

Les théâtres stochastiques de Gerald Thomas

Wladimir Krysiniski

«Carmem com filtro 2 1/2» de Gerald Thomas. Mise en scène à Viena, 1989.



Foto: Didi Sattmann.

En nommant sa compagnie théâtrale *Dry Opera Company*, Gerald Thomas a posé en 1986 un geste délibérément ludique et aléatoire, un geste qui s'inscrit dans la tradition surréaliste, ou si l'on préfère, dadaïste ou peut-être joycienne,

et qui consiste à prendre une liberté volontairement provocatrice, avec la langue. *Dry Opera Company*, transformation phonétique du *Drei Groschen Oper* de Brecht, subit des transformations sémantiques supplémentaires quand on sort

du territoire de l'anglais. En portugais et en allemand, langues que Thomas possède à la perfection et dans lesquelles il travaille, le mot anglais «dry» se traduit respectivement par «seca» et «trocken», ce qui donne «Companhia de Opera Seca» et «Trocken Oper». Un spectateur non averti oublie Brecht et le jeu de mots qui est à l'origine de l'opération provocatrice. On se demande alors ce que veut dire «Compahnia Seca». Le critique Oliver Reese¹], qui pose la question à Thomas ne reçoit pas, on s'en doute, de réponse directe. Thomas expose son esthétique de façon paradoxale, par métaphores et allusions humoristiques: à l'opéra sérieux ou si l'on préfère mouillé, il oppose la provocation en faisant sécher la dignité et le pathos dans la température tropicale de jeux de mots qui ne respectent rien ni personne. Au sérieux de l'art établi, Gerald Thomas oppose un discours du jeu qui ne connaît pas de limites.

En quoi consiste l'esthétique de Gerald Thomas? Il serait malaisé d'en trouver des caractéristiques précises. Il s'agit d'une esthétique constamment ouverte, en procès d'invention, en métissage permanent.

Avant d'en exposer quelques idées, et non des principes, je voudrais faire un rapprochement et expliquer l'origine de l'instinct théâtral provocateur de G. Thomas par la «brésilianité» qui occupe dans son identité la place centrale et dominante. L'identité de Thomas est multiple et totalement insaisissable. Il se définit en allemand, en paraphrasant Wagner comme «der fliegende Jude», «le Juif volant», au lieu de «der fliegende Holländer»². Et cette formule caractérise bien le sens inné d'une certaine ubiquité de Thomas. L'Amérique latine, l'Amérique du Nord, l'Europe l'accueillent tantôt à Rio de Janeiro, tantôt à Sao Paulo, tantôt à New York, tantôt à Stuttgart ou à Munich. Ne connaissant pas de limites topographiques, Gerald Thomas se comporte en artiste inventeur, conquérant ludique et infatigable qui transgresse les normes de la tradition culturelle ou théâtrale. Il crée sa propre langue scénique, tout comme il crée sa syntaxe et son idiome provocateurs. Je chercherais justement dans la brésilianité de Thomas les racines de ce comportement. Et j'identifie tout de suite un modèle auquel Gerald Thomas n'est sans doute pas indifférent. C'est Gaetano Veloso, chanteur, poète et compositeur brésilien qui exprime le sens de l'identité brésilienne dans sa musique et dans sa poésie. Dans un poème qui s'intitule *A Lingua*, Veloso exprime ingénieusement la dimension ludique et la spontanéité du métissage qui transforme la langue romane qu'est le portugais en une langue tropicale. Cette langue, selon le refrain de Veloso, est une «fleur de Latium sambodrome», c'est du «latin en poudre» qui ne connaît pas de limites ni de normes: «Gosto de sentir a minha lingua roçar / A lingua de Luis de Camoes / Gosto de ser e de estar / E quero me dedicar / A criar confusões de prosodia / E uma profusão de parodias»³. Toutes proportions gardées, le théâtre de Gerald Thomas crée aussi des «confusions de prosodie» et une «profusion de parodies».

Le geste théâtral de Thomas est à la fois parodique et respectueux d'une certaine tradition théâtrale. Il est avant tout ludique et se fonde sur une intention de re-théâtraliser le théâtre selon les principes instables du mélange d'éléments aléatoires. Nous touchons ici à sa philosophie du hasard qui constitue la base principale de son activité théâtrale.

Pour Thomas le hasard est un coup. Chaque nouveau coup est imprévisible. Si pour Mallarmé aucun coup de dés jamais n'abolira le hasard, pour Gerald Thomas chaque hasard déplace et perturbe la systématisme et la logique mimétique du théâtre. Le hasard catalyse la subversion que Thomas pratique par goût de scandale et de liberté. Multiplier les coups, c'est faire du théâtre un terrain de jeu où tout peut arriver. Chaque joueur a des chances égales de réussite. Chaque joueur peut provoquer des surprises. Thomas aime répéter la phrase de Nietzsche: «Jeder Fall ein Glücksfall»⁴. «Chaque coup est un hasard», telle est devenue sa maxime, son crédo esthétique. De la même manière il parodie Richard Wagner et sa célèbre formule «Gesamtkunstwerk» qui devient «Gesamtglücksfallwerks». Ce que Wagner postulait comme oeuvre d'art totale, devient ou doit devenir pour Thomas une «oeuvre d'art de hasard total», ou bien, pour le traduire autrement, «une oeuvre d'art de hasards réunis».

Mais qu'est-ce alors que le hasard pour Thomas? Il ne l'explique ni mathématiquement, ni philosophiquement, mais métaphoriquement. Il faut être incestueux, dit Thomas. Et si nous mettions dans le même lit les meilleurs auteurs et philosophes, les meilleurs éléments de la culture, de la civilisation, du théâtre et de la littérature, nous obtiendrions un bébé qui ne serait pas forcément de toute beauté. Il serait même plutôt monstrueux. Mais c'est ainsi que nous sommes faits, c'est ainsi que nos ancêtres nous ont transmis leur héritage. Tout art moderne relève de ce métissage, de ce mélange, qu'il faut repenser et retravailler. L'oeuvre théâtrale de hasard total est un discours scénique où aucune stabilité, aucune identité, aucune tradition ne résiste à la force et à l'imprévisibilité des coups. Le jeu ou plutôt un panludisme bouleverse absolument tout. Il emporte avec lui les structures et les normes. La pratique scénique de Thomas se présente comme une exaltation de mouvements ludiques et aléatoires. Le théâtre est en état d'équilibre instable, en état de tension dialogique et provocatrice qui ironise les structures établies. C'est une façon possible d'interpréter la pratique théâtrale de Thomas.

Mais c'est, je crois, une interprétation partielle et inobjective. Il faut comprendre le sens profond du hasard chez Thomas pour expliquer l'originalité et la dimension avant-gardiste de sa démarche. Il me semble que le hasard compris comme infinité de coups est un postulat esthétique original, mais il ne permet pas d'expliquer le sens de certains invariants dans les mises en scène de Thomas. Il ne permet pas non plus de comprendre comment le style théâtral de Thomas s'est formé par la retraduction en termes philosophiques et scéniques de certaines traditions théâtrales prises comme point de référence.

Le hasard serait donc répétitif et impatient. Avant de déployer son infini, il serait plus sensible à certains coups, les mêmes, qu'à la multiplication de nouveaux coups. L'esthétique scénique de Thomas s'explique mieux et plus dialectiquement si nous essayons de comprendre que sa théâtralité se joue entre les coups de hasard et le processus stochastique. Au programme de la multiplication de coups aléatoires, il faut ajouter la nécessité de calculer les probabilités de répétition, de prédiction et d'extrapolation de certaines variables engagées dans la création scénique. Celle-ci se compare à un processus stochastique, «fonction aléatoire dont l'argument est le temps, au déroulement irréversible et inéluctable»⁵. Nous devons nous tourner vers l'évolution d'un élément scénique sur lequel le «hasard» intervient à chaque instant. Si dans les processus stochastiques «la réalisation de l'épreuve est une fonction du temps»⁶, il faut admettre que le temps du spectacle implique la réalisation de certaines variables aléatoires, de certains hasards, comme le dirait Gerald Thomas. Le théâtre de Thomas est à la fois déterminé par le hasard et par un but. Le hasard peut signifier l'inceste entre des philosophes et des écrivains d'apparence inconciliables, entre des structures contradictoires et contingentes. L'idée de la détermination stochastique permet de calculer, dans le chronotope scénique, l'apparition et la réapparition de certains éléments dont le caractère aléatoire s'atténue et s'affaiblit. Le moment est venu d'expliquer ces considérations par des exemples concrets, ce qui nous permettra de comprendre en quoi consiste la finalité principale de la pratique scénique de Gerald Thomas.

Parmi les innombrables mises en scène de Gerald Thomas, nous choisirons *Matto Grosso* et *Carmen avec filtre 2,5*. Dans ces réalisations scéniques, Thomas est exceptionnellement bien servi par la scénographe Daniela Thomas et par la comédienne Bete Coelho. Leur présence est une des constantes qui évolue dans le temps scénique et relativise le hasard. C'est en partie grâce au travail de Daniela Thomas et de Bete Coelho que s'est formé le style de Thomas: dialectique entre l'anti-wagnérisme et le wagnérisme, entre le baroque et le modernisme, entre le hasard et le calcul des probabilités. Pour comprendre la dynamique du théâtre de Thomas, il faut évaluer la fonction de la gratuité du hasard et la persistance, dans certaines structures scéniques, de la représentation et de l'anti-représentation. On peut se demander quelles catégories critiques pourraient prendre en charge ce théâtre d'apparence entropique mais de fait rigoureusement discipliné.

Je voudrais procéder par analogie et postuler une certaine ressemblance entre la musique de Iannis Xenakis et le méta-théâtre de Thomas. En fait, cette ressemblance entre les deux démarches esthétiques doit attirer notre attention sur le fait que le hasard de Thomas est contrôlé et que l'a musique de Xenakis ne laisse rien au hasard des circonstances créatrices et socio-culturelles. On sait que Xenakis applique la loi des grands nombres à des groupes complexes d'événements. Cette loi part du principe que plus certains

phénomènes sont nombreux, plus ils tendent vers un but déterminé. S'opposant à la tradition linéaire et polyphonique de la musique sérielle, Xenakis applique le calcul des probabilités au contrôle des masses, des nuages et des constellations de sons qui sont alors gouvernés par les nouvelles caractéristiques de la densité, du degré de l'ordre et de la vitesse de changement⁷. Toutes ces composantes sont devenues partie intégrante de la composition. *Stochos* signifie en grec «but», «cible», mais aussi «penser» ou «réfléchir». C'est donc dans l'esprit de cette double étymologie hellénique que Xenakis crée sa musique. Celle-ci est conçue comme un ensemble contrôlé de signes et de transformations dont la complexité se résout par une mathématisation de l'ordre. La musique stochastique de Xenakis, c'est la conscience de la finalité qui chaque fois peut-être différemment définie et la conscience du contrôle du hasard.

Le méta-théâtre de Thomas pourrait être défini en termes tout à fait semblables dans la mesure où son discours, tout comme celui de Xenakis, affronte des masses, des constellations et des nuages de signes théâtraux, parathéâtraux et méta-théâtraux. La réflexion de Xenakis vise à structurer la musique en tant que reflet de toute la musique qui la précède et en tant que méta-discours qui exprime la dynamique auto-réflexive de sa création. Le travail créateur de Thomas joue avec les structures théâtrales établies ou préétablies, mais en même temps il vise à produire une méta-structure auto-réflexive dont la fonction est tout à la fois critique et ludique. Le théâtre qui a depuis longtemps perdu sa virginité mimétique se transforme en une machine infernale qui se déconstruit et se reconstruit sous nos yeux. Entre le coup de hasard et la finalité spatio-temporelle et ludique de la scène s'érige une matérialité du visible, du cinématique et du méta-mimétique. Le théâtre de Thomas est une citation incessante du théâtre, du pré-théâtre, du post-théâtre et une diction ludique et stochastique qui avance vers un but déterminé sous l'emprise spatio-temporelle et somatique de la scène. On peut alors voir comment ce théâtre, qui au départ ne jure que par le hasard, contrôle et dépasse la gratuité apparente du hasard.

Le modèle stochastique de la musique de Xenakis s'applique à l'analyse du travail scénique de Thomas à condition d'attribuer à l'analogie une fonction épistémologique. L'analogie entre le *stochos* de la musique et le *stochos* de la discursivité scénique élargit le champ problématique d'un savoir. Essayons de mettre en pratique ce modèle analogique.

En affirmant que chaque coup est un hasard, Thomas présuppose que tous les paramètres du théâtre — action, personnage, dialogue, espace, temps, jeu, corps propre de l'acteur, rythme, danse, chant, lumière, musique, opéra, tragédie, comédie, grotesque, poésie et prose — peuvent être soumis à des coups de hasard et qu'ils peuvent subir un traitement ludique. Le théâtre n'a aucune identité stable. Sa forme et son contenu sont des ensembles flous auxquels un metteur en scène peut administrer un traitement aléatoire. Toutefois, à bien y regarder, on s'aperçoit que le

traitement aléatoire fixe voire épuise assez vite ses limites et se laisse soumettre sinon à un certain contrôle du moins laisse entrevoir une finalité. C'est ainsi que le principe de *stochos* devient primordial. C'est ainsi que le théâtre de Gerald Thomas se transforme en plusieurs théâtres concurrents, en structures et en processus stochastiques.

En parlant des «théâtres stochastiques» plutôt que simplement du théâtre de Gerald Thomas, je veux mettre en évidence le fait que chaque spectacle, chaque mise en scène, propose des combinaisons différentes et des processus stochastiques différents. On pourrait aussi exprimer ce problème d'une autre façon. Dans chaque mise en scène de Gerald Thomas, la loi des grands nombres agit façon différente et produit un contrôle spécifique des hasards combinés. «Le terme de hasard s'emploie pour désigner, soit des relations logiques entre des éventualités abstraites, soit des relations observables entre des phénomènes concrets»⁸. Dans le premier cas on parle de probabilités mathématiques; dans le second, on parle de hasard. Dans le théâtre de Gerald Thomas le hasard agit précisément de cette façon. C'est une série des relations observables entre des phéno-

Prenons *Carmen com filtro 2,5*. Ce spectacle prend comme point de départ une série de phénomènes concrets entre lesquels le metteur en scène établit des relations observables: Carmen est un personnage de la littérature et de l'opéra Carmen est une gitane. Une gitane est une cigarette. Une cigarette est un objet qu'on fume avec ou sans filtre. Mais Carmen, le personnage, est une femme. Une femme a ses passions, dont l'amour. En l'occurrence, dans la structure narrative préétablie Carmen aime José, mais elle aime ensuite un autre homme, en sorte que Carmen aime un autre Escamillo. Thomas passe en revue les différentes versions de Carmen, les incarnations pathétiques ou pathémiques, les vulgarisations qui ont suivi la publication de *Carmen* de Prosper Mérimée. L'opéra de Bizet bien sûr, les différentes versions cinématographiques, des romans populaires. Humoristiquement et ironiquement Thomas joue avec les différentes incarnations du personnage. Il joue aussi avec les différentes opinions et les différentes musiques, celle de Bizet, celle de Wagner, celle de Philip Glass, celle de «samba exaltação» de Ary Barroso. Les coups de hasard qui superposent les différentes incarnations, visions, opinions,

«*Carmen com filtro 2,5*» de Gerald Thomas. Mise en scène à Viena, 1989.

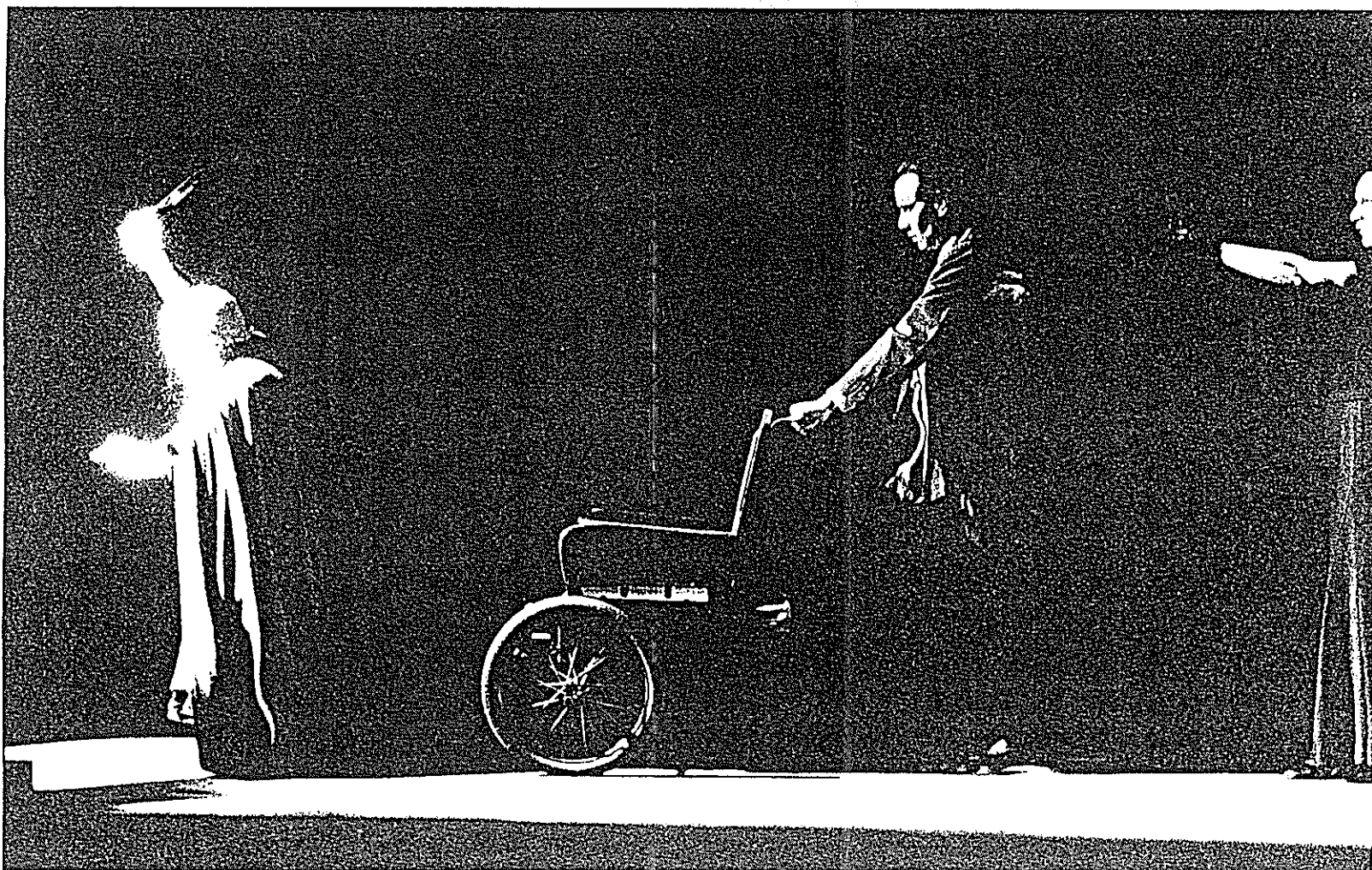


Foto: Didi Sattmann.

controverses ou attitudes, enrichissent et déréalisent l'archétype scénique de Carmen. Tout comme une cigarette, comme une gitane filtre, Carmen sera fumée, anéantie avant qu'une autre gitane filtre ne s'introduise dans la bouche des fumeurs futurs. Mais où et comment agit ici le *stochos*, c'est-à-dire le but, la direction, la pensée coordinatrice, la loi des grands nombres? Entre le personnage-cigarette, le personnage-hasard et le personnage-rôle, qu'il soit chanté, dansé, gestualisé ou dialogiquement accentué, s'intercale le corps dansant, le corps pulsionnel de la femme. Le corps de la comédienne Bete Coelho. La gestuelle et la danse deviennent alors le processus stochastique du spectacle. Elles résolvent tous les coups de hasard. Sur le fond d'une bibliothèque, le corps de Bete Coelho exécute des séquences de mouvements, de gestes, et de cris. Les mouvements de la comédienne forment une logique idiosyncratique et subjective de pulsions cinétiques. La stochastique du spectacle consiste à établir une dialectique entre la sérialité des points de vue, des opinions, et ce qu'on pourrait appeler l'empire du corps au sens wagnérien.

A sa façon G. Thomas met en pratique l'intuition profonde et le postulat implicite de Wagner qui dans son *oeuvre d'art de l'avenir* (1849) constate «qu'à la base de l'art humain il y a le mouvement du corps. Et dans le mouvement du corps s'introduit le rythme qui est l'esprit de la danse et le squelette du ton». Ces formules wagneriennes semblent guider l'entreprise esthétique de Thomas dans *Carmen*. Par delà sa dimension ironique et joueuse se constitue le processus stochastique qui impose la danse, le rythme et le mouvement comme régulateurs des hasards. Ainsi le corps de la comédienne-danseuse-rythmeuse-toneuse devient le corélat objectif du spectacle.

Dans l'esprit wagnérien est conçue une autre oeuvre, un autre «opéra sec» de Thomas, à savoir *Matto Grosso* qui date de 1989. La musique a été composée par Philip Glas. Ici Thomas n'a pas lésiné sur les moyens. L'oeuvre est monumentale avec un chœur et un orchestre où dominent symétriquement les violons, les trompettes et les trombones ainsi que la percussion. Quarantes-trois acteurs évoluent sur la scène.

L'idée de *Matto Grosso* est originale^[10]. De nouveau, il y a à l'origine un coup de hasard et une plaisanterie — *uma brincadeira* — un des mots préférés de G. Thomas qui, dans *Matto Grosso*, joue avec l'idée d'une utopie. Le protagoniste principal est le grand explorateur du XIX^e siècle, Friedrich Ernst Matto. Il a exploré des forêts tropicales dont il a rapporté 70 blocs-notes où l'on trouve des dessins et des plans. On sait par ailleurs qu'il sifflait *Lohengrin*. Il avait des visions. Il était comme Hamlet, au bord de la folie, et croyait voir Virgile. Matto était un désenchanté. Il rêvait d'un ordre politique et, d'une certaine façon, il soulevait déjà des questions écologiques. Lorsqu'il retourna près de la reine à qui il parla de ses visions, il lui exposa les thèses de Hegel sur l'identité et sur l'autorité. La reine ne le comprit pas. Elle le prit évidemment pour un fou.

Désespéré, Matto se laissa mourir. Dans ses notes, il excuse la reine. Il est conscient du fait que pour les autres sa vie peut être incompréhensible. Il remarque que le savoir conçu de façon abstraite cause beaucoup de complications. Et qu'il est impossible de se laisser emprisonner par une seule idée. Et il finit son discours en disant : «Que Dieu protège la reine. Elle identifia la conséquence de mon incompréhension». Dans son testament Matto demande à être enterré dans un endroit de 17 mètres de large sur 30 mètres de long et qu'à côté de son cercueil on dépose des centaines de cercueils qui auraient des formes différentes. Dans chacun on déposera une petite portion de terre prélevée à l'endroit où sera enterré Matto. Tous les cercueils seront fermés y compris celui de Matto. Voilà pour l'histoire.

En ce qui concerne les idées qui sont à l'origine de cet opéra «sec», de nouveau G. Thomas part d'un jeu de mots. Son intention est aléatoirement et ludiquement polémique puisqu'elle s'en prend à Darwin. A l'évolution des espèces, Thomas oppose la «dévolution des espèces» à la célèbre formule «survival of the fittests» (sobrevivencia do mais apto) il oppose «survival of the defeatist» (sobrevivencia do derrotista).

Ce que Thomas marque fortement dans cette oeuvre, aussi bien sur le plan thématique que sur le plan scénique, c'est l'analogie avec la première et la quatrième partie de la tétralogie wagnérienne *L'Anneau des Nibelungen* (*L'or du Rhin* et *Le Crépuscule des dieux*). Cette analogie concerne surtout, me semble-t-il, la problématique des exigences éthico-religieuses de l'âme moderne, partagée entre l'amour et la charité, entre la volonté de jouissance et de domination et la volonté de renoncement. Ces exigences se concrétisent dans le mythe de l'amour opposé à la fascination fatale de l'or. C'est aussi la problématique de l'éternel devenir de l'âme («Werden») qui s'achève dans l'infaillible crépuscule des dieux («Raquarök»). Cette quête est régie par la loi du «Hort» (puissance) qui doit affronter les adversités du monde. Tel est aussi le sort de Matto Grosso. Personnage wagnérien dans son exubérance métaphysique et par sa folie, il accomplit une quête cognitive. Nous pouvons admettre une fois de plus que dans ce jeu Wagner constitue un «corrélat objectif».

Le wagnérisme de G. Thomas se traduit par une matérialité scénique totalisante qui conjugue le drame et l'opéra, la danse et le monumentalisme visionnaire. Par ailleurs, c'est aussi une vision du monde, une *Weltanschauung* que Thomas repense et réinstalle sur la scène. Dans la scénographie somptueuse et sobre de Daniela Thomas se joue pathétiquement et monumentalement ce drame de la conscience déchirée. C'est un théâtre d'ombres et de géants réglé par une musique «post-moderne», donc dépouillée et citationnelle, méta-wagnérienne, composée pour l'occasion, interdiscursivement par Philip Glas.

Ce qui me paraît constituer le régulateur essentiel du processus stochastique à l'oeuvre dans *Matto Grosso*, c'est la recreation du mythe du héros et de ses déterminations

modernes. De nouveau Wagner doit nous guider ici. Dans *Opéra et drame* qui date de 1851, il décrit les conditions de la création artistique, et plus spécifiquement dramatique, dans le monde moderne. Wagner constate qu'à l'opposé du fatum grec qui était une nécessité intérieure, notre fatum est un état politique arbitraire qui apparaît comme une nécessité extérieure pour le maintien de la société¹¹. Si dans ces conditions, le créateur se propose de montrer le conflit entre l'état et l'individu, il doit nécessairement avoir recours à l'intellect. Le créateur doit réinventer un mythe qui condenserait l'image de l'énergie humaine, de ses aspirations et de ses conflits dans une action narrative synthétique¹².

Telle est justement la démarche de G. Thomas dans *Matto Grosso*. Les perspectives aléatoires se résolvent stochastiquement par les perspectives mythiques, intellectuelles et dialectiques qui renferment et expriment une vision de la condition humaine exemplifiée par l'histoire de Matto Grosso. La théâtralité de la «dévolution des espèces humaines» devient un spectacle monumental, plutôt sombre, insistant sur la visibilité intense des monstres humains qui administrent et qui affrontent le pouvoir. Ce spectacle montre la folie aux prises avec un statu quo du monde que la volonté de savoir caractérisant *Matto Grosso* ne réussit pas à ébranler. Il reste que le goût de l'utopie plane sur cet «opéra sec» et lui donne la dimension vertigineuse d'un discours artistique agonique qui ébranle les certitudes idéologiques sur lesquelles se fonde le pouvoir. *Matto Grosso* est l'histoire d'un farmakos, d'une victime en conflit avec les ordres établis. L'appétit métaphysique et utopique qui caractérise le protagoniste wagnérien de cet opéra en fait le symbole d'une nouvelle communauté humaine, communauté écologique qui est en train de se constituer.

1. Voir l'interview de Oliver Reese avec G. Thomas «Ich bin der Kuppler dieses Inzests», in programme de *Sturmspiel* (nach motiven aus Shakespeares «Sturm»), Bayerisches Staatschauspiel, 1990, pp. 4-10.
2. Ibid., p. 5.
3. Gaetano Veloso, *Gaetano e Banda Nova*, texte de *Lingua* joint au disque (Philips, Stéréo, 8240241), Brésil, 1984, s. p.
4. Entretien avec Oliver Reese, op. cit., p. 5.
5. M. Girault, «Processus stochastiques», in *Encyclopaedia Universalis*, volume 15, Paris, éd. Encyclopaedia Universalis France, 1978 (1968), p. 390.
6. Loc. cit., p. 390.
7. Maurice Fleuret, «Iannis Xenakis: Solitary Venturer» in Iannis Xenakis MEDEA for Men's Chorus Galets and Orchestra, SYRMOS for 18 Strings, POLYTOPE for 4 Orchestras scattered throughout the audience, Ars Nova Ensemble and Men's Chorus of Radio O.R.T.F., Marius Constant, Conductor, CE 31049, Compatible Stereo, s. d., s. p.
8. B. Saint-Sernin, «Hasard» in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 8, Paris éd. Encyclopaedia Universalis France, 1976 (1968), p. 257.
9. A. Symons, «The Ideas of Richard Wagner», in E. Bentley (ed.), *The Theory of the Modern Stage*, London, Penguin Books, 1990 (1968), p. 288.
10. Cf. Philip Glas, Gerald Thomas, *Matto Grosso*, in programme du spectacle, Sao Paulo, éd. Tucano Artes, s.d, s.p.
11. Cf. A. Symons, op. cit., p. 299.
12. Ibid. p. 300.