



Jean-Marie Piemme

# Le Souffleur inquiet



essai / théâtre

La collection Espace Nord rassemble des titres du patrimoine littéraire belge francophone. Elle offre un catalogue d'auteurs remarquables et veille à la réédition d'œuvres devenues indisponibles. Propriété de la Fédération Wallonie-Bruxelles, la collection est gérée par Les Impressions Nouvelles et Cairn.info, qui ont réalisé le présent volume.

[www.espacenord.com](http://www.espacenord.com)



F É D É R A T I O N  
W A L L O N I E - B R U X E L L E S

© 2012 Communauté française de Belgique

Illustration de couverture : © olly – Fotolia.com

ISBN : 978-2-930646-43-5

Dépôt légal : D/2012/12.583/24

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est strictement interdite.

Jean-Marie Piemme

# Le Souffleur inquiet

et autres écrits sur le théâtre

*Postface de Yannic Mancel*



À Antoine Laubin,  
comme un flambeau qu'on transmet

## PRÉSENTATION

Quand il est respecté à hauteur de ses possibles, le théâtre est un souffle continu, il nous déplace en permanence sur la scène de la vie, il questionne l'humanité en nous, il interroge le vivre ensemble et les secrets de nos actes. Il est bien ce miroir qui capte le corps et la conscience de qui s'y livre.

Sa puissance n'est pas feinte. Mais le théâtre a perdu depuis longtemps la centralité sociale qui fut la sienne dans les temps passés. Il se déploie aujourd'hui entre une capacité d'ébranlement intacte et une difficulté à imposer sa légitimité dans le devenir médiatique du temps.

À elle seule, cette contradiction majeure suffirait à justifier un retour du théâtre sur lui-même, une prise de distance, une réflexion. Que fait-on quand on le fait et comment le fait-on ? Quelle légitimité le « vivant » du théâtre (c'est-à-dire l'acteur et le spectateur mis en présence réelle), trouve-t-il dans un monde d'images, d'ordinateurs, de communications planétaires ? Comment con cevoir le geste théâtral au mieux de ses possibilités ? Comment le fabriquer, selon quelles lignes de forces, dans quelle logique, avec quelles perspectives ? Comment envisager le rapport au public ? Ces questions ont été les miennes dès mon entrée en théâtre, elles me préoccupent aujourd'hui encore. Au fil des ans, elles se sont incarnées dans des objets d'analyse divers, allant de l'opéra, au jeu de l'acteur, en passant par l'exploration

des formes théâtrales du passé et l'écriture. C'est en praticien du théâtre que je me les suis posées, comme dramaturge-écrivain, collaborateur du metteur en scène d'abord ; plus tard, comme dramaturge-écrivain parlant en mon nom. Dans les deux cas, j'avais besoin de savoir dans quels contextes, pourquoi, pour qui faire mon travail. En passant d'une position de commentaire à une position de création, j'ai obéi à la même nécessité : celle d'ancrer mes pratiques dans une vision du théâtre comme art du présent, au présent.

Le volume qui suit reprend des articles de fond que la revue « Alternatives théâtrales » a publiés en 1984, sous le titre « Le souffleur inquiet ». Des textes récents, publiés dans différentes revues françaises, québécoise et belges y ont été ajoutés. L'ensemble ainsi constitué redessine l'identité du théâtre aujourd'hui, pointe ses transformations et interroge la façon dont les pratiques incarnent ces changements.

## Savoir et pouvoir : la mise en scène

### **L'activité critique et la mise en scène**

En France, on a coutume de dater l'avènement de la mise en scène avec Antoine et la fondation du Théâtre libre en 1887. Non que le mot et la chose soient brusquement apparus tel un magistral coup de tonnerre dans le ciel serein du théâtre. À juste titre, les spécialistes rappellent que le terme lui-même s'emploie dès la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et que le contenu de la notion n'a cessé, dès ce moment, de s'élaborer. L'événement pourtant doit être lu comme rupture avec la tradition théâtrale passée : l'apparition de la mise en scène et du metteur en scène inaugure une « époque » du théâtre qui aujourd'hui reste la nôtre. Spécialistes et praticiens s'accordent là-dessus pour dire la différence qui sépare ce qu'on appelle, dans une étrange naïveté, « le théâtre contemporain » des formes théâtrales passées.

L'irruption et le développement d'une fonction nouvelle sont là, faits irréfutables. Mais le constat est plus simple à faire que l'explication à donner. Car enfin, comment rendre compte de ce bouleversement, comment délimiter ce qui à un moment historique donné a permis cette discontinuité, comment remonter de l'éblouissante présence du metteur en scène à ses conditions de possibilité ? La fin du XIX<sup>e</sup> siècle nous met en présence d'une fonction nouvelle et d'un homme nouveau ; ce que l'on sait

aujourd'hui du mode d'apparition de l'événement dans le cours historique interdit de penser cette nouveauté sur le mode de l'anecdote où se confinent encore tant de tentatives explicatoires. Inutile donc de raconter la belle histoire du père Antoine, qui avait été précédé par le duc de Meiningen, lequel, on ne sait trop pourquoi, s'intéressait beaucoup à l'histoire, et qui eut beaucoup d'influence en cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce sont là de belles histoires, mais leurs pouvoirs explicatifs sont nuls. Pas question, bien sûr, de nier que les Meiningen eurent de l'influence sur Antoine, mais cette filiation est impropre à rendre compte de la profonde discontinuité où s'inaugure un geste nouveau. Alors faudrait-il avancer quelque argument d'ordre technique ? Faudrait-il dire avec Copeau que la complexification du théâtre a rendu obligatoire l'apparition d'un spécialiste ?

Dort, dans un texte déjà ancien, a fait un sort à ces hypothèses : s'il n'est pas sans intérêt ni sans pertinence, l'argument technique est néanmoins faible au regard d'une explication de type purement sociologique<sup>1</sup>. Suite aux bouleversements sociaux issus de l'industrialisation de la France et de son développement capitaliste, le public de théâtre est devenu un ensemble hétérogène qui ne se trouve plus de plain-pied avec l'image que lui propose la scène. La mise en scène, le metteur en scène s'autorisent d'un divorce entre salle et scène pour se proposer en médiateurs. La fonction nouvelle va jouer dans l'écart d'une attente hétérogène et d'une image impuissante à la satisfaire, soit que l'on prenne l'écart lui-même comme objet de travail – ligne brechtienne –, soit que l'on œuvre à combler l'écart pour restaurer une participation perdue – ligne du théâtre comme communion.

L'hypothèse est pertinente, mais elle est large, et,



paradoxalement, dans son étendue, elle ne rend compte que de l'aspect proprement esthétique de la mise en scène. C'est à juste titre que Dort écrit : « Il n'y a pas eu seulement création d'une nouvelle activité technique, celle du metteur en scène, par différenciation des fonctions antérieures (décorateur, directeur, acteur principal...) ; il y a eu aussi prise de conscience de la signification esthétique de cette nouvelle activité. Passage de la quantité à la qualité. Un saut dialectique »<sup>2</sup>. Un saut dialectique en vérité, mais, pour en mesurer l'ampleur, il faut s'efforcer de comprendre non seulement en quoi la situation théâtrale appelle la fonction nouvelle, mais en quoi le non-théâtral surdétermine à un moment donné la pratique théâtrale au point d'y imposer la possibilité d'une fonction nouvelle. Car la plupart des explications relatives au surgissement de la mise en scène enferment curieusement le phénomène sur lui-même, elles lui assignent les seuls éléments du champ théâtral comme possibilité d'existence. Ou alors on évoque un peu largement un faisceau de circonstances économique-politico-culturelles qui ont certes de la valeur, mais dont le niveau de généralité est tel qu'il jette sur l'événement moins une lumière explicative qu'une lueur contextuelle. Constaté que la mise en scène se déploie dans la foulée d'une France qui vient de s'industrialiser est à la fois important et peu précis.

Repardons d'une autre constatation qui, elle, n'a rien de théâtral. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle ne voit pas seulement l'avènement de la mise en scène et du metteur en scène. Quelques années plus tôt, elle a vu apparaître une fonction nouvelle et un homme nouveau : la critique et le critique, eux-mêmes consécutifs à une profonde mutation dans les formations discursives à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Un des effets les plus

visibles de cette mutation est constitué par l'apparition de la littérature au sens moderne où nous l'entendons. Jusque-là, on avait écrit des textes – histoire, art dramatique, poésie, éloquence, roman – dont la diversité était subsumée par la notion de « belles lettres ». À partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette catégorie se désarticule, et des scissions se réalisent ou se profilent qui, redistribuant les limites internes du champ discursif, vont faire apparaître un espace nouveau, celui de la littérature. Corollairement à la naissance de la littérature naît aussi l'auteur. Certes, au temps des « belles lettres », il se trouvait bien des gens pour écrire des textes et, si l'on insiste ici sur la naissance de l'auteur, ce n'est pas contre l'idée – absurde, au demeurant – qu'avant cette période la création eût été collective. Mais seul un abus de langage – et plus précisément une projection rétrospective de nos catégories modernes sur une société passée – a pu désigner les producteurs de textes comme des écrivains ou des auteurs. Ceux-ci, comme phénomènes sociologiques, se caractérisent à la fois comme spécialistes et comme professionnels d'un domaine. L'écrivain de l'époque moderne n'est plus le polygraphe de l'époque classique, entretenu par le mécénat ou par le pouvoir, mais un professionnel dans sa discipline, dont les livres sont achetés par un public. « Toute cette évolution se fait entre, d'une part, Molière, Racine et La Bruyère, les derniers des écrivains « entretenus », et, d'autre part, Balzac, l'auteur de la *Lettre aux écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle* et l'inspirateur de la Société des gens de lettres »<sup>4</sup>. D'autre part, avec le XIX<sup>e</sup> siècle naît aussi une notion fondamentale, celle d'historicité. Qu'une société s'inscrive dans un devenir, qu'elle ait un passé, un présent et un avenir, qu'il y ait de l'intérêt à retrouver un autre temps, qu'il y ait du plaisir à faire revivre une

autre époque, qu'il y ait des enseignements à tirer de la vie des siècles passés, voilà ce dont témoignent clairement le développement du roman historique, le succès des livres d'histoire, le culte romantique de la ruine, etc. Et l'on sait qu'avec le développement industriel, c'est proprement l'Histoire qui va faire une entrée fracassante dans le champ idéologique. De Balzac à Zola, de Karl Marx à Lanson, de la philologie à l'archéologie, c'est tout un espace mental qui se crée où l'activité critique trouvera d'autant mieux à se loger que les nécessités de développement du capital ont créé un vaste public de lecteurs en dispensant largement les « bienfaits » de l'alphabétisation.

L'activité critique naît dans ce contexte général, mais la professionnalisation de la critique s'explique de manière plus précise encore par une autre caractéristique. Refusant le discours du goût et de l'impressionnisme, la critique se professionnalise, liant indéfectiblement son activité à l'exercice du savoir. Lorsque la critique s'institutionnalise comme activité autonome, la doctrine positiviste règne en maître. Cette doctrine domine alors l'histoire en train de se constituer en discipline scientifique : elle lui donne les fondements à partir de quoi rejeter l'ambivalence littéraire où la retenait encore un Michelet. Et c'est du côté du positivisme historique que la critique, consacrée par l'Université avec la reconnaissance de l'histoire littéraire comme discipline scientifique, va chercher ses titres de légitimité. Parler d'une œuvre n'est pas en dire n'importe quoi, c'est articuler sur elle un savoir. On va voir que la mise en scène procède exactement de la même démarche.

On peut noter plus d'une parenté entre l'activité critique et la mise en scène, et notamment, pour s'en tenir au plus superficiel, mais pas nécessairement au moins signifiant, celle-ci : sur ces deux pratiques flotte un même discours – commun ou sophistiqué

– qui veut que le critique comme le metteur en scène soient des intermédiaires entre l'œuvre et le public. Ne dit-on pas de l'un et de l'autre qu'ils ont pour tâche d'« interpréter les œuvres » ? N'ont-ils pas tous deux pour injonction première de « respecter au mieux de leur talent » le sacro-saint dogme de la fidélité au texte ? La *doxa* le veut ainsi, qui cherche sans relâche à mettre au jour le sens juste. Et, en l'occurrence, la justesse a mille objets pour supports. Le sens juste, ce peut être ce que l'auteur a voulu dire, ce qu'il a objectivement dit, ce qu'il aurait voulu dire derrière ce qu'il a dit, c'est, en tout cas, ce que le critique a pour tâche de révéler et le metteur en scène d'illustrer. Le critique théâtral – cet homme à la croisée des chemins critique et scénique – a, du reste, traditionnellement pour fonction de vérifier si, de la révélation du sens à l'illustration, le public ne perd rien au change. Ou, pour dire les choses autrement, il vérifie la différence de rendement entre deux savoirs : celui de la mise en scène et celui de la « science » du texte.

Car s'il est une parenté forte entre la critique (je ne parle plus maintenant de la critique théâtrale) et la mise en scène, c'est bien que toutes deux sont constituées par un savoir. La chose est claire pour la critique, elle est moins évidente pour la mise en scène. En effet, quand on voit dans l'histoire de la mise en scène aujourd'hui encore le nombre de metteurs en scène qui exercent leur pratique dans la dénégation la plus forcenée du savoir, on comprend qu'il y a intérêt à ne pas laisser sans preuves cette assertion.

## **La mise en scène : savoir**

Hypothèse donc : le savoir est constitutif de la mise en scène.

Sans l'intrusion du savoir dans le champ théâtral, on voit mal comment on pourrait rendre compte du surgissement de la mise en scène autrement que comme un pur hasard, un accident historique qui aurait pu se produire un siècle plus tôt ou un siècle plus tard. Mais si l'on pense que le surgissement n'est pas fortuit, qu'il est lié au remaniement des pratiques discursives tel qu'il s'opère pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, force est bien d'accepter, contre les illusions spontanéistes de la création, contre la fausse opposition des intellectuels et des artistes, contre la mythification de l'ignorance salvatrice et de la virginité productive, qu'il n'y a pas d'acte de mise en scène sans exercice (conscient ou non, frontal ou latéral, nodal ou périphérique, avoué ou dénié) du savoir. Que le savoir advienne au théâtre ! Voilà le vœu que Zola, après l'avoir formulé pour la littérature romanesque et pour la critique, redira avec force pour le théâtre. En lisant à travers Zola les traces d'un savoir constitutif du projet romanesque des *Rougon-Macquart* et de la volonté de transformation théâtrale qui requiert l'écrivain, Antoine, en cristallisant la fonction de mise en scène, introduira le savoir au théâtre comme modalité ordinaire de fonctionnement. Les traces de ce phénomène sont patentes, notamment dans l'importance accordée au travail de documentation préalable au spectacle. Plus question de se contenter de la toile peinte interchangeable ou d'un espace abstrait. Chaque pièce a sa spécificité, qui doit être montrée et reconnue comme du réel en train de parler. Et ce réel, pour bien le restituer, il importe de le connaître, soit indirectement par la médiation du livre ou de l'archive, soit directement par le biais d'une observation sans complaisance. Il en va pareillement du jeu de l'acteur. En lui enjoignant de jouer « au naturel », Antoine ne demande pas au comédien de retrouver miraculeusement un état

de nature d'avant les conventions théâtrales, mais d'aller à la connaissance de la vie, de ces mille petits gestes qui la font, de repérer son grain le plus originaire et d'en faire ainsi le soubassement de son travail.

Acceptons le savoir d'Antoine : il est vrai qu'il a inauguré l'ère de la mise en scène dans un climat de science expérimentale et d'observation. Mais ce moment idéologique particulier, ce scientisme qui enferme Antoine dans l'espace d'un mythe n'est-il pas tout à fait spécifique au fondateur du Théâtre libre ? Ce savoir-là est bien constitutif du travail de la mise en scène naturaliste, mais, une fois dépassé le naturalisme, on serait bien en peine de trouver un metteur en scène qui adosse son écriture à la méthode expérimentale telle qu'on la concevait en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est bien vrai que ce n'est pas sans abus de langage qu'on dit *le* savoir constitutif de la mise en scène. Il faudrait à tout le moins parler des savoirs qui constituent la mise en scène, en insistant davantage sur la pluralité de ceux-ci. À côté du scientisme naturaliste, il faudrait parler du savoir éthique de la mise en scène symboliste, du savoir « lettré » du Cartel, du savoir marxiste du brechtisme, du savoir des sciences humaines qui marque aujourd'hui tant de pratiques. Il serait toutefois souhaitable de prendre la caractérisation de ces savoirs pour ce qu'elle est : une étiquette un peu commode pour désigner quelque chose d'infiniment plus complexe. Ce serait la tâche d'un travail historique de longue haleine de voir comment les savoirs innervent chaque courant de mise en scène, sur quel mode ils le font, avec quels effets escomptés ou imprévus. On amorcera ici un cas d'analyse, le moins évident peut-être, celui de Copeau.

Le cas Copeau est exemplaire à plus d'un titre. Au fondement de cette exemplarité, un fabuleux phénomène de dénégation :

Copeau affiche sans cesse son savoir et sans cesse le nie. Sa dénégation a, du reste, encore beaucoup d'adeptes aujourd'hui chez ceux – metteurs en scène, comédiens, critiques de théâtre ou spectateurs – qui pensent qu'on fait du théâtre comme on respire, que l'important c'est d'avoir le feu sacré et qu'il n'est d'art véritable que dans la spontanéité. La dénégation chez Copeau s'opère au travers de la double exigence de l'humilité et de la sincérité.

Soit ce texte : « ... Nous reconnâtrons la valeur d'un texte dramatique à l'appel qu'il nous fait dans le sens de la fidélité, au peu de liberté qu'il nous laisse, aux commandements qu'il nous donne, à la servitude qu'il nous impose. Et c'est en travaillant dans ces limites, en nous débattant dans ces liens que nous trouverons la confiance du mystère et le secret de la vie. Par quelle opération ? C'est ce qu'il est difficile de dire. Je ne m'engagerai pas dans des considérations techniques. Ce qui m'intéresse ici, c'est l'attitude d'un interprète suprême vis-à-vis d'un ouvrage suprême. Je la définirai, cette attitude, par l'usage des dons intellectuels comme l'intelligence et la force de l'attention, mais surtout par des qualités morales dont les plus rares, les plus précieuses sont la simplicité et l'humilité. Ces dons, ces qualités, éclairés par l'étude et fortifiés par le travail, produisent en nous ce qu'on désigne d'un mot qu'il faut bien entendre, car il dit tout : la sincérité. C'est la sincérité qui nous introduit à la connaissance profonde. Mais cette connaissance elle-même demeure presque indéfinissable. Elle n'est pas tout à fait de l'ordre de la connaissance intellectuelle et ne s'obtient ni par des données d'érudition, ni par des jugements logiques, ni même par l'application de méthodes spéciales. C'est une faculté de contact, une intuition naturelle, une révélation dont j'oserais

dire qu'elle est d'essence musicale »<sup>5</sup>.

On voit ici à l'œuvre le meilleur Copeau, celui de la communion, l'archange du texte, le saint de la scène, le pèlerin de Beaune : il est vrai que ce Copeau-là avait une sacrée réalité. Mais il existe un autre Copeau, tout aussi réel, celui qui parle, par exemple, du XVII<sup>e</sup> siècle et de Molière. Sur Molière, Copeau a écrit des centaines de pages ; il a proposé maintes analyses de ses œuvres, il a replacé le bonhomme dans son temps, bref il s'est livré sur lui à une activité intellectuelle qui n'a pas pour ressort véritable la grâce ou le don, mais, bien plus matériellement, ce que j'appellerais le savoir du « dix-septiémiste ». Il y aurait plus d'une parenté à relever entre le discours de l'Université sur Molière et ce qu'en écrit Copeau. Il puise aux mêmes idéologies littéraires : le sens unique, la vérité de l'œuvre, la confusion du biographique et du littéraire, les hypothèses sur l'Homme-en-général, la saisie anecdotico-empirique de la littérature, la croyance au génie intemporel et, par-dessus tout, cette profonde aptitude à réduire l'écrivain et son œuvre à un grand catalogue d'exemples moraux. Il n'y a rien là qui ne soit dans le droit fil de la « science » littéraire telle qu'elle a régné dans l'Université française dans l'entre-deux-guerres. En outre, pour lier complètement Copeau au savoir littéraire de son temps, il faut ajouter sa profonde érudition. Qu'on en juge par les notes en bas de page qui parsèment les textes sur Molière : de Donneau de Visé à Pierre Roulé, en passant par Gustave Michaut et Paul Mesnard, de Brossette à Bourdaloue en passant par Carrington Lancaster et Georges Couton, on trouvera peu de noms qui ne tintinnabulent familièrement aux oreilles des seuls dix-septiémistes avertis. Soit, direz-vous. Mais le mérite de Copeau était de transcender son érudition et son savoir, d'oublier qu'il



savait pour retrouver son innocence créatrice. Et c'est bien ce tour de passe-passe que l'on nommait tout à l'heure « dénégalation ». Coincé dans son humanisme moralisateur, il ne peut pas voir que son exigence de retour à la vérité du texte et sa conception instrumentale de la mise en scène sont le produit du savoir de son temps. Seul ce mélange particulier d'idéologies, d'érudition, de connaissances historiques, de « théories » qu'est le savoir littéraire peut rendre compte de la conception de la mise en scène que se fait Copeau. Quant aux explications par la sincérité, la simplicité et l'humilité, elles sont plus révélatrices du regard que Copeau porte sur son activité que du fonctionnement réel de celle-ci.

### **La mise en scène : pouvoir**

Le metteur en scène est détenteur de savoir : il est aussi détenteur de pouvoir. Si la mise en scène modifie aussi profondément la donnée théâtrale, c'est que le savoir afférent à la pratique de la mise en scène s'accompagne de la constitution d'une maîtrise nouvelle, celle du metteur en scène. Jusque-là dominée par le directeur de théâtre ou par le comédien, la scène, dit-on, était le lieu d'un grand désordre. Entre le décor, les objets, le jeu, le texte et les comédiens, il y avait, semble-t-il, quelques discordances. Il n'est cependant pas simple de parler de celles-ci. Trop de commentaires cèdent en effet un peu facilement à l'illusion du progrès en art, faisant comme si, avec la mise en scène, le théâtre devenait enfin majeur. Si on souligne le grand désordre d'avant la mise en scène, c'est précisément pour dire que celle-ci y a mis un terme, mais le désordre d'avant n'est désordre que parce que la mise en scène qui le clôt est censée être l'ordre. Il y a là une

illusion voisine de celle qu'ont longtemps entretenue certains spécialistes du théâtre du Moyen Âge. Ainsi, par exemple, Gustave Cohen n'a jamais pu mesurer son objet d'études qu'à l'aune du théâtre racinien, tenu pour le sommet de l'évolution du théâtre occidental. À bien des égards, on pourrait dire que, pour certains, la mise en scène est à la « non-maîtrise » scénique qui la précède ce que le théâtre racinien est aux « balbutiements » du théâtre médiéval : un dépassement par quoi s'inaugurerait le règne de la maturité – du texte avec Racine, de la scène avec Antoine. Il aura fallu un bon siècle pour que le modèle racinien apparaisse comme une forme historiquement marquée de l'écriture théâtrale. La mise en scène, elle, est bien vivante, mais on ne peut pas ne pas échafauder l'hypothèse qu'elle aussi n'est probablement qu'un moment de l'écriture scénique. L'ère de la mise en scène n'est pas l'aboutissement d'une plénitude théâtrale qui se serait longtemps cherchée. Il faut la tenir pour historique, c'est-à-dire mortelle.

Quoi qu'il en soit, nous vivons depuis un siècle la mise en scène comme un phénomène majeur, et si beaucoup de gens déplorent la maîtrise du metteur en scène (mais pas forcément pour d'identiques raisons), celle-ci est néanmoins incontournable. Elle a mis l'auteur dans une curieuse position, à la fois capitale et dérisoire, et il faudra bien faire un jour l'histoire de ce rapport et des conséquences qu'il a pu avoir sur les voies de l'écriture dramatique. Mais ce thème est trop vaste pour qu'on l'aborde ici : c'est d'un autre aspect de la maîtrise qu'on parlera – celui qui s'exerce en direction du jeu et des comédiens.

L'avènement de la mise en scène bouscule la hiérarchie théâtrale, elle redistribue les préséances, assigne à chacun des espaces d'intervention nouveaux. Désormais, le comédien ne dominera plus la scène. C'en est fini d'un certain star system.

L'exigence d'homogénéité du jeu est à l'ordre du jour, et, impérieusement, il est demandé au comédien d'être « un simple instrument dans la main du poète et du metteur en scène » (Antoine). Mais pourquoi diable faut-il que le comédien soit ainsi maîtrisé ? La réponse n'est évidemment pas à chercher du côté d'une élémentaire psychologie du metteur en scène qui dominerait parce qu'il est autoritaire et autoritaire probablement parce qu'il aime dominer. On est trop bien placé au théâtre pour ne pas savoir combien peu sérieuse est l'opinion selon laquelle l'opium fait dormir parce qu'il a des vertus dormitives. La réponse est à trouver du côté de ce savoir qu'on a dit constitutif de la mise en scène. Avant d'être maîtrisé du comédien, la mise en scène est maîtrise d'un projet. Et celui-ci trouve sa légitimité dans le fait qu'il est fondé non sur un pur propos de la subjectivité, non sur une parole qui s'étaie de la seule volonté de celui qui parle, mais sur un discours qui toujours excède le locuteur et l'installe ainsi en porte-parole de quelque chose d'autre que lui-même. « Je parle dans un savoir, dit le metteur en scène, et au nom de celui-ci, je vous demande de faire les choses de telle ou telle manière. » Mais une voix s'élève qui demande : « À quoi nous sert ce savoir ? » Et le metteur en scène de répondre : « À retrouver la vérité. » C'est au nom du vrai que parle Antoine. Le texte de l'œuvre est devenu exsangue dans la scène bric-à-brac du second empire et des débuts de la III<sup>e</sup> République. Le *star System* l'a réduit à un rôle indigne, voilà en substance ce que pense Antoine, voilà en tout cas ce contre quoi il va se battre. Lorsqu'en lui savoir et pouvoir se conjuguent, c'est pour restaurer le vrai au théâtre. Mais, pour que cette restauration advienne, il faut refixer la hiérarchie théâtrale en rendant au texte la position dominante. Avec la mise en scène, il devient clair que

le texte est premier, que le metteur en scène a pour fonction de le servir, que, pour assurer ce service, il faut que le comédien se fasse instrument. Savoir et pouvoir sont constitutifs de la mise en scène, mais la modalité de leur relation est profondément historique. Dans le cas d'Antoine, elle s'opère sous la détermination d'une idéologie du service. Certes, Antoine n'aura jamais la même conception du service que Copeau, par exemple, la vérité de l'un n'étant pas la vérité de l'autre. Mais celui-ci comme celui-là se rattachent à une même ligne de mise en scène où savoir et pouvoir redoublent leurs effets dans la personne du metteur en scène-serviteur de l'œuvre.

S'il n'y a pas de mise en scène sans savoir et sans pouvoir, il ne s'ensuit cependant pas que la conjonction savoir-pouvoir s'effectue sur des modalités identiques. Soit le cas Brecht. Comment, dans sa pensée théorique, s'ordonne la relation metteur en scène/comédien ? Et quel rapport cette relation entretient-elle avec le savoir ? Une première remarque : le savoir sur quoi Brecht s'appuie a ceci de particulier qu'il émet un certain nombre d'hypothèses sur la fonction sociale d'un théâtre déterminé dans une société déterminée, et sur la signification politico-idéologique de l'acte de représentation. Avant d'être un savoir sur l'œuvre, sur l'auteur, sur le lieu de l'action, sur l'époque, sur la circonstance, c'est un savoir sur la fonction du théâtre *hic et nunc*. De surcroît, c'est un savoir qui revendique fermement son importance pour l'élaboration de la pratique. Tout à l'opposé d'un Copeau chez qui la dénégation ostensible du savoir est la condition première de son fonctionnement, le savoir brechtien ne cesse d'affirmer et d'afficher la nécessité de son existence. Une deuxième remarque : on ne trouve nulle part dans l'œuvre de Brecht l'idée du comédien instrument. Une citation parmi d'autres : « Chez nous, le metteur en scène ne pénètre pas

au théâtre avec son “idée” ou sa “vision”, un “plan des mises en place” et des “décors tout faits”. Son désir n’est pas de “réaliser” une idée. Sa tâche consiste à éveiller et à organiser l’activité productive des comédiens (musiciens, peintres, etc.). Pour lui, répéter ne signifie pas faire avaler de force quelque conception arrêtée *a priori* dans sa tête, mais mettre à l’épreuve »<sup>6</sup>. Si nous voulons connaître les modalités de rapport entre savoir et pouvoir dans la théorie brechtienne, il nous faut, en fait, articuler les deux remarques précédentes et montrer les points de connexions qu’elles ont entre elles.

Dans la ligne de mise en scène inaugurée par Antoine, savoir et pouvoir se redoublent en une personne qui concrétise dans l’écriture l’idéologie du service. Le metteur en scène est au service du texte parce qu’il est au service du vrai, c’est-à-dire, selon le cas, l’homme social du naturalisme, l’homme essentiel du symbolisme, l’homme transculturel de Copeau, etc. Chez Brecht, point de problématique du vrai et son corollaire, le service. En lieu et place, on trouve une interrogation sur le « juste » compris non comme soumission au droit, à la loi ou au dogme, mais comme ajustement à une situation donnée, ainsi qu’une conception du texte comme objet à questionner. Mettre en scène, pour Brecht, c’est, comme il le dit lui-même, mettre à l’épreuve.

Mettre à l’épreuve quoi ? des comportements, des formes, des questions, des réponses, mais aussi le savoir constitutif de la mise en scène. C’est là précisément la spécificité de Brecht. Le savoir n’y est pas seulement ce grâce à quoi on questionne, mais ce qui est aussi questionné. Et, de la pratique au commentaire, c’est le savoir en son double statut qui s’inscrit : à la fois moyen et objet. Ce double statut du savoir empêche que le metteur en scène soit le détenteur d’une parole que d’autres auraient pour tâche de

réaliser. Dès le moment où le savoir est objet de question à travers les interrogations sur la triade texte/société/représentation, le metteur en scène n'a plus en droit aucune préséance sur les comédiens. Avec eux, il pose des questions ; avec eux, il cherche des réponses. Ainsi le pouvoir n'est plus monopolisé par une personne, mais partagé au gré des interventions et de leur productivité. Mais cette circulation du pouvoir, pour être effective, suppose une condition *sine qua non* : que le savoir, comme moyen cette fois, soit aussi présent chez le comédien. Encore faut-il immédiatement préciser que c'est là une condition nécessaire, mais non suffisante. La question de la circulation du pouvoir ne dépend pas de la seule disposition du savoir. Il y a bon nombre d'aspects idéologiques et autant de dispositions contractuelles explicites ou implicites. Si on insiste ici sur le savoir, c'est en raison inverse du peu d'importance où on le tient dans la pratique du comédien. Il faudra un jour reprendre cette affaire du savoir et du pouvoir du côté comédien et montrer, à travers l'analyse de l'enseignement du théâtre depuis le début du siècle, comment le comédien est entraîné à ne surtout pas penser le rapport entre le savoir et le jeu, laissant ainsi le champ libre à la parole magistrale du metteur en scène. Certes, un savoir ne fait pas forcément un bon jeu, et il est de bons jeux dont on ne voit pas *a priori* le rapport au savoir. Mais cette constatation est à prendre pour ce qu'elle est : un problème aujourd'hui non résolu, un problème certainement très mal posé, mais pas une objection rédhibitoire à la thèse selon laquelle, lorsqu'il y va du jeu, il y va du savoir. Ajoutons toutefois, et c'est de grande importance, qu'un savoir n'a pas forcément à s'exhiber dans un discours théorique rigoureux. La scène est d'abord un lieu de travail physique et non un prétexte à une gigantesque palabre où chacun vient faire assaut de savoir. Le savoir dont il est question ici peut

certes être verbalisé, c'est sur ce mode que le produit la dramaturgie (et lorsque je dis dramaturgie, je ne la réserve pas aux seuls dramaturges), mais il peut aussi se concrétiser dans une proposition de jeu. Qu'on le veuille ou non, qu'on le sache ou non, une proposition de jeu est toujours du savoir en acte. Ce n'est pas que du savoir en acte – le penser reviendrait à faire bon marché de la relation du jeu au désir et à la machine désirante du comédien –, mais, n'en déplaise à beaucoup, c'est *aussi* du savoir en acte.

### **Mise en scène magistrale, mise en scène dialectique**

Mise en scène magistrale, mise en scène dialectique : deux logiques divergentes. La première s'accommode assez bien de toute la mythologie de la création qui nous vient du XIX<sup>e</sup> siècle, même si elle ne se confond pas avec elle ; la seconde change de terrain, elle ne nie pas l'importance de la création, mais se méfie de la grande figure romantique du créateur. Dans la première, c'est au metteur en scène qu'il appartient de faire la preuve de sa magistralité ; dans la seconde, c'est à tous ceux qui sont dans le processus de production qu'il appartient de faire la preuve de l'existence d'une autre forme de création. Autant dire que, dans un cas comme dans l'autre, rien n'est joué d'avance. Quand la première réussit, c'est un homme qui s'impose ; quand la seconde peut produire quelques effets, c'est une relation sociale qui s'est trouvée modifiée. Si l'on s'en tient au seul niveau du produit fini, si donc on n'envisage que le problème de la qualité du spectacle, on peut certainement affirmer que les deux démarches peuvent être pareillement génératrices d'un travail fondé, d'une écriture motivée, d'une lecture productive. Mais là où ces deux

démarches s'opposent fondamentalement, c'est sur la question de la socialisation de la production. À travers la qualité de son produit fini, la première réactive le vieux rapport de subordination, alors que la seconde tente de l'annuler. La mise en scène dialectique n'est cependant pas la liberté de tout dire sur n'importe quoi en toute irresponsabilité, elle n'est pas non plus un escamotage habile des rapports de pouvoir qui toujours existent dans un groupe, elle est une tentative – qui chaque fois doit faire sa preuve et mesurer son rendement – d'une nouvelle forme de gestion des relations de pouvoirs entre différents pôles producteurs. Et c'est dans la difficulté, dans le risque d'erreur, dans l'angoisse de l'impuissance et non dans la certitude illusoire et trompeuse d'une parole collective toujours déjà facile à obtenir qu'elle entame le vieux rapport de subordination. Pas question donc d'entonner un hymne à la gloire d'une production théâtrale œcuménique. S'il apparaît nécessaire de casser le vieux mode de subordination, ce n'est certainement pas en occultant les contradictions qu'on y arrivera, mais en les affrontant. D'où la difficulté, le risque d'erreur et l'angoisse de l'impuissance.

Dans l'optique d'un théâtre qui vise à constituer au sein d'une société donnée une intervention politiquement et socialement orientée vers la transformation de ce qui existe, la question de la socialisation de la production, entendue comme négation du rapport d'instrumentalité qui prolonge la division du travail entre conception et exécution, me paraît au moins aussi importante que celle du caractère fondé d'une écriture. Trop souvent, en effet, on voit une question servir d'alibi à l'autre, soit qu'on privilégie la qualité du spectacle en renvoyant aux calendes grecques la question de la division du travail au sein des groupes de production, soit que, à l'inverse on canalise toutes les énergies sur la question de la socialisation et qu'on aboutisse en fin de



compte à des spectacles sans écritures ou, pire encore, franchement régressifs sur le plan du travail des formes. Certes, dans notre réalité, la poursuite conjointe d'une socialisation de la production et d'une qualité de produit fini est très difficile à mener. Ainsi, pour beaucoup d'entreprises culturelles, le fonctionnement de l'institution dans le cadre politique général, les incohérences – quand ce ne sont pas les menées franchement réactionnaires – dans la politique théâtrale, les difficultés d'existence du théâtre de création, la situation de concurrence généralisée des producteurs font que les exigences de la socialisation sont généralement sacrifiées ou, pour parler en termes moins intentionnels, refoulées au profit d'une nécessaire productivité esthétique du spectacle. Par quoi, au moins, on voit qu'une lutte pour une meilleure socialisation de la production est indissociable d'une lutte pour une transformation de l'appareil de production au sens le plus général. S'il faut faire preuve d'une vigilance de chaque instant pour ne pas renchéir sur la division du travail, il faut aussi se garder du volontarisme consistant à croire qu'avec la seule vigilance de tous, la socialisation de la production au sein des équipes pourrait rapidement n'être plus qu'un vieux problème. Ce serait faire trop bon marché des structures institutionnelles qui dessinent le champ de possibilité où des individus peuvent intervenir, faire trop bon marché également des contraintes idéologiques, de l'inégalité des niveaux politiques, etc.

La question de la socialisation est importante : si rien ne se met en place pour la rencontrer, le risque est grand de voir les pratiques théâtrales se réduire au rang de simples produits de consommation pour public relativement progressiste. On sait que la logique d'un système où la valeur d'usage du produit est recouverte par sa valeur d'échange est de fonctionner, comme le

rappelait Baudrillard dans un ouvrage déjà ancien, à la PPDM (Plus petite différence marginale<sup>7</sup>) : « Il importe de saisir une fois pour toutes cette logique sociale de la différenciation comme fondamentale dans l'analyse et que c'est justement sur la relégation de leur valeur d'usage (et des « besoins » qui s'y rattachent) que s'institue l'exploitation des objets comme différentiels, comme signes, niveau qui seul définit spécifiquement la consommation<sup>8</sup>. » Certes, Baudrillard parle ici de consommation au sens strict du terme ou de consommation de culture de masse. Mais rien n'interdit d'étendre son analyse à la production et à la consommation d'objets culturels de haut niveau. Qui oserait en effet jurer que la mise en scène n'a rien à voir avec la logique de la différenciation décrite plus haut ? Beaucoup de pratiques théâtrales aujourd'hui ne sont peut-être faites que de cela : produire de la différence et, si possible, accompagner son travail d'un commentaire où l'on explique pourquoi ce qu'on fait est beaucoup plus révolutionnaire que ce qu'on a fait auparavant. Les classiques ont été, sont encore un support privilégié pour la production d'une différence sémiologiquement remarquable : ils offrent de bonnes garanties pour le repérage de la nouvelle lecture. Pour voir s'ouvrir devant eux le chemin de la reconnaissance et de la légitimité à être ce qu'on est, les metteurs en scène, comme les thésards, doivent apporter leur pierre à l'édifice, ils doivent ajouter un niveau à la pâte feuilletée culturelle.

Tout cela ne revient cependant pas à dire que travailler sur les classiques est sans intérêt et que chaque nouvelle lecture équivaut à une autre dans la grande logique des signes qu'on s'échange. Ce serait là un raisonnement fort court, qui interdirait de penser qu'il existe des différences sociale, politiquement et

esthétiquement plus productives que d'autres. Il y a aussi des différences qui ont des enjeux plus stratégiques que d'autres. Mais, cela acquis, il reste qu'à l'horizon de la production d'une différence, aussi intéressante et féconde soit-elle, miroite doucement et inexorablement la logique de la différenciation, cette logique où la valeur d'usage du produit disparaît sous sa valeur d'échange, où l'altérité radicale d'une différence fondée finit par n'être plus qu'un jeu d'écart toujours déjà innocenté d'être simple jeu intraculturel. Allons plus loin : les conditions de production étant ce qu'elles sont dans le système de vedettariat où l'on vit, toute rupture réelle ne peut être que temporaire. Rapidement intervient la logique de la différenciation, qui réduit la rupture en la remplaçant dans le grand patrimoine de l'esprit. C'est, sans qu'il le veuille certes, ce qui est arrivé à Brecht. C'est ce qui peut-être nous est arrivé, nous arrive, nous arrivera, sans qu'on le veuille.

Dans ce processus, la socialisation de la production peut constituer un point de résistance. Ce n'est évidemment pas la solution miracle, ce n'est peut-être même pas une solution. Mais, à coup sûr, c'est un point de résistance. Elle implique que le produit est aussi valeur d'usage pour ceux qui le produisent, et non le fait d'être simplement le matériau d'une valeur d'échange en train de se construire. Les travailleurs du spectacle (et j'inclus ici le metteur en scène) devraient être les premiers utilisateurs de l'objet qu'ils produisent. Mais ils ne sauraient l'être qu'en éliminant les effets de la division entre conception et réalisation. Ils seront les utilisateurs de l'objet qu'ils créent si la production de celui-ci amène un questionnement, met en branle des processus de transformation du travail, apporte des éléments de réponses, ou en tout cas de débats, perturbe les habitudes, fait tomber ou entame des résistances idéologiques, toutes choses qui

ne peuvent advenir qu'à une échelle infiniment moindre ou ne pas advenir du tout là où les tâches de conception sont nettement séparées des tâches d'exécution. La consommation inerte de la plus petite différence n'est que l'autre face d'une production divisée entre concepteur et réalisateur. S'en prendre à cette division, c'est, au sein même du processus de production, mettre en cause le modèle dominant de consommation.

Les difficultés objectives que rencontre le théâtre dans un système économique comme le nôtre, les conditions matérielles (fortes inégalités de salaires, chômage, insécurité d'emploi, vedettariat, etc.) qui sont faites aux travailleurs du spectacle, un système de formation – par apprentissage sur le tas ou au travers des écoles – inégalement et faiblement à même de rencontrer la question de la socialisation de la production, l'état idéologique général de la profession et la persistance de mythologies et de croyances liées à la condition d'artiste comme profession libérale, l'inégal développement chez les travailleurs du spectacle de l'idée du théâtre comme acte social, la reconnaissance/méconnaissance avec laquelle les relations du savoir et du pouvoir sont appréhendées dans la vie quotidienne des équipes, voilà autant de raisons qui font de la mise en scène dialectique un pari. Une autre manière de produire du théâtre est aujourd'hui pensable (on voit ça et là fonctionner du neuf malgré l'ensablement de l'ancien) : il n'est pas sûr qu'elle soit aujourd'hui totalement réalisable sans contre-effets profonds. Il n'est pas sûr qu'elle soit un jour réalisée sans, au préalable, s'être transformée : tout essai de réponse commence nécessairement par bouleverser les termes de la question. Au moins faut-il essayer, même si cela paraît bien prématuré au regard de ce qui est, de la poser avec force ici et maintenant. Comme l'écrit Jean-Toussaint Desanti : « Il est bon, à ce point, que beaucoup d'utopie vienne

nourrir et renforcer la rigueur de la critique.

Utopie que celle de l'avènement d'un homme philosophe, capable de déployer, de son seul fond et sans expert, son propre et vital questionnement. Utopie aujourd'hui. Mais qui nous interdira jamais de rêver et de préparer ce monde où seront bouleversés les rapports pédagogiques, et où chacun, eu égard aux questions qui lui tiennent à cœur, pourra devenir son propre expert ? Pour cela, on le sait, il faut encore bouleverser les rapports sociaux et les rapports politiques. Ce n'est pas pour demain, à vue présente. En attendant, reste la critique, la défiance, la mise en question, fût-ce des évidences les plus enracinées et des croyances les plus consolantes. Que personne ne soit laissé en repos, et que, à défaut de notre société, bouge au moins et se déstabilise l'univers figé de nos paroles<sup>9</sup>. »

- <sup>1</sup> Bernard Dort, *Condition sociologique de la mise en scène théâtrale, dans Théâtre réel, essais de critique*. 1967-1970, Paris, coll. Pierres vives, Le Seuil, 1971, pp. 51-56.
- <sup>2</sup> Dort, *op. cit.*, p. 56.
- <sup>3</sup> Ce qui suit résume fortement les analyses détaillées qu'on peut trouver dans Gérard Delfau et Anne Roche, *Histoire, littérature*, Paris, Le Seuil, 1977.
- <sup>4</sup> Delfau et Roche, *op. cit.*, p. 23.
- <sup>5</sup> Jacques Copeau, *Appels*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 200-201.
- <sup>6</sup> Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, I. Paris, L'Arche, 1972, p. 405.
- <sup>7</sup> Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, S.G.P.P., 1970.
- <sup>8</sup> Baudrillard, *op. cit.*, p. 139.
- <sup>9</sup> *Le Monde*, 8 mars 1978.

## Du théâtre comme art minoritaire

À l'occasion de la sortie de *l'Homme de fer* de Wajda où, comme dans *l'Homme de marbre* elle tient le rôle principal, l'actrice polonaise Kristina Janda déclarait au journal Libération : « Dans un pays où le succès le plus énorme c'est le journal télévisé, où la vie s'arrête parce que tout le monde le regarde, il est difficile de faire du théâtre ». La scène se passe en Pologne, c'est-à-dire partout. Car, à l'heure des images mécanisées qu'offrent les supports technologiques les plus diversifiés, c'est le théâtre de tous les pays occidentaux qui se trouve mis en question.

Voilà une pratique artistique qui, depuis trois siècles au moins a largement pignon sur rue, une pratique à laquelle nombre de très grands auteurs ont tenu à sacrifier. C'est qu'en ces temps-là, le théâtre représentait un vecteur de consécration majeure et nombre d'auteurs, dont la vocation théâtrale n'était pas évidente, passaient par le théâtre pour diffuser leur pensée ou leur philosophie vers un plus large public. Aujourd'hui, il n'en va plus de même. Le roman, là où il est bien relayé par les médias, est largement plus rentable comme mode de consécration. Le théâtre est donc délaissé, et d'autant plus volontiers que la situation matérielle des écrivains de théâtre est complètement impossible. En outre, le théâtre comme art potentiel de masse se trouve largement supplanté par les possibilités techniques de diffusion collective. Ainsi, une soirée d'opéra retransmise à la télévision

française réunit à elle seule autant de public que tous les théâtres nationaux et tous les centres dramatiques pendant une saison. Au vu de cette disproportion, la vocation de rassemblement du plus large public qui avait pu constituer une des ambitions du théâtre populaire comme celui de Jean Vilar, paraît largement compromise et régressive.

Qu'il le veuille ou non, que cela l'amuse ou non, le théâtre est désormais devenu un art mineur, et son intérêt n'est absolument plus là où on le cherchait il y a quelques dizaines d'années encore. En faire le cœur d'une politique d'animation culturelle comme ce fut le cas naguère ou tabler pour lui sur des audiences de masse (ces masses ont toujours été très relatives même en période faste), c'est précisément ne pas s'apercevoir que l'instrument que l'on a devant soi n'est plus à la même place qu'avant et que, conséquemment, son type de rapport au public ne saurait plus être le même.

C'est Malraux, je crois, qui a un jour émis l'hypothèse que la généralisation de l'image mécanisée avait profondément modifié l'art pictural. Il est patent, en effet, que celui-ci a rejeté la notion de ressemblance lors même que se diffusait l'usage photographique et que le cinéma naissant poussait à ses conséquences extrêmes le caractère analogique de l'image. Mais la prise en charge du figuratif par le cinéma n'a pas seulement permis à la peinture de se tracer de nouvelles voies. Le théâtre s'est lui aussi trouvé libéré du poids de la représentation réaliste. L'effet de « comme dans la vie » était si bien chez lui dans le cinéma que toute tentative de le concurrencer au théâtre devenait dérisoire. D'où la possibilité pour ce dernier de se développer sur d'autres chemins en rejetant d'abord l'intrigue et le personnage-personne, puis, aujourd'hui, en explorant des domaines largement étrangers au théâtre traditionnel.