

(R-)enseigner Le Theatre: Les Arts du Spectacle, de Quoi Parle-t-on?

Martial Poirson

Université de Stendhal – Grenoble III

«L'art de la mise en scène est l'art d'accommoder des contingences. Ce n'est pas une profession, c'est un état. On est metteur en scène comme on est amoureux. Les variétés sont infinies.»

Louis Jouvet, Présentation de la mise en scène par Jacques Copeau des *Fourberies de Scapin*, Paris, Seuil, "Editions d'aujourd'hui", 1983.

Les études théâtrales en France ont une trentaine d'année: elles ont conduit à la multiplication, à tous les niveaux de la formation tant scolaire qu'académique, de départements et de filières spécialisées dans l'enseignement des arts du spectacle vivant. Le boom des arts du spectacle, à tous les niveaux de l'institution scolaire rend urgente l'exploration de nouvelles voies et de nouveaux terrains d'enseignement pour les arts du spectacle: sections et filières Théâtre au lycée, départements d'Etudes théâtrales ou d'Arts du spectacle à l'université, et plus récemment, création de filières Théâtre dans les concours de recrutement des Ecoles Normales Supérieures, qui correspond à la création d'un section Théâtre dans ces écoles... On parle même, sur le mode de la rumeur, de la création d'un concours de recrutement des enseignants en «Etudes théâtrales»... Autant de signes d'un engouement durable pour les questions théâtrales, et d'un relais institutionnel performant, qui nécessite, en contre-partie, la constitution de nouveaux cadres d'apprentissage.

Bousculant les traditionnels champs de savoir, bravant les critiques mi narquoises, mi inquiètes, elles ont su se frayer un chemin entre les faux débats et les vrais sujets de polémique. Il semble que le moment soit venu aujourd'hui, ou plus exactement, que les conditions épistémologiques et historiques soient enfin réunies, alors que les arts du spectacle entrent dans une phase auto-reflexive qui succède à une phase d'affirmation auto-promotionnelle parfois critique, souvent militante, presque toujours programmatique, de procéder à un réexamen approfondi de ses objets, méthodes et approches. Il semble que l'heure soit à l'inventaire (plutôt qu'au bilan), et que l'on puisse enfin se détacher des clivages forcés,

sans doute nécessaires, mais devenus en partie au moins obsolètes: entre partisans du texte *versus* adeptes de la performance; entre tenants du théâtre dramatique *versus* chantres du théâtre post-dramatique; entre découverte de textes oubliés, réévaluation de textes considérés comme marginaux, et consécration (ou dénigrement) de textes jugés incontournables... Fort de ces débats et riches de ces savoir-faires, on peut enfin interroger l'évidence, et chercher à comprendre, non plus seulement pourquoi il n'en a pas été autrement dans l'histoire du théâtre, mais pourquoi il en a été ainsi, permettant ainsi de lever le voile d'ignorance sur ce qu'on a toujours cru connaître dans le théâtre, son esthétique et son histoire. Il s'agit donc, en d'autres termes, d'interroger la représentation sociale de la représentation théâtrale, c'est-à-dire la cristallisation d'imaginaires sociaux et culturels dont le théâtre fait l'objet. À cette optique nouvelle d'une recherche entrée dans une phase nouvelle, ce texte est susceptible de contribuer de deux façons au moins: d'abord, en cherchant à proposer une définition synthétique du théâtre; ensuite, en posant quelques jalons en vue d'établir un programme cohérent de formation aux arts du spectacle vivant.

Le théâtre est un objet d'étude complexe, en vertu de la multiplicité des processus qui l'animent et des intervenants qui concourent à sa mise en œuvre. Il est, surtout, insaisissable, en vertu du caractère «épiphanique» de la représentation, autrement dit de son caractère événementiel et sans mémoire. Reposant, de part et d'autre, sur une production d'affects, il résiste à l'analyse, et s'abîme volontiers dans un plaisir de la jouissance immédiate qui fait obstacle à toute analyse, comme le revendique volontiers Roland Barthes dans une lettre inédite adressée à l'éditeur Michel Archimbaud datée de 1975:

Comme toute image animée, le spectacle est chose éphémère. Je vois, je jouis, et puis c'est fini. Aucun moyen, pour la jouissance, de reprendre un spectacle: il est perdu à jamais, aura été vu pour rien (la jouissance n'entre dans aucun compte). Mais voilà que, inattendu et comme indiscret, le livre vient donner à ce rien un supplément (paradoxe: le supplément d'un rien): celui du souvenir, de l'intelligence, du savoir, de la culture.

Ce qui est demandé ici: que la masse énorme et infiniment mobile des livres consacrés au spectacle ne fasse jamais oublier la jouissance dont ils scellent la mort; que nous lisions dans la résurrection proposée par le savoir, ce jamais plus qui fait de tout spectacle (contrairement au livre) la plus déchirante des fêtes.

Le théâtre est en outre une forme d'expression sous haute tension, relevant d'une fondamentale et difficilement dépassable hétérogénéité de nature entre la relative stabilité de sa littéarité et le renouvellement incessant de ses actualisations scéniques. Aussi n'est-il peut-être pas tout à fait inutile, aujourd'hui, de relire Bernard Dort et de reconnaître avec lui les apories

auxquelles se trouve nécessairement confronté toute personne cherchant à le définir et partant, à articuler le texte avec la représentation:

Le statut du théâtre est, de part en part, contradictoire. C'est une évidence qu'on perd souvent de vue. Fondé sur la "mimesis", le théâtre fait de l'action une illusion et transforme, parfois, l'illusion en action. Son fonctionnement repose également sur le texte et sur la scène. Le texte est, par définition, durable, il s'offre à la relecture et à la répétition, il *raconte*; la scène, elle, est éphémère, elle reproduit mais ne répète jamais de façon identique, elle *représente*. L'union du texte et de la scène qui est la visée même du théâtre va donc, en quelque sorte, contre nature. Elle ne se réalise jamais que par des compromis, des équilibres partiels et instables. (...) Ainsi, la question du texte et de la scène se trouve déplacée. Il ne s'agit plus de savoir qui l'emportera, du texte ou de la scène. Leur rapport, comme les relations entre les composantes de la scène, peut même ne plus être pensé en termes d'union ou de subordination. C'est une compétition qui a lieu, c'est une contradiction qui se déploie devant nous, spectateurs. La théâtralité, alors, n'est plus seulement cette "épaisseur de signes" dont parlait Roland Barthes. Elle est aussi le déplacement de ces signes, leur impossible conjonction, leur confrontation sous le regard du spectateur de cette représentation *émancipée*. Dans une telle pratique, (...) la représentation (...) s'ouvre sur une activation du spectateur et renoue ainsi avec ce qui est peut-être la vocation même du théâtre: non de figurer un texte ou d'organiser un spectacle, mais d'être une critique en acte de la signification. Le jeu y retrouve tout son pouvoir. Autant que construction, la théâtralité est interrogation du sens.¹

Cependant, il semble que l'on puisse aujourd'hui tirer les enseignements d'une telle ouverture du champ clos de la recherche et de l'enseignement du théâtre, et envisager de proposer une vision multiple, sinon plurielle du théâtre, enfin réconcilié avec lui même et rendu à sa dualité fondamentale: texte, représentation (qu'on l'appelle spectacle ou performance), et surtout public font en effet partie d'un seul et même processus de médiation symbolique, à la compréhension duquel la prise en compte des conditions de production et de réception apparaît comme tout à fait essentielle.

On a donc représenté, ensemble, praticiens et spectateurs confondus, les tensions spécifiques que le théâtre induit entre les regardants et les regardés, ainsi que le mouvement de circulation des signifiants entre ce qui est représenté, l'espace scénique et la salle en son entier. Devenait alors possible, à nouveau, un retour à l'attitude de curiosité fondamentale de tous face au spectacle: les praticiens proposent des potentialités et les spectateurs sont des voyants désireux de participer à l'élaboration de ce qui est représenté. Si bien que le

¹ Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Actes-Sud, 1988, p. 183-184.

théâtre contemporain s'est ainsi offert la possibilité de créer, ou de recréer, une illusion non plus dramatique, mais participative pour en finir avec l'opposition entre l'acte de faire du théâtre et l'acte de le voir, ou de le consommer. Par une succession d'étapes qui passe par l'autoréflexion, par la décomposition et par la séparation des éléments du théâtre dramatique, il s'est donc agi de situer tous les moyens théâtraux «au même niveau que le texte et pensables même sans le texte».²

Or il apparaît que cette triple nature de la «séance participative» que constitue la représentation théâtrale est bien susceptible de structurer une approche contemporaine du théâtre et de son enseignement. Encore cette approche doit-elle être décomposée avec soin.

«Mettre en scène, c'est gérer les biens spirituels de l'auteur, en tenant compte des nécessités temporelles du théâtre, (...) c'est aimer et solliciter tous les éléments animés et inanimés, êtres et choses, qui composeront le spectacle, les incliner vers un certain état» affirme Louis Jouvet dans ses *Réflexions du comédiens*, en 1938. C'est dire l'importance et la complexité de la tâche qui incombe non seulement au metteur en scène, mais encore à l'ensemble des artistes-interprètes et des techniciens qui participent à l'élaboration d'un spectacle, à travers le passage du texte à la représentation.

Texte, scène et salle, ou si l'on veut, auteur, comédien et spectateur sont les trois éléments constitutifs de la représentation théâtrale en Occident. Même s'il n'en a pas toujours été ainsi, et si, aujourd'hui encore, il n'en est pas ainsi partout dans le monde. Le spectacle dramatique est en effet le résultat de la confrontation d'une oeuvre première, la pièce de théâtre, dotée d'une identité littéraire et esthétique, avec une représentation, qui implique de nouveaux choix esthétiques, de mise en scène cette fois, et surtout des contraintes techniques. Car derrière le metteur en scène, c'est tout une équipe de techniciens et d'interprètes qui travaille à la réalisation pratique et artistique du spectacle: dramaturge; comédiens; décorateur; costumier; machinistes; accessoiristes; régisseurs son et lumières...

On peut distinguer quatre opérations principales distinctes dans l'élaboration d'un spectacle:

- **L'interprétation:** partant d'une lecture du texte, le metteur en scène, éventuellement le dramaturge, puis, dans une moindre mesure, les comédiens, c'est-à-dire les artistes-interprètes, s'attachent à offrir une vision personnelle de l'oeuvre, cherchant notamment à traduire les mots en images;

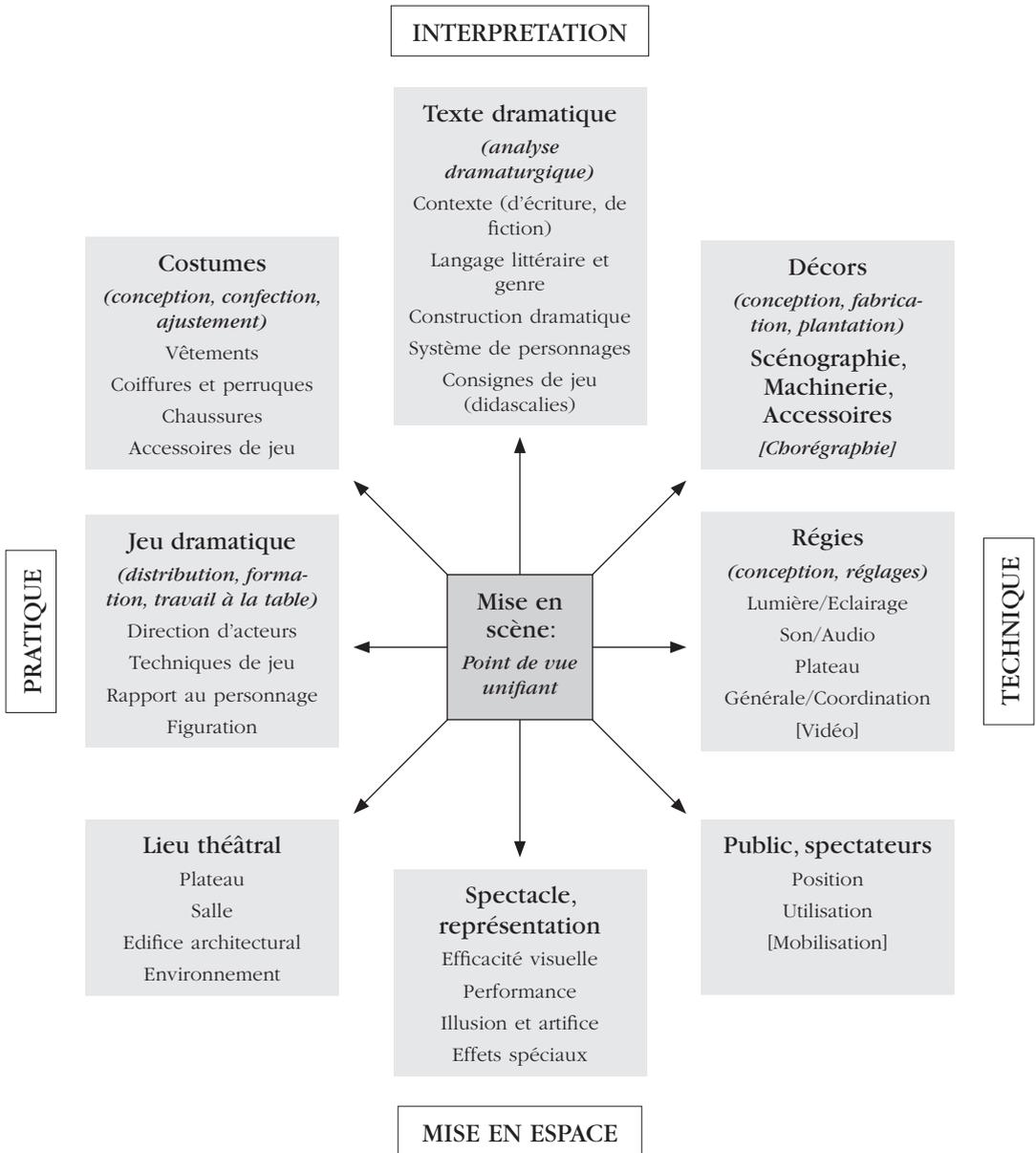
² Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, 2006, p. 922.

- **La pratique:** relais de la vision d'ensemble de l'oeuvre qui vient d'être dégagée, elle permet la traduction, dans une pratique corporelle et verbale, des intentions de mise en scène;
- **La technique:** à travers un ensemble de savoirs et de savoir-faires, les différentes régies permettent non seulement la mise en oeuvre, mais encore la conservation du spectacle, au rythme des représentations;
- **La réception:** aboutissement de la représentation, elle caractérise l'accueil réservé au spectacle par le public, en un temps et un lieu donné, en fonction de la sensibilité et de la culture des différents spectateurs qui le composent.

On peut en outre diviser la mise en scène en huit grands pôles, qui correspondent à autant d'opérations:

- **La dramaturgie:** travail «à la table» sur le texte imprimé de la pièce, elle permet de proposer, à partir d'un ensemble d'informations tant littéraires qu'historiques, une lecture cohérente, et d'émettre un certain nombre de directives de mise en scène;
- **Le jeu dramatique:** incarnation du personnage, le comédien prête sa voix et son corps, fruit d'une formation polyvalente et d'une expérience acquise, à la création de la fiction théâtrale;
- **Les décors:** fabriqués par des artistes-plasticiens (conception, fabrication), disposés d'une certaine façon dans l'espace (scénographie), ils sont mobilisés par la machinerie;
- **Les costumes:** contribuant à la création de l'illusion théâtrale, les costumes, fabriqués dans les ateliers par les couturières et les tailleurs, sont ajustés aux physionomies des comédiens et correspondent à la recherche d'un effet visuel en correspondance avec la fiction;
- **Les régies:** destinées à permettre la création d'effets tant visuels que sonores, on peut en distinguer plusieurs (régie son, lumière, plateau, coordination);
- **Le lieu théâtral:** l'édifice et son environnement tient une place déterminante dans la création du spectacle et dans son adaptation (tournées, accueil);
- **Le public:** il fait partie intégrante de la représentation, à la fois par sa seule présence devant les comédiens, par sa position, et par son éventuelle intervention sur le spectacle en cours;
- **Le spectacle:** tout entier voué à l'efficacité visuelle et à la performance, il est le résultat, sans cesse changeant au gré des représentations, du travail de l'ensemble de l'équipe artistique.

Petit Organon: La boîte à outils de l'analyse théâtrale



Le montage d'une pièce: du texte à la représentation
 Organigramme d'un théâtre: les métiers du théâtre
 Coupe d'une cage de scène
 Quelques exemples d'édifices théâtraux

I. Du Côté Du Texte

On a longtemps opposé le texte au spectacle, cherchant à les hiérarchiser, voire à les opposer. Ainsi, Aristote affirme-t-il dans la *Poétique*: «Quant au spectacle, s'il exerce une séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien de commun avec la poétique, car la tragédie réalise son effet même sans concours des acteurs. En outre, pour la réalisation du spectacle, l'art du préposé aux accessoires a plus de poids que celui du poète».

Pourtant, à la fois oeuvre en soi et matériau à transformer, le texte de théâtre fournit à la mise en scène un ensemble de possibles parmi lesquels il faut choisir une «intention», c'est-à-dire une interprétation. Cette interprétation se construit le plus souvent collectivement, dans la concertation entre les différents intervenants. Elle passe par une phase de déconstruction, puis de reconstruction du texte, qui s'actualise dans un spectacle.

1. Etablissement du texte:

Encore convient-il d'établir le texte, c'est-à-dire:

- tantôt de **choisir** parmi plusieurs versions existantes de la même pièce;
- tantôt de **traduire** un texte écrit en langue étrangère;
- tantôt **d'adapter** un texte considéré comme trop daté, trop codifié ou encore, trop long.

Réécritures, coupes, incerts... sont donc autant d'actions de mise en valeur ou de transformation du texte qui peuvent s'avérer utiles, voire indispensables.

2. Interprétation du texte:

Ensuite, il est impératif de prendre en considération, même si c'est finalement parfois pour ne pas en tenir compte et s'en affranchir, les indications et informations apportées par le texte, à savoir:

- **Le contexte générale**, fourni non seulement par le temps de l'écriture (biographie de l'auteur, en situation dans son temps), mais encore par le temps de la fiction, qui peuvent être différents (les tragédies romaines de Corneille, auteur classique).
- **L'écriture littéraire**: registres de langue, style de l'auteur, forme d'expression choisie (prose ou vers), genre (comédie, tragédie, drame).
- **La situation dramatique**: système de personnages (identités, relations) et construction dramatique (intrigue, action, péripéties).
- **Les consignes de jeu**: l'auteur peut, le cas échéant, fournir un certain nombre d'indications sur la façon dont il veut que soit représenté son texte, à travers soit des discours critiques (textes de commentaire ou d'accompagnement), soit des discours de présentation (préfaces, introductions), soit des *didascalies* (indications textuelles non dialoguées).

3. Transformation du texte:

Enfin, le metteur en scène produit, à l'aide de son assistant, un second texte, conforme à ce qu'il attend de la représentation, où sont consignées la plupart des directives de mise en scène. Plusieurs documents sont ainsi émis, qui constituent comme la mémoire de l'éphémère:

- Le **cahier de mise en scène**, qui accompagne partout le metteur en scène pendant la phase de recherche et de création, permet de fixer croquis, informations utiles, esquisses préparatoires. C'est l'ombre portée du travail préliminaire.
- Le **relevé de mise en scène**, quant à lui, place, en vis-à-vis de la pièce, l'ensemble des interventions qui ont été réalisées sur chaque séquence, et des directives artistiques et techniques qui doivent être respectées en vue de la réalisation du spectacle.
- Les **conduites** (son, électricité, figuration...), sont les héritières des «carnets de machinistes». Ce sont des aides techniques destinées aux différents personnels ayant à intervenir sur le plateau.

li. Du Côté De La Scène

Mettre en scène, c'est mettre hors scène, pourrait-on dire pour qualifier le travail du metteur en scène, dans la mesure où il s'opère en-dehors du plateau et en amont de la représentation. En effet, la mise en scène est difficilement identifiable en tant que telle. A la fois omniprésente et invisible, c'est une médiation entre les différentes composantes de la représentation, qui vise à apporter un point de vue unificateur sur un ensemble de pratiques hétérogènes: celles de l'auteur, du directeur de théâtre, du comédien, du scénographe, du régisseur, des techniciens... Tout est en effet soumis au point de vue qui s'incarne à la fois dans une conception de l'oeuvre et dans une vision personnelle du spectacle.

1. La mise en scène

La mise en scène est l'art de faire coïncider un ensemble de contraintes (pratiques, économiques, administratives...) et de possibilités techniques, avec l'exigence artistique globale qu'elles conditionnent.

Cependant, on aurait tort de considérer que le travail de mise en scène s'achève quand commence le spectacle. En effet, art de l'éphémère, le théâtre est en perpétuel changement, et la succession des spectacles, dans des lieux différents, devant des publics différents, dans des conditions matérielles différentes, nécessite des ajustements permanents de la performance, toujours à renouveler.

Si la mise en scène, à la fois exigence esthétique et politique, est indiscociable du théâtre lui-même, le metteur en scène professionnel est,

quant à lui, d'apparition récente. En effet, cela fait seulement un peu plus d'un siècle (autour de 1887 et de la figure d'André Antoine) qu'est apparue la figure du metteur en scène, lointain héritier du «régisseur» ou du «chef de troupe».

En outre, le développement des nouvelles technologies accroît considérablement les possibilités techniques dont dispose le metteur en scène, lui permettant, si besoin est, de réaliser des spectacles de plus en plus complexes et sophistiqués. Il s'en suit un accroissement de ses tâches, mais aussi de ses pouvoirs, entraînant parfois la nécessité de déléguer, et par conséquent une nouvelle forme de division du travail.

2. La scénographie

Écriture de la scène, c'est, pris au sens le plus large, l'art de la mise en forme de l'espace de la représentation. Elle rassemble les tâches les plus diverses, allant de la **conception plastique du décor** et des costumes à l'**aménagement architectural de l'édifice théâtral**, en passant par la **transformation du dispositif scénique**. C'est donc l'art de la scène et de l'espace par excellence.

On observe les expériences les plus diverses en matière de scénographie, qui peuvent se réduire à deux tendances:

- **La surenchère** est caractéristique d'une conception de «l'art total» qui cherche à saturer le regard du spectateur par la profusion des images scéniques et le recours à de multiples ressorts de l'illusion;
- **L'épure** traduit la volonté d'un théâtre pauvre, d'une esthétique du «tréteau nu», selon l'expression de Jacques Copeau, qui place le texte et le comédien au cœur d'un spectacle sans fioritures qui se concentre sur l'essentiel.

On constate une évolution majeure de la scénographie, dont on peut identifier quelques grandes étapes:

- Le premier traité d'architecture mentionnant la construction des théâtres est romain, et date de **Vitruve**, au **Ier siècle avant J.-C.**
- **Dès le XV^e siècle**, un certain nombre d'**architectes, sculpteurs et peintres italiens**, qui ont lu Vitruve, sont appelés à la Cour du roi de France, où ils révèlent les lois de la **perspective**, permettant, à l'aide de simples **toiles peintes**, de figurer le relief et de suggérer une profondeur de champ qui n'existe pas dans la réalité. Afin d'éviter les problèmes d'échelle, les comédiens ne doivent pas trop s'approcher de la toile de fonds, si bien que l'espace scénique est divisé en deux: le lointain est réservé au décor urbain, qui consiste en une toile peinte qui s'articule aux plans obliques ou plans de fuite, montés sur des châssis; l'espace de jeu, sur la partie antérieure de la scène, qui n'est pas soumis aux

règles de la perspective. Les décors stéréotypés («palais à volonté» pour la tragédie et maison ou place publique pour la comédie) sont régulièrement recyclés d'un spectacle à l'autre.

- **Le théâtre naturaliste** inauguré par André Antoine à la fin du XIX^{ème} siècle vient modifier en profondeur ces pratiques, en cherchant à **convoquer sur scène le réel** à travers l'illusion la plus parfaite possible. Aussi le décor, qui est construit en volume par des plasticiens, prend-il une importance considérable, cependant que la scène s'encombre d'objets, meubles, costumes issues de la vie elle-même.
- Dans le même temps, **le mouvement symboliste** développe une vision radicalement autre de la scénographie, avec des metteurs en scène comme Appuia ou Craig. Refusant «l'illusionnisme» des toiles peintes comme des décors construits, ils placent l'acteur et la lumière au coeur d'un dispositif scénique tout en volumes faits de formes abstraites, destinées à **suggérer un espace imaginaire** plutôt qu'à montrer une quelconque réalité tangible. Lignes, couleurs, plans surélevés et inclinés, zones obscures et lumineuses composent ainsi des «espaces rythmiques» réellement suggestifs.
- **Depuis quelques années**, des metteurs en scène rompus aux nouvelles technologies comme Poliéri (vidéo, images de synthèse...) s'intéressent au **mouvement et à l'image** pour mettre en évidence **l'articulation du réel et du virtuel**: spectacles électroniques, multimédias, images numériques retransmises sur des écrans géants ou plus récemment, sur les corps nus des comédiens, constituent quelques-unes des expérimentations tous azimuts auxquelles se livrent ces artistes-techniciens souvent inventifs, anticonformistes et décallés.

Aujourd'hui, la scénographie prend un essor considérable, au point de déborder très largement l'univers théâtral et de désigner toutes sortes d'utilisation de l'espace: ainsi, on parlera de scénographie à propos d'une exposition, d'un procès, d'une cérémonie religieuse ou encore, d'une intervention politique...

3. Le jeu dramatique

Une fois opéré le **choix des comédiens**, en fonction des différents «emplois» nécessités par la pièce, il reste au metteur en scène à effectuer la **distribution des rôles**. Elle peut se faire en amont du travail de répétition ou, plus rarement, comme avec Ariane Mnouchkine, en aval, au fil du travail. Chaque comédien se voit donc attribuer un ou plusieurs personnages auxquels il prête sa voix et son corps afin de les incarner. Peut alors commencer la **direction de comédiens**, c'est-à-dire l'interaction entre la

vision du metteur en scène non seulement sur la pièce, mais encore sur la pédagogie de l'acteur, et le comédien, artiste-interprète de son rôle.

Le travail de l'acteur repose sur un ensemble de techniques de jeu (voix, corps...), dont il fait l'acquisition au cours de sa formation, et sur un rapport personnel au personnage. Il se divise en **deux composantes**:

- **La déclamation**: Grimarest écrit en 1705, dans la *Vie de M. De Molière*, que «le comédien doit se considérer comme un orateur qui prononce en public un discours fait pour toucher l'auditeur». A l'origine intimement liée à la musique, la déclamation, et plus généralement la voix, est donc une composante essentielle du jeu dramatique.
- La gestuelle: à l'origine très minimaliste, la gestuelle héritée du baroque se caractérise par une codification très stricte et se réduit à un répertoire de postures: «Les règles défendent d'élever les bras au-dessus de la tête», affirme Baron, à la fin du XVII^{ème} siècle. Cependant, la gestuelle tend à s'émanciper de ce carcan dès le XVIII^{ème} siècle, pour évoluer vers plus de «naturel», au point de devenir aujourd'hui un engagement personnel de tout le comédien, qui a partie liée avec la danse, la pantomime... et valorise le mouvement et le rythme. La tradition du théâtre forain et italien nous a d'ailleurs transmis un héritage riche de techniques du corps sophistiquées.

Deux approches concurrentes se partagent l'analyse des jeux de l'être et du paraître propres à l'acteur:

- la première, que l'on retrouve sous la plume de Diderot notamment, considère que le comédien doit «jouer de tête», c'est-à-dire **rester à distance** des émotions de son personnage, afin de mieux le servir. Les acteurs anglais, habitués aux changements de rôles multiples et aux travestissements, excellent dans cette forme distanciée de jeu dramatique.
- la seconde, théorisée par le metteur en scène Stanislavski sous le nom du «revivre», considère que le grand comédien est celui qui **utilise son propre vécu** afin de le mettre au service de son personnage, n'hésitant pas à mobiliser ses propres émotions et son histoire personnelle.

III. Du Côté Du Spectateur

Acte de communication, le spectacle vivant suppose la confrontation, dans un même lieu, entre un groupe d'artistes et un groupe de spectateurs. L'**édifice théâtral**, par son architecture, par son emplacement, par son rôle dans la vie sociale, conditionne, dans une large mesure, la réception du spectacle par un **public**, qui lui-même varie en fonction du temps et du lieu, qui tient une place plus ou moins active dans le spectacle.

1. *L'édifice théâtral*

L'histoire de l'édifice théâtral est celle de la spécialisation progressive d'un bâtiment de plus en plus construit (du simple tréteau, on passe au baraquement de bois, puis à la construction en pierre) et de plus en plus fermé sur l'extérieur. Une telle évolution induit un rapport au public de plus en plus « policé », intimiste et coupé du monde.

Le metteur en scène doit composer avec des **configurations de l'espace** issues de différentes traditions et notamment, en ce qui concerne le théâtre occidental :

- **le théâtre grec**: indossiable de la cérémonie et de l'espace religieux, il consiste en un arc de cercle à ciel ouvert composé de gradins qui entourent la piste sur plus de 180°. Les acteurs jouent sur une estrade, derrière un cercle défini par le chœur.
- **le théâtre médiéval**: églises, parvis, marchés, palais de justice, tavernes et places publiques... constituent les espaces scéniques d'un théâtre sans édifice propre, qui s'improvise souvent à l'aide d'un « échafaud » monté à la hâte, et parfois flanqué de gradins ou de loges en bois.
- **le théâtre élisbethain**: d'abord joué en plein air, ce spectacle à ciel ouvert évolue rapidement vers un théâtre de « tréteaux » entouré d'une galerie à plusieurs étages, d'abord en bois, puis en dur. De forme circulaire ou elliptique, il se caractérise par un rapport privilégié au public, qui entoure véritablement le plateau, sur plusieurs niveaux. La scène, protégée par un auvent, peut être masquée par de simples rideaux.
- **le théâtre classique**: il est marqué par une organisation socialement hiérarchisée de l'espace. Le Parterre est composé du public moins fortuné (ce qui ne peut pas dire populaire, compte tenu du coût élevé des places), placé debout devant l'estrade, observant le spectacle en contre-plongée dans un grand vacarme; dans le fonds de salle s'élèvent les gradins, disposés en amphithéâtre, où se tiennent les « doctes », auteurs, amis, critiques; sur les côtés, des loges et des galeries, surélevées sur plusieurs niveaux, accueillent la noblesse et les femmes; cependant que sur la scène se vendent des places hors de prix destinées aux plus fortunées, qui viennent plus au théâtre pour être vu que pour voir, et qui nuisent au bon déroulement du spectacle.
- **le théâtre à l'italienne**: c'est une transformation de la salle en forme de quadrilatère, par un arrondissement progressif du fonds de salle permettant, par un dispositif elliptique en forme de « fer à cheval », de loger un maximum de spectateurs dans un espace réduit. Le Parterre, d'abord destiné au public le plus populaire, tend à « s'embourgeoiser » à la fin du XVIII^{ème} siècle, se couvrant de sièges, et renvoyant les moins riches dans les plus hautes loges, au « poulailler ».

- **le théâtre contemporain**, achève de «domestiquer» le public en lui imposant de se taire et de ne pas bouger. Il se caractérise par un dispositif bi-frontal placant la scène et la salle en face-à-face. Bientôt, la salle est plongée par André Antoine dans l'obscurité, concentrant l'attention du spectateur sur le spectacle et le séparant de la représentation, en vertu de la doctrine du «quatrième mur».

Outre ces paramètres architecturaux concernant la scène, la salle et l'édifice théâtral, il convient de prendre en considération l'environnement global du théâtre, inséré dans un milieu urbain. Ainsi, on parlera, dans les années 1970, de «théâtre des quartiers» ou de «théâtre des banlieues». Dès l'âge Classique, on pouvait constater la très grande différence entre le théâtre de la Cour et celui de la Ville.

2. Le public

Ultime destinataire de la représentation théâtrale, le public est la finalité de tout spectacle. De son jugement dépend, très largement, le succès ou l'échec de la représentation, fondés sur le taux de fréquentation comme sur les réactions des spectateurs. Or, on sait peu de choses du public, et notamment de sa **composition sociale**, à travers l'histoire, hormis ce qu'en disent les rapports de police relatant différents incidents, et permettant de constater que le public est omniprésent dans la représentation théâtrale à l'âge Classique (on se parle haut et fort, on apostrophe un comédien en pleine réplique, on mange, on boit, on se montre, on manifeste son mécontentement...).

Le prix des places, dans les théâtres officiels, est cependant un indicateur sociologique: une place de théâtre coûte sous Louis XIV, pour le Parterre, l'équivalent d'une journée de salaire d'un artisan. De quoi remettre en cause l'idée d'un public «populaire» avant le XX^{ème} siècle, où des metteurs en scène comme Jean Vilar et son «théâtre populaire» font effectivement preuve de volontarisme politique et cherchent, pour la première fois, à diversifier le public de théâtre au nom de la **démocratisation de la culture**.

Le degré d'implication du public dans le dispositif théâtral est très variable selon les époques et selon les esthétiques. Il va de la simple passivité du spectateur récepteur assis dans son fauteuil à l'intervention, sous différentes formes: utilisation du public comme support de jeu, prise à parti du public, sommé de donner son avis sur la scène qui se déroule devant lui, ou même intervention directe du public visant à modifier le cours de la représentation...

Deux grandes conceptions du public émergent au cours de l'histoire du théâtre, l'une passive, l'autre réactive:

- **la catharsis**: cette doctrine aristotélicienne considère la représentation théâtre comme une libération des instincts susceptible de «purger les

passions». En assistant au spectacle d'actions hors du commun relevant des tabous et des interdits, le spectateur trouve une satisfaction virtuelle qui lui évite d'avoir à passer à l'acte.

- **la pragmatique**: cette conception brechtienne voit dans le théâtre un moyen sûr, à travers la mise à distance de l'artifice théâtral, de dénoncer les illusions sur lesquelles repose notre société. En prenant conscience, par la médiation du théâtre, de sa situation dominée dans le monde social, le spectateur est donc incité à mettre à distance ses illusions et exhorté à passer à l'action afin de changer l'ordre des choses.

Art de la convention et de l'illusion consentie, même si l'artifice est parfois mis à distance ou interrogé en lui-même et pour lui-même), le théâtre, qui revêt une dimension aussi bien artistique que technique, est le révélateur, hier comme aujourd'hui, d'une vision du monde et d'un rapport social.

Encadré: généalogie d'un spectacle

Les grandes étapes du passage du texte à la représentation, qui en moyenne dure autour de deux mois en amont du spectacle, sont généralement les suivantes:

- **Choix du texte** (au sein du répertoire constitué ou parmi les nouveautés de l'écriture contemporaine) et travail dramaturgique;
- **Recrutement des comédiens et distribution des rôles**, donnant lieu à un travail de lecture «à la table» et de répétitions fragmentaires pouvant entraîner des modifications du texte;
- **Détermination des intentions de mise en scène**, précisées dans les différentes «conduites» techniques;
- **Etablissement du décor et de la scénographie** (à partir d'esquisses et de croquis préparatoires, de maquettes en modèles réduits, mais à l'échelle), fabrication et montage;
- En parallèle, **établissement des costumes** (également à partir d'esquisses et de maquettes), confection et essayages;
- **Réglage des éclairages** en fonction du lieu et après mise en place du décor;
- **Répétitions fragmentaires, puis d'ensemble** («filages»), cependant que le travail de **promotion du spectacle** est lancé (communiqués de presse, affichage, invitations...);
- **Représentations et tournées**, occasionnant des adaptations aux conditions matérielles locales et de nouvelles répétitions de réglage.

La grille de lecture analytique qui vient d'être esquissée ici s'avère susceptible de rendre compte, non seulement de ce qu'il est convenu d'appeler l'analyse dramaturgique des textes de théâtre, mais encore de l'analyse de spectacle, et surtout, du rapport entre ces deux axes d'interprétation. Le

développement d'une exemple particulier, clairement délimité au sein de ce vaste champ d'expérimentation peut s'avérer utile à la compréhension d'une telle démarche: celui des mises en scène contemporaine du théâtre de répertoire, considérées à partir des documents de sources et de natures très diverses qui assument un précieux devoir de mémoire de la pratique théâtrale.

Ce que nous visons en premier chef, et que nous cherchons à comprendre dans ses mécanismes intimes, c'est la stratégie, explicite ou implicite, consciente ou non, de consécration mutuelle entre un auteur du répertoire et ses metteurs en scène. Ce jeu de légitimités croisées où le texte d'auteur sert de «pré-texte» au spectacle... et le metteur en scène de «faire valoir» au «service du texte» pour le répertoire (sans que cela soit en rien péjoratif dans les deux acceptions) nous semble fondamental pour comprendre la dynamique du patrimoine et de la mémoire du théâtre. Dans la littérature en général, et dans le théâtre en particulier, où les logiques de refus (querelles, critiques...) ou de sanctification (couronnements, panthéonisations...) sont particulièrement exacerbées, en vertu, notamment, de la puissance agissante et réellement constituante des publics, il semble bien que l'on ne naisse pas Classique, mais qu'on le devienne, au prix d'un ajustement constant des goûts et des valeurs. Or il semble bien que la mise en scène apporte une contribution décisive à ce processus de reconnaissance et de labélisation qui, dans le même temps, constitue une des sources de sa légitimité.

Cette série d'études, que l'on pourrait appeler, en jouant sur les mots, de multiples «scéno-graphies» ou écritures de scène, portera principalement sur des documents techniques et pratiques émanant de professionnels du spectacle. Elle prendra les formes les plus diverses: étude sur longue période des traditions de jeu; documents de travail, analyses et notes manuscrites d'acteurs sur leurs rôles, d'auteurs sur leurs inspirations, de metteurs en scène, de scénographes ou d'autres intervenants du spectacle sur leurs projets; relevés, carnets et notes de mises en scènes; conduites de régies; documents iconographiques (photographies de spectacle, vidéos); esquisses préparatoires de décors ou de costumes; maquettes planes ou maquettes en volume; schémas, plans... Ces documents seront, autant que faire se peut, inédits.

Mais l'étude s'articulera autour d'un schéma énonciatif relativement stable, articulant, quand c'est possible, les éléments suivants:

- Une archéologie de la question, c'est-à-dire la pratique même de l'auteur comme metteur en scène de ses oeuvres, ou dramaturge, ou conseiller artistique;
- Une étude extensive, sorte de vue d'ensemble diachronique des traditions de jeu et de mise en scène, s'attachant à repérer les points

- d'inflexion, les moments clef, les phases et les cycles d'interprétation auxquels l'œuvre considérée est soumise;
- Une étude intensive de quelques moments clef où tout a basculé, de «mises en scène événement» capables de constituer un précédent (ou même d'œuvres cinématographiques), moments d'intenses polémiques autour de l'herméneutique du texte, de la figure de l'auteur, des acceptions de son oeuvre du point de vue du spectacle et du jeu; la synthèse d'informations et la réunion commentée des documents disponibles sur la question (bibliographies, références diverses...) permettant d'approfondir les pistes suggérées, de façon nécessairement rapide et cursive, par l'article;
 - Enfin, si cela se justifie, l'analyse de l'actualité des spectacles à l'affiche et de la saison en cours sur l'auteur considéré.

De quelques principes élémentaires. Enjeux et perspectives

Les objectifs de ce travail de défrichage d'un corpus particulièrement hétérogène sont multiples. Scientifiques d'abord, tant il est vrai que les travaux d'analyse de ces supports produits essentiellement par les praticiens du spectacle, dans des langages volontiers techniques et même codifiés, sont extrêmement rares. Ils seraient pourtant d'un intérêt certain, dans la mesure où ils permettraient d'accéder à la genèse de l'écriture de scène, à ce complexe et mystérieux passage du texte au spectacle qui fascine bien souvent, et laisse perplexe. Encore convient-il de dépasser les anciens clivages, qui recouvrent parfois de plus profonds antagonismes, entre théorie et pratique, entre monde académique, producteur du discours savant légitime, et «mondes du spectacle», concepteurs et artisans du rêve et de l'illusion spectaculaire. Le *hiatus* entre ces deux mondes aux logiques propres, qui se posent en s'opposant parce qu'il n'est pas toujours confortable de partager le même objet et qu'il est plus aisé d'exclure que d'intégrer et de comprendre, est certain, encore aujourd'hui, malgré qu'on en ait. Et si ce travail pouvait être l'adjuvant d'une possible rencontre, d'une amorce de rapprochement entre ces deux logiques exclusives, le trait d'union, aussi ténu soit-il, entre ces milieux professionnels, il aurait déjà gagné son pari et récompensé ses efforts.

Mais les objectifs sont aussi pédagogiques. Le boom des arts du spectacle, à tous les niveaux de l'institution scolaire rend urgente l'exploration de nouvelles voies et de nouveaux terrains d'enseignement pour les arts du spectacle: sections Théâtre au lycée, départements d'Etudes théâtrales ou d'Arts du spectacle à l'université, et plus récemment, création de filières Théâtre dans les concours de recrutement des Ecoles Normales Supérieures, qui correspond à la création d'une section Théâtre dans ces écoles... On parle même, sur le mode de la rumeur, de la création d'un concours de recrutement des enseignants en «Etudes théâtrales»... Autant de signes d'un

engouement durable pour les questions théâtrales, et d'un relais institutionnel performant, qui nécessite, en contre-partie, la constitution de nouveaux cadres d'apprentissage. La voie expérimentée dans ce cadre, qui sans renoncer au texte (et c'est important de le préciser), cherche à intégrer de nouvelles approches, de nouvelles méthodes, de nouveaux outils et de nouveaux objets cherche donc également à répondre, localement, à cette nouvelle demande de l'institution scolaire. Et nous avons lieu d'être surpris de la rareté des travaux, documents et du matériel pédagogique à la disposition des formateurs, comme de la relative méconnaissance des enseignants sur l'existence de telles ressources documentaires et intellectuelles.

Enfin, le troisième objectif de cette série de contributions est professionnel et artistique. Car nous avons pu constater, au cours de travaux menés, dans différents contextes, en relation avec les professionnels du spectacle, que la demande de ce que l'on pourrait qualifier de «discours d'expertise» de la part des praticiens de la scène est croissante. En effet, les contraintes du travail technique et artistique de mise en scène sont telles qu'il semble que le devoir de mémoire, s'il constitue en principe un réel souci et un *light motiv* du discours dominant, soit le plus souvent sacrifié au profit de l'immédiateté de la réalisation du moment. Comme le rappelle Jacques Lassalle, «Un théâtre que l'on priverait de sa mémoire n'aurait pas d'avenir. Paradoxalement, dans la profession, ces efforts pour préserver, conserver quelque chose du spectacle apparaissent trop rarement comme une priorité dans l'euphorie de l'action. La ruche théâtrale travaille toujours dans l'urgence et dans de pseudo autres priorités»³. Un spectacle pousse l'autre, en définitive, si bien que le travail de collection et de traitement de la masse considérable de documents et de réflexions originales sur les oeuvres se perd... alors qu'elle serait si précieuse pour les mises en scènes à venir, et qu'elles font si cruellement défaut quelques années plus tard. Là encore, le travail de synthèse que nous proposons cherche à combler, autant que faire se peut, un manque relatif, et à prendre le relais en assurant, en partie, cette responsabilité déléguée qui nous honore.

Voilà pour le cadre formel général. Passons maintenant à la présentation du projet intellectuel et artistique. En préalable à cette recherche encore trop inhabituelle dans le domaine de l'enseignement et même des études théâtrales, pourtant en plein essor, il convient de préciser notre démarche et d'énoncer un certain nombre de principes auxquels nous croyons ferme et qui animent, voire justifient ce travail de longue haleine. On l'aura compris, ce texte préliminaire est à mis chemin entre pétition de principe, acte de foi et prolégomènes méthodologiques.

³ Réflexions de Jacques Lassalle, propos recueillis par Noëlle Guibert, «A propos de l'archivage des spectacles», *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* n° 5, «Archives, patrimoine et spectacle vivant», Juin 2002, p. 65.

Une certaine vision du répertoire

Le choix d'un corpus exclusivement «Classique» pour une série qui se présente comme une exploration, une redécouverte, ou même, une alternative peut légitimement faire sourire de prime abord. C'est en effet se couper de toute vocation au renouveau du corpus constitué de la littérature dramatique. Tel n'est pas en effet l'esprit de ce travail, quelle que soit la légitimité et la nécessité d'une telle démarche, que nous soutenons pleinement par ailleurs.

L'idée est plutôt ici de mettre en évidence l'ambivalence profonde de la relation aux «Classiques du répertoire», qui semble bien souvent reposer sur le diffus sentiment d'une «inquiétante étrangeté»: tout à la fois familier, voire intime, et profondément étrange, troublant, voire totalement bouleversant, le «rapport au texte» et au patrimoine est des plus complexes. C'est donc d'abord et avant tout à une relecture de ce patrimoine que nous cherchons à inviter, et partant, à une exploration de ce qu'on pourrait appeler notre inconscient socioculturel, fait de «bonne volonté socioculturelle», au sens de Bourdieu, c'est-à-dire de gourmandise envers le fonds même de notre littérature théâtrale, même si on n'en perçoit pas toujours les enjeux, en se l'avouant à demi, et de perplexité, voire de cécité envers une partie au moins de ce patrimoine. Il est en effet courant d'entendre dire, même et nous devrions préciser surtout de la part les spécialistes avertis, du théâtre de Voltaire, sans doute un des plus riches du XVIII^{ème} siècle, qu'il est sans intérêt aucun... Comment a émergé la sociogenèse, sans cesse à reconquérir et comme telle, jamais acquise, du «Classique», à travers la contribution très spécifique et réellement sous tension de la mise en scène, tel est bien l'objet qui nous occupera ici. L'approche est, sinon relativiste, résolument constructiviste, qui vise à insister sur le processus artistique en partie arbitraire d'émergence du spectacle, toujours fragile et provisoire, sorte de révélation provisoire et falsifiable, plutôt que sur le dogme littéraire de la sanctification esthétique permanente du chef d'œuvre.

C'est donc à un regard décalé sur le répertoire que nous invitons, en convoquant et provoquant ces sortes de contre-lectures ou de contre-feux que proposent bien souvent les metteurs en scène, quand ils ont du talent, et plus généralement les hommes de théâtres, qu'ils soient comédiens ou techniciens. C'est ainsi, en effet, que Jacques Copeau, selon des notes prises pendant ses conférences de Mars 1921, justifie et argumente sa mise en scène des *Fourberies de Scapin*, qui a durablement bouleversé la conception de l'œuvre de Molière jusqu'à aujourd'hui:

«Faire du réalisme dans le classique, c'est le trahir, c'est faire quelque chose de contraire à la tradition». Et plus loin: «La tradition c'est nous, si nous sommes bien pénétrés et bien nourris de classique». Ou encore: «La tradition n'est tradition, n'est vivante, que reprise, transformée et non platement reçue et imitée.».

Et cette vision très spécifique de l'œuvre, Copeau l'explique ainsi: «(...) il ne faut pas faire d'analyse (méthode discursive) pour entrer en possession d'un personnage ou d'une pièce. C'est un instinct, un don qu'on a ou qu'on n'a pas, et cet instinct seul donne le sens, le rythme, le battement de cœur du personnage ou de la pièce à l'acteur comme au metteur en scène.»⁴

Alternative herméneutique: vers un autre rapport au texte

Loin de sombrer dans l'idéologie du don que peut laisser entendre cette citation, au risque d'un malentendu profond sur son auteur, et à son corollaire, l'idée de la valeur proprement «inexplicable» de toute création artistique⁵, c'est précisément cet «instinct», ce «rythme», ou encore ce «battement de cœur du personnage» que nous voulons essayer de contribuer à expliquer ici. Pour ce faire, il convient, ce qui n'est pas aisé puisqu'il s'agit là d'un ressource presque exclusive actuellement en la matière, de laisser délibérément de côté tout discours critique traditionnel, qu'il soit d'origine académique, scolaire ou journalistico-littéraire, pour laisser la parole aux «praticiens de la scène», qu'ils soient metteurs en scène, comédiens, régisseurs ou techniciens... Cette approche a le grand mérite de permettre de constituer et de mettre en évidence d'authentiques «alternatives herméneutiques» qui jalonnent l'histoire dramatique. En effet, la polémique opposant le Professeur Deloffre et le metteur en scène Roger Planchon sur la juste interprétation de Marivaux a non seulement fait date et constitué, en soi, un débat d'idées aussi stimulant qu'il fut violent, mais encore permis de sortir Marivaux, par le regard éloigné et détaché de toute neutralité axiologique du metteur en scène, d'une interprétation monolithique. Cette polémique a utilement contribué, par le langage de la scène, à mettre en évidence la profonde richesse de l'œuvre d'un auteur que l'on considérait trop souvent comme un mineur, comme un «précieux» sans préoccupation social.

Ces sortes de lecteurs sciemment à contre-sens sont nombreuses dans l'histoire du théâtre français, si bien qu'il est permis de considérer non seulement la mise en scène comme une innovation indissociablement esthétique et politique, mais encore comme un «acte d'interprétation»

⁴ Jacques Copeau, *Mise en scène des Fourberies de Scapin de Molière*, Présentation de Louis Jouvet, Paris, Editions D'aujourd'hui, collection «Les introuvables», 1950, p. 19.

⁵ Cf. dans une autre perspective, Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, «Mais qui a créé les créateurs?», Paris, Editions de Minuit, collection «Documents», p. 207: «La sociologie et l'art ne font pas bon ménage. Cela tient à l'art et aux artistes qui supportent mal tout ce qui attende à l'idée qu'il sont d'eux-mêmes: l'univers de l'art est un univers de croyance, croyance dans le don, dans l'unicité du créateur incréé, et l'irruption du sociologue, qui veut comprendre, expliquer, rendre raison, fait scandale. Désenchantement, réductionnisme, en un mot, grossièreté ou, ce qui revient au même, sacrilège (...)».

authentique par le spectacle, parfois concordant, parfois concurrent avec celui de l'interprétation exclusivement littéraire du texte. C'est une puissante actualisation de l'œuvre, qui n'est pas exempte de défauts, d'erreurs et de contre-sens (mais en littérature, comme le disait déjà Proust dans *Contre Sainte-Beuve*, «tous les contresens sont beaux») et comporte sa logique propre, faite de retards, d'anticipations, de lectures provocatrices ou visionnaires... S'instaure alors une subtile dialectique entre la scène et le texte qui nous intéresse ici au plus haut point, et que Jean-Pierre Vincent résume ainsi, à travers quelques exemples flagrants sur lesquels nous aurons d'ailleurs à revenir ailleurs:

«Musset a toujours été victime en France d'une image douceureuse, mièvre, molle, alors qu'il est tout le contraire! Tandis que Marivaux, dès 1959, dans la mise en scène *de La Seconde Surprise de l'amour* de Roger Planchon a pu sortir de la préciosité où on avait tendance à l'enfermer, tandis que Molière, lui aussi, toujours avec le même Planchon et sa mise en scène de *George Dandin* en 1958 puis de *Tartuffe* en 1962 a pu révéler enfin toute son âpreté et la violence de sa critique sociale, Alfred de Musset, quant à lui, n'est toujours pas remis à sa juste place dans l'histoire du théâtre français: c'est-à-dire à l'orée de la modernité (...)»⁶.

Devoir de mémoire: des archives pour l'éphémère

Mais au-delà de la quête ou de la conquête du sens que constitue la mise en scène par rapport au texte, l'ambition de notre étude est de mettre en valeur le patrimoine considérable que constituent les documents concernant le spectacle pour la mémoire théâtrale au sens large. En effet, la représentation théâtrale est, par nature, «épiphanie», selon la belle expression de Roland Barthes. Si bien que l'archive en art du spectacle est d'une nature particulière. C'est une «archive vivante» investie d'un véritable «devoir de mémoire». Sans tomber dans un instinct compulsif de conservation, on peut donc affirmer que l'enjeu n'est rien moins, ici, que de pallier les insuffisances de la captation audiovisuelle (photographies de spectacle, enregistrements sonores ou visuels...) et de fixer, dans une certaine mesure, la mémoire de l'éphémère, d'en débusquer les moindres techniques. La conscience de ce patrimoine d'un nouveau genre, qui n'est pas sans poser d'immenses difficultés de conservation, de traitement et d'exploitation, émerge lentement, mais de façon de plus en plus nette chez les metteurs en scène. Jean Vilar s'en souciait déjà dans les années 1960, dans une lettre qu'il adressait à Jacques Le Marquet:

⁶ Jean-Pierre Vincent cité par Fabienne Pascaud, «Du texte à la mise en scène: le *Lorenzaccio* de Jean-Pierre Vincent» in Daniel Couty et Alain Rey, *Le Théâtre*, Paris, Larousse, 2001 [pour la nouvelle édition], p. 200.

«Je vous en prie, cher Le Marquet, ayez le bon courage de laisser tel quel les dossiers de chacune de nos pièces. Et même: jusqu'à vos propres notes (...). Laissez cela tel quel. Quel que soit le désordre des documents sur tel ou tel sujet que je croyais en ordre, je vous assure que je ne vous témoignerai jamais, à mon tour, ni colère, ni amertume, moins encore de la lassitude.

PS: Réfléchissez à cela, je vous prie: que vos archives, telles qu'elles sont, sont vraies et vivantes, selon le mot qui fait fureur en ce moment au TNP (...), mot que vous avez employé hier. N'y touchez-pas. Ne brûlez pas. Ne 'cassez pas'. Et livrez.»⁷

Certains metteurs en scène contribuent en effet utilement au développement de telles perspectives, comme Jacques Lassalle, qui parlait à propos de la captation vidéo, en 1999, devant l'Académie expérimentale de théâtre, de «devoir de mémoire», affirmant que «sans attenter à l'éphémère des représentations et au transitoire de leurs répétitions, il devenait possible autant que nécessaire d'en capter autrement, librement, certains moments». Encore convient-il de prendre en considération les insuffisances du support audiovisuel, qui repose sur un apparent paradoxe: trop d'information tue l'information. En effet, indépendamment des difficultés techniques de la captation de l'image (souvent réduite à un point fixe en plan frontal, dans l'axe du fameux et galvaudé «œil du Prince»), et du son (faiblesse du matériel d'enregistrement et déperdition liée aux mouvements des acteurs), le support audiovisuel rend compte d'un état transitoire de la représentation, qui se caractérise par le constant devenir. Il est donc inapte, en dépit de son apparent exhaustivité, à rendre compte d'un processus, et encore moins de la généalogie d'une écriture de scène.

Du texte à la scène: généalogie d'une «écriture scénique»

D'aucuns pourront dire que l'exercice de haute voltige auquel nous prétendons nous livrer ici est périlleux, voire pernicieux, puisqu'il consiste à chasser une hégémonie pour une autre, en poussant le monopole de l'interprétation légitime auquel prétend la critique littéraire sous toutes ces formes, et qui constitue un réel pouvoir de conformation des goûts et des valeurs, par un autre: celui du diktat du metteur en scène, dont on nous dit trop souvent qu'il constitue déjà une figure éminente (et même pro-éminente) de l'art contemporain.

Cette inquiétude, pour légitime qu'elle soit, est infondée, de plusieurs points de vue. D'abord, parce que la conception de la représentation théâtrale à laquelle nous cherchons à nous conformer repose sur la notion

⁷ Lettre de Jean Vilar à Jacques Le Marquet, Samedi 29 Janvier 1966, cité dans *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* n° 5: «Archives, patrimoine et spectacle vivant», Juin 2000.

trop rarement mise en avant de «création collective»: c'est réellement et indépassablement un ensemble de compétences qui crée l'œuvre théâtrale, allant de sa mise en espace et du jeu dramatique à sa réalisation technique. Rappelons qu'il existe encore aujourd'hui plus d'une cinquantaine de métiers du théâtre et que nous n'avons pas l'intention de les occulter... Ensuite, parce que ce qui nous intéresse dans le cadre de cette recherche est bien moins la figure centralisatrice du metteur en scène en posture de créateur que le processus actif de généalogie de l'écriture scénique sous toutes ses formes. Enfin, parce que réparer un manque n'est pas créer une injustice: le peu de travaux de synthèse portant spécifiquement sur le spectacle comparé à l'abondance des analyses dites de «dramaturgie des textes», et des modèles théoriques se substituant à «l'analyse de spectacle», la sémiologie notamment, qui court-circuite le projet de réflexion sur l'écriture scénique dans ce qu'elle a de spécifique... ou moment-même où elle postule sa nécessité...

Ce qui nous intéresse n'est ni d'offrir un catalogue des «éléments matériels de la représentation», ni de proposer un mode d'approche théorique qui viendrait s'ajouter à la somme considérable des autres ⁸. Ce projet a déjà été mené à bien depuis fort longtemps et a alimenté les gloses les plus diverses, et pas toujours des meilleures. Ainsi parlait Michel Corvin, affirmant de façon symptomatique: «Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui ne vise pas à analyser des mises en scène en tant que telles ni de rendre compte de spectacle, mais, comme le sous-titre l'indique, à proposer une analyse de la représentation et à en explorer la problématique selon les catégories de la sémiologie théâtrale (...)» ⁹.

Au contraire, notre perspective est bien de donner à voir le travail d'élaboration dynamique des interprétations à partir des textes, et de réfléchir sur l'interaction, la configuration mutuelle du texte et de la scène dont il est l'enjeu majeur. De timides et très dignes d'intérêt tentatives éditoriales de créations de collections consacrées à la publication de notes de mise en scène, présentant en vis-à-vis le texte original et les recherches ou les directives du metteur en scène ¹⁰, et de très ponctuelles recherches isolées sur des auteurs ¹¹, ont été menées. Mais en dépit de ces expériences passionnantes, il semble bien que, dans une très large mesure, ce travail,

⁸ Cf. notamment, parmi tant d'autres, Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.

⁹ Michel Corvin, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, *Avant-propos*, p5.

¹⁰ La collection «Mise en scène» des éditions du Seuil, dans les années 1950, étant la plus aboutie. Mais elle ne compte pas plus d'une dizaine de titres.

¹¹ Cf. notamment le travail de Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de La Sorbonne, 1986.

dont nous ne prétendons rien faire de plus que de montrer la nécessité, reste à faire.

Pourtant, il semble qu'un mouvement soit amorcé, qui permet au théâtre de «conquérir une dignité sociale et épistémologique». Il est en effet convenu aujourd'hui de considérer le travail de mise en scène, dans toutes les acceptions que nous avons vues, comme un acte d'interprétation authentique: «Il est clair que le texte constitué par les notes du metteur en scène n'est pas de l'ordre de la restitution fidèle et réaliste de l'image, mais appartient au véritable travail de la mémoire: l'interprétation.»¹².

Que reste-t-il de la mise en scène? Ainsi parlait Louis Jovet

C'est pourquoi nous préférons substituer à l'expression «service du texte» celle de «rapport au texte», considérant qu'une mise en scène est une co-création sollicitant des savoirs, mais aussi des savoir-faire et des savoir-être. Mais qu'apportent, concrètement, ces documents disparates à l'intellection *a posteriori* du texte et du spectacle? Le plus convainquant est peut-être de laisser parler un metteur en scène d'un autre metteur en scène, et d'entrer, par cette parole déléguée, dans le principe actif qui est au cœur de la démarche que nous proposons. Nous avons délibérément choisi un texte parfois mystique, parfois déceptif et qui entre, en apparence, en contradiction avec le présent propos, mais toujours très émouvant parce que, précisément, il est révélateur et symptomatique des difficultés de la démarche que nous nous proposons de mettre en place.

La *Présentation* par Louis Jovet de la mise en scène des *Fourberies de Scapin* est, à ce titre, des plus significatives.

«En lisant les notes que Copeau a écrites pour les *Fourberies de Scapin*, bien des souvenirs de nos années de travail en commun me sont venus à l'esprit.

A certains passages de ma lecture, je l'ai retrouvé présent, vivant.

Soudain surgit du fond de ma mémoire, par un curieux mécanisme de sensations, j'ai entendu l'inflexion qu'il indique, j'ai vu le geste qu'il propose, le jeu de scène qu'il décrit; j'ai entendu sa voix, j'ai vu son visage, je l'ai revu.

Par cette mosaïque de notes, ces bribes de textes qui s'entremêlent aux répliques de la pièce, peu à peu, au fur et à mesure que je les lisais, Copeau lui-même réapparaissait devant moi.».

Il y a bien plus dans ce passage qu'un hommage, ou qu'un art de faire ressusciter les morts, car Louis Jovet évoque juste après la relation de Copeau à Molière lui-même, par un subtile jeu de glissements et de

¹² Catherine Clément, *Préface* de l'édition de la *Mise en scène des Fourberies de Scapin de Molière*, de Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux, Nanterre Amandiers, Editions théâtreles, 199, p. 8.

contaminations. Il y a la conscience aiguë d'un dialogue entre l'auteur et le metteur en scène, et la conception féconde d'une projection de sa subjectivité:

«Telle est la vertu du metteur en scène dans son travail.

Tout ce qu'il a charge d'animer se construit d'abord en lui-même par imagination et suscitation, par un travail intérieur où tout de lui participe.»

Mais il y a plus encore que ce jeu de la subjectivité de l'artiste, il y a aussi le poids de chaque époque, et partant, la contribution indirecte du renouvellement incessant des publics à l'élaboration, voire à la conquête du sens, toujours provisoire:

«Ce personnalisme est un défaut bien commun; il est bien difficile de vivre, au théâtre plus qu'ailleurs, sans avoir de personnalité.

Chaque époque ressent, entend et juge d'une manière différente la même oeuvre, selon son tempérament, ses idées ou ses tendances?».

Encore le travail de déchiffrement «au second degré» des documents de mise en scène n'en est il que plus complexe. Et il apparaît, à la lecture de ces quelques lignes, que le travail d'exploitation des données issues de documents de scène constitue une véritable impasse. C'est peine perdue. Et pourtant, Juvet lui-même, dans le moment où il affirme l'inutilité de cette démarche consistant à subsumer les documents de scène... prend la peine de participer par sa glose à l'édition des carnets de mise en scène de Copeau. Curieuse dénégation? Ou moment d'une pensée complexe, participative, en train de se faire?

«Il n'est rien de plus aisé à écrire et de plus difficile à déchiffrer que les annotations dramatiques.

Toutes sont personnelles. Toutes sont fragmentaires, abrégées, toutes par quelque côté paraissent insolites, absconses, hermétiques ou abusives quand elles ne sont pas inutiles. Il faudrait écrire un long développement pour rendre clairs les quelques mots ou les signes par lesquels elles s'expriment.».

Et plus loin, le constat se fait plus précis et plus désenchanté encore, qui assène, non sans se ménager le prudent recours d'une incise qui à elle seule, par sa longueur, suffit à nuancer le caractère en apparence définitif de l'assertion:

«Quand aux indications de régie, celles que le livre de conduite impose aux comédiens – à part les places et les mouvements proposés pour la circulation, les entrées et les sorties de scène, l'emplacement des meubles, la liste des accessoires et les repérages d'éclairage – il ne faut pas songer à leur donner un sens; leur rigueur impérative ne comporte aucune explication. Il ne faut pas chercher à les comprendre: les choses sont ainsi parce qu'elles sont ainsi; les alchimistes ne sont pas plus obscurs dans leurs recettes.

Lui aussi, l'acteur, en marge de sa brochure, pour mémoriser ses sentiments ou ses idées ou se donner une inflexion, crayonne des mots 'pense-bête'; hélas, rien n'est plus subjectif et incommunicable.».

On l'aura compris, la démarche consistant à prendre en compte, dans le travail herméneutique, les documents techniques de travail ne va pas de soi. C'est même, du propre aveu de Louis Jovet, une gageure. Cela suppose, en tout état de cause, la mise en place d'un protocole d'analyse et de modalités du discours de commentaire particulièrement adaptés. Mais cela suppose aussi la conscience accrue du caractère relatif et partiel de la démarche, tant il est vrai que les documents que l'on est amené à côtoyer constituent, bien souvent, la fixation arbitraire d'un instantané:

«Le théâtre est un art vivant, impermanent, extemporané, qui se prépare, s'ordonne et s'exécute tout aussitôt comme une expérience de chimie ou une bataille. Tout ce que l'on peut dire avant et après l'acte, le jeu, avant ou après l'accomplissement de la représentation est incertain ou relatif.

Créer est l'affaire d'un moment, non d'une durée. Seul compte l'instant de l'exécution de cette création immédiate qu'est la cérémonie dramatique.

Instant imprévisible qui va du miracle du succès à la consternation pitoyable d'un échec.

Avant, c'est trop tôt, et après, c'est trop tard pour en parler.

Seule compte le moment de l'effusion et tout le reste est approximation.»¹³.

Et pourtant, si tout cela valait la peine d'être tenté, et si cette approche était, en effet, la pire des approches possibles... à l'exception de toutes les autres?

Entre ressources et sources

C'est donc, on le voit, en toute connaissance de cause, en dépit des limites qui viennent d'être énoncées, que nous réaffirmons la nécessité d'un vrai projet d'exploitation de ces ressources des arts vivants, qui ont tout l'air d'être à la source de l'activité théâtrale, au fondement même de la pratique comme de la démarche créative, esthétique et intellectuelle. Et les travaux qui vont être proposés dans le cadre de cette série d'articles constituent une initiative de synthèse centrée sur les auteurs du répertoire destinée à être suivie, et sans doute, très vite, dépassée... Telle est, en tout état de cause, la dynamique à laquelle nous voudrions, modestement, contribuer, et à laquelle le vaste projet mis en place par nos collègues portugais semble pouvoir utilement contribuer.

¹³ Louis Jovet, *Présentation de la Mise en scène des Fourberies de Scapin de Molière*, Paris, Editions D'aujourd'hui, collection «Les introuvables», 1950, resp. pp. 9;11; 12; 13; 14.

