteur noir d'expression française à avoir joué le rôle d'Othello en 1969 ». *Cf.* Aboubacar Cyprien Touré (2014), p. 31.

31. *Cf.* Évain Aurore (2001).

32. *Cf.* Nurit Yaari, « Juifs et Arabes sur la scène israélienne » : http ://yod.revues.org/406.

genres, c'est peu dire qu'il est un art sans frontière et démocratique. Il est un facteur de rapprochement, de décloisonnement du monde et de collaboration enrichissante des peuples de divers horizons géographiques et culturels.

Conclusion

Entre deux espaces – la scène et la salle –, entre deux communautés, le théâtre est un dialogue entre des personnages, entre des publics, entre des formes d'art, entre des cultures. Conçu, suivant l'expression de Jean-Pierre Sarrazac, comme une de « ces zones entre réel et imaginaire[33] », le théâtre se prête idéalement à une expérience singulière et multiforme du seuil. Ainsi cet art traduit-il métaphoriquement et cumulativement les idées de limite, d'entrée et d'entre-deux, généralement subsumées sous la notion de seuil. En même temps qu'il impose une limite à la réalité et à la fiction pour les empêcher de se confondre, le théâtre leur sert de médium d'interconnexion et de communication. C'est ainsi qu'il peut servir de lieu de questionnement et d'instruction du réel extra-théâtral. Enfin, par les espaces divers qu'il noue ensemble, par les acteurs qu'il convoque et rassemble en vue du spectacle, par les spectateurs qu'il réunit et par les arts qu'il combine pour créer un art unique et nouveau, le théâtre répond parfaitement à l'idéal du vivre-ensemble, du rassemblement, de collectivité et de collaboration que sous-tend la notion de seuil. Espaces inclusifs des diversités reconnues préalablement comme telles, le seuil et le théâtre attestent ensemble que les différences ne sont jamais immuables ni insurmontables. Au contraire, elles peuvent être à tout moment réutilisées et réinvesties au service de la construction de rapports nouveaux, d'un monde nouveau dont le seuil et le théâtre sont à la fois l'expression et le modèle.

33. Jean-Pierre Sarrazac (2014), p. 30.