

« Théâtralité, écriture et mise en scène »

Dominique Lafon

Number 41, 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26655ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lafon, D. (1986). Review of [« Théâtralité, écriture et mise en scène »]. *Jeu*, (41), 178–181.

plutôt dans un esprit d'élargissement des codes, une fin de «l'ère des ruptures» (p. 28).

Ceux qui s'intéressent particulièrement au théâtre et à la performance seront comblés par la quatrième partie, intitulée «scènes, performances», où l'auteur aborde bien sûr la performance, qu'il déclare «issue de la décomposition du code théâtral» (p. 189), et dont il essaie de cerner l'in-spécificité. Il parle aussi beaucoup du théâtre de Wilson, de Foreman, du Polonais Kantor, à qui il consacre un sous-chapitre et qu'il considère comme «le plus grand metteur en scène vivant» (p. 178).

Très souvent, quand j'entends le mot *intellectuel* au Québec, il est prononcé avec une pointe d'ironie ou de mépris; un intellectuel, c'est quelqu'un qui se gargarise de théories et de termes abstraits, et à qui fait défaut la sensualité nécessaire pour se rendre accessible au lecteur ou à l'auditeur moyen. Personnellement, je pense le contraire: que la sensualité et l'intellect, loin d'être exclusifs l'un à l'autre, sont corollaires. Et c'est ce que j'ai goûté en lisant Scarpetta.

Si, par jeu, on prend *l'incipit de l'Impureté*, qui est le mot *imaginer*, et *l'explicit*, qui est *l'espoir*, on obtient une proposition qui, en dépit de sa brièveté, et sans doute aussi à cause d'elle, résumerait bien la position existentielle de l'homme et de la femme du XX^e siècle, à laquelle ils sont condamnés, en fin de compte...

solange lévesque

«théâtralité, écriture et mise en scène»

Actes du colloque sur l'écriture et la mise en scène théâtrales (Toronto, 1980), publiés sous la direction de Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Brèches», 1985, 275 p., ill.

du «bricolage» au collage...

C'est aux éditions Hurtubise que sont publiés, dans la collection «Brèches», les actes d'un colloque ayant eu lieu à Toronto en novembre 1980. Cinq ans plus tard, voilà que les délais toujours imposés aux ouvrages savants par les nécessaires quêtes et conquêtes de subventions permettent la mise à distance et la mise au point. Le colloque, organisé par trois professeurs de l'Université de Toronto, était une manière d'événement; invitant praticiens et théoriciens venus de France et des États-Unis, il se voulait rencontre plus que réunion, échange autour d'une notion mirage: la théâtralité. Y assister était une obligation en cette période d'intense activité critique et théorique. Nous étions tous sous le coup de *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld, autrement dit au plus fort du ressac sémiotique. Un «détail» fera comprendre le chemin parcouru en quelques années: Anne Ubersfeld, constamment citée en référence par les différents auteurs, elle-même participante au colloque, est «absente» du recueil. Peu important les raisons de cette absence, elle sert à son tour de référence à la relative désuétude dans laquelle s'est perdue la théâtralité dans ses atours sémiotiques. C'est, du même coup, tout l'ouvrage qui devient référentiel et dont on n'ose dire qu'il date, ni qu'il fera date...

C'est ainsi que la triade du titre *Théâtralité, écriture et mise en scène* est, en fait, une dichotomie que la table des matières affiche explicitement et qui traduit l'inconciliable clivage entre la scène et le texte que la rencontre de l'universitaire et du metteur en scène, même en une seule incarnation (Schechner ou, différemment, Gatti), n'a pu résoudre... On peut noter à ce propos que le spectateur, légitime complément ou trait d'union de cette dichotomie, n'est évoqué que dans le titre de la première partie consacrée à la mise en scène. L'ambiguïté de la formulation: «La mise en scène: création et plaisir du spectateur», qui peut accorder pleins pouvoirs au complément déterminatif, y compris ceux de la création (création du spectateur), n'est qu'un artifice de présentation. Les huit textes regroupés sous son libellé ne font que de très loin appel au «plaisir du spectateur». Depuis 1980, il est vrai que le spectateur et le plaisir ont relégué au second plan sémiotique et formalisme. Le second livre d'Anne Ubersfeld s'intitule *l'École du spectateur*; c'est du spectateur déjà dont traitait sa communication à Toronto... Autre référence *in absentia*.

La parole aux praticiens, donc, en une première partie. Paroles-témoignages, celles de Gatti, Schechner, Kirby; paroles-commentaires que les textes d'Odette Aslan et de Bernard Dort. Les trois autres articles relèvent, à notre avis, d'une autre rubrique, celle de la performance (Féral, Monk), ou du théâtre expérimental (Finter). Les trois témoignages peuvent se lire dans une progression assez remarquable qui va d'une pratique inscrite dans le *hic et nunc* d'un théâtre d'intervention, celle de Gatti, à une formalisation de la pratique théâtrale jusqu'à la non-communication, celle de Kirby. Entre ces deux pôles de l'inscription théâtrale dans la société, l'analyse de Schechner relève de l'esthétique du cahier de régie. Sa présentation de la production du *Balcon* a valeur documentaire au même titre que la description que fait Odette Aslan des répétitions de *la Villégiature* de Strehler

et du *Gilgamesh* de Garcia. L'écrit — sans doute aussi la «transcription» — enlève beaucoup de force au discours de Gatti, qui était, en ce jour de 1980, inspiré et désespéré par la tiédeur d'un public peu préoccupé de la cause des peuples... Différemment, mais aussi sûrement, c'est une réduction peu fructueuse qu'Odette Aslan fait subir au travail de deux grands metteurs en scène. Le perfectionnisme de Strehler, l'improvisation chaotique de Garcia étaient connus; ils sont là confirmés. L'universitaire ne peut circonscrire la création, mais il peut la fourvoyer, si l'on en juge par l'exposé de Michael Kirby. Décrivant un de ses spectacles strictement structuraliste, *Double Gothic*, il conclut par cette amusante formule: «Si tout ceci ne vous paraît pas intéressant ou passionnant, ce n'est que parce qu'il s'agit d'une différence de goût. Pour moi, ce genre de travail est extrêmement intéressant ou passionnant.» On ne saurait mieux dire que la pratique est solitaire et que c'est à la représentation que se juge l'activité créatrice. C'est ce qu'affirme Bernard Dort quand il abolit la frontière entre le texte et la mise en scène pour une «représentation émancipée» et une «activation du spectateur».

Les deux articles consacrés à la performance tentent d'en cerner les modalités: Philip Monk, par une série de constatations éparées qui constituent son discours à l'image de son objet; Josette Féral, par une analyse tripartite qui conclut aux valeurs imaginaires de la performance. La description comme l'analyse donnent au phénomène un statut quasi originel, la performance étant à la théâtralité ce que le désir est au savoir, la pulsion au code, le signifiant au signifié. Toutes dichotomies que l'on retrouve dans l'article d'Helga Finter qui «s'articule» autour du clivage entre la voix et la parole tel qu'il évolue de la déclamation classique à la polyphonie éclatée de quelques spectacles contemporains. Dans ces trois textes, une même constatation: la représentation ici, aux frontières du théâtre, n'est pas pratique sociale mais ostentation

ou convocation d'un sujet en voie/voix de constitution.

Comme en reflet inversé de ces approches de la représentation, la seconde partie du recueil, consacrée au texte, renvoie à une mise en scène en système du phénomène théâtral qui l'intègre aux cadres spatio-temporels de la culture occidentale, orientale, voire régionale, ou aux grilles de l'analyse textuelle. Remontant aux origines helléniques du théâtre, Derrick De Kerckhove formule une hypothèse hardie selon laquelle la représentation scénique est un sous-produit de l'alphabétisation: «Comme l'alphabet, le théâtre imposait une séparation entre le savoir ou l'expérience de ces spectateurs.» Relayé par le roman, lorsque l'alphabétisation, sous l'impulsion de l'imprimerie, déborde le cadre collectif scénique pour se réfracter dans le déchiffrage individualisé et intériorisé, le théâtre est devenu peu à peu caduc. Cette démonstration — sommairement résumée ici — tire toute sa crédibilité de sa confrontation avec l'histoire théâtrale et, en particulier, au regard des revendications d'Antonin Artaud. Derrick De Kerckhove voit dans les choix sensoriels d'Artaud (geste, danse, rituel) autant de dénégations du théâtral originel et explicite du même coup le paradoxe «théorique» d'un manifeste qui met à mort l'objet qu'il veut ressusciter. Le distinguo Brecht/Artaud devient, dans cette perspective, le signe d'une évolution culturelle fatale au théâtre: la distanciation, la lecture brechtienne faisant ici figure de dernier rempart contre l'intégration de la communication audiovisuelle. Même mise en situation contextuelle dans la présentation de Masao Yamaguchi, qui donne quelques aperçus sommaires de la spécificité japonaise. On ne peut que regretter qu'il n'y ait eu échange ou confrontation entre les deux communications; la mise en situation eût été aussi mise en question.

Les derniers articles du recueil relèvent de l'analyse textuelle du théâtre, qui procède le plus souvent par application de grilles em-

pruntées à la linguistique (Pierre Gobin, Jeannette Laillou Savona), à la sémantique (Joseph Mélançon, Wladimir Kryszynski), à la narratologie (Karen Laughlin). Il faut encore y distinguer les études spécifiques des analyses à vocation théorique. Les trois premiers articles portent respectivement sur le théâtre d'Antonine Maillet, *les Bonnes* de Genet et *le Personnage combattant* de Vauthier, et confirment la territorialité mythique de la dramaturgie «nationale» de Maillet (P. Gobin), la patriation rôle/discours chez Genet (J. Mélançon) et la specularité du récit chez Vauthier (K. Laughlin). Les deux derniers mettent en question respectivement une composante du texte théâtral, la didascalie, et l'évolution «des signes textuels de la théâtralité». Plus que d'analyse, il s'agit, pour J. Laillou Savona, de taxinomie bien menée, mais qui pourrait faire l'économie du renvoi à J.L. Austin et J. Searle. Wladimir Kryszynski, quant à lui, rend bien compte de la mutation du dialogue chez deux dramaturges contemporains: Handke et Gombrowicz, dans une perspective historique et épistémologique de la théâtralité contemporaine. S'il n'en résout pas les arcanes, du moins en esquisse-t-il quelques limites discursives inscrites entre l'incantation libératrice et l'agression ludique. Il trace du même coup les limites de la problématique de tout le recueil. La théâtralité y reste bien un mirage analytique pris entre la saisie impossible du vif représenté et la mise en forme d'un texte



particulier. C'est un ouvrage exemplaire du «bricolage» — au noble sens barthésien du terme — dont le théâtre est l'objet, mais c'est aussi une déception, celle de rencontres pluridisciplinaires manquées qui aboutissent au «collage» — au sens ordinaire du terme — d'une table des matières où la cueillette l'emporte sur le colloque.

Mais il ne faut pas s'y tromper. Cette déception est plus générale, plus contextuelle que spécifique à ces actes d'un colloque dont l'ambition était alors partagée par toute la critique. Il semble que, depuis cette date, on soit revenu à une conception plus prudente, en abordant le théâtre par le biais d'études ponctuelles sur des auteurs ou des metteurs en scène. La théâtralité a gardé ses mystères, le dialogue entre praticiens et critiques a retrouvé la complexité de la communication entre la scène et le public. Il n'y a pas là impasse mais bien plutôt fin d'un mirage et, à court terme, le renouveau des perspectives d'analyse.

dominique lafon



«travailler avec duras:

Ouvrage de Marie-Pierre Fernandes, Paris, Gallimard, 1986, 210 pages.

pendant la répétition

Depuis *Yes peut-être* et *le Shaga* en 1968 au Théâtre Gramont, Marguerite Duras n'avait mis en scène aucune de ses pièces. Elle recommence, à l'été 1983, avec *Savannah Bay*, dans la grande salle du Rond-Point, Compagnie Renaud-Barrault, avec Madeleine Renaud et Bulle Ogier. En janvier 1984, dans la petite salle du théâtre, elle met en scène, réparties sur trois soirées, les *Lectures* de ses derniers textes (à l'exception de *la Maladie de la mort*, dont elle ne veut rien faire). Au cours des répétitions, Gérard Desarthe avait lu *le Square* avec Nicole Hiss et *la Musica* avec Catherine Sellers, mais tous avaient préféré ne pas les intégrer au spectacle, car c'eût été rester à mi-chemin entre la lecture et l'interprétation théâtrale.

Marguerite Duras avait été ravie de réentendre ces anciennes pièces, et cela certainement a compté, dit-elle, dans son désir de reprendre *la Musica*. Elle dit d'ailleurs que cette période a été particulièrement heureuse et créatrice, puisqu'elle a écrit *l'Amant* juste après. C'est donc avec *la Musica deuxième* que Duras retrouve la grande salle du Rond-Point, en février 1985. Vingt ans après sa création, elle reprend le texte de *la Musica* (qui ne fait que cinquante minutes)

la musica deuxième»