

Texte paru dans

Emmanuel Wallon (sous la direction de)

Théâtre en pièces

Le texte en éclats

Études théâtrales, n° 13,

Louvain-la-Neuve, 1998 (140 p.), p. 7 et 8.

Présentation

Pièces raboutées, morceaux choisis, cadavres exquis, textes à quatre mains, extraits du répertoire... La logique du fragment, à l'œuvre dans les arts plastiques depuis la nuit des temps, a gagné les plateaux de théâtre. Adaptations d'écrits littéraires ou philosophiques, de discours politiques ou de causeries journalistiques, figuration de procès ou de témoignages, correspondances, notes de voyage et carnets intimes : pour les metteurs en scène, tout est désormais matériau, sans omettre leurs propres écrits. Cinéma, vidéo, théâtre du silence et du geste, théâtre d'objet, danse qui parle, concerts en actes ; l'écriture dramatique ne saurait plus s'arroger un quelconque monopole du jeu, tant les autres disciplines artistiques comptent aujourd'hui dans le travail de l'écoute et du regard. Mots perdus, langues superposées, éclats de voix, injures, cris, soliloques, ce brouhaha d'après Babel semble recouvrir les ruines du dialogue. Malgré tout la vieille chanson de l'universel s'en dégage, simple et familière.

Le long processus d'éclatement des cadres traditionnels de la représentation se poursuit sous nos yeux. Les dieux sont tombés des cintres, puis les héros ont trébuché au pied des praticables. Le docte classement des genres n'a pas résisté à cette glissade. Les hommes et les femmes demeurent, avec leur soif de contes. Des distinctions antiques de la tragédie et de la comédie, ils ont gardé le goût, mais pour mieux déceler le drame sous la farce et la dérision dans le sublime. Les unités classiques de temps, de lieu et d'action paraissent caduques. Au cours du XXe siècle, le personnage a lui-même subi le morcellement du sujet. Son libre arbitre, toujours entravé par la puissance du destin, l'emprise du rêve ou l'astreinte des autres hommes, semblait pris dans de nouveaux rets. Pièges de l'histoire, troubles de la conscience : pour retracer des itinéraires moins linéaires, les dramaturges ont bousculé l'ordre du récit et les scénographes ont chamboulé la forme des salles. Leurs démarches se conjuguent pour faire naître un espace-temps problématique, à l'image d'un monde aux *Mille plateaux*.

La chronique de ces inventeurs serait longue, depuis que l'Histoire — avec un grand H comme Homère, mais aussi comme Hitler et Hiroshima — hante les théâtres. Hamlet en personne arpentait déjà un univers hors de ses gonds. Jarry, beaucoup plus tard, a situé la scène nulle part. Tchekov a dilaté le temps immobile des après-midi d'été, des nuits sans sommeil. Pirandello a mis à mal la séparation entre acteurs et personnages, auteur et spectateur. Witkiewicz, Strindberg, Ibsen, Brecht, Ionesco, Beckett et quelques autres ont exploré tantôt les zones infinies

ouvertes au récit, tantôt les interstices béants de la personnalité. N'attendez aucune fin !, nous disent les trois disparus, Kantor, Koltès, Müller. Et du reste il paraît encore des œuvres magnifiques, faites d'un seul bloc aux multiples facettes. Mais comment ne pas voir que la cohérence des compositions se fissure à son tour, pour donner naissance à des spectacles fractaux où la pluralité des sources et des voix favorise l'errance du sens ?

Souvent la réflexion butte au seuil de ce nouveau théâtre, comme si les vieux repères n'avaient plus cours sur les plateaux. Dans l'actuelle métamorphose des écritures, qui permet littéralement de faire scène de tout matériau, on est libre de lire l'allégorie de vies éparpillées entre diverses origines, plusieurs décors, des villes éloignées, des professions mouvantes, des familles recomposées. Un théâtre en pièces pour un univers chaotique ? Cette coïncidence entre les surprises de la représentation contemporaine et les secousses du monde moderne mérite examen. On peut chausser les lunettes de la psychanalyse pour assister au combat des diverses instances du moi. Il faut aussi employer la focale large d'une sociologie politique inquiète de la désagrégation de la cité. A la première de montrer comment le propos individuel, rongé de soupçons, s'efface par intervalles pour rendre à la mémoire ses droits dans le récit, au corps sa place sur les planches. A la seconde d'expliquer en quoi un espace public élargi, avec ses innombrables perspectives en fuite, suscite le désir de construire des cloisons factices et des abris illusoire.

Mais d'abord il importe d'aiguiser les armes de la critique, celles que propose l'étude littéraire et celles dont use l'esthétique théâtrale. Sans elles, il serait impossible de mettre en évidence la liberté de sentir et de penser que les acteurs parviennent à restituer, avec leur démarche incertaine et leurs paroles troublantes.

Ici rien ne vaut le recours à des écritures croisées : argument commode pour le préfacer, qui fera passer pour accordée au sujet la variété des approches, et pour calculé le décalage entre les papiers. A vrai dire, pour rendre compte d'une affaire aussi complexe, toute tentative d'ordonner en sommaire des segments de recherches et des parcelles de choses vues semble un peu vaine.

Emmanuel Wallon

Texte paru dans

Emmanuel Wallon (sous la direction de)

Théâtre en pièces

Le texte en éclats

Études théâtrales, n° 13,

Louvain-la-Neuve, 1998 (140 p.), p. 71 à 91.

Emmanuel Wallon

Le paradoxe du metteur en scène

Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry, Paul Claudel, Michel de Ghelderode : nulle école théâtrale, aucun parti d'écriture ne saurait réunir ces auteurs, sinon leur volonté de congédier les canons du genre épique et de répudier l'alternative du drame et de la farce. Toujours vivantes après deux guerres, leurs pièces anticipaient le renouveau que connurent les scènes parisiennes, en portant les dialogues de Sartre et Camus, d'Adamov, Audiberti et Arrabal, de Ionesco et Beckett, de Dubillard et Billetdoux. Mais cette ère de philosophes et de poètes fut éclipsée à partir de la fin des années soixante par l'essor d'un théâtre disposé à toutes les aventures, libre d'afficher ou de celer ses références littéraires. Ce peut être le motif d'une déploration sur la décadence : mort de l'auteur, ruine des modèles, déclin du métier, fin des repères, perte de sens, etc. A moins d'estimer que le théâtre poursuit sa route en posant des énigmes dans lesquelles il faut tenter de déchiffrer les contradictions de l'époque.

Le fait est patent : les metteurs en scène mènent la marche. Les facteurs politiques, économiques et esthétiques convergent tous pour conforter leur autorité sur la représentation. Mais pour des nouveaux démiurges, ils seraient bien en peine de tracer une perspective dégagée. Autour d'eux l'espace public semble se disloquer au fur et à mesure de son extension, tandis que le terrain de l'histoire se dérobe sous leurs pas. Maîtres en scène, les rois du plateau n'en sont pas moins les valets du drame.

Les facteurs de théâtre

Alors que Roger Blin ou Jean-Marie Serreau, André Reybaz, Jean Vilar et Jean-Louis Barrault, au-delà de leurs différences de style et de jeu, concevaient la régie comme la servante aimante du texte dramatique, leurs cadets entendaient saisir partout la matière du spectacle, dans le répertoire aussi bien que dans l'improvisation, dans les pièces classiques comme dans la presse quotidienne, et dans le fonds romanesque autant que dans les mythes antiques.

A lui seul le cas Planchon résume l'affaire aux yeux du témoin attentif qu'était Bernard Dort dans "L'âge de la représentation"¹. Le spectacle fondateur de sa compagnie, *Bottines, collets montés* (1950) accolait Labiche et Courteline pour mieux les

¹ Contribution à l'encyclopédie *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron (Paris, Armand Colin-La Pochothèque, 1992, pp. 961-1048).

bousculer. Le directeur du Théâtre de la Cité de Villeurbanne infligea un sort similaire aux signataires oubliés de ses *Folies bourgeoises* (1975), collage de scènes de la Belle Epoque. Dans la foulée de 1968 il avait opéré - au scalpel - *La Contestation et la Mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises, "Le Cid" de Pierre Corneille, suivie d'une "cruelle" mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles*. S'ils connurent un traitement moins radical, les dramaturges contemporains n'échappèrent pas aux ciseaux, dans *A.A. Théâtres d'Arthur Adamov* (1975) et *Ionesco-Jeux de massacre* (1983). Et lorsque Roger Planchon n'est pas occupé à composer une pièce pour son propre compte (telle *La remise*, de 1961), il s'adonne volontiers au cinéma, art du montage par excellence.

A sa suite, pour se limiter à la France, André Engel, entre autres avec *Kafka-Théâtre complet* (1979), Antoine Vitez dirigeant *La Rencontre de Georges Pompidou avec Mao Zedong* (1979) d'après un compte-rendu officiel ou *l'Entretien avec M. Saïd Hammadi, ouvrier algérien* (1982) de Tahar Ben Jelloun, Peter Brook, dès sa "Saison du Théâtre de la Cruauté" (1962) et encore récemment dans *L'Homme qui* (1996) ou *Autour d'Hamlet* (1997 ??) puisèrent dans des romans, des documents, des enregistrements et des arguments de toutes natures.

De l'interprétation à la représentation, il y a davantage qu'un simple glissement sémantique. Bernard Dort le soulignait, qui parlait d'une "émancipation de la représentation". On n'a pas fini d'explorer les territoires ouverts par cette mutation. Pour les gens de plateau, il s'agit littéralement d'arpenter des itinéraires hors repère, en s'employant à mettre à l'épreuve des actes et des paroles dans l'espace. Le fréquent recours aux improvisations en fait foi, même lorsque l'arbitre du jeu fixe la forme et le contenu après les répétitions. L'expérience n'est pas moins déroutante pour le public, et son appréhension de la dramaturgie s'en trouve ébranlée.

La déclaration d'indépendance des metteurs en scène a d'abord des conséquences sur le statut de la pièce. Voici que certains remplacent le texte *de* théâtre par du texte *au* théâtre. L'autonomie de l'écrit ne saurait être discutée, puisqu'il reste souvent premier, demeure parfois dernier et prête entretemps à toutes formes de lecture (en manuscrit, en brochure ou en livre, à la table, en espace ou en scène) ; mais son autorité sur l'événement théâtral subit des outrages. En outre la nature même du texte est affectée. Ce n'est plus à l'écrivain de décider où commence le théâtre et comment il confine aux autres genres. Qu'il lui plaise de signer en qualité de dramaturge, de romancier, de poète, d'épistolier, de diariste, de journaliste, d'essayiste, d'intituler ses papiers notes ou comédie, le metteur en scène et les acteurs ont loisir de s'en emparer pour traduire, adapter, couper, agencer, montrer, verbaliser à leur guise. Enfin l'auteur cède la préséance au metteur en scène. Le conte prenait source dans son imaginaire, sinon dans ses réminiscences d'autres œuvres, puis coulait en voix dont il traçait les cours en souverain, allant jusqu'à présider en personne les séances où les comédiens leur conféraient la puissance et l'inflexion souhaitées. Désormais les nouveaux maîtres d'œuvre du spectacle prélèvent çà ou là des écrits qu'ils emploient sur le plateau à la manière de matériaux sur un chantier.

Ce terme de chantier, plusieurs le revendiquent parce qu'ils désirent montrer le théâtre en train de se faire et de se défaire, plutôt qu'un spectacle monté à façon. De même le mot de matériau revient-il souvent pour titrer ces travaux ou désigner leurs

aliments textuels, oraux, gestuels, musicaux². Dans ces fabriques ouvertes au public, ils appellent tour à tour des auteurs qui leur parlent, à travers ces textes, ainsi qu'ils réunissent des acteurs, distribuent des rôles et règlent le passage des personnages.

Bernard Dort passe en revue ces praticiens qui écrivent non *pour* mais *depuis* la scène, facteurs de théâtre dans le sillage lointain des hommes-troupes que furent Shakespeare et Molière : en France notamment, Armand Gatti, Jacques Rosner, Jacques Lassalle, Jean-Marie Patte. Et d'évoquer les créations collectives d'Ariane Mnouchkine et du Théâtre du Soleil, des *Clowns* (1969) à *L'Age d'or* (1975), de l'Aquarium autour de Jacques Nichet, Jean-Louis Benoît, Didier Bezace, du Campagnol avec Jean-Claude Penchenat, du Grand Magic Circus de Jérôme Savary, du Théâtre Partisan de Georges Lavaudant, du Théâtre national de Strasbourg sous la direction de Jean-Pierre Vincent. A la Libération, leurs aînés en engagement, Jean Dasté, Hubert Gignoux ou Guy Rétoré voulaient d'abord offrir aux membres des classes populaires les chefs d'œuvres dont l'égoïsme bourgeois les avaient privés. Après 1968, chez les militants de la révolution théâtrale, l'infidélité à l'égard du répertoire participa d'un assaut contre l'institution dramatique, conçue comme une citadelle de l'ordre établi. De même que les étudiants et les comédiens de mai avaient investi les bâtiments à l'italienne, de même que les ouvriers en lutte avaient animé le spectacle de leur propre émancipation, les bruits du monde et les voix du peuple firent irruption sur les plateaux, par le truchement d'une écriture poétique ou par le biais d'une enquête préalable auprès des masses. Une fois les ténors de cette génération parvenus à la quarantaine au seuil de grandes maisons, leurs invités spéciaux au festin de la scène ne seront plus tant des personnes physiques ou des entités collectives (combattants anti-impérialistes, travailleurs en grève, femmes en mouvement), que des formes originales et des textes inattendus.

“Je crois qu'on peut faire théâtre de tout”, disait Antoine Vitez au sujet de *Catherine*, son adaptation des *Cloches de Bâle* de Louis Aragon. Marie-Christine Autant-Mathieu s'interroge sur la fortune de cette expression, entendue par d'autres au sens de “feu de tout bois”³. Ses adeptes ne relèguent-ils pas “l'auteur au rang de scénariste” ? Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret furent longtemps d'accord pour revendiquer une telle approche du texte. En quête d'une actualité du théâtre “de l'ordre de la contre-actualité”, ils ont choisi “toujours des textes de pensée, littéraires ou philosophiques”, “des textes qui ne racontent rien” : les *Sonnets* de Shakespeare, des écrits de Rousseau, Montaigne, Lucrèce. “Ces spectacles mettent du temps à s'élaborer. Il y a du masticage, une résistance, une consistance du matériau(...)”. Et Peyret d'avouer : “En vérité, il y a quand même un brin de satisfaction à esquisser ces gens”. Jourdheuil objecte de son côté : “Il n'y a pas de raison pour que le théâtre soit aujourd'hui ce qu'il était au XIXe siècle. Il n'y a pas de raison pour que l'on

² Voir par exemple *Matériau Koltès*, atelier dirigé par Catherine Marnas au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (Paris, mars 1998) ; voir également *infra* : “HardtMachin”.

³ Voir l'article ainsi intitulé de Didier Méreuze, in *Art Press* spécial 20 ans (Paris, 4e trimestre 1992, p.163), cité par Marie-Christine Autant-Mathieu dans *Ecrire pour le théâtre, Les enjeux de l'écriture dramatique* (Paris, CNRS Editions, 1995, p.16).

pense que ce type de récit doit passer forcément par une action dialoguée.”⁴ Pour sa part Didier-Georges Gabily, écrivain doublé d’un metteur en scène et d’un chef de troupe, démentait toute soumission du texte au jeu, dans laquelle on eût tôt fait de voir une nouvelle preuve de la domination de l’image sur le commentaire : “Moi, j’ai plutôt envie de dire : il faut maintenant faire parole de tout. Il faut faire texte de tout.” (...) “Ce qui m’intéresse d’abord, c’est de savoir comment le texte convie le corps. Après, on voit...”⁵ .

L’interprète-auteur

Une explication de la mise en coupe du patrimoine écrit, comme de la mise en pièces des différents registres de l’oralité, revient avec insistance parce qu’elle correspond à un phénomène mesurable par chacun, sur les affiches et les programmes, dans les compte-rendus critiques, dans les organigrammes d’institutions, le statut des compagnies, les contrats des établissements, les formulaires de subvention, etc. Elle tient à la prééminence croissante du metteur en scène. Celui-ci occulterait l’auteur au terme d’un mouvement engagé voici un siècle environ avec l’émergence du théâtre d’art en Russie (Konstantine Stanislavski), en Allemagne (Erwin Piscator), en Angleterre (Gordon Craig) et en France (Jacques Copeau). De ce point de vue, l’esthétique théâtrale semble suivre pas à pas l’économie politique du spectacle sur la voie de ce que Bernard Dort, toujours lui, nomme “la concentration entre les mains d’un seul homme de tous les pouvoirs scéniques”⁶ .

La démographie des compagnies confirme son jugement. Presque toujours fondées à titre individuel par des metteurs en scène, leur nombre a cru en fonction directe de l’augmentation des subventions publiques et des effectifs de la profession théâtrale. Elles constituent la raison sociale de bien des acteurs et même des auteurs, anxieux d’obtenir ce statut de “créateur” qui paraît commander la reconnaissance officielle, la fortune critique et l’estime de la corporation. Pour les artisans du théâtre, l’élaboration d’un spectacle autonome est l’un des rares moyens d’entrer dans la carrière. Hormis les pays de l’ancienne zone d’influence soviétique et les Länder allemands, dans une moindre mesure, les Etats entretiennent rarement des troupes permanentes. Le système de production dominant, rythmé par les événements de la saison, privilégie les réalisations isolées de différents chefs de plateau, au détriment de la présentation en alternance de pièces inscrites au répertoire. Cela favorise les programmations de type festivalier, dont l’attrait doit être rehaussé par la notoriété des artistes et le caractère inédit de leurs propositions.

Faute de perspectives de contrat dans le fragile secteur privé, les comédiens - parfois dès la sortie des conservatoires - n’ont d’autre ressource que de réunir quelques amis pour enregistrer une association. Certains la baptisent de leur nom, puisque de toutes façons les bailleurs de fonds miseront sur le talent personnel d’un

⁴ “Récit en crise”, propos recueillis par Chantal Boiron, in *Prospero* n° 1 (Villeneuve-lez-Avignon, juillet 1991).

⁵ Propos recueillis par Jean-Pierre Han, in *Cripure* n° 9 (Paris, juillet-août 1993).

⁶ “L’âge de la représentation”, *op. cit.*, p.1042.

metteur en scène. Face à une presse saturée d'informations, à des administrations dépassées par la demande, à la corporation dominée par les gloires d'hier, les nouveaux venus ne peuvent risquer qu'une seule carte : l'originalité du projet, qui compensera la discrétion de leur parcours et la modestie de leurs moyens. Si les acteurs dans leur immense majorité ont suivi une ou plusieurs formations spécialisées, aucun diplôme n'est requis pour la mise en scène et peu d'écoles l'enseignent en tant que telle. Il est d'autant plus tentant pour un acteur sans emploi de se diriger lui-même. Outre qu'il saura le cas échéant s'octroyer le rôle principal - sinon unique - du spectacle, il atteindra peut-être ainsi le quota de cachets dont dépend son accès aux prestations de l'allocation chômage.

Une équipe conduite par Pierre-Michel Menger a recensé quelques 12.000 comédiens en France en 1994, dont 9.700 environ déclaraient une activité théâtrale, les neuf dixièmes avec un statut d'intermittent. Or dans cet effectif, près d'un tiers (aux alentours de 3.000) exerçaient aussi la mise en scène. 2.070 d'entre eux avaient eu ou possédaient encore des responsabilités à la tête d'une compagnie, dont plus d'un tiers ayant reçu des subventions. La ventilation par régions indique du reste une moindre proportion de comédiens-metteurs en scène à Paris, où le marché de l'emploi offre davantage d'opportunités aux simples acteurs. Par ailleurs 29% des interprètes (2.750) avouaient une pratique d'écriture en qualité d'auteur, traducteur ou adaptateur. Leur répartition selon l'âge et le sexe montre que la propension à écrire augmente au delà de cinquante ans et qu'elle touche en majorité des femmes - parce qu'elles se sentent dorénavant à l'étroit dans des rôles conçus par des hommes ?⁷

Les grandes pièces du répertoire se dérobent aux démunis aussi bien qu'aux débutants : elles alignent trop de personnages, trop d'antécédents surtout, de ces mises en scène brillantes que la critique vénère comme des références et qui font fuir la comparaison. Parmi les pièces modernes à la distribution restreinte et dont l'argument tolère une scénographie dépouillée, certaines s'avèrent inaccessibles en raison de droits onéreux ou d'héritiers tatillons. Non seulement le domaine public fournit quantité de littérature libre et malléable, mais la fonction d'adaptateur permet de s'attribuer soi-même un petit pourcentage des recettes de caisse. Des metteurs en scène sérieux éprouvent la tentation de cet avantage bénin. N'est-ce pas à leur mérite qu'on a confié un théâtre en ordre de marche ou la place d'honneur dans un festival ? Ils gagnent ainsi sur les deux tableaux, ce qui ne les empêche pas forcément de percevoir une troisième rémunération comme acteur ou comme directeur d'établissement. Le monde de la chanson avait produit depuis la guerre un grand nombre d'auteurs-compositeurs-interprètes. C'est au tour du théâtre de voir se multiplier les interprètes-auteurs qui deviennent aussi, par la force des choses, entrepreneurs de spectacles.

En fait, une analyse attentive montre qu'aussitôt confisquée à l'auteur et à l'administrateur, la décision artistique peut être partagée avec un scénographe, un

⁷ Cf. Pierre-Michel Menger (Centre de sociologie des arts), *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Ministère de la Culture et de la Communication, DAG-DEP, Paris, 1997, notamment p. 184 s. ; voir aussi, Catherine Paradeise (avec Jacques Charby & François Vourc'h), *Les comédiens. Profession et marchés du travail*, PUF, Paris, 1998.

décorateur, un costumier, un maître des lumières et un ingénieur du son, tandis que le pouvoir financier doit être âprement négocié avec des programmeurs, des coproducteurs et des organismes de tutelle. L'indépendance que réclament certains artisans est l'autre nom de leur solitude. Pour la plupart des metteurs en scène elle n'est qu'un pis-aller imposé par les conditions économiques et sociales de l'activité théâtrale.

L'autonomie de la scène

Dans une précédente livraison d'*Etudes théâtrales*, Marcel Freydefont a mis en évidence l'autonomie croissante de la scénographie, aussi bien par rapport à la trame dramatique que vis-à-vis du cadre architectural⁸. A propos de la disposition des salles, il nous prévient contre toute croyance en l'exacte coïncidence d'une forme sociale et d'une forme théâtrale. Gardons ce conseil en mémoire dans l'étude des bases textuelles de la représentation. La dispersion des sources écrites du théâtre est-elle la stricte réplique en scène d'un monde chaotique ?

Beaucoup de spectacles procèdent aujourd'hui d'inclusions diverses, de juxtapositions audacieuses ou hasardeuses, de transpositions d'une époque à l'autre. L'art de la synthèse justifie parfois la compilation d'une œuvre complète. Tantôt c'est au contraire un florilège qui renvoie vers des écrivains d'origines et d'époques variées. Disputes d'auteurs qui ne se rencontrèrent jamais, morceaux choisis, scénarios de film, essais philosophiques, récits à la première personne : toutes les trames prêtent à un dispositif de représentation, même celles qui semblent devoir résister à l'action à cause d'un défaut de figures distinctes, de volumes perceptibles ou de progression plausible.

C'est pourquoi il importe de réfléchir aux autres facteurs accentuant l'autonomie du langage scénique par rapport au texte. D'abord il est certain, ainsi que Jean Duvignaud l'établit, que les contemporains tentent à leur manière de redécouvrir l'opacité du corps, la liberté du geste et la force du cri, éprouvées par tant de générations avant eux.⁹ Il est encore vraisemblable que les gens de plateau essayent à leur manière d'articuler l'espace intime à la place publique dans le décor chamboulé des villes actuelles : on y reviendra. Et puis il est clair que la saturation de la vie moderne par les images, elles-mêmes soumises à de multiples effets de substitution (tel le fondu-enchaîné au cinéma) ou d'incrustation (telle l'ouverture de fenêtres dans un écran de télévision), oblige les praticiens de la représentation vivante à avancer leurs propres solutions¹⁰. Mais au lieu d'annexer le théâtre à un quelconque empire du visuel - comme Giovanni Lista y incline dans *La scène moderne*¹¹ - n'est-il pas pensable que l'éparpillement des pièces reflète aussi la confusion des

⁸ *Le lieu, la scène, la salle, la ville, Etudes théâtrales* n°11-12 (Louvain-la-Neuve, 1997).

⁹ Voir *supra* : "Double jeu du texte et du geste".

¹⁰ Voir, sous la direction de Daniel Bougnoux, *La querelle du spectacle, Les Cahiers de médiologie*, n° 1, Gallimard, Paris, 1er semestre 1996.

¹¹ Giovanni Lista, *La scène moderne, Création et invention dans la seconde moitié du siècle*, Carré-Actes Sud, Paris, 1997.

langages et des logiques ? Le flux dilaté des éléments d'archives et des données d'actualité pousserait ensemble les écrivains et les metteurs en scène à employer le montage et le collage comme instruments indispensables à l'expression sensée.

Avec ses moyens spécifiques, qui produisent les rares images rétives à la reproduction, le théâtre traque les effets de vérité dans le fouillis des propositions et des réponses, des hypothèses et des aveux. L'auteur ou l'adaptateur assemble son texte à partir d'éléments épars, comme le scénographe bâtit de planches et de toiles les espaces où s'affrontent émotions et raisons. Si la théâtralité pure, à l'affût de laquelle ils guettent, réside bien dans les passages entre les aires de jeu, dans l'air entre les acteurs, dans le décalage entre la phrase et le geste, dans les interstices entre les actions et les accents, ou, comme le montre Denis Guénoun, dans les failles entre les répliques¹², pourquoi ne jaillirait-elle pas dans le frottement des textes ? De même que la parole portée s'écarte des mots lus et creuse une place plus ample au sens, en se déplaçant le texte met l'interprétation en mouvement. Peu importe alors qu'on monte un échaffaudage de morceaux de référence ou qu'on invente entièrement une pièce complexe, du moment que l'ensemble ménage des surprises et des caches. Dans cette perspective il serait vain de diviser les gens de théâtre entre écrivains-hors-scène et régisseurs-sur-scène. Qu'ils commencent à la lueur d'une lampe de bureau, sous un néon à la table ou dans la lumière nue du plateau, les uns et les autres fourbissent le même projet : créer les conditions d'un parcours nouveau de la pensée au milieu des voix et des choses.

Faut-il leur donner acte de ces intentions ? Ils échouent souvent, soit qu'une texture trop serrée réprime toute échappée de l'intelligence, soit que les impressions filent à travers une trame trop lâche. Lorsqu'un auteur ou un meneur de jeu y parvient en définitive, il n'est plus le seul investi d'omnipotence, car il permet au spectateur de s'arroger une faculté équivalente dans l'agencement des images, des idées et des sensations. C'est pourquoi Robert Abirached avertit les apprentis sorciers : le pouvoir d'appréciation ainsi délégué peut s'exercer à leurs dépens¹³. Une chose est sûre : ces bricoleurs de la scène ne sont pas isolés ; la redistribution opère dans tous les registres de la perception.

L'art du fragment

Des fauteurs de trouble - des agents de recomposition si l'on préfère - sont depuis longtemps à l'œuvre dans les arts au commerce desquels le théâtre prend forme, et l'on devrait plutôt s'étonner que les principes classiques d'unité y aient perduré au point de façonner encore le goût dominant.

Les techniques d'assemblage triomphent dans l'architecture, par construction si l'on ose dire, car les édifices comme les villes se modèlent à force d'altérations et d'ajouts. L'adaptation des formes, le détournement des sites interfèrent en permanence sous la contrainte des autorités ou la pression des habitants. Des pièces rapportées percent çà et là les couches sédimentées. Et l'art de la citation est florissant

¹² Voir *supra* : "Dialogue coupé".

¹³ Voir *supra* : "Une poétique introuvable".

parmi les courants qui se réclamaient hier de l'éclectisme (académique ou moderne) et se revendiquent aujourd'hui du post-modernisme... La vogue de cette expression, dont l'usage dans toutes les disciplines déborde largement la définition que lui apporte Jean-François Lyotard, dit assez le désir d'emprunter à l'histoire le prétexte de retours ou d'écarts par rapport à sa marche saccadée.

Il en va ainsi en peinture, et on n'aurait pas fini d'épeler les "ismes" ayant pour intention déclarée d'arranger à nouveaux frais les éléments de notre vision (voir impressionnisme, pointillisme, fauvisme, tachisme, cubisme, futurisme, constructivisme, dadaïsme, surréalisme, nouveau réalisme, et jusqu'à un certain fractalisme proclamé, sans oublier l'abstraction géométrique ou lyrique, le pop art, support-surface, l'art conceptuel et la figuration libre). On ne compte plus les plasticiens familiers du collage et du montage. L'acquis de la photographie fut décisif dans la diffusion de ces procédés, des téléscopages antinazis de John Heartfield aux rayographes de Man Ray, en passant par les compositions d'Alexandre Rodtchenko ou de Laszlo Moholy-Nagy et les superpositions de Maurice Tabard¹⁴. La technique du raccord arbitraire domine les cadavres exquis surréalistes, les puzzles d'estampes de Max Ernst, les toiles de René Magritte, le poème en images à la Jacques Prévert, ainsi que le traitement de l'impression graphique par Kurt Schwitters, de l'objet manufacturé par Marcel Duchamp (et ensuite par Robert Rauschenberg, Joseph Beuys, César, Arman, Daniel Spoerri). La méthode du prélèvement inspire le travail de Roy Lichtenstein sur la bande dessinée, d'Yves Klein sur l'empreinte, de Jacques Villégé, Raymond Hains ou Mimmo Rotella sur l'affiche, de Jean Tinguely sur la ferraille, et ainsi de suite.

Le principe même de composition d'un tableau implique le prélèvement et la redistribution de fragments, comme on le comprend par exemple devant les tressages de François Rouan ou les entrelacs de Jean-Pierre Pincemin. Dès que la représentation plastique accède à la troisième dimension spatiale dans la sculpture ou l'installation, ou à la quatrième dimension temporelle à travers le mouvement, ses ambiguïtés se déploient, l'appétit d'azimuts sort du cadre et l'œuvre se théâtralise pour ainsi dire. On sait comment le regard des peintres a animé les plateaux depuis les interventions de Picasso et Léger. D'autres artistes ont croisé la peinture et l'écriture scénique : Jean Cocteau le poète complet, Stanislas Ignacy Witkiewicz le dramaturge et graphiste polonais, ses compatriotes les plasticiens-scénographes Jozef Szajna et Tadeusz Kantor, de ce côté Gilles Aillaud ou Valère Novarina. La mise en branle du cadre textuel fut encore le fait des décorateurs : en France Léon Gishia, René Allio, Enzo Frigerio, Jean-Paul Chambas, Nicky Riéti, Richard Peduzzi...

Du reste la notion graphique de point de vue a sans cesse orienté la littérature, ne serait-ce que par le truchement de la mise en page et de l'illustration, dont les déploiements fécondent la calligraphie, l'estampe et l'édition d'art comme au vieux temps des enluminures. Mais les poètes et les romanciers trouvent aussi dans le travail de la langue des motifs pour briser la linéarité, comme le rappelle Dominique

¹⁴ Voir *Photomontages, Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Centre national de la photographie ("Photo poche" n° 31), Paris, 1987.

Lacroix¹⁵. La pluralité des voix narratives qui s'entrecroisent pour tisser les récits de William Faulkner (dans *Le bruit et la fureur* ou *Tandis que j'agonise*), James Joyce la transpose en mêlant dans *Ulysse* et *Finnegan's Wake* différentes émissions d'une seule conscience. On songe aussi à l'alternance des sources dont usèrent John Dos Passos (*Manhattan Transfer*) et Alfred Döblin (*Alexanderplatz*), par un procédé devenu courant sous la plume d'écrivains aussi contrastés que Gabriel Garcia Marquez ou Carlos Fuentes, Milan Kundera ou Bohumil Hrabal.

Rien d'étonnant à ce que des metteurs en scène aient voulu donner corps à ces chœurs d'une autre espèce. Les écrivains tracent-ils toujours une claire démarcation entre le théâtre et les autres formes d'exposition ? Fernando Pessoa tenta de construire dans son *Faust* un théâtre métaphysique dont les lignes inachevées laissent des marges béantes à l'interprétation. Pourtant Edouardo Lourenço explique dans sa présentation : «La théâtralisation qui structure toute l'œuvre de Pessoa se trouve ici neutralisée de l'intérieur par le fait paradoxal que la forme imposée à la «répétition» goethienne du conflit entre la connaissance et l'action doit être coulée dans le moule «théâtral»»¹⁶. Finie, cette pièce aurait paru selon lui moins ouverte que l'ensemble d'une production à laquelle il applique le jugement de son auteur sur le *Livre de l'Intranquillité* : «fragments, fragments, fragments». Quant aux stratagèmes d'Aragon dans *Théâtre/Roman*, ils aménageaient «ce lieu intérieur en moi où je situe mes songes et mes mensonges». Comme on devait s'y attendre, ces dialogues intérieurs connurent des essais d'extériorisation dans de vrais théâtres (respectivement par Aurélien Recoing en 1992 et par Eloi Recoing en 1995, l'un et l'autre à Aubervilliers). Et le québécois Denis Marleau, déjà salué pour une mise en voix virtuose de *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard en 1996, adapta en 1997 *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa*, une nouvelle d'Antonio Tabucchi¹⁷ montrant le poète lisboète orchestrer de son lit de mort la polyphonie de ses hétéronymes.

L'œuvre composite

Si la musique échappe d'emblée à la dictature du signifié, l'histoire de la composition après Malher et Wagner, du sérialisme au minimalisme, se confond dans une large mesure avec les différentes tentatives de dépasser la mélodie, apparentée par ses phrases au récit dont l'ordre des mouvements respecte la chronologie. Son influence au théâtre passe surtout par la danse et par l'opéra. A travers l'emploi de méthodes combinatoires ou de procédés aléatoires, l'emprunt de fragments ou la pratique de la répétition, il s'est agi de ménager d'autres relations entre les sons, les couleurs, les expressions.

A son tour, la danse moderne puis contemporaine, après avoir contesté l'héritage institutionnel du ballet, n'a pas tardé à tordre les fils de la fable. Les chorégraphes

¹⁵ Voir *supra* : «L'aire du soupçon».

¹⁶ In Fernando Pessoa, *Faust. Tragédie subjective* (traduction de Pierre Léglise-Costa et André Velter, présentation de Edouardo Lourenço et Pierre Léglise-Costa), Christian Bourgois, Paris, 1990, p. 8.

¹⁷ *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa - Un délire* d'Antonio Tabucchi (traduction de Jean-Paul Manganaro), Seuil, Paris, 199??.

pratiquent plus encore que les metteurs en scène la simultanéité des actions, l'enchaînement de musiques disparates, la présentation de pièces disjointes, l'emboîtement des langues. Pour tracer son aire et esquisser une dramaturgie qui lui soit attachée, le corps dansant a marqué l'écart avec la narration des faits ainsi qu'avec les notations psychologiques, et souvent même avec la mesure musicale, du moins avec la structure contraignante du tempo. Son récent attrait pour la parole relève rarement de l'illustration ou de la citation. Le texte n'imprime pas nécessairement une logique discursive à la chorégraphie. Celle-ci l'annexerait plutôt au régime des sensations et des sentiments qu'instaure la corporalité. Hissé à un haut degré d'incarnation, ou prononcé au contraire en dehors de tout contexte, le mot met en valeur la pulsion, comme le mouvement dessine l'espace.

Pour finir, inutile d'insister sur le cinématographe; en tant qu'art d'interprétation, mais aussi par son utilisation révolutionnaire du cadrage et du montage, il accélère dans les autres genres, et d'abord chez son vieux cousin le théâtre, le bouleversement des perspectives ordonnées selon la convention du tableau. Gilles Deleuze a mis en évidence sa capacité de suggérer autrement le déplacement des êtres et le défilement du temps¹⁸. La caméra, le chariot de travelling, la table de montage se révèlent des outils de déconstruction contondants chez Orson Welles, aiguisés chez Jean-Luc Godard, presque impalpables entre les mains de Michelangelo Antonioni, ludiques aussi quand Woody Allen les manie. S'il fallait un indice supplémentaire de la perméabilité du théâtre à leurs interventions, qu'il suffise de rappeler comment les itinéraires des réalisateurs Ingmar Bergman et Pier Paolo Pasolini les ont alternativement menés de la scène aux studios.

On s'épuiserait à suivre les pistes qui serpentent à partir du champ où chaque art semble constitué dans sa cohérence, aussi imaginaire en vérité que sa prétendue origine. La rencontre des disciplines, entre le théâtre, la musique, la danse et le chant, bien sûr, mais aussi entre le théâtre, l'architecture et la peinture, le théâtre, le cinéma et la vidéo, etc., ajoute encore à l'impression d'une création centrifuge. L'érudition et l'édition peinent à rendre compte du phénomène. Il n'est pas jusqu'aux articles savants qui ne fussent rapiécés sur ordinateur au moyen du "couper-copier-coller" dont les ingénieurs d'Apple et de Microsoft ont fait leur argument de vente. A l'image de ce recueil, beaucoup d'ouvrages adoptent le principe du kaléidoscope. Dans les sciences humaines, les matières artistiques et, pour sûr, dans les études théâtrales, l'explosion des savoirs ainsi que la multiplicité des instruments pour les stocker et les communiquer forcent les spécialistes à abdiquer la maîtrise d'un objet sous tous ses aspects. Abandonnant une portion de la légitimité que celle-ci leur conférait, les chercheurs se muent donc en directeurs de travaux qui mettent en scène, puis en pages, colloques et séminaires. En guise de compensation, cette méthode présente l'avantage d'installer des points de contact entre les champs, des zones de friction entre les théories.

Après cette avalanche d'exemples et de références hétérocytes, à la mode des citations disjointes et des effets disparates qu'assène le moins adroit de ces théâtres en

¹⁸ Voir Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, et *Cinéma 2, L'image-temps*, Minuit, Paris, 1983 et 1985.

pièces, le lecteur qui voudrait s'orienter doit malheureusement revenir à son point de départ, au milieu du plateau, au coeur de l'action, sur le lieu de l'unité rêvée et perdue. Vaine errance, en somme ! Afin de ne pas s'en tenir au vague constat de l'interpénétration des thèmes et des formes dans les arts de ce temps, il reste à analyser les causes d'éclatement qui s'exercent de l'intérieur même du théâtre, du sein de sa spécificité. Le théâtre se conçoit comme un espace relativement délimité par convention, où des acteurs portent à l'intention des spectateurs des discours plus ou moins explicites. Il convient donc d'abord de déceler les mouvements du théâtre comme *topos*, tel qu'il s'arrime au sol dans la réalité d'une confrontation au public, mais aussi tel qu'il s'inscrit dans le ciel des symboles. Il s'agira ensuite d'évoquer les mutations du théâtre comme *logos*, qui ne saurait rester indifférent au devenir de la parole dans le corps social et dans la vie politique. Il sera enfin question de saisir en quoi l'articulation de cet espace et de ces discours fait l'objet d'un jeu problématique.

Le centre illusoire

Bruno Tackels observe avec justesse que l'inscription d'une pièce au répertoire relève d'une sélection malthusienne dans un pays comme la France où une seule institution (la Comédie-Française) a la garde du patrimoine, tandis qu'en Allemagne cette responsabilité incombe à une pluralité de théâtres.¹⁹ Ajoutons avec lui que, d'une façon générale, l'offre de spectacles change du tout au tout selon qu'on séjourne dans une ville de province comprenant une salle unique ou dans une capitale qui en comporte plusieurs dizaines. Ce qui est vrai du bâtiment et de l'établissement l'est aussi de l'art théâtral comme forme de représentation sociale par excellence : s'il féconde encore le cinéma, la radio et la télévision, ces derniers n'en ont pas moins rejeté son autorité esthétique. De même, le foyer du théâtre ne constitue plus le carrefour privilégié qu'il fut pour la bourgeoisie du XIX^e siècle. Si l'on ne craignait d'assimiler les modes de représentation politique et symbolique de la cité, on pourrait aussi gloser sur le dédain de l'amphithéâtre parlementaire en tant que creuset de la démocratie, sur la méfiance à l'égard du tribunal comme lieu de manifestation de la vérité²⁰.

Tôt ou tard dans le siècle, l'ensemble des métropoles européennes ont dû renoncer à l'illusion de la centralité, non sans peine. La France, en particulier, a mal vécu le déclin de son influence et la perte de son empire, dispersé avec les privilèges qu'elle croyait liés à sa situation géographique, à son unité ancienne, à sa force militaire et à son organisation administrative, dont le centralisme intérieur favorisait les prétentions extérieures. Dressée à Versailles face au roi, ou bien au coeur de la capitale devant l'élite de la société, la scène soutenait le projet d'une nation toute entière de s'adresser à l'univers, comme si le peuple français figurait l'épopée du monde dans ses décors et ses costumes. Cela explique peut-être que les attaques contre la règle des trois unités, qui avaient assuré la gloire de son théâtre classique, y furent précoces, frondeuses et

¹⁹ Voir *supra* : "Notes en désordre sur l'écriture dramatique".

²⁰ Voir E.W., "L'illusion mimétique", in *Théâtre et démocratie, Du Théâtre*, hors série n°3, Paris, Actes Sud, mars 1995.

variées. Car la centralité contestée, de même que la symétrie qui s'ordonnait autour d'elle, semblait enfermer la cohérence de l'Etat, du royaume à la République. Pour dénoncer cette représentation et dévoiler les réalités sociales, nationales, coloniales qu'elle recouvrait, il fallait imaginer un théâtre extravagant, qui brise les canons et déborde du cadre imposé. Mais les autres scènes de la vieille Europe ont connu de semblables mouvements à diverses reprises : en Russie par exemple, quand à l'enseigne du futurisme ou du constructivisme Vsevolod Meyerhold, Vladimir Maïakovski, Alexandre Vvedenski, Ilia Zdanevitch, Daniil Harms dynamitèrent le cube du théâtre bourgeois ; en Allemagne lorsque le cabaret berlinois élargit la brèche taillée par Karl Valentin ; en Grande-Bretagne après 1980, quand les écrivains Edward Bond ou Gregory Motton ont parcouru les paysages d'après le déclin, etc.

Par la confusion des langues et des pouvoirs, la dissociation des institutions et des communautés, la Belgique d'après la Saint-Michel plante le décor de Babel qu'il faut à cette parabole : un pays dont le centre contient son principe d'éclatement, une capitale dont les indigènes sont étrangers à leurs voisins, une ville dont le dedans renferme le dehors, c'est-à-dire l'Europe et le monde. Le jeune théâtre dès les années soixante et la jeune danse à la fin des années septante ont entrepris l'inventaire des territoires éclatés du royaume²¹ .

Et si ces audacieux avaient prosaïquement mise à nu l'hétérogénéité d'un monde, solidaire dans sa disparité, tel que le montrait déjà le théâtre élisabéthain ? La tirade d'Hamlet , "The time is out of joint"²² (Acte I, scène V), acquérait plus de profondeur de vibrer entre des sites disjoints eux aussi (une plate-forme devant le château, des salles, des chambres, une plaine, un cimetière). Les contemporains s'aventurent plus loin que les baroques ou même qu'un Georg Büchner, répond Jean-Pierre Ryngaert, car il faut "faire la différence entre les œuvres discontinues et les œuvres déconstruites, les fables intermittentes et les fables abandonnées à tous les vents"²³ . Il note qu'on soupçonne d'"imposture" le dramaturge s'il refuse de relier par l'arbitraire d'un récit des bribes de mémoire ou de réalité qui se présentent séparées. Le terme serait bien choisi, pour qualifier qui renonce à une posture déterminée et localisée, qui reconnaît donc son déséquilibre ou avoue camper dans un état intermédiaire. Nulle part ailleurs que dans les pièces de Bernard-Marie Koltès, l'un des auteurs contemporains les plus joués en Europe, l'on trouve autant de lieux incertains : le logis sans maître de *L'héritage* (1972), la jetée de *Quai Ouest* (1986), la friche urbaine du *Combat de nègres et de chiens* (1983), la maison d'exil du *Retour au désert* (1988), le passage ambigu *Dans la Solitude des champs de coton* (1986), la lisière de *La Nuit juste avant les forêts* (1988), et les étapes du parcours erratique de *Roberto Zucco* (1989), sa dernière pièce, traduite en 22 langues. Dans ces zones de

²¹ Voir *infra* : "Croisement des écritures et frottement des publics".

²² *Hamlet*(Acte I, scène V) : "Cette époque est déshonorée. Maudit soit le souci d'être né, moi, pour la faire rentrer dans l'ordre." (traduction d'André Gide, Gallimard-Pléiade, Paris, 1959) ; "Le temps est hors de ses gonds. Ô sort maudit ! Que je sois né pour le remettre en place !" (traduction d'Yves Bonnefoy (pour la mise en scène de Patrice Chéreau à Avignon et Nanterre-Amandiers, 1988).

²³ Voir "Les cailloux et les fragments", in *Les pouvoirs du théâtre, op.cit.*, p. 334-335.

transit ou de trafic, les personnages cherchent un appui improbable à leurs tentatives d'envol.

A partir de ce terrain qui se dérobe, voici que les metteurs en scène d'aujourd'hui demandent aux spectateurs d'effectuer un nouveau saut dans l'indistinct. Au lieu de les guider dans des pièces ouvertes, ils ouvrent en grand leur magasin d'œuvres. Libre à chacun de contempler ce dernier comme la grotte enchantée d'Alcandre, ou alors d'y traîner son ennui comme un caddy de supermarché à remplir de produits périssables. Il est permis de moquer leurs prétentions ou leurs échecs, mais on ne saurait éluder la grave question qu'ils posent : faut-il reproduire le désordre du monde au risque d'y ajouter, ou s'efforcer encore de promener parmi ses ombres la lampe-tempête de Prospero ? L'accueil excédé que la critique a réservé au récent spectacle de Daniel Mesguich dans lequel celui-ci, selon sa coutume, farcissait sa version de l'ultime pièce de Shakespeare d'aliments tirés de sa cambuse personnelle, a relancé la querelle. Jean-Pierre Ryngaert proposait un compromis : établir une responsabilité relative (et non plus absolue) de l'auteur (ou du metteur en scène) attentif à la nature des liens qu'il noue tantôt puis aussitôt dénoue, à la façon du rhapsode pensé par Jean-Pierre Sarrazac²⁴. Reste à savoir si ce travail suppose un point de vue stable ou s'il impose une constante mobilité pour guider le spectateur d'un plan à l'autre de la représentation.

L'histoire en friche

“C'en est fini d'un théâtre qui permettait ou permettrait de «comprendre l'ordre du monde». Tout le théâtre contemporain, dans la constitution de sa fable, dans ses personnages, dans son langage, dans sa temporalité, dans son espace, est l'écriture de l'éclatement, du fragment, pire, de la fracture, du décentrement, de l'insaisissable.” Ainsi Michel Corvin résume-t-il l'aporie à laquelle conduisent selon lui le doute historique et la crise du récit²⁵. Car à travers l'histoire à conter c'est bien l'Histoire qu'il est question d'interpréter. Entre le petit et le grand récit, la correspondance s'établit, fût-ce de manière allusive, à travers des figures, des situations, des faits. Ils sont aussi raccordés par l'analogie de leurs durées, une chronologie qui, au prix de quelques temps morts ou de retours en arrière, relie le début à la fin. Le terme débouche sur un renouveau, sinon sur un temps sans histoire : une nouvelle naissance, la mort inéluctable ou la résurrection pour les individus, le règne des justes ou l'émancipation générale pour les sociétés. Or il y a longtemps que la foi dans la vie éternelle bat de l'aile. Et la marche en avant de l'espèce humaine, postulat répandu depuis l'ère des Lumières, ne va plus de soi après l'anéantissement des juifs d'Europe et l'écroulement du projet communiste.

Il ne suffit plus de diagnostiquer avec Freud un “malaise dans la civilisation” ; ces désastres mettent en crise la notion de progrès ainsi que la croyance en des fins

²⁴ Voir *L'Avenir du drame* (Lausanne, Editions de l'Aire, 1981).

²⁵ Voir “Modes et modèles de l'éphémère : pour une histoire du théâtre contemporain”, in *Les pouvoirs du théâtre, Essais pour Bernard Dort*, réunis et présentés par Jean-Pierre Sarrazac (Paris, Editions Théâtrales, 1994, p. 328) ; et voir *supra* : “La mise en pièce(s) du théâtre ?”.

dernières. Il en résulte un doute profond sur la direction de l'histoire et par conséquent sur le sens du récit. "Il n'est aucun document de culture qui ne soit aussi document de barbarie. Et la même barbarie qui les affecte, affecte tout aussi bien le processus de leur transmission de main en main", avertissait Walter Benjamin au début de l'année 1940, sous le coup du pacte germano-soviétique²⁶. Le conteur d'après-guerre accompagne l'ange de l'Histoire tel que le philosophe le voyait alors dans un tableau de Klee, emporté malgré lui à reculons vers l'avenir, le regard encore tourné vers les ruines et les victimes²⁷. La vitesse du temps matériel, éloignant les formes du passé dans le mouvement précipité des modes et des techniques, ne fait qu'augmenter le trouble. Demeure le moment présent que Juliette Gréco chante avec insouciance²⁸, et l'époque à laquelle Sartre arrime une philosophie de l'existence. Mais le chamboulement des perspectives affecte pour longtemps la teneur et la structure des énoncés.

Des metteurs en scène témoignent du désordre qui perturbe les préalables, les enchaînements et les conclusions, en ajoutant aux pièces des prologues de leur main, des levers ou baissers de rideaux d'un autre cru. Le sort des disdocalies en fournit un nouvel indice. Beaucoup d'auteurs choisissent dorénavant de les soustraire ou de les estomper. Loin de craindre les égarer par un défaut d'indication scénique, ils escomptent sans doute attirer le metteur en scène, le décorateur, l'acteur et finalement le spectateur dans la brèche ainsi ménagée dans le texte. Il serait facile de citer la règle du football qui autorise l'arbitre à prolonger la partie pour faire jouer les arrêts de jeu. Le retrait des instructions au théâtre - "Ils sortent" - rappelle plutôt l'évolution du cinématographe, où l'effacement des panneaux dans les films muets - "En proie au désespoir" -, de la voix off dans le parlant - "Je vous écris de ma campagne" -, voire des sous-titres dans le cinémascope - "New York, dix ans plus tard" - laisse à l'imagination le soin d'effectuer la relation ou le trajet nécessaires.

En quelque sorte le narrateur n'ose plus confier au papier une énonciation trop précise. Non seulement il évite de faire obstacle à la liberté du metteur en scène, mais encore il s'interdit de brider celle du spectateur. Après s'être un temps exposé sur scène entre ses personnages (avec Pirandello) ou dans l'enveloppe de l'un d'entre eux (chez Pinget), soit il reste sur le plateau pour diriger les opérations, soit il regagne un fauteuil anonyme au fond de la salle. Au stade de l'écriture, il laisse souvent les voix se succéder ou s'entrecroiser comme s'il avait échoué à canaliser leur cours.

La discordance des temps

A ce propos, Michel Corvin n'hésite pas à forcer le trait pour stigmatiser la "déperdition du dire", la "mort du dialogue sous sa forme d'enchaînement régulier,

²⁶ "Thèses sur la philosophie de l'histoire", in *Essais*, tome 2 (1935-1940), Denoël-Gonthier, Paris, 1971-1983, p. 199.

²⁷ *Ibidem*, p. 200.

²⁸ "Il n'y a plus d'après", texte et musique de Guy Béart.

alterné des répliques”, dans un théâtre où “personne n’écoute personne”²⁹ . Les termes des contradictions, c’est vrai, ne sont plus portés par des personnages opposés comme les plateaux d’un fléau de justice. Le théâtre prend ses distances avec le prétoire et ses réquisitoires alternés ; les interprètes, à moins qu’ils ne recherchent un effet d’interpellation appuyé, évitent de plaider face à l’audience au milieu du proscénium. En revanche, extirpant le monologue des blocs de dialogue où la règle classique l’enchâssait tel un apparté de circonstance, les auteurs puis les acteurs l’étirent en soliloque dont ils inspectent les moindres détours. Beckett déjà fouillait les ombres de la parole solitaire, pour faire surgir l’altérité au cœur du même³⁰ . Cela ne signifie pas pour autant que les gens de théâtre aient congédié le dialogue, l’alternance des questions et des réponses, la confrontation de vérités incarnées. Ils tentent seulement de transcrire en scène, par le procédé artistique qui leur est spécifique, les conditions fort embrouillées dans lesquelles les conversations intimes et les débats publics se déroulent effectivement. L’une des manières de faire éprouver le conflit entre des informations simultanées ou des propositions équivoques consiste à opérer le recouvrement réciproque des langages. En général, le metteur en scène qui agit ainsi n’entend pas obscurcir ni assourdir la raison, mais enjoindre au contraire le spectateur de mobiliser tous ses instruments d’écoute et d’observation.

Michel Corvin a raison pourtant de remarquer que ce spectateur est encore poussé, malgré lui, par un impérieux désir d’histoire et un pressant besoin d’explication. N’est-il pas tributaire des repères offerts de toute éternité à sa compréhension ? La succession naturelle des générations, la procession des faits marquants de sa vie privée ne l’ont-elles pas préparé à attendre une fin quelconque, serait-elle l’amorce d’un recommencement ? Son expérience et son éducation marquées par la causalité n’exigent-elles pas des conséquences, fussent-elles provisoires ? A l’instar du pompier de service, tout l’incite à réclamer la sécurité d’une issue. De même la collectivité, élevée dans la confiance de ses origines et modelée par le sentiment d’un destin commun, espère une conclusion qui fasse office de leçon, quand bien même celle-ci aurait l’air d’une répétition.

La critique professionnelle aussi se trouve en porte-à-faux, car elle doit juger la création à l’aune du patrimoine. Seuls les arts de la scène (musique, opéra, théâtre et danse) connaissent ce sort étrange : la notion de création y englobe la restitution de pièces du répertoire sous des formes changeantes aussi bien que l’irruption d’œuvres inédites. Bien sûr, les musées accrochent leurs tableaux majeurs de la Renaissance à nos jours et les galeries organisent des rétrospectives. Les bibliothèques proposent, presque côte à côte, des incunables, des réimpressions et des nouveautés. Les salles d’art et d’essai organisent des hommages à des cinéastes disparus. Toutefois ces œuvres sont présentées telles qu’elles furent conçues, sinon sous l’aspect d’une copie fidèle. Des peintres visitent les modèles de leurs prédécesseurs, des romanciers assimilent un thème connu, des réalisateurs tournent des *remakes* de films-cultes. Mais ils sont sans conteste les auteurs de ces nouveaux travaux. En revanche, dès qu’un interprète s’empare d’un argument, il le transforme. Le théâtre, sous cet angle, se

29 “Modes et modèles de l’éphémère...”, *op. cit.* , p. 325.

30 Voir *supra* “L’aire du soupçon”.

distingue même un peu des disciplines-sœurs. En dehors du cas fréquent d'adaptation de la mélodie à un autre registre musical, la réinterprétation d'une symphonie classique respecte les indications de la partition. Durant les deux dernières décennies, quand les "baroqueux" modulèrent le diapason pour jouer sur des instruments anciens, ils visaient la reconstitution et non la modernisation. Pour ce qui est des chorégraphes réglant un ballet du répertoire, l'écart paraît large entre les tentatives de reproduction à l'identique et les essais d'interprétation libre.

Or la mise en jeu d'un texte connu aboutit toujours à un résultat unique. Le paradoxe du metteur en scène pourrait s'énoncer ainsi : il ne joue pas *du* Molière puisqu'il fait *son* Molière. Le jugement des journalistes spécialisés ainsi que des spectateurs chevronnés s'appuie sur des références dissemblables à elles-mêmes. Ils ont vu au bas mot six *Oedipe* (de Sophocle), cinq *Dispute* (de Marivaux), quatre *Mouette* (de Tchekov) et trois *Peer Gynt* (d'Ibsen), expériences toutes singulières inscrites à jamais dans des strates contiguës de leur vécu. En outre ils apprécient le travail d'un metteur en scène (Peter Stein, Giorgio Strehler, Patrice Chéreau ou Anatoli Vassiliev) à travers un ensemble composite d'œuvres appartenant à des auteurs répartis sur vingt-cinq siècles. C'est pourquoi l'on peut dire que, dans une bonne mesure, cet artiste mérite le privilège que l'administration et la critique lui attribuent dans l'organisation sociale du milieu théâtral. Il lui incombe en effet, à côté des acteurs, la tâche difficile d'accorder les temporalités du public avec celles des écrivains d'hier et d'aujourd'hui. En les remontant, ils rend les pièces historiques à l'actualité. En les sauvant du silence, il rapproche les textes contemporains de leur époque.

Malgré ce phénomène de double décalage et les déceptions qu'il provoque de part et d'autre de la rampe, il serait vain de dénier au théâtre le droit d'exprimer par ses moyens l'actuelle dissociation des sujets, individuels ou collectifs. Cela équivaldrait à le tenir à l'écart des autres modes de représentation, alors qu'il aspire lui-même à se confondre avec la notion de représentation à quoi toute sa syntaxe le ramène.

Cela dit, il n'a pas toujours besoin à cette fin du concours involontaire d'une pluralité d'écrivains. Dans un article de 1994, Jean-Marie Piemme, lui aussi conteur à ses heures, part de Diderot et arrive à Botho Strauss, via Schnitzler et Horvath, pour rappeler à quel point l'auteur dramatique agit en "multiplicateur d'histoires", dont les polyphonies se déploient par éclatements successifs ou par superpositions³¹. De plus, dans l'engrenage de chaque récit, la polysémie échappe du discours articulé et des mots qu'il enchaîne. Le théâtre n'a pas d'autre but que de faire jouer ces ressorts. On n'insistera jamais assez sur cette aptitude de l'écrivain à tendre les pièges qui déclencheront en scène un dérèglement global : Heiner Müller y parvient, avance Jean Jourdeuil, grâce à sa faculté d'anticiper "ce qui s'est déglingué par la suite". Il effectue ce patient labeur d'artificier à partir de la rhétorique communiste (*Zement* en ???), du mythe antique (*Prométhée* en 1967-68), de l'épopée révolutionnaire (*La mission* en 1979) ou du roman épistolaire (*Quartett* en 1980). Il avait infligé ce traitement au noyau de la pièce maîtresse du théâtre occidental (*Hamlet-machine* en 19??), avant de

³¹ Voir "Façons de narrer", in *Les Cahiers de Prospero*, n°2 (Villeneuve-lez-Avignon, juillet 1994, p.51-64).

lui être soumis *post mortem* , avec plus ou moins d'efficacité, par de jeunes metteurs en scène³² ...

Le constat vaut certes pour les écrits non-théâtraux qui cachent en eux leur théâtralité - leur spectralité, dirait Jacques Derrida, dont les textes et les commentaires furent sollicités à Nanterre pour *Karl Marx, Théâtre inédit*³³ . “Mais ce que j'écris, il est vrai, se construit souvent délibérément comme une scène, avec ses actes, son rythme, son espacement ou sa spaciosité, la multiplicité des voix. Ces voix répondent souvent, directement ou indirectement, en chœur ou dans la dissonance, à l'injonction d'un spectre, ne serait-ce que dans la figure, au moins, du penseur ou du poète avec lequel je m'explique, si je puis dire.”³⁴

La mise en jeu du sujet

A propos de spectres : il en est de solitaires, ces figures exemplaires dont Robert Abirached a décrit les affres dans *La crise du personnage dans le théâtre moderne*³⁵ . Il y a aussi des “ombres collectives”, pour paraphraser Jean Duvignaud³⁶ , qui errent à la recherche de l'unité perdue. C'est qu'il n'est plus commode aujourd'hui de constituer le chœur et de lui assigner une place sur l'*orchestra*. Les groupes se forment aussi vite qu'ils se défont. Parler à l'unisson est encore possible, pour se réjouir ou pour porter plainte. Mais à qui s'adresser ? La réplique ne viendra plus des hauteurs du *théologéion*, “lieu d'où parlaient les dieux”³⁷ . Celle qui émane du roi, franchissant la porte du temple découpée dans la paroi de la *skènè*, manque de crédibilité aux oreilles d'aujourd'hui. Les partis contraires s'affrontent vainement sur l'étroit *logéion*, le lieu d'où parlent les acteurs. D'autres foules démocratique ont conquis le *théatron*. Une réponse plausible est-elle montée de la salle pour autant ? Après la mort des dieux et la fin des héros, la chute des princes a laissé le théâtre moderne aux prises avec un insoluble problème d'autorité. Les maîtres et les pères, à leur tour, ont vu leur parole mise en doute. Contrairement aux leurs, la voix du peuple est toujours divisée.

En fait, en dépit de l'impuissance qu'ils ressentent, les agents sociaux exercent tous une parcelle de la responsabilité disséminée. Réparti, délégué, contrôlé, le pouvoir a cessé d'être personnalisé et même situé avec précision. Il passe comme un courant par le réseau des institutions, des alliances d'intérêt, des appareils idéologiques dont Michel Foucault, notamment, a tenté de décrire le fonctionnement. Aucune entreprise de domination n'est efficace cependant si elle est privée du plus modeste

³² Notamment *Matériau Heiner Müller*, par la compagnie du Dahut synthétique de Philippe Chemin (Théâtre de la Cité internationale de Paris, mars-avril 1997).

³³ Mise en scène de Jean-Pierre Vincent, dramaturgie de Bernard Chartreux, décor de Jean-Paul Chambas (Nanterre-Amandiers, mars-avril 1997).

³⁴ “Entretien avec Jacques Derrida”, propos recueillis par Nadine Eghels, in *Autour de Karl Marx*, Théâtre inédit, Nanterre-Amandiers, 1997, p.6.

³⁵ Paris, Grasset, 1978.

³⁶ Voir *Les ombres collectives, Sociologie du théâtre*, PUF, Paris, 1965 (réed. 1973).

³⁷ Cf. H.C. Baldry, *Le théâtre tragique des Grecs*, François Maspéro, Paris, 1975, réed. Presses Pocket, Paris, 1985, p. 64, et p. 59 à 69.

des relais. Ainsi Friedrich Johann Franz Woyzeck, “soldat, fusilier au 2^e régiment, 2^e bataillon, 4^e compagnie”, est-il à la fois une pièce d’un dispositif qui le dépasse, le jouet de forces qui l’écrasent et l’auteur autonome d’un acte criminel sur la personne de sa compagne, Marie. Voilà ce que Georges Perros, l’auteur des *Papiers collés* qui s’y connaissait en matière de fragments, écrivait du personnage de Georg Büchner : “Homme-instinct, phénomène d’ordre cosmique qui pense et réagit en fonction d’une mobilité dont le principe lui échappe. Il participe de cet espace de silence troué, déchiré, que la musique contemporaine a résolument occupé”³⁸. Et le théâtre donc !

Le trouble de l’énonciateur évoqué ci-dessus va encore s’aggraver, car voici que l’énoncé même dévoile des dessous insoupçonnés, inventoriés par les linguistes et sémiologues Charles Peirce, Ferdinand de Saussure, Nicolas Troubetzkoy, Roman Jakobson, Emile Benveniste, Noam Chomsky, Umberto Eco et quelques autres. Si l’inconscient est structuré comme un langage, comme le pense Jacques Lacan, les sujets sont en conséquence hantés par une question de plus : après qui parle pour moi ? et qui parle en moi ? , qu’est-ce qui parle à travers moi ? Il y avait déjà une incertitude sur la source d’émission. Maintenant le porteur du message devine qu’il est charrié par les codes et les signes qu’il croyait maîtriser. Valère Novarina révèle en scène le pathétique et le comique de cette situation. Chez lui la langue parle en personne, enfin à travers une foule de locuteurs. Dans *Le drame de la vie* (écrit et dessiné en 1983, créé au Festival d’Avignon de 1986), elle se présente sous les atours de 2.587 personnages, presque aussi nombreux que les mots que ces derniers formulent, comme autant de fractions du sujet parlant : Le Ventriloque, Les Enfants de Mélodie, La Femme des Matières, Gérante Lucarne, Jean Sujet, etc.³⁹ Dans *Vous qui habitez le temps*, l’Homme aux As répond à l’Enfant des Cendres : “Aucune mort n’est en vous, mais dans les parties mortes de ce que vous dites.” Plus loin, il lui demande : “Appelons-nous les choses pour quelles viennent ? Appelons nous les choses pour qu’elles soient ?”⁴⁰

Au risque de tomber dans les chausse-trappes du langage et de croupir dans les oubliettes du pouvoir, la faculté de nommer engendre donc la liberté de faire advenir. Jacques Derrida dit mieux que quiconque combien cette dernière est à la fois l’agent et l’enjeu, dans l’histoire aussi bien qu’au théâtre : “C’est une vieille histoire, vous le savez, mais elle n’est pas sans avenir, si le théâtre transforme son rapport à l’autre scène politique, s’il devient lui-même, au-delà de la représentation, un nouvel espace politique. Non pas simplement *contre* la représentation politique traditionnelle, par exemple la représentation parlementaire et tout ce qui s’articule avec elle (les partis, les syndicats, etc. qui doivent rester vivants) mais autrement et de façon tout aussi indispensable. Que désormais le théâtre se laisse affecter par ce qui arrive mais aussi affecte et *fasse arriver* : non par des *œuvres* théâtrales inédites qui dormiraient en

³⁸ In *Dictionnaire des personnages*, Laffont-Bompiani (1960), Robert Laffont, Paris, 1984, p. 1026.

³⁹ Cf. Valère Novarina, *Le Drame de la vie*, P.O.L., Paris, 1984, et *100/2587*, Beba-Le Consortium, Paris-Dijon, 1986.

⁴⁰ P.O.L., Paris, 1989, pp. 81 et 86.

bibliothèque, mais par une façon inédite de *faire du théâtre*, une autre façon [de] jouer, d'*opérer* la mise en œuvre, de *faire* le théâtre."⁴¹

De l'acte au sujet, du jeu au je, il est tentant d'emprunter un raccourci lacanien. Daniel Sibony, dans *Le jeu et la passe (identité et théâtre)* ⁴², expose que le jeu, dans la vie comme au théâtre, consiste à faire la passe, à prendre le risque d'un élan qui permet une relation souple au monde, aux autres, à soi. On reconnaît là le "lâcher prise" que les psychanalystes recommandent volontiers à leurs patients, sans lequel en effet rien de neuf ne saurait s'attrapper. Dans sa générosité, le *Robert* d'Alain Rey accorde cinq définitions principales au mot "jeu" (du latin *jocus* - badinage, plaisanterie) : 1) activité physique ou mentale gratuite ; 2) activité organisée par un système de règles ; 3) ce qui sert à jouer ; 4) manière dont on joue ; 5) mouvement d'un objet, d'un organe, d'un mécanisme. Bien que - ou parce que ? - divergeant les unes des autres, chacune vaut pour le travail théâtral. Gesticulation et improvisation, conventions de la représentation, accessoires et artifices, rôle et style, actions des langues, des corps et des décors, toutes ces expressions sont des synonymes de jeu. Mais c'est la dernière suggestion qui les éclaire : défaut d'articulation entre deux pièces. "Cette pièce a du jeu", faut-il la resserrer ? Une voix rétorque des coulisses : non, justement.

Le spectateur distancié

Le recul que le dramaturge ou le directeur de scène invite le spectateur à prendre par rapport à l'assertion du personnage, à l'émotion dont transpire l'acteur, à la situation que construit le texte, voici qu'il la requiert encore vis-à-vis de la pièce entière, de l'auteur et de ses procédés. Avez-vous dit distanciation ? Pas exactement. Le fait de rendre étranger (*Verfremdungseffekt*, que Vitez traduit par "étrangement", Philippe Ivernel par "étrangéisation" et François Regnault par "effet d'éloignement") aboutit parfois, chez certains épigones de Brecht, à figer cette distance. Comme si les textes, dans leur richesse et leur ambiguïté, permettaient de la marquer une bonne fois pour toutes dans le schéma d'un plateau. De même quelques metteurs en scène démonstratifs installent le théâtre dans le théâtre, non par le biais d'un lieu relatif, d'un système mobile, d'un stratagème fugace, d'un jeu, mais comme des tréteaux fixes par dessus les planches ou, si l'on préfère, comme un petit cadre posé à l'intérieur du grand cadre. Loin de ménager pour le spectateur un second degré de perception, ils fixent l'icône du théâtre-en-train-de-se-faire.

Or la distance a pour principal mérite d'inviter au déplacement : ébranlement, tremblement, mouvement. Elle permet le parcours du regard d'un tableau à l'autre, de la sensation entre plusieurs niveaux de perception, de l'intelligence entre une hypothèse et son démenti, du cas particulier à la conception commune, de la forme théâtrale à la réalité sociale, et retour. C'est le fondement de la dialectique à laquelle aspire Brecht, dont François Regnaut montre, avec le renfort du linguiste Jean-Claude Milner, dans une brillante variation sur les paradoxes de Zénon d'Elée, "qu'il lui faut introduire le discontinu (la faille, l'hiatus, le vide) dans le mouvement lui-

⁴¹ "Entretien avec Jacques Derrida", *op. cit.*, p.8 (c'est lui qui souligne).

⁴² Seuil, Paris, 1997.

même”⁴³ . Ce déplacement, des scénographes demandent au public de l’effectuer physiquement entre plusieurs aires de jeu. Des metteurs en scène veulent le provoquer au sein d’un même spectacle, entre des auteurs distincts et des écritures disjointes. Et puisque certains sont aussi directeurs de salles ou de festivals, ils cherchent à l’entretenir tout au long d’une saison. Leur fonction de programmateur, ainsi qu’on l’entend dans le jargon de la corporation, en amène d’autres à concocter le menu d’une soirée théâtrale à l’instar des organisateurs de concerts qui convoquent au pupitre Brahms, Sibelius et Britten.

A la façon du peintre post-moderne qui s’efforce de traverser l’histoire de la peinture dans sa toile, en y rapportant fragments et citations, à la manière de l’artiste conceptuel qui s’obstine à renvoyer le visiteur d’une exposition à sa propre subjectivité, le metteur en scène d’aujourd’hui aime dévoiler ses machines et ses glaces sans tain, parce que son spectacle doit trahir le spectaculaire auquel le monde serait réduit. Dans *Apologétique*, monté par Olivier Py à partir d’extraits d’éditoriaux signés par les directeurs de centres dramatiques et d’établissements culturels dans leurs programmes de saison, l’acteur Jean-Damien Barbin jouait des conventions scéniques pour renverser le miroir de la profession, dans une sorte de théâtre sur le théâtre-dans-le-théâtre⁴⁴ . Joli tour pour insinuer que l’accoutumance aux canons de la représentation appelle la malice suprême d’une distanciation par rapport à la distanciation... Bien que sa drôlerie soit d’une efficacité qui la rendrait presque suspecte, on la nommera plus simplement troisième degré de l’adresse au public.

Mais une semblable ruse n’intervient pas comme une divine surprise, un coup de théâtre de fin de siècle qui ferait surgir la licence créatrice à la façon d’un *deus ex machina*, au terme d’une longue évolution depuis la Grèce antique, à travers l’ère élisabéthaine, l’âge classique et les avant-gardes de l’entre-deux-guerres. Une lecture hâtive de la formule d’“émancipation de la représentation” aurait pu le suggérer, dans un parallèle trompeur avec l’abolition des dogmes académiques, l’accomplissement du libre exercice de la raison, voire l’avènement du pluralisme parlementaire, bref avec une avancée libératrice de l’histoire. L’idée serait erronée parce que cette liberté, toujours disponible, a tenu de tous temps à la substance vivante de l’interprétation. L’incertitude du jeu laisse assez de marge pour qu’un spectateur critique puisse se faufiler, afin d’explorer une mine de sens à la lueur de son expérience. Et pourtant l’expression sonne juste, dans la mesure où l’individualisme marchand et la collectivité démocratique s’accordent au moins sur ce caractère souverain de la faculté de juger.

Les écrivains du XXe siècle ont conféré aux lecteurs et aux spectateurs un pouvoir décisif, mais aussi une charge alourdie. En trente ans de chantiers scéniques, les metteurs en scène leur ont offert en prime le loisir de considérer le spectacle vivant comme un produit de leur entendement. Si cela suffisait à leur donner l’envie de jouer un rôle actif dans le spectacle du monde, ce serait encourageant.

Emmanuel Wallon

⁴³ "Rudiments de monadologie théâtrale", in *Les pouvoirs du théâtre*, op. cit., p. 206.

⁴⁴ Festival d’Avignon, 1996.

Emmanuel Wallon (sous la direction de)

Théâtre en pièces

Le texte en éclats

Études théâtrales, n° 13, Louvain-la-Neuve, 1998.

Emmanuel Wallon

Maître de conférences en science politique à l'Université Paris X-Nanterre.

Chargé de cours invité au Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve.

A dirigé notamment : *L'artiste, le prince, Pouvoirs publics et création* (Presses universitaires de Grenoble, 1991) ; *Le temps de l'artiste, le temps du politique* (*Les Cahiers du Renard*, n°15, décembre 1993, avec B. Masson). A publié : *A continent ouvert, Les politiques culturelles en Europe centrale et orientale* (La Documentation française, Paris, 1992). Collaborateur de diverses revues et membre du comité de rédaction des *Temps Modernes*.

Théâtre en pièces

Le texte en éclats

Études théâtrales, n° 13, Louvain-la-Neuve, 1998.

Robert Abirached

Gilbert David

Jean Duvignaud

Jean Florence

Koen Gisen (avec Alain Platel & Arne Sierens)

Denis Guénoun

Sébastien Jacobs

Dominique Lacroix

Linda Lewkowicz

Frie Leysen & Claire Diez (avec Anne Wibo)

Olivier Py

Alain Rey

Jean-Pierre Sarrazac (avec Hélène Kuntz et David Lescot)

Bruno Tackels

Emmanuel Wallon

Textes réunis

par Emmanuel Wallon

[Quatrième de couverture]

Théâtre en pièces *Le texte en éclats*

Pièces raboutées, morceaux choisis, cadavres exquis, textes à quatre mains, extraits du répertoire... La logique du fragment, à l'œuvre dans les arts plastiques depuis la nuit des temps, a gagné les plateaux de théâtre. Adaptations d'écrits littéraires ou philosophiques, de discours politiques ou de causeries journalistiques, figuration de procès ou de témoignages, correspondances, notes de voyage et carnets intimes : pour les metteurs en scène, tout est désormais matériau, sans omettre leurs propres écrits.

Le long processus d'éclatement des cadres traditionnels de la représentation se poursuit sous nos yeux. Les dieux sont tombés des cintres, puis les héros ont trébuché au pied des praticables. Le classement des genres n'a pas résisté à cette glissade. Les unités classiques de temps, de lieu et d'action paraissent caduques. Comment ne pas voir que la cohérence des compositions se fissure à son tour, pour donner naissance à des spectacles fractaux où la pluralité des sources et des voix favorise l'errance du sens?

Un théâtre en pièces pour un univers chaotique ? Cette coïncidence entre les surprises de la représentation contemporaine et les secousses du monde moderne mérite examen. On peut chausser les lunettes de la psychanalyse pour assister au combat des diverses instances du moi. Il faut aussi employer la focale large d'une sociologie politique inquiète de la désagrégation de la cité. Il importe surtout d'aiguiser les armes de la critique, celles que propose l'étude littéraire et celles dont use l'esthétique théâtrale. Sans elles, il serait impossible de mettre en évidence la liberté de sentir et de penser que les acteurs parviennent à restituer, avec leur démarche incertaine et leurs paroles troublantes. Et pour cela rien ne vaut le recours à des écritures croisées entre écrivains, artistes et universitaires.

[Sommaire]

Théâtre en pièces

Le texte en éclats

Présentation

par **Emmanuel Wallon**

Robert Abirached

Une poétique introuvable

Jean Duvignaud

Double jeu du texte et du geste

Denis Guénoun

Dialogue coupé

Dominique Lacroix

L'aire du soupçon

Jean-Pierre Sarrazac (avec Hélène Kuntz et David Lescot)

Une mise en pièce(s) du théâtre ?

Bruno Tackels

Notes en désordre sur l'écriture dramatique,

Alain Rey

Le théâtre explosé : un quiproquo

Olivier Py

Rien n'est vanité

Emmanuel Wallon

Le paradoxe du metteur en scène,

Jean Florence

Les scènes du spectateur

Gilbert David

Une matrice d'altérité

Linda Lewkowicz

L'ère de Judas

Koen Gisen (avec Alain Platel & Arne Sierens)

De l'improvisation et l'hyperthéâtralité

Sébastien Jacobs

Collage, montage, bruitage

Frie Leysen & Claire Diez (Avec Anne Wibo)

Croisement des écritures et frottement des publics

Anne Wibo

Le texte en éclats... dans les revues de théâtre